From the holdings of the Department of Special Collections , Princeton University Library, Princeton, NJ

These documents are either in the public domain, or can only be used for educational and research purposes (Fair use) as per U.S. Copyright law (text below). By accessing this file, all users agree that their use falls in the public domain or within fair use as defined by the copyrightlaw. We do not charge any permission or usage fees for the publication of images of material inour collections, including those provided by Princeton University Library, via our website, catalog, or directly from staff.For more information regarding copyright, credit, and citation please review the information onthe Copyright, Credit and Citation Guidelines page of our website.
https://library.princeton.edu/special-collections/policies/copyright-credit-and-citation-guidelines. If you have any questions, including how to order higher-quality images from the collection, contact Special Collections Public Services via our Ask Us! Form. https://library.princeton.edu/special-collections/ask-us

---

Doctoral Dissertations, 2011-2026 French and Italian

2016

La Recherche en question: l'aporie dans "À la recherche du temps perdu"

L'HERMITTE, Nicolas Georges

Princeton, NJ : Princeton University

---

http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp01mg74qp527

U.S. Copyright law: The copyright law of the United States (Title 17, §108, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be used for any purpose other than private study, scholarship, or research. If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of fair use that user may be liable for copyright infringement. This institution reserves the right to refuse to accept a copying order if, in its judgment, fulfillment of the order would involve a violation of copyright law. https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf

LA RECHERCHE EN QUESTION:
L'APORIE DANS *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*

by
NICOLAS G. L'HERMITTE

A DISSERTATION
PRESENTED TO THE FACULTY
OF PRINCETON UNIVERSITY
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE
OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

RECOMMENDED FOR ACCEPTANCE
BY THE DEPARTMENT OF
FRENCH AND ITALIAN

Advisor
Professor ANDRÉ BENHAÏM

May 2016

© Copyright by Nicolas L'Hermitte, 2016. All rights reserved.

ABSTRACT

The dissertation, titled *La Recherche en question: l'aporie dans À la recherche du temps perdu,* pertains to both Proustian studies and Ancient philosophy (epistemology). After a chapter on Antiquity which articulates a theoretical framework for the study as a whole, I provide a detailed reading of exemplary forms of aporia in Proust's novel. If similarities between literature's and philosophy's treatment of concepts has become a rich academic field, literature (and Proust, in particular) always seems to be a mere "illustration," a sensible representation of what is reflected upon by philosophers. In my dissertation, I developed an account of this relationship with a different viewpoint in order to access the structure of Proust's literary epistemology. I compare modes of questioning rather than theses. In other terms, in Proust's narrator's "search for Truth," I emphasize the search over the truth.

REMERCIEMENTS

Puisque, sans lui ce projet n'aurait pas été possible, je souhaite remercier très chaleureusement mon directeur, Professeur André Benhaïm, pour son soutien inconditionnel, son érudition, ses conseils, sa patience, son humour, sa générosité, ainsi que son habileté à trouver un juste équilibre entre la carotte et le bâton.

Mes sincères remerciements vont aussi à Professeure Effie Rentzou, ma seconde lectrice, dont l'appui, l'enseignement et les contributions ont grandement profité à cette étude, aux Professeurs Goran Blix et Tom Trezise pour le soin avec lequel ils ont lu et commenté les chapitres de cette thèse, ainsi qu'à Professeure Christine Sagnier pour ses encouragements et son enseignement.

Naturellement, je tiens aussi à remercier mes collègues du Département de Français sans qui ces années à Princeton n'auraient pas été aussi agréables ; en particulier Vincent Chanethom, Meghan Gottschall, Rachel Hart, Muriel Perrier et Marie Sanquer, pour leur amitié. *A special shout out* à Hartley Miller et Matt Sanderfer, les deux mousquetaires de la promo 2009.

Toute mon affection va à mes amis de France, qui ont cru en moi durant ces longues années, en particulier Julie Boissier Lainé, Marie-Sara Dumas et Vincent Vutek. A special thank you to my dear friend James Doyle for his incredible support.

Je dédis cette thèse à mes parents et à ma sœur, Jacky, Muriel, et Elodie L'Hermitte ainsi qu'à mon fiancé, Gregory Romano.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	La recherche en question	1
Chapitre 1	Du réveil du cosmos à l'étonnement aporétique	16
Chapitre 2	Deux côtés comme sol mental	60
Chapitre 3	Impossibles Swann	122
Chapitre 4	« Ces promenades nocturnes »	163
Bibliographie		197

INTRODUCTION

LA RECHERCHE EN QUESTION

Début 1912, Reynaldo Hahn reçoit une lettre contenant une liste d'un intérêt littéraire singulier[1]. Le document n'est pas signé, mais les quelques mots, identifiant son expéditeur, ajoutés par l'ancien amant de Proust au verso, font de cette énumération la première tentative de Marcel Proust dans l'élaboration d'un titre pour son *magnum opus*. Avec « Le passé prorogé », « Visite du passé qui s'attarde », « Reflets dans la patine » ou « Le passé tardif » – pour ne retenir vicieusement ici que les titres les moins heureux – l'auteur cherche à capturer la promesse et le sens d'un livre encore loin de son état définitif. À la fin de la même année, on trouve la seconde étape dans une lettre à Eugène Fasquelle, un éditeur potentiel[2]. Y sont proposés un titre pour chacun des deux volets envisagés et « un titre général » pour l'ensemble. Le premier volume, « Le Temps Perdu », répond au second, « Le Temps Retrouvé » et, afin sans doute de souligner leur cohérence, l'auteur demande à ce qu'on inscrive, « au-dessus de ces titres particuliers », celui d' « (les) Intermittences du Cœur ». À en croire la troisième lettre, celle

[1] M. Proust, *Lettres*, éd. F. Leriche, Paris, Plon, 2004, p. 567.

[2] *Ibid.*, pp. 577-578.

écrite à Bernard Grasset en mai 1913[3], Proust se voit obligé de changer son titre général, ayant « vu annoncer un livre de M. Binet Valmer intitulé *Le cœur en désordre* ». La peur du procès[4] explique-t-elle les changements drastiques opérés par Proust ? Car tout change : « Le Temps Perdu » cède la place à « Du Côté de chez Swann », « Le Temps Retrouvé » à « Du Côté de Guermantes » ; quant à « Les Intermittences du cœur », il est délaissé au profit d' « À la Recherche du Temps perdu[5] ».

L'ultime version du titre général consiste donc, à première vue, en une addition suivie d'un déplacement : Proust ajoute au titre de la première partie de son ancien dyptique, « Le temps perdu », l'expression « [à] la recherche de », pour le transférer ensuite sur la couverture du livre. Même si l'on ne sait pas, de l'aveu de Jean-Yves Tadié[6], ce qui motive ce geste, il n'en reste pas moins qu'il ne va pas de soi et mérite un examen plus attentif. Il était en effet aisé de saisir de quoi il était question avec l'expression « temps perdu » : à la fois « temps *révolu*, en proie à l'universelle décadence des choses », « temps *dissipé* parmi des signes non encore reconnus comme signes, destinés à être réintégrés dans la grande œuvre de récapitulation » et – même si

---

[3] *Ibid.*, p. 618.

[4] En janvier de la même année, un procès retentissant, où on s'arrachait le médiocre titre *La chasse au bonheur*, avait rempli les pages des chroniques judiciaires. Voir *Le Temps*, 18 et 19 janvier 1913.

[5] Au sujet de ce dernier titre, nous reproduisons ici les majuscules présentes dans la lettre de Proust. Il est à noter qu'hormis celle à l'initiale (« À ») toutes disparaitront lors de la publication.

[6] Voir Jean-Yves Tadié, in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, t. I, 1987, p. LXXIV ; *Marcel Proust. Biographie*, t. II, Paris, Gallimard, 1996 ; réédition : Coll. Folio, Paris, Gallimard, 1999, p. 195.

de façon moins évidente – « temps *dispersé*, comme le sont les sites dans l'espace[7] », le temps perdu renvoyait, en chaque cas, à la connaissance positive d'une ou plusieurs expériences que nous faisons d'ordinaire. Or, avec la dernière modification du titre général, deux remarques supplémentaires peuvent être faites, chacune renvoyant à deux modalités du titre : l'impossibilité et l'expérience.

Première remarque : l'expression « la recherche du temps perdu » correspond à la tentative d'une pure impossibilité, à savoir la reconquête de ce qui, par excellence, n'est pas récupérable une fois perdu—le temps. Cette fois-ci loin de tout positivisme, la locution décrit un projet en contradiction absolue avec notre lot commun, un paradoxe à faire pâlir celui dont était parti Saint Augustin. Considérant la question « Qu'est-ce que le temps ? », celui-ci avait en effet fait cette célèbre confession : « Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus[8] ». Aux problèmes concernant la nature de l'objet envisagé par la recherche, s'ajoutent ainsi les questions supposées par les critères d'une telle recherche : en quoi consiste « une recherche du temps perdu » ? Par où (la) commence-t-on ? Possède-t-on jamais le temps ? Le perd-on ou plutôt, se perd-il ? Comment peut-on retrouver quelque chose jamais possédé, non localisable (où serait le temps ?) et qui ne se laisse (surtout pas) aisément enfermer dans une définition ? En d'autres termes, une recherche du temps *perdu* ne suppose-t-elle pas qu'on ait déjà résolu le problème du temps en soi ?

---

[7] Nous reprenons ces trois définitions à P. Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Coll. L'Ordre philosophique, Paris, Seuil, 1985 ; réédition : Coll. Points Essais, Paris, Seuil, 1991, p. 236.

[8] Cité par Paul Ricœur dans *Temps et Récit 1*, Coll. L'Ordre philosophique, Paris, Seuil, 1983, p. 22.

Seconde remarque : le titre « à la recherche du temps perdu » ne décrit pas un objet. Si la préposition (« à ») « donne à l'œuvre le mouvement d'un grand départ[9] », elle change aussi la nature de ce que l'expression décrit. L' « emploi rare[10] » de cette préposition transforme ce qui était un *objet*, un « temps perdu » ou une « recherche », en une *expérience*. Le « à » renvoie à un sujet en procès où ce dernier est, ici et maintenant, à la recherche. De sorte que ce titre d'*À la recherche du temps perdu* saisit à la fois un impossible et une expérience : en étant à la recherche du temps perdu, nous nous confrontons ainsi au monde sous le mode de l'impossible car nous y choisissons une relation dont les paramètres sont toujours et déjà en contradiction absolue les uns avec les autres. Nous nous vouons à l'échec, à l'irréconciliation souveraine ; nous nous mettons à la recherche d'un impossible ; nous cheminons, pourtant sans chemin – *a-poros* – ; nous sommes dans l'aporie.

Si ces quelques réflexions ouvrent la présente étude, c'est qu'elles montrent, dès l'aube du texte, un rapport crucial à cette expérience de l'indécision. Pourtant celle-ci, loin de se cantonner au titre, déborde l'*ex-voto* de la cathédrale proustienne et se propage jusqu'à remplir tous les interstices de l'édifice. Perplexité d'une nature similaire à celle contenue dans le titre, elle frappe le narrateur si longuement dans la *Recherche* que ce dernier ne semble pas mettre fin aux incertitudes et aux questions restées en suspens avant l'extrême fin de son errance. Le dénouement porté par le *Temps retrouvé*, là même où la critique va puiser l'essentiel des thèses de Marcel Proust-écrivain et de son narrateur, ne fait ainsi que souligner la formidable

---

[9] *Marcel Proust. Biographie*, t. II, *op. cit.*, p. 196.

[10] *Ibid.*

dissymétrie d'*À la recherche du temps perdu* : les réponses, ramassées dans les deux volets de la matinée chez la princesse de Guermantes[11] et mettant un terme à la recherche et à l'indécision du narrateur ne couvrent pas plus de 200 pages, quand le roman en compte environ 2700 au total.

Cette expérience de l'indécision qui laisse le narrateur en suspens – c'est-à-dire dans un état de questionnement continu où l'individu ne peut décider d'une réponse et se voit comme bloqué au stade de la question – joue un rôle implicite dans la majeure partie des évaluations critiques d'*À la recherche du temps perdu*. Mais il est significatif qu'elles tendent toutes, d'une manière ou d'une autre, à prendre pour acquise la forme revêtue par le questionnement. Ainsi de Tadié qui ne s'attarde que brièvement et à l'extrême fin de son étude, sur la place de la question chez Proust, en notant que « le narrateur va de question en question, avant de découvrir la question fondamentale qui fonde ou détruit toutes les autres et qui est en même temps une réponse[12] ». Que la question soit pratiquée perpétuellement pour ne finalement renvoyer qu'à elle-même, suivant la courbe d'un grand cercle, le critique ne semble pas s'en étonner. Pourtant son analyse de Proust repose sur ce phénomène, tout comme elle repose sur le terme central de « recherche ». « Sous l'usure d'un grand titre », écrit-il, « le mot 'recherche' est l'un des mots clés de Proust, qui commande toute la technique de l'œuvre : le grand public ne peut juger un auteur, parce qu'il ne peut 'se rendre compte de ce qu'un artiste a tenté dans un ordre de

---

[11] « L'Adoration perpétuelle » et « Le Bal des têtes », *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, IV, 433-625.

[12] J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Coll. La Bibliothèque des Idées, Paris, Gallimard, 1971, p. 425.

recherches qui lui est inconnu'[13] ». Il y a alors lieu de s'étonner qu'indécision, questionnement et recherche soient laissés à la périphérie.

Le livre de Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, témoigne de la même constance : s'attachant pourtant à la « question philosophique de la *Recherche* », il la remplace au final par l'étude des « vertus d'une forme de représentation des choses, la forme appelée roman[14] ». Cette lecture de la dimension philosophique du roman suppose bien la défense du « principe de lecture de la *Recherche* comme 'recherche de la Vérité'[15] ». Mais Descombes valorise plutôt les résultats de cette « recherche de la Vérité », ce que recouvre ce savoir positif. Il ne veut pas tant savoir son mode de questionnement qu'il souhaite circonscrire son objet. Peut-on négliger à la faveur du contenu positif de sa réponse, ce qui se présente à première vue comme commandé par un problème insoluble ? Réduire, par exemple, la « peinture des erreurs », expérience la plus récurrente pour le narrateur, à l'illustration d'une « optique des esprits » en passant sous silence l'irrémédiable obstacle constitué par les perceptions contradictoires et irréconciliables du narrateur[16], ne revient-il pas à manquer l'origine et le fonctionnement du principe de production textuelle ? On trouve certes en creux une analyse de l'aporie dans le livre d'Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé* : « La première partie de cet ouvrage étudie d'un point de vue philosophique comment une certaine appréhension du réel conduit le héros de la

---

[13] *Ibid.*, pp. 425-426.

[14] V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 103.

[15] *Ibid.*, p. 19.

[16] *Ibid.* pp. 13-20.

Recherche à des impasses qu'il lui faudra contourner[17] ». L'aporie (les « impasses ») ne s'efface plus mais est reconduite au centre de l'interprétation ; elle devient déterminée par un avant (une appréhension du réel) et par un après (un contournement). Ancrée dans le temps, elle se découpe non comme objet mais comme l'une des trois *expériences* décrites ici. Toutefois, si le travail de Simon accorde une place distincte et identifiable à l'aporie, n'en faisant plus le simple versant invisible d'une argumentation, il ne vise jamais que des apories en rapport direct avec la problématique qui occupe la spécialiste – le réel[18].

Force est de constater que tous ces critiques interrogent, concentrent leur attention, au sein de leurs perspectives respectives, sur la réponse que Proust apporte à un problème donné – que celui-ci soit de l'ordre de l'écriture, de l'art, d'une réflexion sur le temps ou sur le réel – comme si allait de soi le mode sur lequel Proust posait la question. À terme, les réponses semblent avoir effacé le questionnement qui les a vues naître, l'interprétation supprimant l'écart entre les deux temps de l'exercice de pensée. Or, *À la recherche du temps perdu* n'est pas un roman écrit de telle manière que la question soit restreinte au titre et la réponse aux pages qui le suivent. En d'autres termes, nous n'avons pas affaire ici à « la réponse au temps perdu ». Des expressions comme celles de « peinture des erreurs » ou de « révélation » obscurcissent l'autre pan d'un roman dont le mode de questionnement, ainsi que le titre *À la recherche du temps perdu* l'indiquait, relève de l'aporie. Que cela se laisse pressentir dans l'incapacité récurrente du narrateur et de Swann à écrire, par l'impuissance à réconcilier les perceptions contradictoires

---

[17] A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, Coll. Ecriture, Paris, P.U.F., 2000, p. 15.

[18] Enfin, on n'oubliera pas Paul de Man qui lui-même utilise le vocable (« aporia ») lorsqu'il caractérise une « incompatibilité d'ordre logique », même si son analyse se concentre sur le phénomène de la lecture (P. de Man, « La lecture (Proust) », *Allégories de la lecture* (1979), trad. T. Trezise, Gallilée, Paris, 1989, pp. 99-100).

d'une même personne, ou avec l'impossibilité essentielle à faire sens des deux visages du temps (psychique et cosmologique[19]), ce mode du dire aporétique séduit parce qu'il se révèle une alternative à l'écueil dénoncé dans *Le Temps retrouvé* : « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix » (IV, 461). Le mode aporétique ne produit en effet pas de théories mais ouvre un champ de pensée où il est possible de dire l'indicible en posant simultanément deux éléments contradictoires. À ce titre, l'aporie permet de franchir les limites positives de l'exposé philosophique tout en conservant son abstraite profondeur.

Si *La Recherche en question* ne remet pas en cause les explicitations des thèses (réponses) proustiennes, sa démarche rompt avec leur méthodologie. En somme, nous tirons parti d'une parallaxe : en déplaçant notre point de vue sur la *Recherche du temps perdu*, en nous focalisant sur l'indécision, sur la période de recherche en question, plutôt que sur les révélations, ce sont les moyens mis en œuvre par le texte afin de maintenir l'aporie dans le roman que nous faisons apparaître. Cela ne signifie pas que l'aporie soit un *objet*, modulable et déplaçable, auquel Proust aurait eu recours, çà et là, dans la narration. Rejoignant en ce sens la conception antique de l'aporie, il lui donne au contraire tous les traits d'une expérience. Si la définition de « contradiction absolue dans un raisonnement[20] » laisse penser que l'aporie se résume à un objet (comme pourraient l'être une antinomie, un paradoxe ou une contradiction), une brève histoire de l'aporie prouve déjà que le terme condense des réalités et des pratiques très diverses.

---

[19] Il s'agit de l'aporie « entre le temps psychique, temps intérieur de l'âme, et le temps cosmologique, temps extérieur du monde » (O. Mongin,, *Paul Ricœur*, Paris, Seuil, 1994, p.125 ; cité par Simon, « Proust et Ricœur : l'herméneutique impossible », Esprit, No 3, mars-avril, 2006, p. 134).

[20] *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, article « aporie ».

Aporia est composée à l'origine d'un préfixe privatif (*a*-) combiné au mot de « chemin » (*poros*). En grec ancien, l'usage de ce dernier dans la langue quotidienne coïncide souvent avec le passage d'une rivière, d'un gué ou d'un détroit. Ce *poros* est un moyen de passage comme le serait un pont, une ouverture ou un pore : c'est de là que vient son second sens majeur, celui de moyen, d'expédient. Être sans (*a*-) *poros* signifie alors, selon le contexte, « sans issue », « embarras » ou « pauvreté » (sans expédient). Le vocable *aporia* ne prend la dimension gnoséologique qu'on lui connaît que relativement tard dans la langue grecque, puisque c'est l'œuvre conjointe de Platon et d'Aristote – naturellement chacun à sa manière – qui en fait un des lieux communs de la philosophie[21]. Durant les trois siècles précédant cette étape déterminante, on préfère encore souligner d'autres aspects de l'aporie, lesquels ne disparaitront jamais tout à fait, ensommeillés dans les potentialités du mot.

En ne se limitant pas à la définition moderne de l'aporie, mais en lui combinant ses caractéristiques antiques, que celles-ci soient d'ordre logique, métaphorique, mythologique ou philosophique, *La Recherche en question* vise donc à déchiffrer les fonctions particulières qu'a pu avoir cette expérience et sa description, tant au cours de la gestation et de la réception du livre de Proust, que dans le texte lui-même. Prenant aussi appui sur les interprétations critiques des quarante dernières années, cette thèse cherche à mettre en lumière le versant resté implicite à la réception du texte proustien (et pourtant jamais traité en tant que tel). Autrement dit, nous nous risquons à la question suivante : au-delà de son titre, de quelle manière le texte d'*À la recherche du temps perdu* est-il un questionnement aporétique ? Quels autres dispositifs peut-on identifier et quels sont leurs effets sur le texte ?

---

[21] Nous revenons sur l'histoire d'*aporia* dans le premier chapitre.

Nous ne disons pas que ce mode de pensée aporétique soit seulement l'apanage de Proust. Nous ne saurions d'ailleurs rester seuls en ce domaine que nous avons la prétention d'explorer. En premier lieu, nous prêterons main forte, pour la délimitation du terrain, quelques grands noms de l'Antiquité. Leurs témoignages ponctueront ainsi notre analyse, permettant de conserver la richesse d'un terme qu'ils nous ont eux-mêmes légué. Peu importe ici que Proust les ait lus ou pas : il serait naïf de croire que l'expérience de l'aporie ait changé, même à plus de vingt-cinq siècles de distance. Ce qui devrait en revanche attirer notre curiosité et affuter le regard critique, c'est la possibilité d'un renouvellement du traitement de la problématique à travers le choix du support. Le mode discursif choisi par Proust demeure en effet foncièrement différent : le fonctionnement du roman (et non pas seulement la fiction), bien distinct des supports préférés par les maîtres antiques, aura *a priori* des conséquences non négligeables sur l'expérience et le cheminement de l'auteur, du narrateur et de son lecteur.

Puisque, à notre connaissance, une étude de l'aporétique romanesque demeure sans précédent, on ne pourra s'étonner que les autres visages rencontrés soient ceux de philosophes. Il n'est pas un hasard selon nous, si les œuvres de Jacques Derrida et surtout de Martin Heidegger– puisque c'est d'eux qu'il s'agit – ont pu s'intéresser à la question de l'aporie : en ayant privilégié, par un travail (poétique) de la langue, une écriture éminemment littéraire à celle, plus froide, de l'exposé systématique, ils étaient mieux à même de donner libre cours, de faire subsister, de maintenir l'étrange entre-deux modelé par l'aporie. Les textes que nous privilégierons ne sont pas parmi leurs plus connus. Si leurs formes, allant d'une méditation poétique de Heidegger rédigée pour la commémoration du compositeur Conradin Kreutzer en

1949[22], à une logorrhée de Derrida lors d'un colloque sur le « passage des frontières » en 1992[23], sont variées, elles ont ceci de commun qu'elles témoignent d'une pensée réflexive, revenant sur leur propre expérience.

À eux, s'ajoute un dernier acteur de cette recherche, Maurice Blanchot, qui nous est apparu être l'interlocuteur privilégié de Proust. En premier lieu, bien que sous un mode différent de celui de la *Recherche*, nombre de ses livres (et plus particulièrement ses essais) sont aussi à la frontière de la philosophie et de la littérature[24]. Il est de surcroît possible de soutenir que son œuvre toute entière est aux prises avec différentes variations de l'aporie. Mais ce n'est pas tout : ce grand lecteur de Proust travaille le vocabulaire de l'aporie, l'étoffe de nouvelles nuances, circonscrit les expériences en question sans jamais les altérer, ayant à cœur de ne pas les falsifier.

Les démêlés de Proust avec l'aporie sont examinés ici dans quatre chapitres. Chacun d'eux considère, d'une manière différente, les fonctions jouées par l'aporie dans le développement d'*À la recherche du temps perdu*, tout en traçant les bords d'un domaine contenu dans l'empan entre philosophie et littérature. Parce que la notion d'aporie n'autorise, sinon à l'excès, aucun compte-rendu ou série énumérative, se présentant, par exemple, sous la forme d'une macrostructure ou d'un thème plus ou moins récurrent, nous tentons ici d'une part, de

---

[22] M. Heidegger, *Questions III et IV*, trad. J. Beaufret, F. Fédier, J. Hervier, J. Lauxerois, R. Munier, A. Préau et Cl. Roëls, Paris, Gallimard, 1966 et 1976 ; réédition Coll. Tel, Paris, Gallimard, 1990.

[23] J. Derrida, *Apories*, Paris, Galilée, 1996.

[24] Au sujet de cette indécision du statut générique, voir, pour Proust : Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, *op.cit.*) ; pour Blanchot : M. Zarader, *L'être et le neutre : à partir de Maurice Blanchot*, Coll. Philia, Lagrasse, Verdier, 2001.

dégager les moments paradigmatiques dont l'analyse peut servir de socle théorique à de futures lectures du livre, et, d'autre part, de renouveler l'étonnement suscité par l'œuvre. À travers un réseau de textes antiques, le chapitre 1 articule la problématique en termes théoriques et philosophiques pour l'étude dans son ensemble, en déterminant les multiples niveaux que recouvre le concept d'aporie. Nous y soutenons d'abord que, contrairement à la manière dont on comprend habituellement le mot « aporia » de nos jours, les penseurs grecs entendaient le terme métaphorique (« sans chemin ») comme l'état où l'on se trouve lorsqu'on est embarrassé (non comme un objet), lequel devrait être vu comme un élan plutôt que comme une halte ; comme la condition de possibilité d'un commencement plutôt que comme une voie sans issue. Ensuite, nous examinons les nombreuses nuances potentielles de l'« aporia » explorées par ces philosophes. Nous suivons le rôle joué par le concept dans la Grèce Ancienne, mettant à jour le long voyage d'un terme essentiel aussi bien en mythologie que dans les pensées platonicienne et aristotélicienne. Faisant cela, nous montrons que le terme ne peut, au final, jamais être séparé de sa métaphore originelle, même dans sa forme la plus systématique, comme dans la *Métaphysique* d'Aristote. Une fois ces différentes couches sédimentaires identifiées, les chapitres suivants pourront y faire référence librement. Les trois chapitres suivants examinent les principaux aspects de l'aporie ainsi définie, en cherchant, dans chaque cas, à déterminer ses fonctions et ses conséquences sur le sens du texte. À ce stade de notre étude, débute notre discussion d'*À la recherche du temps perdu* à proprement parler.

Le chapitre 2, analyse la métaphore du « chemin » dans la *Recherche*, montrant comment elle organise plusieurs dispositifs aporétiques. En particulier, nous nous focalisons sur le long passage canonique des « deux côtés » où la promenade familiale se fait marche philosophique, laquelle n'est pas sans rappeler celles préférée de l'école du Portique, en tout cas certainement

proche de celles qu'appréciaient Kant, Nietzsche ou Heidegger. Par une série de transformations textuelles, Proust introduit alors un nouveau niveau d'abstraction : la promenade est l'occasion d'établir un nouveau socle transcendantal. Nous retraçons les transformations textuelles à travers lesquelles Proust lie les impasses épistémologiques formulées durant cette activité dominicale à l'écriture elle-même. L'analyse nous conduira à la conclusion que l'aporie, loin d'être simplement un élément négatif, acquiert une fonction poétique positive en tant que source de l'écriture (production textuelle). L'étonnement qui en découle agit comme impulsion artistique pour le narrateur, ayant pour résultat l'unique morceau d'écriture (de la main du narrateur) qu'il nous est donné de lire dans le roman, « Les clochers de Martinville ». L'aporie émerge ainsi comme l'élément impondérable à la source de l'écriture.

Le chapitre 3 se tourne ensuite vers l'explication d'une telle source de l'écriture. Il s'agit alors de montrer qu'on peut en trouver l'explication dans la figure d'Orphée, laquelle apparaît dans une autre série de passages. Habituellement, les mentions d'Orphée dans le roman sont expliquées comme l'image des schémas amoureux du narrateur et de Swann. Nous proposons une interprétation d'Orphée comme figure à l'intersection de deux thèmes, l'amour *et* l'écriture. Cette analyse souligne que Proust est alors très proche de ce qui émergera de l'interprétation du « regard d'Orphée » proposée par Maurice Blanchot : l'histoire du héros mythologique et de sa bien-aimée à jamais disparue incarne la relation entre le processus créatif et l'impossibilité inhérente à l'écriture littéraire. En d'autres termes, elle est interprétée comme allégorie d'une écriture faisant face à sa propre impossibilité. Selon nous, tout suggère que l'importance de l'aporie pour l'écriture proustienne reposerait sur le fait que la littérature est considérée comme d'essence orphique, dans la mesure où elle demeure perpétuellement dans cet entre-deux qui se déploie selon le mode de l'indécision. C'est aussi l'occasion de nous pencher sur un Proust-

auteur et les difficultés rencontrées dans l'élaboration de son œuvre. C'est dans la correspondance que nous retrouvons aussi la genèse de ce mouvement aporétique emprunté au mythe.

Enfin le chapitre 4 revisite un ensemble de promenades nocturnes à la lumière des variations sur l'aporie étudiées dans les chapitres précédents. Il s'agit alors de montrer qu'en plusieurs moments-clés du texte, les thèmes de la promenade (chapitre 2) et de la nuit (chapitre 3) s'articulent afin de tracer les contours d'objets autrement inconnaissables. Pour finir, nous montrons que l'entreprise d'un philosophe comme Quentin Meillassoux, bien que sur un terrain en apparence absolument dissemblable, renoue, en pensant des objets tels que les « phénomènes ancestraux », avec le questionnement dont nous avons voulu montrer la (ré)émergence chez Proust. C'est donc à la lumière de cette entreprise contemporaine que nous chercherons à comprendre les enjeux de ce questionnement spécifique de la *Recherche,* et à lui ménager une place dans cette longue et souterraine histoire de la pensée, où la littérature tente de ressaisir, grâce à ses propres procédés, ce qu'on aurait pu croire le seul problème des cosmologues et métaphysiciens.

La recherche en question ne prétend pas à l'exhaustivité : les moments de la *Recherche* où l'aporie joue un rôle se retrouvent trop souvent pour que l'étude de chacun soit rendue possible. Évitant la méthodologie et les aspirations d'une interprétation cherchant à épuiser le texte, notre travail se focalise sur des moments où l'aporie se révèle exemplaire pour la compréhension du roman. Une telle procédure interprétative permet à l'étude de naviguer de la lecture détaillée de passages précis à l'identification d'une aporie comme l'un des principes essentiels animant l'ensemble de la *Recherche du temps perdu*. Ce qui était resté jusqu'ici la face cachée de la critique proustienne est vu sous un nouveau jour où l'indécision apparaît moins

comme le pendant nécessaire au *Temps retrouvé*, que comme une expérience fondamentale. Notre but est de faire sens de cette indécision primordiale aussi bien pour le narrateur que pour le lecteur d'*À la recherche du temps perdu*. Cela faisant, nous visons à localiser un mode de pensée resté masqué par les vérités entr'aperçues dans l'épiphanie refermant le livre. Notre entreprise de revenir à la dimension aporétique de la recherche proustienne se présente alors comme dévoilement, accès à une vérité, si, comme le pensaient les Grecs, la vérité est désoubli, *alèthéia*.

1

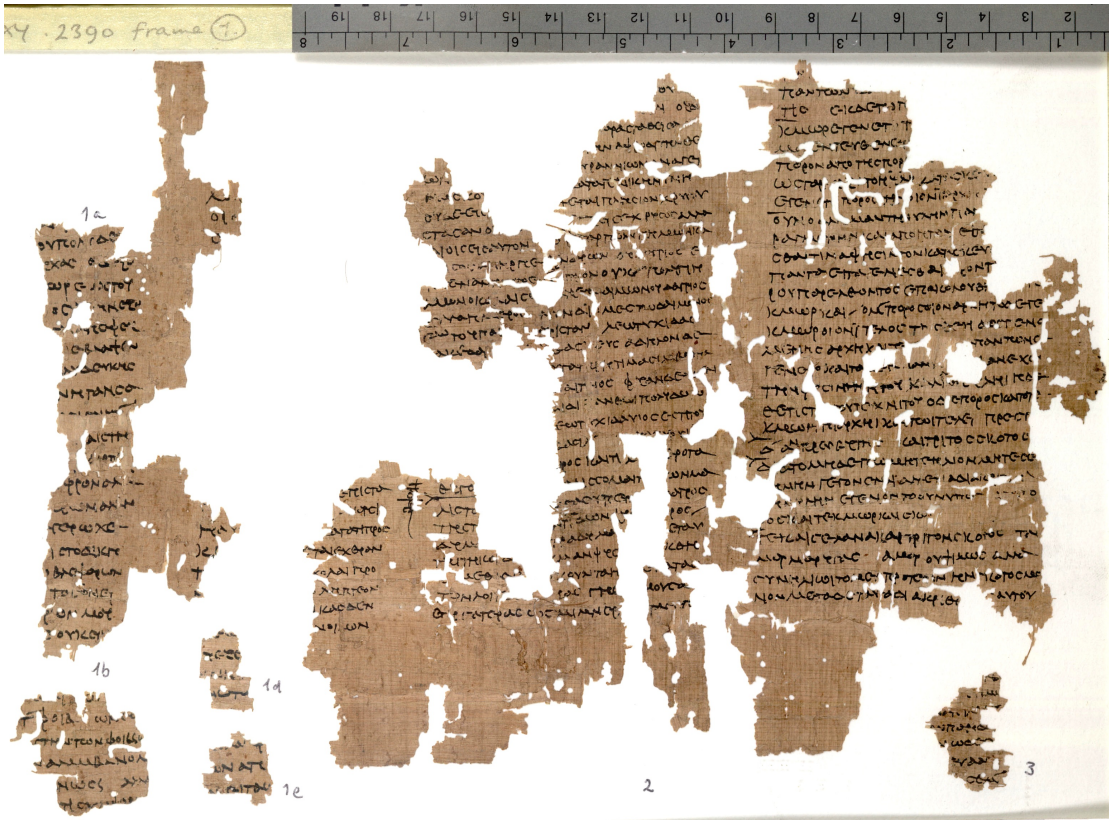
DU RÉVEIL DU COSMOS À L'ÉTONNEMENT APORÉTIQUE

I. COMMENCEMENTS (ALCMAN)

De toutes les prouesses dont la pensée est capable, celle de faire sens de notre origine, c'est-à-dire la tentative métaphysique de s'imaginer un temps et un lieu antérieurs à toute conscience pour les penser, demeure l'une des plus éclatantes. Au cœur de l'obsédante question « D'où venons-nous ? » (et encore plus de sa réponse) se dessine une limite que notre finitude seule devrait nous intimer à ne pas dépasser. Et pourtant, c'est bien au sujet de cette frontière que les plus anciens textes de la Grèce antique n'ont cesse de parler : alors que les discours scientifique et philosophique sont encore à un état embryonnaire, toutes les tentatives de l'ère présocratique ne disent autre chose que la recherche d'un discours permettant de rendre compte de ce qui ne peut être rappelé ; d'un temps et d'un lieu toujours et déjà perdus pour l'homme et ne lui ayant jamais appartenu en propre, puisque se situant avant sa propre venue. De cette tentative de la pensée, aussi irréductible qu'impossible, un exemple fascinant fut publié en 1957.

L'objet de la publication de Edgar Lobel superposait deux époques puisqu'il consistait en des fragments d'un papyrus du second siècle avant J.-C.[1], commentant un texte lui-même datant du huitième siècle avant J.-C. Parmi ces lambeaux connus depuis lors sous le nom de « P. Oxy. XXIV 2390 », quelques-uns forment un fragment plus large où l'on distinguent la partie inférieure de deux colonnes. Sur cette dentelle ocre on lit la naissance de l'univers :

P. Oxy. XXIV 2390[2]



[1] *The Oxyrhynchus Papyri*. *XXIV*, 2390, édités avec traduction et notes de E. Lobel, C. H. Roberts, E. G. Turner et J. W. B. Barns, Egypt Exploration Society, Londres, 1957, pp. 49 et suiv. : cette édition constitue l'édition originale. Elle fut ensuite reprise dans D. L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Clarendon Press, Oxford, 1962, pp. 22-23. Le papyrus lui-même se trouve au Ashmolean Museum à Oxford.

[2] Papyrus du commentaire d'Alcman : « The Oxyrhynchus Papyri » (seconde moitié du IIème siècle) ; date de publication 1957; Provenance : Oxyrhynchus ; Papyrology Rooms, Sackler Library, Oxford. Source : « Oxyrhynchus Online » (http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/).

> Lorsque la matière (*ulè*) commença à être arrangée, un certain *Poros* naquit comme commencement. Alcman dit donc que la matière de toutes choses était confondue et non travaillée (ou peut-être incréée : *apoèton*). Puis il dit que naquit un certain (être) qui arrange toutes choses (il s'agit de *Thétis*, mentionnée plus bas), puis que naquit *Poros*, et que *Poros* étant survenu, *Tekmôr* suivit. Et *Poros* est comme un commencement (*archè*), *Tekmôr* comme une fin (*télos*). *Thétis* étant née, ceux-ci naquirent comme commencement et fin de toutes choses, et le tout a une nature semblable à la matière de l'airain, *Thétis* à celle de l'artisan, *Poros* et *Tekmôr* au commencement et à la fin. (Alcman dit) *presgys* au lieu de *presbytès* (ancien). « Et le troisième (fut) *Skotos* » (cette formule est un lemme) ; par le fait que ni Soleil ni Lune n'étaient encore nés, mais que la matière était encore indistincte (*adiakriton*) ; ainsi donc naquirent (lacune) *Poros* et *Tekmôr* et *Skotos*. « Jour et Lune et en troisième lieu *Skotos* » (cette formule est un lemme, mais la nouvelle mention de *Skotos* est sans doute une interpolation) ; les luminaires ; pas seulement Jour, mais avec Soleil ; antérieurement que *Skotos*, mais ensuite celui-ci ayant été divisé (*diakrithentos* – fin du texte conservé)[3]

Jusqu'à la fin des années 1950, l'objet du commentaire anonyme demeure un texte ignoré des spécialistes—la cosmogonie d'Alcman. Le texte dont parle le commentateur est une surprise mais son auteur lui-même ne leur est cependant pas inconnu : le poète, qu'on situe dans la première moitié du VIIe avant J.-C.[4], fait partie du canon de la littérature grecque et est surtout connu pour ses *Parthénées* écrites en dialecte ionien, où sont célébrés Eros et le vin[5]. Mais si son lyrisme amoureux ne dépasse que rarement les frontières de la vie quotidienne dans sa ville natale (Sparte), le lecteur, avec ces nouveaux fragments, est en présence d'un texte très abstrait pour ne pas dire métaphysique. Car si le vocabulaire et les divinités qu'on y trouve pour décrire

---

[3] Traduction (et notes entre parenthèses) de A.-J. Voelke, « Aux origines de la philosophie grecque : la cosmogonie d'Alcman », in *Métaphysique, histoire de la philosophie*, Neuchâtel, 1981, p. 14.

[4] Nous suivons ici la datation proposée par J. Schneider dans sa démonstration philologique « La Chronologie d'Alcman », *Revue des Études Grecques,* tome 98, fascicule 465-466, janvier-juin 1985, pp. 1-64.

[5] Pour une vue plus détaillée des autres « écrits » d'Alcman, se reporter au *Fragment du Parthénée d'Alcman pour la fête des dioscures*, restauré, commenté et traduit par Marco Antonio Canini*,* Baudry, Librairie Européenne, Paris, 1870.

le réveil du cosmos diffèrent de la triade Chaos, Gaia, Eros (Abîme, Terre, Amour) qu'on est habitué à lire chez Hésiode[6], l'effort d'abstraction supposé par le texte y est tout aussi sophistiqué.

Le court texte débute dans la nuit des temps. Mais cette nuit est toute « grecque » : il n'y fait pas sombre, puisque l'obscurité telle que nous la connaissons n'est pas encore arrivée. La matière n'y a pas de forme, elle n'a ni début ni fin, aussi bien spatialement que temporellement. Ce n'est pas qu'elle est en mouvement perpétuel, car dire cela, c'est déjà supposer qu'il y a un début et une fin, que le déplacement peut être mesuré dans le temps. La matière d'avant le commencement est ici contingence au-delà de toute contingence, elle est tous les possibles *en même temps*. Elle est l'indéterminé pur, tel qu'on le retrouvera chez les écrivains des Hymnes orphiques plus tardifs où il n'a « ni limite, ni fond, ni base[7] ». Ce que, faute de mieux, on désignera comme « matière » est ainsi un espace sans espace, un temps sans temps, une matière encore « non travaillée » puisque sa modification impliquerait forme, temps et subjectivité. Or, personne n'est encore là, n'y est présente aucune entité qui puisse déjà dire « je ». C'est pourquoi la langue grecque ici se tort sur elle-même, avance par soubresauts et sans suivre de fil, semblant

---

[6] « Donc, avant tout, fut Abîme (Chaos) ; puis Terre (Gaia) aux larges flancs, assise sûre à jamais offerte à tous les vivants, à tous les Immortels maîtres des cimes de l'Olympe neigeux, et le Tartare brumeux, tout au fond de la terre aux larges routes et Amour (Éros), le plus beau parmi les dieux immortels (…) D'Abîme (Chaos) naquirent Érèbe et la noire Nuit. Et de Nuit, à son tour, sortirent Éther et la Lumière du Jour (Héméré qu'elle conut et enfanta unie d'amour à Érèbe. Terre (Gaia), elle, d'abord enfanta un être égal à elle-même, capable de la couvrir toute entière, Ciel (Ouranos) étoilé, qui devait offrir aux dieux bienheureux une assiste sûre à jamais. » (v. 116-128)

Hésiode, *Théogonie*, texte (bilingue) établi et traduit par Paul Mazon, 2e tirage, Coll. Classiques en poche, Les Belles Lettres, Paris, 2012, v. 116-122, p. 14-15.

[7] M. Detienne, et J.-P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence* : *la métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 143.

tout dire simultanément. On a souligné que le vocable *ulè* choisi par le commentateur (IIe siècle) pour décrire la « matière » d'Alcman (VIIe) était trop aristotélicien pour que l'auteur du VIIe siècle l'ait lui-même utilisé dans son texte[8]. Ce qui en outre confirme la théorie d'une lecture aristotélicienne par le commentateur est l'analogie qu'il fait entre le couple Poros et Tekmôr d'une part, et celui de *archè* et *télos*, d'autre part : les autres éléments du texte confirment en effet que cette superposition n'est pas représentative des nuances propres à la pensée d'Alcman. Mais alors, de quelle manière (non aristotélicienne) s'articulent tous les « protagonistes-concepts » de cette cosmologie ?

Alcman annonce qu'au sein de cette « matière » (*ulè*) informe un « on » (masculin) « vient au monde » (*genesthai*), suivit de près par Poros, Tekmôr et Skotos. Mais le poète ne donne pas le nom de la première divinité. Comment le pourrait-il à ce moment-là de la cosmologie ? Comment pourrait-il affirmer que la toute première divinité à venir au monde répond du *nom* de « Thétis » ? Il n'y a encore personne pour voir ni nommer ce « on » démiurgique. Il faut attendre l'apparition de Poros puis de Tekmôr pour que les muses soufflent enfin son nom : « Thétis », littéralement celle qui pose, celle qui arrange la matière[9] (*titemi*) et qui agit ici aussi bien comme concept que comme cette divinité si importante dans la Sparte

---

[8] Voir notamment (dans l'ordre chronologique) : M. L. West, « Alcman and Pythagoras », *The Classical Quaterly*, News Series, vol. 17, n. 1, 1967, p. 4 ; J. Penwill, « Alkman's Cosmogony », *Apeiron : A Journal for Ancient Philosophy and Science*, vol. 8, n. 2, novembre 1974, p.13 ; G. S. Kirk, J. E. Raven and M. Schofield*, The Presocratics Philosophers*, Seconde éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 48 ; G. W. Most, « Alcman's 'Cosmogony' Fragment (Fr. 5 Page, 81 Calame), *The Classical Quaterly*, News Series, vol. 37, n. 1, 1987, pp. 6-7 ; C. J. Steiner, « Allegoresis and Alcman's 'Cosmogony' : P. Oxy. XXIV 2390 (Fr. 5 Page-Davies), *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, bd. 142, 2003, pp. 28-29.

[9] West, « Three Presocratic Cosmologies », *The Classical Quaterly*, New Series, vol. 13, n. 2, 1963, p. 155 ; Voelke, *op. cit.*, p. 16.

antique où un temple lui était dédiée ; Thétis, celle qui gouverne l'ordre cosmique, qui met en place le cosmos sans toutefois l'avoir créé puisque celui-ci existe de tout temps sous la forme de cette matière informe[10]. Mais, ainsi que notre commentateur l'a remarqué avec justesse, le texte reproduit bien la logique interne de ce principe de nomination de Thétis : Poros (le moyen, le chemin, la route tracée sur la mer) fonctionne comme un « commencement » et Tekmôr (le but, la limite, le repère, le « point de l'horizon qui oriente la course du navire[11] ») comme une « fin »—et avec cela l'origine de l'univers, en traçant ses propres limites, fait désormais partie du Temps. Que Thétis soit apparue avant Poros et Tekmôr, qu'elle les précède dans l'organisation du discours poétique, cela n'a aucune importance car, sans eux, il n'y a justement pas « d'avant » ; sans eux, elle est encore un indéfini et ne se donne au poète que sous la neutralité du « on ». Dans le texte, la nomination de Thétis n'a donc lieu qu'*a posteriori* : en un sens c'est avec elle et sans elle que tout commence. Il y a d'une part une forme de succession, en quatre étapes, que Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, reprenant l'analyse de Martin Litchfield West, résument ainsi : « à l'origine il y avait un état informe, où rien n'était discernable ; puis fut Thétis dont l'action semble avoir eu un caractère démiurgique ; apparurent alors, en compagnie de Skotos, Poros et Tekmôr, grâce à Poros et Tekmôr, la lumière – celle du jour, celle des astres nocturnes – succède à la Nuit noire, à l'obscurité totale[12] ». Mais d'autre part, rien n'aurait pu commencer avec Thétis sans la naissance de Poros, sans cette éclaircie au sein de l'obscurité et de cette confusion inhérente à la matière informe. Comme le note West, Poros constitue un

---

[10] Parce que c'est Thétis, la *ule* est probablement de l'eau : voir Voelke, *op. cit.* p. 17 ; mais aussi Détienne et Vernant, *op. cit.* p. 149.

[11] *Ibid.*, p. 273.

[12] *Ibid*., p. 137.

« principe de différenciation », c'est lui qui marque le début et fait entrer Thétis dans l'histoire ; qui donne à sa venue au monde le titre de naissance ; qui lui permet d'être nommée. Poros est en somme la « trouée qui introduit la distinction au sein de l'indistinction[13] ». Il s'agit de ne pas confondre cette indistinction de la matière où règne cette nuit toute grecque dont nous parlions, et l'obscurité propre à Skotos. L'obscurité de Skotos ne peut se comprendre que par rapport à la lumière qui vient à l'existence après l'entrée en scène de Poros. Nous sommes ici au cœur du principe de différenciation gouvernant ce mythe cosmogonique : la lumière ne peut exister que par rapport à l'obscurité, et il n'y a obscurité que là où il y a lumière. Si tout était dans la lumière, cette dernière ne serait rien en propre car « Nuit et jour ne sont pas dissociables ; ils se conjuguent dans leur opposition, chacun d'eux impliquant l'existence de l'autre, qui lui succède suivant une alternance régulière[14] ». Que nous apprend alors au sujet de Poros, cette distinction entre les deux types d'obscurité ?

Étymologiquement, Poros c'est le « chemin », lequel coïncide souvent avec le passage d'une rivière, d'un gué ou d'un détroit. Ce *poros* est encore un moyen de passage comme le serait un pont, une ouverture, un pore, etc. C'est de là que vient son second sens majeur, celui de moyen, d'expédient. Mais cela reste, à l'origine, le chemin ou l'expédient au sein d'un monde liquide. Comme le notent West et Vernant, le terme de *poros* « n'est jamais employé pour une

---

[13] Nous aurons à revenir à ce principe-mouvement avec Aristote, puisqu'il est lié de façon très claire à l'aporie du commencement.

[14] J.-P. Vernant, « Cosmogoniques (Mythes). La Grèce », in *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, sous la direc. de Yves Bonnefoy, vol. 1, p. 256. Notre interprétation est sensiblement différente de celle Penwill, Most ou Steiner. Quant à Voelke, il ne résout pas le problème, hésitant entre deux interprétations (Voelke, *op. cit.*, pp. 22-23).

route terrestre, mais seulement pour des voies maritimes ou fluviales[15] ». Poros est donc d'abord et surtout le chemin dessiné par les navigateurs grecs sur les étendues maritimes : là où il n'y a pas de chemin (*aporia*), ils en tracent trace un qui devient leur expédient au sein de ces mers sans limites et indistinctes[16]. Rien ne laisse penser que l'auteur du VIIe siècle eut oublié la signification première de *poros* : c'est bien la personnification de « chemin » qui permet au cosmos de se former, de sortir de la nuit primordiale. Le big-bang, si l'on veut, est ici imaginé sous la forme de quelque chose qui soudainement se trace et symbolise la lumière émergeant de l'obscurité immémoriale. Sans Poros, rien n'a de début, c'est-à-dire que rien ne commence, rien ne trouve place dans l'histoire, rien ou personne ne peut prétendre à un nom ; sans Poros, les muses sont privées du *logos*, et rien ne peut être soufflé ou chanté[17].

Mais que précède alors la venue au monde du « Commencement », de « Poros » ? Alcman le décrit comme une matière *aporon kai atekmaron*, sans chemin ni terme, sans début ni

---

[15] Détienne et Vernant, *op. cit.*, p. 149, note 73.

[16] *Ibid.*, pp. 148-149.

[17] Comme le note Voelke c'est sans doute pour cette raison que le texte est présenté sous le patronage des muses, qui sont plus anciennes encore que Zeus : « Au début de son poème Alcman s'adressait aux Muses, qu'il invoquait comme les filles de la Terre (col. I, 28). Si l'invocation aux Muses s'inscrit dans une tradition bien connue, illustrée par exemple par la *Théogonie* d'Hésiode, la filiation imaginée ici s'écarte du mythe le plus courant, qui présente les Muses comme les filles de Zeus. Est-ce, comme le supposent H. Fränkel et J.L. Penwill, parce qu'il traite des origines du monde que le poète se place sous le patronage de déesses issues d'une divinité primordiale, plus ancienne que Zeus ? » (Voelke, *op. cit.*, p. 14). Voici l'analyse de l'analyse de Penwill : « where Alkman invokes the Muse he addresses her as "daughter of Zeus" (…). And it is not unreasonable to suppose that he chooses her "especially" precisely because he wants the aid of a goddess old enough to tell "how Heaven and Earth/Rose out of Chaos." (là où Alcman invoque la Muse, il s'adresse à elle comme à la « fille de Zeus » (…). Et il n'est déraisonnable de supposer qu'il la choisit « spécialement » parce qu'il veut précisément l'aide d'une déesse assez ancienne pour lui dire « comment la Terre et les Cieux, sont sortis du Chaos », Penwill, *op. cit.*, p. 14).

fin. Le terme hésiodique de « Chaos » lui-même n'est jamais mentionné. À la place de Chaos on trouve la métaphore *in absentia* supposée par Poros, à savoir *Aporia*. West parvient à des conclusions similaires quelques années après la découverte du parchemin :

> Mais quel évènement décrirait-on en disant que Poros et Tekmôr opèrent ? La réponse, je pense, est « le rôle est en train d'être façonné à partir de la masse brute qui est *aporon kai atekmaron* ». C'est seulement en supposant qu'Alcman pensait le monde en ces termes négatifs que nous pouvons expliquer son abstraction de Poros et Tekmôr [18].

