

Proust, Ramuz

et les trois temps de la
connaissance esthétique

Antoine Lima de Carvalho

Proust, Ramuz

et les trois temps de la
connaissance esthétique

Mémoire présenté en vue du Master Recherche en Etudes
littéraires par Antoine Lima de Carvalho

Sous la direction de
M^{me} Sophie Duval et de M. Éric Benoit

2018 - 2019

Table des abréviations

Les éditions utilisées sont indiquées dans la bibliographie. Pour les romans de Ramuz, l'édition de référence est celle des *Œuvres complètes* (Slatkine).

Œuvres de Proust

CSB : *Contre Sainte-Beuve* (éd. Pierre Clarac)

JS : *Jean Santeuil*

Corr : *Correspondance de Marcel Proust*

À la recherche du temps perdu :

CS : *Du côté de chez Swann*

JF : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

CG : *Le Côté de Guermantes*

SG : *Sodome et Gomorrhe*

P : *La Prisonnière*

AD : *Albertine disparue*

TR : *Le Temps retrouvé*

Œuvres de Ramuz

AP : *Aimé Pache, peintre vaudois* (t. XX)

SB : *Samuel Belet* (t. XXI)

RA : *René Auberjonois* (t. XVIII)

DM : *Découverte du monde* (t. XVIII)

JR : *Journal* (t. I, 3 vol.)

Les volumes d'*À la recherche du temps perdu*, de la *Correspondance* de Proust et du journal de Ramuz sont indiqués en chiffres romains, à la suite de l'abréviation.

Introduction

Milieux, universalisme et particularité

Marcel Proust et Charles-Ferdinand Ramuz ont été contemporains pendant quarante-quatre ans. En hommes de leur temps, ils ont écrit pour *Le Figaro* et *La Nouvelle Revue Française*, connu Jean Cocteau, André Gide et Philippe Soupault, subi l'influence de Renan, de Baudelaire, de Chateaubriand et de Senancour. Tous deux ont recherché et obtenu dans leur jeunesse le soutien d'Édouard Rod, ont été édités par Grasset quand d'autres maisons les avaient éconduits, puis courtisés par Gallimard et encouragés dès lors par Paulhan, Rivière et Jacques Copeau. Mais ces quelques similarités dans leurs itinéraires ne leur ont jamais permis de se croiser ; Ramuz a bientôt cinquante ans, et Proust est mort depuis peu lorsque l'ami de ce dernier, Daniel Halévy, publie l'auteur vaudois dans la collection des « Cahiers verts »¹. C'est alors seulement, et grâce à cette relation éditoriale, que la renommée de Ramuz atteint un premier sommet avec la parution du numéro des *Cahiers de la Quinzaine* qui lui est consacré en 1926 par Henri Poulaille.

Ainsi, il n'y a que dans la critique qu'ont pu être réellement établies quelques connexions entre les deux auteurs. La première d'entre elles, qui est la plus ténue, est aussi la seule dont Ramuz a pu prendre connaissance, puisqu'elle est formée en 1938 par une contribution de son ami Paul Claudel à un hommage collectif². Ce texte, dont le titre « Du côté de chez Ramuz » constitue un premier rapprochement, commente le paysage des romans ramuziens, notamment par le moyen d'une citation de John Ruskin³ que Claudel indique avoir empruntée à la préface proustienne de *La Bible d'Amiens*⁴. Ici, les deux auteurs semblent encore se croiser sans se rencontrer véritablement, et ce n'est qu'en 1950, sous la plume d'un autre ami de Ramuz, Albert Béguin, que leur ressemblance est pour la première fois commentée. Elle est alors fondée, dans le raisonnement du critique, par leurs développements similaires du phénomène d'analogie et d'association, et elle est renforcée par la manière dont ce phénomène est selon lui rendu compréhensible dans leurs

¹ C'est cependant au tout début du siècle, pendant l'une des interruptions presque totales de sa correspondance avec Proust, que ce même Daniel Halévy a participé avec Ramuz (mais aussi avec Anna de Noailles) à la revue *Les Essais* animée par Robert de Traz.

² *Hommage à C.-F. Ramuz*, V. Porchet & C^{ie}, Lausanne, 1938, p. 17-24.

³ En avril 1900, se demandant si la pauvreté artistique de la suisse romande était due à la satisfaction apportée par ses paysages, Ramuz s'était plu à imaginer l'influence d'un Ruskin vaudois (*JR*, t. I, p. 142).

⁴ Dans une republication séparée de ce texte, parue chez Ides et Calendes peu après la mort de Ramuz en 1947, la note sur Proust et Ruskin ne figure plus.

romans : à travers le héros observant les toiles d'Elstir dans *À la recherche du temps perdu*, et à travers le héros lui-même peintre dans *Aimé Pache, peintre vaudois*⁵. En 1968, une rapide comparaison est établie par Donald Haggis entre la tante Sabine d'Aimé et la tante Léonie de Marcel⁶, puis en 1975, dans un article consacré à Ramuz dans la revue lausannoise *Études de lettres*, c'est la mise en œuvre romanesque d'un langage poétique qui justifie plusieurs fois – et jusque dans le titre de l'article, identique à celui du texte de Claudel – une mise en rapport⁷. Enfin, lorsque Ramuz est introduit en 2005 dans la bibliothèque de la Pléiade, la notice de Roger Francillon qui accompagne le roman *Vie de Samuel Belet* compare à plusieurs reprises son auteur à celui de la *Recherche*⁸. C'est cette fois le fonctionnement de la mémoire et de l'écriture, et la victoire qu'elles permettent de remporter finalement sur le temps, qui motive le rapprochement.

Dans la succession de ces exemples, il apparaît d'abord que les points de comparaison entre Proust et Ramuz sont divers et se répartissent sur plusieurs œuvres, mais aussi et surtout que cette mise en rapport bénéficie toujours à ce dernier. C'est seulement au sein des études ramuziennes qu'elle est envisagée, par des amis ou par des compatriotes désireux d'illustrer cet auteur, devenu la figure principale des lettres suisses du XX^e siècle, en établissant sa ressemblance avec la figure principale des lettres françaises, sinon mondiales, à la même période. La cause inavouée de ces rapprochements réside ainsi plutôt dans ce qui oppose ces écrivains – la supériorité de Proust, mais aussi son universalité supposée, antithèse exacte de la particularité supposée de Ramuz – que dans ce qui les rassemble effectivement. Pour cette raison, l'un des principaux objets de la présente étude sera de montrer en quoi, du point de vue de l'universalité ou de la particularité de l'œuvre d'art, les conceptions proustienne et ramuzienne de la création sont semblables, et permettent d'invalider leur opposition.

Tous deux ont souffert, à cet égard, d'avoir été trop étroitement associés au milieu que leur œuvre détaille. Parce que les salons occupent une part importante de la *Recherche*, il semble que comme son auteur ce roman appartienne au monde, et qu'il en soit l'expression. Pareillement, Ramuz est très tôt, et durablement réduit au statut

⁵ Albert Béguin, *Patience de Ramuz*, Genève, Éditions de la Baconnière, 1978, p. 41.

⁶ Donald R. Haggis, *C.-F. Ramuz ouvrier du langage*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1968, p. 28.

⁷ Vahé Godel, « Du côté de chez Ramuz », *Études de lettres*, série III, t. VIII, n°2, Lausanne, Faculté des lettres de l'université de Lausanne, 1975, p. 1-27.

⁸ « Notice », in Charles-Ferdinand Ramuz, *Romans*, éd. Doris Jakubec, Paris, Gallimard, t. I, 2005, p. 1595-1607.

d'écrivain régionaliste qu'il a pourtant toujours combattu⁹. Ces suppositions ne sont pas entièrement fantaisistes ; il est vrai que Ramuz a réalisé en 1908 pour Payot un ouvrage de commande dont l'objet est bel et bien régional, de même que Proust a effectivement écrit sous pseudonyme quelques « salons » pour *Le Figaro*. Néanmoins, l'expérience proustienne de la *Recherche* est rapidement extraite de cet ancrage à un lieu, à une situation, à une société, et on lui reconnaît (la madeleine en est devenu l'exemple le plus fameux) un caractère universel. Ramuz, que la poursuite de ce même caractère avait encouragé à façonner pour ses romans un paysage réduit à l'essentiel, peuplé de paysans à la neutralité antique et pure encore de toute particularité, est au contraire piégé par ce territoire perçu malgré ses efforts comme spécifique.

Dans la *Recherche* aussi, cependant, le village de campagne occupe une place privilégiée. Et Ramuz, lui-même parisien, a conçu avec *Aimé Pache, peintre vaudois* un roman dans lequel se succèdent, comme chez Proust, l'expérience rurale et l'expérience urbaine. C'est le point de vue qui les distingue : le héros de Proust est parisien et celui de Ramuz est vaudois. Le premier est assimilé au personnage narrateur, qui livre un récit à la première personne, et l'autre non. Néanmoins la structure de ces deux romans, dont les héros découvrent dans l'enfance une vocation artistique qu'ils attendent longuement de voir se réaliser, est similaire sur bien des points. Leurs grandes lignes se rejoignent dans les impressions fascinantes de l'enfance, le rapport religieux à l'art, la déception des parents et la culpabilité qui s'attache à l'identité intime, dans l'insuffisant enseignement des maîtres et l'affinité esthétique partagée avec des personnages sans éducation, dans l'amour obsessionnel et malheureux grâce auquel le personnage découvre les limites de sa connaissance, et enfin dans les intermittences du cœur, dans celles de la foi en l'art, et dans le miracle de la révélation esthétique.

La ressemblance des chemins par lesquels ces auteurs font évoluer leurs personnages artistes répond à la proximité de leurs idées sur l'art, et cette série de correspondances narratives permettra donc d'identifier chez Proust et Ramuz des correspondances de fond. Celles-ci s'organisent principalement autour de la nature de la connaissance esthétique. On empruntera pour cette étude la définition de Baumgarten qui

⁹ « j'ai été classé tout de suite parmi les écrivains dits "régionalistes" et parmi les écrivains "rustiques". [...] [S]i les matériaux que j'ai utilisés étaient bien les mêmes que ceux dont disposent les écrivains de cette sorte-là, c'est dans un tout autre esprit que j'aurais voulu les mettre en œuvre. » (« L'écrivain dans son pays », in *Œuvres complètes*, éd. Roger Francillon et Daniel Maggetti, Genève, Slatkine, t. XIV, 2009, p. 79).

fait de l'esthétique la « science de la connaissance sensible¹⁰ », sans accepter comme lui son infériorité par rapport à la logique. Sur ce point, Proust et Ramuz mèneront plutôt à rejoindre Schopenhauer¹¹, philosophe le plus lu en ce début du XX^e siècle, selon qui « l'art a pour but d'aider à la connaissance des Idées [au sens platonicien] du monde¹² ». La « connaissance esthétique » sera donc ici celle des modalités de l'exposition sensible – qui constitue le secret de l'art – à la vérité.

De l'autobiographie au roman : genèses étendues

Aimé Pache a connu une genèse lente et difficile. Déjà sensible en 1901 dans le roman achevé mais non publié « La Vie et la Mort de Jean-Daniel Crausaz », puis dans la tentative infructueuse de 1904 « Mathias ou le Poète », le projet d'*Aimé* est lancé en 1905 sous le nom d'« Aimé Pasche, peintre vaudois (1876-1902) ». Il est très tôt abandonné au profit d'un roman semblable, dont le héros est cette fois un écrivain. Mais cet « Henri Croisier, Vaudois » est à peine ébauché lorsqu'à l'occasion d'un nouveau revirement, le roman du peintre est repris avec son titre final en 1906. Les interruptions restent longues et fréquentes, et ce n'est qu'en 1911 que paraît *Aimé Pache, peintre vaudois*, chez Fayard et Payot. Entre temps ont paru les trois premiers romans de Ramuz. Celui-ci commence alors rapidement la rédaction d'un autre récit de formation qui sera publié en 1913 : *Vie de Samuel Belet*. Bien que son héros ne soit plus un artiste, ce roman reprend la vision panthéiste et les enseignements d'*Aimé Pache*, dont il constitue une sorte de reprise, plus satisfaisante aux yeux de Ramuz, notamment parce que moins autobiographique¹³. Ces deux œuvres, comme celles qui les ont précédées, sont mises à distance dès 1914 par le texte *Adieu à beaucoup de personnages*, qui marque la fin de la période dite « réaliste » et le début de la période « mystique » de Ramuz. En 1938 paraîtra *Paris, Notes d'un Vaudois*, récit autobiographique des années de formation parisiennes qui ont servi de matériau à la conception d'*Aimé Pache*.

Les hésitations et les mouvements contraires qui ont rythmé ce long travail révèlent son enjeu principal : la juste distance qui permette d'extraire l'essence d'une

¹⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique*, trad. J.-Y. Pranchère, Paris, L'Herne, 1988, p. 121.

¹¹ Au sujet de l'influence de ce philosophe sur Proust s'opposent entre autres la lecture d'Anne Henry (« Proust lecteur de Schopenhauer », *Cahier Schopenhauer*, Paris, L'Herne, 1997, p. 363-376) et celle de Luc Fraisse (*L'éclectisme philosophique de Proust*, Paris, Presses Sorbonne Université, 2013).

¹² *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, Quadrige/PUF, 1966.

¹³ Pendant la rédaction de *Samuel Belet* en 1912, il fait néanmoins figurer « Refaire *Aimé Pache* » (*JR*, t. II, p. 217) dans une liste intitulée « À faire si je reste assez longtemps en vie ».

expérience personnelle, et de rejeter tout ce qui y était inutilement attaché. Le texte de 1938, parce qu'il a très peu en commun avec le roman dont il est le lointain jumeau, semble indiquer que l'auteur est parvenu avec *Aimé Pache* à prendre une distance considérable par rapport à son expérience vécue. Contrairement à *Paris, Notes d'un Vaudois*, ce roman ne décrit ni Paris ni le Vaud, et évite en cela d'être un roman parisien ou vaudois : il est un roman de l'artiste dont objet est l'esthétique, reflétée sur la surface fantasmée du Vaud puis sur celle de Paris. Les romans que Ramuz a composés par la suite, s'ils sont le fruit d'un travail plus sûr et plus maîtrisé, et en cela s'approchent mieux de la qualité littéraire de la *Recherche*, ne partagent pas cet objet, et répondent à des préoccupations différentes dont on ne trouve pas chez Proust d'échos aussi exacts.

La Recherche résulte elle-même d'une genèse complexe, et emprunte comme *Aimé Pache* à des œuvres inabouties des éléments qui n'avaient pas pu s'y développer parfaitement. *Jean Santeuil*, roman auquel Proust travaille avec une application inégale entre 1895 et 1899, et qu'il ne parvient pas à structurer, partage avec son œuvre finale plusieurs de ses traits généraux. Mais comme Ramuz dans ses romans abandonnés, Proust conçoit alors un récit trop autobiographique auquel manque encore un certain travail d'écrivain¹⁴. En 1904 puis en 1906, à l'issue d'un effort critique entamé dès l'abandon de *Jean Santeuil*¹⁵, Proust livre la traduction de deux études de l'écrivain britannique John Ruskin : *La Bible d'Amiens* et *Sésame et les Lys*. Ces travaux s'enrichissent de notes et de commentaires foisonnants dans lesquels Proust a l'occasion de développer ses idées sur l'art, qui se distinguent de plus en plus nettement de celles du maître anglais. « Sur la lecture », préface à la fois critique et littéraire qu'il conçoit pour *Sésame et les Lys*, contient déjà des éléments qui préfigurent le futur « Combray ».

Dans les années suivantes, Proust travaille au *Contre Sainte-Beuve*, entreprise critique proche de « Sur la lecture » qui se muera en une entreprise fictionnelle : celle des « Intermittences du cœur ». C'est ce second projet qui, bénéficiant de l'abandon du premier, aboutira à la *Recherche*. En 1912, Proust propose à Fasquelle une importante dactylographie des « Intermittences », dont « Le Temps perdu » est la première partie. Au refus de cette maison s'ajoutent ceux de Gallimard et d'Ollendorff, et ce n'est qu'en 1913

¹⁴ C'est ce que Proust admet lui-même dans cette présentation célèbre : « puis-je appeler ce livre un roman ? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie, recueillie sans y rien mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle. Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté » (*Jean Santeuil*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, 1971, p. 181).

¹⁵ C'est notamment grâce à l'étude de Robert de la Sizeranne *Ruskin et la religion de la beauté*, parue entre 1895 et 1896 dans *La Revue des Deux Mondes*, que l'engouement de Proust pour Ruskin se développe.

qu'un contrat est signé avec Grasset. Paraît alors *Du côté de chez Swann*, premier volume d'une œuvre qui doit en compter deux, et dont la fin est déjà établie. Mais le second volume, *Le côté de Guermantes*, est considérablement enrichi puis scindé en plusieurs. Il est finalement précédé d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, qui paraît en 1919 chez Gallimard, et pour lequel Proust reçoit le prix Goncourt. Les ajouts se poursuivent, et la première édition d'*À la recherche du temps perdu*, achevée en 1927, comprend neuf volumes pour sept tomes, dont trois ont paru après le décès de Proust en 1922.

Après avoir échoué à construire *Jean Santeuil*, Proust a donc surtout travaillé à des projets critiques, auxquels il a tenté plusieurs fois de donner une forme littéraire. En établissant dans la *Recherche*, entre son personnage et lui, une distinction que ses essais précédents avaient négligée, il est parvenu à réaliser cette association d'un récit (l'exemple d'une expérience particulière) et d'un discours (la généralisation qui de cet exemple tire des lois). Ainsi a pu se développer la structure de ce roman, qui devait mener de l'impression à la vérité, et transformer le personnage en artiste. L'étude de l'art religieux – à travers les travaux de John Ruskin puis d'Émile Mâle, et de ceux de Viollet-le-Duc dans une moindre mesure – à laquelle Proust s'est consacrée après *Jean Santeuil* a par ailleurs grandement facilité la conception architecturale de ce chemin de connaissance, conçu en même temps dans la matière sensible et dans l'immatérialité du sentiment esthétique, comme l'est une église dans la pierre et dans la foi.

Les moyens de la connaissance et de la formation esthétique

Comme Proust dans la *Recherche*, Ramuz développe avec *Aimé Pache* le motif littéraire du cheminement vers la révélation, qui est la marque du roman d'apprentissage. Plus précisément, la conscience esthétique que ce processus doit éveiller chez leurs personnages et l'usage qu'ils doivent faire de cette conscience acquise semblent classer ces œuvres parmi les romans de vocation. Leurs héros ignorent puis découvrent une vérité métaphysique qui établit la valeur et la direction de leurs existences. Une abondance de motifs judéo-chrétiens et le commentaire récurrent d'œuvres artistiques nourries par la foi contribuent de plus à y rapprocher, sinon à y confondre partiellement, le sentiment religieux et le sentiment esthétique qui lui est privilégié. Il faut pourtant noter une spécificité commune à Proust et à Ramuz qui éloigne leurs romans de l'artiste des canons du genre et contribue à affirmer un positionnement hostile à l'idolâtrie esthétique : le chemin initiatique parcouru par Marcel ou par Aimé ne se confond jamais avec la pratique

artistique, soit que le héros ne s'y risque pas du tout, soit qu'elle ne lui apporte pas en elle-même d'expérience déterminante. Un tel choix pose la question des moyens de cette connaissance esthétique détachée de l'exercice créatif et des voies habituellement explorées par le roman de vocation : comment se fonde et se réalise, chez Proust et chez Ramuz, le cheminement du personnage vers la connaissance puis vers l'œuvre d'artiste ?

C'est dans le domaine sensible que se rencontre d'abord le matériau poétique, premier moyen de la connaissance. Pour Ramuz comme pour Proust, celle-ci ne saurait se fonder sur l'intelligence et dépend en premier lieu de l'expérience. Elle se rencontre non seulement dans les instants de contemplation, mais aussi dans les errances sociales, amoureuses ou culturelles du personnage qui doit devenir artiste. Néanmoins, le résultat de cette expérience est une connaissance imparfaite, souvent déformée par les croyances du héros, et demeure obscure à ses yeux comme à ceux du lecteur. Avant de pouvoir fonder le travail de généralisation qui est à l'œuvre dans la *Recherche* comme dans les récits paysans soustraits par Ramuz au domaine du particulier, cette connaissance doit être éclairée et revisitée par le moyen lui-même apparemment obscur et irrationnel de l'association, que l'on découvre à travers le phénomène de la réminiscence. Il faut donc envisager plusieurs temps dans l'appréhension du réel : l'exposition au domaine sensible d'abord, puis la découverte, permise par une reconstitution intérieure de ce premier temps, de ce qu'il n'offrait pas encore à la conscience. Sur cette perception seconde se fonde enfin le travail de la conscience, qui est la troisième étape du parcours formateur. Si la réminiscence constitue le phénomène par lequel une perception renouvelée est rendue possible, il n'y a qu'un travail de l'intelligence qui puisse amener ce phénomène à sa pleine signification, faire de l'expérience une œuvre et de l'observateur un artiste.

Il apparaît alors qu'une mauvaise compréhension de ce travail a sous-tendu les réceptions fautives de Proust et de Ramuz : leur matière poétique (le sensible, le vécu) a pu apparaître à leurs premiers lecteurs comme un matériau brut et autobiographique qui n'aurait été que porté à l'écrit. Ce qui a fait passer Proust pour un mémorialiste et Ramuz pour le chantre d'un patrimoine régional serait la méconnaissance des trois caractères de l'art que leurs œuvres exposaient pourtant précisément : la part obscure du matériau sensible, le phénomène par lequel elle est éclairée, et le travail de mise en œuvre qui généralise sa connaissance. C'est à travers le cheminement que les deux auteurs envisagent pour leurs personnages artistes que sera étudiée cette conception de l'art et de l'existence où s'observent les caractères communs de Proust et de Ramuz.

Première partie

Matériau esthétique : l'expérience sensible

Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation. Elle ne l'aurait pas pu en ce sens que la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie. Elle l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine (*TR*, t. IV, p. 478)

La formation esthétique des personnages proustiens et ramuziens s'initie dans le temps de l'enfance. Jouissant d'une liberté circonscrite, qui ne leur autorise qu'une rêveuse passivité, ces enfants animés par l'inquiétude du « vrai » et du « beau » observent longuement ce qui dans leur environnement leur semble contenir l'essence ou les secrets de ces notions jumelles. L'événement qui marque le début du roman d'Aimé Pache est la révélation d'un talent remarqué par son professeur de dessin. Cette disposition constitue alors déjà la qualité principale du jeune garçon de quatorze ans. Mais n'apprenant rien des cours dispensés par son maître, et ne menant en pratique que des essais infructueux, c'est sur son expérience permanente de contemplation solitaire (de la nature en particulier, mais également des choses et des personnes) qu'il fonde son désir et son ambition d'artiste. Un même désir et une même ambition se forment de manière plus diffuse chez le héros d'*À la Recherche du Temps perdu*. C'est tardivement, sans que celui-ci ait encore quitté l'enfance ni Combray, qu'on les découvre au détour d'un songe : « je voulais un jour être un écrivain » (*CS*, p. 170). Non seulement ne nous sont-ils ni exposés ni expliqués comme le sont ses autres caractères, exception qui les fait paraître naturels, mais ils sont de surcroît présentés plutôt comme la cause d'inquiétudes, de rêveries, de choix (« puisque je voulais un jour être un écrivain ») que comme des conséquences, déclenchées ou du moins signalées par un événement comme l'a été la vocation d'Aimé Pache. Cette disposition accompagnait donc déjà les observations quotidiennes et les interrogations

soulevées par chaque signe. Elle invite dès lors à interroger, dans les émois et dans les réflexions entourant toujours l'expérience sensible, la préoccupation de l'artiste en devenir ou de l'esthète encore ignorant. Pour l'un comme pour l'autre de ces personnages, cette disposition s'accompagne non pas d'une volonté de créer (il n'y a là qu'un souhait lointain), mais bien plutôt d'une volonté de comprendre. Une très longue période creuse, faite d'empêchement dans le cas de Marcel et d'échecs dans celui d'Aimé, précède le temps de la création. Sous une apparence d'oisiveté coupable, d'égarement et de renoncement, cette attente est une recherche ininterrompue, dont la vérité artistique est l'objet et dont l'expérience sensible est le moyen.

1. La recherche sensorielle

a. Les nourritures sensibles

La première difficulté de la formation esthétique réside dans le rapport de la conscience à ce qui lui est extérieur. Se découvrant une disposition dont il ne sait pas encore en quoi elle consiste réellement, l'artiste en devenir s'engage dans une quête de connaissance, interrogeant tous les objets qui éveillent en lui une émotion esthétique. Comme le note Albert Béguin, « Ramuz a compris que le progrès de son art et le progrès de sa connaissance des choses étaient indissolublement liés¹⁶ ». C'est pourquoi il conçoit pour son personnage une initiation dont l'objet est plutôt un savoir qu'un savoir-faire. Aimé, comme Marcel, espère découvrir de quoi l'Art est fait et de quoi l'Art se nourrit. C'est l'image qu'il utilise une fois devenu adulte, lorsque dans le Paris où disparaît peu à peu le souvenir de ses impressions d'enfance, il croît avoir épuisé ses ressources. Momentanément détaché de cette matière sensorielle, il s'interroge : « Où est-elle la vraie nourriture ? » (*AP*, p. 112) Par cette métaphore, il assimile le cheminement vers la connaissance à un processus biologique de digestion, et associe le domaine métaphysique, celui de la vérité, au domaine sensible de la consommation et de la sensation. De même, à Combray, il est fréquent que les impressions par lesquelles le héros se laisse fasciner sans s'expliquer l'emprise qu'elles ont sur lui soient comparées à la nourriture. Ainsi, les odeurs qu'il rencontre dans la chambre de Léonie, et dont la richesse sensorielle permettra plus tard la résurrection des souvenirs d'enfance, deviennent sous l'action du feu qui les

¹⁶ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 45.

cuit « comme une pâte » « un invisible et palpable gâteau provincial, un immense "chausson" où, à peine goûtés les arômes plus croustillants, plus fins, plus réputés mais plus secs aussi du placard, de la commode, du papier à ramages », l'enfant revient « toujours avec une convoitise inavouée [s]'engluer dans l'odeur médiane, poisseuse, fade, indigeste et fruitée du couvre-lit à fleurs » (*CS*, p. 49-50). Les deux adjectifs « invisible » et « palpable » coordonnés pour décrire ce gâteau imaginaire soulignent bien une fois encore la correspondance entre une présence matérielle et une vérité immatérielle, entre une sensation identifiable et une impression plus nébuleuse. L'utilité émotive de l'image du chausson n'est pas seulement de rendre plus tangibles les odeurs appétissantes, qui peuvent alors être consommées en imagination, mais aussi de les enfermer dans sa forme creuse afin de pouvoir les travailler longuement, observant leur évolution sous l'effet de l'humidité ou de la température, distinguant peu à peu les arômes « plus fins » et la saveur « fade » et « indigeste » qui aura finalement la préférence du garçon.

Par l'expérience sensible et matérielle, le sujet entre en contact avec le réel et en tire une certaine connaissance. C'est pourquoi les jeunes héros sont fascinés par leurs impressions comme par des énigmes, et cherchent à les multiplier lorsque leur sensibilité s'affine, découvrant à cette période « tant de choses jamais vues » (*AP*, p. 55). Chez Ramuz, la simple contemplation, lorsqu'elle est suffisamment répétée, suffit à rapprocher l'observateur de l'essence des objets. Ainsi, l'initiation du jeune Aimé est décrite comme l'acquisition d'un savoir : « Il lui venait de plus en plus une connaissance exacte des choses et un sens précis d'elles dans leur intimité » (*AP*, p. 61). Un tel savoir, parce qu'il touche l'« intimité » des choses, est restreint plutôt que général. C'est pourquoi à Paris, il lui deviendra inutile et disparaîtra même peu à peu. Ce n'est que dans un échange direct et continu entre la conscience et les choses que se conçoit cette connaissance relative : « Il s'en approchait de tout près. Il en tirait leur vie ; il leur donnait la sienne » (*AP*, p. 61). La formule va jusqu'à souligner un oubli de soi dans les sensations, dont le secret obsède le personnage. Car Aimé suppose très tôt qu'une partie de la vérité est ainsi contenue dans les objets et dans les sensations qu'ils lui donnent. La pratique artistique elle-même semble lui être déjà suggérée par le regard qu'il porte sur eux. Ainsi, les branches de l'automne sont « déjà marquées [...] par le premier point de pinceau sur elles, une première tache jaune » (*AP*, p. 206) qui anticipe l'intervention de l'artiste. Obéissant à ces impressions engageantes, Aimé parvient à faire ses premières toiles, qui ne sont en fait que le moyen d'approfondir son expérience.

Dans la maturité, le héros de la *Recherche* soupçonne les objets matériels depuis longtemps connus de renfermer une vérité immatérielle : « il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels » (*TR*, t. IV, p. 457). Il ressentait déjà dans l'enfance une secrète communication d'objet en objet : une grammaire sensible qui associait ces signes entre eux, et qui organisera plus tard le récit métonymique de Combray. La lampe de la suspension, par exemple, « qui connaî[t] [s]es parents et le bœuf à la casserole » (*CS*, t. I, p. 10), réunit les sensations les plus triviales (il s'agit une fois encore de nourriture) et l'extrême sensibilité du rapport aux parents. Ici, il apparaît que la connaissance prêtée à la lampe est en réalité un rapport établi et *éclairé* par l'observateur grâce à cet objet. Une partie de ces vérités « que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression matérielle » (*TR*, t. IV, p. 457) et sur lesquelles le héros adulte s'interroge est ainsi découverte par cette simple image de la suspension : comme l'alphabet hiéroglyphique, les objets ont le pouvoir de renvoyer à d'autres objets et ainsi d'établir entre eux des corrélations. C'est ce phénomène d'association, bien qu'il ne semble mener que de la matière à la matière, qui révèle la vérité abstraite contenue dans les « signes ». Le bœuf cuisiné par Françoise, d'ailleurs, apparaît à nouveau bien plus tard, dans une autre recette, comme l'image même de l'analogie esthétique lorsque le narrateur du *Temps retrouvé* y voit le résultat d'une science de l'association et se demande : « ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode » (*TR*, t. IV, p. 612).

b. La volonté de possession

Pour le jeune héros de la *Recherche*, la perception d'un paysage peut créer, comme la chambre de Léonie changée en gâteau, le besoin d'une consommation fantasmée. L'adolescent voudrait rencontrer une femme de ce pays avec laquelle il goûterait un plaisir unique, particulier à son paysage, et dans lequel serait contenue sa vérité secrète. Ainsi, il déplore l'insuffisance d'une promenade solitaire :

[E]rrer ainsi dans les bois de Roussainville sans une paysanne à embrasser, c'était ne pas connaître de ces bois le trésor caché, la beauté profonde. Cette fille que je ne voyais que criblée de feuillages, elle était elle-même pour moi comme une plante locale d'une espèce plus élevée seulement que les autres et dont la structure permet d'approcher de plus près qu'en elles la saveur profonde du pays (*CS*, p. 155).

C'est encore une fois l'espérance d'une connaissance supérieure, contenue dans la matière et accessible par l'intermédiaire des sens, qui s'exprime dans ce désir. La nature « plus élevée » de l'être qui lui transmettrait cette vérité, le « trésor caché » des sensations qu'elle pourrait lui faire connaître font se rencontrer l'idéalisation de l'expérience sexuelle, encore mystérieuse aux yeux du garçon, et celle des suggestions entêtantes qu'apporte chaque impression connue, insuffisante, semblant dissimuler quelque chose de plus « profond » qui ne se livre pas encore. Plus tard, lorsqu'il aura « abstrait ce plaisir de la possession des femmes différentes avec lesquelles on l'a goûté » (*CS*, p. 155), et cessé de croire en une vérité particulière apportée par l'acte sexuel, c'est dans sa relation sentimentale avec Albertine qu'il poursuivra sa quête malade de possession par la connaissance. Et finalement, la succession des femmes dont il a été amoureux apparaîtra au héros vieillissant comme le vestige d'une mystique païenne protégeant, comme dans les bois de Roussainville, la vérité secrète des lieux : « Chacune s'élevait, à un point différent de ma vie, comme une divinité protectrice et locale, d'abord au milieu d'un de ces paysages rêvés [...], ensuite vue du côté du souvenir, entourée des sites où je l'avais connue » (*TR*, t. IV, p. 567).

Déjà, à Tansonville, longtemps préparé par l'impression mystérieuse suscitée par la haie d'aubépines roses, l'instant qui précède la rencontre de Gilberte, premier « coup de foudre » du héros, met l'accent sur l'opacité mystérieuse de ce personnage. Il s'agit dans un premier temps de son caractère principal, qui deviendra plus tard celui d'Albertine. Lorsque Marcel entend prononcer le nom de la fillette dans l'allée qui longe Roussainville, l'« image incertaine » qu'était Gilberte dans son esprit prend corps grâce à ce nom dont émane « le mystère de la vie de celle qu'il désign[e] ». Dès lors, l'obsession douloureuse du jeune garçon pour la jeune fille se cristallise autour de « l'inconnu de sa vie où [il] n'entr[e] pas » (*CS*, p. 140). Dans l'œuvre de Ramuz, les sentiments d'Aimé pour Emilienne sont du même ordre, d'abord parce qu'elle contient elle aussi l'essence d'un lieu étranger et méconnu, Paris (« Elle était là-dedans naturellement à sa place ; tout le pays était en elle » (*AP*, p. 161)), mais aussi parce que les mystères qu'il poursuit en elle l'obsèdent et lui font oublier tout ce qui ne la concerne pas : « qu'il en eût un [un pays], lui aussi, et qu'il fut de toute autre sorte : cela, il l'avait oublié » (*ibid.*). Ces sentiments culminent d'ailleurs dans les moments où, présente auprès de lui, elle semble se dérober tout à fait à sa connaissance : « De nouveau, il voyait qu'il ne savait rien d'elle, du moins rien de profond, et qu'à chaque chose qu'il apprendrait d'elle, ce serait un nouveau

tourment », « elle pouvait lui appartenir, mais [...] tout ce passé ne lui appartiendrait jamais » (*AP*, p. 183). Il remarque d'ailleurs combien sont fugitives les pensées d'Emilienne, qui ne restent pas fixées sur lui comme les siennes sur elle ; c'est cette différence qui nourrit son obsession : « Elle était ainsi : toujours éveillée, [...] vite détournée d'un objet par un autre » ; « lui, au contraire, n'allait qu'à elle ; et il ne pouvait que toujours aller à elle, se disant : "Elle ne pense pas à moi." » (*ibid.*) Cette obsession ne sera pas mieux satisfaite que celle de Marcel. Toutes deux n'apporteront aux héros ni bonheur, ni connaissance, ni possession. Car si comme l'affirme Stéphane Chaudier, « [l']amour dans la *Recherche* est l'expérience même du réel¹⁷ », c'est plutôt pour la violente désillusion qu'il apporte aux ambitions du héros que pour ce qu'il lui livre véritablement. Ramuz décrit d'ailleurs cette même loi dans son journal, en l'appliquant également à l'expérience de la beauté : « En amour, la grande souffrance : "l'objet", quoi qu'on fasse, reste en dehors de soi. Le même sentiment douloureux devant un beau spectacle. Raison de bien des choses » (*JR*, t. II, p. 77).

c. Valeur esthétique des objets nobles et bas

La croyance d'Aimé ou de Marcel en une vérité immanente implique une communication directe des pensées « basses » et des pensées « élevées » dans leurs esprits. Ainsi, le héros de la *Recherche* rassemble dans le cabinet sentant l'iris ses occupations requérant une « inviolable solitude » : « la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté » (*CS*, t. I, p. 12). Chacune représente un travail d'imagination et prend appui sur des perceptions magnifiées par l'esprit. En outre, l'extrême sensibilité qui motive à la fois les larmes et la rêverie du jeune garçon est sévèrement réprimée, et doit comme la masturbation être dissimulée aux yeux de sa famille. C'est ainsi tout ce qui touche de trop près à cette sensibilité – tout ce qui produit sur elle une impression trop intime – qui doit être déplacé dans ce territoire personnel et spirituel où la volupté est l'égale de la lecture. D'autres personnages ont une vision plus arrêtée, dans laquelle sont nettement séparées les pensées importantes et les pensées frivoles. C'est notamment le cas de Swann, selon qui les « choses insignifiantes » du quotidien, et notamment celles qui figurent dans les journaux, sont une perte de temps, « tandis que nous lisons trois ou quatre fois dans notre vie les livres où il y a des choses essentielles » (*CS*, t. I, p. 25-26). Son raisonnement fait

¹⁷ Stéphane Chaudier, *Proust et le langage religieux. La cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 382.

apparaître la rareté des grandes révélations comme une triste conséquence de notre distraction, et la multitude des événements quotidiens comme sa cause. Cependant, si les quelques expériences « essentielles » que connaîtra le héros seront bel et bien rares, elles dépendront toutes de l'expérience plus triviale du quotidien, ou d'objets insignifiants tels que le livre de *François le Champi* où Swann n'aurait rien trouvé d'essentiel.

On observe un exemple plus subtil de cette fautive hiérarchisation chez la grand-mère du héros, qui aperçoit pourtant comme lui la possibilité d'être instruit et ému par les objets utilitaires. Cette intuition ne l'empêche pas d'entretenir une conception réductrice de l'art :

En réalité, elle ne se résignait jamais à rien acheter dont on ne pût tirer un profit intellectuel [...]. Même quand elle avait à faire à quelqu'un un cadeau dit utile, quand elle avait à donner un fauteuil, des couverts, une canne, elle les cherchait « anciens », comme si leur longue désuétude ayant effacé leur caractère d'utilité, ils paraissaient plutôt disposés pour nous raconter la vie des hommes d'autrefois que pour servir aux besoins de la nôtre. Elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le monde mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer pour la plus grande partie de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs » d'art (CS, t. I, p. 39-40).

La faute de la grand-mère est ici de supposer que l'utilité s'oppose à la vérité esthétique pour la réduire. Sa conception de la décoration évoque d'abord les idées de William Morris, en confondant les objets utiles et les objets esthétiques, mais finit par s'y opposer frontalement en méprisant tout à fait l'utilité. Les degrés d'art qu'elle imagine, qui sont en fait des degrés de pureté, sont présentés par Proust comme une « ruse », comme un moyen de dissimuler la vérité des objets plutôt que de s'en approcher.

Marcel, comme Aimé, envisage à l'inverse qu'il puisse y avoir des connaissances à tirer de chaque chose, et par conséquent, que ni la trivialité ni la simplicité d'un objet ne puisse le rendre artistiquement inintéressant. Ainsi, l'admiration de l'enfant pour les asperges, « trempées d'outre-mer et de rose » bien que leur pied soit « souillé » par la terre, est portée à son comble après qu'il les a digérées. C'est cette nouvelle forme que le narrateur semble favoriser, en y appliquant une comparaison pour le moins flatteuse : « toute la nuit qui suivait un dîner où j'en avais mangé, elles jouaient, dans leurs farces poétiques et grossières comme une féerie de Shakespeare, à changer mon pot de chambre

en un vase de parfum » (CS, p. 119). L'« essence précieuse » que révèlent les « nuances célestes » des asperges, le jeune garçon la « reconnaî[t] » lorsque les créatures féeriques ne sont plus métamorphosées ou déguisées en légumes, et libèrent sous la forme d'odeurs leur nature secrète. Les objets les plus « bas », donc, jusque dans le pot de chambre, peuvent être les plus véritables, les plus instructifs, les plus littéraires. Le narrateur exposera à nouveau cette opinion, en affirmant que « les chefs-d'œuvre peut-être les plus extraordinaires de notre époque sont sortis non du concours général, d'une éducation modèle, académique, à la Broglie, mais de la fréquentation des "pesages" et des grands bars » (AD, t. IV, p. 186), puis à nouveau, dans *Le Temps retrouvé*, estimant que si les grands artistes ne sont ni les plus brillants ni les plus recherchés des hommes, « on [peut] à plus forte raison en dire autant des modèles de l'artiste », et que ceux « qui nous ont donné les plus grandes visions d'élégance en ont recueilli les éléments chez des gens qui étaient rarement les grands élégants de leur époque » (TR, t. IV, p. 301).

C'est cette même vision qui permettra à Aimé de faire de son pays et de ses compatriotes le centre de sa préoccupation artistique, après avoir trouvé moins d'attrait à l'esprit parisien qu'au labeur vaudois. Comme le remarque Albert Béguin, « Ramuz a compris qu'avant d'affronter les mystères ultimes, objet de sa préoccupation anxieuse, il aurait à prendre comme on les voit les choses, les plus simples choses de ce monde, et comme on les dit¹⁸ ». C'est-à-dire que l'exigence de vérité n'implique pas seulement de s'intéresser à la simplicité matérielle, mais encore de s'intéresser à la manière dont elle est perçue et exprimée par ceux qui l'affrontent le plus directement. Tel est le projet d'Aimé, qui rejoint de très près celui de Ramuz. Pareillement, à Combray, l'intérêt de la mère du héros pour la vie de Françoise fait écho à la place prépondérante que cette dernière occupe dans la *Recherche* : « maman était la première personne qui lui donnât cette douce émotion de sentir que sa vie, ses bonheurs, ses chagrins de paysanne pouvaient présenter de l'intérêt, être un motif de joie ou de tristesse pour un autre qu'elle-même » (CS, t. I, p. 54). Maman est ici d'autant plus comparable à l'écrivain qu'elle est désignée par Françoise comme omnisciente : « Madame sait tout ; Madame est pire que les rayons X [...] qui voient ce que vous avez dans le cœur » (*ibid.*). La métaphore de Françoise est d'ailleurs très proche de celle qu'utilisera le narrateur du *Temps retrouvé* pour décrire une perception d'écrivain, attentive à l'essence des choses : « je ne voyais pas les convives,

¹⁸ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 35.

parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais » (*TR*, t. IV, p. 297). La mère du héros, donc, rassemble certaines des qualités perceptives qui sont celles de l'écrivain. Son absence de snobisme, en particulier, est le moyen de sa connaissance réelle. De cette qualité, le petit Marcel n'héritera pas, mais il deviendra néanmoins capable, comme sa mère, d'envisager les sociétés humaines et la mobilité sociale avec une certaine liberté d'esprit, que n'entraveront pas les hiérarchisations. Les découvertes qu'il fait empiriquement à la même période sur la duplicité du bourgeois Legrandin et sur celle de Françoise sont d'ailleurs présentées par le héros narrateur comme un ensemble cohérent.

2. Connaissance intime dans l'impression

a. Le langage personnel de l'expérience

La formule qui ouvre le projet de préface au *Contre Sainte-Beuve* établit très clairement le caractère intime des impressions, leur valeur artistique irremplaçable, mais aussi et surtout leur supériorité sur l'intelligence, impuissante dans leur domaine :

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art (*CSB*, p. 213).

Selon le narrateur du *Temps retrouvé*, « Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité » (*TR*, t. IV, p. 458). Mais cet enfermement de la vérité dans l'impression, comme ici, la rend longtemps illisible, soit parce que l'intelligence l'éloigne en cherchant vainement à se l'approprier, soit parce qu'elle reste dissimulée, indiscernable, dans l'obscurité des sensations. Ainsi, la description de certains motifs musicaux comme « de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence » (*CS*, t. I, p. 343) ne fait pas exception pour dissimuler dans l'art, et dans la perception sensible, ces vérités que l'on ne rencontre que « voilées ». Si l'impression est le matériau sensible de l'artiste, c'est vraisemblablement parce que l'art lui-même, comme ce qui dans la nature lui est comparable, ne saurait être perçu qu'à travers elle. Aveugle dans la réception comme dans la création, l'intelligence ne pourrait y jouer qu'un rôle secondaire, se fondant sur le témoignage des sens. Celui-ci, d'ailleurs, est d'autant plus puissant lorsque l'intelligence en est exclue. Il en va ainsi de la tristesse exhalée par l'escalier où

commence le drame du coucher ; tristesse qu'une odeur rend « plus cruelle encore pour [l]a sensibilité parce que sous cette forme olfactive [l'] intelligence n'en pouvait plus prendre sa part » (*CS*, t. I, p. 27). L'intelligence ainsi exclue reste paralysée jusqu'à ce que l'essence de l'impression soit finalement extraite de la matière. Mais l'on ignore encore comment s'opère cette abstraction. Dans une lettre à Lucien Daudet, Proust définit l'écriture comme « la transsubstantiation des qualités irrationnelles de la matière et de la vie dans des mots humains » (*Corr.*, t. XII, p. 343). Cette image étrange communique justement à l'art, devenu pain et vin, la matérialité de ces « qualités irrationnelles », devenues corps du Christ. Ici, les « mots humains » demeurent profanes tant que n'a pas été introduite en eux, par la consécration de l'art, la présence réelle de ces qualités. Proust situe ainsi les impressions irrationnelles suscitées par la matière dans le domaine sacré, et l'intelligence dans le domaine profane. Mais il n'ignore pas qu'il s'agit là d'une inversion contraire aux croyances de beaucoup de ses contemporains. Ainsi, dans le Carnet « de 1908 », il prévoit de mettre en scène cette opposition, mettant Nerval et Baudelaire de son côté, celui des artistes, contre le parti de la raison : « montrer le p[oin]t de vue opposé des gens intelligents et des artistes Sylvie-Baudelaire et indiquer que les gens du monde trouveront bête précisément ce que j'ai voulu faire en ayant toujours de l'irrationnel comme objet¹⁹. »

Cette consigne que se donnait Proust a été suivie à la lettre par Ramuz, pour qui l'attrait exemplaire de la peinture est qu'elle « supprime, mieux que l'art du langage, la connaissance intellectuelle²⁰ ». Chez lui, d'ailleurs, l'entêtement dans la raison par lequel les humains se privent des leçons de leurs sens n'est pas réservé aux gens du monde. À deux reprises, des compatriotes d'Aimé Pache l'interrogent sur son usage des couleurs, qui leur semble fantaisiste : « Pourquoi est-ce que tu fais ça vert ? [...] la jument, tout le monde dit qu'elle est grise : tu la fais bleue, dans ta peinture » (*AP*, p. 216). À son ancien maître, qui lui pose lui aussi cette question des couleurs, il répondra simplement « Parce que je les vois » (*AP*, p. 126). Puis il cessera de répondre, comprenant qu'aucun raisonnement ne peut remédier à un défaut de perception. Dans sa jeunesse, avant de devenir peintre, c'est en rencontrant Rose la Folle qu'il s'était initié à la valeur des impressions et à leur logique propre. Au-delà des actes et des propos obscurs de cette femme méprisée comme lui par les villageois, il avait découvert une cohérence faite de

¹⁹ Marcel Proust, *Carnets*, éd. A. Compagnon et F. Callu, Paris, Gallimard, 2002, p. 95-96.

²⁰ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 39.

perceptions inaccessibles aux autres humains. Et sans pouvoir partager ces perceptions particulières, il apprenait ainsi à reconnaître en elles les éléments constitutifs de la pensée et du langage de Rose : « ce qu'elle disait, le plus souvent, on ne pouvait pas le comprendre, non à cause des mots qui étaient ceux de tout le monde, mais à cause des choses qu'elle mettait en-dessous, que personne n'avait jamais vues, et elle était seule à les voir » (*AP*, p. 62-63). Les mots, qui appartiennent au domaine de la raison et de l'intelligence, n'ont donc pas d'autre sens que celui qu'ils empruntent au domaine des sensations ; ainsi, leur sens diffère selon l'expérience sensible de qui les utilise, et n'est recevable que par qui la partage. À la lumière de cette vision, la métaphore apparaît comme un indispensable outil de traduction : elle permet à une sensation connue d'en éclairer une autre, nouvelle ou obscure. Mais avant de s'initier à l'association, et avant d'espérer communiquer sa perception propre, le jeune garçon doit la développer. Durant la période d'enfance où il apprend ce langage de sensations et découvre sa sensibilité, il est semblable à Rose de bien des manières ; par sa solitude, son contact avec la nature, et par la certitude que lui transmet une voix adressée à lui seulement, la vocation :

Il avait pris goût à la solitude. [...] Il lui semblait qu'une voix l'appelait du haut des collines, et à cette voix il obéissait. Il y avait comme un nouveau visage aux choses, comme une nouvelle âme en elles ; ou plutôt maintenant, elles avaient une âme, en étant avant dépourvues, une âme pareille à la sienne, et par là un langage qu'il lui semblait comprendre pour la première fois (*AP*, p. 55).

Plus qu'aucun maître, donc, et plus qu'aucun artiste, c'est ce personnage, avec son langage d'impressions, qui exerce sur le héros l'influence la plus forte. Leur ressemblance est affirmée jusque dans les dernières pages du roman, celles qui sont écrites par Aimé dans son carnet après sa révélation esthétique finale, alors que Rose voit venir la fin de sa vie : « Elle a été encore un exemple pour moi » (*AP*, p. 225).

b. Les impressions comme matériaux de l'art

Dans l'appréciation de l'art, le héros de la *Recherche* découvre que les sensations sont propres à l'être qu'elles touchent. Cette découverte s'adosse à celle d'une possible communication de ces trouvailles personnelles par le moyen de la création. Ainsi, « l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre » (*P*, t. III, p. 665). Comme chez Aimé, c'est

dans les couleurs que se concentre pour le narrateur proustien cette « vision » du peintre. C'est encore par une matière sensible que se communique l'immatérielle singularité du génie. De même, la superposition de sons doit matérialiser une « essence » propre au compositeur. Ainsi, les impressions reçues de l'art ne renseignent pas le personnage sur le monde qu'il connaît, mais sur un monde différent, tel que l'a intimement connu une autre conscience : « Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux de la lune » (*TR*, t. IV, p. 474). Il y a bien une vérité dissimulée dans l'art, mais celle-ci est subjective. C'est d'ailleurs son appartenance à une conscience isolée qui empêche de la connaître ailleurs que dans une œuvre. L'examen successif de l'objet réel et de sa représentation n'offre ainsi au héros qu'un vague plaisir, dans lequel il découvre son ignorance de l'un et de l'autre. Ainsi, à propos de la lune :

J'aimais à retrouver son image dans des tableaux et dans des livres, mais ces œuvres d'art étaient bien différentes – du moins pendant les premières années, avant que Bloch eût accoutumé mes yeux et ma pensée à des harmonies plus subtiles – de celles où la lune me paraîtrait belle aujourd'hui et où je ne l'eusse pas reconnue alors (*CS*, t. I, p. 144).

Ici, la beauté artistique éloigne de l'objet réel, que l'on reconnaît difficilement dans une œuvre subtile. Par une initiation dont le snobisme de Bloch est ici l'agent, le héros apprend à percevoir dans l'art le rapprochement d'une image et d'un objet qui se rencontrent d'autant plus agréablement qu'ils sont fort éloignés. Avant d'acquérir cette connaissance, il entretient l'illusion de pouvoir réaliser par un voyage la mise en rapport qui est le secret de l'art : « Si mes parents m'avaient permis, quand je lisais un livre, d'aller visiter la région qu[e Bergotte] décrivait, j'aurais cru faire un pas inestimable dans la conquête de la vérité » (*CS*, t. I, p. 85).

S'il suffit d'un Bloch pour lui apprendre à faire coïncider l'impression artistique « subtile » et l'impression première, il n'existe cependant aucun artiste de génie dans la *Recherche* qui puisse apprendre au héros la « vérité » des sensations. C'est ce que soulignent Pierre-Louis Rey et Brian Rogers au sujet d'Elstir et de Bergotte : « Quand ils auront dit au héros tout ce qu'ils pouvaient lui dire, ils feront naître en lui le sentiment qu'ils ne lui ont encore rien dit et la certitude qu'il ne peut recevoir la vérité de

personne²¹. » Elstir l'affirme d'ailleurs très clairement : « On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même » (*JF*, t. II, p. 219). Direct ou indirect, l'enseignement des prédécesseurs, quels qu'ils soient, ne peut ni remplacer ni accompagner l'exercice de la sensibilité, car « toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, [et] prolongée en nous-même par une autre moitié que seul nous pourrions connaître » (*TR*, t. IV, p. 470). Or cette connaissance, dont les conseils de ces génies ne rapprochent pas, est indispensable à la création artistique. Comme l'indique Stéphane Chaudier, « l'imaginaire esthétique de Proust n'apprehende jamais la création en-dehors d'une impression sensible affectant le sujet²². » Déjà, dans le *Contre Sainte-Beuve*, c'est en reconnaissant cette essence subjective de l'art, et l'impossibilité d'emprunter aux anciens leur sensibilité, que Proust peut conclure : « [u]n écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire. » Ayant à découvrir un monde encore inexploré, « [i]l n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère » (*CSB*, p. 220). Il ne peut, comme espérait le faire le jeune garçon de Combray, demander à Bergotte de lui communiquer le secret des essences contenues dans les choses. Car le regard conçoit les objets plus qu'il ne les perçoit. C'est ce que dit Ramuz à propos du regard artiste dans ses *Notes du Louvre*, lorsqu'il définit le style comme « une manière de voir de façon que tout fût renouvelé²³ ». La même idée est exprimée par le narrateur de la *Recherche*, qui compare sur ce point les pratiques littéraire et picturale : « le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision » (*TR*, t. IV, p. 474). Chez Ramuz comme chez Proust, qu'il soit ou non question d'art, on n'est jamais touché que par un objet inventé. C'est la découverte que fait Aimé Pache en retrouvant son pays : « Est-ce vraiment ces choses que j'aime, ou bien une image que je m'en suis faite. Serait-elle si loin de la réalité ? » (*AP*, p. 121). C'est aussi le phénomène que Ramuz identifie comme la première vérité de la peinture²⁴ : « Le peintre a une image sous les yeux, mais c'est moins cette image qu'il cherche à reproduire qu'une image de cette image qui se forme au-dedans de lui-même » (*RA*, p. 649). Le héros de la

²¹ « Notice », in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris Gallimard, t. IV, p. 1148.

²² Stéphane Chaudier, *op.cit.*, p. 453.

²³ *Notes du Louvre*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XXIX, 2013, p. 122.

²⁴ Cézanne est l'autorité que Ramuz convoque pour affirmer ce principe impressionniste. Il cite notamment à plusieurs reprises une formule rapportée par Émile Bernard dans l'article « Paul Cézanne » paru dans *L'Occident* en juillet 1904 : « Peindre d'après nature, ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser des sensations. »

Recherche, de son côté, en fait la démonstration lorsqu'il tombe amoureux des yeux bleus de Gilberte, qui les a pourtant d'un noir profond (CS, t. I, p. 139).

Chez Proust, le pouvoir de subjugation des objets et des sensations dépend du souvenir d'un « moi » passé que le personnage y reconnaît : « On cherche à retrouver dans les choses, devenues par là précieuses, le reflet que notre âme a projeté sur elles » (CS, t. I, p. 86) Ainsi s'explique par exemple le charme des feuilles de tilleul, indissociablement liées à la résurrection de Combray. Avant même que le temps de l'enfance ne se soit éloigné, ces branches séchées se distinguent par leur capacité à rappeler un objet connu et familier auquel elles ne ressemblent pourtant plus :

Mille petits détails inutiles [...] me donnaient, comme un livre où on s'émerveille de trouver le nom d'une personne de connaissance, le plaisir de comprendre que c'était bien des tiges de vrais tilleuls, comme ceux que je voyais avenue de la Gare, [...] me montraient que ces pétales étaient bien ceux qui avant de fleurir le sac de pharmacie avaient embaumé les soirs de printemps (CS, t. I, p. 50-51).

C'est un fragment de sa propre vie que l'enfant reconnaît dans ces impressions sensibles. De même, c'est dans l'image intériorisée d'objets matériels que le héros devenu adulte doit aller chercher, à chaque réveil, les éléments constitutifs de son identité : « l'image confusément entrevue des lampes à pétrole, puis des chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi » (CS, t. I, p. 6). Selon la compréhension proustienne des sensations, avant même que le héros ne connaisse les réminiscences, c'est dans le monde sensible que le « moi » dépose les impressions dont il est constitué, et c'est dans une confrontation répétée à ce monde sensible qu'il les ressaisit : « une chose que nous avons vue autrefois, conserve le regard que nous lui avons donné et si nous nous retrouvons en face d'elle, elle nous rend ce regard avec toutes les images qui le remplissaient alors » (CS, t. I, p. 1120, dactylographie 1).

c. Métamorphose des objets dans l'observation

Ainsi, dans l'exercice de description, fréquent chez Ramuz comme chez Proust, ce n'est pas tant l'objet lui-même qui est détaillé que l'effort d'un personnage pour le comprendre et pour comprendre par lui ce qui le préoccupe. C'est ce que précise Doris Jakubec, en réponse aux anciens critiques qui voyaient en Ramuz un auteur de cartes postales : « Si le paysage est mis au premier plan, ce n'est jamais en tant que tel, mais

parce qu'il est vu, vécu, éprouvé par tel ou tel personnage, à tel moment du jour, à tel point de son histoire²⁵ ». Dans une lettre à Henri Poulaille l'auteur affiche plus clairement encore son mépris de l'objet seul : « Je passe pour un homme de la nature, je n'aime pas la nature²⁶... » Le contact de l'objet n'est intéressant que dans la mesure où il convoque une ou plusieurs autres sensations, connues ou fantasmées. On abandonne dans la poursuite de ces connexions l'idée d'une vérité objective, naturelle, réelle de l'objet. Dès Combray, Proust rend systématique le modelage des objets au gré des descriptions, et la modulation des descriptions au gré des analogies imaginées par le personnage. Le plus illustre exemple de cette transformation sensorielle est la métamorphose du clocher de Combray :

Quand après la messe, on entrait dire à Théodore d'apporter une brioche plus grosse que d'habitude [...], on avait devant soi le clocher qui, doré et cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil, piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu. Et le soir, quand je rentrais de promenade et pensais au moment où il faudrait tout à l'heure dire bonsoir à ma mère et ne plus la voir, il était au contraire si doux, dans la journée finissante, qu'il avait l'air d'être posé et enfoncé comme un coussin de velours brun sur le ciel pâli qui avait cédé sous sa pression, s'était creusé légèrement pour lui faire sa place et refluit sur ses bord (CS, t. I, p. 64)

Cette double description met en avant l'aspect sensible de la tour qui, gommeuse ou douce, semble pouvoir être touchée, voire consommée, quand bien même le héros ne peut que l'observer de loin. Le clocher, pourtant présenté comme le plus solide et le plus fiable repère de Combray, se plie docilement aux états d'âme du jeune garçon et épouse l'exact contour des pensées qui l'occupent. La sensation produite par cet objet de pierre, ancien et immuable, n'est jamais identique parce qu'elle dépend en grande partie non seulement de la personne qui la ressent, mais encore de l'état dans lequel cette personne se trouve. Il en va de même de tous les types de sensations, y compris celles que provoquent les œuvres d'art. C'est pourquoi le narrateur souligne la naïveté de ses grand-tantes, qui « se figuraient les mérites esthétiques comme des objets matériels qu'un œil ouvert ne peut faire autrement que de percevoir, sans avoir eu besoin d'en mûrir lentement des équivalents dans son propre cœur » (CS, t. I, p. 145). Comme nous l'apprend le clocher de Combray, le « mérite esthétique » d'un objet n'y est pas contenu, et n'est pas comme lui une chose

²⁵ « Introduction », in Charles Ferdinand Ramuz, *Romans*, éd. cit., t. I, 2005, p. XIV.