Un monde littéralement « sans chemin » et « sans limite » devient une prémisse essentielle pour comprendre l'origine de l'univers selon les Grecs, aussi bien en philosophie qu'en mythologie. Mais dans quelle mesure cet état des choses est-il différent du Chaos hésiodique, lui-même « vide obscur où rien ne peut être distingué », « espace de chute, de vertige et de confusion, sans terme, sans fond[19] » ? Il semble s'agir d'une différence de nature entre les deux puisque la métaphore d'Alcman renvoie à la situation dans laquelle se trouve l'homme qui cherche à penser l'origine de l'univers, quand l'« abîme aveugle nocturne, illimité » de la version hésiodique se trouve déjà au-delà de cette situation, présentant ce degré zéro de la pensée comme déjà acquis.

---

[18] "But what event could one describe by saying 'Poros and Tekmor are operating'? The answer is, I think, 'the world is being fashioned out of a rude mass that is *aporon kai atekmaron.*' It is only by assuming that Alcman thought of the world in these negative terms that we can account for his abstraction of Poros and Tekmor." West, « Alcman and Pythagoras », p. 2. (notre traduction).

[19] J.-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Seuil, rééd. coll. Points, Paris, 1999, p. 15. Ou, selon les mots d'Ovide :

> « Avant les mers, la terre et le ciel qui les couvre
> La nature n'offrait pour unique figure
> Qu'un bloc nommé chaos, masse informe et confuse,
> Poids mort élémentaire empilant vaguement
> Les germes désunis d'atomes mal liés. » (v. 5-9)

(*Les Métamorphoses*, trad. O. Sers, Coll. Classiques en Poches, Les Belles Lettres, Paris, 2011, p. 5).

Les deux poètes font pourtant face au même problème philosophique : Que dire de ce temps sans temps où toute chose semble venir à l'existence *ex nihilo* ? Si, en lui en donnant un nom – *Chaos* – le texte d'Hésiode « passe de l'inexistence à l'existence[20] », et qu'avec ce processus de nomination, le texte fait débuter la cosmogonie, nous avons vu qu'il en va autrement dans le cas d'Alcman, où la cosmogonie débute *avant* le processus de nomination puisqu'aussi bien le démiurge que la matière « sans chemin » et « sans limite » ne reçoivent un nom qu'après la double entrée en scène de Poros et Tekmôr. Même si Chaos « indique les limites du processus cosmique, au-delà desquelles ne peut aller la représentation mythique », qu'il « représente les étendues sans dimension réelle de la profondeur cosmique au sein de laquelle débute la manifestation cosmique[21] », le fait qu'il possède un nom dans le corpus hésiodique demeure capital : il signifie que l'aporie d'une pensée cherchant à rendre compte d'un temps sans histoire, à jamais perdu, n'est plus le lot du poète. Même si le Chaos de la *Théogonie* est, comme la matière primordiale d'Alcman, un monde « sans limite ni chemin », sans temporalité ni espace discernables, par sa nomination, le vocable (« Chaos ») masque l'aspect aporétique d'un objet qui ne se laisse pas saisir par la pensée si ce n'est par le négatif. *A contrario,* en ne le nommant pas, le texte d'Alcman maintient, est fidèle à l'inconsistance aporétique de cet état et de la pensée qui cherche à le penser. Ce monde d'avant l'histoire y est présenté comme un impensé, comme *les limites mêmes de la pensée* : non seulement l'aporie est avant toute chose mais elle est avant

---

[20] Notre traduction : « Proceed[s] from nonexistence to existence », J. Bussanich, « A Theoretical Interpretation of Hesiod's Chaos », *Classical Philology*, vol. 78, n. 3, juillet 1983, p. 214.

[21] « denotes the limits of the cosmic process, beyond which mythical representation cannot go (…) represents the dimentionless expanses of cosmic depth in which cosmic manifestation begins » (Bussanich, *op. cit.*, p. 214 ; notre traduction).

toute pensée—elle demeure chez Alcman cet angle mort impensable mais pourtant toujours et déjà présent.

À l'origine de l'univers on trouve donc une « aporie », une absence de chemin, et avec elle les dangers de la haute mer[22]. Car comme les navigateurs sont obligés d'ouvrir des chemins sur ces informes étendues d'eau salée, le cosmos lui-même n'échappe à l'informe que par l'ouverture d'un chemin[23]. Cette métaphore ou allégorie de l'absence de chemin doit ainsi d'abord être entendue à un double niveau : d'un côté l'espace est lui-même encore une masse informe, *aucun chemin* n'y est discernable puisque, devant l'informe, l'homme ne peut pas même penser l'espace, il est dans *l'embarras* car dans l'incapacité d'amener sa pensée plus avant. De l'autre, cette allégorie du chemin doit être entendue comme commencement : c'est là le second sens retenu dans le nom de Poros : le chemin en procès, celui qui se trace, contenu dans l'*aporos*[24], celui sans qui rien n'est possible. Cette seconde donnée a, naturellement,

---

[22] Cette image est liée aux rapports entre *aporia* et *apeirov* : « Dire que *poros* est un chemin à frayer sur une étendue liquide, c'est souligner qu'il n'est jamais à l'avance tracé, toujours effaçable, toujours à retracer de façon inédite. On parle de *poros* lorsqu'il s'agit d'ouvrir une route là où il n'existe et ne peut exister de route à proprement dite, lorsqu'il s'agit de franchir un infranchissable, un monde inconnu, hostile, illimité, *apeiron* ; qu'il est impossible de traverser de bout en bout ; l'abîme marin, le *pontos*, c'est l'aporie même, *aporon* parce qu'*apeiron* : la mer est le règne sans fin de la mouvance pure, l'espace le plus mobile, le plus changeant, le plus polymorphe, celui où tout chemin sitôt tracé s'efface, transformant toute navigation en une exploration toujours nouvelle, dangereuse et incertaine. » (S. Kofman, *Comment s'en sortir ?*, Galilée, Paris, 1983, pp. 18-20). Voir aussi l'analyse dans les *Ruses de l'intelligence* sur laquelle s'appuient les affirmation de Kofman : Détienne et Vernant , *op. cit.*, p. 147 et suiv., ainsi que pp. 271 et suiv..

[23] Nous verrons plus loin que cette mise en mouvement s'applique, avec Platon et Aristote, à l'épistémologie elle-même.

[24] Les contraires se supposent mutuellement : pour qu'un monde soit possible, il faut que les contraires soient présents ensemble, au même moment, afin qu'ils s'équilibrent. Non seulement il faut donc une aporie constante où toute chose et son contraire se disputent le réel, mais l'*aporos* doit lui-même être soumis à cette règle ou principe et que *poros* lui soit concomitant.

beaucoup plus trait à une problématique temporelle, puisqu'elle remplace (en posant en de nouveaux termes) une problématique philosophique d'une création *ex nihilo* de l'univers. Au contraire de sa définition moderne de « contraction absolue dans un raisonnement[25] », l'aporie ne se dresse donc pas ici comme un mur infranchissable pour la pensée mais apparaît comme la ressource ou la raison de tous les possibles : car c'est bien la mise en veille de l'aporie, rendue possible par la naissance du temps et de l'espace (symbolisée par la double entrée en scène de Poros et Tekmôr), qui rend possible le commencement de toute chose. Comme nous allons le voir, l'aporie comme *chaos aporos*, où aucun ordre, aucun chemin n'existe, n'est pas une caractéristique qui disparaît complètement mais une donnée – même si elle s'établit au-delà de notre monde – qui reste *comme en parallèle du cosmos*. Si l'aporie joue un rôle fondateur dans la *formation* de notre monde, loin de se refermer sur une quelconque impossibilité, de se résumer à une situation aporétique, indépassable, elle émerge comme la condition de possibilité même du *Poros*, c'est-à-dire, de la mise en chemin du monde, de l'émergence de la lumière dans l'obscurité. Et réciproquement, le *poros* ne surgit que parce qu'il y a eu *préalablement* une *aporia*. En cela, l'*aporia* révèle le processus de pensée en puissance dans le texte d'Hésiode : car de la même manière qu'on ne saurait avoir de montagnes sans vallées, le poros ne peut se passer de l'aporie et « Gaia [*Terre*] ne peut se passer de Chaos ». Chaos engendre la Lumière (Erèbe) comme l'aporie engendre le chemin. Même après que le monde est ordonné, même après la venue de Poros ou de Gaia, ni Chaos ni l'*aporia* ne disparaissent complètement, ils sont là *in absentia*, maintenant l'équilibre fragile d'un monde où toute chose ne saurait être sans son

[25] *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, article « aporie ».

contraire[26]. Ainsi, l'aporie n'est en aucun cas un *terminus ad quem*, comme on pourrait s'y attendre, mais bien plutôt un *terminus ad quo* pour un univers qui, parce qu'il est sans chemin, appelle le surgissement d'un *poros* et notre mise en mouvement sur un chemin.

II. IMPULSION ET CHEMINEMENT DU DISCOURS (SUR QUELQUES PRÉSOCRATIQUES)

Cette première mention de l'aporie est donc loin d'être évidente puisqu'elle se présente non seulement sur le mode de l'allégorie (il y a toujours quelque chose de la métaphore dans ce type de récit mythologique) mais aussi *in absentia :* elle demeure la face cachée du récit d'Alcman. Mais là ne s'arrête pas l'histoire des origines du mot-concept. L'histoire du terme « aporie » évolue en effet lentement et avec incertitude chez les présocratiques. Chez ces penseurs des VIe et Ve siècles, on assiste alors à une démultiplication du champ sémantique couvert par *aporia* et ses composés, embrassant dorénavant, comme le note André Motte, « les registres de la vie et des réalités humaines, physiques, socio-politiques, socio-économiques, psychologiques, éthiques, gnoséologiques, étant entendu que les quatre premiers registres intermédiaires s'interpénètrent souvent[27] ». L'étude exhaustive de la fréquence du mot *aporia* chez les présocratiques a par ailleurs permis au chercheur de déterminer un fait intéressant : l'aporie était alors bien plus représentée dans le « domaine de la vie pratique » que dans le « domaine gnoséologique » ou « physique ». C'était donc l'idée de pauvreté, d'indigence qui

---

[26] Pour une distinction détaillée de cet aspect du Chaos de la *Théogonie*, voir : Vernant, « Cosmogoniques (Mythes). La Grèce », pp. 253-260.

[27] A. Motte et C. Rutten, *Aporia dans la philosophie grecque des origines à Aristote*, Editions Peeters, Louvain-la-Neuve, 2001, p. 30.

prévalait. Mais en suivant l'histoire de la signification gnoséologique de l' « aporie », en observant quelques-uns des exemples, rares mais représentatifs, où le vocable ressurgit d'une manière significative dans la pensée des choses abstraites chez les premiers esprits Grecs, on est déjà en mesure de mettre en lumière de puissantes images passées sous silence dans notre acception moderne du concept. Le phénomène de l'aporie, même pris en un sens très abstrait, ne peut ainsi jamais véritablement se défaire des métaphores physiques issues de son origine lexicale.

En premier lieu, il semble difficile de dissocier le domaine physique du chemin et le domaine gnoséologique d'une pensée qui s'arrête. Une facette très intéressante de cette superposition est développée avec l'idée d'une tension entre deux mouvements contraires, l'arrêt et le mouvement en avant. La mention de l'aporie renferme ainsi l'idée de déplacement, de « dynamisme, conjointement à celle d'une pause ou d'un arrêt[28] ». Est ainsi développée une logique similaire à celle à l'œuvre dans la cosmogonie d'Alcman puisque la « rencontre de l'obstacle suppose une marche préalable et est de nature à mobiliser l'énergie qui permettra de le franchir ». On trouve ici « une manière d'évoquer l'aporie » qui est en même temps un « appel à la dépasser[29] ». Caractéristique de ce mouvement engendré par l'aporie est le fragment d'Héraclite (seconde moitié du VIe siècle av. J.-C.) cité par Clément d'Alexandrie dans ses *Stromates* :

> Si tu n'espères pas l'inespéré (*anèlpiston*),
> tu ne le trouveras pas.

[28] Motte et Rutten, *op. cit.*, p. 32.

[29] *Ibid*.

Il est dur à trouver et inaccessible (*aporon*)[30].

L' « inespéré » fait ici référence à la vérité transcendante, extramondaine dont les hommes se détournent en faveur de leur quotidien, de leur mondanité. L'inespérable vérité a beau être ici plongée dans l'aporie, elle n'en vaut pas moins la peine, selon Héraclite, que l'on s'engage sur le chemin de sa quête. Ainsi que le note Motte, cette image d'un chemin vers la vérité qu'emprunte le philosophe n'est pas sans rappeler les « cavalcades » emportant Parménide sur le chemin menant à l'*alèthéia* dans les premiers vers de son poème[31]. On peut être aujourd'hui surpris qu'*aporia*, une expression par essence négative, soit identifiée, dans l'ethos grec, à quelque chose de positif. Ce serait mal comprendre, voire oublier, toute l'idiosyncrasie de la pensée de ces temps reculés où la conception de la « vérité » (*alèthéia*) entretenait une correspondance avec la manière dont était conçue l'*aporia*. L'*alèthéia* est elle aussi formée à partir d'un [a-] privatif et du nom propre Léthé (l'Oubli), fleuve mythique mentionné par Platon à la fin de sa *République*[32] (620e-621d) : dans ses eaux, l'âme humaine se baignait afin d'oublier les vérités qu'elle avait contemplées. La vérité, pour les philosophes grecs, c'était d'abord et surtout ce qui

---

[30] Héraclite, in *Les Présocratiques*, éd. J.-P. Dumont, Edition de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988, p. 150.

> « Les cavales qui m'emportent, m'ont entraîné
> Aussi loin que mon cœur en formait le désir,
> Quand, en me conduisant, elles m'ont dirigé
> Sur la voie renommée de la Divinité,
> Qui, de par les cités, porte l'homme qui sait. » (v. 1-3)

Parménide, in *Les Présocratiques,* trad. et éd. J.-P. Dumont, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1988. On se réfèrera aussi à l'étude de B. Cassin, *Parménide. Sur la nature ou sur l'étant*, présentation, traduction et commentaires, Seuil, Paris, 1998.

[32] Toutes les citations et références à Platon renvoient à l'édition de ses *Œuvres Complètes,* sous la direction de L. Brisson, Flammarion, Paris, 2008.

n'était plus oublié, ce qui n'était plus caché (*a-lèthé*). De là une conséquence que Heidegger n'a pas manqué de noter : la vérité n'a rien de commun avec une révélation mais suppose une lutte constante, un dévoilement de ce qui est d'abord et par essence caché[33]. La vérité du monde, ce qu'est le monde *en vérité*, à l'origine se dérobe à l'homme, et ce, doublement : le monde s'offre voilé à l'homme en tant que ce dernier a *oublié* sa vérité, son essence, pour ne plus voir que les apparences ; puis un second voile se pose sur le monde, celui du langage, dont les mots déforment le réel, le forçant à correspondre à des catégories préétablies. Le monde qui se donne à l'homme n'est ainsi qu'une vérité encore en puissance parce qu'oubliée (*lèthé*), voilée ; c'est la mise à découvert (*a-lèthé*) du monde par l'homme qui forme la vérité. Tout comme le dévoilement suppose le voile, le chemin suppose l'aporie. En ce sens, l'aporie fait ressortir sa dimension non chrétienne, pour se placer à l'opposé de l'illumination, supposant et ouvrant sur un chemin, c'est-à-dire un travail, difficile et tortueux. L'aporie (*aporia*), c'est une forme de l'oubli (*lèthé*), qui a pour avenir de produire ce chemin (*poros*) au bout duquel nous pouvons ôter le voile posé sur le monde (*alèthéia*).

Similaire à ce second voile du langage, une autre tendance chez les premiers penseurs de la Grèce veut que l'aporie ne se limite pas au domaine de la pensée mais qu'elle ait des effets sur la manière dont est perçu le discours lui-même. Dans son *Eloge d'Hélène*[34], le sophiste Gorgias (480-375 av. J.-C.) déplace par exemple l'aporie du domaine épistémologique au domaine méta-discursif. Cherchant à démontrer l'innocence d'Hélène (est-elle coupable d'avoir fini à Troie avec Pâris ?), Gorgias enchaine les arguments : comme tout homme, Hélène est victime du

---

[33] M. Heidegger, *Le Sophiste* (1924), trad. J.-P. Courtine, P. David, D. Pradelle, P. Quesne, Paris, Gallimard, 2001, pp. 24-26.

[34] Gorgias de Léontium, *Fragments*, trad. J.-L. Poirier, in *Les Présocratiques*, pp. 1031-1035.

destin ; comme tout homme enlevé, elle est victime de son ravisseur. Mais Gorgias fait alors usage d'un argument d'un autre genre même s'il s'agit encore de prouver l'innocence d'Hélène : comme tout homme, Hélène est victime de la toute puissance du discours :

> *§11.* Nombreux sont ceux, qui sur nombre de sujets, ont convaincu et convainquent encore nombre de gens par la fiction d'un discours mensonger. Car si tous les hommes avaient en leur mémoire le déroulement de tout ce qui s'est passé, s'ils [connaissaient] tous les événements présents, et, à l'avance, les événements futurs, le discours ne serait pas investi d'une telle puissance ; mais lorsque les gens n'ont pas la mémoire du passé, ni la vision du présent, ni la divination de l'avenir, il a toutes les facilités [*euporôs échei*]. C'est pourquoi, la plupart du temps, la plupart des gens confient leur âme aux conseils de l'opinion. Mais l'opinion est incertaine et instable, et précipite ceux qui en font usage dans des fortunes incertaines et instables[35].

Le discours pour Gorgias est tout-puissant, il est une *euporie* (un chemin libre), mais seulement dans la mesure où l'homme se trouve dans une aporie quant à son savoir. On ne peut en effet convaincre que l'ignorant—or, chaque homme est au moins partiellement ignorant, son savoir possédant une limite intrinsèque (le savoir comme obstacle). Pour l'homme de Gorgias, la condition épistémologique de l'homme, c'est-à-dire la relation de l'homme au savoir est par définition un état aporétique. Avec cet argument, le sophiste opère ici une avancée capitale : il transfert l'aporie à une problématique textuelle. Il part d'abord d'une problématique tout à fait similaire à celle de ses prédécesseurs (il y a un état aporétique propre à l'homme et appartenant au domaine épistémologique), pour se tourner immédiatement vers ses effets sur le discours lui-même. Mais il y a plus étrange puisque par un effet inverse les conséquences de l'aporie épistémologique sur le discours sont vues de manière positive et le cheminement du discours devient facilité. L'ignorance et l'obstacle dus à l'aporie ne se font pas un obstacle pour le

[35] Gorgias, *op. cit.*, p. 1033.

discours mais, au contraire, le favorisent[36], le phénomène ne s'appliquant donc plus seulement à la pensée ou au problème de l'origine en tant que tel comme chez Alcman. Chez le sophiste, le contenu de ce qui est dit ne revêt pas la plus grande importance, c'est *le cadre* dans lequel ce dont on parle est dit, c'est le discours lui-même.

L'aporie est toutefois toujours première : que ce soit comme origine du monde chez Alcman (elle préexiste au monde, à l'univers) ou comme préalable au discours chez Gorgias (elle préexiste au discours). Ainsi, même pour le Pythagoricien Philolaos qui cherche à expliquer le cosmos par les nombres, l'aporie constitue un passage obligé : « En effet, la puissance [du nombre] est grande, parfaite, universelle, principe et guide de la vie divine et céleste comme de la vie humaine […]. Car la nature du nombre est pour tout homme cognitive, directrice et institutrice, sur tout ce qui est matière soit à perplexité, soit à ignorance (*aporouménon kai agnouménon*)[37] ». Expliquer le pouvoir des nombres suppose ainsi expliquer leur nécessité et expliciter le vide épistémologique qu'ils aident à combler. Comme le note Motte,

> Leur signification [*aporouménon kai agnouménon*] apparaît ici toute abstraite et crée la catégorie gnoséologique de ce qui embarrasse l'esprit, de ce qui le laisse hésitant dans sa tentative pour rendre compte des choses, et lui fait prendre conscience de son ignorance. Cette catégorie de l' « aporétique » implique qu'ait été entreprise, à tout le moins de façon inchoative, une démarche pour connaître le vrai ; elle représente tout ce qui peut lui faire obstacle[38].

---

[36] Nonobstant une problématique conceptuellement profonde, ce discours n'est pas philosophique : c'est un discours qui est décrit comme un « jeu » (voir fin de l'éloge). Il est par ailleurs intéressant de noter que le discours, la *parole*, le logos lui-même ne connaît pas pour le sophiste de situation aporétique vis-à-vis de la connaissance.

[37] Philolaos, trad. D. Delattre, in *Les Présocratiques*, p. 506.

[38] Motte et Rutten, *op. cit.*, p. 27.

On peut ajouter que l'aporétique (*aporouménon*) se distingue non seulement de l' « inconnu » (*agnouménon*) mais encore de l'inconnaissable, puisque l'étude des nombres possède la capacité de remédier à cet embarras. Il semble que pour Philolaos, être dans l'aporie – que ce soit parce que plusieurs chemins (contradictoires) se présentent à l'intellect ou, à l'opposé, parce qu'aucun ne semble se dessiner – soit d'abord une question de *choix*. Bien que l'homme ne soit pas à l'origine de l'aporie, il lui appartient pourtant de s'y soustraire, soit en choisissant un chemin soit en en dessinant un là où il n'y en avait pas. Rien n'est inconnaissable, rien n'est absolument sans chemin. C'est pourquoi l'aporie consiste en une première étape, elle est toujours et déjà là, et, à première vue, fait partie de la structure même de ce qui nous entoure : avec l'inconnu, elle est en quelque sorte la matière brute de la recherche en cours ; mieux, elle est son impulsion. De matière brute de l'univers chez Alcman, l'aporie devient ainsi matière brute de la pensée, elle en est le désordre premier.

Si l'aporie se retrouve ainsi d'une problématique à l'autre, c'est sans doute parce qu'une aporie bien plus profonde agite les premiers penseurs de la Grèce : celle que Aubenque résume par la question « Comment l'être peut-il provenir du non-être ? ». Cherchant à remplacer les narrations mythiques telles que celles d'Hésiode ou d'Alcman, chacun de ces penseurs va tenter d'expliquer rationnellement la structure du monde. Seulement, ces théories vont rester « influencées [par le] schéma cosmogonique originel[39] », « création du monde, création de l'homme, création du peuple [ou de la cité][40] ». La création du monde repose, pour chacun d'entre eux, sur l'idée qu' « au commencement de toutes choses […] était la Totalité ». Cet

---

[39] P. Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?* (1995), Coll. Folio Essais, Gallimard, Paris, 2000, p. 29.

[40] *Ibid.*, p. 28.

élément primitif prend des formes diverses : c'est par exemple l'eau chez Thalès, l'*apeiron* (l'Infini, le « sans-limite ») chez Anaximandre, l'air chez Anaximène ; « pour Hippase de Métaponte et Héraclite d'Ephèse, c'est le feu[41] ». Mais c'est chez Anaxagore qu'on en trouve « la forme la plus achevée » avec la « Totalité » : car c'est bien l'essence de tout ce qui est que recherchent les Présocratiques ; une « nature de la matière » à partir de laquelle on serait en mesure d'expliquer d'où vient « le commencement de toute chose ». Ce principe premier ou cette « totalité initiale » permet en effet de « faire l'économie de [toute] création *ex nihilo* », de contourner l'absurdité d'un monde venu de nulle part. Chaque mouvement de la matière provient alors de la totalité initiale, ils sont « des mouvements nécessairement partiels, qui fragment[ent] une totalité initiale donnée[42]. »

Reste que tout mouvement, en « *apparence* », « donne naissance à des êtres nouveaux, qui naissent et meurent » : ainsi,

> Pour faire droit à l'apparence, il fallait apporter une précision à la théorie précédente : dans le devenir, tout n'est pas donné à la fois, mais successivement, et cette succession fait que le sujet du devenir n'est plus un. Le devenir est lié pour cette raison à l'idée de différence, de multiplicité. La totalité initiale, à partir de laquelle le devenir devient, sera, dès lors, par opposition au devenir différencié, une totalité indifférenciée. C'est pourquoi la totalité d'Anaxagore est un mélange, celle des cosmogonies plus anciennes une Nuit ou un Chaos, celle d'Anaximandre un Infini, celle de Platon une matrice universelle, un réceptacle universel qui peut tout devenir et n'est rien par lui-même[43].

---

[41] Aristote, *Métaphysique*, A, 3, 984 a 10, trad. J. Tricot, Coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2000.

[42] P. Aubenque, *Le Problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*, Coll. Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, pp. 443-444.

[43] *Ibid.* p. 444.

Un phénomène curieux pour ne pas dire paradoxal se produit : l'aporie gnoséologique d'une création du monde *ex nihilo* (« comment l'être peut-il provenir du non être ? ») est surmontée, dépassée grâce à un principe premier aporétique pourtant très proche, en nature, du non-être : une totalité initiale proprement *aporon kai atekmaron*, où aucun chemin ne se distingue, ne se différencie, ne se trace ou n'est encore tracé. Inséparable de toute progression intellectuelle, l'aporie est ici à la fois la question et la réponse.

III. PLATON

LE GLISSEMENT PLATONICIEN

Avec le platonisme s'opère une rupture non pas tant avec l'essence de l'aporie mais avec son mode de présentation, dont on ne saurait assez souligner l'importance pour l'histoire de la philosophie. Il ne s'agit pas d'une modification de l'essence de l'aporie car Platon reste en majeure partie tributaire de l'héritage présocratique : non seulement parce qu'ils ont en partage la langue grecque et que, comme dans l'histoire de toute langue, les emplois du mot par les prédécesseurs de Platon sculptent la signification même du terme ; mais aussi parce que, chez eux, l'aporie joue déjà un rôle, nous l'avons vu, dans la « recherche de la vérité ». L'apport de Platon à travers la figure de Socrate va se faire au niveau de la *réception* de l'aporie. À l'époque de Socrate, l'aporie est, dans la langue courante, perçue comme un terme péjoratif. Dans le contexte de la vie quotidienne d'un Athénien, c'est-à-dire lorsque l'aporie est utilisée pour parler de la vie de tous les jours, elle renvoie au « domaine socio-économique[44] » : elle y est avant tout manque de moyen, pauvreté ou indigence dont souffre un sujet donné. L'aporie est encore l'état

[44] Motte et Rutten, *op. cit.*, p. 142.

d'un individu perdu en mer, où tout *poros* (chemin) semble s'être effacé ; elle est enfin l'état d'un sujet embarrassé dialectiquement, désorienté, dépaysé, ne sachant plus quoi penser face à un paradoxe ou une contradiction si bien qu'il se voit au silence. Or, à cette négativité même Platon fait subir une profonde modification : la mauvaise aporie se fait bonne aporie. Si avant Platon on cherchait avant tout à fuir l'aporie, on a désormais à cœur de l'accueillir, de la faire sienne. Ceci implique par ailleurs un changement de l'attitude du sujet lui-même, qui de passif devient actif : à l'aporie comme mal, comme état que l'on subit, se substitue l'aporie comme bien, comme état que l'on recherche. Comment cette transformation s'est-elle opérée ? Sous quelles conditions l'aporie a-t-elle pu changer son mode de présentation ? On peut répondre à ces questions en rendant visible la trajectoire prise par l'aporie dans les dialogues platoniciens. Ce changement de perception de l'aporie se fait par glissements, presque imperceptibles, d'un domaine à l'autre : du psychologique au philosophique en passant par le métaphorique.

PREMIER GLISSEMENT (DU PSYCHOLOGIQUE À LA MÉTAPHORE)

Le domaine psychologique est donc le point de départ du glissement platonicien[45]. Il se réfère à la face négative de l'aporie : c'est l'état dans lequel se trouve un sujet qui est *dans l'embarras*, comme par exemple Socrate dans l'*Apologie*. Comme l'ont noté Mary Margaret Mackenzie et, à sa suite, les chercheurs ayant collaboré avec Motte, ce moment, qui constitue un épisode fondateur pour le philosophe athénien, repose sur une aporie originelle. L'histoire est connue : Socrate rencontre l'oracle de Delphes, et ce qu'elle lui dit le plonge dans la perplexité :

---

[45] Il est à noter que l'aporie joue aussi un rôle « psychologique » pour ce qui est de l'ironie socratique ; voir M. M. Mackenzie, « Impasse and Explanation : from the *Lysis* to the *Phaedo* », *Archiv für Geschichte der Philosophie*, Volume 70, Issue 1, janvier 1981, pp. 15-45.

il se demande bien[46] ce que la Pythie veut dire lorsqu'elle dit qu'il est le plus sage d'entre les hommes. Cette question et l'embarras qui va de pair le lancent ainsi, pour la première fois selon les dires de Socrate lui-même, sur le chemin de la philosophie. Embarrassé, il se met littéralement *en marche* en rendant visite aux hommes les plus sages de la Grèce : « J'allais trouver un de ceux qui passent pour être des savants (…) Après cela, je continuais d'aller voir les hommes politiques les uns après les autres » (21c-22a) ; mais aussi et *métaphoriquement*, car c'est déjà ici la mise en marche de l'enquête, le début de la recherche philosophique à proprement parler. Il y a presque ici quelque chose de l'allégorie où la marche lente et méticuleuse à travers la Grèce fait écran à un cheminement intellectuel mimant les futures discussions avec ses adversaires. On doit voir dans cet épisode fondateur l'impulsion donnée à l'activité philosophique de Socrate : à partir de ce jour-là, si la quête, la marche (l'« errance[47] ») de Socrate ne prend jamais fin si ce n'est par sa mort, c'est parce que l'embarras initial ne le quitte jamais. Il se présente, au fil de tous les dialogues écrits par Platon, régulièrement comme *aporos*, faisant par là implicitement de cet état un prérequis de la démarche philosophique. Comment cet embarras mène-t-il à ce que les platoniciens nomment l' « étonnement philosophique » et que les *Dialogues* cherchent d'abord (au moins en un sens chronologique) à enseigner ?

Dans un premier passage-clé, pris au *Cratyle*, Platon prend soin de donner une courte définition de l'*aporia*, en précisant qu'elle est un « mal » (*kakos*) dont il faut se sortir, un « obstacle » sur le chemin de la connaissance du monde et de soi-même par l'âme :

---

[46] « Longtemps, je me demande [*èporoun*] ce que le dieu pouvait bien vouloir dire » (*Apologie*, 21b).

[47] *Apologie*, 22a.

> N'est-il pas vrai que l'embarras (*aporia*) est un mal, comme, semble-t-il, tout ce qui empêche d'aller et de cheminer ? C'est cela que semble indiquer l' « aller-mal » (*kakos ienai*) : le « cheminement est gêné et empêché ». Lorsque l'âme « va mal », elle s'emplit de vice (*kakia*). Si le nom *kakia* s'applique à ce cas, l'*arete* (« vertu ») pourrait bien être son contraire : d'abord le mot désigne l' « aisance » (*euporia*), puis le « cours » (*rhoe*) libéré est « toujours » (*aei*) celui de l'âme bonne, en sorte que ce qui coule toujours sans arrêt et sans empêchement a reçu, semble-t-il, cette appellation[48].

Platon a parfaitement à l'esprit l'étymologie du terme et ces paroles de Socrate montrent le lien indéfectible qu'entretient, même au niveau le plus conceptuel qui soit (ayant trait ici à l'âme et à la vérité), la notion d'aporie avec celle de chemin.

Dans un second passage, cette fois-ci pris au *Banquet*, l'aporie s'offre à l'analyse de la même manière que chez Alcman—elle n'y est présente qu'en négatif et encore baignée de mythologie. Le texte nous dit que, tout comme Agathon, Socrate s'est longtemps fourvoyé, pensant que *eros* (l'amour) était bon et beau. Ce n'est qu'à la suite de sa rencontre avec Diotime, prêtresse de Mantinée, qu'il a changé d'avis. Il considère dorénavant Diotime comme celle l'ayant instruit dans tout ce qui touche à l'amour. Or, l'explication d'*eros* que propose Diotime ne va pas sans le récit de sa généalogie au cours de laquelle nous est offerte une description de Poros (203b-204b). *Eros* est le fils de Poros et Penia. Poros (le « Chemin », la « Ressource, l' « Expédient »), fils de Métis, à la fin du banquet en l'honneur de la naissance d'Aphrodite, s'endort dans le jardin de Zeus, rendu ivre par le nectar. Penia (« Pauvreté »), elle, venue mendier comme à son habitude sur le pas de la porte, décide de se faire faire un enfant par Poros. Les règles suivies ici ne sont pas les mêmes que pour les hommes : Penia n'a donc qu'à s'allonger près de Poros, et le tour est joué. L'enfant naissant de cette « union » se nomme Eros et, parce qu'il est conçu durant les fêtes d'Aphrodite, il devient son suivant et son servant. Ce

---

[48] *Cratyle*, 415c-d.

récit de Diotime par la bouche de Socrate, peut-être inspiré d'Alcman, est crucial non seulement pour la doctrine platonicienne mais pour toute l'histoire de la philosophie occidentale, en ce sens où c'est à partir de celui-ci que se forge l'image du philosophe, ce « chercheur de la vérité[49] ». Car la prêtresse fait suivre son court récit d'une interprétation où Eros possède à la fois les caractéristiques de son père et de sa mère : il a pour condition celle de la Pauvreté (celle d'un sans-abri sale) tout en abondant aussi en expédients (il est rusé). Il n'est ainsi ni riche ni pauvre ; il n'est ni mortel, ni immortel, mais meurt pour ensuite renaître. Enfin il se trouve à mi-chemin encore d'une autre manière : il n'est ni sage ni ignorant, mais demeure constamment attiré par le Beau (*to kalov*). Ce sont toutes ces caractéristiques et surtout la dernière qui rapprochent tant Eros du philosophe :

> Il va de soi, en effet, que le savoir compte parmi les choses qui sont les plus belles ; or Eros est amour du beau. Par suite, Eros doit nécessairement tendre vers le savoir, et puisqu'il tend vers le savoir, il doit tenir le milieu entre celui qui sait et l'ignorant. Et ce qui en lui explique ces traits, c'est son origine : car il né d'un père doté de savoir et plein de ressources et d'une mère dépourvue de savoir et de ressource[50].

L'amour du philosophe (*philo-*) est ici associé à Eros (Amour[51]) dont le portrait correspond à celui de Socrate ou en tout cas à celui qu'il soumet dans l'*Apologie*[52]. Comme souvent dans la mythologie, les parents désignent deux notions antagonistes qui cohabiteront en leur progéniture. Poros s'oppose donc à Penia, synonyme, en ce sens, d'*aporia* : Penia et Aporia sont cet « univers

---

[49] *Banquet*, 203d.

[50] *Ibid.*, 204b.

[51] Sur les différences entre *eros* et *philia*, voir A. Nehamas, « Symposium », in *Virtues of Authenticity,* Princeton University Press, Princeton, 1999, pp. 307-309.

[52] P. Hadot, « La figure de Socrate », in *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études augustiniennes, Paris, 1981, pp. 98-104.

de dénuement[53] » ; certes les deux désignent des formes hétéroclites de pauvreté ; mais elles font aussi ressurgir un fond commun : celui d'un manque absolu, que celui-ci renvoie à une situation sans expédient, sans ressource ou sans chemin (métaphorique)[54].

De proche en proche, il s'agit de réhabiliter, au sein d'un mythe, l'ignorance dans laquelle nous plonge une aporie dans le domaine de la pensée, lorsque ne s'offre à l'âme plus aucun chemin. Poros et Penia-Aporia s'articulent dialectiquement d'abord en la personne d'Eros où ils sont par essence forcés de cohabiter ; puis en ce que la tension vers le savoir, ce désir de sagesse, revient à la prise de conscience par Eros de la pauvreté héritée de sa mère. Mais si Penia-Aporia est pauvre en tout même en ruse, elle raisonne pourtant assez pour mettre à profit Poros, pour rechercher le contact avec ce chemin. Le premier pas, c'est celle sans-chemin qui le fait.

Dans les *Lois* (VII, 799 c3-e7) Platon convoque même l'image d'un marcheur (ou voyageur, 799 c). Cependant, l'Étranger d'Athènes, propose alors le développement d'un type d'aporie que nous avons seulement entr'aperçu avec ses prédécesseurs : il ne s'agit pas d'un obstacle qui semblerait à première vue infranchissable ou l'absence pure et simple d'un chemin s'offrant à lui, mais d'une aporie correspondant dans ce cas précis à une croisée des chemins[55].

---

[53] Détienne et Vernant, *op. cit.*, p. 142.

[54] « Tout la [Penia] caractérise ici négativement : dénuement, indigence, vie vagabonde sans toit ni loi. Tout son être n'est que manque, sans les moyens qui permettraient de le combler. Elle est l'anti-Poros, puisqu'elle-même *Aporia* (Aporie) » (G. Droz, *Les mythes platoniciens*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1992, p. 53).

[55] Platon n'est sans doute pas le premier à user de cette image. Même sa Némésis, le sophiste Gorgias, utilise l'aporie dans le sens d'une croisée des chemins, obstacle du choix, pour ainsi dire. Mais c'est une nouvelle fois *in absentia* : dans sa *Défense de Palamède*, l'expression *euporos kristos* suppose « un autre paradigme de l'aporie, non plus celui de l'impasse mais celui

Face à « quelque chose d'étrange et de tout à fait extraordinaire », l'homme, jeune ou vieux, n'« ira jamais, suppose-t-il, se précipiter sur ce qui le plonge dans l'embarras (*aporethen*) pour y donner son assentiment, comme cela, tout de suite ». Dans une telle situation, l'homme est comme un « voyageur » qui, « arrivé à un carrefour et ne connaissant pas bien sa route », s'interroge sur la route à suivre (*aneroit' an … to aporoumenon*). Cette situation implique un certain nombre d'étapes que le voyageur doit suivre : il doit d'abord marquer une *pause* pour se « poser à lui-même ou aux autres la question qui le plonge dans l'embarras » ; il doit ensuite faire l'examen des différentes possibilités qui se présentent à lui, littéralement « examiner les chemins » (*skepsis poreias*). L'interlocuteur insiste ainsi pour que lui et ses amis prennent le temps afin de réaliser un « mûr examen » (*skeptomai*). Alors, « si le Dieu le veut, peut-être que le seul fait d'avoir parcouru (*diexodos*) cet exposé jusqu'au bout suffira à apporter une solution à la question qui [les] embarrasse actuellement (*to nun diaporoumenon*) ». Troisième moment : le voyageur se remet en route. Face à l'aporie du choix, la démarche du voyageur, consistant à prendre le temps d'explorer ces différents points de résistances, est porteuse de deux vertus : la patience (il faut prendre son temps) et la prudence qui va de pair. L'analogie décrite par l'Étranger d'Athènes est loin d'être anodine mais fonctionne comme la mise en abyme de tout le dialogue des *Lois*, où les protagonistes sont censés effectuer, alors qu'ils parlent, un pèlerinage les menant de Cnossos au mont Ida où se trouve le sanctuaire de Zeus. Les marcheurs n'ont jamais l'obligation de s'arrêter. Qu'il s'agisse de la route ou de la discussion, la halte, la pause, cette manière de prendre son temps à la croisée des chemins est conseillée. L'aporie elle-même

---

de l'aporie dans laquelle on peut être plongé lorsqu'on est acculé à opter entre deux voies. (Motte et Rutten, *op. cit.*, p. 24).

n'est donc que temporaire et il faut se remettre en route. Reste qu'elle implique une posture, celui du marcheur patient qui s'arrête.

SECOND GLISSEMENT (DE LA MÉTAPHORE AU GNOSÉOLOGIQUE / DIALECTIQUE)

Si l'aporie en tant qu'obstacle remet en marche le marcheur, c'est qu'elle fonctionne de la même manière à un autre niveau, en un sens plus abstrait : celui du langage ou plutôt du discours, dans la mesure où l'aporie du savoir « profite » au discours. Si l'activité philosophique pour Socrate est en soi aporétique, c'est que le discours s'articule (au moins partiellement) autour de l'aporie. Comme le note Motte, le phénomène se retrouve certes chez Gorgias, où l'aporie gnoséologique entraine une euporie du discours : pour le sophiste, il ne faut pas dépasser l'aporie, parce que cette limitation permet au discours de grandir. Socrate fait cependant entrer l'aporie dans le fonctionnement du discours d'une autre manière : elle ne donne pas d'impulsion au discours persuasif mais mobilise une dynamique propre à la démarche du philosophe. L'aporie n'est plus une impulsion en tant que *pathos* du discours, mais elle est une *méthode*. La perplexité du philosophe permet à la quête de débuter, elle est l'origine d'un mouvement, comme dans l'*Apologie*. L'aporie devient ainsi l'embarras nécessaire à la recherche et pour repousser le front de l'analyse[56]. Mais ce sur quoi Platon insiste, c'est que cette détresse, cet embarras, est « lié à un mouvement préalable[57] ». Or, il est important de noter que cela n'est possible (et exprimé) que grâce à l'utilisation de la métaphore du « chemin ». Si les interlocuteurs de Socrate, dans les dialogues dits aporétiques, ont vite fait de faire de l'aporie un simple embarras et un

[56] *Ibid.*, pp. 123-126.

[57] *Ibid.*, pp. 110-111.

pathos sous la forme d'un état indépassable de la discussion, Socrate prend au contraire son temps, et retourne cet état négatif en un état positif : il fait de cet « arrêt » une « halte » ; il fait de cette impossibilité d'avancer une « croisée des chemins » ; il fait de l'aporie, le mode le plus vrai de toute activité épistémologique et par là la condition même du vrai philosophe. Bref, il fait de l'aporie (de cette impossibilité) non pas la fin mais le début de l'activité philosophique. L'aporie est celle qui présuppose un chemin, non pas celle qui y met un terme et, en somme, ne contrarie le cheminement que de manière provisoire. Mais, on le voit, il faut à la fois tendre à dépasser l'aporie et, *dans le même temps*, toujours chercher à la renouveler ne serait-ce que pour renouveler l'impulsion, la dynamique, l'énergie alimentant la démarche philosophique.

Ainsi, l'aporie à un niveau plus abstrait, va être reconfigurée, redéfinie dans la dialectique socratique, et toute une méthodologie de recherche philosophique va être mise en place dans laquelle l'aporie va jouer un rôle à chaque niveau. La *République*, et en particulier le célèbre épisode du « mythe de la caverne », contient une des descriptions les plus claires du mécanisme en son entier. Même une fois sortis de la caverne les hommes sont encore dans l'aporie[58], en ce sens où ils sont encore à une forme de croisée des chemins, ne sachant pas s'ils doivent croire ce qu'ils ont vu dans la caverne, les ombres, ou ce qu'il voient maintenant, les réalités elles-mêmes dans leur lumière éclatante. Dans ce mythe de la connaissance, l'aporie se trouve donc au début et à la fin de la recherche philosophique. Mieux : lorsque le philosophe s'est enfin décidé et qu'il lui faut contempler les Idées directement, il doit refaire le parcours inverse afin de retrouver ses

---

[58] *République*, VII, 516a – suiv. La critique a sans doute raison de s'étonner : « On s'attendait peut-être à ce que Platon ne fasse plus état de l'*aporia* gnoséologique une fois l'âme arrivée à la connaissance stable de la vérité, par la contemplation directe de l'Idée du Bien. Néanmoins, lorsque le philosophe du mythe de la caverne fait cette expérience, il redescend auprès des autres hommes pour les aider eux aussi à dépasser les *aporiai* créées par leurs illusions » (Motte et Rutten, *op. cit.*, pp. 78-79).

frères humains encore soumis à l'aporie, aux embarras, liés à leurs illusions. Le philosophe doit de nouveau affronter l'aporie, la revivre, même si ce n'est que de façon « ironique[59] ». L'aporie socratique prend ainsi la forme d'un grand cercle, sinon épistémologique, à tout le moins méthodologique au sein duquel l'aporie est le début de la quête, cet obstacle donnant une impulsion à l'activité du philosophe qui, en retour, aide son prochain en ressuscitant l'aporie.

L'activité philosophique de cet homme errant se doit donc d'être toujours renouvelée. Il n'y a donc pas un discours unique sur l'aporie, une seule utilisation de l'aporie dans les dialogues écrits par Platon, et le lecteur constate que Socrate explore les différentes possibilités qu'elle offre. On en trouve l'un des exemples les plus achevés dans la *République* que Motte analyse comme suit. Il y a

> trois sortes d'*aporia*, qui provoquent le début, la fin et le recommencement de la procédure platonicienne de la *mathesis* : une *aporia* « initiale », devenant les contradictions trompeuses des avis fondés sur les phénomènes, une *aporia* « intermédiaire » qui suit l'apparition des *ousiai*, due au balancement de l'âme entre le vrai et le faux, auquel elle était habituée, et une aporia « ironique », dans la mesure où elle n'est qu'apparente, car celui qui l'exprime est déjà définitivement sorti de son impasse (après avoir contemplé directement l'Un-Bien). Cette dernière revêt néanmoins une importance majeure, car elle devient l'outil méthodologique du philosophe pour réveiller l'*aporia* « initiale » des autres, ou pour la rejoindre, afin de guider le « mouvement de leurs âmes » et de les amener, à leur tour, sur la route de la philosophie[60].

En définissant la méthode du philosophe, l'aporie définit aussi ce dernier. Motte appelle Socrate « le porte-parole et le champion » d'une attitude cherchant à discerner, à mettre en lumière, à affronter les apories qui ne sont d'abord pas visibles. Lors de son procès, Socrate fait d'ailleurs une place importante à son rôle dans sa vocation de philosophe. Elle y est présentée comme une

---

[59] *Ibid*., pp. 78-79.

[60] *Ibid.*, p. 80.

source de supériorité : la pauvreté du savoir est devenue richesse de savoir : je sais que je ne sais pas. Non seulement l'aporie est une « disposition permanente[61] », mais il faut que les hommes l'aient constamment à l'esprit, de sorte que sa dynamique inhérente, ce « désir de dépassement grâce au questionnement de soi et d'autrui[62] » peut enfin se développer.

Se présente ainsi la puissance dynamique de l'aporie dans l'articulation de la dialectique platonicienne. Mais Platon n'en reste pas là. Il en profite pour enrichir le vocabulaire lié à la démarche aporétique : cinq nouveaux mots apparaissent ainsi au fil des dialogues (*diaporeô, aporèma, proaporeô, euporeô* et *exeuporeô*). Si chacun d'entre eux marque des étapes spécifiques, ils ont ceci de commun qu'ils supposent tous un « mouvement » (cela n'est rendu possible que grâce au développement de la métaphore du « chemin » dont on a parlé précédemment). Après avoir correspondu à un état psychologique subi, *passif* (III, 1), l'aporie prend la forme d'un choix méthodologique *actif* en accédant au statut de *démarche* abstraite. Si l'aporie s'est déplacée et que la destination de cette longue promenade est clairement le domaine gnoséologique, le parcours n'est pas allé sans quelques détours : durant ce voyage, on la voit ainsi jouer des rôles mythologique, socio-économique, psychologique et même métaphorique.

Mais l'aporie gnoséologique possède, chez Platon, plusieurs régimes dépendant de la structure du dialogue. Les études rassemblées par Motte soulignent des « distinctions schématiques » suivant le régime auquel elle appartient[63]. L'aporie peut ainsi se répéter sous la forme d'obstacles répétés « et cela jusqu'à la fin de l'entretien ». D'autres dialogues ajoutent à

---

[61] *Ibid.*, p. 147.

[62] *Ibid.*

[63] *Ibid.*, p. 145.

ces déconvenues et à la déconvenue finale des « avancées reconnues ». Un troisième régime de l'aporie se trouve dans les dialogues comme le *Ménon*, le *Phèdre* ou la *République* où cette dernière sert avant tout à « faire rebondir » la discussion. Enfin, Socrate, on ne s'en étonnera pas, aime *feindre* l'aporie, la difficulté—c'est l'ironie socratique. Si le régime de l'aporie platonicienne dépend du moment auquel elle survient sur le cheminement philosophique, il faut malgré tout sans doute la voir, au final, comme un élément crucial de la méthodologie philosophique que défend Socrate.

IV. DÉFINITION ET MÉTHODOLOGIE PHILOSOPHIQUE : LE MOMENT ARISTOTELICIEN

Il ne s'agit pas, pour notre tour d'horizon, de reproduire la place de l'aporie chez le Stagirite. On retrouve en effet *aporia* dans les tous les interstices de l'édifice aristotélicien où elle joue un rôle aussi bien dans en physique, en philosophie politique qu'en métaphysique. Sans se laisser gagner par le détail des occurrences du terme « aporie » et de ses dérivés, on peut cependant s'attacher aux quelques passages où le philosophe en parle en termes explicites. Ce sont eux qui ont d'ailleurs modifié le plus durablement le sens de l' « aporie » chez les philosophes et sans doute le plus contribué à la conception moderne de l'aporie[64], notamment en la vidant de son contenu métaphorique. Dans les textes où apparaît l'aporie, il n'y a pas de dialogue mais plutôt un exposé systématique ; pas de mythe à portée pédagogique mais une définition faisant partie d'un système. Si Platon a enrichi le vocabulaire, Aristote en tire toutes les conséquences épistémologiques imaginables pour la démarche réglée du métaphysicien.

[64] « Contradiction insoluble dans un raisonnement » (CNRTL).

L'aporie, loin de ses apparitions en négatif, *in absentia* ou intermittentes, se voit replacée en ligne de front de la méthodologie philosophique. Mieux : le Stagirite en fait sa clef de voute en l'unissant à deux autres termes, « diaporie » et « euporie ».

Au livre B de la *Métaphysique* (B1, 995 a 24 – b 4), le Stagirite organise en effet sa méthodologie sous la forme d'un triptyque. Cette organisation comporte trois moments rythmant la démarche philosophique : l'aporie, l' « embarras initial dû à l'hésitation entre plusieurs thèses possibles » ; la diaporie, l'« exploration des différentes voies qui s'offrent à nous » ou « questionner en progressant » selon la formule heideggérienne[65] ; et l'euporie, la « solution des difficultés antérieures[66] ». Mais sous l'apparente simplicité de l'édifice démonstratif, on trouve, ainsi que le note Pierre Aubenque[67], plusieurs difficultés, selon qu'on se réfère à ce passage ou à d'autres écrits du philosophe. Le mot *aporia* et le verbe lui correspondant, *aporein*, recouvrent deux sens différents.