²⁶ Charles-Ferdinand Ramuz, *Lettres 1919-1947*, Paris, Grasset, 1959, p. 129.

disponible. C'est l'association avec la brioche ou le coussin qui permet à la pierre d'émouvoir l'enfant, et il faut pour apprécier une œuvre pouvoir l'intégrer à une association semblable. Ici se confirme encore l'idée d'une vérité secrète des sensations, dont la part matérielle ne suffit pas, et qui ne peuvent être comprises immédiatement. Le héros en fait notamment l'expérience en commençant à lire Bergotte :

Les premiers jours, comme un air de musique dont on raffolera, mais qu'on ne distingue pas encore, ce que je devais tant aimer dans son style ne m'apparut pas. Je ne pouvais pas quitter le roman que je lisais de lui, mais me croyais seulement intéressé par le sujet (*CS*, t. I, p. 92).

Déjà capable de deviner le plaisir contenu dans cette lecture, il ne connaît pas encore l'expérience qui le lui rendra évident. La formation esthétique du héros doit lui apprendre qu'une vaste part des connaissances contenues dans les sensations n'est pas immédiate, parce qu'elle dépend plutôt de la personne qui les ressent que de l'objet qui les procure.

3. Le village archaïque et l'expérience fondatrice

a. L'enfance et la religion de la beauté

Dans le domaine rural de l'enfance, toute zone d'ombre soustraite à la connaissance immédiate est éloignée – dans l'espace et dans le temps – par l'esprit du jeune héros. Ainsi, par-delà le viaduc qui marque la fin du « calvaire » par lequel son père l'emmène en promenade, il n'envisage qu'un exil hors « des pays chrétiens dont Combray marqu[e] pour [lui] l'extrême limite » (*CS*, t. I, p. 113). De même, se souvenant que les promenades du côté de Guermantes n'ont jamais mené sa famille jusqu'aux sources de la Vivonne, il les perçoit comme les extrémités du monde réel et de la surface terrestre : « j'avais été aussi surpris quand on m'avait dit qu'elles se trouvaient dans le département, à une certaine distance kilométrique de Combray, que le jour où j'avais appris qu'il y avait un autre point précis de la terre où s'ouvrait, dans l'Antiquité, l'entrée des Enfers » (*CS*, t. I, p. 169). Dans le temps, elles sont repoussées jusqu'aux sources non pas d'un cours d'eau longeant Guermantes, mais de la civilisation. Dans l'espace, elles sont transportées à la frontière du monde terrestre. L'image que le garçon se fait des Guermantes, que l'on imagine également à l'extrémité jamais atteinte du « côté » et de son chemin, est moins abstraite parce qu'elle s'appuie sur des perceptions sensibles qui lui donnent forme. Elle

se décline suivant la diversité de ces impressions indirectes dont le flou participe à la fascination exercée par cette famille :

[C]haque 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 en 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 enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : « antes » (CS, t. I, p. 169).

Ce n'est pas à l'Antiquité que sont associés les seigneurs de Combray, mais au temps moins reculé (mais aussi plus obscur dans l'esprit du héros) du Moyen Âge. Chaque fragment de la mosaïque qui compose ce temps fantasmé est une sensation, provoquée par la lumière que filtre un vitrail, que produit une lanterne ou qu'évoque un nom, et le nombre de ces sensations dessine autant le contour de l'époque médiévale rêvée par Marcel que celui du Combray qu'il habite. Sous l'autorité de ces seigneurs absents, c'est la campagne réellement vécue et observée qui est assimilée aux temps mérovingiens et à leur obscur mystère.

Dans la *Recherche* comme dans l'œuvre de Ramuz, les années qui voient se développer la sensibilité du jeune héros appartiennent à ce monde rural et archaïque. Celui-ci est vécu par le personnage sur un mode religieux, et cette religion de l'enfance est fortement teintée de paganisme. Dans la description du paysage spirituel où se tient le village de Combray, par exemple, l'autorité des églises chrétiennes est elle-même en grande partie attribuée à leur nature paysanne, notamment soulignée par la comparaison des deux clochers « rustiques » de Saint-André-des-Champs avec des épis de blé (CS, t. I, p. 144). Un exemple longuement développé de cette mystique de la nature est celui de l'aubépine rose qui fascine Marcel du côté de Méséglise. Plus tôt, il avait découvert et commencé à aimer les aubépines « au mois de Marie » (CS, t. I, p. 110), sur l'autel de l'église de Combray. L'impression de sainte pureté qu'elles lui donnaient se mêlait à l'appétit olfactif et charnel qui caractérise toujours ses impressions les plus fortes : « je me figurai que devait être cachée cette odeur comme sous les parties gratinées le goût d'une frangipane ou sous leurs taches de rousseur celui des joues de M^{lle} Vinteuil » (CS, t. I, p. 112). L'aubépine rose de Tansonville, elle aussi, se présente autant comme une

gourmandise très charnelle offerte aux sens que comme l'expression dévote d'une vérité religieuse : « tout prêt pour le mois de Marie, dont il semblait faire partie déjà, tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose, l'arbuste catholique et délicieux » (*CS*, t. I, p. 137). Lorsqu'elle est comparée à une jeune fille et prépare l'apparition de Gilberte, la spontanéité, l'évidence de sa parure séduisante sont expliquées par une obéissance à des lois religieuses : « Elle avait une parure de fête – de ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses » (*CS*, t. I, p. 137-138). Et pour isoler plus nettement encore la simplicité naturelle, religieuse et véritable propre au monde rural, cette expression de la nature qu'est l'aubépine est comparée à un ouvrage artisanal au moment même où elle est opposée à l'« artifice » humain :

[C]e n'était pas facticement, par un artifice de fabrication humaine, qu'était traduite l'intention de festivité des fleurs, mais [...] c'était la nature qui, spontanément, l'avait exprimée avec la naïveté d'une commerçante de village travaillant pour un reposoir, en surchargeant l'arbuste de ces rosettes d'un ton trop tendre et d'un pompadour provincial (*CS*, t. I, p. 138).

Le « pompadour provincial » et la maladresse de la commerçante sont donc exactement étrangères à la « fabrication humaine », qui n'a pas la « naïveté » distinctive de la nature. On pourrait croire ici au mépris d'un artiste parisien pour les ouvrages simples de la campagne si l'aubépine n'était pas en même temps comparée à l'art, dont elle a l'obscur et inintelligible séduction. S'entêtant à vouloir percer le secret des sensations qu'elle lui donne, le héros s'en écarte avant de revenir vers elle « comme devant ces chefs-d'œuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder » (*CS*, t. I, p. 136-137). Sans en trouver l'explication, sans en identifier la preuve, il suppose l'existence dans cette fleur d'une vérité, qui serait à la fois celle de l'art et celle de la nature. En cela, il est semblable à sa grand-mère, pour qui un même critère instinctif permet de reconnaître indifféremment la sincérité de la nature, de l'art ou de la religion :

Sans trop savoir pourquoi, ma grand-mère trouvait au clocher de Saint-Hilaire cette absence de vulgarité, de prétention, de mesquinerie, qui lui faisait aimer et croire riches d'une influence bienfaisante, la nature, quand la main de l'homme ne l'avait pas rapetissée, et les œuvres de génie (*CS*, t. I, p. 63).

Cette absence d'explication fait de leur opinion commune une foi, dont l'objet ne serait pas spécifiquement religieux, mais plutôt esthétique. L'ajout, en fin de phrase, des œuvres de génie aux côtés de la nature et du clocher permet de le supposer, et augmente

considérablement la portée de cette phrase dans laquelle l'humanité est dévaluée. Elle suppose qu'il existe dans ces œuvres une vérité non humaine, celle de la création, commune à la nature terrestre et aux sphères supérieures. La foi en une telle vérité fonde dans *Aimé Pache* comme dans la *Recherche* une religion de l'enfance. Pour Aimé, le dieu archaïque du pays est naturellement remplacé par cette foi nouvelle, qui est associée à la vocation d'artiste : « Jusque-là il avait cru en Dieu. Il se l'imaginait à travers les images de l'Ancien Testament », mais « [s]oudain, tout cela s'en alla de lui. Il n'en souffrit pas. Une autre croyance allait lui venir » (*AP*, p. 53). Alors que les lois de l'art sont encore mystérieuses et que la vocation est encore floue, c'est dans les sensations, et à travers elles dans les objets matériels, que se cristallise cette foi esthétique : « Le paganisme est plus encore que le christianisme la religion de l'enfance²⁷ ». Dans la *Recherche*, celle-ci se manifeste dans l'observation du paysage combraysien, mais comme le narrateur l'indique lui-même, elle ne survit pas au-delà de ce domaine d'enfance :

[C]'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes. C'est parce que je croyais aux choses, aux êtres, tandis que je les parcourais, que les choses, les êtres qu'ils m'ont fait connaître, sont les seuls que je prenne encore au sérieux et qui me donnent encore de la joie. Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs (*CS*, t. I, p. 182).

Ce constat établit à la fois la disparition de cette foi en-dehors du village archaïque et son influence fondatrice sur l'adulte devenu incroyant. C'est bien elle qui est proposée comme la source des plaisirs connus au contact des objets ou des souvenirs, même après sa disparition, et c'est elle qui préside définitivement à l'identification des « vrais » objets. Une grande part de cette connaissance tirée de l'expérience sensible reste longtemps insaisissable et inutilisable. Elle ne suffit donc pas à faire du personnage un artiste, ni à lui offrir une compréhension véritable de l'art. Elle fonde cependant sa recherche et lui fournit ses premières ressources.

²⁷ Stéphane Chaudier, *op.cit.*, p. 142.

b. Les signes matériels d'une vérité supérieure

La croyance en une correspondance de la matière sensible et des vérités humaines n'est évidemment pas sans antécédent. Selon Kuo-Yung Hong, c'est notamment la lecture de Nerval et de Maeterlinck qui a nourri cette vision chez Proust :

L'âme humaine dialogue avec les objets matériels : telle est l'idée que Proust cherche à exploiter dans le mysticisme de Nerval et de l'auteur du *Temple enseveli*, selon qui il existe une correspondance intime entre l'esprit de l'homme et le monde matériel, végétal et animal²⁸.

Cette notion d'intimité, que Ramuz utilisait pour décrire le rapport d'Aimé à la nature, n'est pas étrangère à l'effet produit sur Marcel par les fleurs. L'extrême sensibilité des jeunes personnages, émus puis fascinés par le contact des plantes et des paysages, est proche de celle de Maeterlinck, « dont l'esprit est perpétuellement ouvert aux mille émotions anonymes communiquées par la ruche, le parterre ou l'herbage²⁹ ». Le phénomène observable chez Nerval, cette correspondance mystique des choses avec l'« âme humaine » et avec l'« esprit de l'homme », passe d'abord par une séduction sensorielle inintelligible, puis offre à l'entendement des pensées nouvelles, inaccessibles jusqu'alors. En avril 1908, Ramuz décrit très simplement dans son journal ce processus, dont il fait le principe de sa propre formation : « Mes idées me viennent des yeux » (*JR*, t. II, p. 91). Ce mouvement des sens vers les idées correspond à la traduction de l'objet matériel en nourriture spirituelle. L'auteur y revient, accentuant encore sa ressemblance avec le personnage d'Aimé, lorsqu'il affirme que son « éducation a été faite par les peintres³⁰ ». Ces maîtres dont il parle, d'ailleurs, ne sont ni des professeurs ni des connaissances, mais les impressionnistes, Cézanne en particulier, dont il fréquentait les expositions durant ses années de formation et qu'il n'a connus qu'à travers leurs tableaux. Comme son personnage, il n'a trouvé aucune ressource dans la fréquentation de mentors, et ne s'est formé que par une observation solitaire de la beauté naturelle selon les enseignements de la beauté picturale. Chez Proust aussi, l'appréciation de la nature est rehaussée par l'appréciation de l'art, mais à son tour celle-ci est servie par une influence

²⁸ Kuo-Yung Hong, *Proust et Nerval. Essai sur les mystérieuses lois de l'écriture*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 42.

²⁹ Ruskin, John, *La Bible d'Amiens - Sésame et les lys* [et autres textes], préfaces, traductions et notes de Marcel Proust, éd. Jérôme Bastianelli, Paris, Robert Laffont, 2015, p. 435.

³⁰ Charles-Ferdinand Ramuz, « Questions », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XVI, 2009, p. 490.

supplémentaire, celle de John Ruskin. Traduisant *Sésame et les Lys*, Proust cite une lettre de *Fors Clavigera* synthétisant le discours de Ruskin sur l'importance des objets naturels pour l'esprit humain : « les *Peintres Modernes* enseignèrent l'affinité de toute la nature infinie avec le cœur de l'homme ; montrèrent le rocher, la vague et l'herbe comme un élément nécessaire de sa vie spirituelle³¹. » Là encore, c'est à la fois le « cœur de l'homme » et sa « vie spirituelle » qui sont touchés par les sensations, qui exercent sur lui une influence double. La beauté touche le cœur. La vérité enrichit l'esprit. Toutes deux sont contenues dans le même objet sensible.

À Combray, le jeune héros croit fermement en cette cohabitation. La beauté est à ses yeux la manifestation visible d'une vérité secrète et supérieure. Ainsi, parce que ses reflets lumineux sont changeants, il semble que le parterre d'eau du côté de Guermantes soit « toujours en accord [...] avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux – avec ce qu'il y a d'infini – dans l'heure » (*CS*, t. I, p. 168). La rencontre du fugitif et de l'infini dans les variations constantes de la lumière invite à supposer que l'instant, avec les sensations qui l'accompagnent, suffise à révéler les mystères du temps, et préfigure ainsi le miracle de la réminiscence. Même dans la relative obscurité de l'église de Combray, plus que tout sentiment chrétien, c'est un jeu de lumières, « l'éclat changeant d'une traîne de paon » (*CS*, t. I, p. 59), qui impressionnera le garçon et lui évoquera le mystère de l'existence. La lumière, qui est perçue par les sens mais demeure intangible, semble matérialiser le lien qui unit le monde connu et la vérité abstraite. Pour participer à ce mystère, l'église doit se métamorphoser « comme si c'était dans la nef de quelque grotte irisée de sinueuses stalactites qu'[il] suivai[t] [s]es parents, qui portaient leur paroissien » (*CS*, t. I, p. 59). Car la religion chrétienne, en elle-même, n'apporte pas de réponse aux questionnements esthétiques et métaphysiques du personnage. C'est en tant qu'objets sensibles, et sous l'effet d'une imagination païenne et rurale, que l'église, les reliques ou l'art religieux deviennent mystérieux et se chargent d'une vérité supérieure :

[L]es objets précieux venus à l'église de personnages qui étaient pour moi presque des personnages de légende (la croix d'or travaillée disait-on par saint Éloi et donnée par Dagobert, le tombeau des fils de Louis le Germanique, en porphyre et en cuivre émaillé) à cause de quoi je m'avançais dans l'église, quand nous gagnions nos chaises, comme dans une vallée visitée de fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, la trace palpable de leur passage surnaturel, tout cela faisait d'elle pour moi

³¹ Marcel Proust, préface à *Sésame et les lys*, dans John Ruskin, *La Bible d'Amiens - Sésame et les lys* [et autres textes], *op. cit.*, note 2, p. 544.

quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps –, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux (*CS*, t. I, p. 60)

C'est bien par l'intermédiaire du paysan, sous l'autorité des seigneurs féodaux plutôt que sous celle des saints, et devant les objets terrestres dans lesquels ces entités surnaturelles survivent, que se manifeste ici la croyance en une vérité invisible. Exaltée par la solennité de l'église, la fascination du héros pour le temps archaïque et pour les objets qui le recréent se change ici en une vénération de la mémoire comprise dans la matière. L'église de Combray ne tire pas son autorité de Dieu, mais de son triomphe sur le temps, qui révèle les lois dont le héros tirera sa compréhension de la mémoire involontaire en même temps que son art poétique.

c. La mystique paysanne

La ressemblance des paysans actuels et de ceux qui forment la grammaire religieuse des églises participe à donner au village de campagne sa profondeur mystique, et à faire supposer au jeune garçon un langage secret derrière les expériences matérielles qu'il y rencontre. À l'heure où les cathédrales sont devenues illisibles, « ne recevant plus que vagues et éblouis les regards des hommes au pied des tours³² », et où il faut espérer recevoir d'un Bergotte l'explication qui révélera leur signification perdue, la médiation qu'opérait grâce à elles le sculpteur médiéval entre la vie terrestre et la vérité religieuse semble appartenir à un autre temps.³³ Pourtant une partie de ce rapport apparaît encore aux yeux du héros, qui en suppose l'existence continue et secrète dans l'âme des gens du village, et de Françoise en particulier³⁴. Ainsi, sur le portail de Saint-André-des-Champs, qui deviendra pour lui le symbole de l'identité française. il lui semble que les scènes et

³² « Journées de pèlerinage », in *CSB*, p. 89.

³³ Dans son journal, à la suite de réflexions sur les cathédrales, Ramuz exprime lui aussi des regrets face à l'intellectualisation de l'art qui « suppose pour être pleinement goûté des connaissances particulières qui ne sont plus du domaine commun, lequel domaine commun ne pouvait être que celui de la foi » (*JR*, t. III, p. 326).

³⁴ Proust évoque dans « La Mort des Cathédrales » la connaissance instinctive qui permet aux ignorants d'apprécier la beauté de l'art religieux, et l'oppose à l'intelligence analytique des érudits : « Ceux-là seuls qui ont étudié l'art religieux du moyen âge sont capables d'analyser complètement la beauté d'un tel spectacle [...]. Mais empressons-nous d'ajouter que ceux-là qui peuvent lire à livre ouvert dans la symbolique du moyen âge, ne sont pas les seuls pour qui la cathédrale vivante [...] soit le plus grand des spectacles. C'est ainsi qu'on peut sentir la musique sans connaître l'harmonie » (*CSB*, p. 147).

les personnages sculptés « étaient représentés comme ils pouvaient l'être dans l'âme de Françoise » (CS, t. I, p. 149). Cette association se poursuit même autour des sujets antiques traités selon un esprit médiéval : « Le sculpteur avait aussi narré certaines anecdotes relatives à Aristote et à Virgile de la même façon que Françoise à la cuisine parlait volontiers de saint Louis comme si elle l'avait personnellement connu ». Françoise, « paysanne médiévale (survivant au XIX^e siècle) », n'est pas la seule héritière de cette « tradition à la fois antique et directe » (*ibid.*) qui lui fait partager l'esprit du sculpteur :

Une autre personnalité de Combray que je reconnaissais aussi, virtuelle et prophétisée dans la sculpture gothique de Saint-André-des-Champs, c'était le jeune Théodore, le garçon de chez Camus. [...] ce garçon qui passait à raison pour si mauvais sujet, était tellement rempli de l'âme qui avait décoré Saint-André-des-Champs [...] qu'il avait pour soulever la tête de ma tante sur son oreiller la mine naïve et zélée des petits anges des bas-reliefs, s'empressant, un cierge à la main, autour de la Vierge défaillante, comme si les visages de pierre sculptée, grisâtres et nus, ainsi que sont les bois en hiver, n'étaient qu'un ensommeillement, qu'une réserve, prête à reflourir dans la vie en innombrables visages populaires, révérends et futés comme celui de Théodore, enlumines de la rougeur d'une pomme mûre (*ibid.*).

Le verbe « reconnaître », parce qu'il est associé au « je » du héros et au temps où il doit s'abriter « pêle-mêle avec les Saints et les Patriarches de pierre sous le porche de Saint-André-des-Champs » (*ibid.*), est le plus net indice qui nous permette d'attribuer cette série d'associations non au narrateur, mais à l'enfant. Ici, par l'intermédiaire de Théodore, dont il signale pourtant discrètement les vices si peu chrétiens, il imagine une communication directe des temps et des domaines. Cette correspondance miraculeuse et sacrilège, qui change la tante Léonie en Vierge Marie et le « mauvais sujet » en ange véritable annonce déjà l'usage proustien de la métaphore, auquel le héros ne sera pourtant initié que plus tard. L'analogie qu'il observe sur la façade de l'église réalise pour lui la mise en relation des sphères terrestre et céleste, mais aussi et surtout celle du domaine profane et du domaine sacré. Leur communication est encore renforcée lorsque le sentiment provoqué chez le garçon par une statue de sainte et son modèle contemporain lui inspire immédiatement une pensée pour le village de Roussainville comparé à Sodome :

Non plus appliquée à la pierre comme ces petits anges, mais détachée du porche, [...] une sainte avait les joues pleines, le sein ferme et qui gonflait la draperie comme une grappe mûre dans un sac de crin, le front étroit, le nez court et mutin, les prunelles enfoncées, l'air valide, insensible et courageux des paysannes de la contrée. Cette ressemblance qui insinuait dans la statue une douceur que je n'y avais pas cherchée, était souvent certifiée par quelque

filles des champs, venue comme nous se mettre à couvert [...]. Devant nous, dans le lointain, terre promise ou maudite, Roussainville, dans les murs duquel je n'avais jamais pénétré, Roussainville, tantôt, quand la pluie avait déjà cessé pour nous, continuait d'être châtié comme un village de la Bible par toutes les lances de l'orage qui flagellait obliquement les demeures de ses habitants, ou bien était déjà pardonné par Dieu le Père qui faisait descendre vers lui, inégalement longues, comme les rayons d'un ostensor d'autel, les tiges d'or effrangées de son soleil reparu (*CS*, t. I, p. 150).

La description très charnelle de la statue de sainte, que la sobriété habituelle des pierres et des célicoles rendent doublement surprenante, établit un premier lien entre la chair et l'exemple spirituel. Lorsqu'une paysanne apparaît pour permettre de « juger de la vérité de l'œuvre d'art » (*ibid.*), elle interrompt au contraire une description qui semblait déjà être celle d'une femme, et qui n'est désormais que celle d'une statue. Ainsi, elle redouble paradoxalement la ressemblance de la pierre chrétienne et de l'être de chair. Enfin, le désir profane éprouvé par le garçon devant l'œuvre religieuse lui rappelle immédiatement l'exemple moral du châtement de Sodome. Mais cette fois encore, l'abstraction biblique est traduite dans le monde sensible : le châtement est appliqué non pas à cette ville maudite mais au village de Roussainville, sous la forme d'une pluie ordinaire – celle dont le héros s'abritait. Ce village lui apparaît précisément à cet instant, condamné par Dieu le Père, parce qu'il est associé à son désir de connaître des paysannes.

La justesse inconsciente de ce choix dicté par des impressions ressenties dans les champs ressemble à la connaissance irrationnelle que le garçon prête aux paysans des alentours. Il ne sait pas encore que la forme de ses désirs est précisément celle du quotidien de Théodore à Roussainville, « dans les murs duquel [il n'a] jamais pénétré » (*ibid.*) tandis que le garçon d'épicerie « s'y amus[e] avec toutes les petites paysannes du voisinage » (*TR*, t. IV, p. 694). Il ne connaît pas non plus l'homosexualité de Théodore, qui participe elle aussi à la justesse de cette analogie biblique (il l'apprendra d'ailleurs de Françoise, dont la proximité avec ce personnage vient d'être établie par une filiation médiévale, paysanne et religieuse). Il ne sait pas, enfin, que celui-ci est le frère de la femme de chambre de la baronne Putbus, qui sera l'objet de son désir fiévreux puis d'une enquête infructueuse, et qu'il ne connaîtra pas plus que les plaisirs secrets de Roussainville. Ces trois mystères sexuels auxquels Théodore est initié, et qui formeront les obsessions successives du héros, font de ce personnage un point nodal de la connaissance charnelle dans la *Recherche*. Il règne sur les régions du domaine sensible qui apparaîtront l'une après l'autre au héros comme les plus inaccessibles et les plus

mystérieuses, et qui feront longtemps l'objet de sa quête. Le « savoir universel » (CS, t. I, p. 68) de Théodore, qui avait été annoncé ironiquement comme la conséquence de sa fréquentation de l'épicerie et de l'église, et donc de « tous les mondes », dépend bel et bien, finalement, de la réunion de mondes apparemment séparés : l'esprit religieux médiéval et le domaine sensible, la fréquentation des femmes et celle des hommes, l'hétérosexualité commune et l'inversion obscure qui fascinera le héros. C'est pourquoi Théodore est placé au cœur de ce développement sur le porche de Roussainville, où se révèle précisément la proximité de la vérité mystique et de la réalité sensible.

4. Vie terrestre et métaphysique

a. Présence réelle des vices ; odeur des vertus

Ce rapport entre vie terrestre et vérité métaphysique est évidemment manifeste chez Ramuz, qui n'introduit dans ses tableaux mystiques que des objets profanes. Il est tout aussi permanent à Combray, où il est le plus souvent établi par l'imagination et les désirs du héros, comme lorsque celui-ci compare le baiser de sa mère à « une hostie pour une communion de paix où [s]es lèvres puiseraient sa présence réelle » (CS, t. I, p. 13). Il assimile alors la « présence réelle » de sa mère à celle du Christ dans l'eucharistie, et son contact physique à une transsubstantiation. Directement empruntée à la liturgie chrétienne, l'idée d'une *présence* et d'une *communion* apportées par la chair est ainsi détournée puis appliquée à un objet profane. Ce procédé de déplacement, courant chez Proust, peut servir à réaliser des associations plus ou moins irrégulières, comme lorsqu'à travers Françoise est révélée la cohabitation du bien et du mal ; de l'esprit religieux et de la matérialité la plus basse. Ainsi, alors même qu'elle martyrise secrètement la « Charité de Giotto » en lui faisant cuisiner des asperges (auxquelles celle-ci est allergique), et fait subir aux volailles le sort dont le héros connaîtra bientôt l'horreur, ce sont précisément la chair de ces asperges et l'odeur du poulet qui matérialisent ses « mérites » et ses « vertus » :

[L]es légères couronnes d'azur qui ceignaient les asperges au-dessus de leurs tuniques de rose étaient finement dessinées, étoile par étoile, comme le sont dans la fresque les fleurs bandées autour du front ou piquées dans la corbeille de la Vertu de Padoue. Et cependant, Françoise tournait à la broche un de ces poulets, comme elle seule savait en rôtir, qui avaient porté loin dans Combray l'odeur de ses mérites, et qui, pendant qu'elle nous les servait à table, faisaient

prédominer la douceur dans ma conception spéciale de son caractère, l'arôme de cette chair qu'elle savait rendre si onctueuse et si tendre n'étant pour moi que le propre parfum d'une de ses vertus (CS, t. I, p. 120).

Cette illustration olfactive des qualités de Françoise est marquée par une ironie flagrante, que signale notamment l'absurdité répétée de l'« odeur de ses mérites » et du « parfum [...] de ses vertus ». Cette ironie souligne l'erreur de jugement que commet l'enfant lorsque sa gourmandise et son imagination religieuse se confondent. Pour autant, le contraste qu'elle révèle préexiste à cette erreur : comme le montre dans les pages suivantes une description plus détaillée de ce personnage (CS, t. I, p. 120-122), Françoise mêle des vices réels à des vertus réelles, et manifeste dans sa besogne l'esprit de religion le plus sincère, le plus juste peut-être de toute la *Recherche*.

Une analogie moins chrétienne mais également mystique, et dont l'ironie était plus diluée, avait déjà consacré les outils matériels de sa liturgie gastronomique quand son arrière-cuisine avait été décrite pour la première fois : « Elle avait moins l'air de l'ancre de Françoise que d'un petit temple à Vénus. Elle regorgeait des offrandes du crémier, du fruitier, de la marchande de légumes, [...] son faite était toujours couronné du roucoulement d'une colombe » (CS, t. I, p. 71). Le contraste de « l'ancre » obscur et grossier que la réalité fabrique, et du « petit temple à Vénus » que l'esprit conçoit résume la perception ambivalente du personnage de Françoise par le héros. Le chemin par lequel celui-ci découvre la religion de la cuisinière est évidemment celui de sa cuisine, qui lui a offert quelques-unes des sensations les plus mémorables de son enfance. Ces sensations olfactives et gustatives, comme on l'observe régulièrement, sont pour lui intimement liées aux sentiments mystiques ou esthétiques. C'est pourquoi le narrateur offre une description si particulièrement approfondie de ce personnage dans « Combray ». Mais le paradoxe de Françoise n'est pas sans équivalent ; on en rencontre de semblables chez tous les personnages majeurs de la *Recherche*, et leur importance est surtout remarquable chez les grands artistes.

b. Le « moi social » et le « moi profond »

L'exemple le plus célèbre est celui de Vinteuil, dont la vie misérable et l'œuvre de premier plan semblent se contredire radicalement. À ce premier contraste opposant la « vieille bête » et le « génie » (*Corr.*, t. XII, p. 259) s'ajoute d'ailleurs celui des mœurs : Vinteuil a de sévères principes moraux, mais son portrait sert aux jeux érotiques de sa

filles homosexuelles. Constatant la « pudibonderie excessive » qui lui fait rejeter Swann à cause de son « "mariage déplacé, dans le goût du jour" » (*CS*, t. I, p. 111), on songe immédiatement à ce qu'a de déplacé et de moderne la situation de sa propre fille, mais on doit aussi remarquer que sa sonate a précisément joué un rôle majeur dans l'union d'Odette et de Swann, et que sans l'encouragement de cette œuvre nourrie par les plus purs sentiments, son voisin ne se serait pas compromis avec une cocotte. Par un paradoxe semblable, sa tendre affection pour sa fille, et l'affection douloureuse ressentie en retour par celle-ci, sous-tendent la profanation de Montjouvain. Comme le pressent alors le héros, bien qu'il ne sache pas encore quels services l'amie de M^{lle} Vinteuil rendra au compositeur après sa mort, cette trahison n'en est pas une à proprement parler. La réalité complexe de ces événements apprend au héros comment peuvent coexister des sentiments ou des actes qui à première vue semblent contradictoires. Bergotte, grand écrivain et modèle du jeune héros, en est un autre exemple. Dans *La Prisonnière*, le narrateur évoque les derniers temps de son existence, qui comme celle de Vinteuil ne correspond ni à la hauteur de ses œuvres, ni à l'idée qu'elles donnent de lui. C'est la perception biaisée des médecins chargés de le soigner qui révèle ce contraste :

[F]lattés d'être appelés par lui, [ils] virent dans ses vertus de grand travailleur (il y avait vingt ans qu'il n'avait rien fait), dans son surmenage, la cause de ses malaises. Ils lui conseillèrent de ne pas lire de contes terrifiants (il ne lisait rien), de profiter davantage du soleil « indispensable à la vie » (il n'avait dû quelques années de mieux relatif qu'à sa claustration chez lui), de s'alimenter davantage (ce qui le fit maigrir et alimenta surtout ses cauchemars) (*P*, t. III, p. 185).

Si l'ironie de ce récit s'attaque en premier lieu à la bêtise des médecins, elle révèle néanmoins, en opposant leur haute idée de l'écrivain à la réalité de son existence matérielle enfermée entre des parenthèses, que celle-ci n'a pas l'éclat de l'œuvre de Bergotte, et que l'art n'y tient aucune place. Nous apprenions quelques pages plus tôt, justement, qu'aux dires de l'écrivain lui-même cette œuvre avait été nourrie par une ressource à la fois matérielle et peu morale : la fréquentation de très jeunes filles qu'il entretenait³⁵. À mots couverts, Norpois y avait déjà fait allusion dans « Autour de M^{me} Swann », du temps où la petite Gilberte était l'intime de Bergotte. Ce dernier, cité par le narrateur de *La Prisonnière*, réduit non seulement ce comportement, mais aussi l'œuvre

³⁵ À l'image de Bergotte, le héros âgé du *Temps retrouvé*, fraîchement convaincu de sa vocation d'écrivain, demande à Gilberte de lui « faire connaître de très jeunes filles » (*TR*, t. IV, p. 605).

littéraire qui en découle, à une question financière : « Je dépense plus que des multimillionnaires pour des fillettes, mais les plaisirs ou les déceptions qu'elles me donnent me font écrire un livre qui me rapporte de l'argent » (*P*, t. III, p. 183). Dans les mots de Bergotte, donc, cette exploitation du vice au profit de l'art n'est finalement qu'une transaction avantageuse dans l'économie des sensations et de la création. Il faudrait alors accepter comme naturel le paradoxe selon lequel Bergotte, qui était dans « Combray » le principal gardien du langage moral des églises, ait répondu à un vice au moment même où il apprenait à Gilberte les secrets de ce langage terrestre et religieux.

Ce contraste est aussi celui qui oppose la vérité des œuvres de Bergotte aux basses manœuvres du « Bergotte égoïste, ambitieux et qui ne pensait qu'à parler de tels gens puissants, nobles ou riches, pour se faire valoir, lui qui dans ses livres, quand il était vraiment lui-même avait si bien montré, pur comme celui d'une source, le charme des pauvres » (*JF*, t. I, p. 556). Ce « lui-même » véritable qu'évoque le narrateur, et qui ne se présente qu'à l'intérieur de l'œuvre pour délivrer une vérité « pure », est ce que Proust appelait « moi profond » ou « moi sensible », par opposition au « moi social », apparence quotidienne et terrestre des hommes. De diverses manières et à divers degrés, les péchés, les échecs ou la misère des artistes de la *Recherche* exposent l'éloignement radical de ces deux « moi » : celui qui, vivant dans le monde, reçoit (et produit) une série d'impressions, et celui en qui celles-ci survivent, qui est capable de les communiquer par le moyen de l'art et qui peut en tirer une vérité supérieure. Le second n'existe pas indépendamment du premier, qui puise dans la matière sensible « les plaisirs ou les déceptions » dont l'art se nourrit. Cependant, ce « moi profond » ne façonne pas le « moi social » à son image. Il ne lui transmet pas sa vérité pour faire de lui un homme bon, sage ou lumineux. Cette distinction explique pourquoi l'exemple de Morel, qui dans ses articles « transcrivait des conversations à la Bergotte, mais sans leur faire subir cette transposition qui en eût fait du Bergotte écrit », et empruntait donc son style au personnage plutôt qu'à l'œuvre, est dénigré par le narrateur : « Cette fécondation orale est si rare que j'ai voulu la citer ici. Elle ne produit, d'ailleurs, que des fleurs stériles » (*TR*, t. IV, p. 347). La clarté de l'œuvre ne se communique pas à l'homme social, et il faut noter que le rapport inverse est également impossible ; la médiocrité de l'homme ne disqualifie pas le travail artistique : « Le bourgeoisisme pudibond de l'un, les défauts insupportables de l'autre, même la prétentieuse vulgarité d'un Elstir [...] ne prouvent rien contre eux, puisque leur génie est manifesté par leurs œuvres » (*TR*, t. IV, p. 298). Cette distinction est également établie

par Ramuz, selon qui « le poète a deux vies, l'une qu'il subit, comme tout le monde ; l'autre où son imagination décide, et elles n'ont rien de commun³⁶. » Les évolutions de l'un et de l'autre de ces êtres ne sont pas conjointes, puisqu'elles ne se situent pas sur le même plan : « L'homme mûrit peut-être, l'auteur pas. Ou l'auteur "mûrit" autrement. » Là encore, ces deux réalités étrangères – l'une matérielle, l'autre immatérielle – cohabitent, en un seul être, sans que les qualités de l'une ne soient transmises à l'autre.

c. Matérialisme de la création artistique

Cette vision exclut que la communication du domaine terrestre (auquel appartient le « moi social ») et du domaine métaphysique (qui est celui du « moi profond ») soit totale. Néanmoins, elle se fonde sur leur interdépendance. Celle-ci est démontrée dans la *Recherche* lorsque le premier renoncement du héros à la littérature et à sa carrière d'écrivain permet sa première activité littéraire réelle. Souffrant de n'avoir pas su « trouver un sujet où [il] pu[t] faire tenir une signification philosophique infinie » (*CS*, t. I, p. 170), le jeune héros de « Combray » se réfugie dans les impressions sensibles, qui lui semblent être le domaine le plus éloigné de son ambition perdue :

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'ils 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. Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur. [...] 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 (*CS*, t. I, p. 176).

L'erreur du jeune héros, contredite quelques pages plus loin par le texte qu'il écrit et par le contentement qu'il en retire, est la croyance en une indépendance de la métaphysique vis-à-vis du monde sensible. D'abord, il a imaginé l'exercice d'écriture comme une recherche menée exclusivement dans ce premier domaine. Ensuite, il a cru pouvoir mener dans le second une recherche d'un autre ordre, qui n'aurait mené ni à l'abstraction ni à l'écriture. Cette recherche est considérée comme matérielle : elle est motivée par un

³⁶ « Remarques », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XIV, 2009, p. 135.

« plaisir » et vise à « prendre » comme un objet ou à « découvrir » comme un territoire ce qui se cache « au-delà » des choses vues (c'est-à-dire plus loin dans l'espace terrestre, et non sur un autre plan). D'après l'enfant, parce qu'elle est enfermée dans un objet unique et matériel, chaque sensation est trop particulière pour qu'une vérité abstraite puisse y être liée. L'expérience de la madeleine, et plus tard d'autres réminiscences, lui prouveront que cet enfermement est illusoire, que la sensation n'appartient pas à l'objet qui la produit, et donc qu'il est possible d'en abstraire une vérité. Chez Ramuz aussi, cette possibilité existe, si bien que « le grand, pour l'artiste et dans son art, sort presque toujours du petit³⁷. » Il n'y a pas entre ces deux éléments perçus dans le même objet qu'une différence de degré, mais également une différence de nature, puisque le « grand » constitue la vérité générale utile à l'art, et le « petit » la contingence matérielle du domaine vulgaire. À Combray, le héros de la *Recherche* ne perce pas réellement cette correspondance secrète (« Je ne savais pas la raison du plaisir que j'avais eu » (*ibid.*)), c'est pourquoi il ressentira une impression obscure devant les trois arbres d'Hudimesnil, qui lui rappelleront les clochers de Martinville et ce qui sera demeuré inexplicé dans leur mystère (*JF*, t. II, p. 76). Il observe néanmoins l'effet abstrait et métaphysique d'une impression produite sur lui (« j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant » (*CS*, t. I, p. 176)) en s'apercevant que la matière sensible est moins immuable qu'il ne l'imaginait : il voit se déplacer, se confondre, se multiplier les clochers qui régnaient depuis longtemps pour lui sur les sensations et leurs métamorphoses.

Très tôt, cette autorité des églises, de leurs clochers en particulier et de celui de Combray par-dessus tous les autres, permet d'imaginer une valeur, un sens et une mystique des sensations terrestres : « C'était le clocher de Saint-Hilaire qui donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration » (*CS*, t. I, p. 64). Mais cette autorité était justement rendue plus terrestre, et était en quelque sorte désacralisée, par l'humilité paysanne de l'église, « simple citoyenne de Combray qui aurait pu avoir son numéro dans la rue si les rues de Combray avaient eu des numéros » (*CS*, t. I, p. 62). Proust s'applique toujours à mettre cette divinité du clocher, des statues ou des liturgies au contact de ce qu'il y a de plus profane, voire de plus immoral. Ce rapport permanent, sans diminuer véritablement la puissance de l'église, la rend singulièrement irrégulière. Sa beauté et sa valeur

³⁷ « Remarques », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XIV, 2009, p. 133.

métaphysique, comme celle de tout ce qui offre, à Combray, des sensations particulières, ne semble pas trouver sa source ou son explication dans Dieu. Au contraire, l'autorité du clocher, lorsqu'il est décrit par contraste avec le reste du paysage combraysien, est expliquée par son origine ; c'est le travail des hommes, et non la main de Dieu, qui l'a érigé : « la fine pointe du clocher de Saint-Hilaire [...] semblait seulement rayée sur le ciel par un ongle qui aurait voulu donner à ce paysage, à ce tableau rien que de nature, cette petite marque d'art, cette unique indication humaine » (*CS*, t. I, p. 62). Proust assimile ainsi le clocher à une « marque d'art », c'est-à-dire au détail qui, comme la traduction des impressions en littérature, transforme le domaine terrestre en une œuvre singulière et lui donne sa valeur esthétique³⁸. Cette subversion par laquelle il remplace le symbole de l'autorité divine en symbole de l'autorité esthétique sans diminuer sa puissance résulte des nombreux remplacements du sacré par le profane opérés successivement dans l'imagination du héros.

Chez Proust comme chez Ramuz, l'expérience enfantine révèle peu à peu dans les impressions sensibles l'indispensable matériau de l'art. Dans un premier temps, la supposition d'une vérité secrète dissimulée dans l'essence des objets matériels cause chez les jeunes héros une fascination durable, qui peut prendre la forme d'un désir de possession. Mais la valeur de cette vérité n'étant pas liée à la valeur de l'objet lui-même, elle ne le concerne finalement que bien peu : c'est l'impression qui est précieuse, et celle-ci renseigne non pas sur l'objet mais sur le sujet en qui elle est produite. Ce constat permet d'envisager l'art comme le moyen de communiquer un monde singulier, tel qu'il a été perçu par une conscience particulière à travers le langage des impressions. Cette vision exclut la possibilité de recevoir des mains d'un maître les secrets de l'esthétique et les matériaux de la création. Livrés à eux-mêmes, les jeunes héros échouent dans un premier temps à interpréter les signes mystérieux du monde sensible, qui semblent révéler une signification supérieure, étrangère au territoire terrestre et primitif du village d'enfance. Cette supposition est, en opposition avec l'évidence chrétienne, le fondement d'une sorte de paganisme enfantin dans lequel se forme pour eux le sentiment de la vocation. Attentifs

³⁸ L'image est répétée dans les premiers instants du *Temps retrouvé*, lorsque le héros âgé observe la singularité du clocher, « peint » (*TR*, t. IV, p. 275) dans une couleur qui s'écarte de la palette naturelle des environs. Par contraste avec le paysage, il semble « presque seulement dessiné » (*TR*, t. IV, p. 276).

au lien qui unit le domaine matériel et le domaine spirituel, ils sont exposés à la complexité du monde. Ce premier lien, qui fait communiquer les vices et les vertus, la simplicité et l'intelligence, la misère et le génie, établit des correspondances insoupçonnées. Il produit les impressions encore obscures sur lesquelles pourra se fonder plus tard la poésie de l'association.

Deuxième partie

Phénomène esthétique : l'association

Je ne suis presque jamais ému devant la réalité. Je suis ému dans le souvenir que j'en ai ou la représentation que je m'en fais (*JR*, t. II, p. 202).

1. Distance, intermittence et miracle

a. Expériences du deuil et révélations dans la réminiscence

L'errance artistique de Marcel, qui oublie sa vocation d'écrivain en quittant l'enfance, et celle d'Aimé, qui poursuit sa vocation de peintre et la paralyse d'un même mouvement en quittant le Pays de Vaud, sont les conséquences d'une pathologie de l'humain adulte : les « intermittences du cœur », qui rejettent « dans un domaine inconnu où elles ne sont de nul service » (*SG*, t. III, p. 153) les joies, les douleurs et les impressions que l'individu croit garder en sa possession. Ces intermittences font disparaître la résolution de Marcel et les précieuses impressions d'Aimé, entre le début du roman qui expose leur formation, et sa fin qui permet leur redécouverte. D'autres souvenirs et d'autres émotions, entre temps, sont enfouies puis retrouvées, comme pour Aimé le deuil de sa mère, et pour Marcel celui de sa grand-mère. Durant la période qui précède sa mort, chacune subit un abandon qui redouble ses dernières souffrances et démultipliera celles du héros coupable lorsque, bien trop tard, il découvrira cette perte en même temps que son propre aveuglement.

Avant que sa mère ne disparaisse, Aimé s'est peu à peu détaché de cette femme et du temps où il l'a intimement connue : « à présent ces chères choses du passé, le pays, les Bornes, sa mère, tout cela semblait s'enfoncer comme dans un épais brouillard » (*AP*, p. 161). C'est pourquoi il ne s'intéresse plus aux courriers qu'elle lui envoie : « Il vint une troisième lettre de Mme Suzanne, et il n'avait pas répondu aux deux autres », « une fois encore, il remit sa réponse » (*ibid.*). Pendant qu'elle s'éteint, et alors qu'il vient de manquer un télégramme lui annonçant sa mort imminente, il poursuit à Saint-Cloud les plus agréables moments de sa relation avec Emilienne (« Il ne cherchait plus qu'à la suivre » (*AP*, p. 165)). Découvrant à son retour le télégramme, il part immédiatement pour la

Suisse, trouve sa mère morte et subit les reproches de son entourage : « elle qui t'a tant attendu ! elle n'a pas pu assez longtemps » (*AP*, p. 170). Il traverse en étranger, sans éprouver encore de douleur, la durée de l'enterrement, et retourne très tôt à Paris. Seulement quelque temps plus tard, se heurtant au passé opaque d'Emilienne, il découvre ce qui sépare la jeune femme présente, façonnée par des impressions partagées, de ses « moi » précédents, formés par d'autres expériences auxquelles il est étranger : « Parce qu'il était venu à un certain moment dans sa vie, mais que beaucoup d'autres, peut-être, avant lui étaient venus [...] Et son passé à lui, jamais non plus il ne serait à elle ». C'est cette découverte des impressions endormies dans des sensibilités passées qui lui révèle brusquement, comme deux images superposées, la présence retrouvée de sa mère telle qu'il l'avait connue, et l'état insensible dans lequel il avait été plongé jusqu'à présent, et qui tenait cette présence éloignée :

[E]t voilà, tout à coup, pour la première fois, l'image de sa mère reparut devant lui. Il se vit habillé de noir, le mensonge des habits noirs, ou pour lui, du moins, un mensonge [...]. Une morte. Il y avait la mort entre eux. Pour la première fois, il y pensait vraiment et l'idée s'imposait vraiment, non plus dans son esprit, mais profond dans son cœur (*AP*, p. 183-184).

C'est donc par une révélation momentanée que lui apparaît l'endormissement de son cœur, et la conscience de cet endormissement lui ramène l'image aimable de sa mère, rendue douloureuse par son inadéquation avec le présent. L'impression est actualisée, présente, tandis que son objet a disparu. Mais cette sensibilité retrouvée lui réchappe aussitôt, et doit lui être rappelée à nouveau un peu plus tard, lorsqu'il découvre, toujours grâce à Emilienne, que sa perception du temps s'est encore interrompue : « Quelque chose pour toujours était changé entre eux et il y avait sept semaines ! Et ces sept semaines lui semblaient un jour » (*AP*, p. 187). Cette prise de conscience, associée à la précédente, produit un nouveau réveil : « à ce moment précis, pour la seconde fois, l'autre souvenir lui était revenu, mais plus net maintenant, et plus puissant en lui, et il ne cessait de grandir ». Cette disposition lui permet de retrouver brusquement l'impression que son insensibilité lui avait voilée, et il est immédiatement transporté vers l'instant de l'enterrement, qu'il découvre pour la première fois en pleine conscience.

Cette expérience est proche de celle que le héros de la *Recherche* résume en ces termes : « j'avais perdu ma grand-mère en réalité bien des mois après l'avoir perdue en fait » (*TR*, t. IV, p. 491). Cette opposition du *fait*, accessible à l'esprit comme l'est pour

Aimé la connaissance théorique de la mort, et de la *réalité*, ressentie effectivement, leur est commune. Et comme Aimé en a fait l'expérience, « [c]ette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée » (*SG*, t. III, p. 153). La différence majeure qui éloigne la révélation d'Aimé et celle de Marcel, outre la plus grande lenteur de cette dernière, est son déclenchement. Alors que la sensibilité d'Aimé avait été réveillée par une association de pensées, celle du héros de la *Recherche* l'est par une association d'impressions. Comme l'avait été (plus tôt dans le récit, et plus tard dans la vie du héros) Combray par la madeleine trempée dans le tilleul, le souvenir de la grand-mère est recréé par une sensation tactile actuelle, identique à une sensation ressentie par le passé alors qu'elle vivait encore : « à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine » (*ibid.*) ; « celui que je venais subitement de redevenir n'avait pas existé depuis ce soir lointain où ma grand-mère m'avait déshabillé à mon arrivée à Balbec » (*SG*, t. III, p. 154). La présence « divine » qui lui apparaît alors par un miracle, plutôt que celle de sa parente perdue, est cet être, « moi et plus que moi » (*SG*, t. III, p. 153), qui l'a connue, et a reçu d'elle des impressions qu'il a conservées. Cet être était demeuré enfoui avec elles jusqu'à ce jour, étouffant la douleur du deuil. Dans la définition proustienne de la mémoire involontaire, ce sont des impressions comme celle que produit la bottine qui ont le pouvoir « d'installer seul en nous, le moi qui les vécut » (*ibid.*). Sans la clé que représente cette sensation familière, ce à quoi la mémoire et l'esprit ont le pouvoir d'accéder demeure irréel : « je ne contenais en moi qu'à l'état virtuel le souvenir de ce qu'elle avait été » (*ibid.*). De même que la réalisation du souvenir d'Aimé avait déclenché son deuil, c'est cette sensation, réalisant le souvenir, qui révèle l'absence de la grand-mère : « je venais, en la sentant pour la première fois, vivante, véritable, gonflant mon cœur à le briser, en la retrouvant enfin, d'apprendre que je l'avais perdue pour toujours » (*SG*, t. III, p. 155). Pour l'un comme pour l'autre, cette expérience permet la rencontre de deux temps, c'est-à-dire de deux « moi » sensibles en des temps différents. À plus forte raison dans le cas où la mémoire involontaire amène le souvenir d'un être perdu, cette rencontre rapproche également « une existence », celle de l'impression réelle, et « un néant » (*ibid.*), celui de la mort et de l'intermittence.

Cette association des temps par les sensations, sans perdre sa nature miraculeuse, et sans que ses effets ne s'atténuent, devient un phénomène récurrent à une certaine époque de la vie du héros de la *Recherche*. Dans la maturité, alors que comme Aimé

oubliant ses impressions vaudoises, le héros peut affirmer : « Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi » (*CS*, t. I, p. 44), il reçoit de la sensation produite par une madeleine amollie dans du thé une « essence précieuse » dont il découvre bientôt la nature réelle : « cette essence n'était pas en moi, elle était moi » (*ibid.*). Ce « moi » passé redécouvert dans une sensation familière est celui du temps de Combray ; il est chargé de ses impressions d'enfance et de jeunesse, dont la réalité n'a pas été altérée comme elle l'est par l'esprit dans la mémoire volontaire. La réapparition de ces impressions réelles introduit et constitue le récit de cette époque, dans lequel le lecteur voit se former la sensibilité et l'ambition d'artiste du héros, endormies depuis. À partir des dernières pages du *Côté de chez Swann*, récit de l'époque des Champs-Élysées qui suit celle de Combray, la relative continuité chronologique du récit de la *Recherche* permet de suivre cet endormissement de la vocation. C'est précisément lorsque ce récit rattrape et dépasse le temps de la madeleine que ce renoncement à l'art et à la littérature culmine, puis se trouve miraculeusement annulé par une nouvelle manifestation de la mémoire involontaire, un jour où le héros se rend à une matinée chez la princesse de Guermantes. Se croyant définitivement convaincu de son absence de don et de son insensibilité, et déplorant son incapacité à retrouver la réalité de son séjour à Venise, il est transporté par le contact des pavés inégaux de la cour de l'hôtel et retrouve sa certitude en même temps que la présence réelle du baptistère de Saint-Marc :

Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires et même de la réalité de la littérature se trouvaient levés comme par enchantement (*TR*, t. IV, p. 445).

Dès lors, le réveil de sa sensibilité multiplie le nombre de ces associations miraculeuses. Il retrouve dans le son d'une cuiller celui d'un marteau contre les roues du train qui le ramenait de sa dernière maison de santé à Paris, différents points de vue sur Balbec dans l'empesé d'une serviette et dans un sifflement de tuyauterie, la chambre d'Eulalie dans un rayon oblique du soleil et le drame du coucher dans un volume de *François le Champi*. Cette série de correspondances lui restitue les époques de sa vie dont il ne conservait qu'un souvenir inutilisable. Mieux encore, parce que c'est en lui-même, dans le trésor de ses impressions passées, qu'il rassemble ce matériau nouveau, il lui apparaît désormais « débarrassé de ce qu'il y avait d'imparfait dans la perception extérieure, pur et

désincarné » (*TR*, t. IV, p. 446). L'obscurité qui lui rendait illisibles ces impressions au moment où il les recevait est ainsi dissipée. Livrées indifféremment par une cuiller ou par un marteau, elles sont abstraites des objets qui les produisent. Leur caractère, de particulier devient donc général, voire absolu. Le héros s'aperçoit alors que cette expérience qui a été sa vie, et dont il ne pouvait pas encore reconnaître la valeur, doit fonder l'œuvre littéraire qu'il est désormais prêt à entreprendre. Les intermittences et l'oubli apparaissent comme des étapes nécessaires à cette réunion des temps. C'est ce que souligne déjà le narrateur d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, selon qui : « C'est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes » ; « nous ne le retrouverions plus, si quelques mots [...] n'avaient été soigneusement enfermés dans l'oubli » (*JF*, t. II, p. 4).

b. La matérialisation du temps

Bien qu'il vienne d'apercevoir la possibilité de son œuvre littéraire à venir, le narrateur n'abandonne pas la matinée Guermantes pour se mettre au travail, car celle-ci lui offre une expérience complémentaire du temps qui, sans s'apparenter au miracle de la mémoire involontaire, en complète les enseignements. Longtemps éloigné du monde, le héros retrouve les personnages qui ont peuplé sa vie (ou rencontre à travers eux le souvenir de ceux qui ne sont plus), mais dans un premier temps, il ne parvient pas à les reconnaître. Alors qu'il venait de rencontrer, inchangées dans le présent, des sensations anciennes qui avaient momentanément « supprim[é] [...] cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise » (*TR*, t. IV, p. 608), il découvre à présent la transformation monstrueuse des visages humains, « extériorisant le Temps » car « on était obligé de les regarder en même temps avec les yeux de la mémoire » (*TR*, t. IV, p. 503). Devant ces personnages « baignant dans les couleurs immatérielles des années » (*ibid.*), il doit faire un effort d'association inverse à l'association involontaire qui caractérise la réminiscence, afin de reconstituer l'identité d'individus connus et la « signification primitive » (*TR*, t. IV, p. 549) qu'ils ont eue pour lui. Ce faisant, il réunit les différents « moi » qui, précisément, les ont connus à des époques successives, et découvre donc la décomposition de sa propre identité, « comme une suite de moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même alterneraient entre eux, comme ceux qui à Combray prenaient pour moi la place l'un de l'autre quand venait le soir » (*TR*, t. IV,

p. 516). Renvoyant à l'alternance des désirs et des angoisses qui saisissent le héros au retour des promenades du côté de Guermantes, et qui lui avaient permis de « distinguer ces états qui se succèdent en [lui] » (*CS*, t. I, p. 181), cette comparaison associe une expérience irrationnelle, connue depuis l'enfance, à la vérité générale tout juste découverte par le héros âgé. De la même manière, l'impression que lui avait donnée l'église Saint-Hilaire, sortie « victorieuse » des époques successives où elle avait existé, est associée à la matinée Guermantes pour révéler la dimension secrète dans laquelle se déploiera son œuvre à venir :

[C]ette matinée – comme autrefois à Combray certains jours qui avaient influé sur moi – qui m'avait, aujourd'hui même, donné à la fois l'idée de mon œuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser, marquerait certainement avant tout, dans celle-ci, la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps (*TR*, t. IV, p. 621-622).