> Il est nécessaire, pour la science recherchée, que nous envisagions d'abord les choses à propos desquelles il faut d'abord s'interroger (*aporèsai dei prôton*) ; telles sont toutes celles à propos desquelles certains ont pris position autrement, ainsi que ce qui, hormis celles-là, aurait été négligé. Or, pour ceux qui veulent trouver une réponse (*tois euporèsai boulomenois*), une tâche préalable est de développer correctement les questions (*prourgou to diaporèsai kalôs*), car la réponse qui suit est la solution des questions précédemment posées (*lusis tôn proteron aporoumenôn*), et il n'est pas possible de

---

[65] Voir note 76.

[66] Le terme apparait déjà chez Platon : Mackenzie, *op. cit.*, p. 17.

[67] Nous sommes ici en majeure partie tributaires de ses analyses, développées dans son article « Sur la notion aristotélicienne d'aporie » (in *Aristote et les problèmes de méthode.* Communications présentées au *Symposium Aristotelicum* du 24 août au 1er septembre 1960, Presses Universitaires de Louvain, Louvain, 1961, pp. 3-19). Nous renvoyons aussi à son ouvrage sur l'ontologie aristotélicienne, *Le Problème de l'être chez Aristote*, dont l'approche repose, de manière non-négligeable, sur l'aporie et le principe de non-résolution au cœur de la démarche du Stagirite (Aubenque, *Le Problème de l'être chez Aristote*, en particulier pp. 412-fin).

> résoudre en ignorant le nœud, mais en témoigne l'embarras de la réflexion (*è tès dianoias aporia*) sur la question : en tant qu'elle est embarrassée (*aporei*), elle subit un état proche des enchainés, car dans les deux cas, il est impossible de progresser vers l'avant[68].

Dans ce passage, l'aporie est l'objet du contrôle du philosophe en ce qu'elle est un « moyen » pour « se débarrasser d'une difficulté ». L'aporie est un procédé voulu (il « *faut d'abord s'interroger* ») appartenant à un mécanisme plus large mis en place lui aussi délibérément par le sujet pensant. Elle répond donc à une « exigence méthodologique ». Mais plus loin, l'aporie abrite un sens et un statut déjà vus chez Platon : elle correspond dorénavant à une « situation intenable par nature », insoutenable intellectuellement, où il faut imaginer l'âme « enchaînée » (995 a 32 -33). Le lecteur retrouve alors la traditionnelle spatialisation du procédé de recherche intellectuelle où l'âme, normalement « allant de l'avant », se retrouve paralysée, arrêtée, une fois dans l'aporie. L'opposition n'est pas mince : sont ainsi introduites deux définitions contradictoires. Dans la définition de la méthode philosophique, l'aporie est un procédé d'exposition, un artifice ; alors que dans la seule définition *stricto sensu* de l'aporie, elle est un état de l'âme. De là, ainsi que le note Aubenque, toute une série de questions sur la nature de l'aporie et le statut des *textes* aristotéliciens : l'aporie est-elle procédé ou situation ? Les textes d'Aristote sont-ils une recherche à proprement parler (dont il ne connaît pas le résultat lorsqu'il la débute), ou bien un « dogmatisme » qui « feint, pour des raisons méthodologiques, les apparences de la recherche[69] » ? En somme, faisons-nous face à du non-déterminé ou du prédéterminé ?

---

[68] Motte et Rutten, *op. cit.*, p. 263.

[69] « Sur la notion… », pp. 6-7.

Il existe encore un aspect de l'aporie pour lequel Aristote reste tributaire des traditions philosophiques le précédant et en particulier celle inaugurée par Platon, lorsqu'il fait équivaloir la « reconnaissance de sa propre ignorance » et le fait d'être « dans l'aporie et de s'étonner » : l'étonnement aporétique se superpose alors au « je sais que je ne sais pas » platonicien (A,1 982 b 17-18). Les deux philosophes ont aussi en commun une même répartition du vocabulaire : les mots de la famille d'euporie sont ainsi moins nombreux que ceux de la famille d'aporie, révélant ainsi que la résolution de l'aporie n'est pas la chose la plus importante et que la méthode philosophique ainsi conçue a d'abord comme mouvement naturel celui d'un retour à l'aporie, comme par un mouvement cyclique (nous allons y revenir). Mais Aristote distingue aussi deux types d'aporie en opposant celles, « oiseuses » des sophistes aux siennes, évidemment véritables. Reste que toutes ces distinctions ne permettent pas, à première vue, de résoudre les ambiguïté du termes (« *aporia* ») : l'aporie commence-t-elle donc avec la recherche philosophique ou est-elle présente avant toute recherche ? L'objet de la recherche philosophique est-il aporétique en lui-même, ou bien est-ce la charge du philosophe que mettre en relief, de faire apparaître l'aporie là où il n'y en avait pas ?

Les deux autres termes de la définition (diaporie et euporie) ne sont pas non plus à l'abri d'une discontinuité interprétative. La diaporie, si elle « se confond le plus souvent avec l'examen préliminaire des opinions énoncées sur le sujet, soit par les philosophes, soit par le vulgaire, et dont il faut tirer au clair les contradictions avant d'entreprendre (…), la recherche proprement dite[70] », tend à perdre ce caractère « préliminaire » et « dialectique » pour se superposer à la

[70] *Ibid.*, p. 8.

recherche elle-même[71]. La diaporie concerne de fait les deux temps de la recherche, d'un côté l'observation et la poursuite des opinions contraires *et* la recherche qui en découle. Aristote semble ainsi activer le mouvement interne de l'aporie laquelle, en sa qualité d' « impasse », apparaissait pourtant, de prime abord, statique. Dans les traitement et conception aristotéliciens sont contenus des chemins (*poroi*) qu'il faut traverser (*dia*-). L'empire du choix qui provoque d'abord l'embarras de la pensée est transformé, métamorphosé, retourné (sur lui-même) en recherche dialectique. Cette caractéristique se révèle particulièrement importante dans le cas où « la démonstration [philosophique] est impossible » (c'est le cas du principe de non-contradiction[72]). En superposant la diaporie à la recherche dialectique, « la réfutation des apories » (diaporie) devient le substitut d'une impossible démonstration. Ainsi, le cas où ni le langage, ni la logique ne sont à même d'articuler une idée impossible à démontrer (comme dans le cas du principe de non-contradiction), l'aporie et la diaporie se substituent à la positivité d'une thèse. L'obstacle devient recherche, et l'aporie réponse (satisfaisante) à l'impossible.

Une ambiguïté similaire se retrouve dans le cas du troisième volet de la méthode en question—l'euporie. Certes, l'euporie peut être entendue soit comme l'ouverture d'un chemin là où il n'y en avait ou bien qui se trouvait entraver ; soit comme la fin du chemin lui-même[73]. Mais l'euporie peut aussi renvoyer à une solution qui a pour issue de maintenir les deux chemins ou opinions opposés : dans ce cas, il s'agit de restituer les avantages de l'aporie, de faire de sa pluralité interne quelque chose de positif, de bon (*eu*-porie). Il faut sans doute voir dans cela

---

[71] Aristote, *Métaphysique*, B, 1, 995 a 25-16. Pour une explication voir Aubenque, « Sur la notion… », pp. 8-9.

[72] *Ibid.*, pp. 11-12.

[73] *Ibid.*, p. 12.

toute la force de l'attachement, de la part d'Aristote, à l'aporie. Cette prédilection expliquerait qu'il ait basé toute sa méthodologie, tout son travail de philosophe, sur celle-ci. À ce niveau, non seulement l'aporie ne se distingue ainsi plus de l'activité philosophique elle-même mais, en retour, la diaporie et l'euporie représentent les attitudes de l'homme *envers* l'aporie.

Malgré les ambiguïtés surgissant ça et là dans le corpus, Aristote fait entreprendre un grand tournant à l'aporie en la faisant passer d'état psychologique à noyau d'une méthode philosophique. Si les dictionnaires lui donnent encore aujourd'hui une saveur aristotélicienne, il est cependant clair qu'ils font un mauvais usage de ses démonstrations. Car l'aporie n'est pas un objet, on ne peut *avoir* ou *être devant* une aporie, puisque ce serait prendre l'effet pour la cause :

> Quand on dit, par exemple, que […] « l'incertitude » (*aporia*) est une égalité de raisonnements contraires […], il se passe que ceux qui définissent de cette façon posent l'effet pour la cause, ou inversement. En effet, […] l'égalité entre des raisonnements contraires semblerait bien être la cause de l'incertitude (*tès aporias*). En effet, lorsque, raisonnant dans les deux sens, toutes les raisons nous paraissent égales de part et d'autres, c'est alors que nous sommes dans l'incertitude (*aporoumen*) sur l'action à entreprendre[74].

Certes, l'aporie aristotélicienne est le plus souvent un *état de l'âme*, se superposant à l'acception socratique. Confirmant cela, est l'interprétation d'Alexandre d'Aphrodise dans son *Commentaire des Topiques* : pour ce dernier l'aporie est « un « *pathos* » qui est provoqué (*ginetai*) par des raisonnements contraires de force semblable. Ceci n'empêche qu'Aristote construit une méthode philosophique à partir de ce pathos : le monde lui-même étant de nature aporétique, le regard philosophique cherchant à le saisir ne peut que l'être lui aussi[75]. Comme Aubenque le souligne au terme de son exploration de l'ontologie aristotélicienne, « l'être n'est plus cet objet

---

[74] Aristote, *Topiques*, VI, 6, 145 b 1-19, trad. J. Tricot, cité par F. Pironet, in Motte et Rutten, *op. cit.*, p. 154.

[75] Conclusions qui, nous le verrons dans le chapitre suivant, se rapprochent significativement de d'une analyse possible des « Clochers de Martinville ».

inaccessible qui serait au-delà de notre discours ; mais il se révèle dans les tâtonnements mêmes que nous faisons pour l'atteindre » ; c'est pourquoi « l'être (…) n'est autre que le corrélat de notre embarras ». Si « l'échec de l'ontologie devient l'ontologie de la contingence », il faut reconnaître dans ce « renversement » le « fait que l'aporie est elle-même démarche » [76]. Ainsi, dans le cas d'une recherche sur l' « être » :

> L'absence de chemin (*poros*) devient pluralité des voies : l'incapacité du discours humain à dégager la signification unique du mot *être* ne conduit pas à lui dénier toute signification, mais à laisser surgir la pluralité irréductible des catégories où il se dévoile[77].

---

[76] C'est en un sens déjà la position de Heidegger qui n'a pas manqué de voir comment l'aporie était au cœur de toute (« bonne ») démarche philosophique entreprise par le Dasein ; dans quelle mesure l'aporie recouvre son mode de relation au mondain ; et combien elle constituait une impulsion, une « mise en chemin » : « Ce que les Grecs caractérisent comme *aporia* désigne donc la singulière étape transitoire du *Dasein* lui-même face au monde. Il désigne un être chemin du *Dasein* : être d'une certaine manière au fait de l'étant, et pourtant ne pas parvenir à se frayer un passage. L'*aporein* n'a pourtant pas en soi-même un sens original et positif ; il n'a au contraire que le sens fonctionnel de la bonne recherche du savoir de l'étant lui-même. *Diaporein*, questionner en progressant, signifie : ne plus trouver quelque chose d'évident—où « évident » est ce qui est compris à partir de la compréhension dont on dispose précisément par hasard—, mais chercher à arracher à la chose elle-même son intelligibilité. Les étapes positives du *diaporein* ne sont rien d'autre que la mise en présence de la chose déterminée. Le chemin et la direction de l'*aporein* vont du monde-ambiant au monde, c'est-à-dire que l'*aporein* ne vise pas ce qui ne fait que venir à l'encontre incidemment et ne passe pas inaperçu, mais inclut le fait que le *Dasein* se mette lui-même en chemin là où ce qui est toujours déjà là retient son attention. Là où se trouve un tel *aporein* se trouve aussi un tel 'mettre en chemin' » (*Le Sophiste*, §128, p. 126 ; nous soulignons). A-t-on jamais rêvé une belle manière de décrire l'étonnement philosophique ?
Notons que chez Heidegger l'aporie pourrait fait l'objet d'un rapprochement avec le concept d' « avenance » (*Ereignis*) et mériterait de plus amples développements lors d'une nouvelle étude (elle-même prenant en compte l'analyse de nos derniers chapitres) : « [De l'avenance] : Ce *qui vient se faire entendre* de l'estre, en tant que défense qui oppose son refus. / Ce *qui se met en jeu* lorsque a lieu le questionnement en quête de l'estre. C'est d'abord ce qui se met en jeu du côté du premier commencement, afin que celui-ci mette en jeu l'autre commencement et que, de ce jeu en miroir des mises en jeu, parvienne à s'accomplir la préparation du saut. / Le *saut* jusqu'à l'être » (M. Heiddeger, *Apports de la philosophie. De l'avenance*, trad. F. Fédier, Gallimard, Paris, 2013, p. 23.

[77] *Le Problème de l'être chez Aristote*, p. 489.

Au final, on ne saurait détacher complètement ces ambiguïtés du statut de l'aporie relevées dans le corpus aristotélicien, des ambivalences dues au phénomène d'oscillation souligné chez Platon. En les mettant en vis-à-vis, sans doute touche-t-on ici à l'un des traits définitoires fondamentaux de l'aporie : à la fois procédé et état, voulue et pourtant subie, désirée sans cesser d'être redoutée, nécessaire dans sa propre impossibilité, laborieuse et cependant inévitable—l'aporie se situe sur cette ligne toujours plus mince qui sépare le *kakos du kalos kagathos,* protégeant l'ambiguïté tout en ouvrant ses possibles ; retournant l'embarras comme on retournerait un gant pour en faire apparaître l'autre côté ; mimant les contradictions et multiplicité du réels dans l'espoir d'en toucher l'être le plus intime.

CONCLUSIONS

Une des dimensions de l'aporie est son *originellité.* Dans notre rapide tour d'horizon allant d'Alcman à Aristote, nous l'avons vue origine de l'univers, origine de la vocation philosophique, ou encore origine du questionnement philosophique. L'aporie est un état si profondément attaché à son antécédence, qu'on peut se demander si elle ne se superposait, pour chaque Grec de ses temps reculés, à sa propre condition. Ce que Platon entreprend, et qu'Aristote continue, est de replacer l'aporie au centre de la pensée, de la sortir de l'ombre où le discours mythologique l'avait logée. Cela implique qu'il faille, de temps à autre, la détacher de l'obscurité négative dont on l'a affublée. En effet, combien sommes-nous alors loin de l'idée que nous nous faisons aujourd'hui de l'aporie ! Elle n'est aujourd'hui ni un état de l'âme (comme chez Platon ou Aristote), ni un état du langage comme chez les présocratiques. « Contradiction insoluble dans un raisonnement » : non seulement notre époque pense l'aporie comme une *chose*, mais cette tendance associe au terme la notion de résultat. Si bien qu'en faisant de l'aporie un

synonyme de « paradoxe », on semble l'avoir détachée de l'homme. Le drame profondément humain qu'a pu représenter l'utilisation du vocable s'est effacé pour laisser place à un objet que l'on ne rencontre que rarement. Mais les changements ne s'arrêtent pas là. Que perd-on lorsque on emploie indifféremment paradoxe et aporie ? L'idée d'un mouvement spatial de la pensée ; l'idée d'une pensée consciente d'un infini qu'il lui est inhérent, criant sa présence par une forme d'absence (*a-poros*). On a vu que les deux idées sont d'ailleurs liées : le chemin de pensée n'a lieu d'être qu'en raison de l'absence originelle qui l'appelle.

Mais loin des dictionnaires, l'idée d'appel resurgira et certains philosophes contemporains, comme Jacques Derrida, se laisseront séduire :

> J'ai cédé à ce mot d'*apories*, au pluriel, sans bien savoir où j'allais et si quelque chose se passerait, me permettant de passer avec lui, sauf à me rappeler toutefois que ce vieux terme grec usé jusqu'à la corde, l'*aporia*, ce mot fatigué de philosophie et de logique s'était souvent imposé à moi depuis de longues années et de façon plus insistante ces derniers temps[78].

C'est sans doute sous cette « insistance » qu'il faut déchiffrer l'« appel ». Ou plutôt : considérer l'aporie comme cet appel insistant dont la trace se donne à voir comme impossible à effacer. Une qualité d'impossible effacement dont jouie l'aporie et qui se retrouve à la racine des trois vocables d'Aristote : aporie, diaporie, euporie. Elle est de fait à la racine de chacune des étapes fondamentales de la méthodologie philosophique ; c'est autour d'elle que tout se déroule ; par rapport à elle que la pensée se situe ; à partir d'elle que le cheminement se trace et s'enroule. Cette condition de la pensée philosophique, Derrida en fait l'expérience, cherche à se « mouvoir non pas contre ou à partir de l'impasse, mais, d'une autre manière, selon une autre pensée, peut-

[78] J. Derrida, *Apories*, Galilée, Paris, pp. 31-32.

être plus endurante de l'aporie[79] ». Mérite le nom d'aporie ce qui est véritable « expérience interminable[80] ».

Derrida et, nous le verrons plus loin, Martin Heidegger, se sont intéressés à la question de l'aporie. Cependant, entre Aristote et Derrida une certaine ligne de partage a été tracée, malgré les similitudes de départ. Car quand bien même Aristote avait développé l'aporie jusqu'à y fonder sa méthodologie, c'était, sauf en de rares cas où il la maintenait finalement[81], en vue de la dépasser. Ceux-là étaient au final beaucoup plus une nécessité, quelque chose qui lui était imposé, que l'effet de sa volonté. Au contraire, avec Derrida, quelque chose de nouveau se produit ; on franchit une nouvelle étape, laquelle consiste, nous le verrons, à rechercher l'aporie *puis à la maintenir*, à ne pas la « déshabiller de son endurance originelle[82]. » Reste à voir si on peut seulement parler de généalogie de l'aporie dans le cadre restreint de la philosophie ou si elle peut basculer définitivement dans la fiction, ouvrant alors cette dernière à des possibilités inattendues, la libérant de certains rapports qui l'enchainaient pour la faire accéder à cette forme si particulière de l'entre-deux, et peut-être, contre toute attente, lui faire alors rejoindre l'une des facettes de son essence restée insoupçonnée.

---

[79] *Ibid.*, p. 32.

[80] *Ibid.*, p. 37.

[81] « Sur la notion… », pp. 12-17.

[82] R. Gasché, « L'expérience aporétique aux origines de la pensée. Platon, Heidegger, Derrida », Trad. Georges Leroux, *Derrida lecteur*, Volume 38, numéro 1-2, 2002, p. 118.

2

DEUX CÔTÉS COMME SOL MENTAL

> Le voyage vers « Ce qui mérite qu'on s'interroge » n'est pas une aventure, mais un retour au pays natal[1].

À en croire Diogène Laërce[2], on ne sait si Aristote devait ses « jambes maigres » et son surnom de « Promeneur » (*peripatêtikos*) au fait qu'il choisit le péristyle (*peripatos*) d'un ancien gymnase (le Lykéion) pour son enseignement, ou si c'était tout simplement parce qu'il préférait philosopher en déambulant (*peripatein*). Friedrich Nietzsche, tout aussi versé dans l'art de la promenade mais plus prolixe à ce sujet, s'est expliqué sur les avantages et le type de pensée propres à ces sorties régulières : « l'êthos du philosophe, affirme-t-il, est de penser à l'air libre, marchant, sautant, montant, dansant […] là où même les chemins se font méditatifs[3] ». À la déambulation lente du Stagirite et de ses disciples, est substituée l'énergie d'un Zarathoustra

---

[1] M. Heidegger, « Science et méditation », in *Essais et Conférences*, trad. A. Préau, Coll. Tel, Gallimard, Paris, 1958, p. 76.

[2] Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, trad. R. Genaille, Vol. 1, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 230.

[3] F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. Patrick Wotling, Garnier-Flammarion, Paris, 2007, paragraphe 366.

sillonnant forêts, villes et montagnes où résonnent ses chants puissants et dramatiques, ses danses bouffonnes et cependant grandioses[4]. Ces promenades philosophiques et cet abandonnement du Surhomme dont Nietzsche dira[5] qu'il est la « seule forme d'existence possible », représentent un espace dynamique où se déploient joie, rire et, surtout, élan vital. Mais le cortège des marcheurs et ses variations ne s'arrêtent cependant pas là. Qu'on interroge les relations entre philosophie et promenade, aussitôt surgissent d'autres exemples. Naturellement, celui de Jean-Jacques Rousseau qui, exilé et sur le point de mourir, ne parvint pas à mettre les dernières touches à ses *Rêveries du promeneur solitaire*[6] ; mais aussi celui d'un Kant frêle et déjà âgé parcourant quotidiennement les chemins autour du lieu qu'il ne quittera jamais, Königsberg[7] ; ou celui d'un Heidegger qui, de retour en sa ville natale du Bade-Wurtemberg, Messkirch, et retrouvant ce chemin qui part de l'église Saint-Martin, reprendra impressions et pensées au fil d'une grande et lente méditation[8]. On pense encore aux décors choisis pour les dialogues-promenades qui entrecoupent et souvent allègent la longue suite du canon des traités

---

[4] F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. G.-A. Goldschmidt, Le Livre de Poche, Paris, 1983.

[5] Lettre à son secrétaire et ami Peter Gast, 1879.

[6] J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres Complètes,* T. I, Édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond avec la collaboration de R. Osmont Editions de la Pléiade, Gallimard, 1959.

[7] Voir T. de Quincey, *Les Derniers jours d'Emmanuel Kant*, ed. J.-P. Mourlon, Milles et une nuit, Paris, 1997 ; pour Heidegger voir plus bas.

[8] Voir en particulier *Le Chemin de campagne*, *L'Expérience de la pensée*, *Sérénité*, et « Pour servir de commentaire à *Sérénité* » qu'on retrouve dans Martin Heidegger, *Questions III et IV*, trad. J. Beaufret, F. Fédier, J. Hervier, J. Lauxerois, R. Munier, A. Préau et C. Roëls, Coll. Tel, Gallimard, Paris, 1966 et 1976.

philosophiques : tantôt les montagnes pour Platon[9], tantôt la plage pour Minucius Félix[10]. Mais le *topos* laisse entrevoir une contradiction—car à la liberté de ce type de marche, à ce « libre délassement » propice à la « récréation de l'esprit[11] », se noue l'idée, comme le souligne Fréderic Gros, d'une « promenade comme rite absolu » et sa nécessaire répétition : « il faut alors, note-t-il, des parcours bien tracés, des itinéraires strictement délimités. On ne fait pas indifféremment *de* la promenade, ni même *une* promenade, mais *telle* ou *telle* promenade[12] ». Pourtant ce dernier suggère que, chez les enfants, cette tension se résorbe : les promenades « ne se ressemblent jamais en rien pour [eux] », « elles empruntent des sentiers différents, les haies qui les longent sont uniques, les perspectives irréductibles. Elles ne se croisent pas[13] ». Or, au moment où il avance cette thèse, Gros a un exemple très spécifique à l'esprit : l'enfance du narrateur d'*À la recherche du temps perdu*.

L'épisode que son ouvrage *Marcher, une philosophie* résume en quelques lignes[14] court en réalité sur une cinquantaine de pages et clôt la toute première section de *Du côté de chez Swann*. Les narrateur a lui-même déjà fait du chemin, suivant un parcours toujours plus chaotique alternant entre la mémoire et l'onirique : après le célèbre incipit où le narrateur se

---

[9] Voir chapitre 1.

[10] Municius Félix, *Octavius*, trad. J. Beaujeu, Les Belles Lettres, Paris, 1964.

[11] F. Gros, *Marcher, une philosophie* (2009), Coll. Champs Essais, Flammarion, Paris, 2011, p. 217. Gros dédie tout un chapitre au promeneur dont le paradigme est le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* (pp. 217-229).

[12] *Ibid*.

[13] *Ibid*.

[14] *Ibid.*, pp. 219-220.

réveille (I, 4-5) et erre parmi les ombres de sa chambre ; le drame du coucher (I, 9-41) où la mémoire se déplace et remonte douloureusement dans le temps ; l'épisode de la madeleine où le cheminement est bref et pourtant intense (I, 42-46) ; puis une pérégrination parsemée d'images sur la vie à Combray et ses habitants (I, 47-130) en passant par une rêverie toute ovidienne sur les asperges (I, 119), le narrateur poursuit l'exploration du quotidien de son enfance, dévoilant à son lecteur les mystères du rituel des promenades en famille, lesquelles donnent l'illusion d'émerger comme la première tentative de « reprendre pied » sur terre. Voici ce que nous montre d'abord le texte : une scène d'énumération[15], où les promenades s'enchainent et se structurent. Trois types de promenade sont ainsi décrites: « Au commencement de la saison, où le jour finit tôt, quand nous arrivions rue du Saint Esprit, il y avait encore un reflet du couchant sur les vitres de la maison (…) » ; « Dans l'été, au contraire, quand rentrions, le soleil ne se couchait pas encore (…) » ; enfin « certains jours fort rares, quand nous rentrions, (…) il n'y avait plus quand nous arrivions rue du Saint-Esprit, nul reflet du couchant étendu sur les vitres (…) (I, 131-2). Certes la description offre une structure temporelle permettant de distinguer les promenades selon l'heure du jour à laquelle ils rentrent[16]. Pourtant elle ne rend pas compte de leur longueur ni n'explique encore de quelle manière elles sont parvenues à faire monde pour le narrateur[17].

---

[15] Forme textuelle que prend l'itinéraire : le narrateur entreprend de faire la liste de ces variations. Voir l'étude (excentrique) de M. Charles, « Proust d'un côté d'autre part. Qu'est-ce qu'un dysfonctionnement ? », *Poétique*, 59, 1984, pp. 267-294.

[16] Voir Charles, *ibid.* ; interprétation reprise par G. Perrier dans *La Mémoire du lecteur : Essai sur* Albertine disparue *et* Le Temps retrouvé, Coll. Bibliothèque Proustienne, 3, Classiques Garnier, Paris, 2011.

[17] Michel Charles et, à sa suite, G. Perrier ont relevé l' « instabilité » de ces pages : « Dès le premier tome également, la disposition des lieux combraysiens présente des symptômes d'instabilité. Michel Charles a construit précisément son concept de dysfonctionnement à partir de cet exemple. » Dans son ouvrage, Perrier analyse la structure en termes d'édifice

Car si l'activité dominicale s'estompe momentanément au profit de digressions, les promenades ne disparaissent pas tout à fait et se gonflent d'une signification capitale. En introduisant l'économie d'un espace péripatétique, il ne s'agit en effet pas seulement de planter le décor, délicieusement anodin, de l'enfance ; il ne s'agit pas non plus d'insérer un simple « effet de réel », pour reprendre le mot de Barthes[18] ; il ne s'agit pas de tisser le fil d'Ariane élémentaire pour un texte qui autrement se perdrait. Ces promenades, comme on va le voir, remplissent aussi, par le biais d'une série de transformations et de rappels, un tout autre rôle ; elles se chargent d'une nouvelle signification pour ensuite ré-émerger une cinquantaine de pages plus loin et tracer les limites de ce long épisode. Ces chemins déterminent alors un phénomène qui, bien que souterrain, n'en revêt pas moins, si on étudie précisément sa configuration, un enjeu de taille et qui investit, nonobstant des différences fondamentales, une « forme d'existence » toute aussi importante que pour Nietzsche—car ce qui est en jeu ici, de l'aveu du narrateur, c'est la « représentation la plus exacte de la vie intellectuelle » et l'élaboration progressive d'un « sol mental » (I, 182). Mais qu'est-ce à dire ? Comment ces promenades sont-elles amenées à remplir une telle signification et quel en est le mécanisme dans l'économie du texte ?

I. NAISSANCE DE CÔTÉS INCOMMENSURABLES

---

mnémonique : on assiste ici, selon lui, à une poétique de l'oubli : « Parallèlement aux images et aux lieux de mémoire, Proust déploie images et lieux de l'oubli (…). On pense à un "art de l'oubli", où les composantes de l'art de la mémoire seraient reprises dans une visée pragmatique inverse. Les lieux ne permettent plus d'encadrer distinctement les images ni de les mémoriser. L'architecture mnémonique s'effondre, les images s'effacent. Cette "amnésie topographique", se concentre dans un évènement, la jonction des deux "côtés" et dans un épisode, le "Séjour à Venise" » (Perrier, *ibid*., pp. 221-223).

[18] R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968 ; repris dans *Littérature et réalité*, Coll. Points, Seuil, 1982, pp. 81-90.

Fin 1908, Marcel Proust vient tout juste de faire acheter près de 130 cahiers : de simples cahiers d'écolier, ceux qu'à l'époque on trouve encore dans le cartable des élèves du lycée Condorcet[19], avec du papier ligné, une marge tracée à l'encre rouge et des pages numérotées. L'événement, en apparence mineur, annonce pourtant l'époque d'une profonde transformation de son mode d'écriture. Malgré les différentes formes que prennent les manuscrits proustiens en cette année particulièrement prolifique[20], les cahiers tiennent en effet une place à part. Ils signalent un abandon de la forme fragmentaire qu'on trouve encore dans le « carnet de 1908 », là où on trouve l'emprunte fugace de son « illumination », la trace de ce « moment décisif où vient [à Proust] l'inspiration d'où sortira sa grande œuvre[21] ». Si les textes des dix « cahiers Sainte-Beuve » n'ont ainsi rien de l'ampleur continue d'une structure narrative à grande échelle, ils ne sont pas pour autant des fragments—ils couvrent souvent plusieurs pages où les ratures témoignent d'un début de recherche du mot juste. On n'y consigne plus une note pour plus tard, un thème ou une idée qu'on souhaiterait intégrer à un roman potentiel et qui, à l'occasion, se satisfont de bribes agrammaticales. Bien au contraire, aux fragments épars écrits par une plume hâtive ont succédé, selon l'expression de Claudine Quémar, des « fractions de canevas romanesques[22] ». Toute page commencée est le plus souvent noircie de la première à la dernière ligne. Des phrases sont rayées puis recommencées, témoins silencieux non seulement de ces premiers essais pour circonscrire, avec le plus de justesse possible, toute fulgurance ; mais

---

[19] J.-Y. Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, vol. 2, Coll. Folio-Essais, Gallimard, Paris, 1986, pp. 82-83.

[20] *Ibid*., pp. 79 et suiv.

[21] P. Kolb, « Le Carnet de 1908 », *Cahiers Marcel Proust,* VIII, Gallimard, Paris, 1976, p. 7.

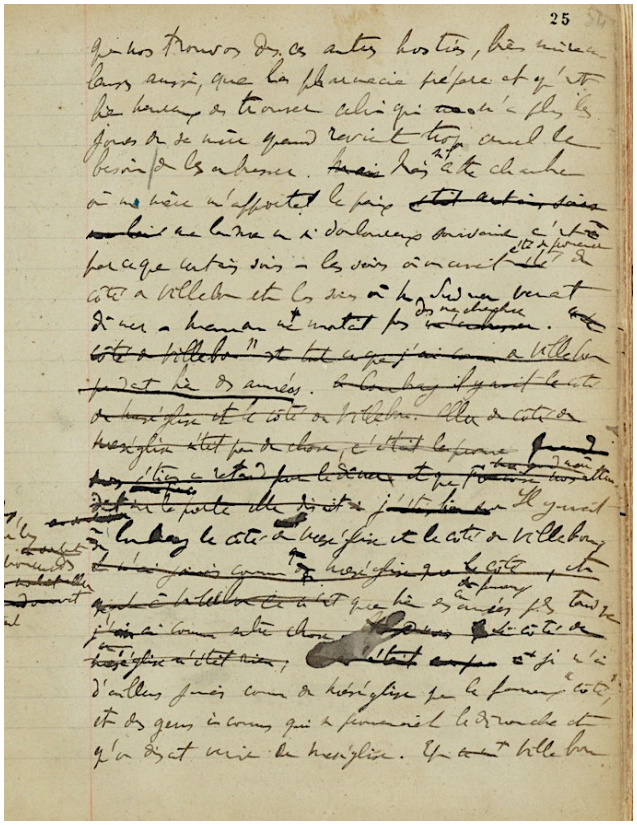
[22] C. Quémar, « Sur deux versions anciennes des « côtés » de Combray », *Cahiers Marcel Proust*, II, 7, Gallimard, Paris, 1975, pp. 221-222.

témoins aussi de l'importance capitale accordée à des détails qu'on estime habituellement anodins[23].

---

[23] Établir la chronologie de la rédaction des « cahiers Sainte-Beuve » constitue un travail philologique difficile et les conclusions des chercheurs souvent diffèrent ou sont contradictoires. En 1996, Tadié dénombre trois classements majeurs pour l'ordre des dix cahiers (Tadié, *op. cit.*, pp. 82-83) : ceux de la Bibliothèque nationale (1 à 7, 31, 36 et 51), de Quémar (3, 2, 5, 1, 4, 31, 6, 7, 36 et 51) et de J. Yoshida (3, 2, 5, 1, 4, 31, 36, 7, 6 et 51). Ces classements ont leur importance puisqu'avec chacun d'eux on cherche à se rapprocher de l'acte de naissance de la *Recherche* en tant que texte littéraire, c'est-à-dire où l'on reconnaît passages et scènes entières de l'œuvre à venir. Cependant deux questions de taille demeurent : dans ou avec quel cahier s'opère le passage de la simple prise de note à la rédaction de « scènes » ? Et – sachant que ces dix cahiers contiennent aussi le manuscrit du *Contre Sainte-Beuve* (d'où leur nom) – où commence le futur roman et où s'arrête la narration de l'essai hybride ? De l'avis de M. Schmidt (*Processes of Literary Création : Flaubert and Proust*, Legenda, Oxford, 1998, p. 145, note 1), tout se joue dès le cahier 1. Pourtant cette réponse semble avoir été définitivement déboutée par A. R. Pugh dans l'impressionnant *The Growth of A la recherche du temps perdu* (2 vol., University of Toronto Press, Toronto, 2004), où il établit que le premier rédigé ne doit plus être considéré comme première version manuscrite du roman. Ce n'est pas que la chronologie ait, d'un critique à l'autre, foncièrement changée, mais bien plutôt qu'a été modifiée la définition de ce qui constitue une « naissance de roman ». Pour Pugh, il faut voir cette dernière dans le cahier 4 au moment où Proust développe une véritable « structure » lui permettant de donner un cadre au roman, de le « contrôler » (pp. 3-5).
Ce cadre, cet univers fictionnel cohérent, possède aussi cette valeur singulière d'étincelle sans laquelle le brasier de l'œuvre ne saurait partir. L'affirmation peut surprendre et contredit l'opinion des éditeurs de l'édition de la Pléiade pour qui le cahier 3 donne à voir la future scène d'ouverture de la *Recherche* : les premières pages sur lesquelles se posent nos yeux sont de fait celles où s'ouvrent les yeux du narrateur. Ce dernier comprend qu'il s'est réveillé quelques instants après s'être endormi de sorte que tous ses sens s'en trouvent perturbés (I, 634). À partir du même passage, on pourrait encore objecter que le cahier 4 commence de la même manière que les cahiers 3, 2, 1 et 5 (A. R. Pugh, *The Birth of À la recherche du temps perdu*, French Forum Monographs, Lexington (KY), 1987, p. 65) : le narrateur est allongé et occupé à imaginer ce qui se passe dehors.
Mais malgré ces objections, le même cahier 4 contient un évènement très particulier. Cette-fois ci, la distance entre un lieu et un autre écrase les lois habituelles de l'espace-temps, si bien que l'épisode ne s'arrête pas à l'univers de la chambre où le narrateur se trouve mais nous emmène jusqu'au souvenir de Combray, comme si le monde de la *Recherche* jaillissait au cœur du passage. Dans l'empan de ces quelques pages, tout s'enchaine alors très vite : la chambre de l'adulte mène à la chambre de l'enfance, et cette même chambre mène à un drame. Ce drame, c'est lui qui introduit véritablement la description de Combray, c'est-à-dire le cadre tout entier du *Côté de chez Swann*—lorsque sa mère ne peut venir l'embrasser dans sa chambre, c'est ainsi pour l'une des deux raisons suivantes : soit un invité est présent à la maison, soit ils sont tous en retard parce qu'ils ont fait la promenade la plus longue, celle du côté de Villebon.

Au feuillet 25r du Cahier 4 datant de mai 1909, on rencontre cependant un phénomène rare dans les manuscrits proustiens de l'époque : loin de former un paragraphe, les huit lignes qu'on y trouve raturées sont en fait une seule et même phrase, courte, réécrite inlassablement[24]. Or c'est entre les deux bornes de cette phrase, à laquelle Proust accorde une attention toute particulière, qu'en sus de la structure temporelle initiale accordée aux fameuses promenades, s'en distingue, pour la première fois, une seconde :



Marcel Proust, Cahier 4, 25r (Source : Gallica)

« Il y avait à Combray, pour les promenades, le côté de Méséglise et le côté de Villebon ». Ainsi, c'est dans l'épaisseur de cette anomalie, en marge de ces ratures que naissent les célèbres « deux

[24] Sous les ratures, nous comptons ainsi cinq tentatives pour la même phrase. Ces métamorphoses ne sont reproduites ni dans l'édition de la Pléiade, ni dans l'étude philologique de Quémar, pourtant la plus complète sur les « deux côtés ».

côtés » *d'À la recherche du temps perdu*. Voici qu'à partir de cette fraction de canevas romanesque va se structurer l'intégralité du futur roman, de ses premières versions à celle définitive et finalement publiée. Car, dans une certaine mesure, l'univers proustien et ses deux « mondes » (Combray et Paris, Swann et Guermantes), ou encore les questions auxquelles répondent les révélations du *Temps Retrouvé*, sont à chercher dans le creusé de ces quelques mots tracés au cahier 4[25]. Le feuillet lui-même dévoile l'importance de l'évènement de l'écriture : ce ne sont pas une demi-ligne, voire une ligne, qui sont barrées par l'auteur, comme par exemple aux feuillets 26r, 27r ou 28r, mais *huit* où, modification après modification, s'ajustent syntaxe et lexique.

Si sous cette attention quasi obsessive à l'acte de naissance des « deux côtés » se laisse deviner, dans les manuscrits, un tournant dans la narration, c'est la version finalement publiée qui nous permet surtout d'apprécier combien l'introduction de ces « côtés » constitue un remaniement singulier :

> Car il y avait autour de Combray deux « côtés » pour les promenades, et si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre : le côté de Méséglise-la-Vineuse, qu'on appelait aussi le côté de chez Swann parce qu'on passait devant la propriété de M. Swann pour aller par là, et le côté de Guermantes (I, 132)

La structure est soumise à une profonde réorganisation : de temporelle, elle s'est faite spatiale, prenant comme étalon non plus l'heure des promenades mais leurs directions. Mais cette géographie possède un trait singulier : routes et rues du village ont disparu, remplacées par le terme de « côté ». Moins précis que « promenade » ou même « chemin », le sens du mot « côté »

[25] Voir par exemple, Perrier, *op. cit.*, pp. 221-suiv.

peut varier sensiblement. Il désigne au mieux la « partie de ce qui délimite un contenu[26] » : il dit alors la « limite d'un lieu ou d'une figure », le côté de la chambre, d'un triangle, de la feuille de papier ; au pire, dans son sens le plus vague, le terme est synonyme soit d'« aspect », comme lorsqu'on dit d'une chose qu'elle a un « côté artistique » ; soit de « parti », comme lorsqu'on se résout à « prendre parti », à choisir un camp. Mais dans un sens ou dans l'autre, le « côté » recouvre une partie de l'espace située de part ou d'autre d'une ligne concrète ou idéale. Certes, le vocable conserve la notion d'espace, mais il la rend plus abstraite et par là plus ambiguë. Une version antérieure du même passage confirme le phénomène ; on peut lire en effet dans le Cahier 12, au feuillet 16r : « Terme, plutôt idéal que réel, d'un "côté"[27] ».

Or, ce terme de « côté » et le jeu polyphonique qu'il rend possible, véhiculent, dans le texte de Proust, une déformation de l'espace : « Mais surtout je mettais entre eux [les côtés], bien plus que leurs distances kilométriques la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un tout autre plan » (I, 133). Les « côtés » permettent de redécouper le réel : la distance qui sépare dorénavant les promenades n'étant plus d'ordre mathématique, ces dernières sont à même de représenter l'expérience subjective du narrateur et de s'opposer selon un tout autre schéma. Plus précisément, une ligne de partage symbolique, en partie due à la souplesse sémantique du terme et qui auparavant n'existait pas, est alors tracée. Et de part et d'autre de cette ligne vont s'agencer deux côtés inaccessibles l'un à l'autre ; deux côtés dont les directions sont si absolument opposées qu'on n'emprunte pas la même porte ; deux côtés si

---

[26] Trésor de la Langue Française informatisé.

[27] Ainsi que le note Quémar, « cette expression est celle-là même, à une légère différence près, que Proust utilisera dans *Combray* » (*Op. cit.,* note 3, p. 232).

inverses que, comme l'avoue le narrateur, « prendre par Guermantes » pour aller à Méséglise, ou le contraire, lui eût « semblé une expression aussi dénuée de sens que prendre par l'est pour aller à l'ouest » (I, 133).

Cette formule, en apparence insignifiante, confronte pourtant le lecteur à de nouveaux éléments équivoques : en premier lieu, le nouveau degré d'abstraction du texte va permettre d'aborder des problèmes eux-mêmes plus abstraits, et d'approcher les « deux côtés » selon un nouvel angle conceptuel—celui de la connaissance. Car lorsqu'il s'agit d'expliquer cet ordre, cette distribution du réel selon deux « côtés », le narrateur entre naturellement dans une problématique épistémologique : il s'établit, à travers ce découpage en deux côtés et au delà de la simple description, une mise en ordre de la connaissance du réel où le narrateur classifie, répartit et explicite les causalités (« *car* il y avait… »). Mais cette connaissance a ceci de particulier qu'elle est, précisément, une non-connaissance : on ne connaît *« que »* le côté de Méséglise-la-Vineuse[28], c'est-à-dire la fiction, nécessairement partielle, consistant en une scansion arbitraire, mythologique de l'espace. De ce « côté », on n'en connaît en outre que les « gens étrangers », c'est-à-dire qu'on ne le connaît que *négativement*, à travers ce qui ne lui appartient pas. Ce « lieu » demeure, à chaque fois qu'on cherche à le définir, ce que l'on ne connaît justement *pas*. Méséglise recouvre l'articulation de deux aspects qui ne sont pas des objets sus à proprement

[28] « De Méséglise-la-Vineuse, à vrai dire, je n'ai jamais connu que le "côté" et des gens étrangers qui venaient le dimanche se promener à Combray, des gens que, cette fois, ma tante elle-même et nous tous ne "connaissions point" et qu'à ce signe on tenait pour "des gens qui seront venus de Méséglise" » (I, 132). On remarquera que l'emploi des guillemets ne sert pas seulement à introduire un discours rapporté : plus profondément, il met sur le même plan le terme de « côté » et la non-connaissance. Dans cette phrase, « côté » peut être ainsi considéré comme faisant partie du champ lexical de l'ignorance ou de la catégorisation épistémologique du *flou*, avec les autres expressions « étranger » et « connaissions points », « gens » et l'emploi quasi hypothétique du futur simple (« seront »).

parler, renvoyant l'indication topographique à une sorte d'altérité quasi-absolue. En somme, il y avait à Combray deux côtés pour les promenades, il y était fait un découpage du réel, établi une taxinomie de l'espace mais dont le but, en un sens, échouait complètement : on y brouillait le réel plus qu'on ne le rendait intelligible ; au lieu de le saisir par l'esprit, on le rendait insaisissable en créant des catégories dont les repères correspondaient à des bornes négatives.

Second aspect qui court sous l'évidence aveuglante de l'énoncé : l'incompatibilité est si absolue et si abstraite que la possibilité d'une réunion des côtés à partir de leurs *origines* côtoie l'absurde. On peut objecter qu'à l'origine des promenades ne se trouve, en dépit des « deux portes », qu'un seul et même lieu—une maison à Combray. Mais c'est justement à travers l'objection qu'est mis à jour un autre phénomène : la maison est unité dans l'espace et, *en même temps*, ne peut être pensée comme telle puisqu'elle recouvre deux espaces (les origines respectives des chemins). La maison ressemble à cette feuille de papier dont les côtés sont foncièrement opposés quand bien même la distance qui les sépare est pour ainsi dire nulle. Origine des origines où l'espace n'a pas encore de direction, l'origine des promenades n'est pas exactement cette région qui se donne comme le non-dit d'un espace, mais plutôt cette distance à la fois infinitésimale (la maison) et immense (l'absolu de l'opposition) se découvrant entre les deux portes : une origine commune et pourtant absolument différente.

Autre aspect : avec cette opposition entre les deux côtés, on entre dans un domaine voisin de la métaphore sans correspondre tout fait à la définition proposée dans le *Temps retrouvé*[29]. Les côtés renvoyant également aux personnages – que ce soit dans le choix du nom de chaque

[29] « Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » (IV, 468).

côté (Swann / Guermantes) ou que ce soit dans les pages qui suivent, où le narrateur n'aura de cesse de développer ses impressions, elles aussi incompatibles, sur la duchesse de Guermantes (I, 172-6)—à chaque fois nous sont montrés des « côtés » ne se réduisant pas à de simples « chemins ». Élément discret et constant, le terme lui-même (« côté ») est donc loin d'être figé mais, protéiforme, il se déplace, permettant de penser aussi bien l'espace que les personnages : non pas simplement de les comparer mais de les superposer, de la même manière que le ferait les deux termes d'une métaphore. Or, il y a plus : lorsque le narrateur avoue ainsi qu'il met sur « un tout autre plan » chacun des côtés, il effectue de fait un déplacement tout aussi artificiel que le serait un rapprochement métaphorique. En témoigne la contingence d'un tel phénomène puisque cette déformation de l'espace imaginaire finit, dans *Sodome et Gomorrhe*, par se défaire et les « côtés » par se rejoindre. Mais avant d'arriver à un tel résultat, le passage subit lui-même de profonds changements. Entre les premières versions des « deux côtés » et la version *Du côté de chez Swann* finalement publiée, est opérée une modification de premier ordre—car aussi bien le cahier 4 que le cahier 12 révélaient, au moment même où les côtés étaient présentés, l'illusion de leur éloignement :

> Car je sus alors que le côté de Méséglise et le côté de Guarmantes n'étaient pas aussi inconciliables que je le croyais autrefois et qu'on pouvait, parti du côté de Méséglise, couper par Guarmantes. Mais aux années dont je parle, unir le côté de Guarmantes et le côté de Méséglise me paraissait aussi impossible que de faire venir l'Orient près de l'Occident et de les ranger l'un à côté de l'autre. (I, 813) (cahier 4)
>
> C'est qu'on pouvait pour aller à Guermantes « prendre par Méséglise » ce qui me donne à penser aujourd'hui que Méséglise et Guermantes n'étaient pas aussi absolument opposés et inconciliables que je le croyais pendant toute mon enfance. (I, 815) (cahier 12)

Il est possible de spéculer sur ce qui conduit l'auteur à priver son lecteur de cette révélation dans la version définitive. D'un point de vue narratif, attendre, comme dans la version de 1913, les

derniers volumes du roman pour insérer une allusion à cette révélation[30] permet d'assurer l'efficacité de la surprise en son sens aristotélicien (l'élément étonnant qui consolide l'empathie du spectateur face au choc du héros), c'est-à-dire de renforcer les effets de l'épiphanie dans la dernière partie du roman[31]. D'autant plus que ce qui scelle cette révélation, l'explication définitive si l'on veut, n'est pas le simple aveu du narrateur : le maintient de l'incommensurabilité prendra fin avec le personnage de Gilberte Swann. Cette dernière réunira les côtés d'une part par son mariage à Saint-Loup, puisque la fille de Swann devient alors duchesse de Guermantes ; d'autre part, en donnant naissance à Mademoiselle de Saint-Loup, laquelle, moitié Swann, moitié Guermantes, sera l'incarnation de cette réunification : « Elles étaient nombreuses pour moi, [les routes] 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 Gilberte sa mère le côté de Méséglise qui était le « côté de chez Swann » (IV, 606).

Cela dit, les côtés séparés exercent sur le texte d'autres effets dont une approche basée sur la poétique aristotélicienne ne rend pas compte et que l'effet de surprise ne suffit pas à expliquer. À ce phénomène d'abstraction, à cette incompatibilité fondamentale des directions de chaque côté et à ce travail de métaphorisation, s'ajoute un dernier élément : les destinations de

---

[30] Gilberte, mère de Mademoiselle de Saint-Loup, révèle nonchalamment au narrateur la jonction des deux côtés : « Si vous n'aviez pas trop faim et s'il n'était pas si tard, en prenant par ce chemin à gauche et en tournant ensuite à droite, en moins d'un quart d'heure nous serions à Guermantes » (IV, 268).

[31] « La meilleure reconnaissance de toutes est celle dérive des faits eux-mêmes, lorsque la surprise a lieu au moyen d'évènements vraisemblable » (Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 1952, 1455b).

chacune de ces promenades, quand bien même elles portent un nom (Méséglise, Guermantes), n'en restent pas moins élusives et, tout comme les « origines », tributaires de cet exercice d'abstraction :

> Si Méséglise était pour moi quelque chose d'inaccessible comme l'horizon, dérobé à la vue, si loin qu'on allât, par les plis d'un terrain qui ne ressemblait déjà plus à Combray, Guermantes lui ne m'est apparu que comme le terme plutôt idéal que réel de son propre côté, une sorte d'expression géographique abstraite comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'orient (I, 133)

Que ce soit l'horizon ou l'équateur, tous deux sont sans épaisseur, sans existence physique ; ils sont ces lignes imaginaires auxquels il est pourtant vital de croire. En tant que créations humaines, ils demeurent les noms suppléés pour ce qui, bien que concevable, n'est cependant jamais perceptible. Et les promenades de changer de rôle : elles ne sont plus là, en premier lieu, pour offrir une géographie à proprement parler ; elles ne forment pas non plus un tableau du paysage mais suggèrent un parcours d'un autre genre : tout se passe comme si le regard du narrateur, ce parcours de l'œil sur le paysage, détachait les choses les unes des autres, les fragmentait ou, pour un reprendre un terme cher à Daniel Arasse les « disloquait[32] », en s'attachant seulement aux unités du paysage.

Pour ce dispositif de représentation de l'espace proustien, Georges Poulet propose le terme de « fragmentation » : « Rarement la représentation des choses y apparaît comme totale ou panoramique. Elle est presque toujours fragmentaire, tantôt plus large, tantôt plus étroite, mais le plus souvent réduite[33] » où le lieu est montré comme une « section du réel strictement limitée[34] ».

---

[32] D. Arasse, *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1992, pp. 217 et suiv.