L'évocation des impressions mystérieuses de Combray était déjà amorcée par l'attribution de la bizarrerie du « Bal de têtes » à une lanterne magique actionnée par le temps lui-même, et dans la lumière de laquelle M. d'Argencourt apparaissait « [a]ussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray » (*TR*, t. IV, p. 503). La fréquence de ces rappels associe, pour en souligner à la fois la continuité et l'opposition, l'expérience obscure du Combray d'enfance et la clarté nouvellement perçue dans le monde par le héros du *Temps retrouvé* au moment où il découvre « quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé » : « toutes les images successives, et que je n'avais jamais vues, qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé » (*TR*, t. IV, p. 504). La résolution des mystères de Combray par la matinée Guermantes apparaît comme une manifestation concrète de ce rapport, et participe au triomphe, semblable à celui de l'église Saint-Hilaire, du héros sur le temps. Sortis simultanément de l'oubli et de l'obscurité, ses souvenirs coexistent avec ses découvertes présentes pour lui offrir une compréhension claire et générale du monde. Leur éloignement, que chaque page du roman aggravait, et leur mise en relation finale, confèrent au récit cette « forme » du Temps que le héros envisageait dans l'église. Pour mettre en lumière cette forme, Proust, jouant sur la fausse identité de l'auteur et du personnage, fait à travers une quasi-métalepse un clin d'œil manifeste au chapitre de « Combray » lorsque le narrateur, évoquant « Mme de Guermantes au mariage du Dr Percepied, Mme Swann en rose chez mon grand-oncle, Mme de Cambremer, sœur de

Legrandin » (*TR*, t. IV, p. 549), les décrit en ces termes : « autant d'images que je m'amusais parfois quand je les retrouvais, à placer comme frontispice au seuil de mes relations » (*ibid.*). Dans le livre réel de la *Recherche*, ces images qui annoncent le déploiement à venir des autres visages de ces personnages, se présentent en effet comme une sorte de frontispice, placé en début de volume, qui permet d'en imaginer le contenu sans le dévoiler réellement.

c. La réunion des expériences

De même que l'éloignement des objets qu'elle rapproche contribue pour Proust à déterminer la force d'une métaphore, les associations finales d'*Aimé Pache* et du *Temps retrouvé* tirent leur puissance d'un oubli particulièrement profond, qui rejette leur objet dans un passé devenu irréel et apparemment inaccessible. Ainsi, c'est lorsque la croyance du héros en l'art et en ses capacités semble définitivement anéantie qu'une résurrection miraculeuse lui est offerte. De retour dans le Vaud, Aimé tente vainement de percevoir à nouveau des objets connus qui se trouvent face à lui, mais dont la vérité ne lui apparaît plus. Comme le héros de la Recherche devant ses « instantanés » de Venise, il croit morte sa sensibilité : « la beauté des choses, il la voyait bien devant lui ou plutôt il comprenait bien qu'elle était là, toujours présente, mais il n'y participait plus » (*AP*, p. 207). Sa culpabilité vis à vis de sa mère et de son pays lui voile de surcroît l'utilité et la valeur de la pratique artistique, désormais absurde : « Quelquefois il se disait : "Tu es peintre." Cette idée le faisait rire » (*AP*, p. 206). Le chapitre qui détaille ainsi son retour déçu dans le Pays de Vaud se clôt sur cette conclusion désespérée, attribuable à Aimé qui observe sur le mur de sa chambre le Christ d'Avignon : « Il n'y a pas de résurrection. » (*ibid.*). Mais puisque « c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver » (*TR*, t. IV, p. 444), la réponse du narrateur, anticipant le contenu du chapitre à venir, est immédiate : « Il y a une résurrection » (*AP*, p. 206). Pour Aimé, celle-ci implique encore une association des temps passés et présent, qui leur donne leur valeur en faisant converger les événements de la vie du héros et son aspiration artistique.

Toutefois, cette association n'est pas réalisée pour lui par la mémoire involontaire, mais par un retour de la voix religieuse qui annonçait la vocation. Lorsque le héros constate le morcellement de sa vie, dirigée successivement par l'émotion esthétique, par

l'amour de sa mère et par la poursuite d'Emilienne, il s'aperçoit que cette séparation a causé dans un même temps l'échec de sa vocation, le malheur de son amante et la disparition de Mme Suzanne. Ainsi, il accuse sa propre inconstance d'en être responsable : « "Il y a eu en moi trois espèces d'amour" » ; « ils m'ont quitté tous les trois à la fois" » (*AP*, p. 208). Mais il voit ses pensées changées quand « une voix lui répon[d] : "Il n'y a qu'une espèce d'amour." » (*ibid.*). Cette découverte, d'une parfaite clarté aux yeux d'Aimé, n'attend aucun prolongement intellectuel et son effet est immédiat. Elle ne ressuscite ni Mme Suzanne ni la passion d'Aimé pour Emilienne (qui ne sera plus évoquée) ; elle établit seulement un rapport qui réconcilie le héros actuel avec celui qu'il a été dans les différents temps de sa vie – auprès de sa mère, auprès d'Emilienne ou de ses impressions – pour lui rendre évidente son œuvre à venir. Il synthétisera dans son carnet la loi générale qui est désormais son mot d'ordre, et qui marque la fin du roman : « c'est l'Identité qui est Dieu » (*AP*, p. 226). Cette définition, en établissant au sommet hiérarchique de l'univers une simple loi, commune au domaine esthétique, aux choses matérielles et à la vie spirituelle, évacue le dieu chrétien qui régnait sur les habitants du Vaud. Elle subvertit son nom pour résoudre l'apparent paradoxe de la foi d'Aimé, qui nourrissait dans le monde sensible des émotions métaphysiques, et imaginait son parcours artistique selon des termes religieux.

Cette dernière association est celle qui lui manquait pour commencer véritablement son œuvre. Malgré ses échecs, il avait déjà fait sienne une partie du secret de la création, qui partageait plusieurs de ses caractères avec la mémoire involontaire décrite par Proust. Ainsi, peignant dans son atelier parisien, il avait reçu, telles qu'elles s'étaient présentées à lui dans le Pays de Vaud, les impressions de sa jeunesse : « Il y eut l'odeur de la cour dans les jours chauds [...]. On sentait monter par bouffées la petite bise du beau temps ; venant par en dessous, elle dresse les branches des arbres vers en haut » (*AP*, p. 132). Ce phénomène miraculeux, dont il tente de reproduire l'effet dans sa peinture, est décrit comme une abolition des distances qui éloignent son présent parisien de son passé suisse : « de nouveau il fut emporté hors de l'espace et hors du temps » (*ibid.*). Il ne s'agit donc pas de retourner simplement au territoire vaudois et aux impressions qu'il pourrait offrir à nouveau, mais bien d'atteindre par le renouvellement de ces impressions quelque chose qu'elles n'offraient pas dans un premier temps : « Toute puissance en art est dans le souvenir – elle est faite de mémoire et d'imagination » ; « il faut revivre » (*JR*, t. II, p. 48). Marguerite Nicod donne d'ailleurs de ce phénomène

ramuzien une description dans laquelle apparaît sa parenté avec la réminiscence proustienne :

Grâce à cette distance qu'il prend avec l'objet, l'artiste oublie tout ce qui n'était qu'accessoire dans l'impression reçue, il prend conscience de ce qui l'avait frappé à son insu, les éléments essentiels de sa vision se dégagent de l'ensemble complexe auquel ils appartenaient. Il peut alors se représenter nettement l'objet et ressentir devant son image une émotion à la fois plus précise et plus intense que celle qu'il avait éprouvée en présence de la réalité³⁹.

Ici, ce qui distingue radicalement Ramuz de Proust est la possibilité de réaliser ce renouvellement par une vision intérieure, et non grâce à une sensation nouvelle. Ainsi, ce second temps est chez lui moins soumis au hasard, et plus susceptible d'être amené par un travail sur soi. C'est pourquoi ce travail est au cœur de la formation d'Aimé, qui pour comprendre la valeur des impressions indispensables dont il fera son œuvre, doit s'en éloigner jusqu'à une rupture presque totale. Elles lui apparaissent alors d'autant plus clairement : « c'est d'ici peut-être que je vois le mieux le pays et ceux de chez nous » (*AP*, p. 132-133). Cet enseignement est celui que synthétise ainsi Christian Morzewski : « ne plus puiser dans la réalité brute, observée ou contemplée avec passion, mais bien plutôt [...] recomposer personnellement celle-ci, à l'aide de l'imagination ou du souvenir⁴⁰. » Peu après la publication d'Aimé Pache, cependant, Ramuz décrit un processus artistique aussi peu maîtrisé que la réminiscence proustienne, qui force l'artiste à « réaliser inconsciemment une chose involontairement combinée » (*JR*, t. II, p. 235).

2. La poétique de l'association

a. Rencontre de l'éternité et de la finitude

Dans la résurrection apocalyptique du *Temps retrouvé*, Proust expose deux formes apparemment contradictoires d'association du passé et du présent. La mémoire involontaire, en découvrant l'identité de deux sensations que séparait une durée, abolit momentanément le Temps. À l'inverse, la rencontre de personnages transformés par leur vieillesse, parce qu'elle décompose l'identité humaine en une série de visages distincts qu'il faut mettre en rapport, est la manifestation de son passage inévitable. La cohabitation

³⁹ *Du réalisme à la réalité. Évolution artistique et itinéraire spirituel de Ramuz*, Genève, Droz, 1966, p. 80.

⁴⁰ « Le roman de l'artiste », in *AP*, p. 14.

paradoxe de ces deux phénomènes dans le dernier livre de la *Recherche* est mise en rapport par Sophie Duval avec celle de deux modes narratifs – la satire du « Bal de têtes », et le roman des réminiscences : « La satire est donc utilisée pour représenter le monde déchu et passé du temps perdu tandis que le romanesque s'identifie à la recreation du temps retrouvé par l'art⁴¹. » L'une et l'autre de ces perspectives se définissent par rapport aux temps déjà vécus, selon leur mode de cohabitation avec le monde présent tel que le perçoit le héros. Les deux regards que celui-ci porte sur les territoires révolus, les illustrant et les anéantissant dans un même temps, sont comparables aux effets de la Grande Guerre sur les environs de Combray, dont Gilberte lui offre le récit dans une lettre :

Que de fois j'ai pensé à vous [...] dans tout ce pays aujourd'hui ravagé, alors que d'immenses combats se livraient pour la possession de tel chemin, de tel coteau que vous aimiez, où nous sommes allés si souvent ensemble ! Probablement vous comme moi, vous ne vous imaginiez pas que l'obscur Roussainville et l'assommant Méséglise [...] seraient jamais des endroits célèbres. Eh bien, mon cher ami, ils sont à jamais entrés dans la gloire au même titre qu'Austerlitz ou Valmy. [...] [L]es Allemands [...] ont détruit Méséglise mais ils ne l'ont pas pris. Le petit chemin que vous aimiez tant, que nous appelions le raidillon aux aubépines [...], je ne peux pas vous dire l'importance qu'il a prise. L'immense champ de blé auquel il aboutit, c'est la fameuse cote 307 dont vous avez dû voir le nom revenir si souvent dans les communiqués (TR, t. IV, p. 335).

La destruction du paysage de « Combray » qui renfermait les impressions d'enfance coïncide avec son entrée dans l'Histoire, et donc avec son extraction hors du temps. Dans ce récit de guerre, les graves faits d'armes et les « six cent mille hommes » allemands perdus à Méséglise semblent avoir pour utilité de faire sortir de terre les souvenirs de jeunesse du héros, afin de les abstraire définitivement de ce territoire démolé. De toute évidence alors, puisqu'ils lui survivent, ces souvenirs ne dépendaient pas de sa matière et n'avaient pas leur essence en elle, comme le souligne d'ailleurs le commentaire de Gilberte sur le « *petit pont sur la Vivonne qui, disiez-vous, ne vous rappelait pas votre enfance autant que vous l'auriez voulu* » (*ibid.*). Ces souvenirs semblent bien plutôt rattachés aux idées de ces lieux, aux noms de Roussainville ou de Combray qui deviennent célèbres au moment où ils ne désignent plus rien. Intervenant quelques pages avant la recreation réelle

⁴¹ Sophie Duval, *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 229.

de ces domaines par la réminiscence, cet épisode apporte la certitude de leur immatérialité.

Les événements de la guerre ne reproduisent pas seulement les phénomènes conjoints de la mémoire et de l'oubli, mais également celui, plus fugitif, de la segmentation du réel qui empêche les associations. De même que le héros percevait une distinction absolue entre les côtés de Méséglise et de Guermantes – distinction illusoire à laquelle Gilberte a depuis apporté un démenti qui offrait tout à coup à l'esprit de Marcel un vaste monde de rapports insoupçonnés – les belligérants se partagent, selon une démarcation également arbitraire, le territoire combraysien : « pendant un an et demi [les Allemands] ont eu une moitié de Combray et les Français l'autre moitié » (*ibid.*). Le contexte de la guerre reproduit la loi d'exclusion, familière au héros, selon laquelle un côté ne peut se mélanger au côté opposé. Mais cette distinction ne tient pas plus qu'une autre, comme le montre notamment la germanophilie de Charlus, seigneur de Combray qui a ses ancêtres sous l'église Saint-Hilaire et sur ses vitraux, et comme le confirme l'éphémère subsistance de cette frontière au milieu du mélange constant que constituent les batailles et les avancées du conflit. Au sein de ce récit, une digression de Gilberte cherchant par une sorte de politesse taquine à substituer son souvenir du raidillon de Tansonville à celui du héros, fonctionne elle aussi sur ce mode exclusif dont elle fait apparaître le caractère arbitraire : « vous prétendez que vous êtes tombé dans votre enfance amoureux de moi, alors que je vous assure en toute vérité que c'est moi qui étais amoureuse de vous » (*ibid.*). Pour le lecteur qui ne doute pas des impressions éprouvées par le héros près des aubépines, ce remplacement fonctionne en fait comme une addition ou plutôt, puisque celles de Gilberte lui sont plus inconnues, comme une association de deux réalités possibles, dont rien n'empêche la compatibilité.

Celle des côtés de Méséglise et de Guermantes, d'ailleurs, bien qu'elle ait déjà eu lieu dans *Albertine disparue* lorsque Gilberte désignait le premier chemin comme « la plus jolie façon » (*AD*, t. IV, p. 268) de gagner le second, joue encore un rôle important dans *Le Temps retrouvé*. C'est justement la fille de Gilberte qui, mieux qu'aucune promenade, réalise véritablement aux yeux du héros, dans la chair et dans l'esprit, cette réunion. Et puisque de ces deux côtés se dispersaient bien au-delà de Combray, mais toujours organisés selon une même polarisation, la totalité des chemins empruntés ou aperçus par lui durant sa vie, il voit en cette M^{lle} de Saint-Loup la convergence finale de ces routes isolées :

Elles étaient nombreuses pour moi, celles qui aboutissaient à M^{lle} 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 ». [...] Mais à bien d'autres points de ma vie encore conduisait M^{lle} de Saint-Loup (*TR*, t. IV, p. 606)

Le paragraphe se poursuit dans une énumération de liens mettant en lumière l'enchevêtrement de Guermantes et de Méséglise, et inverse progressivement l'ordre dans lequel se réalise l'association. D'abord considérée comme la destination fixe où « venaient aboutir » des chemins déjà empruntés depuis longtemps, et donc comme un couronnement final des expériences de la vie du héros, M^{lle} de Saint-Loup le « conduit » en fin de compte le long de ces chemins, devenant à la fois le point de départ et le moteur d'un nouveau déplacement. De même que la mémoire involontaire lui avait permis de recréer le temps perdu, lui donnant au moment où semblait finir sa vie le désir de la commencer enfin, M^{lle} de Saint-Loup permet au héros âgé de découvrir, comme pour la première fois, les chemins qu'il croyait connaître le mieux. En réalisant les associations « transversales » (*ibid.*) qui demeuraient en partie théoriques dans l'esprit du héros, sa présence inverse le rapport chronologique du passé et du présent. Son visage nouveau, inconnu, et son extrême jeunesse offrent d'ailleurs un contraste parfait au monde connu, reconnu maintes fois, à la vieille apocalyptique du « Bal de têtes ».

b. L'expérience paradoxale du temps en peinture

L'apprentissage final du héros superpose ainsi les deux faces contradictoires du temps : l'éternité et la finitude. Or Proust et Ramuz ont tous deux remarqué une illustration exemplaire de cette cohabitation paradoxale dans les œuvres des grands peintres. Chez Gustave Moreau, par exemple, dans « un tableau de la vie mythologique conçue d'une façon naturelle », Proust remarque « l'éphémère qui donne quelque chose de réel à la légende immortelle » (*CSB*, p. 255, Cahier 7). Dans les natures mortes de Cézanne, pourtant radicalement différentes des œuvres de Moreau tant par le sujet que par le traitement, c'est un rapport identique, mais établi dans l'ordre inverse, qui suscite l'admiration de Ramuz. Ainsi, il apprécie en mars 1906 dans la *Semaine littéraire* « quel aspect définitif [Cézanne] sait communiquer à des choses passagères⁴² ». Ce rapport de

⁴² Charles Ferdinand Ramuz, « L'exposition Manet chez Durand-Ruel – Des Cézanne », in *Critiques d'art*, éd. Doris Jakubec, Genève, Slatkine, 1994, p. 74.

l'immortel et de l'éphémère, du définitif et du passager est celui qui fait communiquer la vérité humaine, quotidienne⁴³ – celle du monde sensible, des objets et des impressions – et l'ordre supérieur, impérissable de la vérité religieuse ou métaphysique. Il est notamment celui que le héros de la *Recherche* aperçoit progressivement dans les miniatures des Vices et Vertus par Giotto que Swann lui a offertes :

[J]'ai compris que l'étrangeté saisissante, la beauté spéciale de ces fresques tenait à la grande place que le symbole y occupait, et que le fait qu'il fût représenté non comme un symbole puisque la pensée symbolisée n'était pas exprimée, mais comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié, donnait à la signification de l'œuvre quelque chose de plus concret et de plus frappant (CS, t. I, p. 80).

La « réalité », et donc la matière éphémère qui renferme la vérité absolue, est celle du sujet représenté : des femmes à l'allure modeste, dont l'attitude semble tout à fait étrangère, sinon opposée à la vérité en question. Mais pour le jeune héros, la compréhension de ces fresques d'abord obscures passe par une réalité plus matérielle encore : la domestique bien vivante que Swann s'amuse à comparer à la *Charité* de Giotto. Lorsque s'établit grâce à elle dans l'esprit du héros le rapport suggéré par les fresques de l'Arena de Padoue, la réalité vivante de la domestique leur est communiquée, tandis qu'elle hérite d'elles la signification d'une œuvre d'art : « Il fallait que ces Vices et Vertus de Padoue eussent en eux bien de la réalité puisqu'ils m'apparaissaient comme aussi vivants que la servante enceinte, et qu'elle-même ne me semblait pas beaucoup moins allégorique. » Cet échange réalise les deux rapports temporels observés par Proust et par Ramuz dans la peinture des maîtres : la communication d'un caractère définitif aux choses passagères, voie de Cézanne, et celle d'une réalité à ce qui est immortel, voie de Moreau. L'association que le héros apprend ainsi à établir est celle qui fonde la beauté et la signification des Vices et Vertus, mais aussi, par extension, celles de l'art dans son ensemble.

C'est au sujet de leur rapport à la peinture qu'Albert Béguin établit l'un des rares rapprochements de Proust et de Ramuz que compte la critique écrite. Ce rapport qui permet au héros de la *Recherche* d'apercevoir des vérités littéraires dans les travaux

⁴³Quelques mois plus tard, toujours à propos de Cézanne, il fait dans la *Voile latine* une remarque du même ordre : « la vie étroite et laide de tous les jours prend soudain une apparence définitive » (« Sur le Salon d'automne », in *Critiques d'art*, éd. cit., p. 114).

d'Elstir, et à Ramuz de traduire son propre apprentissage artistique dans un langage pictural alimente, selon lui, la poétique de l'association qui leur est commune :

[Ramuz,] peut-être pour avoir songé aux mêmes peintres, s'engagera sur la voie où Proust de son côté s'est aventuré en décrivant les toiles d'Elstir, et en formulant à leur propos une esthétique valable pour l'art littéraire autant que pour les arts plastiques. Car Proust comme Ramuz ne tarde pas à constater que, tirées de la cohérence convenue où les enserme notre vision interprétée, les formes non seulement sont rendues à une présence neuve et par là frappante, mais encore sont douées d'une liberté insolite : et, ainsi défaites des liens que nous leur imposons habituellement, elles nouent entre elles des alliances, avouent des analogies que nous ne connaissions pas⁴⁴.

Comme les « impressions obscures » que l'intelligence ne peut interpréter, l'art pictural déjoue la « vision interprétée » qui segmente le réel, et par là le libère. Sa « présence frappante », qui apparaît toujours dans les phénomènes d'association tels que la mémoire involontaire lorsque l'impression est abstraite de l'objet qui la suscite, dépend de l'abandon de ces liens illusoire. Il en va ainsi de ceux qui dans la peinture d'Aimé auraient rendu la jument nécessairement grise, et dans les fresques de Giotto auraient donné à la Charité un visage affable ou un port noble. À ces liens étroits, garants d'une réalité étriquée, peuvent alors être substituées des associations nouvelles, lointaines, porteuses d'une vérité méconnue et insoupçonnée. C'est aussi le même genre de libération qui permet au héros de la *Recherche*, dans un Paris rendu méconnaissable sous la neige et dans l'obscurité par des « effets que les villes ne connaissent pas », d'associer ce lieu à Tansonville, aux Alpes, à Balbec, et de trouver dans ce paysage trouble, « encore plus noir que n'était le Combray de [s]on enfance » (*TR*, t. IV, p. 314), plus de vérité maritime ou campagnarde qu'au bord de mer ou que dans un village reculé :

[C]omme ces fragments de paysage que le temps qu'il fait fait voyager n'étaient plus contrariés par un cadre devenu invisible, les soirs où le vent chassait un grain glacial, je me croyais bien plus au bord de la mer furieuse dont j'avais jadis tant rêvé, que je ne m'y étais senti à Balbec ; et même d'autres éléments de nature qui n'existaient pas jusque-là à Paris faisaient croire qu'on venait, descendant du train, d'arriver pour les vacances en pleine campagne (*Ibid.*)

Aimé rencontre une semblable combinaison d'association et de défamiliarisation lorsqu'il réalise l'une de ses premières toiles satisfaisantes, et ne sait pas s'il y aperçoit de nouveau

⁴⁴ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 41.

une réalité oubliée (parce qu'il reconnaît l'objet représenté) ou s'il y rencontre pour la première fois une réalité ignorée jusque-là (parce qu'il n'a jamais vu effectivement ce qui apparaît sur cette peinture). Cet effet d'étrangeté familière est rendu plus saisissant encore par le fait que la toile en question soit un autoportrait : « Aimé se reconnut. Même il fit plus que de s'y reconnaître ; il lui semblait s'y découvrir » (*AP*, p. 110). Ce phénomène fait partie des effets possibles d'une œuvre réussie. Il est notamment celui que Ramuz admire dans la peinture de son ami René Auberjonois, où des éléments « en apparence contradictoires [...] se trouvent par miracle finalement collaborer » (*RA*, p. 636). Toutefois il n'est pas circonscrit, ni par Proust ni par Ramuz, au domaine artistique. Il peut d'ailleurs être suscité par une œuvre moyenne, comme *François le Champi* dans la bibliothèque du prince de Guermantes, et ne pas dépendre des qualités esthétiques de celle-ci. C'est le cas à Balbec, lorsque le héros de la *Recherche* découvre un ancien tableau représentant Miss Sacripant – une Odette différente de celle qu'il connaît – dans un style qui préfigure celui de l'Elstir actuel. Cette toile, dont il ne reconnaît pas tout de suite le modèle, a la particularité de relier pour lui au peintre présent et à la femme nouvelle deux réalités perdues : un « moi » passé d'Odette, que la nouvelle Mme Swann voudrait voir disparaître effectivement, et un « moi » passé d'Elstir, détenteur d'une sensibilité et d'impressions qui se sont depuis métamorphosées. Ce tableau révèle au héros l'association d'univers qu'il croyait séparés, et contribue à lui apprendre quelles associations peuvent apparaître dans l'art.

c. De la réminiscence à la métaphore

Les lois artistiques que le héros de la *Recherche* formule dans le *Temps retrouvé* font de l'analogie la condition essentielle de la vérité, et donc de l'esthétique. Profondément influencé par les associations que la mémoire involontaire vient de susciter en lui, il remarque la ressemblance de ce phénomène miraculeux et de la métaphore utilisée en littérature :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport [...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. 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. La nature ne m'avait-elle pas mis

elle-même, à ce point de vue, sur la voie de l'art, n'était-elle pas commencement d'art elle-même, elle qui ne m'avait permis de connaître, souvent longtemps après, la beauté d'une chose que dans une autre, midi à Combray dans le bruit de ses cloches, les matinées de Doncières dans les hoquets de notre calorifère à eau ? (*TR*, t. IV, p. 468)

L'objet, et l'impression sensible qu'il produit, donc, n'ont de vérité et de valeur en art qu'au sein d'une association qui en révèle l'essence. Chez Ramuz comme chez Proust, d'ailleurs, « plus les éléments sont en apparence éloignés l'un de l'autre, plus le rapprochement qu[e le poète] en fait est lumineux » (*JR*, t. II, p. 382). Car l'essence, étant commune aux objets associés, dissout leur éloignement, et offre à la métaphore un pouvoir d'abstraction temporelle qui est celui de la mémoire involontaire. Ce phénomène d'association, bien qu'il soit nécessaire à l'art, n'est donc pas proprement artistique, et « la nature », comprise ici comme la somme des phénomènes que l'humain n'a pas engendrés et qu'il ne contrôle pas, est en cette matière l'exemple que doit suivre l'artiste.

Pour établir cette ressemblance des phénomènes liés à l'art et de ceux qui se produisent naturellement, le héros se souvient des impressions que sa sensibilité n'a pu saisir qu'à travers une distance (géographique, temporelle, émotionnelle). Cet éloignement paradoxal qui en vérité, comme la vie parisienne ou le voyage à Venise éclairant progressivement l'expérience combraysienne, rapproche des impressions premières et de leur essence, est un aspect commun de la *Recherche* et d'*Aimé Pache*. En effet, le peintre de Ramuz semble affiner et préciser à Paris sa perception du pays de Vaud qu'il ne peut plus ressentir matériellement : « jamais je n'ai si bien vu la couleur du grand ciel de là-bas sur le lac et sa forme arrondie » (*AP*, p. 136). Très tôt dans son exil, il découvrait déjà combien l'enseignement qu'il avait tiré de ses impressions sensibles était redoublé et renouvelé par leur éloignement : « Je viens d'écrire à maman que je n'avais jamais mieux compris le pays que depuis que je l'avais quitté » (*AP*, p. 102). Cette « compréhension », telle que l'envisage ainsi Aimé, n'est pas tout à fait intellectuelle et relève encore du sensible, y compris lorsque se réalise ce travail de mise à distance qui abstrait l'impression non seulement de l'objet, mais aussi du territoire où elle a été ressentie. Lorsque Ramuz décrit ce travail, qui est aussi celui de Proust, il précise que son produit n'appartient pas, ou pas entièrement, au domaine rationnel : « Il faut aller du particulier au général, de la sensation à l'idée. Je ne parle pas de l'idée classique mais de quelque chose qui soit un mélange d'idée et de sensation » (*JR*, t. II, p. 51).

Ce procédé est déjà celui des premières expériences qui, dans l'enfance et dans le Pays de Vaud, signalaient au héros sa sensibilité artistique en même temps que sa vocation. Ce qui différencie le petit Pache, simple enfant du pays, du jeune Aimé commençant à embrasser la possibilité d'une vie d'artiste, est l'exercice de l'association : « Il rapprochait ainsi les choses dans des comparaisons et des correspondances comme jamais il n'avait fait » (*AP*, p. 55). Amorçant le travail de généralisation et d'abstraction artistique, cette manière de percevoir son environnement le lui rend étranger. Une telle mise à distance dédouble le personnage : un « moi » social et sensible reste intimement lié aux objets matériels et aux personnes, tandis qu'un « moi » artiste perçoit à travers elles des essences. Ainsi, chez Proust, ces deux personnages cohabitent dans le héros : « Il y avait en moi [...] un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses » (*TR*, t. IV, p. 296). Plus violemment, chez Ramuz, Aimé sent s'immiscer en lui cette présence étrangère qui doit éclipser presque entièrement sa première personnalité : « il lui semblait sentir en lui comme un vide, où, petit à petit, un être nouveau se glissait, et cet être nouveau prenait toute la place » (*AP*, p. 56). L'exaltation esthétique se mêle donc immédiatement à une profonde inquiétude, liée à la dissolution du territoire intime dans l'immensité d'un monde nouvellement découvert :

Le pays tout entier semblait un pays inconnu. Il était tout pareil à un vieil habit rapiécé, en drap vert et à pièces brunes, cousues avec le gros fil gris des chemins, et brodé par places en relief de petites dentelles d'arbres, avec dessus des taches d'ombre, pareilles à des mouillures d'eau. Il rapprochait ainsi les choses dans des comparaisons et des correspondances comme jamais il n'avait fait ; et sans cesse elles se levaient par larges vols autour de lui, et de toute part s'abattaient sur lui. [...] [I] ne savait plus si c'était la souffrance ou un bonheur trop grand qui le faisait tomber assis au pied d'un arbre (*ibid.*).

C'est bien ici une série de métaphores qui décompose le paysage jusqu'alors uni et monolithique du Vaud, et en extrait les composants pour les transformer. Ce phénomène donne à l'ensemble l'apparence d'un *patchwork* disparate, dont la cohérence et la cohésion sont artificielles. Dans cette observation complexe, le héros est à la fois un témoin désarmé découvrant l'agencement artificiel que son esprit formait inconsciemment, et un artisan rassemblant lui-même les éléments que sa perception d'esthète vient d'extraire, afin de recomposer le paysage, et de le construire « comme une robe » (*TR*, t. IV, p. 611) avec la toile du monde sensible et le fil de l'expérience. Cette

recomposition, travail qui doit s'appuyer sur une première déconstruction, est celle que Ramuz désignait comme l'exercice de mémoire ou d'imagination sans lequel il n'est pas de beauté.

d. Les associations fautives

Comme le remarque Pierre Kohler, le processus créatif ramuzien « consiste à identifier les objets différents pour les réduire à l'unité⁴⁵ », et obéit donc au principe d'« Identité » dont Aimé fait la découverte. Déterminer ainsi le caractère commun des objets implique non seulement de détacher leurs caractères individuels, mais surtout d'être attentif à ce qu'il y a de général en eux, c'est pourquoi l'élaboration d'analogies procède d'une recherche de l'essence. C'est ce que constate Marguerite Nicod : « Ramuz compare entre elles des choses de natures différentes, mais il le fait de sorte que chacune révèle dans l'image son aspect essentiel⁴⁶ ». De même, dans la *Recherche*, l'inaptitude à voir et à sentir que le héros croit être la sienne est en fait un regard à « rayons X », qui dans les choses sensibles ne perçoit qu'une nature plus profonde. « Comme un géomètre qui dépouillant les choses de leurs qualités sensibles ne voit que leur substratum linéaire » (*TR*, t. IV, p. 296), le héros poursuivait dans ses impressions « un objet qui avait toujours été plus particulièrement le but de [s]a recherche parce qu'il [lui] donnait un plaisir spécifique, le point qui était commun à un être et à un autre » (*ibid.*). Cette première observation est la condition sans laquelle il n'est pas d'association féconde. Proust en fait la démonstration en faisant découvrir à son personnage un fragment inventé du journal des Goncourt, pastiche qui contient des exemples de métaphores purement ornementales. Celles-ci ne signalent pas une loi générale et ne révèlent pas une essence secrète. Ainsi, dans la salade de pommes de terre « ayant la fermeté de boutons d'ivoire japonais, le patiné de ces petites cuillers d'ivoire avec lesquelles les Chinoises versent l'eau sur le poisson qu'elles viennent de pêcher » (*TR*, t. IV, p. 290), en cherchant à communiquer artificiellement aux tubercules un caractère de noblesse, de rareté, d'exotisme oriental qui n'est pas le leur, le Goncourt fictif ne parvient qu'à les rendre immangeables.

De même que le fonctionnement de la métaphore ne sera exposé dans *Le Temps retrouvé* qu'à la suite de celui de la mémoire involontaire, ce contre-exemple d'association

⁴⁵ Pierre Kohler, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶ *Du réalisme à la réalité. Évolution artistique et itinéraire spirituel de Ramuz*, Genève, Droz, 1966, p. 160.

tiré du journal des Goncourt succède à une fausse réminiscence. Le motif de la mémoire involontaire – peu rare dans la littérature du XIX^e – dont le narrateur notera plus tard la présence chez Chateaubriand, Nerval, Baudelaire, et dont Proust connaissait les occurrences chez Hugo, Flaubert, Senancour et même Sainte-Beuve, n'est dans ce journal qu'une creuse contrefaçon littéraire. Prenant précisément pour objet la ville de Venise, qui apparaîtra au héros dans la première de ses réminiscences de l'hôtel de Guermantes, le Goncourt fictif décrit un phénomène anecdotique, entièrement opposé à celui qui recrée les pavés de Saint-Marc : il est volontaire, détaché de toute sensation passée, et l'auteur lui-même admet (comme s'il s'agissait là d'une composante normale de toute réminiscence) son caractère illusoire : « ma foi, quand nous arrivons, dans le glauque et diffus clair de lune vraiment semblable à ceux dont la peinture classique abrite Venise, et sur lequel la coupole silhouettée de l'Institut fait penser à la Salute dans les tableaux de Guardi, j'ai un peu l'illusion d'être au bord du Grand Canal » (*TR*, t. IV, p. 288). Ce rapprochement artificiel, intellectualisé, ne fait pas appel à un souvenir oublié mais à la mémoire consciente d'une image aperçue dans une œuvre d'art, et donc à travers le regard d'un autre. La ressemblance apparente des deux faits (l'illusion de Goncourt et la réminiscence de Marcel), conditionnée à la fois par l'effet de transport que donne une impression sensible, et par le choix de Venise, encourage leur mise en rapport. Elle permet ainsi par comparaison de distinguer le phénomène véritable de sa copie dépourvue de vérité, et donc de valeur esthétique.

3. Les temps de l'ignorance et de la connaissance

a. De l'utilité de l'erreur

Dans la *Recherche* comme dans *Aimé Pache*, la formation du héros artiste est couronnée par une révélation. Une vérité essentielle, dans laquelle est contenu le sens de son existence – c'est-à-dire celui du récit – reste inconnue au héros comme au lecteur jusqu'à ce point. Chez Ramuz, la révélation, au moment même où elle désigne au personnage ses erreurs, lui apprend qu'elles ont permis son accession à la vérité : « Tout te sera remis de tes fautes, car elles ne sont pas des fautes, mais comme des pas en avant dans l'apprentissage du cœur » (*AP*, p. 209). Dans le cas de la *Recherche*, où le personnage du narrateur est assimilé à celui du héros, une différence temporelle permet au premier d'avoir déjà rencontré cette vérité au moment où il expose l'ignorance du second. Ce

décalage est souligné, en même temps que les erreurs provisoires du héros, par le moyen de l'ironie. Comme l'indique Sophie Duval, le héros, « personnage d'un roman de formation, tâtonnant dans la recherche de la vérité de l'écriture », voit « ses candides illusions [...] tournées en ridicule par l'instance qui lui est supérieure, le narrateur⁴⁷. » Mais cette affirmation de l'échec du héros dans le premier temps est mise au service de sa réussite dans le second. C'est l'illusion momentanée qui, transformée, traduite par la révélation, forme la matière de la vérité finale. C'est pourquoi « [l']ironie menée par le romancier semble participer, tout en l'exemplifiant, du même principe de transsubstantiation, qui préside à la création du roman proustien⁴⁸. » En superposant sa connaissance à l'ignorance du personnage, et donc en réalisant l'association momentanée de leurs visions contraires, le narrateur expose la participation de l'erreur à la découverte et fait apparaître le cheminement qui change l'une en l'autre. Sa supériorité sur le héros, qui permet cette transsubstantiation, et qu'induit la séparation des temps par une révélation générale ou par une série de révélations mineures, a été imaginée tardivement par Proust :

Même dans les esquisses de la *Recherche* le héros connaissait dès le premier volume la communication entre les côtés de Guermantes et de Méséglise, découvrait les sources du Loir, rebaptisé ensuite la Vivonne, et comprenait sur-le-champ le sens du geste indécent que lui adressait Gilberte. Tous ces épisodes seront finalement dédoublés au moyen de la peinture des erreurs. Proust scinde en deux l'expérience et son interprétation. C'est ainsi qu'il conçoit en les dissociant le temps perdu des illusions et le temps retrouvé où la vérité prend consistance dans l'écriture du narrateur⁴⁹.

Grâce à cette séparation en deux du processus d'accession à la connaissance, l'exposition du temps des illusions devient pour le lecteur une expérience réelle, que seule la venue du temps des vérités permet de retourner et de contredire. Cette réalité est telle qu'avant que ne soit exposé son retournement avec la publication du *Temps retrouvé* cinq ans après la mort de Proust, celui-ci a dû souligner lui-même qu'il ne partageait pas les erreurs de son personnage encore en formation. Ainsi, dans une célèbre lettre adressée à Jacques Rivière, il annonce qu'à l'erreur succédera une vérité : « Celle que j'exprime à la fin du premier volume [...] est contraire à ma conclusion. Elle est une étape, d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions » (*Corr.*, t. XIII,

⁴⁷ Sophie Duval, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁸ Sophie Duval, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁹ Sophie Duval, *op. cit.*, p. 251-252.

p. 99). Le narrateur de la *Recherche* offre d'ailleurs un avertissement supplémentaire en décrivant ce procédé narratif, qui ne propose pas au lecteur la démonstration logique d'une vérité, mais l'expérience successive de l'erreur puis de sa compréhension : « Il est arrivé que Mme de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages » (*SG*, t. III, p. 880). Ce procédé, dans une certaine mesure, fait partager au lecteur les difficultés du héros. Tous deux cherchent à dégager de la matière expérimentale dont la *Recherche* est faite une vérité définitive. Jusque pendant le « Bal de têtes », le héros échoue par exemple à interpréter les regards de Rachel, tout comme il avait échoué à interpréter à Combray le geste de Gilberte et l'expression de la duchesse de Guermantes au mariage du docteur Percepied. S'il a depuis découvert le sens de sa vie et celui de l'art, il n'est pas à l'abri de l'erreur et s'interroge encore : « Entre ces deux idées je ne pouvais décider laquelle était conforme à la vérité » (*TR*, t. IV, p. 600). Cette complexité irrésolue est proche du jeu d'illusions dont les romans ramuziens sont faits, et qui selon la description qu'en donne Doris Jakubec :

[Invite] le lecteur à participer au travail d'élucidation et de compréhension du roman, qui ne dit pas le vrai, mais plutôt des vérités relatives, souvent contradictoires, incarnées par des personnages ambivalents sinon obscurs. Ramuz ne se cache pas au cœur du labyrinthe, il invite à le parcourir, à en découvrir les pièges et les ruses, à en déjouer les apparences, à en revivre les rythmes fondamentaux et les mouvements premiers⁵⁰.

La redécouverte éclairante des « mouvements premiers », qui est centrale dans le roman d'Aimé Pache, est une idée importante chez Ramuz. Une grande part d'ignorance caractérise toujours pour lui l'expérience directe, et en particulier la plus fondatrice et la plus cruciale d'entre toutes, la première : « le temps de la petite enfance où on ne sait pas si on est heureux ; ou on le sait seulement plus tard, ou on croit le savoir plus tard, mais, alors, on vit et c'est tout » (*AP*, p. 207). Le savoir, donc, n'apparaît que dans un second temps, ultérieur à l'expérience de la vie, et son apparition n'est d'ailleurs pas assurée. Même dans l'exploration rétrospective qui pourrait lui apporter cette connaissance de lui-même et du monde, Aimé commet des erreurs : « Il s'était trouvé, il se reperdit » (*AP*, p. 134).

⁵⁰ « Introduction », in Charles-Ferdinand Ramuz, *Romans*, éd. cit., t. I, p. LII.

b. L'apocalypse et la résurrection

Or ce qui permet d'aller au-delà de ces difficiles tâtonnements, et sépare réellement (c'est-à-dire bien mieux que le passage à l'âge adulte) le temps de l'expérience et celui de la compréhension, est une expérience renouvelée qui, s'associant à l'expérience première, en éclaire le sens. L'effet et la cause de ce miracle le distinguent radicalement des tentatives qui le précèdent. Comme le résume Ramuz, l'« écrivain se trouve une fois tout entier, et c'est un hasard » (*JR*, t. II, p. 179). Par lui comme par Proust, ce renouvellement qui retourne, éclaire, restitue la vie du personnage tout en lui permettant d'accéder à un plan supérieur de la réalité est comparé à une résurrection. Le sentiment qu'il inspire est toujours celui d'une échappée hors de la mortalité : « J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel » (*CS*, t. I, p. 44). L'épisode de la madeleine, première réminiscence décrite dans la *Recherche*, rend particulièrement explicite cette comparaison, à travers l'association du gâteau avec sainte Marie de Magdala, premier témoin de la Résurrection du Christ. Il est également remarquable que la réminiscence qui marque dans *Le Temps retrouvé* l'éveil de la sensibilité du héros fasse apparaître dans son esprit un baptistère, lieu de célébration du baptême, et donc de l'entrée dans une vie nouvelle et éternelle. L'éternité à laquelle il accède alors réside à la fois dans l'abolition du temps par l'analogie, et dans l'irréversible bouleversement que constitue cette réminiscence. Dans *Aimé Pache* comme dans *Samuel Belet*, un retournement de pensée semblable à celui du héros du *Temps retrouvé* permet la « résurrection » du personnage, c'est-à-dire que sa vie lui est restituée : il comprend la valeur de ce qu'il a déjà vécu, en même temps que l'heureux impératif de son œuvre à venir. La métaphore résurrectionnelle permet notamment de qualifier le recommencement, dans le récit, d'une vie qui dans un premier temps a dû être effectivement vécue. De ce côté, plus qu'avec *Aimé Pache*, c'est avec *Samuel Belet* que Ramuz se rapproche de Proust. Cette comparaison est d'ailleurs établie par Roger Francillon, qui décrit ainsi le phénomène par lequel le personnage de Samuel est poussé à faire le récit de sa vie : « Toute la vie du héros narrateur est [...] sortie de ce moment privilégié où une première parcelle du passé a resurgi⁵¹ », ce qui lui

⁵¹ « Notice », in Charles-Ferdinand Ramuz, *Romans*, éd. cit., t. I, p. 1597.

permet, dans l'écriture, de « triompher de la mort⁵², comme dans *Le Temps retrouvé*⁵³. » Pour Samuel Belet, cette résurrection est comparable à celle de Marcel ; il aperçoit le sens de ses expériences jusque-là considérées comme disparates et dépourvues de direction, et choisit de les rassembler, pour montrer leur sens général, en composant avec elles un récit. Comme chez Proust, le passage de ce seuil implique de reconnaître la diversité des « moi » : « Pour la première fois, je voyais nettement ce qui me séparait de celui que j'étais alors » (*SB*, p. 399), mais aussi de reconnaître, comme au « Bal de têtes », par un difficile travail d'association, l'identité des visages connus puis oubliés que l'on ne reconnaît plus : « comme quand avec un perçet on va dans le bois, ainsi avec mon œil j'allais fouillant en lui » (*SB*, p. 400).

Mais même en-dehors des phénomènes miraculeux de la réminiscence ou de la révélation, et avant que le personnage de la *Recherche* n'embrasse sa vocation d'écrivain pour devenir narrateur, il apparaît que la succession des sensibilités dans l'expérience qu'une même personne a du monde est semblable à une série de petites résurrections. Ainsi, lorsque pour la première fois Aimé voit sa perception modifiée, il sent qu'après son prochain réveil, il aura quitté définitivement une vie pour une autre. C'est pourquoi il observe la tombée de la nuit « avec comme une image de la mort de toujours dans cette mort d'un jour » (*AP*, p. 56). Cet élargissement d'un événement momentané à l'éternité est aussi l'un des premiers signes du travail de généralisation autour duquel se concevra la pratique artistique du héros. Deux ans après la publication d'*Aimé Pache*, Ramuz note lui-même dans son journal la nécessité d'un renouvellement comparable à la résurrection : « Il faut ressusciter à soi-même. La vie est faite de renaissances successives, à part quoi il n'y a que mort » (*JR*, t. II, p. 230). Dans la *Recherche*, c'est à la fin de sa vie, alors que la cohérence discontinue de ses expériences passées lui apparaît en même temps que la perspective de sa mort prochaine, que le héros aperçoit cette vérité : « je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois » (*TR*, t. IV, p. 615). Cette image proustienne des « moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres » (*TR*, t. IV, p. 516) trouve son équivalent chez Ramuz, dans une vision que Doris Jakubec résume en ces termes :

⁵² « Car tout est confondu, la distance en allée et le temps supprimé. Il n'y a plus ni mort ni vie. Il n'y a plus que cette grande image du monde dans quoi tout est contenu, et rien n'en sort jamais, et rien n'y est détruit ; c'est un degré de plus, il faut encore le franchir » (*SB*, p. 428).

⁵³ *Ibid.*, p. 1598.

« Dans l'univers de Ramuz, naître ne suffit pas, il faut renaître ; de même mourir, il faut remourir ; de même vivre, il faut ressusciter⁵⁴. »

Cette requalification de la mort en renouveau ou en étape d'une évolution ne touche pas que le héros. Le Paris apocalyptique du *Temps retrouvé*, témoin de la guerre et de la fin d'un monde, est celui qui révèle la nature cyclique du Temps et le nécessaire renouveau qui accompagne chaque fin. Charlus, qui est exclu du « nouveau monde », et qui est le visage du Paris décadent et condamné, offre lui-même une description de ce temps cyclique en croyant annoncer l'apocalypse. C'est lorsqu'il décrit cette conscience de la fin approchante, comparant Paris aux villes antiques et à celles de l'Ancien Testament, qu'il révèle l'éternelle succession des fins :

[C]ette lucidité qui nous est donnée n'est pas de notre époque, chacun l'a possédée. Si je pense que nous pouvons avoir demain le sort des villes du Vésuve, celles-ci sentaient qu'elles étaient menacées du sort des villes maudites de la Bible. On a retrouvé sur les murs d'une maison de Pompéi cette inscription révélatrice : *Sodoma, Gomora* » (*TR*, t. IV, p. 386).

L'anéantissement de Pompéi a donc laissé des traces, et celle que choisit Charlus est précisément celle qui par l'association permet d'établir une continuité dans ce qui semblait être une interruption. Pareillement, au « Bal de têtes », la cohabitation des « poupées extériorisant le Temps » (*TR*, t. IV, p. 503), des Guermantes déchus et de M^{lle} de Saint-Loup réalise cette association de la mort et de la résurrection. C'est encore Charlus, dans son discours apocalyptique, qui formule le mieux cette loi du temps, empruntant au héros des mots que nous découvrons à travers lui :

Soyez franc, mon cher ami, vous-même m'aviez fait une théorie sur les choses qui n'existent que grâce à une création perpétuellement recommencée. La création du monde n'a pas eu lieu une fois pour toutes, me disiez-vous, elle a nécessairement lieu tous les jours (*TR*, t. IV, p. 375).

Cette « création perpétuellement recommencée » du monde, c'est au seuil de ce qui semblait une apocalypse que le héros la reconnaît véritablement, découvrant qu'elle a toujours eu lieu, de même qu'il reconnaît le travail ininterrompu de sa vocation d'artiste au moment où il pensait l'abandonner définitivement. Chez Ramuz, le motif de la résurrection du héros et celui de la recréation du monde sont des équivalents qui ne cohabitent pas ainsi dans un même livre. Dans la période qualifiée de « mystique » qui

⁵⁴ Doris Jakubec, « Introduction », in Charles Ferdinand Ramuz, *Romans*, éd. cit., t. I, p. X.

succède à celle des individus (dont *Aimé Pache* et *Samuel Belet* sont les derniers représentants), l'éveil du héros est délaissé, et l'apocalypse le remplace pour devenir un motif presque systématique, auquel succède toujours un renouveau. Les personnages du *Règne de l'esprit malin*, momentanément plongés dans l'obscurité puis dans une spirale de vices et de désespoir qui rappelle le Paris de Charlus dans *Le Temps retrouvé*, sont finalement ramenés à leurs vies « [c]omme si vraiment ils avaient été morts, s'ils avaient ressuscité⁵⁵. » Dans *Les Signes parmi nous*⁵⁶, la simultanéité de la guerre, de l'épidémie, de la grève et de l'orage fait croire à une apocalypse qui n'est en réalité qu'« un avertissement⁵⁷ » après lequel une autre chance est accordée aux hommes : « Et pour eux, partout, recommencement⁵⁸ ». Dans *Présence de la mort* et *Terre du ciel*⁵⁹, enfin, cette rencontre de la mort est le moyen d'une révélation analogue à celles que connaissent Aimé et Samuel.

c. Les deux temps de l'expérience et la lecture typologique

Le motif christique de la résurrection permet d'ouvrir une nouvelle partie du récit, dans laquelle les signes auparavant obscurs apparaissent clairement à la conscience du héros. Son objet est de révéler par une lecture typologique celui de la première, qui consiste à l'inverse en une annonce de la seconde. Leur rapport d'interdépendance est ainsi semblable à celui de l'Ancien Testament et des Évangiles dans la Bible. Si cette inspiration est mieux documentée chez Proust, elle a déjà été commentée chez Ramuz, notamment par Doris Jakubec : « La Bible est le livre le plus constamment présent dans les œuvres de Ramuz [...] elle est surtout vivante par ses formes poétiques et narratives⁶⁰ ». Il existe en effet, dans les premières parties des récits de formation ramuziens et proustiens, des signes qui sont la préfiguration, ou le type, d'antitypes accomplis dans les dernières parties. Ainsi, le bref récit de l'échec artistique de M. Vernet, qui avait quitté le Vaud pour n'y retourner qu'après avoir renoncé à la peinture, annonce à la fois les difficultés d'Aimé et leur résolution : celui-ci connaîtra la même sécheresse après son départ, et c'est en renonçant à Paris plutôt qu'à la peinture qu'il connaîtra une fortune inverse. Une autre

⁵⁵ *Le Règne de l'esprit malin*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XXIII, 2012, p. 172.

⁵⁶ Roman de 1919 d'abord conçu sous le titre « L'Apocalypse démontrée ».

⁵⁷ *Les Signes parmi nous*, in Charles-Ferdinand Ramuz, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XXIII, p. 489.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 485.

⁵⁹ Roman de 1921 d'abord conçu sous le titre « La Résurrection des corps ».

⁶⁰ « Introduction », in Charles Ferdinand Ramuz, *Romans*, éd. cit., t. I, p. XXIII.

annonce est lisible lorsque le « ressat », ou « fête de la fin » (*AP*, p. 43), dont le narrateur précise qu'elle a cessé d'être célébrée et appartient à l'ancien temps, est décrite immédiatement avant la première leçon de peinture d'Aimé pour marquer le début de sa vie artistique. Cette rupture définitive est à la fois reproduite et annulée à la fin du roman par une seconde fête : celle qui marque le retour d'Aimé au Pays de Vaud et à la vocation de peintre. Celle-ci est d'ailleurs couronnée par un autre antitype, lorsqu'un camarade accroche au sommet d'un arbre un drapeau qui devient le symbole du retour d'Aimé. Ce geste rappelle et rassemble les deux départs successifs de la vocation du jeune homme : sa résolution de devenir peintre un jour, qu'il prend « sous le poteau indicateur à la hampe duquel s'enroulaient en guirlande les couleurs cantonales » (*AP*, p. 67), et sa promesse d'y parvenir, adressée aux arbres puis à ce même poteau : « Je vous promets que je serai un bon peintre » (*AP*, p. 89). Alors qu'il s'adressait ainsi aux choses en préparant son départ à Paris, il ne remarquait plus sur le poteau les « couleurs cantonales », mais seulement, au contraire, les écriteaux écartés qui indiquaient des distances et pointaient les chemins éloignant du village. Sa signification était alors momentanément inversée. La pose du drapeau dans un arbre, qui marque l'enracinement final d'Aimé, la rétablit.

Dans la *Recherche*, ce sens d'abord caché des signes de l'enfance conditionne toute la lecture de « Combray ». Ce que le héros proustien perçoit dans le monde sensible apparaît au lecteur comme une série de signes porteurs d'un sens inaccessible, qui annoncent un événement à venir ou la nature secrète d'un objet double. Les tourments et les vérités de l'âge adulte se devinent pour Marcel comme pour Aimé dans ce langage secret et illisible de l'enfance. Ainsi, au sujet de l'« impression obscure » que le héros ressent devant la profanation de Montjouvain et qui sera ravivée par Albertine dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur annonce : « On verra plus tard que, pour de toutes autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie » (*CS*, t. I, p. 157). Là où se tiendront bientôt les obsessions anxieuses du personnage adulte existe donc déjà pour l'enfant une impression particulièrement forte, dont la cause est inconnue, et qui est présentée par le narrateur comme une sorte de pressentiment obscur. À Combray, de telles impressions sont d'autant plus remarquables que s'il existe des signes, ils sont habituellement au contraire perçus et interprétés sans difficulté par les personnages archaïques pour qui ce langage perdu est encore celui du quotidien. Françoise, par exemple, « discernait immédiatement, à des *signes* insaisissables pour nous, toute vérité que nous voulions lui cacher » (*CS*, t. I, p. 28). Comme le signale très

tôt cette clairvoyance de Françoise, le domaine rural s'organise, pour le jeune garçon comme pour ses autres habitants, et en particulier pour la tante Léonie, en opposition contre toute obscurité et contre tout défaut de connaissance :

[À] Combray, une personne « qu'on ne connaissait point » était un être aussi peu croyable qu'un dieu de la mythologie, et de fait on ne se souvenait pas que, chaque fois que s'était produite, dans la rue du Saint-Esprit ou sur la place, une de ces apparitions stupéfiantes, des recherches bien conduites n'eussent pas fini par réduire le personnage fabuleux aux proportions d'une « personne qu'on connaissait » (*CS*, t. I, p. 56)

L'intrusion d'un dieu païen sur la dévote « rue du Saint-Esprit » figure une percée inopinée du mystère dans l'ordre dogmatique de la certitude ; elle ouvre dans le texte clair du récit d'enfance la possibilité d'un texte supplémentaire et inconnu. C'est le même ordre qui s'évanouit pour Aimé au moment où il quitte son village pour la ville de Lausanne : « Tout était là-bas certitude ; tout devenait maintenant incertain » (*AP*, p. 69). L'esprit d'Aimé, en vérité, connaissait déjà avant ce départ les tourments du doute, mais à Lully comme à Combray, une expérience simplifiée du monde séparait distinctement l'obscurité du domaine évident, matériel et quotidien. Cette vie limpide des habitants du Vaud est très proche, aux yeux de Ramuz, de celle des patriarches de l'Ancien Testament. Il établit ce rapprochement dans son enfance, en lisant pour la première fois la Bible : « Ils sortaient du fond des âges et en même temps étaient dans le mien, tout pareils aux paysans de chez nous [...] Il y avait un merveilleux accord entre cette enfance du monde et notre enfance à nous, ou du moins mon enfance à moi (*DM*, p. 517) ». Cette valeur biblique du Vaud est celle que Ramuz devenu auteur utilise dans ses romans. Doris Jakubec décrit ainsi le fondement archaïque de son œuvre, et la recherche temporelle qui définit son territoire spatial :

Ce cœur est situé dans le canton de Vaud, dont il préfère l'appellation ancienne de Pays de Vaud, qui souligne sa complétude et l'éloigne du temps. Ramuz en fait donc un lieu mythique, selon un grand mouvement descendant. Descendre en soi, et dans sa généalogie ; descendre dans les profondeurs du sol, de la terre, éprouver « l'intensité d'en-bas » [...], enfin descendre dans le temps⁶¹.

L'ascendance généalogique, la simplicité terrestre et l'archaïsme, qui fondent l'analogie par laquelle Ramuz rapproche le Vaud de l'Ancien Testament, sont aussi les caractères de

⁶¹ « Introduction », in Charles Ferdinand Ramuz, *Romans*, éd. cit., t. I, p. XVII.

Combray, qui se distingue pareillement par son éloignement, « si à part, si impossible à confondre avec le reste, que c'était un puzzle que [le héros] ne pouvai[t] jamais arriver à faire rentrer dans la carte de France » (*TR*, t. IV, p. 532). Ces territoires sont ceux d'une expérience immédiate et sensible, par rapport à laquelle tout mystère fait contraste et acquiert le statut de signe, représentant obscur d'un temps encore inconnu, d'une réalité complexe et d'un domaine étranger. Si Ramuz compare ainsi l'antique « enfance du monde » au simple temps de l'enfance, qui à ses yeux est largement inconscient, et dont la signification ou la valeur réelle ne peuvent être ressaisies qu'à la lumière du temps adulte, c'est donc aussi pour le livre que l'Ancien Testament annonce secrètement, et dont l'annonce n'est lisible qu'à rebours, dans ledit livre.

Le phénomène de l'association est ainsi non seulement celui qui révèle et constitue le secret de la création artistique, mais également celui qui organise les récits de formation d'*Aimé Pache* et de la *Recherche*. Fondée sur l'alternance de l'oubli et du ressouvenir, leur progression consiste en une exploration des distances (spatiales, temporelles, émotives) : comment elles se forment dans l'oubli, et comment elles s'annulent dans l'association. Pour leur exposer en même temps qu'au lecteur ce phénomène, la valeur de leurs existences et tout l'enseignement qu'ils peuvent en tirer leur sont déjà présentés dans le temps de leur enfance, sous une forme obscure qui ne leur sera accessible que bien plus tard, après avoir été longtemps éloignée d'eux et miraculeusement mise en rapport avec leur sensibilité adulte. L'association de ces deux temps d'expérience leur restitue leurs impressions passées, dans lesquelles sont conservés les « moi » successifs qui les avaient reçues. Elle délivre ainsi le matériau poétique indispensable à la communication d'un monde sensible – le leur – par la création. Pour Marcel qui entend à Paris « le bruit de la sonnette du jardin de Combray » (*TR*, t. IV, p. 624), et pour Aimé qui reconnaît à des années de distance les « [p]etits bruits bien connus [...] nécessaires à son cœur » (*AP*, p. 215), ce phénomène est celui qui rend enfin possible la réalisation de la vocation artistique.