[33] G. Poulet, *L'Espace proustien*, Coll. Tel, Gallimard, Paris, 1982, p. 52.

[34] *Ibid.*, p. 53.

Cet espace archipel produit en retour le besoin d'un nouvel appareil conceptuel : c'est pourquoi, au lieu de parler de géographie, Poulet préfère, pour les fragments de cet espace, le terme de « tableaux » ou plus précisément de « série de tableaux », lesquels représentent autant de « sites proustiens ». Dans la fragmentation de l'univers de Combray, tout est « provisoire », « partiel » et demeure « discontinu » ; enchevêtrement instable dans lequel il faut lire le « caractère intermittent de la mémoire et […] des sentiments ». Pour toute entreprise critique qui veut alors comprendre cet univers de l'« hétérogène[35] », il faut qu'elle laisse derrière elle cette notion d'« espace » pour ne parler que « de lieux et de la distance qui existe entre ces lieux ». Ne reste alors qu'une distance qui ne suppose pas l'espace, une distance ne comblant pas de vide mais se présentant plutôt comme « l'espace dépouillé de toute positivité » puisqu'elle n'offre pas de vision « unifiée » où l'espace serait « coordonné »[36]. On le voit ainsi très clairement avec l'exemple des « deux côtés » : la distance sert plus à les éloigner qu'à les relier puisqu'elle impose une séparation infinie. Grâce à cette distance insurmontable, irréductible, devient absolue l'impossibilité d'aller « et de l'un et de l'autre [côté] dans le même jour ». C'est en ce sens où ce qui y est dit des unités de temps, à savoir que ces moments sont « loin les uns des autres, inconnaissables l'un à l'autre, [demeurant] dans des *vases clos* et sans communication », peut alors s'appliquer à ces lieux fragmentés[37].

Mais un autre phénomène particulier s'ensuit. Si la vue panoramique et « englobante » est substituée pour une qui fragmente, c'est que cette dernière non seulement *se rapproche* mais

---

[35] *Ibid*., pp. 55-56.

[36] *Ibid.*, pp. 59-60.

[37] *Ibid.*, p. 71.

se libère. Cette vue qui discerne et trie suppose une libération du regard où les éléments ne sont pas soumis à une vue d'ensemble qui normalement organiserait le paysage. On retrouve ici « la dialectique où se joue la jouissance de la peinture classique », et pour laquelle le regard du spectateur effectue un mouvement de balancier entre le lointain et le proche. Ce mécanisme, dont rend compte Arasse, suppose qu'ayant d'abord saisi un tableau de paysage par une vue d'ensemble, on puisse ensuite se rapprocher pour considérer un détail en particulier. Se rapprochant pour observer la minuscule partie, l'observateur peut alors éprouver une certaine jouissance propre à la fragmentation :

> De loin, la grille du « tout ensemble » localise chaque partie et la soumet à sa règle de raison, à sa légitimité ; de près, le regard n'est « assujetti à aucun point », il est affaire de goût et non de règles. La « jouissance » spécifique qu'on y éprouve est liée à ce qu'on pourrait appeler la « dislocation » au cours de laquelle, perdant le regard donné du « point de vue », le corps est dans le paysage, dans le tableau, et en parcourt le « caractère local ». Dans le « plaisir » que donne l'ensemble, cette jouissance particulière et successive demeure comme un souvenir[38].

La fragmentation proustienne suit ainsi une logique similaire à la dislocation effectuée en peinture : elle oppose deux points de vue, deux états du sujet regardant. Commentant un texte du marquis de Girardin[39] datant de 1777, *De la composition des paysages*, et reprenant les analyses de Louis Marin, Arasse note en effet que si une vue d'ensemble d'un tableau (d'un paysage) suppose l'« unité d'un sujet » qui peut voir « d'un seul regard », la vue rapprochée, celle qui fragmente en se focalisant sur un seul détail, implique exactement l'inverse : « Mais en quittant le "lieu du point de vue", en s'approchant, celui qui regarde voit le "cadrage du monde […]

---

[38] Arasse, *op. cit.*, p. 243.

[39] Le marquis de Girardin nomme justement ces deux type de parcours du regard sur la toile, des « promenades ».

s'ouvrir en chacun de ces lieux […] sur l'infinie diversité du monde"[40] ». Le sujet est alors instable, comme pris de « vertige »—un certain « vertige du détail » qui « fait alors perdre la grille des coordonnées qui localisaient, mettaient à distance et permettaient de nommer l'aspect des choses ». C'est pourquoi, au cœur de ce phénomène, de cette « dialectique de la dislocation », se trouve un redécoupage permettant d'« aboli[r] les limites ». Or, comme le paysage en peinture, le paysage proustien, sous l'effet du poids de ce regard rapproché, devient « un lieu indéfini, sans termes, disloqué ». Dans la *Recherche*, ce vertige du découpage, cette fragmentation jouissive, profite d'être libre de toute vue d'ensemble : on se rapproche, et donc on exclut ; on se défait du cadre jusqu'à être en mesure de faire apparaître les oppositions paradoxales, en juxtaposant ce qui ne pourrait l'être dans une vue d'ensemble. En d'autres termes, tout occupé à représenter la discontinuité, on est dorénavant capable de penser l'inconciliable.

II. DE L'EMBARRAS DE LA PENSÉE À LA PENSEÉE DE L'EMBARRAS

COHÉSION

Mais pour pouvoir penser cette surprenante redistribution du réel, encore faut-il que le narrateur parvienne, justement, à lui conférer l'unité d'une pensée : « Je leur [les côtés] donnais, en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit (…) » (I, 133) Ce travail de l'esprit consiste ici à utiliser le phénomène de la division (« deux entités ») elle-même pour créer une « cohésion ». S'il est vrai que division

[40] Arasse, *op. cit.*, p. 243.

et unité se réconcilient dans ce monde où se rencontrent et prennent forme les « créations de l'esprit », la cohésion des deux côtés fait donc persister bien plus qu'une conception étrange et contre-intuitive de l'espace : l'union en question suppose encore une manière de penser qui se pense elle-même comme cohérente, quand bien même elle jongle avec des oppositions irréconciliables—à tel point qu'elle semble se libérer du principe de non-contradiction.

S'expliquent alors ces qualificatifs, discrets et pourtant étranges à première vue, dont le narrateur, en deux endroits du texte, se sert pour caractériser les deux côtés :

> Et de la sorte c'est du côté de Guermantes que j'ai appris à distinguer ces états qui se succèdent en moi, pendant certaines périodes, et vont jusqu'à se partager chaque journée, l'un revenant chasser l'autre, avec la ponctualité de la fièvre ; *contigus, mais si extérieurs l'un à l'autre*, si dépourvus de moyens de communication entre eux, que *je ne puis plus comprendre*, plus même me représenter dans l'un, ce que j'ai désiré, ou redouté, ou accompli dans l'autre.
> Aussi le côté de Méséglise et le côté de Guermantes restent-ils pour moi liés à bien des petits évènements de celles de toutes les diverses vies que nous menons parallèlement, qui est la plus pleine de péripéties, la plus riche en épisodes, je veux dire *la vie intellectuelle*. (nous soulignons ; I, 181)

Au niveau de la pensée, les différents « états » forment une chaîne continue de motifs intenables, où d'insolubles contradictions se disputent l'espace, présentant simultanément des éléments ou des pensées qui en droit sont incommensurables. On chemine sur les chemins de Combray alors que la pensée, dans une certaine mesure, ne chemine déjà plus. La phrase qui suit l'extrait cité reprend la métaphore : « Sans doute elle [la vie intellectuelle] progresse en nous insensiblement et les vérités qui en ont changé pour nous le sens et l'aspect, *qui nous ont ouvert de nouveaux chemins*, nous en préparions depuis longtemps la découverte ; mais c'était sans le savoir » (nous soulignons ; I, 181). La vie intellectuelle est donc constituée d'une série de « vérités » qui se révèlent à nous au cours de notre vie et qui ouvre des chemins de pensée. Mais à cela s'ajoute aussi un autre élément, implicite, qu'on détecte seulement sous le terme de « nouveaux » : les vérités qui viennent modifier l'économie de notre vie intellectuelle, ne tracent en effet que des

chemins seconds, auxquels préexistent un ou plusieurs chemins distincts. D'où viennent ces derniers s'ils ne sont pas le fruit de « vérités » ? Provenant de cet autre mode de pensée favorisant la contiguïté et l'absolue différence (« si extérieurs l'un à l'autre »), les côtés, antérieurs à toute « vérité », fonctionnent alors non pas tant comme métaphore ou métonymie que comme allégorie : les chemins de pensée originels du narrateur, ce cheminement intellectuel caché (« en nous insensiblement ») s'est matérialisé visuellement : une géographie impossible pour une pensée embarrassée ; chemins de terre et chemins de pensée se retrouvant dans leur commune *inconciliabilité*. Inconciliables, les côtés n'ont fait qu'introduire une activité abstraite reposant sur le fait « de ne pas comprendre » (I, 181) – autrement dit une pensée qui chemine sans chemins. Cette incompréhension inhérente en constitue un principe majeur, à tel point que, dans un second passage, le schéma se fait *sol mental* : « Mais c'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore[41], que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes » (I, 182). Or, c'est dans ce décalage entre l'absolue dissemblance des côtés et leur nécessaire cohésion ; c'est dans cette manière de penser la proximité des deux côtés antithétiques du monde de l'enfance et de les lier à cette image des chemins ; c'est enfin dans cette manière d'en faire le principe de sa propre vie intellectuelle et de le nommer « sol mental »—c'est dans tout cela que l'on retrouve non pas un simple concept philosophique mais *une expérience* à part entière, à savoir l'état dans lequel

[41] Le terme « encore » est important : renvoyant implicitement au temps de l'écriture, à celui du narrateur adulte, il indique que la division en « côtés » survivra à la réunification des côtés dans *Sodome et Gomorrhe*. Nous traitons plus amplement de cette question dans le chapitre 4.

on est lorsqu'on fait face à une contradiction insoluble. En un mot, le narrateur fait ici l'expérience de l'aporie[42]—mais selon un régime particulier.

Car par aporie, il ne faut pas seulement entendre ce qu'on désigne à travers la définition couramment admise de « contradiction absolue dans un raisonnement ». Aporie est ici saisie en son sens plein, c'est-à-dire celui que le mot eut pour les philosophes de l'Antiquité, chez qui le terme joua un rôle capital. Le terme y recouvre, là où il se manifeste, une métaphore : l'absence de chemin (*a-poria*). Que ce soit chez les présocratiques, les sophistes, Platon ou Aristote – pour ne retenir que les grandes articulations de l'histoire de cette idée – l'aporie coïncide, nous l'avons vu dans le premier chapitre, avec bien plus que le résultat d'un processus cognitif : il s'agit plutôt de l'*état* dans lequel peut se trouver tout sujet pensant—l'embarras. Mais dans cet embarras, dont les racines peuvent aussi bien être dans le manque que dans la question du choix, il ne faut pas voir un arrêt définitif de la réflexion, comme l'acception moderne du terme le suggère. Au contraire, comme de multiples exemples de cette longue tradition le suggèrent, l'aporie possède une dynamique propre servant à relancer, à faire rebondir le cheminement intellectuel. C'est pourquoi il faut sans doute substituer à l'aspect négatif de l'aporie généralement accepté, l'idée de principe créateur : principe créateur*,* même si *in absentia,* de l'univers alcmanien ; principe créateur de discours chez les sophistes ; principe de continuation du dialogue platonicien ; principe de mise en chemin de la réflexion philosophique chez le Stagirite. Au lieu d'être aboutissement, l'aporie est, dans son acception et son développement antiques, point de départ—à tel point qu'elle en vient à correspondre, en un sens, à l'idée de condition préalable pour que la pensée, dans sa représentation spatiale, commence à cheminer.

---

[42] Notons que Paul de Man

Mais afin de comprendre pourquoi et comment la conception de l'aporie en question peut être « sol mental » chez Proust, il nous faut d'abord revenir sur deux conceptions dépliées par le texte : l'activité intellectuelle et celle de l'écrivain.

CHEMINS : L'ACTIVITÉ INTELLECTUELLE

En sus de la description de l' « aporie des deux côtés », le texte aborde ainsi l'activité qui l'entoure et qui en résulte. On observe ainsi une utilisation nuancée des verbes tentant de décrire les processus et efforts de classification à l'œuvre dans l'esprit du narrateur :

> Jamais non plus nous ne pûmes pousser jusqu'au terme que j'eusse tant souhaité d'atteindre, jusqu'à Guermantes. Je *savais* que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je *savais* qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je *pensais* à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes, dans le « Couronnement d'Esther » de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises, tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond – enfin toujours enveloppé du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : « antes ». (I, 169 ; nous soulignons)

À travers l'organisation sémantique est mise en valeur une dyade paradoxale : par l'intermédiaire des deux verbes leur correspondant, sont placés en vis à vis le savoir et la pensée, redoublant ainsi, si ce n'est l'aporie, à tout le moins une forme de paradoxe. Il ne faut pas s'imaginer que c'est dans les limites floues du rêve et de l'imaginaire que le narrateur parvient à suspendre le rôle effectif de son savoir ; c'est bien plus dans le cadre d'une autoanalyse du processus cognitif. Plus précisément, cette « activité », qui englobe ici savoir *et* pensée, se dédouble donc en deux

catégories qui semblent suivre un binôme développé par Heidegger : la « pensée qui calcule » et la « pensée qui médite[43] ».

Dans un texte datant d'août 1955, à l'occasion de l'ouverture du colloque de Cérisy-la-Salle, le philosophe allemand pose les différences entre ces deux types de pensées. Heidegger s'efforce de répondre à la question « Qu'est-ce que la philosophie ? » ou, dans la reformulation qu'il propose pour l'occasion : « *Was ist das – die Philosophie ?* ». Or, il est remarquable qu'à peine commencé, le texte souligne que la « tâche » de celui à qui est posée la question consiste à « mettre la discussion sur la voie, [à] l'amener sur un chemin ». Commencer de penser, c'est alors « se mettre dans la *direction* de », c'est prendre un chemin. Certes, le chemin, ici, en est *un* parmi d'autres, mais il s'oppose surtout aux chemins pris par la philosophie traditionnelle : commentant ce texte, Georges Steiner dira que « les chemins habituels commencent avec une définition », comme ceux qui participent de la méthode socratique ou platonicienne. Dans le cas d'une réflexion sur la philosophie, ces chemins « habituels » reviennent à se placer sur ses bords, à la considérer comme un objet, forçant le philosophe à adopter une forme de métadiscours. Le *Weg* (chemin) heideggérien est fondamentalement différent : il ne suppose pas un type de chemin qui s'éloigne de son objet pour ensuite le considérer, à distance. Le chemin forestier ou de campagne dont se réclame Heidegger et sur lequel s'ouvre sa conception de la démarche

---

[43] Cette distinction, le philosophe allemand la propose dans un court texte de 1959, intitulé « Sérénité ». Rédigé pour célébrer le 175e anniversaire de la naissance du compositeur C. Kreutzer, le texte est l'occasion pour le philosophe de réfléchir à la place qu'occupe le pays natal (Keutzer et Heidegger sont tous deux nés dans la ville de Messkirch) dans sa pensée et, plus généralement, dans la pensée : « Il y a ainsi deux sortes de pensée, dont chacune est à la fois légitime et nécessaire : la pensée qui calcule et la pensée qui médite ». Mais cette distinction n'est pas le seul apanage de ce texte : comme l'aporie, il court en réalité sur plusieurs textes dont il nous faut parler brièvement si l'on veut comprendre ce que recoupe cette distinction des pensées (*Sérénité*, p. 137).

philosophique, contient au contraire le « paradoxe de la proximité » : « C'est seulement parce qu'il est là, au plus proche, que nous avons de la peine à le découvrir[44] ». Autrement dit, l'idée est ici de ne loger, entre le chemin de pensée et son objet, aucune définition préalable, d'effacer tout intermédiaire impur, s'efforçant d'atteindre une proximité dévoilant son secret—le chemin de campagne se trouve si près de son objet, il le traverse si bien, que l'objet court le risque de devenir invisible. Là est la difficulté. En somme, ainsi que le philosophe l'explique dans *Sérénité* (1959), à la logique de la pensée savante (« savoir ») et qui « ne s'arrête jamais [ni] ne rentre pas en elle-même », s'oppose une pensée « méditante, […] à la poursuite du sens qui domine dans tout ce qui est[45] ». La pensée qui médite, explique Heidegger, n'a pas besoin de s'aventurer dans les « régions supérieures[46] » mais de « s'arrêt[er] sur ce qui nous est proche », de se faire « solitaire et lente[47] », comme le personnage anonyme de ses *Chemins de campagne*. Car l'arrêt

---

[44] M. Heidegger, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, in *Questions I et II*, trad. K. Axelos, J. Beaufret, W. Biemel, L. Braun, H. Corbin, F. Fédier, G. Granel, M. Haar, D. Janicaud, R. Munier, A. Préau et A. Waelhens, Coll. Tel., Gallimard, 1968, p. 320.

[45] *Sérénité*, p.136.

[46] *Ibid.*, p.137.

[47] *L'Expérience de la pensée*, p. 31. De ce *Weg*, il faut encore dire qu'il n'apparaît pas *ex nihilo* mais prend appui, surgit lui-même d'un *étonnement*. L'étonnement primordial, chez Heidegger, et qui, nous allons le voir, ne sera pas en essence si différent chez Proust, est celui face au « fait que toutes les choses sont » (G. Steiner, *Martin Heidegger*, trad. D. de Caprona, Coll. Champs, Flammarion, Paris, 1981, p. 44). De là, l'étonnement et la méditation qui le suit (le chemin) sont regroupés ici sous le terme de « pensée de l'être ». Mis ensemble, étonnement et méditation emportent la philosophie dans la direction de la question, il la mette « sur la voie » (*Ibid.,* 44). Certes Socrate et Platon furent les premiers à mettre en place un réel mouvement de la pensée en ces termes qu'on pense à la mise sur la voie du dialogue des *Lois* ou la place fondatrice du *thaumazein* dans la métaphysique aristotélicienne (voir chapitre 1). Mais l'entreprise heideggérienne change les termes du problème. Elle se donne pour tâche de renouer avec une pensée hors catégorie, hors acte définitoire ; en somme, elle cherche à être au plus près des premiers penseurs de la Grèce : chez Anaximandre, Héraclite, ou encore Parménide, l' « étonnement radical », *thaumazein*, demeurait plus authentique. Ils éprouvaient alors

en question permet d'éviter l'écueil de la fuite en avant qu'implique la pensée savante (celle qui calcule). Méditer et l'arrêt qui lui est inhérent rendent possible le questionnement de ce qui est « tout près de nous » et que le philosophe allemand résume, condense dans la métaphore du « sol natal »[48], ce lieu à la fois non immédiat et pourtant toujours et déjà-là, avec nous. C'est pourquoi, dans cette distance infinitésimale, « le chemin est une voie de méditation » :

> La pensée méditante exige de nous que nous ne nous fixions pas sur un seul aspect des choses, que nous ne soyons pas prisonniers d'une représentation, que nous ne nous lancions pas sur une voie unique dans une seule direction. La pensée méditante exige de nous que nous acceptions de nous arrêter sur des choses qui à première vue paraissent irréconciliables[49].

Dans le texte de Proust, on peut observer cette pensée méditante au moins en deux endroits[50]. Et d'abord dans le passage que nous venons de citer (I, 169), où sont mis en vis-à-vis *savoir* et

---

l'étonnement sans chercher à le rationnaliser, sans chercher—d'une certaine manière—à le résoudre. L'étonnement ici se superpose donc à un arrêt : « "Dans l'étonnement, nous sommes en arrêt". Nous reculons, pour ainsi dire, devant l'être, devant le fait qu'il est tel qu'il est et non autrement. L'étonnement n'est pas épuisé dans cette retraite devant l'être de l'étant, mais est simultanément attiré et comme retenu par cela même devant quoi il fait retraite » (*Ibid,* p.49).

[48] Notons qu'on retrouve cela chez Proust, en français, avec l'expression de « sol *mental* ».

[49] *Sérénité*, p.144 (cette citation ainsi que les deux précédentes). Mais si voir des choses irréconciliables, faire face à l'aporie sans se résoudre à l'écarter est chose difficile, c'est dans la mesure où le geste suppose d'une part une alliance des contraires, et de l'autre et surtout, une pensée « pense contre elle-même » : « Le danger qui a le plus de malignité et de mordant est la pensée elle-même. Il faut qu'elle pense contre elle-même, ce qu'elle ne peut que rarement » (*L'Expérience de la pensée*, p. 29). Sans compter la forme d'errance, comme chez Platon, qu'elle implique : « Qui pense grandement, il lui faut errer grandement » (*Ibid.,* p. 31).

[50] Mais la méthode de questionnement heideggérienne renseigne aussi sur le *mode de fonctionnement* de la pensée proustienne. Premièrement, dans le texte de Cerisy, prendre le chemin de campagne ou de forêt tel qu'il le conçoit, revient à chercher à aller directement à la source de la « philosophie ». Or, cette source est d'abord, pour le philosophe allemand, le mot lui-même : le mot grec *philosophia* dans lequel il voit un « chemin ». Par là, il entend que la dimension grecque du mot appelle une méditation sur la philosophie en sa qualité grecque : « *Das Wort « Philosophie » spricht jetzt griechisch* », le mot « philosophie » nous parle aujourd'hui en grec. Comme dans le cas de la « madeleine » chez Proust, un monde surgit au

pensée, correspondant, réciproquement, à la pensée qui calcule et à celle qui médite. Lorsqu'il « pense » aux Guermantes, le narrateur « s'arrête » ainsi sur « des choses qui paraissent inconciliables » : ainsi que l'anaphore « tantôt » le souligne, ces individus sont tout autant « tapisseries », « vitraux » ou simples « images ». Alors que le « savoir » correspond à une représentation des Guermantes unifiée (ils sont une seule et même chose : des « châtelains », c'est-à-dire des « personnages réels et actuellement existants »), le « penser », lui, ne se « fixe » pas sur « un seul aspect » et n'est certainement pas « prisonnier d'une représentation » puisque, au-delà de la simple métaphore, le narrateur *se représente* ces individus sous de multiples formes fragmentées elles-mêmes irréconciliables. On notera aussi, d'un côté, la présence du paradoxe de la proximité : non seulement le « savoir » renvoie à des « personnages » qui résident en un lieu auquel le narrateur n'a encore jamais eu accès (I, 132), mais le « penser », qui pense l'inconciliable, renvoie encore à des éléments qui sont au plus proche du narrateur et qu'il a déjà vus de ses propres yeux : « église », « vitrail » et « lanterne magique » (correspondant tous à des éléments du quotidien de son enfance, de son sol natal) ; de l'autre, on constatera la présence

---

cœur de la chose : au cœur d'un mot, c'est le monde grec ; au cœur de la madeleine, c'est celui de l'enfance. On peut bien comprendre que l'analyse du philosophe prenne forme à partir de l'étude d'un mot (*philosophia*) et non d'une chose (comme dans le cas des « aubépines »). Il n'en reste pas moins que, pour Heidegger, son objet recouvre bien plus que la langue grecque : il est un site d'où est « liber[ée] la direction d'un chemin, celui sur lequel nous posons [une] question] » ; il reste aussi espace en ce qu'il met face à face avec la « provenance grecque de la philosophie » : en un mot, le mot est proximité ; enfin, le mot est aussi *évènement* puisque c'est à partir de lui que *surgit* ce chemin de questionnement, cette « direction ». Disant cela, il ne s'agit pas de renier le rôle capital des sensations et des points de vue, que ceux-ci dessinent un perspectivisme nietzschéen (J. Landy ; voir plus bas) ou de puissants échos avec la phénoménologie merleau-pontienne (A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*) : on retrouve assez souvent la « relativité du jugement et la partialité des points de vue » (Simon) aux moments-clé de la *Recherche* pour s'en convaincre. Et pourtant quelque chose se passe au sein même de l'objet. Le fonctionnement de la pensée proustienne réside aussi dans une proximité intellectuelle où le cheminement efface toute catégorie.

implicite de cette même lenteur propre à la pensée méditante. Elle est d'abord soulignée par le déséquilibre de la syntaxe : le texte illustrant le « savoir » – la pensée qui calcule – représente une ligne et demi, quand celui expliquant le « penser » – la pensée qui médite – court sur une dizaine (I, 169). Elle est ensuite suggérée par le temps requis pour apprécier les « nuances changeantes » des vitraux ainsi que le lent parcours (« promenait »), sur le mur de la chambre, des ombres projetées par la lanterne magique.

L'expérience peut être répétée avec le second passage, lequel correspond naturellement aux deux « côtés » : la représentation de ces derniers, ne se fixe pas sur un seul de leurs aspects, mais s'attache au contraire à ceux inconciliables ; ils sont si proches du narrateur qu'ils sont fragmentés ; enfin, parce qu'ils sont liés au motif de la promenade, ils participent de ce même thème de la lenteur propre à la pensée méditante. Sous-jacente à la division du paysage en éléments incommensurables qui résulte pourtant en unité, on trouve une autre division, cette fois-ci entre sensible et idéal[51], débouchant sur une unité inespérée : les conditions très particulières n'empêchent pas ce savoir et cette activité de pensée antithétiques de cohabiter—au contraire, les deux aspects vont s'articuler : « Les chemins purement matériels *au milieu desquels* [les côtés] étaient posés » (I, 133 ; nous soulignons). La pensée est alors capable de se déplacer sur un chemin (aussi bien réel qu'abstrait) sans qu'on ne se soucie de la logique ; sans que sa connaissance du chemin ne soit, en réalité, compatible avec sa représentation mentale. En renvoyant à une même chose sans renvoyer à une même chose, les chemins illustrent une aporie de la pensée. Ne correspondant pas exactement à l'image d'une ligne droite infinie, ils sont bien plus semblables à ceux dont le tracé ne se laisse plus lire mais se perd dans l'abstraction pure

[51] Tous deux en leur sens platonicien.

d'une pensée se détournant du savoir appartenant à la pensée qui calcule. Le tracé de ces chemins s'arrête, se perd, s'efface à l'image de cette étendue liquide infranchissable[52], sans chemin (*a-poros*), et par là même dangereuse, qui attendait Ulysse ou les Argonautes ; à l'image du Tartare hésiodique, traversé par le tourbillon des vents furieux. Et pourtant : de cet espace sans limite de la confusion absolue est produite une pensée. À travers ces deux passages, à travers l'embarras aporétique inhérent aux aspects irréconciliables les constituant, le texte plébiscite un type de pensée correspondant à ce que Heidegger nomme « pensée méditante ». Il existe cependant une spécificité propre à Proust : si, chez Heidegger, la pensée méditante est un choix conscient et difficile, et la pensée qui calcule une tendance naturelle et dont il est difficile de se défaire, chez Proust c'est exactement l'inverse : la pensée méditante est un phénomène naturel et irrésistible alors que la pensée qui calcule incarne, nous allons maintenant le voir, aussi bien la stérilité que l'artifice.

TROU NOIR : L'ACTIVITÉ DE L'ÉCRIVAIN

Au terme de ce long passage sur les promenades autour de Combray, au bout de longues descriptions consacrées aux détails du paysage, le narrateur avoue ainsi qu'il a plus d'une fois cru saisir, comme par exemple à la vue « de petits enclos humides où mont[ent] des grappes de fleurs sombres », ce qu'il nomme « une notion précieuse[53] » (I, 170). Autrement dit, il s'est plus

---

[52] Détienne et Vernant, *op. cit.*, p. 276.

[53] « Puis il arriva que sur le côté de Guermantes je passai parfois devant de petits enclos humides où montaient des grappes de fleurs sombres. Je m'arrêtais, croyant acquérir une notion précieuse, car il me semblait avoir sous les yeux un fragment de cette région fluviatile, que je désirais tant connaître depuis que je l'avais vue décrite par un de mes écrivains préférés » (I, 170).

d'une fois senti proche de saisir une essence de paysage, cet élément impondérable qui transforme le détail d'une vision en une sensation ; l'indicible non pas ajouté à l'objet par notre « implication relative dans le monde[54] » mais celui que « possède » (IV, 492) l'objet lui-même, ce qui échappe à la langue et est pourtant inscrit au plus profond du réel. Mais tout se confond vite dans l'esprit de l'enfant, et la vision de ces fleurs au bord de l'eau se laisse pénétrer par des rêveries au sujet de la duchesse de Guermantes durant lesquelles paysage et personnage se trouvent une nouvelle fois mêlés[55]. C'est pourquoi, à cette pensée vagabonde faite d'images inconciliables, s'associe un nouvel embarras pour l'apprenti écrivain :

> Et ces rêves m'avertissaient que puisque je voulais un jour être un écrivain, il était temps de savoir ce que je comptais écrire. Mais dès que je me le demandais, tâchant de trouver un sujet où je pusse faire tenir une signification philosophique infinie, mon esprit s'arrêtait de fonctionner. (I, 170)

Ici, l'embarras du narrateur ne se tient plus du même côté de la dichotomie heideggérienne. Car si celui-ci se trouve dans une impasse, est renvoyé au néant inhérent à tout blocage de la pensée, c'est que l'obsession de trouver une idée (philosophique) pour son roman *avant même* d'avoir commencer à l'écrire, avant même d'avoir commencé la réflexion, se superpose aux chemins « habituels », non au *Weg*. En initiant sa recherche avec celle d'un sujet philosophique qui pourrait servir de trame ou de cadre à son futur roman, il fait dépendre littérature et inspiration d'une *définition* préalable : toutes deux sont censées débuter avec, dans ou par une idée philosophique. Et c'est en se mettant en marche sur ce type de chemin et en imposant à son

---

[54] A. Simon, « Le côté phénoménologique de Proust », in *Le moment 1900 en philosophie*, éd. F. Worms, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2004 pp. 305-306.

[55] « Et ce fut avec elle [cette région fluviatile], avec son sol imaginaire traversé de cours d'eau bouillonnants, que Guermantes, changeant d'aspect dans ma pensée, s'identifia, quand j'eus entendu le docteur Percepied nous parler des fleurs et des belles eaux vives qu'il y avait dans le parc du château » (I, 170).

examen l'artifice qui lui est concomitant, que le narrateur, pour reprendre la formulation du philosophe allemand, fait « penser sur l'objet de [son] enquête une formule analytique préalable ou toute faite ». Là est un paradoxe important : si pensée méditante il y a, ce n'est pas lorsque le narrateur réfléchit à la littérature, lorsqu'il prend le temps de penser (consciemment) à une œuvre, au sujet d'un livre : il est alors dans la pensée qui calcule. La pensée méditante apparaît au contraire dans *l'image* des chemins (côtés) autour de Combray, c'est-à-dire lorsque la pensée démonstrative, classificatrice, conventionnelle laisse place à celle se satisfaisant de la présence simultanée de contraires, de côtés irréconciliable et pourtant cohésifs.

Le narrateur revient encore sur cet embarras de l'écrivain mais en en développant un nouvel aspect :

> Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre. Les regrets que j'en éprouvais, tandis que je restais seul à rêver un peu à l'écart, me faisaient tant souffrir, que pour ne plus les ressentir, de lui-même par *une sorte d'inhibition* devant la douleur, *mon esprit s'arrêtait entièrement de penser* aux vers, aux romans, à un avenir poétique sur lequel mon manque de talent m'interdisait de compter. Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'il me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir (…). Certes ce n'était pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l'espérance que j'avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète, *car elles étaient toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite*. (I, 176 ; nous soulignons)

Sous le lexique des perceptions se devine une certaine conception de l'objet littéraire déterminant les conditions de possibilités du travail lui correspondant : tant qu'il est à la recherche d'un sujet philosophique, l'écrivain est dans l'incapacité d'écrire. Le phénomène ne renvoie pas ici au problème du langage tel qu'il est développé dans le *Cratyle* : il ne s'agit pas du

rapport entre le nom des choses et les choses elles-mêmes, que désigne Barthes[56] lors de son analyse de la théorie des noms dans la *Recherche*. Si le chemin de pensée « s'arrête » brusquement, ce n'est pas ici à cause du problème de la correspondance du langage à la chose. Non pas que ce problème soit absent—c'est bien à lui que répondra la théorie de la métaphore énoncée clairement dans le *Temps Retrouvé*—mais c'est un autre type de problème et un autre type d'embarras qui se posent ici au narrateur. Le nœud en question est l'embarras inhérent au langage dont parle le *Philèbe*.

La discussion animant ce dialogue platonicien a trait à la vie bonne : quelle est la vie selon le bien (*agaton*) ? Deux opinions se font face : celle de Socrate pour qui la vie bonne est passée à réfléchir, à s'occuper des choses de l'esprit ; et celle de Philèbe, défendue par Protarque et voulant que la vie bonne soit passée à la recherche du plaisir. Or, à peine le texte commence, à peine la discussion se met-elle en chemin, que surgit un problème de taille, lié à la question du langage mais fort différent du cratylisme. Le problème en question est d'ordre méthodologique : lorsqu'on parle de plaisir au singulier, comme le fait celui qui recherche le plaisir *en général*, on le substantifie. Qu'on parle d'Aphrodite (*Philèbe*, 12c), déesse du plaisir c'est-à-dire incarnation divine, poétique mais aussi « une » de celui-ci ; ou qu'on parle de l'essence du Plaisir, on se refuse, à chaque fois, de penser réellement le plaisir : le terme dont l'unité, qui ne se laisse pas interroger, renvoie à chaque fois à sa propre opacité, et, implicitement, à cette tautologie : tout plaisir est plaisir. Or, le plaisir est « bigarré » et ne « se présente en réalité [que] sous de multiples aspects qui, d'une certaine façon, diffèrent les uns des autres ». Si le plaisir de l'homme sage est dans la réflexion, c'est dans la débauche qu'on trouvera celui du débauché

[56] R. Barthes, « Proust et les noms », in *Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972.

(12d). Alors, comment se fait-il qu'ils soient tous plaisir ? « Qu'y a-t-il donc d'identique dans les mauvais comme dans les bons plaisirs » ? Quel est cet élément qui fait affirmer au duo Philèbe-Protarque que « tous les plaisirs sont un bien » (13a-b) ? Sur le fond de ces deux éléments contradictoires on voit ainsi apparaître un problème plus profond : voilà que soudainement « le plus dissemblable est ce qu'il de plus semblable au dissemblable » (13d), voilà qu'on se rend compte que les sciences sont comme les plaisirs, « multiples et dissemblables ». Et pourtant on parle *du* plaisir, de *la* science, de cette « idée philosophique » ? Cet acte profondément humain, à savoir le dire de cette corrélation impossible, ne peut avoir qu'une seule issue : « Dire qu'un est multiple et que multiple est un, c'est en effet dire quelque chose de merveilleux » (14c) et cela mène forcement à l'« embarras » (15c). C'est cette relation, à la fois nœud et opposition, entre l'un et le multiple qu'on retrouve au cœur de l'embarras du narrateur proustien. Une donnée change : à Combray, le concept, l'essence n'entrave pas l'analyse philosophique mais l'écriture littéraire.

Pourtant cette opposition de lexique n'est que de surface : aussi bien chez Proust que chez Platon, c'est, en un sens, un travail de description qui est en jeu—un travail de mise en mot qui fait face à une aporie en ce sens où l'idée (le concept, l'Un), ce mot au singulier, recouvre d'un voile les oppositions, les différences de l'expérience. Lorsque le narrateur conçoit la source de l'écriture littéraire comme un « sujet » pouvant « faire tenir une signification philosophique infinie », il fabrique un rapport tout aussi impossible que celui décrit chez Platon. Car cela revient à assujettir l'écriture et l'inspiration à un prédéterminé extérieur à la littérature ; cela revient à soumettre la multiplicité des perceptions et des contradictions à un unique sujet ; cela revient, en un mot, à s'empêcher de penser les choses irréconciliables. Car comment penser ce qui est multiple en soi dans les limites d'un *seul* sujet philosophique, autrement dit de

l'indivisible ? Il n'y a dès lors plus de cheminement intellectuel entre le sujet de l'écriture, dont on doit décider en amont, et l'écriture en procès, c'est-à-dire l'activité-même. Trouver un « sujet » apparait comme trop antagoniste à l'expérience phénoménologique du narrateur : son esprit « s'arrête », il demeure « vide », un « trou noir » s'y creuse, dit-il plus loin[57].

CONCLUSIONS

Le dispositif mis en place par les deux côtés a deux conséquences, deux aspects tout autant décisifs qu'indissociables et qui suscitent de nouvelles questions. D'abord son analyse permet de voir que sous la figure péripatétique, sous l'épisode des promenades, est élaborée une opération intellectuelle (abstraite) dépassant la simple idée d'une peinture du cadre romanesque. Car si ce dispositif agit comme cadre, c'est en un autre sens et à un autre niveau. L'épisode des deux côtés, comme nous l'avons souligné, ne se réduit pas à quelques pages sur les promenades mais court souterrainement, sur plus de cinquante pages, et referme la première section sur Combray. Or nos analyses permettent de révéler, nous semble-t-il, un nouvel aspect de l'articulation entre pensée et écriture dans *À la recherche du temps perdu*. D'un côté, l'aporie – que ce soit en tant que figure, motif, thème – mène, nous l'avons vu, dans le *domaine de la pensée* à une forme de production. Contre la doxa moderne, l'aporie n'est alors pas une entrave

---

[57] Dans ce passage se manifeste ainsi comme le négatif photographique de la doctrine platonicienne : toutes les séries d'équivalences qui, chez Platon, avaient été mises en places par l'allégorie de la caverne se présentent, chez Proust, inversées : le monde des Idées ou, à tout le moins la remontée vers ce monde, ne se découvre pas baignée de lumière comme en font l'expérience les personnages de la *République*, mais épouse plutôt son opposé métaphorique, le « trou noir ». Peut-être convient-il alors mieux de parler ici de « descente » que de « remontée » : car plus le narrateur se force à remonter vers l'Idée philosophique qu'il croit nécessaire à toute œuvre future, plus il plonge dans le « sentiment intime, immédiat, qu'[il a] du néant de [sa] pensée » (I, 171).

mais liée à des pouvoirs démiurgiques. Entre d'autres termes, elle est un embarras producteur. De l'autre, l'aporie dans le *domaine de l'écriture* est rapportée à un embarras non-producteur puisqu'il mène au blocage de l'écrivain. Nous avons voulu montrer que toute différence entre ces deux résultats – l'ensemble des possibilités dans un cas, l'ensemble des entraves dans l'autre – pouvaient s'expliquer par le type de *chemin* (heideggérien) de pensée auquel était implicitement liée l'aporie : l'aporie productrice tend en effet à se superposer à une « pensée méditante » et l'aporie stérile à une « pensée qui calcule ».

Il existe cependant un troisième moment. Le texte des clochers de Martinville, constitue la réconciliation de l'écriture avec la pensée méditante : nous allons observer un déplacement de la réflexion aporétique et de l'embarras de sorte que l'écriture va s'articuler à la pensée méditante. En retour, à partir de cet enchâssement, il va être possible de reconsidérer le sens d'une scène canonique (les « clochers de Martinville ») qu'on évalue généralement indépendamment de l'épisode des deux côtés : Comment ces clochers et le morceau de littérature dont ils sont l'occasion, dorénavant reconnus comme enchâssés dans l'épisode des « deux côtés », s'articulent-ils à la méthode de pensée mise en lumière ? Quelle nouvelle signification prennent-ils une fois repensés par rapport aux « côtés » dont, en un sens, ils dépendent ? Ou, dit plus simplement : qu'en est-il des clochers à la lumière des côtés ?

Enfin, le passage, observé de la sorte, ouvre aussi sur une problématique plus large et plus complexe : pris sous cet angle, il devient possible de mettre en valeur les éléments essentiels qui, dans l'extrait qui nous occupe, déterminent une expérience similaire à celle qu'on trouve décrite dans une série de textes antiques ; il devient possible de replacer, d'inscrire le texte de Proust dans cette tradition spécifique où persiste l'expérience profondément humaine de l'aporie, tout en spécifiant comment sa forme et sa fin varient sensiblement puisque, chez l'auteur de la

Recherche, l'aporie ne va en effet pas se cantonner pas au seul domaine de la pensée, mais s'articuler à la question de l'écriture.

III. L'ÉCRITURE APORÉTIQUE : IMPONDÉRABLES CLOCHERS

Quelque chose de singulier va succéder à ce sentiment d'impuissance, à cet embarras de l'écrivain face à la réconciliation de l'un et du multiple, de la pensée savante et de celle méditante. Avant que les deux côtés soient définis comme « sol mental », l'épisode entame un dernier mouvement. Le narrateur raconte alors qu'un jour où leur promenade « s'[est] prolongée fort au-delà de sa durée habituelle », lui et sa famille rencontrent le docteur Percepied. Comme il est en voiture et qu'il est bien tard, il se propose de ramener les promeneurs. Dans la voiture, le narrateur aperçoit, « au tournant d'un chemin » les clochers de Martinville et celui de VieuxVicq, et éprouve, dit-il, « tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre » (I, 177). Bien qu'éloignés, les clochers de Martinville et celui de Vieuxvicq semblent « tout voisins ». Le narrateur a l'intuition que son impression n'est pas complète, que « quelque chose, dit-il, était derrière ce mouvement [des clochers], derrière cette clarté [que le soleil projette sur leurs toits], [qu'il y avait] quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois » (I, 178). C'est ce désir de déchiffrer cette expérience, de ramener au premier plan le contenu silencieux de l'inanimé, d'aller « au plus près de l'objet » (Heidegger), celui qui, dans son opaque proximité est si difficile à « découvrir »—c'est ce mouvement entamé par le narrateur qui donne naissance à une page écrite à toute vitesse et sur le vif. Le « petit poème en prose » (I, 447) en question est le seul morceau de littérature qu'il nous est donné de lire dans l'ensemble d'*À la recherche du*

temps perdu produit par le narrateur[58]. Landy note ainsi que, du type de livres que le narrateur souhaite écrire, où les sensations pourraient être traduites en littérature, le lecteur n'a pas réellement d'autres exemples :

> À Montjouvain, le jeu de la lumière sur l'étang, semblant sourire au même moment que la lumière sur les clochers, ne suscite rien de plus qu'une expression d'enthousiasme à peine articulée—« zut, zut, zut »—que Marcel est trop indolent pour rechercher plus avant. À Hudimesnil, Marcel essaie bien de pénétrer un peu plus le secret de arbres devant lui, utilisant une technique d'auto-distraction qui fonctionnera parfaitement sur la madeleine, mais bientôt abandonne, se rabattant sur la compagnie des êtres humains et sur la suspicion qu'il vient peut-être seulement d'avoir eu une impression de déjà-vu ou, dans le meilleur des cas, fait l'expérience de la mémoire involontaire, plutôt que d'une expression sensorielle ; autrement dit ne parvenant pas à prendre conscience que la quantité inconnue qu'il recherche n'est pas un souvenir d'une rencontre antérieure spécifique avec des arbres similaires mais une essence or « signification spirituelle » relative à de tels arbres général. Enfin même à Tansonville, où Marcel fait tout comme il faut (auto-distraction incluse), ses efforts n'aboutissent à rien : « Puis je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs-d'œuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder, mais j'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs » (I, 137) [59]

---

[58] …Parfois même pour simplement noter que le projet a été abandonné, comme c'est le cas dans *Swann*. En outre, si, comme Blanchot ou Nabokov, on considère que la *Recherche* n'est pas le *magnum opus* que va écrire le narrateur une fois l'histoire terminée, les « clochers de Martinville » se donne comme l'unique texte écrit par le narrateur dont le lecteur peut se faire une opinion ; il est l'unique objet qui peut nous rassurer sur ses compétences littéraires réelles.

[59] "At Montjouvain, the play of light on the pond, appearing to smile just as the light on the steeples will, elicits nothing more than a barely articulate expression of enthusiasm—"zut, zut, zut"—which Marcel is too indolent to investigate further. At Hudimesnil, Marcel does try a little harder to penetrate the secret of the trees before him, using a technique of self-distraction which will work perfectly on the madeleine, but soon gives up, falling back on human company and on the suspicion that he may be experiencing a déjà vu, or at best an involuntary memory, rather than a sensory impression; failing, that is, to realize that the unknown quantity he seeks is not a memory of a specific previous encounter with similar trees but an essence or "spiritual meaning" pertaining to all such trees in general. Even at Tansonville, finally, where Marcel does everything right (self-distraction included), nothing comes of all his effort : (…)" (J. Landy, *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust*, Oxford University Press, Oxford, 2004, pp. 53-54).

Confirmant l'importance de cette page sur les « clochers », on trouve encore les mentions du passage dans le reste du roman. Le narrateur revient en effet plusieurs fois sur cette expérience et au texte auquel elle donne naissance. Le récit est « produit dans le premier volume, montré au diplomate Norpois dans le second, révisé et envoyé au *Figaro* dans le troisième, objet d'une attente anxieuse dans le cinquième, publié et mis en circulation dans le sixième[60] ».

Le lecteur de la *Recherche* se voit proposé deux versions du même texte : d'une part le poème en prose, texte dans le texte, ouvert puis fermé par des guillemets ; de l'autre, le précédant immédiatement, la même scène, cette fois-ci décrite de manière « terre-à-terre[61] », partie intégrante de la narration, ne se détachant nullement du texte comme le petit poème en prose. Comparant les deux, Joshua Landy note que la différence la plus significative entre les versions n'est pas « ce qui a été déplacé » ou « enlevé » mais les éléments qui ont été « ajoutés[62] ». Il repartit ces ajouts en deux catégories : une série d'« images » et un ensemble de « personnifications ». Qu'elles soient comparaisons ou métaphores, elles introduisent, d'une manière générale, une seule et même chose, à savoir le fait que les clochers diffèrent selon qu'on les considère objectivement[63] ou subjectivement, c'est-à-dire selon la manière dont lui, le

---

[60] *Ibid*., p. 54.

[61] *Ibid.,* p. 55.

[62] *Ibid.*, p. 56.

[63] "This very fact—the juxtaposition, that is, of two stylistically heterogeneous treatments of the steeples episode—represents a crucial divergence from the "Impressions de route en automobile" that Proust published in the *Figaro* in November 1907 (the piece is reproduced in *Pastiches et mélanges* under the title "Journées en automobile"). Thanks to the reduplication, the *Recherche* version, unlike its precursor, hints at what exactly is up to" (Landy, *op. cit.,* note 7, p. 185). (« Ce fait-même – la juxtaposition, à savoir, de deux traitement stylistiquement hétérogènes pour l'épisode des clochers – représente un écart crucial par rapport aux « Impressions de route en automobile » que Proust publia dans *Le Figaro* en novembre 1907 (le morceau est reproduit dans

narrateur, les voit. Landy propose alors d'analyser les passages de la manière suivante : si l'on « soustrait » les informations de la première description à la seconde, on fait apparaître une « perspective », le point de vue pur du narrateur. Or, la première version, objective, des clochers montre distinctement le mécanisme des illusions, quand la seconde en fait la « liste ». Cette dernière en fait donc une série de faits, défaisant presque immédiatement leur statut d'« illusions » : si, dans sa description « objective », le narrateur avoue par exemple que « le mouvement de [la] voiture et les lacets du chemin » « *avaient l'air* de faire changer de place » les clochers (nous soulignons ; I, 177-178), le petit poème en prose a remplacé la décomposition du phénomène par cette simple affirmation : « mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux » (I, 179).

Du côté de ses effets sur le narrateur, cette page sur les clochers de Martinville parvient à le « débarrasser de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux », en somme à le « soulager » (I, 179-180) ; il se sent, dit-il, comme une poule qui viendrait de pondre un œuf (I, 180), et se met à chanter à tue-tête. Mais tout le problème est là. On peut relire la page à l'infini : le texte ne dit ni ce qui se cache derrière les clochers[64], ni n'offre de révélation

---

Pastiches et mélanges sous le titre « Journées en automobile »). On sera reconnaissant de la présence de ce doublet, la version de la *Recherche*, à la différence de la version antérieure, faisant allusion se qui se passe exactement »).

[64] "Yet here, precisely, is where the problem lies. As readers, we are by no means convinced that we are hearing the voice of an oracle (although some critics are so taken with the beauty of the passage that they do not notice the scandal of its failure to live up to its billing)." (« Et pourtant c'est précisément ici que le problème se manifeste. En tant que lecteurs, nous ne sommes en aucune manière convaincus que nous entendons la voix d'un oracle (bien que certains critiques sont si épris de la beauté du passage qu'ils ne notent même pas le scandale que constitue son échec : il n'est pas à la hauteur des attentes qu'il s'est lui-même fixé. ») (Landy, *op. cit.*, p. 54).

phénoménologique, ni n'établit de rapport jusqu'ici resté non identifié[65]. Les clochers font signe mais pointent vers quelque chose d'inconsistant : un signe dépourvu de sens :

> Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir, que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant… (I, 179)

Jacques Darriulat note que « les clochers murmurent [comme la sonate de Vinteuil] aux oreilles du narrateur une « phrase » dont il ne saisit pas le sens[66] » ; c'est pourquoi, « de même que nous ne saurons jamais ce que nous veut au juste la sonate, de même les trois clochers demeureront comme les colonnes d'un monument de la signification perdue, les pierres levées d'un mégalithe très ancien dont nul ne sait plus déchiffrer l'écriture[67] ». Que ce soit l'étonnement provoqué par cette vue, l'objet-même de cette vue ou le sens de cette phrase qui se trouve derrière la vue des clochers, tous demeurent opaques. Les clochers véhiculent la même chose que les sirènes : « un chant [qui] n'est que l'attirance du chant », ils sont « offerts comme en creux ». Les clochers sont ce « chant pur – si pur qu'il ne dit rien que son retrait dévorant[68] ».

Certes le sens attaché aux clochers de Martinville peut être défini par rapport à la suite du roman. Car tout comme il est possible de lire l'épisode des deux côtés et sa reformulation de

---

[65] Ainsi que le note Landy, c'est aussi le cas de L. Bersani, G. Picon, J. Milly et C. du Bos (Landy, *op. cit.,* p. 186, note 8).

[66] Et c'est à peine cela : « quelque chose d'analogue » comme l'*effet* d'une jolie phrase, une production sensorielle seulement traduisible par des « mots » capables de reproduire la sensation (« le plaisir ») provoquée par la stimulation initiale.

[67] J. Darriulat, « Les clochers donnent le *la* », *Philosophie Magazine*, Hors Série « À la recherche du temps perdu », no. 16, janvier-février 2013, p. 33.