Troisième partie

Exercice esthétique : la recherche

La vraie vie, la vie enfin découverte et
éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement
vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens,
habite à chaque instant chez tous les hommes aussi
bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas
parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir.

(TR, t. IV, p. 474)

La collecte des impressions et leur association miraculeuse, permise par un hasard indépendant de la volonté de l'artiste, laissent bien peu de place à son activité consciente qui, semble-t-il, n'a pu jusqu'ici que lui nuire. Il faut pourtant qu'une recherche continue ait entretenu la disponibilité du héros aux impressions, qu'une étude prolongée en ait abstrait une vérité d'ordre général, et enfin qu'une réflexion d'architecte, associée à un labeur d'artisan, les mette en rapport pour constituer une œuvre. Cette recherche consciente de l'artiste, qui ne peut s'exprimer véritablement que dans ce troisième temps, après la rencontre des impressions et leur maturation dans l'association, accompagne en réalité les deux premiers. Seulement, n'ayant pas encore découvert son objet réel et son exacte direction, elle ne semblait pas, jusqu'à ce point, le rapprocher de l'art. Elle affrontait des échecs, voyait ses victoires diminuées, et a dû être longuement soutenue par une foi intermittente en l'art pour ne pas être abandonnée définitivement. À cette recherche inféconde succède immédiatement, lorsque la connaissance qui était son objet est rencontrée par miracle, la recherche créatrice. Celle-ci accompagne la *mise en œuvre*, dernier approfondissement et dernière transformation de la connaissance.

1. Lutttes de la foi et recherche d'une voie vers l'art

a. Impuissance et culpabilité de l'artiste

Bien qu'*Aimé Pache* et la *Recherche* aient pour sujet la formation d'un artiste, ces œuvres n'accordent qu'une place très secondaire à l'apprentissage technique, à

l'enseignement des maîtres, et même à la pratique artistique dans son ensemble. N'entretenant avec d'autres artistes, aspirants ou accomplis, que des rapports superficiels, les héros de ces romans sont radicalement isolés et n'ont pour seule orientation dans leur recherche que le sentiment de devoir devenir un jour peintre ou écrivain. Ainsi, Aimé, qui est pourtant le plus actif, ne reçoit de son maître de jeunesse que des enseignements « ridicules, quand par hasard il en donnait » (*AP*, p. 66), et reconnaît dans les écoles parisiennes non pas « l'extraordinaire émulation » (*RA*, p. 639) que Ramuz avait observée pendant son propre exil et qu'il a effacée dans le Paris de ce roman, mais la même sécheresse et la même obscurité que dans l'atelier du sinistre M. Vernet. Le héros de la *Recherche*, quant à lui, fréquente isolément Bergotte ou Elstir, qui ne lui apportent sur l'art que des connaissances générales, dont il ne pourra se servir avant longtemps. Les deux héros sont ainsi remarquablement démunis face à leurs vocations. De surcroît, ils ne semblent pas travailler aussi activement qu'ils le voudraient à leur réalisation. C'est ce que remarque le narrateur du *Temps retrouvé* : « au lieu de travailler, j'avais vécu dans la paresse, dans la dissipation des plaisirs, dans la maladie, les soins, les manies » (*TR*, t. IV, p. 618). Pour cette raison, ils peuvent craindre de rester à jamais inaccomplis. Aimé utilise notamment cette vision comme une menace contre lui-même, pour lutter contre l'inaction : « Alors toute ma vie perdue. Et ne l'ayant pas méritée, et ne m'étant pas justifié, je serai rejeté au nombre des méchants. Je me condamnerai moi-même » (*AP*, p. 138).

Pendant la première et plus longue partie de sa vie, le héros de la *Recherche* n'écrit que le petit fragment des clochers de Martinville, qu'il enverra bien plus tard au *Figaro*, après l'avoir seulement « un peu arrangé » (*P*, t. III, p. 523) comme si ses capacités littéraires n'avaient pas évolué depuis l'enfance. La réutilisation de ce fragment, après bien des années, et le désir qu'a le héros de le faire lire pour montrer enfin ses dispositions (bien qu'il ait été sévèrement jugé par Norpois quelque temps seulement après son écriture), témoignent de l'extrême inactivité littéraire du personnage. De même, sorti de l'enfance, Aimé fait tout juste assez de toiles pour obtenir (mais certainement pas pour justifier financièrement) la location d'un atelier. Très tôt après s'y être installé, d'ailleurs, il voit ses capacités décroître brutalement : « Ce fut le temps de la sécheresse. Et il l'avait déjà connue, mais jamais dans toute sa force, comme elle vint soudain, et s'abattit sur lui » (*AP*, p. 109). Lorsqu'il entreprend sa première toile ambitieuse, où doivent prendre forme les impressions tirées de son enfance vaudoise, il échoue, s'interrompt, oublie ce qu'il voulait réaliser. L'idée qu'une chose lui manque encore le paralyse, et il ne sait pas encore

que celle-ci ne relève pas de la compétence technique : « "Je ne connais pas encore assez mon métier, il faut attendre." » (*AP*, p. 129) Cette attente se substitue bien souvent à de nouvelles tentatives. Il veut recommencer son ouvrage, mais y renonce avant d'avoir échoué : « L'après-midi, il tendit une toile neuve. Il n'y toucha plus de quatre ans » (*AP*, p. 128). Si cette période qui précède la révélation est plus courte pour lui que pour le héros de la *Recherche*, elle s'étend cependant sur de longues années, et Aimé se voit vieillir sans œuvre : « Vingt-huit ans : qu'en avait-il fait ? » (*AP*, p. 131).

Celui-ci montre tout de même un entêtement que ne connaît pas le héros proustien, et cet entêtement permet de montrer combien la pratique en elle-même est insuffisante. Il est fréquent qu'elle n'entraîne qu'une régression, comme lorsque Aimé note dans son journal : « Je retouche Milliquet, je le gâte complètement » (*AP*, p. 135). Il reprendra d'ailleurs longuement ce tableau, qui le fera douter de sa vocation : « sa toile entièrement couverte, il la gratta entièrement. Il n'y toucha plus de deux mois. Il en avait le dégoût et la haine. Il l'avait jetée dans un coin, elle s'y couvrit de poussière » (*AP*, p. 117). La répétition de l'adverbe « entièrement », utilisé indifféremment pour la composition et pour la destruction, souligne d'ailleurs le cycle absurde de la création manquée, qui s'annule et dont il ne reste rien. Cette attitude d'Aimé, dans les moments où il fait de telles tentatives, est décrite par Ramuz avec distance. Elle repose sur la croyance du jeune homme en une forme faussée de la vérité qui apparaîtra dans le dénouement : « Il croyait qu'il faut se lancer dans la difficulté, parce qu'il n'y a de vérité que d'expérience, et qu'on doit se tromper souvent pour arriver à ne plus se tromper » (*AP*, p. 77). La vérité, selon Ramuz, se situe bien dans l'expérience, mais seulement dans l'expérience sensible, qui ne doit pas être confondue avec celle du métier. De même l'erreur, comme l'explique à Aimé la voix miraculeuse de la révélation, est bien un pas vers la vérité, mais il doit s'agir d'une disposition d'esprit qui sera retournée, et non d'un simple dessin maladroit. C'est ce que le héros commence à comprendre lorsque ses quelques essais ne portent pas de fruits : « Cela *n'agit* pas » (*AP*, p. 136). Ses échecs, en eux-mêmes, ne le rapprochent pas de son but.

Pour ce personnage qui ignore encore la valeur de ses erreurs et l'enseignement du temps, cette durée, pendant laquelle il déçoit ses parents, dilapide leur fortune et voit disparaître les souvenirs qui sont ses ressources les plus précieuses, est une perte pure :

Certains jours, il se méprisait. Il ne souffrait de rien autant. Ce mépris sur soi, contre soi, et le sentiment qu'il est mérité : et l'impuissance d'en sortir. [...]

Ainsi quatre ans passèrent. Et il faut beaucoup de jours pour faire quatre ans, beaucoup de jours, et chacun d'eux, au soir, il semble qu'il se marque en nous par un gros total de durée et une lourde somme de peine : quand on les met ensemble, il n'en reste plus rien (*ibid.*).

Ainsi, la voie artistique, qui dans l'esprit coupable du jeune homme inaccompli est un choix qu'il faudrait justifier, est associée à une forte culpabilité. Avant même son départ, il s'accuse de torturer sa mère, considérant qu'il la trahit en poursuivant une vocation d'artiste : « Suis-je donc dur ? Suis-je donc insensible ? Puisque je l'aime, et au moins par amour pour elle, il faudrait que ce ne fût point » (*AP*, p. 90). L'affirmation par Ramuz de la solitude nécessaire à la création passe en premier lieu par cette séparation qui est la plus douloureuse, celle d'Aimé et de sa mère : « Et ce mot fut écrit devant lui : "Solitude." [...] [J]amais plus elle ne leur serait redonnée cette joie de l'intime vie et de l'être l'un à l'autre, entièrement et pour toujours » (*AP*, p. 87). Les conséquences de cette trahison seront plus graves encore qu'il ne l'imagine, puisque l'éloignement et l'indifférence d'Aimé, parti peindre à Paris, causeront à M^{me} Suzanne ses dernières souffrances. Sans soupçonner cette extrémité, il comprend lorsqu'il doit annoncer à son père sa vocation que celle-ci constitue une rupture radicale qui l'isolera des siens, de leurs croyances et de leur monde :

Aimé, brusquement, se représenta derrière lui la longue série d'habitudes (qui n'étaient pas les siennes et ne pouvaient plus l'être) ; il se représenta tous ces dimanches à l'église, la piété de sa mère, toujours assise au même banc, et le juge aussi assis à son banc, et lui longtemps assis près d'eux, le chantre, l'harmonium, la vieille Bible ouverte ; - il vit ces choses et secoua la tête (*AP*, p. 79-80).

La conjugaison de cette rupture, de la trahison matricide et de ce qu'Aimé sait devoir à ses parents et au Pays de Vaud marque son enfance et sa formation, comme l'indique Christian Morzewski, « du triple sceau de l'altérité, de la culpabilité et de la dette familiale⁶² ». Ainsi, lorsqu'il s'installe à Paris, et que lui est accordée la liberté de peindre, cette victoire est sans plaisir : « Il était triste, quand même il aurait dû être heureux ; et il arrivait à réaliser un de ses plus anciens désirs : soudain, tout désir avait disparu » (*AP*, p. 82). Ce sentiment est identique à celui que connaît le héros de la Recherche pendant le drame du coucher, à l'instant où ses parents cèdent face à son extrême sensibilité :

⁶² « Le roman de l'artiste », in *AP*, p. 19.

J'aurais dû être heureux : je ne l'étais pas. Il me semblait que ma mère venait de me faire une première concession qui devait lui être douloureuse, que c'était une première abdication de sa part devant l'idéal qu'elle avait conçu pour moi, et que pour la première fois elle, si courageuse, s'avouait vaincue. Il me semblait que si je venais de remporter une victoire, c'était contre elle [...]. Il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc. Cette pensée redoubla mes sanglots et alors je vis maman, qui jamais ne se laissait aller à aucun attendrissement avec moi, être tout d'un coup gagnée par le mien et essayer de retenir une envie de pleurer » (CS, t. I, p. 38).

Les nombreuses répétitions de l'adjectif « première » expriment ici une rupture irréversible dans l'existence du héros et dans sa relation avec sa mère. Par son désir coupable, mais surtout par l'acceptation coûteuse qu'il a imposée à celle-ci, il lui semble l'avoir rapprochée de la mort. La sensiblerie malade de son fils lui a été communiquée, l'a affaiblie et l'a corrompue. De même, lorsqu'Aimé reçoit de sa mère, après avoir commis une faute qu'elle cache pour lui, un baiser consolateur, il a le sentiment de l'avoir avilie : « ce fut un peu comme s'ils avaient fait mal ensemble » (AP, p. 51). Dans la *Recherche*, si cette culpabilité accable le héros, elle est néanmoins accompagnée d'une déresponsabilisation, puisqu'à partir de cette nuit, sa sensibilité est considérée non plus comme une faute, mais comme une part essentielle de son identité, « un mal involontaire qu'on venait de reconnaître officiellement, [...] un état nerveux dont [il] n'éta[it] pas responsable » (CS, t. I, p. 37). Cette reconnaissance douloureuse le distingue, l'éloigne de sa mère et de « l'idéal qu'elle avait conçu pour [lui] » (*ibid.*), tout comme la résolution artistique d'Aimé l'avait définitivement distingué de ses parents et éloigné de leurs espérances. Chez Proust, cette rupture inverse de surcroît la progression qui aurait dû permettre au héros de se renforcer, physiquement et psychologiquement, pour devenir un adulte valide. Mais le chemin différent, la courbe décroissante qu'il suivra dès lors le conduira à devenir artiste. Dans *Le Temps retrouvé*, lorsqu'il se remémore le livre de *François le Champi* dont sa mère lui avait fait pendant le drame du coucher une lecture infidèle (dans laquelle était apparu pour lui le mystère de la littérature), le narrateur affirme : « c'était de cette soirée, où ma mère avait abdiqué, que datait, avec la mort lente de ma grand-mère, le déclin de ma volonté, de ma santé » (TR, t. IV, p. 621). Or la faiblesse et la neurasthénie sont chez Proust les caractères de l'artiste, comme il l'écrit notamment dans *Jean Santeuil*, à travers une sorte d'autoportrait ironique : « un homme qui écrit de beaux livres est quelqu'un qui ne dort pas, se croit malade, qui a des crises d'asthmes qu'on ne peut soigner, [...] cela fait partie du talent » (JS, p. 732). Cette

pathologie de la sensibilité, qui est révélée et libérée par le drame du coucher, est celle qui rend le héros de la *Recherche* si perméable aux impressions sur lesquelles se fondera sa vocation artistique.

b. Les formes de la foi en l'art

Pour accepter le poids de cette faiblesse, de la culpabilité, de la sécheresse et de la solitude, il faut que l'artiste en devenir développe une foi en la valeur de l'art et en la vérité de sa vocation, qui ne sera alimentée ni par des encouragements ni par des réalisations. Ce terme de « foi » est repris régulièrement par Ramuz pour caractériser le sentiment et la force d'Aimé, d'abord lorsqu'il abandonne la croyance en Dieu, puis lorsqu'il abandonne ses parents, et enfin lorsqu'il abandonne le monde artistique de Paris, toujours au profit de la création. Le personnage lui-même l'utilise dans son journal, comme après avoir brisé une promesse faite à sa mère : « je mets mon travail au-dessus de tout, parce qu'il faut attacher sa vie tout entière à une idée, ou à une foi ; parce que là est le bonheur, là seulement est la vérité... » (*AP*, p. 133) De même, quand quitte sa mère pour s'installer à Paris, il est encouragé par une « voix » semblable à celle qui lui annonce sa vocation et lui apporte la révélation finale : « Et ce fut comme s'il commettait un crime. Mais une voix lui criait : "Il faut !" » (*AP*, p. 93) Choisi entre tous par cette voix supérieure, et irrémédiablement éloigné de ses contemporains, l'artiste ramuzien partage avec l'artiste proustien, « à la fois élu et maudit⁶³ » selon les mots de Stéphane Chaudier, des traits issus de la tradition romantique.

S'il n'existe pas dans la *Recherche* une voix semblable à celle qui guide Aimé, le talent d'un grand écrivain est néanmoins réduit par le narrateur du *Temps retrouvé* à « un instinct religieusement écouté, au milieu du silence imposé à tout le reste » (*TR*, t. IV, p. 472). On reconnaît là non seulement la mise en retrait de l'intelligence au profit d'une sensibilité éclairée, et la foi en cette sensibilité qui ne connaît pourtant aucune explication, mais aussi l'isolement de l'artiste tel que le décrit Ramuz. Le narrateur ajoute que cet instinct, chez l'écrivain accompli, est à la fois « perfectionné et compris », ce qui suppose, parallèlement à l'exercice largement inconscient de l'obéissance à l'instinct, un exercice conscient qui viserait à en éclairer la nature, le langage, la valeur, et ainsi à l'affiner. La foi du héros n'est pas seulement soumise à des intermittences et à des phénomènes

⁶³ Stéphane Chaudier, *op. cit.*, p. 156.

incontrôlés, comme les réminiscences qui doivent « [le] tirer de [son] découragement et [lui] rendre la foi dans les lettres » (*TR*, t. IV, p. 446) : il doit la travailler activement, l'entretenir et l'alimenter. Dans un mouvement circulaire, la foi engendre elle-même ce mouvement d'abord instinctif qui devient une recherche consciente. Elle renouvelle par là son pouvoir.

Ainsi, dans les après-midis d'enfance, le narrateur décrit la « croyance centrale qui, pendant [sa] lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité » (*CS*, t. I, p. 83). Superficiellement, cette croyance fétichiste a pour objet l'ami ou le professeur qui a conseillé le livre au héros, et qui semble détenir « le secret de la vérité et de la beauté à demi pressenties, à demi incompréhensibles, dont la connaissance était le but vague mais permanent de [la] pensée [du héros] » (*ibid.*). Mais à ces visages d'apôtres qui se succèdent, s'annulent, déçoivent toujours, la croyance survit pour dicter à la pensée ce « but » dont l'aspect vague, justement, empêche qu'elle puisse l'avoir conçu elle-même. L'enfermement de cette croyance esthétique dans des personnages est courante dans la *Recherche*. Quand il s'aperçoit que Gilberte et M^{me} de Guermantes n'étaient pas l'objet réel de l'amour qu'il avait ressenti pour l'une et pour l'autre, le héros leur substitue l'amateur d'art, l'artiste, le personnage littéraire, détenteurs supposés d'une vérité supérieure : « C'était ma croyance en Bergotte, en Swann qui m'avait fait aimer Gilberte, ma croyance en Gilbert le Mauvais qui m'avait fait aimer M^{me} de Guermantes » (*TR*, t. IV, p. 418). Cette loi d'obéissance aux figures qui sont pour le héros les représentantes de la foi esthétique ne s'exerce pas seulement dans l'appréciation de l'art ou dans l'amour. Elle est le guide absolu de son jugement et de sa perception :

[J]e suis resté incapable d'accorder mon attention à des choses ou à des gens qu'ensuite, une fois que leur image m'avait été présentée dans la solitude par un artiste, j'aurais fait des lieues, risqué la mort pour retrouver ! Alors mon imagination était partie, avait commencé à peindre (*TR*, t. IV, p. 297).

L'autorité imméritée conférée à ces exemples par la foi en l'art a manifestement régné sur toute l'existence du personnage, bien qu'il ait longtemps imaginé s'être détourné de la littérature. L'intervention de ces intermédiaires différencie nettement le roman proustien du roman ramuzien, dans lequel ils n'existent pas. Cependant, la foi d'Aimé et celle de Marcel ont le même objet et la même fonction. Elles établissent un lien entre leur existence et la vérité supérieure qu'ils espèrent découvrir. Ce lien, pour chacun d'eux, est préférable à tous les autres. Aux yeux de Proust comme à ceux de Ramuz, les hommes ne

peuvent se connaître et se soutenir que superficiellement : « Jusqu'où vont-ils en nous ? C'est tout au fond qu'est ce grand vide ; et là ils ne parviennent pas » (*AP*, p. 135). C'est pourquoi, lorsque le héros de la *Recherche* en fait la découverte grâce à un roman de Bergotte, ce lien spirituel semble se substituer au lien filial auquel Aimé et Marcel ont tous deux renoncé au profit de la vérité esthétique :

[I]l me sembla soudain que mon humble vie et les royaumes du vrai n'étaient pas aussi séparés que j'avais cru, qu'ils coïncidaient même sur certains points, et de confiance et de joie je pleurai sur les pages de l'écrivain comme dans les bras d'un père retrouvé (*CS*, t. I, p. 95).

Ce déplacement de la foi dans la « confiance » en un être, témoin des vérités que l'on croyait être seul à percevoir, est à peu près absent du parcours d'Aimé. Seule Rose est perçue par lui comme une semblable, mais elle ne l'est que dans la mesure où elle n'accepte pas la vérité des autres hommes. Aimé apprécie de partager avec elle son isolement, mais il n'ignore pas que sa vérité et celle de Rose sont aussi différentes l'une de l'autre qu'elles le sont des vérités plus communes. La proximité spirituelle des maîtres, fréquente jusqu'à un certain point dans la *Recherche*, n'apparaît presque jamais dans *Aimé Pache*, et il n'y a encore que ce caractère d'isolement et d'altérité qu'Aimé puisse reconnaître chez un autre artiste. Ainsi, c'est pour l'exemple de son dénuement qu'il invoque Rembrandt, dans un développement sur la lutte de la foi contre le monde :

Celui-ci est venu dans la pauvreté et dans un corps faible : il a vaincu son corps, il a vaincu la pauvreté. Il y avait Rembrandt qui vivait seul dans une petite chambre, ayant été mis en faillite, et on avait crié ses meubles dans la rue, et tout le monde se détournait de lui ; lui, cependant, continuait de peindre (*AP*, p. 73).

Tant que n'est pas résolu par l'enseignement final de l'« Identité » le morcellement du monde, l'artiste est irrémédiablement isolé par sa condition. C'est ce qu'Aimé découvre aussitôt après avoir embrassé le désir de peindre : « mais quelle séparation soudain d'avec le ciel, quelle séparation d'avec toutes ces choses ! » (*AP*, p. 83). Même Dieu et la loi du monde rejoignent les efforts des hommes pour mettre à l'épreuve sa vocation, comme semble l'imaginer Aimé lorsqu'il cite et souligne dans la Genèse une formule encourageante⁶⁴ : « tu as lutté avec Dieu et avec les hommes et tu as été vainqueur » (*AP*,

⁶⁴ À propos de ce passage, Romain Rolland associe (comme l'a fait régulièrement la critique) *Aimé Pache* à son *Jean-Christophe*. Il reconnaît néanmoins ce que cette comparaison a de superficiel : « Mon

p. 139). À l'image de Rembrandt et de Jacob, donc, Aimé accepte cette altérité radicale comme une épreuve à laquelle sa force serait soumise. Il n'y a de ce fait qu'un assèchement de ses ressources intérieures et de sa foi qui puisse représenter pour lui un obstacle réel :

J'avais accepté d'obéir. J'avais accepté d'être seul. Et j'accepte toujours d'être seul, et j'accepte aussi d'être pauvre, comme j'accepterais d'être plus pauvre encore, mais tout cela n'est rien : c'était lutter contre les autres, et à présent je vois que c'est contre moi qu'il me faut lutter ; et je suis faible contre moi (*ibid.*).

C'est dans son journal qu'il note ainsi, lorsqu'il en vient à douter de sa vocation, que la foi alimente toutes les luttes, et que seule la lutte contre l'incroyance est difficile : « "Rien n'est impossible à celui qui croit." Seulement je n'ai plus la foi » (*AP*, p. 111). Ce n'est alors plus « la rue », « le monde », l'altérité qui s'oppose à son œuvre, mais bien une faiblesse momentanée de son cœur et l'intermittence de sa foi.

c. Le travail intérieur et secret de la conscience

Pour Ramuz comme pour Proust, l'activité et la lutte de l'homme de lettres sont intérieures, et sa recherche est secrète, même à ses propres yeux. Ramuz note par exemple dans *René Auberjonois* que la réalité intime du romancier constitue une part de lui-même qui est inaccessible à sa conscience : « ce que le romancier copie [...], ce n'est pas une réalité, mais une image de cette réalité qui s'est formée à son insu, mais pourtant *selon* lui-même, selon son vrai lui-même, un lui-même qu'il ne connaît pas. » (*RA*, p. 652) Ainsi, le héros de la *Recherche* ignore très longtemps le travail qu'il est en train de mener. Selon le narrateur du *Temps retrouvé*, cette spécificité est celle qui sépare le poète du peintre. Si le second est en mesure de produire consciemment des essais, de mener matériellement son investigation, le premier réalise en lui-même un travail dont il ne sait pas encore qu'il est du même ordre, et qu'il est au service de sa vocation :

Le littéraire envie le peintre, il aimerait prendre des croquis, des notes, il est perdu s'il le fait. Mais quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire [...]. Et alors l'écrivain se rend compte que si son rêve d'être peintre n'était pas réalisable d'une manière consciente et volontaire, il se trouve pourtant avoir

Christophe venait de lutter avec l'ange, lui aussi, quand il a rencontré Pache, qui sortait du même combat. Ils ne suivent pas le même chemin ; mais sur tous l'ange se trouve » (*C.-F. Ramuz : ses amis et son temps*, éd. Gilbert Guisan, Paris/Lausanne, La bibliothèque des arts, t. V, 1969, p. 54).

été réalisé et que l'écrivain, lui aussi, a fait son carnet de croquis sans le savoir (*TR*, t. IV, p. 478-479).

Dans le système proustien des impressions, il n'y a donc pas que l'accès aux souvenirs réels qui soit involontaire, mais également leur conception. Ce travail, effectué par l'écrivain « bien avant qu'il crût le devenir un jour » (*TR*, t. IV, p. 479), semble être encouragé par la conscience (puisque l'artiste « dict[e] à ses yeux et à ses oreilles de retenir à jamais ce qui sembl[e] aux autres des rien puérils » (*ibid.*)), mais celle-ci ne peut en saisir ni l'objet, ni l'explication, ni l'utilité, et ne fait que répondre à un besoin encore irrationnel. Dans un développement semblable sur les croquis du peintre et l'absence de croquis de l'écrivain, Ramuz décrit lui aussi le contraste qui oppose l'apparente inaction de l'homme « imaginaire » et son intense activité intérieure. Ainsi, « [c]'est en lui que tout se passe » :

[O]n peut le voir, en effet, qui reste assis tranquillement à sa table tandis que tous ces autres courent à l'incendie ; – mais, lui, l'incendie est en lui : il est ces poutres qui flambent, ces tuiles qui s'écroulent. [...] [U]n jour viendra peut-être où, l'incendie étant oublié de tout le monde, lui paraîtra et dira l'incendie, le faisant ainsi revivre, et permettra peut-être de le vivre vraiment pour la première fois, avec tout leur être, à ceux qui ne l'avaient vécu que du dehors (*RA*, p. 646).

Ce qui permet ici de conserver intacte la réalité d'un instant pour permettre plus tard sa résurrection, c'est l'immobilité apparemment coupable de celui qui semble ne pas le vivre. Cette immobilité, et le dangereux passage du temps qui se « perd » dans l'inaction, est le cœur partagé d'*Aimé Pache* et d'*À La Recherche du Temps perdu*. Dans l'important intervalle qui sépare l'enfant de l'artiste, si Aimé ne connaît pas comme Marcel l'illusion d'avoir définitivement abandonné sa vocation, il tente néanmoins de simuler pour un temps cet abandon quand il comprend qu'on lui interdira la voie d'artiste. À cette fin, il inhume sa volonté secrète en espérant qu'elle connaîtra bientôt une résurrection :

Avec soin, longuement, comme on couche un corps au cercueil, et on l'étend d'abord, et on l'enveloppe d'un linge, et on baisse sur lui doucement le couvercle, afin qu'il ne se réveille pas, - avec les mêmes soins, il descendait en lui sa plus chère espérance. Non infidèle à elle, ni aucunement oublié, mais il la soustrayait au monde. Il se disait : "Elle sera là pour moi seul, et pour la contempler je me pencherai jusqu'à elle ; et attendrai ainsi le jour de la résurrection, s'il vient ce jour ; mais viendra-t-il ?" (*AP*, p. 84)

C'est donc « en lui » que cette résurrection se prépare, et que sa foi s'amplifie suffisamment pour que, rapidement, il ne puisse plus la dissimuler. Lorsqu'il les sépare ainsi, Aimé sait distinguer nettement la part de lui-même qu'il présente au monde et celle qui abrite sa sensibilité pour préparer son œuvre. Ramuz décrit d'ailleurs un même dédoublement dans sa propre vie, et c'est aussi vers la fin de l'enfance, lorsqu'il lui est demandé de se conformer à une attitude et à des devoirs, que celui-ci se développe : « C'est vers cette même époque (je devais avoir onze ou douze ans) que j'ai commencé à me dédoubler. Il y a eu en moi comme deux moitiés de personnages, qui à eux deux constituaient ma personne, mais qui se ressemblaient chaque jour un peu moins. » (*DM*, p. 513) Moins naturelle que chez Proust, cette distinction attend donc pour se réaliser que le « moi » sensible soit chassé du monde, avec lequel il est incompatible. Elle ne fait dès lors que s'aggraver, comme s'en aperçoit Aimé en écrivant son journal : « Et voici ce que je distingue : que de plus en plus je me dédouble, qu'à force de vivre replié, de plus en plus ma main et mon art s'en vont d'un côté, et mon cœur et ma vie de l'autre » (*AP*, p. 138). Il y a là pour Ramuz un problème, une contradiction que la découverte finale de « l'Identité » divine doit corriger, tandis que la séparation des « moi » n'est aux yeux de Proust qu'une loi de la vie et de l'art, qui ne saurait être contournée et dont l'abrogation n'est jamais envisagée. Comme il l'exprime dans son éloge de René Auberjonois, Ramuz valorise la « duplicité vaincue, deux moitiés de soi-même coopérant enfin en vue de l'unité. » (*RA*, p. 636) La recherche d'Aimé, d'ailleurs, tend vers cet idéal : « Arriver à un tout. Et comme que ce soit, mais en arriver là ; à un tout, image de soi, parce qu'on *n'agit* que par là. Et pourquoi je n'y arrive pas, c'est de plus en plus ce que je recherche, m'interrogeant avec anxiété, m'interrogeant chaque jour plus profond. » (*AP*, p. 137) Le verbe « agir », toujours souligné par Aimé, oppose ici le simple exercice de la peinture, qui n'agit pas, au phénomène d'association, qui agit, mais qui ne peut être atteint par des moyens conventionnels. Revenant sur ses années de recherche infructueuse, il comprend que la progression de son savoir-faire n'a joué aucun rôle dans la progression de son art : « il m'est arrivé quelquefois de faire ce que j'ai voulu ; et cela maintenant ne me semble plus bon, mais pour d'autres raisons qui sont que j'ai changé et mûri depuis : il ne peut pas être question de métier. » (*AP*, p. 138) Les progrès réels qu'il a pu réaliser ne sont d'ailleurs pas différents de ceux qu'il atteignait du temps où il ne pouvait pas peindre :

« Ses forces inemployées et insatisfaites au-dehors, c'est en lui qu'il les exerçait, et il les fatiguait jusqu'à l'épuisement. Immobile sur sa chaise, les

mains posées sur ses genoux, c'était en lui qu'était la foule, en lui le mouvement, la lutte, en lui l'effort et l'élan en avant (*AP*, p. 107).