[68] M. Foucault, « La Pensée du dehors », in *Dits et* écrits, T.1, Coll. Quarto, Gallimard, Gallimard, 2001, p. 560.

l'espace en fonction, notamment, de la structure générale mnémonique de la *Recherche*[69] et des révélations sur l'illusion fondant leurs rapports, il est possible aussi de lire l'épisode des clochers pour leur double valeur paradigmatique, d'un côté en ce qui concerne « les modifications de la perspective qui relativisent l'apparence[70] », de l'autre en ce qui concerne la conception proustienne de la métaphore et sa mise en œuvre. Mais ce n'est pas ce à quoi on s'attachera ici. Cette fameuse page écrite par le narrateur possède aussi un rôle et un sens qui se façonnent non pas par rapport à cette série de textes sur la perspective, comme celui sur la sonate de Vinteuil, mais par rapport *à ce qui la précède et la suit directement*. Autrement dit, nous voulons montrer que si le texte fait écart, c'est aussi par ces effets de sens provoqués par le fait que les clochers de Martinville viennent s'insérer dans l'épisode des « deux côtés » : non seulement elles dépendent l'une de l'autre structurellement mais elles sont liées sémantiquement. En s'emboitant l'une dans l'autre, elles transforment leur signification sur plusieurs niveaux, déplaçant ce qui a été mis en place avec les promenades et rendant possible une triple *reproduction* : une reproduction de la structure aporétique, une reproduction des attentes, enfin une reproduction, plus profonde, de la méthode de pensée.

STRUCTURE APORÉTIQUE : LE TEXTE DES CLOCHERS COMME LOGOLOGIE

La danse des clochers témoigne ainsi d'abord d'une mise en miroir des structures des côtés du monde de Combray et de Martinville. L'ensemble des catégories qui tombaient sous le

---

[69] Perrier, *op. cit.*, pp. 221-231.

[70] A. Simon, « Aurores, clairs de lune et autres couchers de soleil : le paysage proustien entre persistance du cliché et déconstruction du panorama », in *Marcel Proust. Surprises de la Recherche,* Textes réunis par R. Coudert et G. Perrier, Textuel (Revue de l'UFR « Science des Textes et Documents », Université Paris 7 – Denis Diderot), n°45, Novembre 2004, p. 125.

joug de l'aporie et entraient dans l'ordre de l'aporétique – espace, origine, destination, cohésion – se retrouvent ici. Dans le cas des clochers, l'incommensurable est perçu à deux niveaux : d'abord, naturellement, dans le fait que, contrairement aux lois habituelles de l'espace, ils sont « en mouvement » (I, 178) et le sujet pensant immobile, quand bien même il vient de nous être dit que le narrateur est en voiture, regardant le paysage (I, 177-8). L'immobile et le mouvant s'inversent et s'équivalent, l'une et l'autre possibilité ayant un même degré de réalité et étant réunies indifféremment par l'écriture. Mais ici, ce ne sont donc pas origines et destinations qui se perdent dans l'abstraction aporétique (comme dans le cas des côtés), mais bien leur prédicat : ce qui demeure incompatible est qu'aussi bien le narrateur que les clochers soient mouvants et immobiles tout à la fois.

Or, que la production du texte repose sur le langage mettant sur un pied d'égalité des éléments pourtant incompatibles n'est pas un évènement orphelin. De tels textes ont auparavant existé—on les a dits bigarrés, polymorphes, polycéphales, inclassables. Avant même que la philosophie n'ait reçu ses lettres de noblesse, ils avaient infiltré de part en part la culture de la Grèce antique : politique, justice, morale, sciences, métaphysique—rien n'échappa à la sophistique que Protagoras résume par cet axiome : « sur toute chose on peut faire deux discours exactement contraires ». L'enseignement de tout sophiste porte alors sur l'art de parler, l'art de faire des discours. Ces derniers peuvent être un enchevêtrement de thèses contraires : qu'on pense à l'*Éloge d'Hélène* (voir chapitre 1) où Gorgias renverse, d'un jour sur l'autre, sa propre opinion et celle de son auditoire, sur l'héroïne de la guerre de Troie : hier elle était coupable, réceptacle de tous les blâmes ; aujourd'hui elle est aussi innocente que digne de louange. Avec son discours, la vérité et les preuves de la vérité sont donc en constante mutation, suivant le bon-vouloir du sophiste. Il y a ici une part d'exercice puisque la composition interne de ces discours

pose une méthode qui va être transmise, perfectionnée, vendue aux quatre coins de la *koinè*. Exemple le plus primitif et pourtant méticuleux de cette nature paradigmatique du discours sophistique, le texte anonyme des *Dissoi Logoi*[71] (les « double-dits ») datant de 400 avant J.C., montre d'ailleurs combien le résultat fait retourner le langage à un état instable. Que ce soit avec le bien et le mal, le vrai et le faux, le juste et l'injuste, chaque chapitre entreprend de démontrer, alternativement, que les deux membres de chaque binôme sont aussi bien les mêmes qu'absolument différents. Ce qui est bon pour une personne est mauvais pour une autre ; ce qui est juste pour l'un est injuste pour l'autre—thèses et antithèses s'enchainent alors presque comiquement et certainement jusqu'à l'absurde. C'est pourquoi ces discours peuvent être dits doubles à un autre niveau : on libère indubitablement le pouvoir du logos (dans son *Éloge d'Hélène,* Gorgias est le premier à remarquer la toute puissance de Persuasion qui est tel un *pharmakon*[72]) ; mais c'est aussitôt pour retourner ce pouvoir contre le discours lui-même par un effet d'auto-annulation.

Cependant, même si les sophistes sont réduits le plus souvent, au sein des dialogues platoniciens, à de simples faire-valoir de Socrate, ces adversaires accordent eux-mêmes à cette manipulation du dire des racines beaucoup plus profondes. Dans son *Traité sur le non-être*, rédigé lors de la 84ème olympiade (aux alentours de 444 av. J.-C.) Gorgias, renversant complètement la thèse du *Poème* de Parménide[73], détourne ainsi la logique et fait agir la langue

---

[71] T. M. Robinson, *Contrasting Arguments: An edition of the* Dissoi Logoi*,* Arno Press, New York, 1979.

[72] Voir chapitre 1.

[73] « Ce qui peut être dit et pensé doit être : car l'être est en effet, mais le néant n'est pas ». Autrement dit : « l'être est et le non-être n'est pas » (Parménide, *Sur la nature*).

contre elle-même, jusqu'à lui faire dire qu'être et non-être sont équivalents et se retrouvent pour se confondre dans les abysses du discours. Ainsi que Barbara Cassin le souligne, « *ouk estin oute einai oute mē einai* peut et doit être rendu triplement par « ce n'est ni être ni non-être », « ni être ni non-être ne sont », « il n'est possible ni d'être ni de ne pas être ». La conséquence d'une telle lecture est renversante quant à ce que soutient le poème lui-même, car le non-être se phrase alors aussi bien que l'être[74]. Le sophiste pratique ici l'amphibologie (*amphibolia*), c'est-à-dire que la construction grammaticale ambiguë de ses phrases produit une équivoque syntaxique. Le mot « être » recouvre ainsi des sens différents selon qu'il est verbe conjugué ou substantivé, infinitif ou participe. Mais si, employés indifféremment, tous ces sens peuvent donner naissance à un raisonnement fallacieux, de là naît aussi le vertige propre au texte de Gorgias.

L'un des aspects de la description de la danse des clochers, c'est-à-dire la mise sur un même plan et l'équivalence, d'un côté, de clochers en mouvement et d'un narrateur statique, de l'autre, d'un narrateur se déplaçant et de clochers immobiles (ce même degré de réalité conféré aux deux phénomènes – simultanément), revient, tout comme chez Gorgias, à mettre à égalité deux raisonnements contraires, en un sens à mêler être et non-être jusqu'à faire apparaître ce chaos inhérent au langage. La série d' « images » du petit poème en prose donne en effet à voir un « dire » faisant équivaloir l'animé et l'inanimé. Aucune différence n'est faite entre les humains et les clochers, l'un et l'autre étant sujets de verbes d'actions (sans compter l'emploi des adjectifs) dont voici une liste non exhaustive :

> Seuls, *s'élevant* du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, *montaient* vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en *vîmes* trois : venant *se placer* en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq les

---

[74] B. Cassin, *L'Archipel des idées de Barbara Cassin*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2014, p. 24.

> *avait rejoints*. (…) nous *allions* vite (…) le clocher de Vieuxvicq *s'écarta*, *prit* ses distances (…) ils *s'étaient* jetés si rudement (…) nous *poursuivîmes* notre route … (nous soulignons ; I, 179)

Mais pourquoi n'est-ce pas le mécanisme d'une métaphore ? Pourquoi ne faut-il pas comprendre l'équivalence de l'animé et de l'inanimé, des clochers et narrateur, comme une simple convention poétique ? Car cette page suit un protocole romanesque particulier. Dans ce texte juxtaposé au reste de la narration, où les guillemets circonscrivent et exilent le texte des clochers par rapport au reste de la *Recherche*, il ne s'agit pas des impressions du narrateur : ne sont présents ni le verbe « sembler » ni le verbe « paraître », et il n'est fait aucune mention de quelconques « impressions ». Aucun élément, dans ce texte, n'est en mesure de nous faire penser que les clochers ne bougent justement pas. Le protocole de ces quelques paragraphes entre guillemets invite le lecteur à prendre le dit texte pour un texte fantastique, au sens ou l'entend Todorov[75]. Dans ces lignes délimitées par des guillemets comme le serait un tableau par les arrêtes de son cadre, un phénomène inexpliqué se produit, consistant en le maintient de l'aporie aussi bien de la distance que du mouvement d'êtres inanimés. Ici, le texte interdit de voir la danse des clochers comme le résultat d'une impression et, de manière concomitante, oblige à mettre cette danse sur le même plan que tout autre fait (telle la voiture qui roule). Narrateur et clochers sont tous deux sujets de verbes d'actions *quand bien même* le narrateur est un narrateur et les clochers des clochers. Les clochers sont alors aussi bien des animés que des inanimés—être et non-être se superposent.

Et de là une autre caractéristique fondamentale que le texte proustien partage avec cette tradition aporétique spécifique aux sophistes : l'explosion de la potentialité du langage. La

---

[75] T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1970.

potentialité réside dans le fait que, aussi bien chez Proust que chez le sophiste, le langage retourne à l'état de chaos[76], sans ordre et où tout est « sens dessus-dessous » ; voici que les concepts ne répondent plus du principe de non-contradiction et que les mots ne répondent plus d'une unité quelconque, ayant perdu les limites qui les séparaient les uns des autres. Les mots peuvent désormais dire une chose et son contraire : être et non-être (ou, dans le cas de Proust, animé et inanimé) deviennent interchangeables. Aporie du signifiant et aporie du signifié se croisent dans le langage rendu à sa matière brute alcmanienne. Or, ce retournement au cœur du discours est fondamental : il signifie que, comme pour les sophistes, l'ontologie est devenue tout au plus « un effet de langage »[77]. Comme chez les lointains prédécesseurs de Proust, cette absence de critère de vérité (et c'est en cela que les sophistes s'opposent le plus à Platon et Aristote), en retour, remplace l'ontologie par ce que Cassin a appelé *logologie* : l'être n'est qu'un effet du dire (c'est la proposition fondamentale des sophistes). Autrement dit, au lieu qu'on progresse de l'être au dire, on s'achemine du dire à l'être dans la mesure où c'est parce qu'on dit que l'être advient : « il s'agit, non plus de dire ce qui est, mais de faire être ce qui est dit »[78]. Dès lors, le dire (et celui en particulier du texte sur les clochers de Martinville), est investi d'un pouvoir exorbitant : tout est sans dessus-dessous, « sens dessus-dessous[79] », et la représentation témoigne de cette aporie (les inanimés « jouent » et « sourient », s'écartent » et « prennent leurs

---

[76] S. Kofman, *Comment s'en sortir ?*, p. 33.

[77] Voir B. Cassin, *L'Effet sophistique*, 2ème partie.

[78] *L'Archipel des idées,* p. 24. Pour une définition plus détaillée, voir aussi *L'Effet sophistique*, pp. 113-117.

[79] « Le dialogue [du *Protagoras* de Platon] a mis tout sens dessous dessous (*ano kato taratomena*), a bouleversé extraordinairement les idées, les a plongés tous deux [Socrate et Protagoras] dans une obscurité et une confusion dignes du Tartare » (Kofman, *op. cit.*, p. 42).

distances » (I, 179)) sans que l'écriture ne perde rien de son « naturel ». L'écriture ne se déploie au contraire qu'en maintenant l'aporie, en la faisant sienne.

Si, chez les sophistes, ces pièges tendus par les discours forcent l'auditoire au silence[80], si les interlocuteurs des « Maîtres de la Grèce[81] » sont pétrifiés face à leurs discours-chaos, c'est, parce qu'ils sont dans l'embarras, *aporoi* : ils sont dorénavant dans l'impossibilité de réunir sous des concepts stables n'importe quel sujet. Or, le passage à l'écriture pour le narrateur reprend les mêmes éléments mais en en changeant l'issue. Cette écriture chaos, épousant, maintenant un dispositif aporétique, évite de faire entrer l'écriture littéraire sous le patronage d'une grande idée philosophique et, au lieu de conduire au silence, elle libère l'écriture de l'embarras, de l'enfermement d'une écriture à notion.

DE L'ÉTONNEMENT À LA JUBILATION

En ce point du texte, on observe alors un changement significatif de l'état du narrateur :

> Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville (…) ; Les clochers paraissaient si éloignés et nous avions l'air de si peu nous rapprocher d'eux, que je fus étonné (…) ; je me trouvai si heureux (…) que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête » (I, 177-180)

---

[80] « Les discours mimétiques qui visent à intimider l'adversaire produisent le même effet aporétique, médusant, pétrifiant que la tête de la Gorgone ; c'est l'effet que provoque, par exemple, l'éloge d'Agathon qui parodie les discours rhétoriques de Gorgias : ' […] C'est qu'aussi ce discours me rappelait le souvenir de Gorgias, au point d'avoir, ni plus ni moins, l'impression dont parle Homère : oui, j'avais la terreur qu'Agathon ne finit par lancer dans son discours à moi, la tête même de Gorgias, l'orateur redoutable, et *qu'en m'enlevant la voix, il ne fit de moi une pierre*.' (*Banquet,* 198b et sq.) » (Kofman, *op. cit.* p. 43-44 ; nous soulignons).

[81] L'expression est de Georg Wilhelm Friedrich Hegel : « Les Sophistes sont les maîtres de la Grèce, c'est par eux que la culture proprement dite y est venue à l'existence. » (*Leçons sur l'Histoire de la philosophie*, T. 2, trad. P. Garniron, Vrin, Paris, 1971, p. 244).

L'embarras initial fait maintenant place à l'étonnement (ou surprise). Ce dernier et tous les dispositifs narratifs qu'il suppose n'ont pas cessé de fasciner les proustiens, étant l'un des ressorts les plus importants de la *Recherche du temps perdu*. Dans les années 1970, il a été l'objet de l'attention de Ramon Fernandez, de Jacques Boulanger ou encore de Maurice Bardès ; mais surtout il a occupé une place de premier choix dans les lectures de Jean-Yves Tadié, Gérard Genette et Roland Barthes[82]. Il faudra cependant attendre les 27 et 28 mai 2004 à Jussieu, pour qu'un colloque entier soit dédié à la question et pour que ses actes, sous le titre « Surprises de la *Recherche* », soient publiés en novembre de la même année. Placé au début du recueil, l'article de Nathalie Mauriac-Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote » sert aussi bien d'introduction à la problématique qu'il témoigne de l'ouverture de compas supposé par le thème. Dans une perspective aristotélicienne, rappelle-t-elle, l'étonnement joue un rôle en deux domaines, la philosophie (*Métaphysique*) et la poétique (*Poétique*) : d'une part, « la surprise comme émotion épistémique, qui signale le choc entre deux représentation contradictoires » et qui « appelle [une] révision du savoir » ; de l'autre, la surprise comme « figure dramaturgique traditionnelle, celle de la reconnaissance, dont l'objet est précisément de montrer le passage de l'ignorance à la connaissance, c'est-à-dire le moment où s'opère la révision du savoir, sans qu'on s'y soit attendu, dans le choc d'une découverte[83] ». Or, notre passage a ceci de particulier qu'il ne correspond à aucune de ces deux catégories. Non seulement la page sur les clochers de Martinville ne *révèlent* rien à proprement parler et le narrateur, bien qu'il avoue rechercher ce

---

[82] N. Mauriac-Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote », in *Surprises de la Recherche*, pp. 17-18.

[83] *Ibid.*, pp. 20-21.

qui est caché, revient bredouille ; mais aucune révision du savoir n'est clairement articulée[84]. En outre, comme chez ses prédécesseurs, l'article s'attache, dans le cas de l'étonnement philosophique, aux épisodes où l'on trouve « une découverte […] qui éclaire *un* aspect imprévu ». À chaque fois, sont indiqués des exemples où l'étonnement marque ainsi la transition d'un savoir à un autre, d'un aspect à un autre ; à chaque fois le texte produit, grâce à la surprise, une « rectification épistémique », prenant la forme et le nom d'un « retournement » chez Tadié, d'un « renversement » chez Compagnon ou d'« éniantologie » chez Barthes (« discours du renversement »). Mais avec l'étonnement face aux clochers, il ne s'agit pas d'une péripétie comme la *Poétique* le propose ; il ne s'agit pas non plus de l'étonnement philosophique décrit plus haut : même si nous avions bien affaire au choc d'une représentation contradictoire, aucune « révision du savoir » n'est en effet envisagée. À la place nous est donnée une jubilation qui n'est expliquée que de la façon suivante : « quand (…) j'eus fini de d'écrire [cette page], je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce

---

[84] On est alors loin des « reconnaissances par raisonnement » (*sullogimos*) que Mauriac-Dyer identifie ailleurs dans la *Recherche.* Par exemple : « Mais tout d'un coup [Swann] s'arrêta, il venait de comprendre que Saniette n'avait pas besoin de ces preuves et savait que l'histoire était fausse pour la raison qu'il venait de l'inventer il y avait un moment » (I, 257). Mauriac Dyer revient sur pas moins de sept exemples dans la *Recherche* où on retrouve cette forme « la plus fréquente de la reconnaissance rétrospective, fulgurante, et sa formule stylistique de prédilection est celle du « tout d'un coup » suivi du verbe « comprendre ». Or, avec chacune de ces instances, l'explication de la prise de conscience est clairement articulée. Ici la rectification épistémique est clairement localisable : identification de ce qui n'appartient pas au vrai ; il y a un avant et après. Avec les clocher de Martinville, on retrouve bien le « tout à coup », mais sans qu'il nous soit donné la deuxième partie du doublet.
Quant à l'épisode des clochers, voici ce qu'en dit la critique : « En contrepoint [des reconnaissances par le souvenir, telle que la mémoire involontaire], on pourrait poser que les « impressions obscures », qui surgissent aussi à l'improviste, dans le cadre d'une surprise donc, sont le plus souvent des reconnaissances manquées, parce qu'incomplètes, inachevées : on pourrait en voir le prototype dans les trois arbres d'Hudimesnil, qui de ce point de vue seraient comme le négatif, l'envers, des trois clochers de Martinville » (Mauriac-Dyer, *op. cit.*, pp. 22-24).

qu'ils cachaient derrière eux que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête » (I, 180). La jubilation ne tient pas à une quelconque révélation sur le caché. Cette page, où enfin le texte s'écrit, délaisse plutôt l'essence unique des choses, le caché, pour leur multiplicité aporétique. Le texte ne cherche pas à en faire sens, à décider : l'observateur, le voyageur reste plutôt au stade de l'étonnement devant cette aporie. Car cette dernière, si elle est source d'embarras pour la pensée et la recherche, se révèle aussi, ainsi que le Socrate du *Philèbe* le notait déjà, source de plaisir, de jubilation pour la jeune âme :

> Nous pourrions dire, en quelque sorte, que l'affirmation de l'identité de l'un et du multiple rôde en toutes circonstances aux alentours de tout ce que nous avons pu affirmer dans le passé ou de tout ce que disons maintenant ; c'est quelque chose qui ne date pas d'aujourd'hui et qui ne cessera jamais. Au contraire, il s'agit d'une propriété de nos discours qui, semble-t-il est éternelle et impérissable. Sitôt qu'un jeune y goûte pour la première fois, il s'en réjouit, comme s'il avait découvert quelque trésor de savoir, il est enthousiasmé par son plaisir et se plaît à secouer toute proposition, tantôt dans une direction, enroulant et confondant tout dans une même pâte, tantôt dans le sens contraire, en déroulant et en découpant. Il plonge ainsi dans l'embarras (*eis aporian*), non seulement et surtout lui-même, mais quiconque l'entoure. (15d-e)

Il n'est donc pas seulement question de beauté (« une jolie phrase ») et d'un léger plaisir (« mots qui font plaisir »). L'extase ne surgit pas après avoir percé un quelconque mystère ou après avoir résolu un paradoxe. L'auteur n'a pas circonscrit d'idée philosophique explicite, il n'a point trouvé un sujet quelconque derrière l'architecture mouvante des trois clochers et ce n'est pas ce que dit son morceau d'écriture qui le rend si « joyeux ». Mais, comme le dit Platon, la jeune âme » trouve jouissance dans le fait de *dire* l'aporie, de « secouer toute proposition », de faire aller la pensée dans une direction puis dans l'autre, d'enrouler puis de dérouler les phrases et leurs significations dans un sens puis dans l'autre. Des apories qui l'avaient plongé dans l'embarras, non seulement aucune n'est résolue mais aucune *ne doit* être résolue pour que surgissent l'écrire et le plaisir qui va de pair. Car ce qui se cache derrière l'aporie, le paradoxe,

c'est la phrase elle-même, de mots *qui lui font plaisir* (I, 179). Non pas que la phrase provoque l'aporie, mais bien plutôt le contraire : ce qui se cache derrière l'aporie, c'est le but qu'elle peut avoir, à savoir une résolution qui n'en est pas une et qui est l'écriture même de l'aporie. C'est sa mélodie, ou plutôt rumeur, qui devient l'air de la phrase et se fait source de l'écriture, lui donnant ce sujet après lequel elle court. De là le fait que le ballet des clochers s'accompagne d'une inversion de l'allégorie platonicienne : au fond de la « caverne » se trouve la lumière de l'illumination dans laquelle baigne notre esprit dorénavant libre ; tandis que c'est la tentative de sortie, à la recherche de l'idée philosophique tant convoitée, hors de la caverne, qui nous plonge dans l'obscurité d'un néant de la pensée et nous enchaine à cette « tâche » de trouver un « sujet », quitte à ce que nous ne soyons plus libres d'être écrivain.

CONCLUSION : UNE TRADITION SANS INFLUENCES

Deux côtés comme « sol mental » : lorsque nous lisons cette étrange équivalence qui ne se donne qu'après mains détours, qu'après avoir suivi le narrateur sur les premières artères de la géographie mémorielle que sont les chemins qui bordent Combray, l'épaisseur complexe de sa signification semble disparaître. Le terme de « sol » s'explicite ainsi immédiatement sur deux niveaux : il expose un rapport direct avec la géographie, tout en servant d'écho à l'expression consacrée de « sol natal ». Théâtre de l'enfance et début du livre, géographie et naissance : il est alors légitime d'y voir d'abord et avant tout l'introduction d'un socle architectural, cette « structure bilatérale » qui va se propager dans « toutes les parties et à tous les niveaux de l'œuvre » (qu'on pense aux titres ; qu'on pense aux mondes leurs correspondant et à la répartition des personnages qu'ils occasionnent). Il est légitime aussi d'y retrouver la structure du

parcours initiatique et une aide à la mémorisation d'une « matière romanesque foisonnante[85] ». Mais reste que l'aspect « mental » continue de poser problème. Car c'est vraisemblablement à cet attribut que fait référence le narrateur quelques pages auparavant, lorsqu'il dit des deux côtés qu'ils sont la « représentation la plus exacte de la vie intellectuelle ». Or, des sens donnés au « sol mental » et aux correspondances qu'on y voit habituellement, aucun ne rend compte d'une vie de l'esprit à proprement parler. C'est pourquoi nous avons voulu montrer qu'au cœur de ce long passage, disséminé dans le contenu disparate de la présentation du côté de chez Swann (I, 131-163) et du côté de Guermantes (I, 163-183), existait un élément supplémentaire liant ses différentes articulations ; qu'à chaque fois, le texte pointait vers un non-dit, qu'il s'agisse de géographie, de démarche intellectuelle, d'écriture.

Le point de départ de cette étude a été un premier segment, ouvrant le passage en question : la description des promenades en famille. Son analyse a révélé tout d'abord que sous la figure des deux « côtés » on trouve les traces d'un dispositif où se répartissent diverses formes d'incompatibilité, d'impossibilité, d'impasse, sans que, paradoxalement, ne soit rejetée toute cohésion : des éléments inverses s'y révèlent complémentaires, des opposés s'y unissent, tous communiquant comme le feraient les escaliers de Maurits Cornelis Escher[86]. Le texte de Proust y construit un embarras complexe mais surtout maintient son équilibre fragile. Côtés et chemins sont absolument incommensurables et pourtant ils forment un tout harmonieux, qui assure un fonctionnement paradoxal du réel basé sur le principe même d'incompatibilité. Derrière la perception en désordre du paysage, bien plus que le fragmentaire et contre le principe de non-

---

[85] Perrier, *op. cit.*, p. 222

[86] M. C. Escher*, Relativité,* gravure, 1953.

contradiction, c'est le chaos cohérent du monde qui traverse le texte. Or, pour cette articulation de l'image des « chemins » à l'expérience d'un embarras on trouve des précédents. Elle est ainsi l'enjeu d'une longue tradition au sein de la philosophie antique : être « sans chemin » (*a-poros*), être dans l'aporie, des présocratiques à Aristote en passant par les sophistes, renvoie en effet à une expérience aux forme et contenu similaires. Sa forme d'abord puisque c'est bien l'image du « chemin » (*poros*) qui, en ces temps reculés, a été privilégiée : celle d'une pensée représentée par des tracés, par des hommes et divinités en marche ; une pensée dynamique, faite d'arrêts et de mises en mouvement. Son contenu ensuite : on retrouve non seulement le même type d'*embarras* (*aporia*) dont fait l'expérience la pensée face à l'impasse, mais encore son nécessaire revirement, c'est-à-dire ce mouvement consistant à faire de l'aporie un *terminus ad quo* plutôt qu'en *terminus ad quem*, à transformer l'impasse en ouverture.

À partir de cet angle, on a alors constaté un premier emboitement dans le texte de Proust. L'embarras intellectuel initial, concomitant aux deux côtés, se propage : l'aporie géographique, en servant de medium à la connaissance du réel, introduit une problématique d'ordre épistémologique. En somme l'aporie des deux côtés rend possible une spatialisation de la démarche épistémique, les chemins de pensée se superposant à ceux de la campagne combraysienne. Puis, alors qu'on aurait pu se représenter comme autant de digressions les remarques désespérées de l'apprenti écrivain, celles-ci se nouent, grâce à ce thème de l'aporie de l'écrivain, aux deux côtés. Dit autrement : l'écrivain, en révélant son embarras devant l'impossibilité de trouver une idée philosophique sous laquelle tiendrait l'ensemble de son futur roman, reprend, à nouveaux frais, le problème qui s'était posé avec les deux côtés : comment combiner les incommensurables ? Comment agencer le singulier d'une idée philosophique et le foisonnement du réel ?

Les dispositifs aporétiques exploités par le texte sont ainsi à l'origine de plusieurs effets importants. En engageant une série d'aspects, d'images, de configurations, de mécanismes spécifiques, le texte de Proust renoue avec une tradition de questionnement, une tradition de méthodologie proprement philosophique : non seulement en rattachant son texte à la métaphore, qu'on trouve notamment chez Platon (voir chapitre 1), des chemins (*poroi*) comme cheminement de la pensée, mais aussi en replaçant le souci au niveau du *logos* lui-même. Dans notre passage, la relation de Proust aux philosophes ne relève ainsi pas d'une thèse, d'un concept ou d'une idée philosophique mais concerne la configuration que prenait le cheminement intellectuel et sa forme discursive : comment l'un et le multiple peuvent-ils se superposer ? Sont-ils une seule et même chose ? Comment et pourquoi enfermer en un mot ou placer sous l'égide d'une seule idée, un réel qui se présente en tant que multiplicité ou série d'incommensurables ? Ainsi se trace, progressivement et comme en pointillés, une méthode de pensée : il ne s'agit pas d'une pensée qui parcourt le réel de manière logique, cherchant à tout rassembler sous des concepts, sous des idées le monde qui l'entoure ; il ne s'agit pas d'une pensée « qui calcule » (au sens large où l'entend Heidegger), cherchant à résoudre l'aporie, à y trouver une solution. C'est au contraire une « pensée méditante », ce qu'on pourrait appeler une pensée de et par l'aporie : celle qui recherche une certaine difficulté et cherche à aller à la chose qui nous est la plus proche—si proche qu'elle est difficile à voir ; celle qui, ainsi qu'aime à le rappeler Derrida, est une pensée endurante[87], aussi endurante que la marche des promeneurs sur les routes de Combray.

---

[87] « […] ce vieux terme grec usé jusqu'à la corde, l'*aporia*, ce mot fatigué de philosophie et de logique s'était souvent imposé à moi depuis de longues années et de façon plus insistante ces derniers temps. […] J'essayais alors de me mouvoir non pas contre ou à partir de l'impasse mais, d'une autre manière, *selon* une autre pensée, peut-être plus endurante, de l'*aporie* » (J. Derrida, *Apories*, p. 32).

Implicitement, le texte de Proust rejoint une ligne de pensée chère à Derrida. Revenant sur une aporie qu'il avait localisée au cœur d'*Être et temps*[88] (l'aporie fondamentale de la mort), ce dernier fait la remarque suivante :

> Il en va peut-être ainsi de toute œuvre qui mérite ce nom : ce qui y met en œuvre la pensée excède ses propres frontières ou ce qu'elle se propose d'en présenter elle-même. L'œuvre sort d'elle-même, elle déborde les limites du concept qu'elle prétend avoir proprement d'elle-même présentant. Mais si l'évènement de cette œuvre excède ainsi ses propres frontières, à savoir celles que son discours semble s'y donner à lui-même […], il le ferait en ce lieu où il *fait l'épreuve de l'aporie* […][89].

Même si ce n'est plus sous le nom de « pensée méditante », même si la trilogie aristotélicienne aporie-diaporie-euporie a disparu, persiste ici l'idée de l'aporie comme « intimement liée à la possibilité de la pensée[90] » : car faire l'expérience de l'aporie, c'est « marquer et effacer à la fois ces lignes qui *n'arrivent qu'à s'effacer*, c'est encore les tracer comme possibles tout en y introduisant ou en y laissant s'insinuer le principe même de leur impossibilité, ce principe de ruine qui est aussi leur chance[91] »—phénomène de superposition, en pensée et par le texte, que reprend Combray avec ces « chemins purement matériels *au milieu desquels* [les côtés] [sont] posés ». De sorte que si « l'aporie fondamentale de la mort dans *Être et temps* n'est pas une faille, mais au contraire la condition qui rend possible la pensée philosophique[92] », l'aporie proustienne – que ce soit celle concernant les « deux côtés », les types de pensées ou les clochers

---

[88] J. Derrida, « *Ousia* et Grammè », in *L'Endurance de la pensée : pour saluer Jean* Beaufret, Plon, Parus, 1969.

[89] *Apories*, pp. 64-65.

[90] Gasché, *op. cit.*., p. 118.

[91] *Apories*, p. 129.

[92] Gasché, *op. cit.*, p. 120.

(l'écriture) – n'est pas une défaillance du texte ou du narrateur jeune narrateur mais cette condition qui rend possible l'écriture.

Ce que Rodolphe Gasché note au sujet de Derrida peut être aussi bien dit au sujet de Proust :

> Loin d'être considérée du point de vue de sa solution, l'impraticabilité de l'aporie, qui est essentielle à son concept, est prise au sérieux. Une aporie n'est réellement une aporie que si elle est vraiment *amechanon*. […] Au lieu d'être une phase transitoire vers la pensée, elle devient chez Derrida le « medium » même de la pensée[93].

Non pas seulement début ou fin, le mode aporétique proustien relance, fait durer, investit le texte d'une certaine endurance. Non pas sous la forme d'un système, mais en faisant résonner cet état si particulier, l'étonnement. C'est en cela que ce type de pensée nous invite à une comparaison d'un autre ordre avec le philosophique : non pas donc avec une idée ou un système, mais plutôt avec un questionnement.

Dans ce cadre, la surprise (l'étonnement, le *thaumazein*), arrachée au problème poétique, est replacée au sein d'une méthodologie et d'une démarche proprement aporétique. C'est pourquoi nous sommes en présence ici d'une problématique des fondations (de la pensée), c'est-à-dire non pas d'une réflexion tentant de rendre compte de la transcendance d'une thèse, mais d'une réflexion se penchant sur la dimension proprement transcendantale d'une pensée donnée,

---

[93] *Ibid.*, p.118. Notons cependant que nos conclusions différentes de Gasché lorsqu'il oppose ce « jugement porté par Derrida sur l'aporie » (p. 118) à celui des philosophes antiques : « Bien que chez Platon ou Aristote, l'aporie est liée chez [Derrida] aux fonctions de différenciation, de conceptualisation et de hiérarchisation qui sont essentielles à la pensée philosophique. […] A la différence de la pensée philosophique antique, toujours prompt à négocier rapidement un accord avec les apories dans le projet de les surmonter le plus expéditivement possible, cette pensée plus endurantes de apories se montre moins impatiente » (*Ibid.*). Nous avons vu en quoi plusieurs textes de Platon mais aussi d'Aristote (voir le présent chapitre et le précèdent) remplissaient exactement ces critères et que l'aporie, « au lieu d'être une phrase transitoire vers la pensée, [devenait] le medium même de la pensée » (voir par exemple notre discussion des apories chez Aristote).

sur son socle ou, pour le dire avec un vocabulaire proustien, d'une réflexion considérant dans quelle mesure la configuration mise en lumière est le « sol mental » de la « vraie vie intellectuelle » :

> Sans doute pour avoir à jamais indissolublement uni en moi des impressions différentes rien que parce qu'ils me les avaient fait éprouver en même temps, le côté de Méséglise ou le côté de Guermantes m'ont exposé, pour l'avenir, à bien des déceptions et même à bien des fautes. (…) Mais par là même aussi, et en restant présents en celles de mes impressions d'aujourd'hui auxquelles ils peuvent se relier, ils leur donnent des assises, de la profondeur, une dimension de plus qu'aux autres. (I, 183)

L'expression de « sol mental » n'est pas une simple métaphore proustienne parmi d'autres mais résulte d'une conception beaucoup plus large du texte, incluant la division aporétique du paysage comme *méthode* de pensée où elle s'articule aux questions de création artistique et d'essence de la littérature (chapitre suivant). C'est pourquoi, au lieu de liens entre Proust et les philosophes inscrits dans ses idées sur l'art et le réel, sur le temps et la mémoire, sur la conscience et le sujet, on constate qu'un autre type de rapports se dessine, cette fois-ci au niveau du *questionnement* qui les précède— dans cette indécision du promeneur, où le savoir péripatétique se transforme en éclat littéraire. L'écriture devient alors l'entre-deux, indéfini, sans répit, d'un questionnement, d'une question restée en suspens. Contre l'idée d'une œuvre d'art (en procès) comme affirmation grandiose d'une thèse ou la mise en forme esthétique d'une idée abstraite, l'écriture littéraire est ici présentée comme incertitude. Elle déploie le questionnement sans avancer ni thèse ni réponse, et maintient cet embarras qui en dépend. Dans ce lieu de l'entre-deux, l'embarras lié aux contradictions devient source de production textuelle puisque le narrateur n'est capable d'écrire que lorsqu'il se résout à ne pas dépasser l'aporie. Si la page sur les clochers de Martinville voit le jour, c'est en effet non seulement parce que le narrateur maintient l'aporie des perspectives, mais aussi parce qu'il ne cherche plus à enfermer dans l'enclos rassurant d'un seul sujet philosophique ce qu'il perçoit comme multiplicité : la source de

l'écriture se tient désormais dans l'entre-deux où négatif et positif ne font plus qu'un. En ce sens, l'écriture aporétique est à l'origine de cette drôle de page qui peut se lire à la fois à l'intérieur et en miroir de ce long passage sur les deux côtés, non pas seulement en tant qu'épisode mais en tant que mise en abyme. Mise en abyme qui est donc ici double : on y retrouve, comme ailleurs dans la *Recherche*, un style travaillé d'un bout à l'autre par la métaphore ; mais on y retrouve aussi une écriture qui procède d'un dispositif aporétique à partir duquel fonctionne le passage sur les « deux côtés ». Autrement dit, l'écriture se déploie ici à partir de l'aporie et pour exprimer l'aporie. Est-ce à dire que le texte de Proust s'associe à l'entreprise sophistique (voir chapitre 1), qu'il n'a en son centre qu'un *logos* ivre de son propre pouvoir ? Pas exactement. Car si le narrateur renoue avec l'écriture aporétique, ce n'est pas en blâmant et défendant Hélène de Troie tout à la fois ; ce n'est pas en faisant équivaloir l'être et le non-être au risque de tourner le discours en une spirale métaphysique ; ce n'est pas en faisant seulement retourner le langage au chaos. C'est bien plutôt en prenant les chemins calmes qui bordent Combray et ses environs, en prolongeant, maintenant, disséminant, explorant les différents *poroi* qui s'offrent à lui, qu'il crée une forme de diaporie qui lui est propre et où se recoupent paysage, méthode de pensée et création littéraire. De sorte que le texte de Proust vient s'insérer dans une tradition née voilà plusieurs millénaires sans pour autant être le résultat d'emprunts quelconques. Renouant avec une expérience aussi ancienne que l'aube de la philosophie, le texte offre l'exemple d'une intertextualité sans convoqué ni texte ni auteurs spécifiques ; en un mot : une tradition vierge de toute influence.

3

IMPOSSIBLES SWANN

I. MORT DE RIRE

À l'aube de la Seconde Guerre Mondiale, dans une banale maison de la banlieue anglaise, un homme est assis à son bureau où s'accumulent feuilles de papier et autres brouillons froissés en boule. Caricature romantique de l'écrivain, cet homme qui écrit frénétiquement s'appelle Ernest Scribbler et a pour métier celui, trop rare, d'auteur de blagues. S'il gribouille ainsi avec intensité, c'est qu'il est sur le point de coucher sur papier son *magnum opus* : la blague la plus drôle du monde. Reposant finalement son crayon, il prend sa feuille à deux mains, puis, en silence et pour la première fois, lit sa blague achevée. Imaginez alors votre plus gros fou rire ; raccourcissez-en la durée de moitié ; ajoutez-y maintenant des convulsions : voilà à peu près cette force, mi-crise d'hilarité, mi-attaque apoplectique, qui s'empare de notre inventeur de génie : le rire est si fort, si incontrôlable, qu'il meurt instantanément. À partir de cet instant, les victimes s'enchaînent. D'abord la mère de Scribbler qui, trouvant le corps sans vie de son fils, se met à lire, émue et en silence, la page fatale qu'il tient encore serrée entre ses doigts—il faudra seulement quelques secondes pour que cette femme peu précautionneuse subisse le même sort que son génie de fils. Puis c'est au tour du docteur, venu examiné les deux corps et qu'on s'attendrait à être plus circonspect, de se tordre de rire et de finir à moitié défenestré. Vient enfin

le brave inspecteur de Scotland Yard. Se croyant plus rusé que les autres, il donne l'ordre à trois de ses hommes de chanter leur meilleure marche funèbre. Les chants lugubres ne sont d'aucune aide : il ressort de chez Scribbler lui aussi hilare et pris de convulsions, pour mourir avant d'avoir passé le portail.

Le redoutable pouvoir de ces quelques lignes tragiquement hilarantes n'échappe pas aux grands stratèges de l'armée britannique. Dans l'espoir d'en faire une arme de guerre, les militaires accusent réception de « The Killing Joke », avec le même cérémonial qu'un cargo de plutonium. La blague ne doit être vue (lue) sous aucun prétexte et ne pas quitter sa boîte métallique. Durant l'hiver 1943, on la traduit en allemand. Elle produit alors des effets si spectaculaires sur l'armée ennemie, que cette dernière tente de développer, sans grand succès, sa propre version de la blague (« the V-Joke »). Il faut attendre la victoire des Alliés en 1945, pour qu'une « session spéciale de la Convention de Genève » bannisse l'utilisation de blagues en temps de guerre (« Joke warfare »). Le destin de la blague s'achève en 1950, lorsqu'on décide d'enterrer, au fin fond de la campagne du Berkshire, la dernière copie de la blague de Scribbler sous un cénotaphe dédié à la « Blague Inconnue » (« the Unknown Joke »).

Comme avec tout sketch tiré de *Flying Circus*, les dix minutes de « The Funniest Joke In the World[1] » ont pour objet de faire rire le public et pour ressort l'humour inclassable propre aux Monty Python. Gags visuels, humour pince-sans-rire, caricature, absurde convergent tous vers ce but. On pourrait certes voir aussi ici une mise en abyme ironique où l'absurde de la guerre se

---

[1] « The Funniest Joke in the World » (TV sketch), in *Monty Python's Flying Circus*, Ep.1 series 1 (« Whither Canada ? »), diffusé pour la première fois le 5 octobre 1959 sur la BBC.
La troupe d'humoristes anglais les « Monty Phythons » poursuit une forme de tradition allant du conte de Lord Dunsany « Three Infernal Jokes » (*Tales of Wonder*) aux bandes dessinée *Li'l Abner* en passant par Mark Twain et l'auteur américain de science-fiction Henry Kuttner.

retrouve dans l'absurde de cette arme redoutable : une blague mortelle. Et pourtant le sketch en vient à exprimer beaucoup plus. Au-delà du rire, il se double d'un autre type de discours, considérant l'essence du langage et les mystères de l'écrit. Car à regarder de plus près la forme singulière sous laquelle se présente l'histoire en question, à isoler l'ensemble de ses prémisses, on discerne un certain nombre de principes importants.

On remarque d'abord que la blague en question ne *nous* est jamais lue. Soit les personnages se la transmettent de vive voix mais alors nous n'en sommes jamais témoin ; soit c'est dans une langue que nous ne sommes pas censés connaître, comme l'allemand imaginaire et grotesque utilisé lorsque les ennemis cherchent à la traduire. Or ce texte ne nous demeure pas seulement inconnu pour des raisons pratiques (les Monty Python auraient eu besoin d'écrire la *meilleure blague au monde* pour les besoins d'un simple sketch télévisuel), mais aussi car il en va de son essence. Parce qu'il s'agit d'une blague absolutisée, universalisée, idéalisée (il s'agit de *La* blague), sa raison d'être *elle-même* se superpose à l'inconnu : quiconque l'ayant lue ou entendue sans être mort nierait *de facto* l'existence de la blague ; non pas de n'importe quelle blague, mais de la blague *la plus drôle du monde*. Ce rire si puissant qu'on en meure, assure donc à la blague son statut d'absolu, la blague remplissant parfaitement grâce à lui sa fonction la plus haute—le rire, lequel annonce la perfection comme mortelle. Il s'agit en effet de la blague la plus efficace, celle qui détient le plus grand pouvoir—non pas celui de décrire le réel mais celui de tuer (par le rire). Il y a ici quelque chose de très platonicien : dans le registre des blagues, nous sommes face à la blague parfaite, à celle qui a touché à l'essence même de l'humour—on a affaire à l'Idée (en son sens platonicien) même de blague et à un sketch développant en quelque sorte une expérience clinique (imaginaire) sur l'écrit. Or que nous enseigne cette expérience ? Que tout écrit qui chercherait à décrire une essence (du réel, de l'humour) est, tel Icare, victime

de son propre accès à la transcendance. En lui, dans sa nature même, se trouverait un jeu à la limite où l'indicible trouve sa place au sein du dicible : il faut que cet être et soit dicible, et retourne immédiatement au silence de l'indicible pour que sa nature ne soit pas trahie. Dans ce jeu d'une nature très spécifique, le texte parfait existerait tel un objet qui n'existe que parce qu'il est impossible.

C'est pourquoi, la mort, on l'aura compris, est ici la marque d'un impossible absolu. Elle est négatrice de toute signification en ce sens où la « blague la plus drôle du monde » n'est drôle que si quelqu'un est présent pour en rire, c'est-à-dire pour en saisir toute la signification. Or, si la blague n'est drôle que pour quelqu'un, le comique ne peut être pensé ou même exister que relativement aux conditions de sa propre donation dans une conscience présente. Or, en tuant cet individu, elle en est aussi la négation. La blague devient ce point où se croisent deux prémisses contradictoires : elle suppose l'autre tout en le niant. La fin du sketch des Monty Python condense ce phénomène aporétique dans le nom apposé sur le cénotaphe, « The Unknown Joke », qui, en sus de son clin d'œil au « Soldat Inconnu », pointe en direction de l'être-même de cette blague.

Au final, si un texte était parfait, qu'arriverait-il ? Dans le cas d'un texte comique, nous répondent les comédiens, le texte parfait rejoindrait alors sa propre impossibilité et sa signification serait, au final, inconnaissable. Dans cette réalité alternative, il ne serait pas possible d'avoir accès à sa signification, de la saisir complètement par la pensée, de la transformer *de facto* en un objet de connaissance transmissible, puisque cette signification en question et sa transmission seraient ce qui la rend létale. On pourrait tenter de contourner ce qu'elle dit, sans la regarder directement, en essayant d'en diminuer le pouvoir par un certain découpage en parties, telle qu'on affaiblirait la concentration d'un produit chimique en en

changeant le dosage, ou les pouvoirs terrifiants de la Gorgone dans les reflets d'un miroir. Il en va ainsi dans le monde des Monty Python où l'armée britannique parvient à travailler à la traduction de la blague en donnant à chacun un seul mot à traduire. Mais alors, par cet effet de diffusion du rire, on n'a pas seulement amoindri son intensité, on en a perdu, justement, cette signification qui ne se dévoile que dans sa totalité. Ainsi, la blague, par sa nature même, *échappe.* Ne pouvant être mesurée, découpée, ni diminuée, elle échappe à toute quantification et, ou bien est « une » ou bien n'est rien. Mais « une », elle échappe à celui qui veut la lire, en rire puis la répéter, et en premier lieu donc à son démiurge, Scribbler qui ne peut contrôler les effets de sa création. S'il faut posséder la blague en son entier pour en rire, et si la saisir en ces termes signifie une mort certaine, la blague la plus drôle au monde, cette perfection ivre de sa propre puissance, ne peut s'obtenir qu'au moment où elle nous échappe—sans un regard pour la lire ou une oreille pour l'entendre, la donation s'annule, la blague se donne au moment où elle se retire.

On devrait peut-être conclure de cet exemple anglais qu'il n'est pas possible de rencontrer cette échappée du texte et l'auto-annulation de sa donation en dehors de l'hilarante chimère imaginée par les Monty Python. Mais on aurait tort : le blague inconnaissable des Monty Python est au texte littéraire ce que l'idée (platonicienne) de Beau est à toute belle chose. Dans cet exemplum parfait qui ne possède d'existence que dans la fiction et l'hypothèse, persiste malgré tout l'écho d'une essence qu'on va retrouver dans ses copies les moins parfaites. C'est ce que nous nous proposons maintenant de voir : comment, en vivant lui-même cette « échappée » du texte, mais aussi en la mettant en scène dans son propre roman, Proust fait danser, à l'intérieur et à l'extérieur de son texte, dans le monde des manuscrits et celui de la fiction, pour *Swann* (le livre) et avec Swann (le personnage), cette dangereuse idée qui menace à chaque instant de tout détruire : une littérature consciente de sa propre impossibilité.

II. *SWANN* (1750 FRANCS[2])

ANECDOTE

Fin février 1913, Marcel Proust se résigne à envoyer une longue lettre où il demande qu'on le publie à compte d'auteur. L'expression elle-même n'apparaît pas mais les conditions sont toutes remplies : « Mon désir, explique Proust dès sa deuxième phrase, est que vous ne fassiez pour [mon premier volume] aucun frais[3] ». Au fil des lettres qui précèdent ce geste de l'écrivain désespéré, se devine son état d'esprit. Alors qu'il sent le temps lui échapper, Proust a reçu coup sur coup (le 23 et le 24 décembre 1912), deux lettres de refus, l'une de la N.R.F., l'autre de Fasquelle. Deux mois plus tard, c'est au tour de la maison d'édition Ollendorf de rejeter son manuscrit. Là sont les évènements qui poussent notre auteur à prendre les choses en mains : il éditera son livre à ses frais chez ce jeune éditeur nommé Bernard Grasset.

La correspondance de l'époque fournit des détails sur les transactions financières qui suivirent ce geste. Après l'acceptation de Grasset et plus au moins en même temps que la signature de son contrat, Proust, bien décidé à faire avancer les choses, effectue un premier versement de 1750 francs, et, chose curieuse, offre de revoir à la baisse ses droits sur chaque exemplaire vendu[4]. Certes Proust a toujours été généreux avec ceux qui se trouvaient à son

---

[2] Cette section fut l'objet d'une publication, sous une forme légèrement modifiée : N. L'Hermitte, « 1750 francs. Le prix de *Swann* », *Contemporary French and Francophone Studies*, 19:4, 2015, pp. 391-399.

[3] M. Proust, *Correspondance*, vol. 12, Ed. Philip Kolb. 22 vols. Paris: Plon, 1970–1993, p. 95.

[4] *Ibid.*, pp. 102–106.

service, ne serait-ce que par ses pourboires indécents aux grooms du Ritz[5], ou ses présents luxueux même à ceux qui l'avaient déçu[6] ; et certes Proust dépense trop et investit mal[7]. Mais qu'on ne s'y trompe pas : les largesses dont il fait preuve dans le cas de son manuscrit servent à accélérer sa publication[8]. Une fois le contrat signé, outre les questions d'impression et de format, il ne restera plus qu'à attendre les premiers placards afin de les corriger. Travail sans doute minutieux pour n'importe quel auteur, mais qui ne demande pas en soi de processus créatif « total », où il s'agit de tout réécrire.

Or, rien de tel avec Proust. Alors que sa santé se fragilise de jour en jour, et alors que sa première lettre à Grasset n'en laissait rien soupçonner, le travail de correction qu'il entreprend est colossal. De début avril jusqu'à l'aube de sa publication en novembre 1913, il réécrit complètement son roman. Avec la même générosité que précédemment, il offre 595 francs pour le travail supplémentaire d'imprimerie occasionné[9]. On a rarement vu Proust ainsi : un homme d'affaire habile. Il anticipe les difficultés techniques liées à ses corrections hors-normes[10] ; il se

---

[5] J.-Y. Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, vol. 1, Coll. Folio-Essais, Gallimard, Paris, 1986, pp. 791-793.

[6] *Marcel Proust. Biographie*, vol. 2, p. 176.

[7] *Correspondance*, vol. 12, p. 133.

[8] « Si M. Grasset édite le livre à ses frais, [explique Proust à René Blum, son intercesseur auprès de Grasset,] il va le lire, me fera attendre, me proposera des changements, de faire de petits volumes, etc. (...). Ce que je veux c'est que dans huit jours vous puissiez me dire, c'est une affaire conclue, votre livre paraîtra à telle date. Et cela n'est possible qu'en payant l'édition » (*Ibid.,* p. 80).

[9] *Ibid.*, p. 145.

[10] *Ibid*.

renseigne pour une estimation des frais supplémentaires[11] ; se souciant sans cesse du confort de son lectorat qu'il souhaite le plus large possible, il relance inlassablement Grasset pour marchander le nombre de pages par volume, le nombre de lignes par page, le nombre de signes par ligne[12] ; enfin tel un chef d'entreprise, il s'assure que ses fournisseurs disposent des fonds nécessaires[13]. Devis, étude de marché, enquête sur les processus industriels des imprimeurs : la machine doit être bien huilée.

On a pour habitude de voir toutes ces transactions financières à travers le prisme du biographique. Plus précisément, le statut de ces transactions financières, lorsqu'elles sont mentionnées par les philologues ou biographes, relève de l'anecdote ; anecdote – voulant ici que l'auteur ait dû payer de sa poche pour publier un livre au destin littéraire extraordinaire – dont, tour à tour, on s'émerveille, s'amuse ou s'offusque. Et pourtant, à vouloir ainsi déterminer le pourquoi de ce geste, à le cantonner à la sphère sans grande conséquence de l'anecdote, il semble qu'on passe à côté du *geste* lui-même et qu'on ignore un fait littéraire majeur. Pour répondre à la question « Pourquoi Proust a-t-il choisi de publier à compte d'auteur ? », on se tourne en effet vers les révélations explicites de sa correspondance. Or, cette méthode confronte tôt ou tard le critique à cet aveu de Proust interdisant toute signification littéraire[14] : « Je trouve cela [me faire

---

[11] *Ibid*., p. 132.

[12] Voir par exemple les lettres du 24 février, 11 mars et du 18 mars à Bernard Grasset (*Ibid.*, pp. 98–101 et 112–113).

[13] *Ibid*., p. 145.

[14] Cela semble être le cas de P. Kolb : « [Proust] ne se rend absolument pas compte du fâcheux effet qu'il produit sur [ses éditeurs] en leur proposant de se faire éditer à ses propres frais. Il insiste là-dessus en récrivant à Bibesco, tout en le grondant gentiment, affirmant : 'Je trouve cela sans aucune importance auprès du point de vue littéraire.' Mais c'est précisément cela qui

éditer à compte d'auteur] sans aucune importance auprès du point de vue littéraire[15] ». Ce jugement de l'auteur lui-même n'a pourtant de valeur que sous des conditions très précises : il faut ainsi que l'écriture du roman soit réalisée indépendamment de toutes ces considérations financières pour qu'aucune influence ne soit détectable ; il faut que le geste de publier à compte d'auteur soit décidé après avoir fini la rédaction du volume ; il faut qu'il n'y ait, entre le texte envoyé à Grasset et celui finalement publié, aucune sinon peu de variations textuelles. Or ce désaveu catégorique de l'importance littéraire prise par la publication à compte d'auteur, Proust en fait part dans une lettre à Antoine Bibesco datant d'octobre 1912, c'est-à-dire lorsque il débute à peine sa recherche d'un éditeur, à un moment où l'œuvre n'est pas publiée—et encore loin de sa version finale.

Dire, sans plus s'attarder, que *Swann* a été payé à compte d'auteur, c'est donc volontairement ignorer de vastes aspects de son histoire éditoriale mouvementée, c'est en altérer leur valeur, en un mot les dévaloriser. Déterminer si le geste de Proust et les transactions supplémentaires qui l'accompagnent ont justement « une importance auprès du point de vue littéraire », c'est d'abord définir la nature de cet objet sur lequel se portent ces transactions financières—objet mouvant et se métamorphosant, mais qu'il s'agit de saisir, ou à tout le moins de circonscrire, passant outre l'évidence aveuglante de l'anecdote.

EXCÈS

---

confirme le groupe de la N.R.F. dans l'idée que Proust est un auteur mondain » (*Correspondance*, vol. 11, p. XXI).

[15] *Ibid.*, p. 248.

> Mes corrections jusqu'ici (j'espère que cela ne continuera pas) ne sont pas des corrections. Il ne reste pas une ligne sur 20 du texte primitif (remplacé d'ailleurs par un autre). C'est rayé, corrigé dans toutes les parties blanches que je peux trouver, et je colle des papiers en haut, en bas, à droite, à gauche, etc.… Or vous savez que j'ai fait un prix avec Grasset. Mais ceci n'augmente-t-il pas les dépenses pour lui? Et ne dois-je pas lui dire spontanément que je lui offre une somme supplémentaire. Combien ?[16]

Il est aisé de voir seulement dans ces quelques mots de Proust à Jean-Louis Vaudoyer, l'aveu anodin de sa délicate politesse. Pourtant ces quelques mots contiennent en eux-mêmes au moins trois conséquences.

D'abord l'effet suscité sur le vocabulaire et sur le statut du texte. La première fois où Proust parle desdites corrections, il annonce ainsi très clairement qu'elles « ne sont *pas* des corrections ». Aussitôt une objection se présente : Proust réutilisera le terme de « corrections » dans la suite de sa correspondance. Et pourtant c'est justement à travers cette objection que peut être mis à jour un nouveau phénomène : l'utilisation du vocable varie sensiblement d'un correspondant à l'autre. Deux vocabulaires pour deux types de destinataires. D'un côté, dans les lettres à Grasset, le terme de « corrections» réapparait et Proust affirme que le texte, après ses corrections des premiers placards, « n'a pas extrêmement changé[17] ». De l'autre, au fil de lettres moins officielles et donc plus intimes avec ses amis, on détecte un état des choses sensiblement différent : tandis que dans ses lettres à Grasset c'est le vocabulaire qui est radical (avec l'unique vocable de « corrections ») et les modifications auxquelles il renvoie qui sont vagues et incertaines ; dans ce nouvel ensemble de lettres, ce sont les modifications qui se révèlent radicales et les énoncés pour les décrire qui restent flottants. L'intimité du phénomène qui se produit en lui – la nécessité de ce nouveau texte – s'oppose ainsi terme à terme avec le besoin de

---

[16] *Correspondance*, vol. 12., p. 132.

[17] *Ibid.,* p. 145. Voir aussi la lettre à Grasset de la mi-mai 1913 (*Ibid.*, p. 176).

maintenir un semblant de communication avec son éditeur, de rétablir une continuité lexicale dans un but tout à fait pratique.

Alors, que ce soit dans une lettre à Maurice Duplay datant du 23 mai 1913[18], où Proust avoue que s'il est « brisé par la correction de [s]es épreuves dont [il] ne peu[t] venir à bout », c'est parce qu'il « change tout » ; que ce soit dans une autre lettre quelques semaines plus tard, cette fois à Colette d'Alton[19], où il se plaint de son état de santé et dit de ces épreuves qu'elles ne sont pas à « corriger » mais « plutôt à recommencer » ; que ce soit, enfin, dans une lettre envoyée à Louis de Robert fin juin[20], où le ton franc de Proust se présente en filigrane avec ces mots : « et puis, je vous le dis, j'ai récrit [*sic*] sur épreuves un nouveau livre » ; avec chacune de ces instances, on voit la radicalité en quelque sorte se déplacer. Mieux : le signifiant ne contient plus son signifié, le texte des marges déborde le terme de « corrections », comme il déborde « en haut, en bas, à droite, à gauche ». Là où on s'était habitué à chercher des corrections *dans* les marges d'un roman, il s'agit dès lors d'enregistrer la naissance d'un second roman, *en* marge du premier. Mutation très particulière et sensiblement différente de celle impliquée par les palimpsestes puisque les deux textes, dans la pratique de Proust, cohabitent l'espace d'un instant, dans leur lisibilité simultanée, s'affranchissant par là même du phénomène d'effacement.

La deuxième conséquence tient à l'effet sur le statut de Proust, en ce sens où la fluctuation de l'objet lui-même (ces corrections qui n'en sont pas) suppose qu'on se demande de

---

[18] *Ibid.*, pp. 182–183. Donc, seulement quelques jours après avoir parlé de nouveau de "corrections" à Grasset, et un mois seulement après lui avoir assuré que le texte n'a pas beaucoup changé.

[19] *Ibid.*, p. 201.

[20] *Ibid.*, p. 212.

quel Proust on parle lorsqu'on se penche sur celui qui entreprend ces transactions financières. Si la lecture chronologique de la correspondance suppose en effet un schéma sans contradiction où Proust verse 1750 francs à Grasset pour publier son manuscrit, une lecture prenant en compte cette histoire à rebours du manuscrit, dans laquelle le manuscrit remis à Grasset n'est pas vraiment celui du *Côté de chez Swann*, suppose un schéma différent. Proust change en effet son statut *a posteriori* : au moment où il donnait son manuscrit et payait ce premier versement de 1750 francs, Proust n'était pas encore l'auteur du *Côté de chez Swann*.

La troisième conséquence concerne l'effet sur la signification et l'objet des transactions financières. Certes l'anachronisme rend manifeste ce qui n'est pas immédiatement visible : à savoir le premier versement de 1750 francs n'est pas opéré par l'auteur du *Côté de chez Swann* mais par l'*écrivain à venir* du *Côté de chez Swann* ; mais, du même coup, l'anachronisme remet aussi en question *l'objet* même de ces transactions financières : Qu'est-ce que Proust finance avec ces deux versements (1750 et 595 francs) à Grasset ? L'objet de ces transactions financières n'apparait justement plus être, à proprement parler, un *objet*—un objet fini (que celui-ci soit un manuscrit, un roman ou une œuvre d'art), au statut délimité, aux contours identifiables, mais bien plutôt un processus discursif, ou encore un mode d'écriture particulier. D'où l'importance du second versement (de 595 francs) qui, en tant que geste de la part de Proust, ne trouve sa signification qu'*a posteriori*. Ces quelques centaines de francs changent après coup, rétroactivement, la nature de l'objet de la transaction : en les payant, Proust s'arroge le droit d'arracher son écriture aux contraintes de l'objet constitué par le manuscrit et les corrections qui l'accompagnent, pour la replacer dans la catégorie beaucoup plus souple, beaucoup moins fixe du devenir.

Les 595 francs financent ainsi un livre à venir, ils offrent à Proust la possibilité de l'écriture. Mais voici plus étrange : Proust ne fait pas, dans sa correspondance, de différence entre ce processus d'écriture et son résultat (le livre). Plutôt qu'un paradoxe ou une lacune, on peut y déceler un renseignement précieux sur la conception de la littérature que Proust manifeste implicitement : il n'y a pas de différence entre l'écriture et le livre, entre le processus et son résultat : ceci nous révèle que pour Proust, en littérature, il n'y a pas de différence entre l'être et le devenir, entre la recherche et le livre qui en est l'aboutissement. L'œuvre ne consiste jamais seulement en un produit fini, elle est aussi et en même temps un potentiel, une possibilité.

ÉPAISSISSEMENTS ET INFLATION

Maurice Blanchot est le premier à avoir identifié le phénomène en donnant au mouvement de l'écriture proustienne la forme d'une « sphère ». Cette forme est une directe conséquence de la découverte, par Proust, de « la loi de croissance de son œuvre », avançant par couches successives et donnant de plus en plus d'espace à ce que Proust nomme lui-même « surnourriture ». Le texte ne progresse pas en ligne droite, mais par ajouts, par couches successives, chaque cercle se rapprochant toujours un peu plus de l'objet décrit, du sujet de l'œuvre[21].

Dans l'image de la sphère se noue ici la question du devenir, de la « chose » en procès, celle qui est déjà l'esquisse d'un mouvement perpétuel, sans réel début ni fin. Mais faisant cela, Blanchot introduit une nouvelle dimension à cette problématique oscillant entre deux pôles, entre

[21] M. Blanchot, *Le Livre à venir* (1959), Coll. Folio, Gallimard, Paris, 1986, p. 34.

début et fin, entre achèvement et inachèvement de l'œuvre[22] : il passe en effet de l'image d'un cercle à celle d'une sphère, déplaçant ainsi les frontières de l'objet analysé par un effet de gonflement. Image qui suppose ce mouvement que l'on trouve dès le début de l'écriture de la *Recherche*, lorsque Proust décide d'écrire le début et la fin de son livre en même temps ; mouvement qu'on retrouve encore dans les limites plus serrées de l'intrigue elle-même puisque le narrateur, futur écrivain, prendra comme sujet sa recherche même d'un sujet ; mouvement, enfin, qui se manifeste dans les paiements de Proust qui rythment les re-commencements de l'œuvre mais qui agissent aussi comme couches successives, donnant au processus discursif une amplitude que l'auteur ne lui connaissait pas. Une *inflation* au moins en deux sens : comme accroissement du volume du livre et comme augmentation de son prix—deux gonflements qui presque se superposent, qui certainement s'influencent.

Il suffit ainsi de considérer le temps vécu par l'auteur pour voir qu'il rattrape celui vécu par le narrateur de la *Recherche*. Chez les deux la chronologie change de forme et n'a plus la rectitude des faits qui s'enchaînent, mais la rondeur de la sphère qui en est le principe. Que ce soit dans le temps de la fiction ou dans celui de l'écrivain au travail, l'œuvre s'épaissit par cercles concentriques dont la temporalité particulière fait que « plus [l'œuvre] s'attarde, plus elle se rapproche d'elle-même », son essence étant à chaque fois celle du « mouvement infiniment retardé » —un mouvement à la fois rétroactif, circulaire et tout en épaisseur. Du côté de la fiction, de celui du narrateur, « l'espace de l'imaginaire romanesque », explique Blanchot, répond de ce mouvement grâce à une temporalité faites d'« instants essentiels, eux-mêmes toujours en devenir et dont l'essence n'est pas d'être ponctuels, mais cette durée imaginaire que

---

[22] Voir à ce sujet Jean-Louis Lebrave, « L'écriture inachevée » *Item*. E.N.S., 26 octobre 2007. Web. May 2014, Disponible sur : http://www.item.ens.fr/index.php?id=187207.

Proust a, à la fin de son œuvre, découverte être la substance de ces mystérieux phénomènes de scintillation[23] ». Mais du côté du réel, le mouvement infiniment retardé se manifeste différemment : si à l'origine les paiements réalisés par Proust sont l'effet d'une volonté de contrôler le processus de publication, ils autorisent maintenant l'auteur à donner libre cours à un processus d'écriture incontrôlée (ou émancipée), au sein duquel se déploie, pour ainsi dire, un délire des corrections. Plus l'indécis est maintenu dans la plasticité de deux textes se juxtaposant, plus l'œuvre réduit la distance qui la sépare du geste qui l'a vue naître ; comme si Proust résolvait par là l'éternel problème de son narrateur, celui que Blanchot comprend ainsi : mais comment écrire s'il faut déjà écrire pour écrire[24] ?

À cette question-paradoxe, les financements de *Swann* apportent donc de nouveaux éléments de réponse[25], en donnant un aperçu des mutations ayant permis à Proust non pas seulement de publier mais aussi de rejoindre ce « point fabuleux où il rencontre l'évènement qui rend possible tout récit[26] ». Car pour pouvoir écrire, il lui faut ainsi prolonger ce *mouvement de l'infiniment retardé*, parfois quitte à se corriger sans se corriger. Dans son sillage se profile un tourniquet géant entre réalité et fiction où l'expérience du narrateur rencontre sa propre généalogie. Si le narrateur de la *Recherche* est le parfait exemple de cet « écrivain qui s'apprête à

---

[23] *Le Livre à venir*, p. 34.

[24] *Ibid.*, pp. 19–23.

[25] En sus de toute problématique strictement temporelle comme celle de Blanchot qui, à sa propre question « Mais alors comment [Proust] peut-il jamais « en venir là » [à l'acte même d'écrire], s'il lui faut précisément être déjà là, pour que la stérile migration devienne le mouvement réel et vrai capable de l'y conduire ? », répond que Proust « tire des singularités du temps propre au récit, singularités qui pénètrent sa vie, les ressources qui lui permettent aussi de sauver le temps réel » (*ibid.,* p. 19).

[26] *Ibid.*

écrire », il n'en est pas pour autant le premier : au seuil d'une même expérience, Proust lui-même ne fait pas autre chose que de s'offrir, grâce à ces 595 francs, ce statut d'écrivain qui s'apprête à écrire, cette possibilité d'écrire le livre à venir avec les marges du premier livre. Quitte à payer pour cela, le livre qu'on écrit doit demeurer un livre à venir, doit rejoindre ces livres qui, selon l'expression de Blanchot, « ne valent que par le livre supérieur qu'ils nous conduisent à imaginer[27] ».

Que l'incompréhension des éditeurs ait poussé Proust à publier à compte d'auteur n'enlève donc rien aux conséquences littéraires du geste lui-même. Ces dernières éclipsent les craintes dont lui avait fait part son ami Louis de Robert : de fait, payer à compte d'auteur pour la publication de *Swann* ne jette sur le livre aucune « espèce de discrédit[28] ». Plutôt que d'apparaître comme une vulgaire « marque du prix » qu'on laisse sur l'œuvre, ces transactions financières fonctionnent comme la trace d'une inflation grâce à laquelle peut enfin s'écrire le livre à venir. Dès lors, bien que les financements et le contenu fictionnel de la *Recherche* appartiennent à des cercles dissemblables, les deux cercles, comme deux anneaux qu'on ne saurait détacher, sont *interdépendants* au sein même de cette sphère qui constitue l'expérience proustienne. Publier à compte d'auteur, c'est le prix de *Swann*, mais c'est encore le prix d'un geste, d'une certaine relation au texte, aussi bien pour l'écrivain que pour le critique. Car l'œuvre sphère force la critique à se faire critique-cercle : la philologie sort du travail sur les causes, pour rejoindre le travail sur les conséquences. Elle s'oblige à penser rétroactivement, à revoir les statuts, à reconsidérer les objets auxquels elle s'attache, elle se force à regarder en arrière—

---

[27] M. Blanchot, *Faux Pas,* Gallimard, Paris, 1943, p. 212.

[28] J. L. Robert, *Comment débuta Proust*, Gallimard, Paris, 1969, p. 8.

position qui, par de nombreux aspects, ne diffère pas de celle prise par Proust d'avril à novembre 1913 : dès la réception de ses placards, il faut (paradoxalement) à ce dernier se placer dans la position d'un lecteur, de son premier lecteur. *Swann* ne s'approche ainsi de sa forme finale que lorsque Proust a acheté cette étrange version du livre, lorsqu'il tient entre ses mains ces larges feuilles où quatre par quatre les pages du livre à venir se disputent l'espace.

III. SWANN ET LE REGARD D'ORPHÉE

Nous sommes à « La soirée Saint-Euverte[29] » où Swann évolue au milieu des invités. Si cette sortie mondaine au sein de l'aristocratie est loin d'être une première pour Swann, elle l'est pour le lecteur de la *Recherche*. Proust a largement retravaillé le passage, qu'il voulait d'ailleurs publier dans le *Figaro*[30]. On peut alors être surpris qu'il n'en ait pas fait une soirée exemplaire : la soirée Saint-Euverte, même si elle est une première fois pour le lecteur, ne s'établit pas du tout comme le paradigme des autres expériences mondaines de Swann : on trouve ce dernier à une croisée des chemins, à un moment de crise très similaire à ceux que l'on trouve dans la tragédie classique. Non seulement vient-il d'être ostracisé, chassé de chez les Verdurin, mais surtout il a essuyé plusieurs déboires avec Odette et est dorénavant profondément jaloux (et à juste titre puisqu'elle le trompe et lui ment). Mais cette jalousie renforce son obsession pour elle, une obsession déjà alimentée par l'amour qu'il lui porte. N'ayant donc qu'elle à l'esprit, il décide pourtant de se rendre à la soirée, la « dernière, pour cette l'année-là » (I, 316), ce qui est une façon de dire que tout le monde sera là et qu'un bon échantillon de ceux qui parcourent les

---

[29] I, 316 et suiv.

[30] *Correspondance*, vol. 12, p. 32.

évènements mondains sera représenté (ce qui explique les rencontres inattendues telle que celle de Madame de Gallardon et de la Princesse des Laumes (I, 323)). S'ajoute à cela le fait que Swann peut s'y rendre parce que Charlus surveille Odette pour lui (I, 317).

On voit ainsi se dessiner le concours de circonstances extraordinaires rendant possible d'un côté la simple présence de Swann à cette soirée, et de l'autre, corrélativement, les conditions mêmes de cette soirée. Au début du passage, Swann apparaît « tranquillisé » et « dans un état de mélancolique d'indifférence à toutes les choses qui ne touchent pas Odette, et en particulier aux choses mondaines » (I, 317) : l'éternel mondain n'apparaît donc pas aveuglé par l'éclat de la soirée. Destituées de leur aura habituelle, ces mêmes « choses mondaines » ne gardent que « le charme », nous est-on dit, « de ce qui n'étant plus un but pour notre volonté, *nous apparaît en soi-même* » (I, 317, nous soulignons). Selon toute apparence, c'est donc essentiellement cette combinaison de circonstances, superposition de l'habitude et de l'inédit, qui donne à Swann, nous avertit le texte, cette clairvoyance.

Le passage se déplie ensuite selon une structure très précise. Nous allons suivre Swann évoluant parmi les autres personnages de la soirée, agencé par groupe, distribué selon des castes. Dans l'ordre : les domestiques, les hommes du monde, puis les femmes. Enfin, il reste un quatrième moment où Swann réentend la phrase de Vinteuil, sonate aux conséquences si profondes. Cette structure-déambulation de Swann parmi ces gens reprend une autre structure sous-jacente, la hiérarchie des êtres de cette société parisienne. Les domestiques demeurent tout en bas, les hommes à mi-chemin, les femmes tout en haut, et transcendant ces trois premières instances, l'art (la musique). Cette progression verticale, Swann, peu après son arrivée, la commence en gravissant « les degrés d'un escalier monumental » (I, 319) qui sépare le monde domestique du monde aristocratique. Sans la présence des bourgeois, groupe social à mi-chemin

et en constance transition durant la *Recherche*, il fallait pour Proust marquer cette distance abstraite de manière concrète et spectaculaire. Échelle de Jacob, l'escalier est l'instrument d'une démarcation sociale, d'une répartition verticale des différents acteurs du microcosme parisien : ses degrés se superposent ainsi aux marches que l'on emprunte pour aller au second étage des immeubles haussmanniens, à celui des « maîtres », et qui s'oppose à un autre escalier cité dans la foulée par Proust (I, 319), à une autre ascension correspondant cette fois-cià l'accès aux mansardes et aux chambres de bonnes du cinquième étage, cet escalier dédié au personnel et associé à Odette.

En rapport avec cette structure, commence alors la description des domestiques tels que les voit ce Swann inédit. Il balaie rapidement les apparences, le « premier plan de ce résumé fictif de la vie domestique, dit-il, que les maîtresses de maison prétendent offrir à leurs invités » (I, 317). Cette première couche consiste en des « costumes » et un « décor ». En faisant référence aux « Tigres » de Balzac (I, 317), l'auteur réduit alors le réalisme balzacien à l'artificialité d'un théâtre. Mais les domestiques subissent en même temps une autre transformation—Swann a en effet recours à la peinture. Une trentaine de peintres sont mentionnés dans *Du côté de chez Swann*. Parmi eux, il y a cette analogie d'un des grooms avec le tableau de Mantegna (I, 318-319). Proust, dans une lettre à Montesquiou, dit de ce tableau qu'il est l'un de ceux qu'il aime le plus au monde : le tableau représente le martyre de Saint Jacques, connu aussi comme Jacques de Zébédée, ou encore Jacques le Majeur[31]. C'est l'une des six scènes de la vie de Saint Jacques et de Saint Christophe qu'on trouve dans la chapelle Ovetari (dans l'église des Erimitani à Padoue).

[31] Il est l'ainé de l'apôtre Jean…un peu comme Swann est l'aîné du narrateur en termes d'expérience.

> À quelques pas, un grand gaillard en livrée rêvait, immobile, sculptural, inutile, comme ce guerrier purement décoratif qu'on voit dans les tableaux les plus tumultueux de Mantegna, songer, appuyé sur son bouclier, tandis qu'on se précipite et qu'on s'égorge à côté de lui ; détaché du group de ses camarades qui s'empressaient autour de Swann, il semblait aussi résolu à se désintéresser de cette scène, qu'il suivait vaguement de ses yeux glauques et cruels, que si c'eût été le massacre des Innocents ou le martyre de saint Jacques. (I, 318)

Dans ce jeu d'équivalences édifiant, le guerrier au centre et pourtant en retrait, correspond au domestique et la décapitation devient un supplice social. Cette réorganisation veut que la soirée soit donc implicitement comparée à un massacre, et que Swann se retrouve dans la position du Juif de Galilée (Saint Jacques) en passe de devenir martyr.



Andrea Mantegna, *Le martyre de Saint Jacques*, 1453-1457, Padoue, Italie

Avec ce recours, répété dans le passage, à l'œuvre d'art visuelle, la réalité phénoménale, selon l'expression de David Ellison, s'y voit réorganisée en une suite de manifestations esthétiques[32].

[32] D. Ellison, *The Reading of Proust*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984, p. 14.

Tout se passe dans un mouvement perpétuel entre la réalité perçue par Swann et l'art. Swann, nous dit le texte, laisse libre cours à sa tendance à « l'analogie entre les êtres vivants et les portraits des musées » (I, 317). Cependant Swann ne va pas au-delà des apparences mais réorganise le réel pour tenter de faire de sa série d'analogies une œuvre d'art. S'hasardant, sans grand succès, à devenir l'égal des peintres auxquels il fait référence, il souligne la superficialité de la hiérarchie sociale : montrant ce que son ordre possède d'artificiel, loin d'être un bloc fixe et immobile, il souligne qu'il peut être l'objet d'une inversion. Car si les domestiques possèdent la force, la dignité et la beauté d'un tableau de la Renaissance, le monde aristocratique va devenir pour sa part celui de la laideur et du grotesque, celui de ces « visions affreuses, et si drôles[33] ». Passant le seuil du second cercle concentrique, « Swann, nous est-on dit, retrouve rapidement le sentiment de la laideur masculine[34] » (I, 320).

Si le rythme s'accélère ensuite dans la description des hommes puis des femmes, c'est que tout se multiplie. Pour reprendre la terminologie deleuzienne, les *signes* se propagent dans l'espace mondain, remplaçant la plupart des actions et des pensées : « C'est donc un signe qui ne renvoie pas à quelque chose d'autre, signification transcendante ou contenu idéal, mais qui a usurpé la valeur supposée de son sens. C'est pourquoi la mondanité, jugée du point de vue des actions, apparait comme décevante et cruelle ; et du point de vue de la pensée, apparaît stupide[35] ». En d'autres termes, « le signe mondain ne renvoie pas à quelque chose, il en tient

---

[33] A. Benhaïm, *Panim*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, 2006, p. 47.

[34] « Ce qui suit donne le vertige, tel le catalogue d'une exposition morbide, d'une collection affreuse, digne des visions infernales de Jeronimus Bosch, tournis effrayant d'un bal effroyable. Visions affreuses, et si drôles. Voyez Swann regarder ces monocles qui *modèlent* la laideur de ces visages » (*Ibid.*, p. 47)

[35] G. Deleuze, *Proust et les signes* (1964), 4e ed., Coll. Quadrige, P.U.F., Paris, 2010, p. 13.

lieu[36] ». Or, ces signes vides, ces signes « pratiquement utilisables à l'identification de telle personne » semblent désormais neufs à Swann. En vérité, on sait que cette transformation de signes vides en éléments « coordonnés seulement par des rapports esthétiques, dans l'autonomie de leur lignes » correspond à cette combinaison très proustienne de la métonymie et de la métaphore ou, plus précisément, d'une métaphore reposant sur la métonymie. Il suffit d'un seul exemple : « le monocle du général, resté entre ses paupières comme un éclat d'obus dans sa figure vulgaire, balafrée et triomphale, au milieu du front qu'il éborgnait comme l'œil unique d'un cyclope, apparut à Swann comme une blessure monstrueuse qu'il pouvait être glorieux d'avoir reçue, mais qu'il était indécent d'exhiber » (I, 321) Le « comme » n'est pas à prendre comme simple comparaison. Parce que le monocle se trouve sur la figure d'un militaire, il est décrit par *métonymie* comme un éclat d'obus. Mais par l'intermédiaire d'une autre analogie, cet éclat d'obus devient l'œil unique d'un cyclope puis, de proche en proche, une blessure monstrueuse. La longueur de ces métaphores filées et pétries de métonymies offrent ce qu'appellera Genette, dès 1972, « l'illusion d'une continuité et donc d'une proximité naturelle entre comparant et comparé, là où il n'y a que multiplication de leurs points d'analogie et consistance d'un texte qui semble se justifier (se confirmer) par sa prolifération même[37] ». Le visage disparaît lentement, remplacé cette métonymie sans cesse mouvante où le regard de Swann ne se porte que sur un seul élément du visage—le monocle. Ainsi que le note André Benhaïm, « dans sa ténuité, le monocle se présente comme élément *ultime* de la défaite du

---

[36] *Ibid.*

[37] G. Genette*, Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 54-55.

visage. Objet auparavant anodin, le monocle a métamorphosé les visages, a fait des hommes hier familiers, des monstres[38] ».

Certes, tout cela est progressif, mais cette contagion de la métonymie transforme le regard à une telle vitesse qu'après le corps c'est le visage qui disparaît, si bien que Forestelle n'est pas d'abord un homme, mais un monocle (I, 321-322) : « D'un fragment l'autre, le verre du monocle dit celui de l'aquarium, variante de la vitrine de musée (…) disparu le monocle, « bel » et bien absorbé, réduit la trace, à peine visible, comme celui du marquis de Forestelle (…)[39] ». Autant la description décuplait l'importance des domestiques en les ouvrant à l'immensité de l'œuvre d'art, autant les invités sont réduits à un détail (le monocle). Tout ce travail n'est pas gratuit mais souligne au contraire un système descriptif reposant sur une série de comparaisons (avec l'art, par la métonymie) dont Swann n'est réellement capable que pour la raison donnée en début de passage : il est parvenu à passer au-delà du glacis mondain et à atteindre les choses et les individus en « eux-mêmes »—« Swann voit[40] ». La vérité des individus se présente alors paradoxalement, non comme voilée par la comparaison, mais comme s'y superposant—comme si seule l'image déformante venant se surimposer ; comme si seul ce détour par l'indirect pouvait donner accéder à leur essence. Or, que les concepts sous-jacents de « détour » et d' « essence » s'entrecroisent à ce moment précis de la *Recherche,* et que ce Swann inhabituel esquisse l'art et la vérité de la métaphore célébrée dans le *Temps retrouvé,* il faut en chercher l'explication dans un mythe ici omniprésent et pourtant discret.

---

[38] Benhaïm, *op. cit.*, pp. 46-47.

[39] *Ibid.*, p. 47.

[40] *Ibid.*, p. 48.

DANS UN COIN

Ainsi, Swann est déjà passé devant les domestiques, puis devant les hommes du monde où il échange quelques mots avec des « monocles ». Poursuivant son itinéraire, il arrive parmi le troisième groupe d'individus composant la soirée, les femmes du monde. Là, il « s'[est] avancé, sur l'insistance de Mme de Saint-Euverte, et pour entendre un air d'*Orphée* qu'exécut[e] un flûtiste, s'[est] mis dans un coin où il [a] malheureusement comme seule perspective deux dames déjà mûres assises l'une à côté de l'autre » (I, 322). La phrase fait près de dix-sept lignes dans l'édition de la Pléiade : l'atmosphère, le contexte, la soirée elle-même semblent se replier sur Swann se tenant dans un « coin » de ce grand rassemblement. L'auteur détourne nos regards du protagoniste principal qui n'est plus l'objet de notre attention mais semble plutôt observer, à nos côtés, le parterre des invités. Mais ce n'est pas tout : en plaçant le mot « Swann » en tête de cette longue phrase, l'auteur renvoie encore le héros dans un « coin », cette fois-ci grammaticalement, où nous est donné un autre détail : on joue un air d'*Orphée*.

Seule œuvre d'art mentionnée dans le passage sur laquelle ne s'arrête pas Swann, l'*Orphée* de Christoph Willibald Gluck, joué par un flutiste, est la première pièce de musique qu'il entend durant la soirée. On se rappelle que cet Orphée a été l'inventeur de la nouvelle lyre à sept cordes, la cithare. Il en jouait d'ailleurs si bien que son chant a empêché les Argonautes de succomber à celui des Sirènes. Un jour, sa femme Eurydice meurt d'avoir été mordue par un serpent à la cheville. L'Orphée de Gluck, qui ne peut supporter la disparition d'Eurydice, fait montre de quelques tendances suicidaires. Tant et si bien que le dieu Amour est contraint

d'intervenir. Il confie à Orphée qu'il existe un moyen de ramener sa bien-aimée des Enfers : il a le pouvoir de faire fléchir Hadès grâce à sa musique et de ramener Eurydice. Seule condition que rappellent Gluck et avant lui l'Ovide des *Métamorphoses* : qu'elle le suive sans que jamais il ne se retourne ni ne lui parle. À cette condition seulement, elle rejoindra le monde des vivants. Or, juste avant de sortir de l'obscurité des Enfers, juste avant d'atteindre le jour des vivants, Orphée n'y tenant plus, d'impatience, se retourne pour la regarder. Eurydice est aussitôt renvoyée aux Enfers, à jamais perdue, et Orphée, nous dit Ovide, demeure inconsolable. Dans l'opéra de Gluck, on observe quelques différences : d'abord, Amour revient à la fin et rend Eurydice à Orphée de peur qu'il ne tente encore de se suicider. Ensuite – et c'est là une autre différence fondamentale – si Orphée se retourne, c'est qu'Eurydice se lamente, pousse des cris déchirants parce qu'elle ne comprend pas pourquoi Orphée refuse de la regarder. À l'acte II, l'acte que l'on entend chez Saint-Euverte et où se trouve l'air pour flute, un chœur infernal barre la route à Orphée. En s'en débarrassant par un chant qui les émeut, l'artiste franchit la limite de l'impossible grâce à son art.

C'est la seconde fois que la *Recherche* fait une mention explicite au mythe. Dans la première moitié d'*Un amour de Swann*, au sortir du salon des Verdurin où il n'a pas trouvé sa maîtresse, alors « sous les arbres des boulevards, dans une obscurité mystérieuse » et « frôl[ant] anxieusement [ces] corps obscurs », Swann cherche désespérément Odette, « comme si parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice » (I, 227). Dans cette première mention, aucune incertitude n'était permise : Swann était Orphée et Odette avait pour rôle celui d'Eurydice. La soirée Saint-Euverte nous met face à une situation sensiblement différente puisque, d'une part, Swann, sujet d'une transformation, occupe un statut notablement différent ; et d'autre part, la référence n'est plus explicite, laissant le lecteur décider de la

charnière entre le mythe et la situation de Swann, et de l'aspect du mythe qui pourrait avoir un impact sur le sens du passage.

Reste alors au lecteur à articuler les deux passages en question, à comparer ce qui les dissocie, afin d'être à même d'analyser l'évolution de Swann[41]. Ce que ce dernier découvre en effet lors de la « Soirée », c'est la confirmation qu' « Odette autrefois ramenée des ténèbres d'un Paris infernal, est maintenant définitivement perdue pour lui ». Entre les deux épisodes, ce qui donc a changé est qu'il détient dorénavant « une compréhension vraie de la musique[42] ». Miguet-Ollagnier fait ici référence à la révélation qui s'opère en Swann au terme de la soirée. Après être passé entre les mains notamment de la maîtresse de maison et de la princesse des Laumes, Swann entend s'élever la sonate de Vinteuil, et l'effet est immédiat : « ce fut comme si [Odette] était entrée, et cette apparition lui fut une si déchirante souffrance qu'il dut porter la main à son cœur » (I, 339). Or, cet épisode de mémoire involontaire se traduit par une prise de conscience prenant la forme non pas de retrouvailles avec le passé, mais d'une perte définitive de son amour. En lui faisant revivre tous les moments heureux passés en compagnie d'Odette, la sonate ne fait que souligner la triste condition dans laquelle Swann se trouve alors, et c'est très naturellement que la conclusion s'impose à lui : « À partir de cette soirée, Swann comprit que le sentiment qu'Odette avait eu pour lui ne renaitrait jamais » (I, 347). Dès lors, une première lecture est possible : Swann a perdu sa propre Eurydice, c'est-à-dire Odette ; elle lui manque, elle n'est plus là. Pour la retrouver, il lui faudrait quitter le mondain, le grand Monde pour pouvoir rejoindre Odette et sa petite chambre sombre. Et pourtant, la lecture de ce passage, sa structure se dépliant

---

[41] M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Coll. Centre de Recherches de Littérature Française, Les Belles Lettres, Paris, 1989, pp. 271-272.

[42] *Ibid.*

sur le mode de l'ascension et de l'échec, nous enseigne également qu'au cœur de l'image orphique, ce qui importe aussi c'est le *mouvement* qui s'y dessine. On trouve chez Blanchot un développement plus explicite de cette approche du mythe d'Orphée. Approche plus abstraite, certes, mais aussi moins négative en ce sens où la perte (d'Eurydice et de ce qu'elle représente) nous donne accès, paradoxalement, au plus insaisissable. En-deçà de l'aspect amoureux du mythe, en-deçà de toute leçon psychologique, le mythe d'Orphée c'est encore l'histoire d'un mouvement et d'un geste.

RETOURNEMENT

> Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit. La nuit, par la force de l'art, l'accueille, devient l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la première nuit. Mais c'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu : Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'*autre* nuit.[43]

Autrement dit, si Orphée peut retourner aux Enfers, traverser leurs ténèbres aussi sombres que la nuit, c'est grâce à son art : en chantant son épouse, nous dit le Virgile des Géorgiques, il parvient à adoucir Cerbère, les Euménides, le Tartare lui-même, toutes les divinités infernales[44]. Ainsi donc, la nuit et tous les êtres qui la peuplent « accueillent » Orphée grâce à son art (du chant). Plus tard, Blanchot souligne qu'Eurydice n'est pas seulement l'objet du désir d'Orphée, mais aussi celui de son chant, le but vers lequel il tend. Eurydice, objet au cœur de la nuit et tout aussi hors de portée que la mort elle-même, recouvre ce que son art cherche non seulement à

---

[43] M. Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Coll. Folio, Gallimard, Paris, 2007, p. 225.

[44] Virgile, *Géorgiques*, IV, intr. J. Pigeaud, trad. E. de Saint-Denis, Coll. Classiques en poche, Les Belles Lettres, Paris, 2002, v. 467-484.

atteindre mais à « ramener » à la lumière du jour. C'est là, selon Blanchot, toute l'« œuvre » du musicien mythique. Or,

> Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi, et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais en s'en détournant. Ce détour est le seul moyen de s'en approcher ; tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit[45].

Et par cette histoire où le chant joue un rôle primordial, par le destin de cet artiste, par l'identification du rôle et du statut de l'œuvre dans le mythe, Blanchot permet de localiser l'autre drame se jouant dans ce mythe :

> Le mythe grec dit: l'on ne peut faire œuvre que si l'expérience démesurée de la profondeur - expérience que les Grecs reconnaissent nécessaire à l'œuvre, expérience où l'œuvre est à l'épreuve de sa démesure - n'est pas poursuivie pour elle-même. La profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre[46].

Dans les limites de cette nouvelle interprétation du mythe[47], Orphée est d'abord artiste[48] avant d'être amant malheureux, et Eurydice la marque, le signe de la chose la plus profonde à laquelle

---

[45] *L'Espace littéraire*, p. 225.

[46] *Ibid.*, p. 226.

[47] Le drame décrit ici est celui de la littérature, et plus précisément de sa création. Orphée est comme le poète, entendu en son sens le plus large, celui qui fait un usage du langage très spécifique. Seule possibilité d'évaluation du langage par lui-même (où le langage ne pointe pas seulement en direction de ce qu'il désigne mais aussi vers le lui-même—le langage est alors conscient d'*être* langage) le langage littéraire, en *se retournant* sur lui-même, accomplit le même geste qu'Orphée, et dans les mêmes conditions : car, lorsque le langage se retourne pour considérer son origine, cette dernière continue de lui demeurer inaccessible. Car le langage, au quotidien, n'est pas miroir et n'est pas tourné vers sa nuit qui le précède. Il est bien plutôt ce qui met à jour ; il est celui qui désigne en donnant un sens.
Mais en amenant les choses à la lumière du jour, en les « rendant visibles », il « substitu[e] à la chose son absence ». En ce sens, le langage ne peut pas se retourner et est « hanté par sa propre impossibilité » (M. Blanchot, *La Part du feu,* Gallimard, Paris, 1949, p. 77) : « faisant lever toute présence, il ne peut se retourner sur l'absence que cette présence abolit (et qu'elle suppose pourtant) ; *nommant les choses, il ne peut se retourner sur ce qui précède et rend possible tout nomination* » (M. Zarader, *L'Être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot,* Verdier, Paris, 2001, p. 209 ; nous soulignons). Blanchot dit : « La profondeur ne livre pas en face, elle ne se

peut prétendre l'art et que l'artiste est venue chercher. Elle est ce « point profondément obscur » que l'œuvre artistique cherche à ramener « au jour » et à sa lumière. Qu'Orphée, figure de l'artiste dans toute sa pureté allégorique – on le sait – s'il veut ramener ce « point », ne peut le regarder en face, signifie qu'il doit s'en « détourner ». C'est pourquoi nous touchons ici à l'essence de la poétique : le travail de l'artiste, de prime abord, se traduit ici par une poétique fonctionnant selon le mode du détournement. De proche en proche, le mythe nous fait comprendre que l'artiste, par son art, est capable d'attirer et de s'approcher de la chose la plus profonde, celle qui est cachée, inconnue, dans la nuit, mais seulement si son art est art du détour seulement s'il se résout à ne jamais porter son regard sur elle.

L'expérience de la profondeur demeure par là aussi invisible qu'indicible, échappant au langage quotidien—seul le langage de l'art, littéraire, celui du détour, permettant de passer outre

---

révèle qu'en se dissimulant ». (*L'Espace littéraire.,* 226). En se retournant, en donnant libre court à son désir de se retourner, en laissant faire sa *volonté*, Orphée ruine l'œuvre : Eurydice se défait, s'étiole presque immédiatement. Il va alors s'agir de ne pas poursuivre la profondeur ni de se retourner.
Comme Orphée, le langage littéraire, s'il ne peut se retourner, ne peut pourtant pas s'empêcher de se retourner, puisqu'il en va de sa nature même. De là, la tension, la double dynamique contradictoire dans laquelle est prise la littérature : « Comment ressaisir, en ma parole, cette présence antérieure qu'il me exclure pour parler ? » (M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 50) ; comment, en d'autres termes, donner ce qui se dérobe ? Comment dire l'indicible ? Comment voir l'invisible ? Comment regarder Eurydice en face ? Si l'objet du désir littéraire – l'origine du langage – se superpose toujours à l'innommable, à l'inconnaissable, c'est cet inconnaissable qu'il va falloir embrasser, vers cet innommable qu'il va falloir se diriger. On retrouve dans cette tension entre une impossibilité et son besoin, l'un des précipices mis en valeur par l'écriture proustienne, à savoir ce dilemme de l'écrivain, que celui-ci soit le narrateur, Swann ou Proust lui-même : comment écrire sur ce qui pousse à écrire (les raisons d'une écriture), sur la venue au monde de l'écrivain ? Si l'écrivain commence à écrire en nommant, comment peut-il écrire, dire l'origine qui précède la mise en mot, l'opération de nomination, ce stade où l'écrivain n'est pas encore un écrivain ? Nous y reviendrons dans le dernier chapitre.

[48] Cette thèse ou approche n'est pas unique à Blanchot : voir M. Detienne, *L'écriture d'Orphée*, Coll. L'Infini, Gallimard, Paris, 1989, en particulier pp. 101-115 ; voir aussi, du même auteur, *Les dieux d'Orphée*, Folio Histoire, Gallimard, Paris, 2007.

l'indicible[49]. Le langage littéraire ne cherche pas à saisir directement son objet, mais possède non seulement cette capacité à y accéder selon le mode du détour. L'artiste peut et doit tourner le dos au point profondément obscur qu'il veut ramener des ténèbres à la lumière. Cependant, l'artiste, par nature, cède à la tentation et se retourne pour regarder, le point que ses chants ramenaient péniblement vers la lumière. Orphée a ce besoin, ce *désir* de se retourner pour faire face à l'objet de son art. De telle sorte que, si l'art de l'artiste se condense en un *mouvement* (le détournement), l'essence même de l'artiste est d'abord une *tension* entre l'impossibilité d'une interdiction (« la profondeur ne livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant ») et le désir de l'enfreindre. Mais Blanchot va plus loin encore dans le déchiffrage de ce rapport. Car la tension n'est, pour Orphée, que l'affaire d'un moment plus ou moins long : le « destin » de tout artiste est en effet de céder au désir, d'enfreindre la « loi » de l'interdiction, de se retourner malgré la perte. C'est pourquoi il est pertinent d'attribuer à ce phénomène bien plus que la trahison d'Eurydice et de l'œuvre :

> Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure et sans prudence de son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps ferme et son visage scellé, qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible[50].

On ne saurait ôter l'obscure au point profondément obscure, empêcher la nuit d'être nocturne. À l'instar de la blague la plus drôle du monde dont on cherche à découper les vocables pour en diminuer l'effet, corrompre les propriétés de l'objet, c'est en corrompre nécessairement

---

[49] Non pas cet usage quotidien du langage, cet « usage ordinaire […] où il ne s'accomplit qu'en s'oubliant, puisqu'il se dépasse vers les choses qu'il désigne », mais l' « usage littéraire », absolument autoréflexif, c'est-à-dire « où il se ressaisit en lui-même comme langage » (Zarader, *op. cit.*, p. 210).

[50] *L'Espace littéraire,* p. 226.

l'essence. Pire : c'est détruire l'objet qu'on était venu saisir. Eurydice dans la lumière, ce n'est déjà plus Eurydice. Ne pas se retourner et attendre qu'Eurydice ait quitté le monde des ombres et des morts, c'est déjà avoir perdu Eurydice.

Certes Orphée a détruit l'objet[51] de sa recherche lorsqu'il s'est retourné, mais il « n'a fait qu'obéir à l'exigence de l'œuvre, comme si, par ce mouvement inspiré, il avait bien ravi aux Enfers l'ombre obscure, l'avait, à son insu, ramenée dans le grand jour de l'œuvre[52] ». Blanchot conclut : « Regarder Eurydice, sans souci du chant », sans souci des conséquences, « dans l'impatience et l'imprudence du désir qui oublie la loi, c'est cela même, l'inspiration[53] ». L'inspiration consiste d'abord à laisser libre cours au désir de ce mouvement qui mène nécessairement à la perte de l'œuvre et à l'échec. L'œuvre dit : tu ne me garderas que si tu ne regardes pas (Eurydice) ; mais l'œuvre ne pourrait être encore œuvre sans l'inspiration de l'auteur, sans ce désir de regarder en face « le point profondément obscur », ce point qui demeure origine de l'œuvre. Cercle vicieux et sombre mystification tout aussi inévitables que chez les Monty Python : tout comme la blague ultime ne peut pas être sans être létale, qu'elle tue celui seul pour qui elle a un sens et sans qui elle n'a de sens (en somme, sans un individu pour l'écouter ou la lire, elle n'a plus de sens—en d'autres termes : la blague reprend son sens au

---

[51] Peut-être devrions-nous même parler ici d'Eurydice et sa qualité de « non-objet », si par « objet » il faut entendre ce « qui, littéralement *(ob-jecta*), me [fait] face, n'apparai[t] qu'en me résistant dans le face-à-face radical et jamais aboli du « *purae Matheseôs objectum*, l'objet de la pure connaissance » (R. Descartes, *Meditatio V,* AT VII, 71 8-9, 15). [et si] Ce que je connais s'objecte à moi, comme un objet disponible à la connaissance, mais aussi comme objection à l'immédiateté » (Marion, *Certitudes négatives*, Grasset, Paris, 2010, p. 23). Eurydice ne saurait résister puisque seul ce que je peux saisir en un face à face me résiste ; Eurydice et tout le caché qu'elle enveloppe et représente ne saurait *s'objecter* à moi.

[52] *Ibid*., p. 228.

[53] *Ibid.*, pp. 228-229.

moment même où elle le donne), de la même manière, et par un tour tout aussi funeste, il faut voir Eurydice, et qu'elle meure définitivement, pour qu'Eurydice soit Eurydice. Si la blague ne tuait elle ne serait plus la blague la plus drôle du monde ; si Eurydice n'était morte sous le regard d'Orphée, Orphée n'aurait pas trouvé ce dont son regard était à la recherche[54].

Eurydice nocturne, enfermée aux Enfers est *l'origine* même de l'œuvre d'Orphée, et ce n'est autre que cette origine qu'Orphée doit sacrifier pour céder au désir de l'inspiration. Parce qu'il faut d'abord céder à l'inspiration pour se mettre l'œuvre, et que l'inspiration consiste à sacrifier ce vers quoi l'œuvre tend, toute œuvre – et par là toute littérature – a pour essence un jeu de rapports aporétiques :

> Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciante, atteint l'origine, consacre le chant : Mais, pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire : l'on n'écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration[55].

À la soirée Saint-Euverte, se dégage un phénomène d'abstraction similaire. Le mythe, en étant placé en cet endroit précis du texte[56], telle une clef permettant de faire comprendre les enjeux de la soirée, ne cesse de faire scintiller une double structure, à la fois externe et interne. Et d'abord

---

[54] « Orphée, lorsqu'il se retourne vers Eurydice qu'il ramène des enfers, trahit l'œuvre, la lumière en essayant de regarder ce qui ne peut être regardé, ce que le regard même dissipe. Il ne pourrait faire œuvre de jour, ramener Eurydice à la lumière qu'en ne se retournant pas, mais l'Eurydice qui serait alors ramenée serait une Eurydice devenue diurne ; aussi est-il amené fatalement à se retourner, vivant dans ce mouvement la contradiction qui fait que ce qu'il désire, c'est voir Eurydice en tant que nocturne, mais qu'il ne peut la voir qu'en la ramenant à la lumière. » (F. Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Coll. Tel, Gallimard, Paris, 1971, p. 64).

[55] *Ibid*. p. 232.

[56] Le détail de Gluck est rajouté après-coup : comme celui d'Orphée sur les boulevards.

la structure externe : quand le texte liait indéfectiblement le moment où Swann errant dans les rues de Paris (après la soirée Verdurin) et Orphée, il ressert le nœud jumelant Swann au destin amoureux contenu dans le mythe. Après la descente aux Enfers suivant la soirée chez les Verdurin[57], c'est la seconde partie du trajet d'Orphée qu'il nous est donné de revivre. Le détail de Gluck, quoique minimisé en nature, incite donc à repérer Orphée à un nouveau stade du mythe : non plus s'enfonçant dans les abysses infernales à la recherche de son Odette-Eurydice, mais déjà tentant de ramener à la lumière ce qu'il est venu chercher. En témoignent notamment l'image de l'escalier et sa progression, mais aussi la ré-ascension sociale de Swann : parti des Verdurin, il repasse progressivement dans le grand monde, chaque rencontre mondaine marquant un nouvel échelon. Il faut alors que le lecteur fasse un travail de ressouvenance et réévalue l'errance dans Paris à l'aune de la soirée Saint-Euverte ; qu'il remarque que les deux scènes s'articulent jusqu'à former un diptyque où les mouvements, contigus et pourtant inverses, recomposent une toute nouvelle signification.

La structure interne, maintenant. À l'intérieur du passage, l'intrigue (amoureuse) orphique réunit les conditions de la posture orphique de Swann : lorsqu'il ne voit plus les invités comme il l'aurait fait avant d'être descendu aux enfers chez les Verdurin, Swann occupe *de facto* un nouveau statut. Ces conditions extra-ordinaires le poussent à voir l'autre côté des individus peuplant son ancien monde[58] : ses perceptions successives des domestiques, des hommes et

---

[57] Et après avoir récupérée Odette-Eurydice. On notera donc que, comme dans le mythe d'Orphée, non seulement le héros a retrouvé celle qu'il cherchait mais qu'il entame le second mouvement sans la voir (Odette est restée derrière avec le Baron de Charlus).

[58] Les femmes ont ici ce pouvoir, elles activent le désir de Swann, et, entre elles toutes, celle qui l'a le plus sûrement, demeure la Princesse de Laumes, future Duchesse de Guermantes. Elle réactive les mauvais penchants de Swann, le ramène dans ce qu'il croit avoir laissé dans la cours de l'hôtel particulier : ces « signes pratiquement utilisables à l'identification de telle personne qui

femmes du monde se condensent dans une fantasmagorie qui touche à l'art, au travail de l'artiste. Désormais, l'intrigue amoureuse et la question de la création artistique sont au plus proche : si Swann laisse libre court à sa tendance à la comparaison et au métaphores, cela est dû à cet état d'esprit si particulier lié à l'intrigue amoureuse. En d'autres termes, comme pour Orphée, c'est dans la perte que se loge la source de la création artistique.

Suivant le mythe d'Orphée et dans sa structure (dans son mouvement) et dans son intensité, la « perte », là où Orphée perd définitivement Eurydice, ferme le passage :

> Mais tout à coup ce fut comme si elle était entrée, et cette apparition lui fut une si déchirante souffrance qu'il dut porter la main à son cœur. (…) Et avant que Swann eût eu le temps de comprendre, et de se dire : « C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutons pas ! » tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui, et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir invisibles dans les profondeurs de son être, trompés par ce brusque rayon du temps d'amour qu'ils crurent revenu, s'étaient réveillés et, à tire d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur. (…)
> Au lieu des expressions abstraites « temps où j'étais heureux », « temps où j'étais aimé », qu'il avait souvent prononcées jusque-là et sans trop souffrir, car son intelligence n'y avait enfermé du passé que de prétendus extraits qui n'en conservaient rien, il retrouva tout ce qui de ce bonheur perdu avait fixé à jamais la spécifique et volatile essence ; il revit tout (…). Il se rappela les becs de gaz qu'on éteignait boulevard des Italiens quand il l'avait rencontrée contre tout espoir parmi les ombres errantes, dans cette nuit qui lui avait semblé presque surnaturelle et qui en effet – nuit d'un temps où il n'avait même pas à se demander s'il ne la contrarierait pas en la cherchant, en la retrouvant, tant il était sûr qu'elle n'avait pas de plus grande joie que de le voir et de rentrer avec lui – appartenait bien à un monde mystérieux où on ne peut jamais revenir quand les portes s'en sont refermées. Et Swann aperçut, immobile en face de ce bonheur revécu, un malheureux qui lui fit pitié parce qu'il ne le reconnut pas tout de suite, si bien qu'il dut baisser les yeux pour qu'on ne vît pas qu'ils étaient pleins de larmes. C'était lui-même. (I, 339-341)

Plusieurs remarques ici. D'abord, il s'agit sans doute d'un exemple de mémoire volontaire, mais où pourtant s'insère une donnée d'un autre ordre. Car si, comme avec la madeleine, Proust

---

lui avait représenté jusque-là un faisceau de plaisirs à poursuivre, d'ennuis à éviter ou de politesses à rendre » (I, 320-321). De nouveau séduit, Swann poursuit sa régression jusqu' à l'intimité même du verbe—cette conversation complice où tous deux se mettent à parler un langage mondain des plus exquis, c'est-à-dire fait de signes vides.

récupère « tous les souvenirs » perdus ; que, des « profondeurs de son être », cette myriade de réminiscences reviennent à la surface en contractant le temps et épousant la brièveté de quelques notes de musique, ce que vient de récupérer la phrase de Vinteuil est tout aussitôt repris. C'est pourquoi il ne faut pas voir de simples souvenirs dans cet épisode de réminiscence, mais bien plus Odette elle-même et l'amour dont il l'a entourée ; il ne faut pas croire que c'est simplement une époque, un temps qui resurgit, mais bien plutôt qu'Odette apparaît devant lui, comme si la musique lui permettrait d'enfin la regarder. Puis, sans doute pour y donner une consistance jusque dans l'A.D.N. de la phrase, le narrateur renforce l'équivalence sur près de cinq pages (I, 340-345), notamment par les pronoms « elle », entre Odette et la phrase musicale, comme si la glose de l'une contaminait celle de l'autre. Ce matériau artistique qui fonctionne en qualité de chant orphique, celui qui avait permis de retrouver Odette dans la nuit et permet maintenant de la regagner une nuit cette fois-ci métaphorique. Si bien que lorsqu'un nouveau paragraphe commence avec « Elle avait disparu. Swann savait qu'elle reparaitrait à la fin du dernier mouvement » (I, 345), c'est au final aussi bien d'Odette que de la phrase de Vinteuil dont il est question, l'une et l'autre désormais nouées indéfiniment.

Or ce regard virtuel posé sur l'apparition s'élevant de cette mémoire aux couleurs de nuit possède deux aspects qui nous intéressent tout particulièrement. L'un veut que l'Odette qui apparaît devant lui soit celle qu'il « maintenait » justement « invisible », dans l'ombre, ne se retournant jamais sur ses souvenirs ; l'autre achève la transformation orphique de Swann puisque Odette lui est reprise aussitôt : « À partir de cette soirée, Swann comprit que le sentiment qu'Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais, que ses espérances de bonheur ne se réaliseraient plus. » (I, 347). Il aurait fallu ramener Odette sans la regarder en face. Certes la loi qu'enfreint involontairement Swann n'est pas exactement identique à celle qu'enfreint Orphée ; certes chez

Proust, elle dit le poids de la mémoire refoulée et les dangers à se souvenir : il ne faut pas essayer de se rappeler, il ne faut pas se laisser aller à cet énorme désir d'essayer de se rappeler. Et pourtant, dans leur différence, va se manifester une nature commune : tout est ici une nouvelle fois affaire de *mouvements*. On trouve le premier dans le « détournement » que transgresse Swann : la loi signifie ici ramener nos souvenirs, nos perceptions, l'essence, sans jamais les dire directement, sans jamais se retourner sur eux directement, fidèle à la direction que devait prendre le « regard d'Orphée » ; il ne faut pas essayer de se rappeler, il ne faut pas se laisser aller à cet énorme désir d'essayer de se rappeler, mais laisser au contraire faire le détour de la métaphore, de la métonymie et de l'analogie, de laisser venir une parole qui nous fait voir les choses en elle-même sans pour autant qu'elles s'échappent pour toujours. Blanchot dit : « La profondeur ne livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant[59] ». Il ne faut pas poursuivre la profondeur ni se retourner, pas même dans le souvenir : en se retournant, en donnant libre court à son désir de se retourner, en laissant faire sa *volonté*, Orphée ruine l'œuvre : Eurydice se défait, s'étiole presque immédiatement. Le second mouvement est celui qui remplace le regard qui se détourne : le retournement. Or, comme Orphée, Swann se retourne. « Se retourner » signifie ici : regarder avec l'intelligence ou ne plus faire confiance à l'analogie, se départir de la métonymie, de la métaphore. Si c'est s'éloigner de l'œuvre artistique chez Blanchot, c'est aussi s'éloigner de sa condition d'artiste dans le cas de Swann. Après la mention d'*Orphée,* après s'être avancé parmi les femmes, Swann change d'attitude. Comme avec « *the funniest joke in the world* », la vérité de l'essence s'échappe, la vérité artistique de l'analogie, si chère à Proust, s'efface. Swann est en effet l'artiste raté, manquant sa vocation, « célibataire de l'art », dit le narrateur. Il ne peut

[59] *L'Espace* littéraire, p. 226.

avoir accès à l'essence des choses et des individus et seul le détour par la métaphore lui permet de regarder son Eurydice sans la regarder : tout cela Swann ne le tient qu'un bref instant, ne comprenant pas encore le prix à payer lorsque l'on sort de sa rêverie fantasmagorique. Et voici qu'un autre aspect de l'analyse de Blanchot semble se confirmer—la nécessité du *retournement* et de son rôle pour ce qu'il nomme l' « inspiration » : la petite phrase de Vinteuil n'apparaît ni comme interdit, ni comme désir nécessaire, mais comme ce chant qui est les deux en même temps, et qui jette Swann « dans l'impatience et l'imprudence du désir qui oublie la loi » : « Et avant que Swann eût le temps de comprendre, et de se dire « C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutons pas ! » tous ses souvenirs (…) s'étaient réveillés et, à tire-d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument (…) les refrains oubliés du bonheur. » (I, 339).

Le texte de Proust possède ce pouvoir sur le mythe : en superposant la phrase musicale et Odette, il trouve le moyen de dire ce qui d'habitude est mis à l'écart, car impossible—à savoir, ce qu'a vu Orphée lorsqu'il s'est retourné : « Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet, et qui goûtait comme le rafraîchissement d'une métamorphose dans la cécité momentanée dont il était frappé en approchant d'elle, Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour, et qui (…) avait revêtu le déguisement de cette apparence sonore. (…) Il ne se sentait plus exilé et seul puisque, elle [cette apparence sonore], qui s'adressait à lui, lui parlait à mi-voix d'Odette » (I, 342). Swann est tourné vers Eurydice, mais selon un rapport très particulier puisqu'il ne la voit pas tout en la voyant : les sons se font visibles, les vibrations tracent les contours, comme s'il voyait sans voir, tel une chauve-souris. Dans l'espace ouvert par ce langage qui échange la vue pour l'ouïe, Eurydice parvient à être présente dans son absence, dans la nuit, à portée de main. D'une manière paradoxale, Eurydice est ainsi à la fois ce vers quoi tend le texte *et* son origine : d'un

côté le texte la recherche, la désire, tel Orphée ; mais de l'autre elle est bien ce sans quoi le texte (la musique) ne saurait être puisque l'origine de la littérature se trouve dans la disparition d'Eurydice, dans sa perte. Sans cette perte qu'il faut s'efforcer de combler ne s'ensuivraient alors que le silence d'un Wittgenstein ou une folie en-deçà de celle d'un Artaud : rejoignant ici l'expérience qu'on a isolée parmi les manuscrits et la correspondance, on reconnaît ce *point* où l'aporie de l'artiste ne peut que chercher une origine, ce lieu où commence toute inspiration, mais qui risque à chaque fois de disparaître sous sa propre impossibilité ; on distingue ce *point* où ne resplendissent plus que les ombres et où Eurydice n'est rien d'autre que les vibrations de la lyre, toujours déjà restituée au monde ultra-violet qu'on approche à tâtons, sans chemin, victime d'une cécité momentanée.

4

« CES PROMENADES NOCTURNES[1] »

> Eh bien, je trahirai le secret : tout bien considéré, ce n'est que la magie de l'ombre ; traquez cette ombre produite par tous les recoins et le *toko no ma* aussitôt retournera à sa réalité banale d'espace vide et nu. Car c'est là que nos ancêtres se sont montrés géniaux : à l'univers d'ombre délibérément créé en délimitant un espace rigoureusement vide, ils ont su conférer une qualité esthétique supérieure a celle de n'importe quelle fresque ou décoration[2].

I. ALCMAN DANS LA CHAMBRE

Parmi les ébauches du Cahier 3, on trouve la première version du future incipit de la *Recherche* : « J'étais couché depuis une heure environ » (I, 633). Pourtant son effet n'a presque rien à voir avec celle que Proust décide de retenir et la postérité de consacrer : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». Car dans l'écart entre le cahier et la version finale, dans cette modification du vocabulaire mais surtout du temps verbal, ce qu'on rejoint d'un bond, c'est la fin du roman où le narrateur spécule sur le livre à venir, sur l'œuvre qui se profile et reste en suspend alors que le texte touche à sa fin. Un adverbe, un passé composé, et enfant et mourant se

[1] IV, 268.

[2] J. Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, éd. Publications orientalistes de France, Paris, 1977, p. 57.

tiennent côte à côte. Certes ce dernier s'efface un peu plus dès la seconde phrase et toute l'épaisseur temporelle du texte semble se comprimer soudainement ; mais c'est bien un pont, mis à disposition par le passé composé, que nous empruntons instantanément pour parcourir la distance entre l'extrême pointe du continent de ses souvenirs et sa mise par écrit— dans ces huit mots, il y a bien l'annonce des longues nuits passées à écrire dont il est fait mention dans les toutes dernières pages ; il y a déjà la trace de cette heure où l'encre sèche sur la feuille, où l'on ne se couche pas (ou plus) de bonne heure mais veille loin dans la nuit : « Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long, et pour plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. (IV, 620) ». Le passé composé, c'est ce trésor qui manquait à la première ébauche, une sorte de premier point, minuscule entame d'arc de cercle, d'où partait la gigantesque boucle de la *Recherche* et qui cependant la contenait en puissance. De là, il est aisé de superposer cet « écrit de la nuit » (IV, 620) au livre que nous sommes en train de lire. Les « *Mille et une Nuits* » du narrateur coïncideraient alors avec *À la recherche du temps perdu* : le narrateur et Marcel ne feraient plus qu'un ; le livre qu'on lit et celui tant désiré par le narrateur deviendraient indiscernables. Et pourtant, c'est loin d'être aussi simple. Car il en va d'une nouvelle aporie : le livre peut-il parler de lui-même comme d'un autre ? Le livre peut-il parler de sa propre origine, c'est-à-dire d'un temps qui l'a précédé ? Ne serait-ce pas là le temps à jamais perdu dont parle aussi le titre ? Autrement dit : l'auteur, dans sa *Recherche*, peut-il parler du temps où la *Recherche* n'existait pas ? Nous devrons y revenir.

Pour l'heure revenons à l'écho lointain de ces nuits à paperoles qui s'efface pour celles de l'enfant. La bougie est éteinte et pourtant on se réveille, et la vie nocturne du narrateur devient le fond à la fois mobile et immobile pour l'ouverture du roman. Or, cette pénombre où l'on

veille, dans sa composition très simple, ouvre la possibilité pour le lecteur de rejoindre le narrateur dans l'intimité de son expérience. Car les yeux de l'enfant ensommeillé ne sont pas sans rapport avec ceux du lecteur, mi-clos lorsqu'il découvre, pour la première fois, le microcosme proustien. Le début du *Côté de chez Swann* oblige ainsi son lecteur à ouvrir les yeux sur un monde si différent qu'ils doivent encore se plisser. Ce n'est pas que le monde sur lequel nous portons alors notre regard soit si différent de celui que nous connaissons au quotidien ; mais c'est qu'en ouvrant le livre et en entamant notre lecture, le mode sous lequel nous avons désormais accès au réel se transforme. La luminosité y est maintenant autre ; la perception de l'espace, les choses sur lesquelles nos yeux peuvent se poser sont baignées d'une nouvelle lumière, faite d'obscurité « douce et reposante » (I, 3). Nous étions sous l'éclairage du dehors puis nous voici descendus dans la caverne, et, comme si par une chaude après-midi d'été nous étions trop rapidement entrés dans la fraicheur d'une maison aux volets fermés, nos yeux ont peine à distinguer. Il faut qu'ils s'habituent à cette singulière représentation des choses, s'habituent à cette nouvelle et faible lumière se posant à la surface des phénomènes.

Signe d'une nouvelle épistémologie, l'éclairage plus faible des choses n'est pas moins efficace que la lumière dont nous jouissons en dehors du roman, car elle ramène les choses sous un jour moins cru où apparaissent d'autres nuances[3]. Si bien qu'on perçoit les choses plus lentement et peut-être mieux : le temps dont a besoin notre œil (et notre oreille) pour s'habituer à ce nouvel éclat mate, est un temps dilaté mettant à jour la venue phénoménologique des choses,

---

[3] Qu'on pense aux mots de Paul Moran : « La nuit n'est pas le négatif du jour ; les surfaces ne cessent pas d'être blanches pour devenir noires : en réalité ce ne sont pas les mêmes images. Tout est déformé, le soir, en une divagation crépusculaire, suivant des perspectives et des plans irréels ; c'est une création qui n'est pas forcément démoniaque (il est trop facile de la nommer ainsi), mais qui cependant surprend et trouble par son étrangeté. (P. Morand, Préface à *Paris la Nuit* de Brassai, 1933.)

rendant possible leur donation. Sous ce regard, se dessine le mouvement presque impalpable d'une création *ex nihilo* : au noir absolu des yeux fermés du narrateur, succède la venue au monde de choses qui prennent forme progressivement—progression qui est comme l'occasion unique de surprendre une venue au monde encore loin de son état définitif, où le fini n'a pas encore sa place, où les formes changent et les étants appartiennent paradoxalement à la catégorie du devenir : c'est une femme, non c'est une cuisse ; « les choses, les pays, les années », tout tourne autour de lui, en mouvement ; les murs « changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonn[ent] dans les ténèbres » puis « fui[ent] dans une autre direction » (I, 6). « Moment de vide et d'ignorance, moment d'angoisse[4] » où l'obscurité a ceci de particulier qu'elle apparaît à l'esprit « comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure » (I, 3). Si le contenu de l'obscur est ainsi mouvant et son origine non assignable, c'est qu'il se présente sur le mode du liminaire. Que ce soit à la frontière du rêve et de la réalité où sa « croyance surv[it] pendant quelques secondes à [son] réveil » (I, 3) ; que ce soit dans l'empan où perception et compréhension divorcent définitivement ; que ce soit, enfin et surtout, à la limite du chaos et du cosmos, de la matière informe et de sa mise en ordre—avant l'obscurité et que ne se déplace le regard du narrateur, le temps est absolument perdu pour l'homme et ne lui ayant jamais appartenu en propre. En somme, c'est Alcman dans la chambre : l'obscurité proustienne recouvre ce qui constitue un doublet chez le cosmologue sparte puisque aussi bien l'obscurité au sens de *Skotos* qui n'est là que parce que « nuit et jour ne sont pas dissociables[5] » et qui rend possible le jeu des ombres lorsque le narrateur ouvre les yeux ; que

---

[4] Poulet, *op. cit.*, p. 138.

[5] Voir chapitre 1.

l'obscurité les précédant toutes deux, l'abysse, le « néant » (I, 5), le noir de derrière les paupières, antécédence absolue. Cette dernière est la Nuit grecque, monde de la matière informe et de l'indistinct total. En effet, ni temps ni espace définis mais[6] contingence au-delà de toute contingence, une matière qui est tous les possibles *en même temps*, comme si l'on tenait « en cercle autour de [soi] le fil des heures, l'ordre des années et des mondes », comme si on était témoin de « mondes désorbités » (I, 5). Pas encore de « un », mais une succession de multiples fragmentaires. On peut les dire superposés ou bien juxtaposés, comme le fait Poulet[7], reste que ces éléments constituent un espace ou rien n'est encore évidence si ce n'est, « dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal » (I, 5). Avec cet étrange monde où temps, espace, réel sont repensés, il ne s'agit donc pas seulement du narrateur qui s'éveille, mais de l'éveil du monde qui l'entoure. Dans la pénombre où l'indénombrable est concomitant, le cosmos est en train de s'ordonner, il est sur le point d'échapper au chaos derrière les paupières closes du démiurge qui, comme dit plus loin le narrateur, est « en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière ». (I, 45). Il « recompos[e] peu à peu » le monde, y compris les « traits originaux de son moi » (I, 6). Cette expérience de l'entre-deux, à mi-chemin du chaos et du cosmos, ce monde du « *genestai* », du « en train de naître », même si elle « ne dur[e] que quelques secondes » (I, 7), le texte les fait durer, presque immobiles sous le regard.

Mais qu'on recule maintenant d'un pas. Ce à quoi assiste aussi le lecteur ici, ce que le texte entreprend de saisir avec cette promenade du regard, correspond simultanément à une

---

[6] Nous avons utilisé les expressions suivantes pour décrire la matière informe du poème d'Alcman dans le chapitre 1.

[7] Voir chapitre 2.

double perte. Car si le texte ne peut prétendre penser ce qui précède toute conscience, il y tend malgré tout, et ce, en deux domaines : non seulement l'obscurité est utilisée comme matin du monde, où l'univers se forme et où le temps demeure déjà perdu à peine vient-il de se donner ; mais le moment lui-même, par la position qu'il occupe dans le texte de la *Recherche*, se superpose à l'autre univers en formation où l'origine échappe aussitôt qu'elle se donne : le livre et sa naissance. Nonobstant sous une forme encore inédite pour ce roman, il s'agit une nouvelle fois de cette problématique sur laquelle nos analyses se sont portées précédemment. Que ce soit dans le cas de l'écriture littéraire avec l'image des chemins, dans celui de l'essence de la littérature avec l'utilisation du cycle orphique, ou enfin dans celui de la nuit primordiale qui précède le moment où les yeux et la plume de l'écrivain saisissent le réel, à chaque fois se profile cette idée de temps et d'espaces sombres et chaotiques (le néant de la pensée dans l'épisode des deux côtés, l' « autre Nuit » noire orphique, et l'obscurité alcmanienne) ; à chaque fois le texte délimite un domaine de la pensée où cette dernière n'a pourtant aucun droit et où règne l'aporie puisqu'il s'agit bien de concilier l'inconciliable, de regarder en face tout en se détournant, de faire en sorte d'accéder à ce qui précède le réveil de l'esprit.

II. DÉDALE À VENISE

Avant de finalement fouler le pavé vénitien, le narrateur a remis deux fois à plus tard son voyage à cause d'Albertine. Il a d'abord eu peur qu'Albertine ne vienne s'interposer entre lui et la ville, puis, après sa mort, qu'il ne regrette qu'elle ne vienne justement pas s'interposer, comme lorsqu'on regrette les défauts de la personne aimée. Dans une étude dédiée à l'architecture et la littérature, David Spurr rappelle que ce séjour à Venise, qui constitue la dernière phase dans le deuil Albertine, représente une *transposition* de Combray et « L'effet sur la sensibilité du

narrateur est de surimposer la structure de Venise à l'humble village de son enfance par une substitution systématique des formes naturelles et architecturales[8] » : « [J]' y goûtais, dit-il, des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent (IV, 202). Les séries d'équivalences et de comparaisons touchent l'architecture des bâtiments, les détails qui les ornent, de telle sorte que « les formes de Combray [semblent] être transformées en la splendeur de Venise, mais [que] ce qui se passe en fait dans l'esprit du narrateur est que les formes de Venise recouvrent le souvenir de Combray, de telle manière que les deux lieux sont combinés en une seule vision joignant passé et présent[9] » Il y a quelque chose du « rêve » (IV, 230) dans ce brouillage des époques et des lieux qui progresse ainsi dans le texte. Il s'étend alors à un second aspect architectural de Venise—la géographie de ses rues, la disposition de ses chemins. Comme à Combray, cela se fait en partie sur le mode de la promenade : soit il parcourt seul, dans la journée, les rues « à la recherche des Vénitiennes » (IV, 206) dessinant les contours d'une véritable « architecture du désir[10] » ; soit il partage une gondole avec sa mère bien-aimée au soleil couchant.

La nuit, cependant, le narrateur est seul à se promener dans les rues du vieux Venise. Ce dernier ensemble de promenades nocturnes a quelque chose de particulier : « Le soir je sortais

---

[8] « The effect on the narrator's sensibility is to superimpose the structure of Venice onto the humble village of his childhood in a systematic substitution of natural and architectural forms » ; Spurr relève plusieurs exemples ; voir David Spurr, *Architecture and Modern Literature*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012, pp.166-167.

[9] « This series of comparisons is presented as if te forms of Combray were being transformed into the splendor of Venice, but what actually takes place in the narrator's mind is that the forms of Venice recover the memory of Combray, so that the two places are combined in a single vision, joining past and présent » (Spurr, *op. cit.*, p. 167)

[10] « Architecture of desire » (*ibid.*, p. 168)

seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu des quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et Une Nuits.* […] Je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles, de *calli*. […]. Comprimées les unes contre les autres, ces *calli* divisaient en tout sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses » (IV, 229). L'ordre descriptif que suit le texte est essentiel. Tout contribue à faire de l'espace le dépositaire d'une formidable structure. Non seulement la nuit enveloppe et obscurcit implicitement les promenades, mais ces dernières ne sont jamais prédéterminées : laissées au « hasard », elles s'assimilent au destin incertain des *Mille et Une Nuits* où aussi bien le texte que l'héroïne sont constamment menacés de disparition. Tout comme le texte de Shéhérazade, l'architecture de Venise et le parcours des promenades dans cette « ville enchantée » sont sujets à multiplication. Il n'est pas rare de trouver un nouvel endroit « inconnu », supposant ainsi que chaque promenade soit différente.

Ce qui s'est glissé entre ces *calli*, lesquelles semblent se dupliquer à volonté, et cet espace unique du vieux Venise, c'est la dialectique contentieuse de l'un et du multiple déjà vue dans *Du côté de chez Swann*. Les *calli* se développent d'ailleurs selon le même mode aporétique : car à ce mouvement de propagation, mouvement à partir duquel elles se « divisent en tout sens » jusqu'à donner des « formes innombrables », s'ajoute un autre qui rompt paradoxalement avec ce schéma :

> Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé. […] Tout à coup, au bout d'une de ces petites rues, il semble que dans la matière cristallisée se soit produite une distension. Un vaste et somptueux *campo* à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant, entouré de charmants palais, pâle de clair de lune. C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels dans une autres ville les rues se dirigent, vous conduisent et le désignent. Ici, il semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, comme des palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui ramené chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il

> finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve. Le lendemain je partais à la recherche de ma belle place nocturne, je suivais des *calli* qui se ressemblaient toutes et se refusaient à me donner le moindre renseignement, sauf pour m'égarer mieux. (IV, 229-230)

Certes, il existe bien, dans les juxtapositions des lieux et des époques, un rapport très stratifié entre architecture et mémoire si bien que « l'espace urbain de Venise » se présente comme une « métaphore de la mémoire[11] » : « La recherche de la place perdue est une allégorie de la mémoire volontaire—la tentative consciente de récupérer un moment privilégié du passé[12] » Voici non pas un espace qui suit aussi les règles de la physique mais un espace qui nous rappelle d'une nouvelle et étrange manière ce qu'on trouvait dans le Combray de son enfance. Un espace est créé là où il n'en avait aucun droit : le vaste là où seul l'étroit pouvait tenir ; l'espace qui se détend là où il devait rester contracté ; le « caché » à la vue de tous. Un espace en quelque sorte impossible dont la nuit semble pardonner les excès. Les critiques ont ainsi vu le signe que le labyrinthe s'organisait comme un « palais de la mémoire » où l'objet même de la mémoire devenait un « espace architectural »[13]. Le campo, c'est alors cet objet que la mémoire ne peut aller chercher, qu'elle ne peut rappeler. Les caractéristiques de cet espace impossible – il est

---

[11] *Ibid*., p. 171

[12] « the search for the lost square is an allegory of voluntary memory—the conscious attempt to retrieve a privileged moment of the past. » (*ibid.*)

[13] « In Proust's story the object of memory is itself an architectural space—*la belle place exilée*—contained within the larger architectural space of the city. When the narrator is unable to find it again he confirms Cicero's principle, albeit in a negative way, since the irretrievability of his object is the direct consequence of his failure to organize in his mind the urban space surrounding it. Proust's metaphor of the mind, however, is not simply of a faculty more or less well adapted to concrete reality; rather it is of a space of more or less solid parts » (Spurr, *op. cit.*, p. 171).

« caché » (par l'« entrecroisement » des chemins), « imprévu[14] » et on ne « *doit pas* pouvoir le retrouver » fonctionnent pareilles à une description du souvenir.

Mais il s'agit aussi pour la promenade nocturne de pointer en direction d'un objet typiquement orphique ; un objet qui doit continuer d'échapper si l'on ne veut pas en modifier la nature ; un objet qui, si l'on se retourne ne réapparaîtra pas. On voit combien cette promenade entre dans cette chaine orphique, tendue par une série d'anneaux qui sont chaque fois le répliqua de ce mouvement contrarié contenu dans le mythe. La promenade est le geste ou le mouvement par lequel est emporté Orphée, ce geste-désir qui par essence doit être laissé en suspend. Que sa cible soit Eurydice ou quelque endroit mystérieux apparaissant aussi rarement que la *chamber of secrets* d'Harry Potter, leur existence n'a de sens que dans le rapport qui existe entre le désir de les retrouver et l'impossibilité d'en profiter. Il est vrai que l'épisode est court, qu'il ne dure que l'espace de deux pages, à l'extrême fin d'*Albertine disparue*. Mais si l'on doute de l'importance du *campo* pour le texte de la *Recherche*, qu'on pense alors à l'expression qui soudainement s'avance dans le texte : « je partais *à la recherche de* ma belle place nocturne ». Après avoir décrit le lieu impossible, à jamais perdu du *campo*, la coïncidence doit frapper le lecteur : le lieu à jamais perdu duquel il est à la recherche, perdu pour toujours dans la nuit, c'est bien celui sur lequel on ne peut se retourner. Nouvelle manière pour le texte de rendre compte de l'angle mort de la connaissance : voici un objet qu'on ne peut que dénaturer si l'on parvient à le localiser, à le définir pleinement par des coordonnées et son image dans l'espace, à le ramener sous l'empire du positivisme.

---

[14] « [..] car à chaque fois que je trouvais quelque chose de nouveau qui venait se placer de l'un ou l'autre côté de moi, petit monument ou *campo imprévu*, gardant l'air étonné des belles choses qu'on voit pour la première fois… » (IV, 207)

Les *calli* elles-mêmes, celles qui renferment le mystérieux *campo,* constituent un point d'inflexion important. Le mouvement d'Orphée est ici assuré par les *calli* puisqu'elles « refusent » au narrateur de retrouver le *campo*, lui refusent le « moindre renseignement » et ne cherchent qu'à l'« égarer ». En somme, dans leurs divisions et leurs entrecroisements incessants, les *calli* forment un véritable labyrinthe où tout s'y « ressemble » pour mieux égarer :

> Parfois un vague indice que je croyais reconnaître me faisait supposer que j'allais voir apparaître, dans sa claustration, sa solitude et son silence, la belle place exilée. À ce moment quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle *calle* me faisait rebrousser chemin malgré moi, et je me trouvais brusquement ramené au Grand Canal. Et comme il n'y a pas entre le souvenir d'un rêve et le souvenir d'une réalité de grandes différences, je finissais par me demander si ce n'était pas pendant mon sommeil que s'était produit, dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne, cet étrange flottement qui offrait une vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune. (IV, 230)

À en croire un fragment de Sophocle, l'œuvre de Dédale devait fort ressembler aux *calli* jouant des tours au narrateur de la *Recherche*, puisque son labyrinthe n'avait ni toit ni plafond. On peut bien entendu rapprocher cette image du labyrinthe, d'une part, à cette mémoire qui participe de ce que Claude Perrier nomme l'« amnésie topographique » et qui dépend plus généralement à son « esthétique de l'oubli[15] ». On y verrait en son centre Albertine, l'objet après lequel le narrateur court, sans le savoir, se superposant à l'élusif *campo*.

Mais le passage, en articulant orphisme et labyrinthe, crée aussi un espace où s'agite une question plus abstraite. Car si l'aporie devait se faire espace architectural, elle deviendrait un labyrinthe. Les liens entre l'aporie et le labyrinthe de Dédale remontent à *l'Euthydème* où Platon compare une « aporie dans la démarche dialectique » à l'image du labyrinthe : « comme si nous étions tombés dans un labyrinthe, alors que nous imaginions être déjà au terme (*télos*), nous

---

[15] Perrier, *op. cit.*, pp. 228-229.

avions bouclé la boucle : nous nous retrouvâmes une nouvelle fois au commencement de notre recherche et ce que nous cherchions depuis le début nous faisait toujours autant défaut[16] ». Le labyrinthe est « modèle intellectuel » pour Platon—un « labyrinthe où l'on est pris au piège, où les détours, les sinuosités, les courbures s'enroulent sans fin, où l'aporie est énoncée par le *télos* insaisissable, par l'impossibilité de faire coïncider la fin et le début (…)[17] ». Qu'on pense en effet aux pauvres interlocuteurs de Socrate dans les dialogues dits aporétiques : après t'avoir parlé, Socrate, je ne sais plus où j'en suis ; je ne sais plus de quoi nous parlons. Ces longs détours du « taon » cherchent à chaque fois à déstabiliser ces sophistes qui se croyaient aussi bien maitre de la Grèce que maitre du logos[18]. Les détours du labyrinthe de la parole n'ont d'autre but que de perdre sa victime et de l'amener au cœur de cet espace en deçà de la *doxa*, espace inconnu, vaste *campo* dont on ignorait l'existence. Chez Platon, cette architecture textuelle où l'on se perd n'a rien d'agréable. Dans le *Théétète*, l'aporie va jusqu'à prendre la forme d'un puits dans lequel tombe Thalès qui se ridiculise ; et dans le *Banquet,* ce sont des chaines[19] Elle possède pourtant un autre côté : c'est ce que Kofman nomme la double aporie : dans le mythe de la caverne l'aporie c'est ainsi les chaines qui entravent le cou et la tête des « prisonniers », et pourtant, « la mise en aporie, paradoxalement, est seule capable de les délivrer, de leurs rendre visibles les

---

[16] *Euthydème,* 291b, in *Platon Œuvres Complètes*, Trad, Luc Brisson… Cité par Mrcel Detienne dans *L'Ecriture d'Orphee,* Gallimard, Coll. L'Infini,1989, pp. 26-27.

[17] *L'Écriture d'Orphée,* p.27

[18] « Comme les sophistes, Socrate fait *tomber* ses interlocuteurs dans une situation sans issue, provoque leur chute dans un espace sans direction où ils se trouvent désorientés et pris de vertige. L'état aporétique se produit toujours lors d'un *passage* dune milieu, d'un espace coutumier, à un autre dont on n'a pas l'habitude : passage de bas en haut ou de haut en bas, de l'obscurité à la lumière ou de la lumière à l'obscurité » Kofman, *op. cit.*, pp. 45-46.

[19] Cité par Kofman, *ibid*.

chaînes du plaisir et du sensible qui clouent l'âme au corps et l'empêchent de penser, de leur faire prendre conscience de l'état aporétique dans lequel ils étaient, sans le savoir initialement, plongés. […] Pas d'aporie, à proprement parler, sans passage d'un état habituel qui offre toute sécurité, à un nouvel état, angoissant comme tel[20] ». L'espace aporétique est donc pour le narrateur une augmentation, une libération de l'espace du texte. Reprenant cette double nature de l'espace aporétique qu'on trouvait déjà dans la *République,* le *campo* devient l'allégorie de espace que l'on ne peut atteindre qu'une fois et que l'on en peut retrouver.

III. ORPHÉE À COMBRAY

Les promenades nocturnes du narrateur ne sont pas toujours solitaires. Prenez celle aux alentours de Combray. Sur cette promenade à Combray faite en compagnie de Gilberte et qu'on trouve aussi dans les dernières pages d'*Albertine disparue*, il y a deux choses qu'il faut savoir : c'est une scène miroir ; mais c'est aussi une fausse symétrie. *C'est une scène miroir* puisqu'il nous est dit très clairement que le narrateur décide alors de s'« arrêter sur ce séjour qu' [il fit] à côté de Combray ». Non pas certes sans un avertissement, sans mettre en place une série d'éléments qui changent la portée de ce qui va suivre : il ne l'aurait pas fait si « justement, par là, [le séjour] n'avait apporté une vérification au moins provisoire à certaines idées que [il] avai[t] eues d'abord du côté de Guermantes, et une vérification aussi à d'autres idées que [il] avai[t] eues du côté de Méséglise » (IV, 266). Une sorte de discours quasi similaire à l'expérimentation scientifique, à certains principes nécessaires au procédé de démonstration, s'insère dans le texte : on vient confirmer, « vérifier » des théories, en répliquant l'expérience ; en appliquant le

[20] *Ibid*., p. 49.

principe de reproductibilité (« *les* promenades que nous faisions »), on s'assure de l'existence d'une *loi*, d'un principe assurant la permanence d'un énoncé, d'une « idée ». On essaie de souligner que les principaux paramètres sont reproduits. Et d'abord le lieu sans doute le plus ambigu et pourtant le plus profond de la *Recherche*—les deux côtés : ambigu parce qu'il est par nature double (*deux* côtés) ; profond parce qu'il constitue malgré tout le *sol mental* du narrateur (voir chapitre 2). Seconde condition de l'expérience : cette vérification ne se déroule pas à un moment quelconque, mais lors de promenades[21]; et pas n'importe quelles promenades mais celles-là mêmes commencées il y a bien longtemps[22].

Et pourtant, c'est une fausse symétrie, car ces promenades ne sont pas exactement les mêmes. Il y a par exemple le concept de Temps, omniprésent dans le passage[23], dont l'influence naturelle souligne le changement d'époque et donc d'un paramètre, mais ce n'est pas tout. On trouve d'abord cette modification du trajet de la promenade qui en modifie la perspective : « Je recommençais chaque soir, *dans un autre sens*, les promenades que nous faisions à Combray » (IV, 266 ; nous soulignons). Puis ce qui change encore est la lumière, l'après-midi ayant fait place à l'obscurité du soir. Plus exactement, il s'agit d'« une de ces promenades *nocturnes* » (IV, 268 ; nous soulignons). Enfin, il n'est plus en compagnie de sa famille, mais de Gilberte ou bien tout seul[24]. Au rituel familial et son cortège de croyances[25] succède ainsi quelque chose d'un

---

[21] « Je recommençais chaque soir, dans un autre sens, les promenades que nous faisions à Combray, l'après-midi quand nous allions du côté de Méséglise » (IV, 266).

[22] « Les promenades que nous faisions ainsi c'était bien souvent celles que je faisais jadis enfant » (voir chapitre 2).

[23] On notera ainsi l'anaphore « jadis », IV, 266-267 ; « autrefois », IV, 268 ; et le jeu des conjugaisons.

[24] « il arrivait que Gilberte me laissait aller sans elle… » (IV, 267).

autre type, une distribution plus adulte. En apparence, l'évènement est simple ; rien de plus qu'un effet de symétrie que le passage du temps modifie quelque peu—non plus le jour mais la nuit ; non plus dans un sens mais dans l'autre. En observant cette disparité infime entre les deux passages, on pourrait peut-être y voir une révélation ; on pourrait peut-être comprendre l'issue de cette promenade et de la discussion qu'elle occasionne, ainsi que le narrateur nous y invite, comme une vérité issue de la démonstration, issue du travail de comparaison quasi scientifique : les deux côtés ne sont pas disposés dans l'espace ainsi que l'enfant l'avait supposé ; Gilberte est détentrice de la vérité, elle est celle qui *sait*, celle qui dénoue l'aporie des chemins, qui brise leur équilibre délicat :

> […] Plusieurs fois [Gilberte] m'étonna beaucoup. L'une, la première en me disant : « SI vous n'aviez pas trop faim et s'il n'était pas si tard, en prenant ce chemin à gauche et en tournant ensuite à droite, en moins d'un quart d'heure nous serions à Guermantes. » C'est comme si elle m'avait dit : « Tournez à gauche, prenez ensuite à votre main droite, et vous toucherez l'intangible, vous atteindrez les inattingibles lointains dont on ne connaît jamais sur terre que la direction, que – ce que j'avais cru jadis que je pourrais connaître seulement de Guermantes, et peut-être, en un sens, je ne me trompais pas – le « côté. » […] Et la troisième fois fus quand Gilberte me dit : « 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. (IV, 268)

Phénomène, récurrent et qui a constitué un continent pour les recherches proustiennes, les déceptions ou désillusions du narrateur pourrait être analysées comme la friabilité générale de son « sol mental », la mise en péril de l'ordre donné au réel. Mais deux éléments viennent transformer cet effet. Premièrement, tout se passe comme si la promenade et le mouvement d'Orphée coalesçaient une nouvelle fois, comme s'ils comportaient un jeu de signes, de mouvements, de marqueurs qui superposaient la marche et le mythe. Ainsi, dès le début du

---

[25] Voir chapitre 2.

passage le narrateur précise : « Il arrivait que Gilberte me laissait aller sans elle, et je m'avançais, laissant mon ombre derrière moi, comme une barque qui poursuit sa navigation à travers les étendues enchantées » (IV, 267). Pour qu'une ombre se projette derrière le narrateur, il faut qu'il se dirige, comme avant lui Orphée lors de sa remontée, vers une source de lumière ici double (le soleil qui faiblit et, au-dessus de lui, la lune « déjà allumée » (IV, 267). Ce mouvement ascendant d'un homme vers la lumière n'est pas étranger au lecteur de la *Recherche*, lequel a déjà rencontré, en plusieurs endroits, la destinée du joueur de lyre. Si bien qu'il devient possible de localiser dans cette ombre spéciale l'essence même d'Eurydice, toutes deux tendant à s'évanouir aussitôt que l'on se retourne ; de voir dans la barque celle flottant sur ces étendues liquides et « enchantées », qu'Orphée traverse aux Enfers. Peu importe que le narrateur ne soit pas seul mais avec Gilberte durant la promenade qui va être ensuite décrite : la saveur orphique s'est répandue sur le passage et l'affecte en profondeur ; elle a fait écho au fantôme de Swann, a convoqué l'alpha–Orphée de cette fresque romanesque et l'étrange efficacité de ce mythe à délimiter un type particulier de mouvement.

C'est pourquoi – et c'est le second élément – le « côté », qui pourtant devrait disparaître sous l'influence de Gilberte détruisant l'opposition pour la remplacer par la contiguïté, perdure (« et peut-être, en un sens, je ne me trompais pas »). Autrement dit, la représentation géographique (exacte) de Gilberte, n'a pas le dernier mot. Qu'une chose soit claire : ici, Gilberte n'est absolument pas Eurydice. Eurydice, ce que le narrateur tente de ramener, de toucher, sans pouvoir le regarder en face se superpose à quelque chose de beaucoup plus abstrait et rappelant l'« autre Nuit » blanchotienne : l'intangible lui-même, l'inattingible en propre. C'est pourquoi on constate qu'en même temps que cette friabilité des conditions de possibilité de la pensée se découvre un autre phénomène, tout aussi important : la prolifération du thème orphique dans

cette réécriture de ce passage sur le sol mental assure la modification de sa conception de l'écriture. Le texte a d'ailleurs soin de juxtaposer le mouvement orphique à la question de l'écriture :

> Les promenades que nous faisions ainsi c'était bien souvent celles que je faisais jadis enfant : or comment n'eussé-je pas éprouvé bien plus vivement encore que jadis du côté de Guermantes le sentiment que jamais je ne serais capable d'écrire, auquel s'ajoutait celui que mon imagination et ma sensibilité s'étaient affaiblies, quand je vis combien peu curieux j'étais de Combray ? J'étais désolé de voir combien peu je revivais mes années d'autrefois
> […]
> Ne comprenant pas bien sans doute quelle était sa nature, je m'attristais de penser que ma faculté de sentir et d'imaginer avait dû diminuer pour que je n'éprouvasse pas plus de plaisir dans ces promenades.
> (IV, 267)

La promenade reste l'espace où l'aporie de l'écriture demeure et où peut être pensé l'intangible. Ce autour de quoi se resserre le texte, ce n'est pas exactement Combray ou Guermantes, ou l'altération du souvenir mais c'est ce qui fournit une unité théorique—tout ce qui émerge comme ce qui échappe à l'entendement. Le passage montre comment une des révélations, et sans doute l'une des plus importantes chez Proust, est modérée au contact de l'image de la promenade qui n'apparaît jamais comme véhicule de la certitude mais de son inverse : toucher à l'« intangible », atteindre l'« inattingible », c'est d'abord le résultat d'une promenade. La promenade physique bouleverse la promenade intellectuelle, « boulevers[e] toutes les idées »—elle réserve un espace où la pensée peut penser sa propre incohérence ; la promenade, c'est ici l'espace de l'aporie. Peut-être s'agirait-il alors de reconsidérer ce qu'on entend par révélation avec ce passage-clé de la *Recherche* : il porte plutôt sur cet étrange phénomène consistant en le maintient de l'inconnaissable : l'essence des côtés est de ne pas être connue, de rester à l'état aporétique. Le « côté » accède à ce nouveau statut d'élément orphique : il se superpose à l'autre Nuit, ce point vers le quel on ne saurait se retourner sans le faire disparaître : car atteindre l'inattingible, n'est-

ce pas autre chose que de le faire disparaître ? Dans cette activité, on voit qu'il ne s'agit aucunement de remplacer l'indécision par l'unité abstraite d'une vérité. Il s'agit plutôt d'établir l'aporie de la pensée comme l'absolu de l'écriture ; il s'agit d'intensifier le plus possible la tension et la superposition de ce qu'il faut écrire et de ce qui ne peut pas l'être.
Une révélation peut en cacher une autre.

APODICITÉ DE L'APORIE

On a vu que, par rapport à Blanchot, le texte de Proust témoignait d'un même souci d'encercler un certain espace, de faire de la place pour lui. Pour cet espace, nous avons gardé le nom que lui donnait Blanchot dans son texte sur Orphée : la « nuit », l'« autre nuit » ; nous avons superposé les traits que lui prête l'auteur de *L'Entretien infini* avec ce supplément sans nom qui agite le texte proustien à plusieurs moments-clefs. À ce stade, nous aimerions, dans un premier temps, brièvement examiner ce qu'entend Blanchot par ce mot de « nuit » et comment il en est venu à donner ce faux frère jumeau qu'est « l'autre nuit » ; puis nous essaierons de déterminer dans quelle mesure cette conception se trouve déjà chez Proust, nonobstant sous d'autres formes, et non sans des dispositifs fort différents. Autrement dit, il va s'agir de voir si les recherches en question se recoupent et si elles peuvent s'éclairer mutuellement.

Dès *Faux pas*, à l'occasion d'un texte de quelques pages sur le mythe de Phèdre,[26] la « nuit » fait son apparition chez Blanchot[27]. Ainsi que le rappelle Marlène Zarader[28], dès ce premier livre critique de Blanchot, ce drôle d'objet révèle trois caractéristiques essentielles :

---

[26] Maurice Blanchot, "Le mythe de Phèdre, *Faux pas*, Gallimard, 1943, pp. 79-85.

[27] « Œnone représente non pas la dernière chance (toutes ses tentatives sont vouées à l'échec), mais l'ultime liberté, l'instance dernière pendant laquelle la nuit, se confrontant avec le jour, va

> 1. La nuit fait l'objet d'une *expérience* essentiellement *incommunicable* : elle est vécue sans pouvoir être dite. De même que l'obscurité ne peut se manifester, l'expérience de la nuit ne peut se partager : sa teneur même s'oppose à l'ordre du langage. 2. Non seulement elle ne peut être révélée, mais elle ne le doit pas (…). C'est précisément en raison de la vérité qu'elle recèle que la nuit est frappée d'interdit : une telle vérité *doit* rester cachée. 3. Pourquoi le doit-elle ? Parce qu'elle a partie liée avec le jour, de la plus dangereuse des façons. Certes, la nuit est bien ce que le jour referme, ce que le monde dissipe en s'édifiant. Mais elle n'a rien d'un simple préalable qui serait annulé par ce qui surgit en lui. Elle insiste, et reste à tout instant susceptible de « dévaster » le jour, d'« obscurcir » le monde. (…) 4. L'écriture littéraire ou poétique est la « manifestation de la nuit ». L'existence même du poète repose ainsi sur une contradiction (mais c'est cette contradiction qui fait la poésie) : il obéit à la nuit tout en restant, puisqu'il parle, fidèle au jour[29].

Dans cette « mythologie », ainsi que l'appelle Blanchot, le jour représentait donc l'ensemble des possibles, ce qui ne pose pas problème à l'entendement, quand la nuit devenait son contraire, l'impossible, cet excès qui est bien au monde mais que nous ne pouvons *vivre* comme tel.

Blanchot sera sensible à l'écho de sa propre intuition qu'il trouve chez Hegel, superposant alors

---

passer de l'âme où elle est confinée au monde qu'elle veut obscurcir. Remarquons que tout le mouvement de la tragédie vient de l'effort que Phèdre, tentée par Œnone, accomplit pour rompre le secret, pour « communiquer » l'incommunicable. S'il y a eu crime, c'est là son crime. Elle a voulu révéler ce qui appartenait à la nuit. Elle a cédé à l'angoisse de dévoiler le mystère même (…), elle a cherché à mettre au jour l'ombre, à rendre présent ce qui ne pouvait s'imaginer qu'absent » (*Faux pas*, 84).

On retrouve essentiellement la même définition dans les pages sur Rimbaud, un peu plus loin : « Il obéit à la nuit, il veut être la nuit lui-même et en même temps il continue à affirmer, par le langage, sa fidélité au jour (…). Si le poète exprime dans le langage de la communication claire, c'est qu'il est engagé dans l'obscurité qui risque à tout instant de lui ôter la communication de toutes choses (…). [Ces remarques] supposent ce qu'elles manifestent, et elles décrivent par une mythologie générale, le jour, la nuit, ce que l'expérience poétique ne rencontre que comme l'épreuve la plus particulière, la moins propre à des comparaisons et à des échanges. » (« Après Rimbaud », p.165).

[28] Dont nous sommes tributaires pour la forme que prend l'analyse qui suit.

[29] Zarader, *op. cit.*, p. 43.

sa nuit à la puissance du négatif[30]. Mais l'expérience qu'il entend décrire est fort différente et Blanchot affine sa mythologie et ses définitions. Pour comprendre ce qu'il entreprend de faire à partir de ce moment là, il peut être intéressant d'utiliser l'un des exemples les plus forts de l'expérience de la nuit—la mort. Certes la mort (la nuit) travaille de concert avec la vie (le jour), les deux s'enchaînent, comme lorsqu'on accepte la mort comme *moment* de la vie, et la nuit comme « moment du jour[31] » : ici la nuit, si puis-je dire, est la nuit tout court. Mais en un autre sens, la mort demeure, par rapport à la vie, l'absolu excès : elle ne peut être vécue, elle n'est même plus l'envers négatif du jour, mais est en deçà : la mort n'est plus nécessaire à la vie, comme la nuit au jour, comme son pendant obligé, mais sa mort est alors ce qui ne pourra jamais être vécu, ce qui se dérobe absolument. La mort devient cette expérience décisive dont Blanchot veut rendre compte : « l'*autre* nuit ». Ce double mouvement de l'« expérience limite », Blanchot en fait l'essence de l'évènement :

> (…) il nous est peut-être donné de « vivre » chaque évènement de nous-mêmes dans un double rapport, une fois comme ce que nous comprenons, saisissons, supportons et maitrisons (fût-ce difficilement et douloureusement) en le rapportant à quelque bien, quelque valeur (…), une autre fois comme ce qui se dérobe à tout emploi et à toute fin, davantage *comme ce qui échappe à notre pouvoir même d'en faire l'épreuve, mais à l'épreuve duquel nous ne saurions échapper* : oui, comme si l'impossibilité, cela en quoi nous ne pouvons plus pouvoir, nous attendait derrière tout ce que nous vivons, pensons et disons (…)[32]

Or, le problème de l'origine de l'écriture, entre autres instances de l'impossible chez Proust, possède de fait la même double nature. Se tenant, comme la mort, à la limite, si fine que personne ne peut vraiment s'y maintenir ou y demeurer, l'origine de l'écriture ou du livre

---

[30] Pour une analyse serrée de ce problème, voir Zarader, *ibid.*, pp. 41-86.

[31] *Ibid.*, p. 51.

[32] *L'Entretien infini,* pp. 307-308 *;* nous soulignons (cité par en partie par Zarader, p. 68).

« échappe à notre pouvoir d'en faire même l'épreuve », *mais* cette origine constitue, par définition, cet évènement « à l'épreuve duquel nous ne saurions échapper ». Bien plus, même la portée que Blanchot donne à ses propos (qui touchent « tout ce que nous vivons, pensons, disons ») ressemble à celle que Proust donne aux siens. Car si Blanchot étend la catégorie de l'autre nuit à « chaque évènement », Proust l'étend avec chacune des « révélations ». Pour chacune d'entre elles, l'expérience aporétique (par exemple, les deux côtés existent selon un rapport impossible) se donne comme à la fois ce dont on ne peut faire l'épreuve (il est impossible que les côtés soient ainsi—impossibles) et ce dont on doit faire l'épreuve (et pourtant c'est ainsi qu'ils se présentent). Malgré la révélation concernant les deux côtés six volumes plus tard (lorsqu'on fait sens de la nuit par rapport au jour), il reste que le texte, a réussi à cerner ce dont on ne peut faire sens et qui pourtant se donne à nous. Le texte, en séparant la révélation (par des milliers de pages) de l'expérience aporétique des deux côtés, dans du *Côté de chez Swann*, exprime comment l'écriture (littéraire) est à même de donner à voir l'autre nuit, à même de séparer *Skotos* et *Aporia* : Blanchot n'aura cesse d'articuler la nuit et l'autre nuit, montrant qu'elles ne peuvent vraiment se déployer sans corrélation : « Dans la nuit, tout a disparu. C'est la première nuit. (…) Mais quand tout a disparu dans la nuit, « tout a disparu » apparaît. C'est l'*autre* nuit. La nuit est apparition du tout à disparu[33]. » Le texte de Proust, en séparant les deux côtés tels qu'ils sont en réalité (comme le dévoile Gilberte) de leur incompatibilité primordiale (perception de l'enfant), parvient à rendre manifeste cette démarcation au sein même de toute expérience-limite, comme on dissocierait la mort comme nuit (celle qui se comprend par rapport à la vie), de la mort comme autre nuit (celle qui s'entend comme excès par rapport à la vie). Le

[33] *L'Espace littéraire*, p. 213.

texte de Proust parvient à isoler ce lieu sans nom, où toute substance est d'habitude absente. Il parvient, par le phénomène de l'aporie à se situer au « dehors », là où paradoxalement le jour n'éclaire plus. L'entreprise est-elle artificielle ?

> (…) le second trait, déjà évoqué, de la nuit : son caractère *impossible*. On dira que ce qui est impossible, par définition, n'est pas, que ce qui est ne peut donc être dit impossible par métaphore, et que cela clôt la question. Mais c'est faire bon marché de ce qui est *vécu*. Quelle que soit la répugnance de l'esprit devant l'affirmation qu'une chose qui *est* est impossible, c'est bien ainsi que certaines d'entre elles sont vécues : comme ne pouvant pas être, et comme étant pourtant. Il ne s'agit nullement là d'un jugement après coup porté sur l'expérience, mais de ce qui la définit en propre. Au même titre que l'excès, l'impossibilité est constitutive du mode de donation de certains évènements, de ce qu'ils sont dans leur être même. La maladie, le malheur ou la souffrance sont soufferts *comme* impossibles. C'est ce « comme » qui fait toute l'altérité de l'autre nuit (…)[34].

Non, l'impossible n'est pas une simple construction de l'esprit. Ou plutôt elle l'est mais sans que cela ne la rende artificielle. Qu'on ne fasse jamais l'expérience de l'impossible que sous le mode de la similitude – du *comme* – n'enlève rien pour ainsi dire à la réalité de l'expérience. Les expériences auxquelles fait référence Blanchot, bien qu'elles soient plus graves, semblent bien être de nature similaire à ce que déplient les apories proustiennes : elles sont cet excès, ce dehors que ne saurait absorber complètement le réel tant il est impossible : « Mais l'*autre* nuit n'accueille pas, ne s'ouvre pas. En elle, on est toujours dehors[35]. » Alors, même si c'est sous le mode du « comme » que l'impossible est vécu aussi bien dans les limites du texte (proustien) que dans les expériences de souffrance ultimes (chez Blanchot), le geste montre bien que les deux

---

[34] Zarader, pp. 70-71.

[35] « La première Blanchot, *L'Espace littéraire*, pp. 213-214. Sur cette question de l'autre nuit comme dehors, on se reportera au merveilleux article de Michel Foucault, « La pensée du dehors », *Critique*, No 229, juin 1966, pp. 523-546.

hommes ont en commun bien plus qu'une conception de la littérature, même si la littérature est le lieu idéal pour dire l'impossibilité[36].

Il s'agit non seulement d'une acception du réel par l'intermédiaire du mode aporétique, mais encore d'une conception des capacités de la pensée humaine. Proust et Blanchot, l'un par la métaphore, l'autre (notamment) par l'attente[37], souhaitaient « surprendre », comme disait Hegel, « les choses par derrière ». Or, cette question, (comment atteindre l'en soi ?), et la manière d'y répondre que développe le texte de Proust (l'aporie), est en mesure de nous renseigner sur un axe de pensée spécifique que parcourt le projet de (la) *Recherche*. Ce fil, de nature philosophique mais que seule la littérature, à première vue, semble pouvoir tisser, nous guide, contre toute attente, sur le terrain des métaphysiciens : on y trouve alors les échos non seulement de concepts proprement fondamentaux, mais de dispositifs employés par Proust. Il est ainsi un autre philosophe, occupant aujourd'hui une place singulière dans le panorama de la philosophie contemporaine, pour qui le problème de l'impossible est, en un sens, central et dont la recherche (philosophique), et les mécanismes qui la composent, peuvent nous aider à mettre en perspective et dépasser certaines difficultés d'interprétations concernant le réseau aporétique, le réseau orphique et les nombreux *apparatus* que nous avons identifiés et ramenés des coins sombres lors de nos promenades à travers le paysage proustien.

---

[36] « L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité. Expérience qui est proprement nocturne, qui est celle même de la nuit » (*L'Espace littéraire*, p. 213).

[37] « Attendre, se rendre attentif à ce qui fait de l'attente un acte neutre, enroulé sur soi, serré en cercles dont le plus intérieur et le plus extérieur coïncident, attention distraite en attente et retournée jusqu'à l'inattendu. Attente, attente qui est le refus de rien attendre, calme étendue déroulée par les pas » (M. Blanchot, *L'attente l'oubli*, Gallimard, Paris, 1962, p. 16).

En janvier 2006 a paru un court essai dans la prestigieuse collection « L'Ordre philosophique » au Seuil. L'auteur est pourtant quasi inconnu : Quentin Meillassoux[38], agrégé-répétiteur de philosophie à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm. L'idée d'*Après la finitude*[39] est aussi un projet : réhabiliter la métaphysique en réaffirmant que sont possibles les prétentions universelles de la pensée ; se départir de la position des philosophes modernes et contemporains, de ceux qu'il nomme les « corrélationistes », chez qui la métaphysique a perdu tout droit à penser l'absolu. Sans prétendre « reconstituer en leur richesses les diverses

[38] Nous avons choisi le cas Meillassoux par souci méthodologique, sa démarche étant la mieux à même d'éclairer les effets du texte proustien. Cependant, il n'est assurément pas le seul à s'être foncièrement tourné vers le problème de la l'inconnaissable. Un projet, similaire dans ses intentions quoique légèrement modifié dans son approche, se retrouve ainsi dans la philosophie de J.-L. Marion. Il propose l'expression de « certitude négative » qu'il serait sans intéressant d'intégrer à un travail comparatif future : « Nous avons accès à des *connaissances sans objet*, puisque le connaissable ne se réduit pas entièrement à un objet, mais s'étend en droit à ce qui reste une chose en soi, qui n'a pas satisfait aux conditions de l'objectivation et de sa réduction. (…) Il peut s'agir de la chose non pas en tant que substance identique à sa présence persistante (*vorhanden*), mais d'emblée maniée comme un usuel que nous avons en main sans l'avoir sous les yeux (*zuhanden*), selon la distinction de Heidegger. Il peut s'agit de l'écart entre l'objet synthétisé par l'aperception suivant les conditions *a priori* de l'expérience (et donc de ses objets) et l'en-soi irréductible de la chose libre de ne pas apparaître suivant nos critères finis, selon la distinction de Kant. Il peut s'agir enfin de l'écart entre l'objet compris et l'infini, dont la raison formelle implique l'incompréhensibilité, selon la distinction de Descartes. Dans tous les cas, nous éprouvons quotidiennement l'indisponibilité de ce qui fait exception à l'objectivation, non comme un domaine lointain, réservé à des expériences étrangères, mais dans la proximité quotidienne et banale de ce qui nous advient sans cause identifiable, sans raison prévisible, en une vierge contingence, banale et familière. » (Marion, *op. cit.*, p. 13).

[39] Q. Meillassoux, *Après la finitude*. *Essai sur la nécessité de la contingence*, Coll. L'Ordre Philosophique, Seuil, 2006, p. 9. On lira aussi : G. Harman, *Quentin Meillassoux : Philosophy in the Making*, Edinburgh Univesrsity Press, Edinburgh, 2011, pp. 1-5.

philosophies non-réalistes de la modernité[40] », l'argument central du corrélationisme selon Meillassoux peut se résumer ainsi :

> Par corrélationisme, on entend en première approximation toute philosophie qui soutient l'impossibilité d'accéder par la pensée à être *indépendant* de la pensée. Nous n'avons jamais accès, selon ce type de philosophie, à un visé (entendu au sens le plus général) qui ne soit pas toujours-déjà corrélé à un acte de pensée (entendu de nouveau au sens le plus général). Le corrélationisme pose en conséquence contre tout réalisme que la pensée ne peut jamais *sortir d'elle-même* au point d'accéder à un monde non encore affecté par les modes d'appréhension de notre subjectivité. Comme le dit plaisamment Hegel[41], nous ne pouvons espérer « surprendre l'objet par derrière » en sorte de découvrir ce qu'il serait en lui-même[42] »

Comment accéder à la réalité sans que celle-ci soit modifiée par le filtre que lui applique ma propre conscience ? La réponse des sceptiques, ainsi que celle des philosophies transcendantale, post-moderne ou phénoménologique : cet accès nous est refusé, il demeure impossible. Ce n'est pas tant les réponses que la méthode du philosophe qui nous intéressera. Mais il y a deux chemins en particulier, pris par la réflexion de Meillassoux, qui peuvent nous aider à mieux cerner les enjeux de ce que réalise le texte de la *Recherche* : l'antinomie des énoncés ancestraux et le problème de Hume.

Le type d'impossible dont part Meillassoux entretient de profondes similitudes avec celui considéré d'abord par Proust et Blanchot : l'impossible inhérent à l'origine. L'homme et le scientifique n'ont ainsi jamais grand problème à parler de ce qui est venu avant eux-mêmes ou ce que nous avons appelé, dans les premières pages de cette étude, un temps et un lieu antérieurs à

---

[40] Q. Meillassoux, « Métaphysique, spéculation, corrélation », *Ce peu d'espace autour : Six essais sur la métaphysique et ses limites réunis par Bernard Mabille*, Les Editions de la Transparence, Chatou, 2010, p.84.

[41] G. W. F. Hegel, *Introduction à la* Phénoménologie de l'esprit*,* trad. B. Bourgeois, Vrin, Pari, 2006, p.127.

[42] « Métaphysique, spéculation, corrélation », p. 85.

toute conscience pour les penser, que ce soit sous la forme d'un mythe ou d'une hypothèse arbitraire. Il n'en va alors pas différemment dans le cas énoncés *scientifiques* : en appartenant au champ de l'expérimentation, on pose comme connaissable une chose pourtant antérieure à toute pensée, à toute conscience pour pouvoir la pensée. Or, Meillassoux souligne qu'il existe là une contradiction fondamentale entre la pensée d'« évènements ancestraux » tels que le Big Bang ou les dinosaures, c'est-à-dire sur un temps ayant précédé toute conscience pour les penser, et le corrélationisme (philosophie anti-réaliste) dont fait preuve la philosophie moderne. Qu'on juge de la transposition : depuis Berkeley, chacun est d'accord pour affirmer qu'on ne peut connaître la chose en soi, c'est-à-dire connaître une réalité indépendante de la pensée ; or, comment pourrait-on penser une réalité d'avant la pensée, un temps sans humanité (ce que Meillassoux appelle l'évènement ancestral, toute chose antérieure à la présence de l'homme) ? Comment les philosophes post-kantiens ne pourraient-ils pas penser « que l'idée d'un monde-en-soi, subsistant indépendamment de notre relation à lui, est une absurdité[43] » ? « Comment [le corrélationiste] peut-il donner un sens aux allégations ancestrales de la science[44] ? »

Nous voyons ici une corrélation profonde dans la géométrie d'un tel thème : en tentant de remontrer à l'origine de l'écriture, où le livre se forme (ce que, suivant l'exemple trompeur de Proust lui-même, on a coutume de nommer trop vaguement l'histoire de « la naissance d'un écrivain »), le texte de Proust lui-même parvient en ce lieu où l'entendement n'a d'habitude plus de chemins de pensée, ce lieu proprement aporétique : à la pensée cherchant à penser un temps

---

[43] R. Brassier, « L'énigme du réalisme. À propos d'*Après la finitude* de Quentin Meillassoux », trad. R. Duzer ; paru initialement dans R. MacKay, *Collapse : Philosophical research and development*, vol. 2, Urbanomic, Oxford, 2007, pp. 315 et suiv.

[44] *Ibid.*

d'avant la pensée, une pensée cherchant à faire abstraction d'elle-même, répond le projet de la *Recherche* : une écriture tentant de penser ce temps d'avant l'écriture ressemblant, dans sa composition au temps « antérieur à la possibilité de l'expérience[45] » ; une écriture tentant de faire abstraction d'elle-même ; l'entreprise folle de faire revivre dans le livre le moment où nait le livre. C'est d'ailleurs pourquoi il est sans doute impossible de superposer le livre dont parle la *Recherche* avec la *Recherche* elle-même. Mais comment réconcilier ce fait avec le phénomène de rappel contenu dans le passé composé de l'incipit ? Comment concilier l'absence de cercle et le cercle ? Comment écrire, demande Blanchot, s'il faut déjà écrire pour écrire ? Où commence le livre si ce n'est dans un autre, répond le texte de Proust ? Nous voici une nouvelle et dernière fois au pied de la question que chaque lecteur de Proust se pose et que nous avons tenté de contourner à plusieurs reprises. Les dernières pages du *Temps retrouvé* y répondent comme seule la littérature peut se le permettre—en maintenant, pendant les dix-sept dernières pages du roman, le mode de l'hypothétique grâce au conditionnel présent (IV, 608-625), tout en le juxtaposant soudainement avec une scène faisant référence, de manière feutrée, à l'écrivain écrivant déjà le livre qu'il imagine. Au milieu du torrent de conditionnel, le narrateur nous emporte alors au cœur de cette scène intime ou Françoise l'aide à la confection, non plus d'un article de journal (IV, 611), mais du manuscrit d'une œuvre beaucoup plus grande : « À force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là (…) Françoise me dirait, en me montrant *mes cahiers* rongés comme le bois où l'insecte s'est mis » (IV, 611 ; nous soulignons). Se juxtaposent ainsi, dans le texte, le livre que nous lisons et le livre que va écrire le narrateur. Juxtaposition et non superposition, les temps et les modes (imparfait de

[45] Brassier, *op. cit.*, p.3.

l'indicatif et conditionnel présent) ainsi que la mention des *cahiers* tracent cette limite fine et pourtant puissante entre les deux.

Une seconde approche dans la démonstration de Meillassoux qui permet d'interroger le texte proustien est celle concernant le « Problème de Hume » (*problem of induction*). Ce problème, qui fut sans doute un catalyseur pour le philosophe écossais, est tout aussi irréfutable que la remarque de Berkeley. Hume le développe en particulier dans son *Enquête sur l'entendement humain*[46] où il note ne nous n'avons absolument aucune preuve irréfutable que le soleil se lèvera demain matin ou que d'ailleurs toute loi de la nature se répètera. Autrement dit, rien ne nous prouve, au-delà de toute incertitude, la nécessité des lois de la nature, où, au final, se loge l'inconnaissable. Or, l'essai de Meillassoux n'a pas pour tâche de résoudre le problème de Hume. Au contraire, il admet immédiatement que Hume a sans doute raison (ce qui explique qu'on ait toujours failli à démontrer que les lois étaient nécessaires) ; et, au contraire, il prend comme point de départ, comme absolu, de son système philosophique *la nécessité de la contingence des lois de la nature.* Dans un monde où rien n'est sûr, où aucun n'absolu ne semble possible, il reste, dit Meillassoux, ceci : la contingence et son absolue nécessité, et qu'il renomme le « principe de factualité ». Il ne s'agit pas là d'un simple axiome mais d'une vérité primordiale : la nécessité de la contingence sera le point d'appui, le *sol mental*, de la nouvelle métaphysique.

Nous nous arrêterons ici dans la démonstration du philosophe. Ce qui importe, c'est non seulement la manière dont est abordé le problème mais surtout le *panorama* qui se profile

---

[46] D. Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding: with Hume's Abstract of A Treatise of Human Nature and A Letter from a Gentleman to His Friend in Edinburgh*, ed. E. Steinberg, Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge, 1977*;* voir en particulier §5, *Sceptical Solution of these* Doubts.

lorsqu'on place, à la base de toute connaissance, l'instabilité pure. La seule certitude, ici le seul absolu n'est plus le rassurant *cogito ergo sum* mais ce fait implacable (seule la contingence est nécessaire) sur lequel repose désormais la parole philosophique :

> si nous regardons au travers de la fente ainsi ouverte sur l'absolu, nous y découvrons un puissance plutôt menaçante—quelque chose de sourd, capable de détruire les choses comme les mondes, capables d'engendrer des monstres d'illogismes ; capables aussi bien de ne pas passer à l'acte ; capable certes de produire tous les rêves, mais aussi tous les cauchemars ; capable de changements frénétiques et sans ordre, ou, à l'inverse, capable de produire un univers immobile jusqu'en ses moindres recoins[47].

Les phénomènes observés dans la *Recherche* ne sont certes jamais des instances de contingence : nous croyons en effet avoir montré qu'ils étaient moins de l'ordre du contingent, de la négation de la nécessité, du « qui peut être ou ne peut pas être », que de l'ordre de l'aporétique : dans ce dernier « qui peut être ou ne pas être » devient alors « qui peut être *et* ne pas être », dont l'exemple type réside dans la simultanéité des « côtés ». Et pourtant, aussi bien chez Proust que chez Meillassoux ; aussi bien lorsque l'absolu (le sol mental) se condense dans l'aporie que lorsqu'il se rend à la contingence ; aussi bien dans l'interrogation de l'impossible déployée par la parole littéraire que dans celle déployée par la parole philosophique, on retrouve une même « menace » mettant à mal le principe de non-contradiction tout comme le reste des structures collectives. Partis tous deux à la recherche de l'élément impossible, Proust et Meillassoux, la littérature et la métaphysique, se rejoignent et se retrouvent là où peut-être on s'attendait le moins à les voir—dans l'*apeiron*, dans les replis d'une méthodologie du sans-limite et d'une épistémè se donnant sous le mode du contradictoire. Même si la réflexion de Meillassoux concerne d'abord la validité des discours scientifique et métaphysique, on trouve en son cœur un souci (philosophique) proche, très proche du souci (littéraire) de Proust.

---

[47] *Après la finitude*, p. 87.

Ce qu'a ainsi en commun le texte de Proust avec la démarche philosophique (de Meillassoux), c'est de faire, en quelque sorte, un même *pari*. Le narrateur sait incontestablement que chaque moment où il se trouve dans l'aporie est du aux sensations trompeuses nées de sa propre conscience dont les limitations, subies, affectent sa perception —mais pas seulement. Chacun de ces moments ne saurait être considéré sans une conception particulière de ce qui fait la fabrique du monde. Il ne s'agit donc pas ici que de subi, mais aussi de voulu. Faire de la nécessité de l'aporie un axiome de l'écriture littéraire (les clochers, l'orphisme inhérent à l'écriture), ou de la nécessité de la contingence un axiome pour la démarche métaphysique, c'est venir s'insérer dans une tradition de pensée où l'indécision est reine et où tout est histoire d'un mouvement irrépressible vers l'impossible, comme lorsqu'on cherche à voir ce que cache, en son centre, la nuit noire ; c'est faire ce pari très particulier d'une *nécessité absolue* de l'aporie (c'est pourquoi on cherche tant à la maintenir et à en rendre compte) ; c'est faire le pari, en un mot, d'une *apodicité* de l'aporie, faisant fi de toute carence épistémologique.

***

Il va sans dire que d'autres tentatives de ce que nous nommons les dispositifs aporétiques existent en littérature. Ici, nous avons voulu faire une étude de cas à partir de laquelle *À la recherche du temps perdu* pourrait servir d'étalon. Il n'était pas question d'offrir une clef magique pour comprendre l'ensemble de la *Recherche*, d'en découvrir et expliquer tous les aspects, voire de pointer certaines erreurs passées de la critique, mais plutôt d'observer comment, en deçà des thèses de Proust, en deçà de ses intentions, se dessinait une autre problématique dont les racines plongeaient aussi loin que là où le cosmos se déchire et la philosophie prend forme. Même lors de notre bref détour par la correspondance, nous avons tenté de préserver notre propre

pari méthodologique : nous parlerions de ce que *fait* le texte, nous nous focaliserions, aussi objectivement que possible, sur les effets que le texte a sur sa propre signification. Notre projet n'était donc *pas* de déterminer ce qu'avait voulu dire Proust avec son livre en tentant, tant bien que mal, de recouper correspondance, philosophes étudiés ou (probablement) lus par l'auteur, entretiens et manuscrits, avec le texte de la version finalement publiée ; notre projet n'était pas de parvenir à déterminer ce que, invisiblement et dans l'intimité de sa chambre, Proust avait pensé. S'affranchissant des intentions de l'auteur, notre projet tenait à déterminer les effets du texte et à comprendre comment ceux-ci dessinaient une expérience (l'aporie). Comme si, regardant la *Joconde*, nous ne cherchions pas à savoir la pensée de Léonard, à pénétrer son message, à en saisir l'entreprise, mais à comprendre les conséquences du sourire pour l'histoire de la peinture. Nous avons souhaité évacuer le sujet ou plutôt le tenir en suspens.

À partir de cet angle, nous avons pu reconstituer la manière dont le texte reprenait à nouveaux frais une tradition philosophique avec les moyens du littéraire. Parmi eux, on trouve des thèmes formant des dispositifs ; des structures mythiques servant d'allégories à ce qui n'a pas de forme, demeure sans nom, reste (doit rester) caché. Ainsi des lancinantes promenades toujours associées à une forme de vérité indicible comme on le voit jusqu'à la toute fin du roman[48] et qui sont presque à chaque fois la manifestation du questionnement aporétique. C'est pourquoi il faut au final sans doute faire preuve de prudence lorsqu'on veut absolument voir dans le *Temps Retrouvé* et son « Bal de têtes » le moment fécond des résolutions, celui où le narrateur

---

[48] « Et je réaliserais enfin [avec l'écriture du livre] *ce que j'avais tant désiré dans mes promenades du côté de Guermantes et cru impossible,* comme j'avais cru impossible, en rentrant, de m'habituer jamais sans embrasser ma mère ou, plus tard, à l'idée qu'Albertine aimait les femmes, idée avec laquelle j'avais fini par vivre sans même m'apercevoir de sa présence […] » (IV, 612 ; nous soulignons). Quelques pages avant la fin du roman, l'importance de cet élément indicible (« ce ») lors des promenades en famille est réitérée.

retrouve le perdu (le temps). Car de temps perdu il y en a plus d'un : pas seulement celui des souvenirs que les limites d'une certaine mémoire laissent hors de portée ; mais aussi celui déjà-toujours perdu du commencement de l'œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

———

ŒUVRES DE MARCEL PROUST

Proust, M., *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1971

---, *Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1971.

---, *À la recherche du temps perdu*, 4 vol., éd. J.-Y.Tadié, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1987-1989.

---, *Cahiers*, 1-75, « Fonds Proust numérique », http://www.item.ens.fr/index.php?id-13857.

---, *Correspondance*, 21 vol., éd. P. Kolb, Plon, Paris, 1970-1993.

OUVRAGES SECONDAIRES ET ARTICLES SUR MARCEL PROUST

Abraham, P., *Proust – recherches sur la création intellectuelle*, Les Editeurs français réunis, Paris, 1930.

Albouy, P., « Quelques images et structures mythiques dans 'La Recherche du temps perdu' », *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept.-déc., 1978, pp. 972-987.

Andrew, E., *The Genealogy of Values : The Aesthetic Economy of Nietzsche and Proust*, Rowman & Littlefield Publishers, London, 1995.

Bardèche, M., *Marcel Proust romancier*, 2 vol., Les Sept Couleurs, Paris, 1971.

Barthes, R., « Proust et les noms » (1967), in *Œuvres complètes*, vol. 3, Seuil, Paris, 2002, pp. 66-77.

--- « Une idée de recherche » (1971), in *Œuvres complètes*, vol. 3, Seuil, Paris, 2002, pp. 917-921.

---, « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (1978), in *Œuvres complètes*, vol. 5, Seuil, Paris, 2002, pp. 459-470.

Bayard, P., *Le Hors-sujet, Proust et la digression*, Minuit, Paris, 1996.

Beckett, S., *Proust*, Minuit, Paris, 1931.

Benhaïm, A., *Visages de Proust*, Presses universitaires du Septentiron, Villeneuve d'Ascq, 2006.

---, (éd.) *The Strange Mr. Proust*, Maney Publishing, London, 2009.

Benjamin, W., « L'Image proustienne », in *Œuvres*, t. 2, Gallimard, Paris, 2000.

Bersani, L., *Marcel Proust : the fictions of life and of art*, Oxford University Press, Oxford, 1965.

---, *Les critiques de notre temps et Proust*, Garnier, Paris, 1971.

Bonnet, H., *Le progrès spirituel dans « La Recherche » de Marcel Proust*, J. Vrin, Paris, 1949.

---, « Marcel Proust et son maître de philosophie, Alphonse Darlu », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, No 12, 1960, pp. 191-197.

Bouillaguet, A., *Proust et les moyens de la connaissance*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2009.

Brunet, E., *Le Vocabulaire de Proust*, 3 vol., Slatkine, Genève, 1983.

Cattaui, G., « Proust et les songes : les sommeils d'Eurydice et les rêves d'Orphée », *Europe*, 49 : 502/503, fév.- mars 1971, pp. 6-27.

Chardin, P., *Originalités proustiennes*, Editions Kimé, Paris, 2010.

Charles, M., « Proust d'un côté d'autre part. Qu'est-ce qu'un dysfonctionnement ? », *Poétique*, 59, 1984, pp. 267-294.

Citati, P., *La Colombe poignardée* (1995), Gallimard, Paris, 1997.

Compagnon, A., *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris 1989.

--- (éd.), *Proust, la mémoire et la littérature*, Odile Jacob, Paris, 2009.

Courdet, R., *Proust au féminin*, Grasset, Paris, 1998.

Darriulat, J., « Les clochers donnent le *la* », *Philosophie Magazine*, Hors Série « À la recherche du temps perdu », no. 16, janvier-février 2013.

Décarie, I., « Tentations proustiennes », *Etudes françaises*, vol. 38, No 1-2, 2002, p. 189-205.

Deleuze, G., *Proust et les signes*, P.U.F., Paris, 1964.

---, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris, 1986. (en particulier la note 1 p. 160).

De Man, P., *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven and London, 1979 ; *Allégories de la lecture*, trad. et introd. T. Trezise, Gallilée, Paris, 1989.

Descombes, V., *Proust. Philosophie du roman*, Editions de Minuit, Paris, 1987.

Doubrovsky, S., *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Mercure de France, Paris, 1974.

Ellison, D. R., *The Reading of Proust*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984.

Ferré, A., *Géographie de Marcel Proust avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Sagittaire, Paris. 1939

Ferré, V., « La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel », *Poétique*, No 158, 2009, pp. 201-213.

Fraisse, L., *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, José Corti, Paris, 1988.

---, *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, José Corti, Paris, 1990.

---, « Proust et le pacte romanesque », *Poétique*, No 142, 2005, pp. 219-238.

---, *L'Éclectisme de Marcel Proust*, P.U.P.S., Paris, 2013.

Genette, G., *Figures I*, L'Ordre Philosophique, Seuil, Paris, 1966.

---, *Figures II*, L'Ordre Philosophique, Seuil, Paris, 1969.

---, *Figures III*, L'Ordre Philosophique, Seuil, Paris, 1972.

---, « Le paratexte proustien », *Cahiers Marcel Proust 14. Études proustiennes VI*, Gallimard, 1987, pp. 11-37.

Grimaldi, N., *Proust, les horreurs de l'amour*, P.U.F., Paris, 2008.

----, *Essai sur la Jalousie. L'enfer proustien*, P.U.F., Paris, 2010.

Henry, A., *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Klincksieck, Paris, 1981.

---, *Proust romancier. Le Tombeau Egyptien*, Flammarion, Paris, 1983.

---, *La tentation de Marcel Proust*, Editions Balland, Paris, 1986.

Ifri, P., *Proust et son narrataire dans* À la recherche du temps perdu*,* Droz, Genève, 1983.

Jackson, E., *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Nizet, Paris, 1966.

Julien, D., *Proust et ses modèles : les Mille et une nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, José Corti, Paris, 1989.

Kolb, Ph., « Le Carnet de 1908 », *Cahiers Marcel Proust,* VIII, Gallimard, Paris, 1976.

Kristeva, J., *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, *NRF* Essais, Gallimard, Paris, 1994.

Landy, J., *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

Laporte, R., *À l'extrême pointe*, P.O.L., Paris, 1988.

Large, D., *Nietzsche and Proust : A Comparative Study*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Lebrave, J.L., « L'écriture inachevée » *Item*. E.N.S., 26 octobre 2007. Web. May 2014, http://www.item.ens.fr/index.php?id=187207.

Le Roux – Kieken, A., *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Honoré Champion, Paris, 2005.

L'Hermitte, N., « 1750 francs. Le prix de *Swann* », *Contemporary French and Francophone Studies*, 19:4, 2015, pp. 391-399.

Maingueneau, D., *« À la recherche du temps perdu* comme philosophie ? Deleuze lecteur de Proust, *Études romanesques 5. Fondements, évolution et persistance du roman*, La Revue des lettres modernes, Paris, 1998, pp. 263-272.

Marty, E., « Surprises de Proust », in *Surprises de la Recherche*, ed. Raymonde Coudert et Guillaume Perrier, *Textuel*, Université Paris 7 – Denis Diderot, n°45, Novembre 2004.

Mauriac, C., *Marcel Proust par lui-même*, Seuil, Paris, 1954.

Mauriac-Dyer, N., « Poétique de la surprise : Aristote », in *Surprises de la Recherche*, ed. Raymonde Coudert et Guillaume Perrier, *Textuel*, Université Paris 7 – Denis Diderot, n°45, Novembre 2004.

---, *Proust inacheveé. Le dossier « Albertine disparue »*, Coll. Recherches Proustiennes, Honoré Champion, Paris, 2005.

---, « Proust Procuste : les fins disjointes de *Á la recherche du temps perdu* », *Marcel Proust 3. Nouvelles directions de la recherche proustienne 2*, La Revue des lettres modernes, Paris, 2001, pp. 129-144.

McDonald, C., *The Proustian Fabric : Associations of Memory*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1991.

Miguet-Ollagnier, M., *La Mythologie de Marcel Proust*, Les Belles Lettres, Paris, 1982.

---, *Gisements profonds d'un sol mental : Proust*, Presse Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2003.

Muller, M., *Préfiguration et structure romanesque dans À la recherche du temps perdu*, , French Forum Publishers, Lexington ,1979.

Nabokov, V., « Marcel Proust. The Walk by Swann's Place », in *Lectures on Literature*, introd. J. Updike, Harvest Edition, New York, 1980, pp. 207-250.

Nussbaum, M. C., *Upheavals of Thought : the Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge ,2001.

Poulet, G., *EÉtudes sur le temps humain*, Plon, Paris, 1949.

---, *L'Espace proustien*, Gallimard, Paris, 1963.

Perrier, G., *La Mémoire du lecteur : Essai sur* Albertine disparue *et* Le Temps retrouvé, Coll. Bibliothèque Proustienne, 3, Classiques Garnier, Paris, 2011.

Pugh, A.R., *The Birth of* À la recherche du temps perdu, French Forum Monographs, Lexington (KY), 1987.

---, *The Growth of* A la recherche du temps perdu, 2 vol., University of Toronto Press, Toronto, 2004.

Quaranta, J.-M., « La place de la mémoire : mémoire involontaire et expériences privilégiées dans l'œuvre de Marcel Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, No 34, 2004, pp. 73-88.

Quémar, C., « Sur deux versions anciennes des « côtés » de Combray », *Cahiers Marcel Proust*, II, 7, Gallimard, Paris, 1975.

Ricardou, J., « Pour une lecture rétrospective », in *Revue des sciences humaines, No 177,* t. XLIX, Lille, 1980.

Richard, J.-P., *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris, 1974.

Robert, J. L., *Comment débuta Proust*, Gallimard, Paris, 1969

Rousset, J., *Forme et signification : essai sur les structures de Corneille à Claudel*, José Corti, Paris, 1966.

Schmidt, M., *Processes of Literary Création : Flaubert and Proust*, Legenda, Oxford, 1998.

Simon, A., *Proust ou le réel retrouvé*, Coll. Ecriture, P.U.F., Paris, 2000.

---, « Le côté phénoménologique de Proust », in *Le moment 1900 en philosophie*, éd. F. Worms, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2004.

---, « Aurores, clairs de lune et autres couchers de soleil : le paysage proustien entre persistance du cliché et déconstruction du panorama », in *Marcel Proust. Surprises de la Recherche,* Textes réunis par R. Coudert et G. Perrier, Textuel (Revue de l'UFR « Science des Textes et Documents », Université Paris 7 – Denis Diderot), n°45, Novembre 2004.

---, « Proust et Ricœur : l'herméneutique impossible », *Esprit*, No 3, mars-avril, 2006, pp. 122 - 137.

Tadié, J-Y, *Proust le roman*, Gallimard, Paris, 1971.

---, *Lectures de Proust*, Colin, Paris, 1971.

---, *Proust, le dossier*, Belfond, Paris, 1983.

---, *Etudes proustiennes* (I à VI), Gallimard, Paris, 1973-1988.

---, *Marcel Proust, biographie*, deux volumes, Coll. Folio-Essais, Gallimard, Paris, 1986-1996.

Vultur, I., « La réception de la *Recherche* : une question de genre ? », *Poétique*, No 142, pp. 239 - 254.

Weinrich, H., *Lethe : The Art and Critique of Forgetting* (1997), trad. S. Rendall, Cornell University Press, Ithaca, 2004.

Yoshikawa, K., « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des annees 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *Bulletin d'information proustiennes* 7, Paris, 1978.

AUTRES TRAVAUX

Alcman, in *Poetae Melici Graeci*, éd. D. Page, Oxford University Press, Oxford, 1962.

Arasse, D., « *Ars memoriae* et symboles visuels », in *Symboles de la Renaissance,* dir. D. Arasse et G. Brunel, Presses de l'École normale supérieure, t. 1, 1976, pp. 57-73.

---, *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1992.

---, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, coll. Idées et recherches, Flammarion, 1997.

---, *Histoires de peinture,* France Culture et Denoël, 2004.

Aristote, *Physique*, Les Belles Lettres, Paris, 1936.

---, *Poétique*, trad. J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 1952.

---, *Organon. I) Catégories ; II) De l'interprétation*, trad. J. Tricot, Vrin, Paris, 1977.

---, *Métaphysique*, vol. 1 et 2, trad. J. Tricot, Vrin, Paris, 1991 et 2004.

Aubenque, P., « Sur la notion aristotélicienne d'aporie » (in *Aristote et les problèmes de méthode.* Communications présentées au *Symposium Aristotelicum* du 24 août au 1er septembre 1960, Presses Universitaires de Louvain, Louvain, 1961, pp. 3-19.

---, *Le Problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*, Coll. Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Presses Universitaires de France, Paris, 1962.

---, (dir.), *Études sur Parménide*, Vrin, Paris, 1987.

Badiou, A., *Petit manuel d'inesthétique*, L'Ordre Philosophique, Seuil, Paris, 1998.

Barthes, R., *Le Neutre : cours et séminaires au Collège de France 1976-1977*, Seuil, Paris, 2002.

---, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968 ; repris dans *Littérature et réalité*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1982.

Beaufret, J., *Le Poème de Parménide*, P.U.F., Paris, 1955.

Bennington, G., J. Derrida, *Jacques Derrida (religion and postmodernism)*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.

Bergson, H., *Matière et mémoire*, P.U.F., Paris, 1896.

---, *La pensée et le mouvant*, P.U.F., Paris, 1934.

Bident, C., *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Les Classiques de Champ Vallon, Seyssel, 1998.

Blanchot, M., *Faux pas*, Gallimard, Paris, 1943.

---, *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949.

---, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

---, *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.

---, *L'Attente, l'oubli*, Gallimard, Paris, 1962.

---, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.

---, *L'Amitié,* Gallimard, paris, 1971.

---, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980.

Bollack, J., *Parménide, de l'étant au monde*, Lagrasse, Verdier poche, Paris, 2006.

Brunel, P. (éd.), Actes du colloque de la Sorbonne tenu en octobre 1998 », *Revue de littérature comparée*, No 4, oct.-déc. 1999.

Burbules, N. C., « Aporias, Webs, and Passages : Doubt as an Opportunity to Learn », *Curriculum Inquiry*, vol. 30, No 2, 2000, pp. 171-187.

Bussanich, J. « A Theoretical Interpretation of Hesiod's Chaos », *Classical Philology*, vol. 78, n. 3, juillet 1983.

Cassin, B., *L'Effet sophistique*, Gallimard, Paris, 1995.

---, *Parménide. Sur la nature ou sur l'étant*, présentation, traduction commentaires, Seuil, Paris, 1998.

---, « Sophistique, performance, performatif », *Anais de filosofica classica*, vol. 3, No 6, 1999, pp. 1-29.

---, *L'Archipel des idées de Barbara Cassin*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2014.

Collin, F., *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Coll. Tel, Gallimard, Paris, 1971.

Cordero, N.-L., *Les Deux chemins de Parménide*, Ousia-Vrin, Bruxelles, 1986.

Corydalée, T., *Œuvres philosophiques de Théophile de Corydalée. Vol. 1 : Introduction à la logique*, ed. A. Papadopoulose et C. Tsourkas, trad. C. Noica, Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen. Comité National Roumain, Bucarest, 1970.

Couloubaritsis, L., *Mythe et philosophie chez Parménide*, Ousia, Bruxelles, 1986.

Derrida, J., *L'Écriture et la différence,* Seuil, Paris, 1967.

---, « *Ousia* et Grammè », in *L'Endurance de la pensée : pour saluer Jean Beaufret*, Plon, Parus, 1969.

---, *Marge de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972.

---, *Apories*, Editions Galilée, Paris, 1996.

Detienne, M., *L'écriture d'Orphée,* Coll. L'Infini, Gallimard, 1989.

---, *Les Maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque,* Nouvelle édition (1994) ; Le Livre de Poche, 2006.

---, *Les dieux d'Orphée*, Coll. Folio, Gallimard, 2007.

Detienne, M. et Vernant, J.-P., *Les ruses de l'intelligence* : *la métis des Grecs*, Flammarion, Paris, 1974.

Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, trad. R. Genaille, Vol. 1, Garnier-Flammarion, Paris, 1965.

Droz, G., *Les mythes platoniciens*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1992.

Dupréel, E., « Les thèmes du *Protagoras* et les *Dissoi Logoi* », *Revue néo-classique de philosophie*, 23 année, No 89, 1921, pp. 26-40.

Foucault, M., « La Pensée du dehors », in *Dits et* écrits, T.1, Coll. Quarto, Gallimard, Gallimard, 2001.

Ferrié, C., *Heidegger et le problème de Kant*, Editions Kimé, Paris, 2000.

Gasché, R., « L'expérience aporétique aux origines de la pensée. Platon, Heidegger, Derrida », Trad. Georges Leroux, *Derrida lecteur*, Volume 38, numéro 1-2, 2002.

Gasparini, P., *Est-il je ? Roman Autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris, 2004.

Grimal, P., *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, P.U.F., Paris, 1951.

Gros, F., *Marcher, une philosophie* (2009), Coll. Champs Essais, Flammarion, Paris, 2011.

Hadot, J.-P., *Qu'est-ce que la philosophie antique ?* (1995), Coll. Folio Essais, Gallimard, Paris, 2000.

---, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études augustiniennes, Paris, 1981.

Harman, G., *Towards Speculative Realism. Essays and Lectures*, Zero Books, Washington, 2010.

Hartmann, N., « Le concept mégarique et aristotélicien de possibilité. Contribution à l'histoire du problème ontologique de la modalité. Extrait du compte rendu de séance de l'Académie prussienne des sciences (Classe Phil.-hist. 1937. X) », Laval théologique et philosophique, vol. 49, n° 1, 1993, pp. 131-146.

Hegel, G.W.F, *Leçons sur l'Histoire de la philosophie*, T. 2, trad. P. Garniron, Vrin, Paris, 1971.

Heidegger, M., *Le Sophiste* (1924), trad. J.-P. Courtine, P. David, D. Pradelle, P. Ouesne, Gallimard, Paris, 2001.

---, *Essais et Conférences*, trad. A. Préau, Coll. Tel, Gallimard, Paris, 1958.

---, *Être et temps* (1927), trad., F. Vezin, Gallimard, Paris, 1986.

---, *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950), trad. W. Brokmeier, Gallimard, Paris, 1962.

---, *Questions I et II*, trad. K. Axelos, J. Beaufret, W. Biemel, L. Braun, H. Corbin, F. Fédier, G. Granel, M. Haar, D. Janicaud, R. Munier, A. Préau et A. Waelhens, Coll. Tel., Gallimard, Paris, 1968.

---, *Questions III et IV*, trad. J. Beaufret, F. Fédier, J. Hervier, J. Lauxerois, R. Munier, A. Préau et C. Roëls, Gallimard, Paris, 1966-1976.

---, *Acheminement vers la parole* (1953-1959), trad. J. Beaufret, W. Brokmeier et F. Fédier, Gallimard, Paris, 1976.

---, *Apports à la philosophie*, trad. F. Fédier, Gallimard, Paris, 2013.

Hésiode, *Théogonie*, texte (bilingue) établi et traduit par Paul Mazon, 2e tirage, Coll. Classiques en poche, Les Belles Lettres, Paris, 2012.

Hill, L., *Blanchot : Extreme Contemporary*, Routledge, London, 1997.

---, *Radical Indecision : Barthes, Blanchot, Derrida, and the Future of Criticism*, University of Notre Dame, Indiana, 2010.

Hoppenot, E. (éd.), *Maurice Blanchot, de proche en proche*, Editions Complicités, Paris, 2008.

Kant, E., *Critique de la raison pure* (1781), trad. A. Renaut , Garnier Flammarion, 2006.

Kirk, G.S., Raven, J. E., and Schofield, M., *The Presocratics Philosophers*, Seconde éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

Kofman, S., *Comment s'en sortir ?*, Editions Galilée, Paris, 1983.

Mabille, B. (éd.), *Ce peu d'espace autour. Six essais sur la métaphysique et ses limites*, Les éditions de la transparence, Paris, 2010.

Mackenzie, M. M., « Impasse and Explanation : from the *Lysis* to the *Phaedo* », *Archiv für Geschichte der Philosophie*, Volume 70, Issue 1, janvier 1981.

Marion, J.-L., « L'irréductible », *Critique*, No 708-709, Paris, 2006.

---, *Certitudes négatives*, Grasset, Paris, 2010.

McEwen, I. K., *Socrates' Ancestor. An Essay on Architectural Beginnings*, MIT Press, Cambridge, 1993.

Meillassoux, Q., *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Coll. L'Ordre Philosophique, Seuil, Paris, 2006.

---, *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, (conférence initialement prononcée le 18 mai 2006 à l'ENS), Les Éditions Aux Forges de Vulcain, Paris, 2013.

Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible* (publié par C. Lefort), Paris, Gallimard, 1954.

---, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1960.

Mezzadri, B., « Structure du mythe et races d'Hésiode », *L'Homme*, t. 28, No 106-107, 1988, pp. 51-57.

Michel, C., *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Editions Nizet, Paris, 1997.

Most, G. W., « Alcman's 'Cosmogony' Fragment (Fr. 5 Page, 81 Calame), *The Classical Quaterly*, News Series, vol. 37, n. 1, 1987.

Motte, A. et Rutten, C., *Aporia dans la philosophie grecque*, Editions Peeters, Louvain-la-Neuve, 2001.

Municius Félix, *Octavius*, trad. J. Beaujeu, Les Belles Lettres, Paris, 1964.

Nehamas, A., *Virtues of Authenticity,* Princeton University Press, Princeton, 1999

---, « Beauty of the Body, Nobility of Soul: the Pursuit of Love in Plato's Symposium », *The European Journal of Philosophy*, vol. 15, 2007.

Nietzsche, F., *Le Gai savoir* (1882), trad. Patrick Wotling, Garnier-Flammarion, Paris, 2007.

---, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), trad. G.-A. Goldschmidt, Le Livre de Poche, Paris, 1983.

Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. O. Sers, Coll. Classiques en Poches, Les Belles Lettres, Paris, 2011.

Oxyrhynchus Papyri (The). *XXIV*, 2390, édités avec traduction et notes de E. Lobel, C. H.Roberts, E. G. Turner et J. W. B. Barns, Egypt Exploration Society, Londres, 1957 ; reprise dans D. L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Clarendon Press, Oxford, 1962.

Penwill, J., « Alkman's Cosmogony », *Apeiron : A Journal for Ancient Philosophy and Science*, vol. 8, n. 2, novembre 1974.

Platon, *Œuvres complètes*, trad. L. Brisson, Flammarion, Paris, 2008.

Les Présocratiques, éd. J.-P. Dumont, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1988.

Quincey (de), T., *Les Derniers jours d'Emmanuel Kant*, ed. J.-P. Mourlon, Milles et une nuit, Paris, 1997

Rescher, N., *Aporetics : Rational Deliberation in the Face of Inconsistency*, University of Pittsburg Press, Pittsburg, 2009.

Ricœur, P., *Temps et Récit*, 3 vol., Seuil, Paris, 1983-1985.

---, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), coll. Points, Seuil, 2003.

Robinson, T.M., *Contrasting Arguments: An edition of the* Dissoi Logoi*,* Arno Press, New York, 1979.

Ross, D. S., *Metaphysical Aporia and Philosophical Heresy*, State University of New York Press, Albany, 1989.

Rousseau, J.-J., *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres Complètes,* T. I, Édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond avec la collaboration de R. Osmont Editions de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1959.

Saint Augustin, *Confessions*, t. 1 et 2, trad. P. de Labriolle, Les Belles Lettres, Paris, 1925-1926.

Schneider, J., « La Chronologie d'Alcman », *Revue des Études Grecques,* tome 98, fascicule 465-466, janvier-juin 1985, pp. 1-64.

Sebbah, F.-D., *L'épreuve de la limite*, P.U.F., Paris, 2001.

Sprague, R. K., « The Ontological Significance of Négation », The Journal of Philosophy, Vol. 44, No. 7 (Mar. 27, 1947), pp. 179-184.

---, « Dissoi Logoi or Dialexeis », *Mind*, New Series, vol. 77, No 306, 1968, pp. 155-167.

Steiner, C. J., « Allegoresis and Alcman's 'Cosmogony' : P. Oxy. XXIV 2390 (Fr. 5 Page Davies), *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, bd. 142, 2003.

Steiner, G., *Martin Heidegger* (1978)*,* trad. D. de Caprona, Champs Flammarion, Paris, 1981.

Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1970.

Trezise, T., *Into the Breach, Samuel Beckett and the Ends of Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1990.

Vernant, J.-P., *Les Origines de la pensée grecque*, CNRS, Paris, 1962.

---, *Mythe pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, François Maspero, Paris, 1972.

---, « Cosmogoniques (Mythes). La Grèce », in *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, sous la direc. de Yves Bonnefoy, vol. 1, Flammarion, Paris, 1981, p. 256 et suiv.

---, *L'univers, les dieux, les hommes*, Seuil, rééd. coll. Points, Paris, 1999.

Virgile, *Géorgiques*, intr. J. Pigeaud, trad. E. de Saint-Denis, Coll. Classiques en poche, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

Voelke, A.-J., « Aux origines de la philosophie grecque : la cosmogonie d'Alcman », in *Métaphysique, histoire de la philosophie*, Neuchâtel, 1981.

West, M. L., « Three Presocratic Cosmologies », *The Classical Quaterly*, News Series, vol. 13, No 2, Cambridge University Press, Cambridge, 1963.

---, « Alcman and Pythagoras », *The Classical Quaterly*, News Series, vol. 17, No 1., Cambridge University Press, Cambridge, 1967.

Yates, F. A., *The Art of Memory*, Pimlico, London, 1966.

Zarader, M., *L'être et le neutre : à partir de Maurice Blanchot*, Verdier, Lagrasse 2001.