Déjà un contraste opposait l'immobilité, l'insatisfaction d'une part de lui-même, et l'« élan » de l'autre. C'était alors un travail intérieur qui le mobilisait, et c'est jusqu'à la fin du roman ce travail intérieur qui permet l'avancement de sa connaissance et de sa vocation. Il en va de même pour le héros de la *Recherche* qui mettait sa conscience au service d'une recherche continuelle, sans savoir que celle-ci avait pour objet et pour destination la création littéraire.

2. La robe et la cathédrale

a. Recherche esthétique et sacerdoce religieux

Pour Aimé comme pour Marcel, la question de la nature du travail de l'artiste, souvent adossée à celles de sa fonction et de sa place dans la société, ne connaît pas de réponse simple. La profonde singularité du romancier ou du peintre est régulièrement nuancée par des rapprochements qui peuvent le transformer momentanément en artisan, en technicien ou en homme d'église. Dans la diversité de ces images, c'est encore la complexité de la recherche artistique qui se révèle, et la multiplicité de ses aspects. Le premier d'entre eux est son matériau irrationnel, qui rend l'artiste dépendant de forces obscures et indépendantes alimentées par la croyance. Une pensée inspirée à Proust par la maison de Gustave Moreau lui fait ainsi imaginer le poète (qu'il soit peintre ou écrivain) comme le serviteur d'un culte qui aurait pour objet son propre moi profond, c'est-à-dire « son âme la plus intérieure » (*CSB*, p. 671). Dans l'exercice de son art, donc, le poète « est une espèce de prêtre dont la vie est vouée à servir cette divinité, à nourrir les animaux sacrés qui lui plaisent et à répandre les parfums qui facilitent son apparition. Sa maison est à moitié église, à moitié maison de prêtre. » (*ibid.*) Le métier d'artiste, selon cette conception, est fait d'attente et de foi. La science incertaine du poète ne lui permet que d'espérer faciliter une manifestation miraculeuse de son moi créateur. L'image finale de la maison-église a la particularité d'assimiler au lieu du culte, où se manifeste aux yeux des fidèles la présence divine, le réservoir austère de la simple vie du prêtre. Proust affirme ici une fois encore l'intimité sensible des matériaux et des phénomènes dont dépend le travail de l'artiste. Son culte s'exerce dans le décor où sa vie se déroule. Le miracle et le quotidien s'y confondent.

Dans la *Recherche*, qui compte très peu de personnages ecclésiastiques, le discret curé de Combray apparaît parfois comme un lointain miroir de l'expérience du héros. On apprend notamment dans *Sodome et Gomorrhe* que celui-ci, dont on vient de souligner la neurasthénie, « occupe ses dernières années à écrire un grand ouvrage sur Combray et ses environs » (*SG*, t. III, p. 204), activité dont les circonstances et le sujet rappellent immédiatement celle du héros à la fin du roman (bien que celui-ci n'écrive pas exclusivement sur Combray). Le curé partage la fascination de ce dernier pour les noms de pays, ceux des alentours de Combray en particulier, et s'intéresse comme lui à ces paysages dont il annonce très tôt la réunion encore insoupçonnée, expliquant à Léonie comment, depuis le sommet du clocher de Saint-Hilaire, « on embrasse à la fois des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre » (*CS*, t. I, p. 103). Profitant ainsi d'un point-de-vue opposé à celui du héros, qui lui permet de voir le « réseau » (*ibid.*) des environs plutôt que leur séparation, il produit d'ailleurs le négatif d'une comparaison établie plus tôt par l'enfant : c'est à ses yeux la ville, vue depuis le clocher, qui est « comme une [...] brioche » (*CS*, t. I, p. 64), et non le clocher observé depuis la rue. Ayant en quelque sorte une longueur d'avance sur lui dans le retournement de son expérience, dans l'exercice de l'écriture, dans la connaissance des lieux qui lui sont chers et du clocher qui règne sur eux, le curé de Combray « intéresse » (*SG*, t. III, p. 888) le héros comme l'intéresse chacun des vagues modèles de sa vocation. Mais les savoirs secrets auxquels ce personnage lui semble être initié avant que Brichot ne le discrédite, et dont Marcel ressent l'utilité artistique, concernent seulement l'histoire de la langue et la réalité du pays. Dans les discours du prêtre comme dans les pierres fascinantes de l'église, la religion ne lui apparaît jamais comme la source de ses impressions, ni comme la vérité finale qui doit les éclaircir.

Le rapport entre littérature et religion a inspiré à Roger Francillon l'une des quelques comparaisons qu'il établit entre Proust et Ramuz. Par une schématisation un peu abrupte, il superpose la croyance proustienne en une vérité intérieure, communicable dans l'art seulement, et la mystique ramuzienne du monde sensible, dont l'art est la manifestation la plus élevée : « Ramuz, comme Proust, fait de l'art un substitut de la religion et conçoit la création artistique comme une quête du sacré⁶⁵. » Chez Ramuz, cette substitution est notamment soulignée lorsque le jeune héros abandonne la foi chrétienne

⁶⁵ Roger Francillon, « Notice », in Charles-Ferdinand Ramuz, *Romans*, éd. cit., t. I, p. 1577.

au profit d'« une autre » (*AP*, p. 53) encore inconnue, et à la toute fin du roman lorsque le personnage lui-même affirme le remplacement du Dieu chrétien par le miracle esthétique de la correspondance : « C'est l'Identité qui est Dieu. » (*AP*, p. 226). Mais la substitution ne fait pas disparaître les caractères du religieux, que Ramuz exacerbe même parfois, comme dans cette note brouillonne du journal :

L'artiste et le saint : un même homme. Sacrifice de soi, renoncement au siècle, consentement aux injures et aux privations, état de grâce, les disciples, la règle... Parallélisme de deux mysticismes. Être en Dieu. Vérité esthétique, si on peut dire, des Evangiles (*JR*, t. II, p. 284).

Ce sont ici les traits romantiques de l'artiste qui sont mis en avant, et associés à la confusion que Ramuz entretient quant à l'objet esthétique de sa « religion ». L'écrivain lui-même, que Claudel accusait de dissimuler un esprit réellement religieux⁶⁶, pouvait être perçu par ses contemporains comme une sorte d'homme d'église. C'est sur cette impression que repose notamment la description posthume de Ramuz par Jean Cocteau :

Car une sainte douceur, une sainte jeunesse, une intégrité sainte, baignaient cette rude figure dans un fluide presque religieux. Il y a de ces figures chez les moines, chez les prêtres, dont Baudelaire estime qu'ils conservent les signes de leur enfance. On pensait à la bure, à quelque robe, à quelque cilice⁶⁷.

Ce sont curieusement les « signes de [l']enfance » qui sont interprétés par Cocteau sous cet angle religieux, et associés d'abord aux ordres, puis à la rigoureuse simplicité de la vie religieuse, et enfin à la mortification. Il est vrai que le rapport de Ramuz à la vocation, mais aussi à la culpabilité et à la pénitence, est intimement lié au temps de l'enfance dans lequel il s'établit, comme le détaille *Aimé Pache*. Il semble que la vision de Proust ait été beaucoup moins facilement assimilable à une foi chrétienne. Ainsi, c'est en acceptant, et en passant outre l'évidence de son irrégion que François Mauriac parviendra à accorder à la vocation de Proust une véritable valeur religieuse :

Mon premier mouvement serait de croire qu'il a donné sa vie à une idole, mais je me tromperais. Parce que même du point de vue chrétien, je crois qu'une œuvre de l'importance et de la signification de l'œuvre de Proust [...] ne peut pas ne pas être une vocation. [...] Il savait qu'il donnait sa vie, et il savait qu'il

⁶⁶ C'est dans une lettre du 12 mars 1918 qu'il lui reproche sa réticence à dire le nom de Dieu pour désigner l'objet qui le préoccupe dans *La Guérison des maladies* (*Nouvelle Revue Française*, 1^{er} juillet 1967, Paris, Gallimard, p. 168-169).

⁶⁷ Jean Cocteau, « J'aimais... », in *Présence de Ramuz*, La Guilde du livre, Lausanne, 1951, p. 77.

la donnait non pas à une vanité mais à quelque chose d'important pour les hommes⁶⁸.

L'utilisation par Mauriac du terme de « vocation », adossé à la notion de sacrifice et opposé à celle d'idolâtrie, confère à la fois la valeur et les attributs d'une vie chrétienne exemplaire à l'œuvre de l'écrivain pourtant athée qu'était Proust. Ce n'est donc pas l'objet du sacrifice et de la croyance qui permet cette comparaison forte, mais le sacrifice lui-même, dont une croyance est la condition. Dans cette perspective proposée par Mauriac, d'ailleurs, l'objet de cette croyance proustienne n'est pas l'importance absolue de l'art, mais son importance « pour les hommes ». C'est pourquoi Proust n'a pas mis sa vie au service d'une vanité, mais bien plutôt à celui de l'ensemble de l'humanité, à travers le moyen de l'art. Le héros de la *Recherche* affirme lui-même que la valeur de l'art dépend de la réalité humaine, lorsqu'il reproche à Charlus d'avoir plus de tristesse pour la destruction de la cathédrale de Reims que pour les morts causées elles aussi par la guerre : « Ne sacrifiez pas des hommes à des pierres dont la beauté vient justement d'avoir un moment fixé des vérités humaines » (*TR*, t. IV, p. 474). De même, le rapprochement qu'établit Ramuz entre l'art et la religion dans *René Auberjonois* suppose lui aussi une importance de l'art qui ne serait pas absolue, mais relative à l'humanité, dont les évolutions seraient naturellement suivies par des évolutions de la pratique artistique :

Les savants nous assurent que les magdaléniens, aux temps préhistoriques, ne peignaient des animaux sur les parois des grottes que pour s'en rendre maîtres plus facilement à la chasse. Il y a de la religion dans le rite. [...] Mais est-ce qu'il n'y a pas aussi de la religion dans l'attachement qui nous relie aux choses, à cette différence près d'avec eux que, pour les hommes de la préhistoire, c'était la possession de la chose en elle-même et à nous la possession de la chose dans l'image ? (*RA*, p. 654)

Art et religion sont ici fondés par une volonté commune de s'approprier les choses sensibles, matériellement dans le monde primitif (cette étape rappelle l'enfance du jeune héros de la *Recherche*, à qui ses impressions donnaient l'envie d'une consommation), et symboliquement dans le monde actuel. Cette réflexion attribue donc à l'art un rôle rituel, qui intervient dans la survie puis dans la société des hommes. De même, la foi qui permet à Aimé de traverser ses années de sécheresse sans abandonner la peinture suppose une

⁶⁸ François Mauriac, interrogé par Albert Ollivier dans le documentaire *Portrait Souvenir : Marcel Proust*, Gérard Herzog, RTF, 1962.

utilité de l'art. Cette utilité, bien qu'elle n'efface pas l'altérité de l'artiste, l'intègre dans la communauté des hommes et établit une continuité entre leurs pratiques et la sienne :

Un seul point l'inquiétait, pourquoi il était peintre (et il se sentait de plus en plus peintre, non par mode, et imitation, mais par un besoin vrai et profond). Considérant d'où il venait, considérant le village là-bas, pourquoi ce goût lui était-il venu, pourquoi ce goût, à lui tout seul ? [...] [Q]uoi qu'il arrivât, et quand même ceux de là-bas riraient de lui sans le comprendre, il n'en serait pas moins l'un d'eux. « [...] [P]arce qu'ils agissent et j'exprime. » [...] Parler, comme ils l'ont fait, la véritable langue, mais eux, c'était sans le savoir. Peindre comme ils ont peint sur les portes des granges, comme ils ont peint sur les vieux coffres [...]. Ce fut cette idée qui le soutint pendant huit ans (*AP*, p. 103)

C'est donc en réaffirmant le lien qui l'unit aux hommes, pourtant si différents de lui, et contre lesquels semblait d'abord s'être établie sa vocation, qu'il la renforce et la renouvelle. La vérité qu'il recherche, et qu'il veut apprendre à maîtriser au prix de longs efforts, est celle qui leur était instinctivement connue. Il semble ici, pour la première fois, que son travail soit d'ordre intellectuel, puisque ce qui le distingue des autres est l'identification et la conscience de cette vérité qu'il partage avec eux. Son travail d'artiste lui semble être le complément nécessaire des autres travaux. Il souligne régulièrement la ressemblance qui unit son ouvrage aux leurs, puisqu'il s'efforce de parler « comme ils ont parlé » et de peindre « comme ils ont peint », mais c'est précisément par cet effort réflexif qu'il se distingue. Comme le montraient les étapes successives de l'apprentissage esthétique – la sensation instinctive d'abord, et la réalisation miraculeuse ensuite – la particularité du travail d'artiste est de retrouver, sous une forme pure et exprimable, une réalité existante. Il n'est donc pas étonnant qu'Aimé ait conscience d'emprunter cette vérité, mais de l'emprunter à des personnes qui la cultivent « sans le savoir ». Cette méconnaissance seule justifie son travail et le rend nécessaire. Il est, comme le prêtre, chargé d'exprimer une vérité sensible mais illisible, qui n'est qu'obscurément connue.

b. Exercice artistique et connaissance artisanale

Chez Ramuz, la mise en rapport de l'art et du travail manuel est systématique. Elle a d'ailleurs été souvent reprise à son sujet par des commentateurs, tel Claudel affirmant que « Ramuz a été le créateur et l'ouvrier d'une langue⁶⁹ », formule reprise par Donald R. Haggis pour le titre de son étude stylistique *C.-F. Ramuz, ouvrier du langage*. Dans son

⁶⁹ Paul Claudel, *Du côté de chez Ramuz*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1947, p. 30.

œuvre, les artistes ne sont pas particulièrement nombreux. Même le récit de *Samuel Belet*, qui présente plusieurs points communs avec la *Recherche* et décrit les événements qui doivent mener à sa propre conception, ne présente pas son personnage comme un écrivain, mais comme un pêcheur qui écrit, et qui écrit péniblement. En-dehors d'*Aimé Pache*, il n'y a guère d'autre artiste majeur que le personnage principal de *Passage du poète*, Besson ; et s'il est bien le poète que le titre mentionne, il est avant tout vannier. Cette profession est précisément choisie par Ramuz comme métaphore de la vocation poétique. Elle implique de tisser ensemble les infimes brins d'osier dont sera fait le panier, grand contenant symbolisant l'unité. De même, la poésie telle que la conçoit Ramuz réunit les images dans la métaphore, les mots dans la parole, et les êtres dans le sentiment d'identité. Dans *Aimé Pache*, cette comparaison de l'artiste et du travailleur culmine avec la pleine réalisation de la vocation d'Aimé, lorsque ses doutes sont entièrement dissipés et qu'il entreprend enfin son œuvre. Il est alors décrit comme parfaitement semblable aux autres membres de la communauté : « debout à son chevalet, de loin on aurait dit un qui travaille aux champs » (*AP*, p. 218). Cette image annule finalement la séparation qu'Aimé observait tristement entre lui et les siens, dont il sentait qu'il ne devait pas s'éloigner véritablement : « je sors d'eux, je suis la chair de leur chair. Pourquoi ainsi loin d'eux ? Pourquoi pas ressemblant à eux, en sorte que leur vie se poursuive en la mienne, pareil à eux aux foins, pareil à la moisson et maniant comme eux la fourche et le râteau ? »

On trouve une mise en rapport semblable dans le *Temps retrouvé*, lorsque le héros imagine son travail auprès de Françoise. La métaphore artisanale repose ici sur plusieurs points : la matérialité du travail d'écriture, la participation de Françoise à ce travail, et la ressemblance de ce travail avec celui qu'elle réalise par ailleurs :

[C]hangeant à chaque instant de comparaison selon que je me représentais mieux, et plus matériellement, la besogne à laquelle je me livrais, je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise [...], je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle [...] car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. Quand je n'aurais pas auprès de moi toutes mes paperoles, comme disait Françoise, et que me manquerait juste celle dont j'aurais besoin, Françoise comprendrait bien mon énervement, elle qui disait toujours qu'elle ne pouvait pas coudre si elle n'avait pas le numéro de fil et les boutons qu'il fallait (*TR*, t. IV, p. 610-611).

Alors que ce travail, qui n'existe encore qu'à l'état de supposition, est décrit au conditionnel, c'est « matériellement » que le héros se le figure, et le premier élément qui

vient constituer pour lui ce tableau imaginaire est la matière de la table qui sera son support. Le second élément dont la nécessité lui apparaît est Françoise, qu'il n'envisage pas en premier lieu comme une assistante (ce besoin lui apparaîtra immédiatement ensuite), mais comme une semblable, qui connaîtrait la nature et les difficultés de son travail pour en avoir rencontré de pareilles depuis toujours, sans avoir pourtant jamais cultivé aucun art. Les quelques subtilités du travail littéraire que l'expérience de la couture ne permettrait pas à Françoise de comprendre lui seraient d'ailleurs apprises par une autre expérience, celle de l'observation sensible : « parce qu'à force de vivre de ma vie, elle s'était fait du travail littéraire une sorte de compréhension instinctive, plus juste que celle de bien des gens intelligents, à plus forte raison que celle des gens bêtes » (*TR*, t. IV, p. 611). On remarque dans *Aimé Pache* une même sorte d'affinité artistique instinctive entre le héros et la domestique qu'il connaît depuis l'enfance. Elle est notamment soulignée par Christian Morzewski, pour qui cette proximité concerne également l'auteur : « Aimé Pache (tout comme Ramuz bien sûr) restera toujours plus proche de la conception populaire et naïve de Marianne la servante⁷⁰ ». Au « goût naïf et infallible » (*JF*, t. II, p. 10) de Françoise correspond chez Ramuz cette conception populaire, plus juste que le « bon goût » bourgeois qui ne reflète aucune vérité esthétique.

Cette ressemblance de Françoise et de l'écrivain est renforcée par une comparaison, celle du livre et de la robe, autour de laquelle s'organisera toute la suite du paragraphe. Mais elle est introduite par une autre comparaison plus célèbre, que l'influence de l'église de Combray et le dévoiement du vocabulaire religieux au profit de l'art avaient longuement préparée : celle de la cathédrale. C'est seulement à partir de l'ambitieuse cathédrale, immédiatement écartée, qu'un jeu sur l'emploi du verbe « bâtir » permet un glissement vers la simplicité de la robe. Juste un peu plus tôt, le héros s'intimait déjà de « construire comme une église » (*TR*, t. IV, p. 609) son œuvre. Mais cette métaphore ruskinienne du livre-cathédrale est accompagnée chez Proust par la crainte d'un inachèvement : « dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont pas eu le temps d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! » (*ibid.*) Cette crainte tient à l'ampleur considérable que suggère l'image de la cathédrale ; celle-ci est à la mesure du miracle intérieur connu par le personnage. Elle donne une forme cohérente

⁷⁰ « Le roman de l'artiste », in *AP*, p. 25.

et achevée à la valeur mystique qu'il a accordée aux impressions puis à l'art au détriment de la religion. Mais au moment où il envisage d'extraire de lui-même cette œuvre, de la concevoir véritablement, et ainsi de fixer dans une matière les vérités métaphysiques qu'il est parvenu à abstraire, cette image est aussi celle qui permet le déplacement du domaine spirituel vers le domaine matériel, car la cathédrale est à la fois une construction de pierre et la manifestation de la présence divine ; elle est autant l'œuvre de la foi que celle de l'esprit et que celle du travail artisanal. C'est pourquoi elle joue ce rôle transitoire dans l'introduction de l'image de la robe, et marque le passage de l'idée à la réalisation ; de l'impression intérieure à sa manifestation dans une œuvre.

La difficulté de ce travail apparaît immédiatement, et le héros imagine en premier lieu l'« énervement » que lui causera la fuite ou la désagrégation de ses idées lorsqu'elles auront été déplacées de son esprit vers le papier. Le phénomène d'oubli, qui a toujours préoccupé le personnage, n'est pas résolu par l'écriture. Il prend seulement une forme plus matérielle :

A force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes, ou qu'à la fenêtre de la cuisine, en attendant le verrier comme moi l'imprimeur, elle collait un morceau de journal à la place d'un carreau cassé ? Françoise me dirait, en montrant mes cahiers rongés comme le bois où l'insecte s'est mis : "C'est tout mité, regardez, c'est malheureux, voilà un bout de page qui n'est plus qu'une dentelle" et l'examinant comme un tailleur : "Je ne crois pas que je pourrai la refaire, c'est perdu. C'est dommage, c'est peut-être vos plus belles idées. Comme on dit à Combray, il n'y a pas de fourreurs qui s'y connaissent aussi bien que les mites. Ils se mettent toujours dans les meilleures étoffes." (*TR*, t. IV, p. 611)

Ce développement sur la mémoire matérielle des paperoles se présente comme une succession de noms de métiers, garants d'autant d'expertises qui permettraient de lutter contre la décomposition de la matière, ou du moins de la ralentir par une lutte nécessairement inégale. C'est d'abord le savoir-faire de Françoise qui est évoqué pour filer la métaphore couturière. Les retouches qu'elle apporte aux paperoles pour les consolider rappellent les pièces qu'elle ajoute à ses robes, et c'est son regard de tailleur, « examinant » avec science une paperole devenue « dentelle », qui lui fait admettre les limites de ses compétences. Les mites, qui « s'y connaissent » mieux que les fourreurs et sont capables de reconnaître « les meilleures étoffes », triomphent parce qu'elles ont, semble-t-il, manifesté une connaissance artisanale plus poussée encore que celle de

Françoise. Cette dernière, d'ailleurs, bien qu'elle soit à la fois couturière et cuisinière, et cumule ainsi deux activités que le héros estime comparables à la composition littéraire, ne peut exercer tous les métiers, et ne saurait réparer un carreau cassé sans l'aide du verrier. Cette impuissance, qui est comparée à celle de l'écrivain dépendant de l'imprimeur, est l'affirmation de la relativité des savoirs et des compétences matérielles, toujours insuffisantes. Le motif des paperoles, emprunté à l'expérience réelle de Proust et de Céleste Albaret, matérialise le perpétuel inachèvement de l'œuvre, rattrapée par le temps et par la matière. Il semble que l'humilité de l'image de la robe, choisie au détriment de l'ambition des cathédrales inachevées, ne résolve pas cette impossibilité de venir à bout du travail créatif.

Ramuz, comme Proust, associe une métaphore architecturale⁷¹ à une métaphore artisanale pour tâcher de cerner la réalité de l'écriture, mais celles-ci sont chez lui réunies en une seule. C'est le charpentier qui, comme l'écrivain, est à la fois concepteur et bâtisseur. Ramuz décrit ainsi conjointement un travail pratique et un travail d'esprit :

[L'auteur] est comme le charpentier qui prépare les pièces d'une poutraison. Dans l'une le charpentier pratique une mortaise, dans la suivante un tenon et les numérote ; et puis les voilà maintenant qui sont éparses pêle-mêle dans le chantier. Personne n'y reconnaîtrait la forme et la fonction du toit qui y préexistent. Il va suffire pourtant de s'enquérir des numéros, de disposer les parties selon un ordre préconçu et leurs appartenances mutuelles, pour qu'un assemblage en résulte ; pour que, de ces bouts de livres mis ensemble, naisse peut-être le livre où enfin l'auteur serait sous toit (*DM*, p. 592).

Ramuz exprime ici son espoir d'avoir produit une œuvre cohérente, unie, et caractéristique. La diversité et le nombre de ses écrits lui semblent pouvoir être résolus par les marques personnelles qu'il y a laissées, et dont l'association formerait un ensemble : l'expression totale de sa vision propre. La comparaison avec le charpentier repose sur deux idées : l'unité de l'œuvre ne saurait être établie qu'après complétion et mise en rapport de toutes ses parties ; en attendant, seule la science de l'auteur permet d'en reconnaître les signes. Chez Proust, une autre métaphore et un autre métier

⁷¹ La métaphore de la cathédrale, si elle n'est jamais utilisée directement par Ramuz, lui est appliquée par Léo Spitzer dans une analyse stylistique qui le compare à l'écrivain catholique Charles Péguy : « Ramuz connaît, comme Péguy, ces terrasses de mots semblant se répéter, mais s'élevant en réalité toujours plus haut vers le ciel, comme une architecture gothique », néanmoins, « il a soin de ramener ces élans vers la forme du cercle, car son mysticisme n'est pas transcendantal, mais immanent à la terre : Ramuz reste sur la terre » (« Le style de Ch. F. Ramuz : le raccourci mystique », in *Romanische Literaturstudien (1936-1956)*, Tübingen, Niemeyer, 1959, p. 329-342).

permettent aussi d'exprimer l'idée que la réalité de l'œuvre lui préexiste, qu'elle est celle d'un auteur, et qu'elle doit seulement être rendue lisible, pour lui qui ne peut y accéder spontanément, puis pour le reste des hommes : « le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (*TR*, t. IV, p. 469). C'est aussi ce que découvre le héros du *Temps retrouvé*, pour qui cet exercice de traduction ou de « conversion » est avant tout – comme l'a été pour Proust la traduction de Ruskin – un exercice d'élucidation, d'approfondissement, de recherche :

[I] fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? (*TR*, t. IV, p. 456)

À ce stade intervient donc finalement la pensée, volontaire et agissante, et ce qui appartenait au domaine irrationnel des impressions doit être éclairci dans celui de l'esprit. L'ensemble de signes que constitue l'expérience, une fois que leur grammaire a été apprise au héros par les phénomènes d'association, est traduit en un ensemble de lois. Cette idée de la création comme révélation d'une réalité et d'une unité existantes mais imperceptibles est fréquente chez Ramuz. Il l'exprime notamment dans *René Auberjonois* : « "Il est impossible de ranger les pièces à qui n'a pas une forme du total en sa tête", a dit Montaigne. Le propre de l'artiste est de ranger les pièces, de les ranger d'avance dans sa tête ; il n'y a de ressemblance que dans leur rangement » (*RA*, p. 650). Là encore, la résolution matérielle du puzzle n'est que la suite évidente de sa résolution théorique. C'est le travail préliminaire et intérieur qui est difficile, quand sa réalisation matérielle est acceptée d'avance.

La rédaction des romans de Ramuz était pourtant fastidieuse, et beaucoup de questions continuaient le plus souvent de se poser pour lui à leur sujet, même après leur publication. Sa sévérité à l'égard de ces œuvres faussement achevées, qui lui apparaissaient régulièrement comme une série de brouillons insatisfaisants, trouve son expression la plus extrême dans le journal de l'auteur en juillet 1912 : « Tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent brûlerait devant moi que je ne me lèverais même pas pour essayer d'éteindre le feu » (*JR*, t. II, p. 230). L'exemple d'*Aimé Pache*, dont quatre versions différentes ont été publiées, et dont la conception entreprise après l'abandon d'un roman

pourtant achevé a engendré le développement puis l'avortement d'un troisième projet, « Henri Croisier, Vaudois », est caractéristique de cette perpétuelle insatisfaction. La reprise successive de tous ses écrits, dont il a à nouveau remanié l'ensemble pour la publication de ses œuvres complètes chez H.L Mermod à partir de 1940, a été désignée par Doris Jakubec comme « une reprise indéfinie, par une requalification du livre en manuscrit⁷² ». Cette formule ne peut que rappeler les incessantes modifications apportées par Proust à la *Recherche*, et notamment aux épreuves envoyées par Grasset, sur lesquelles a été modifié le titre des « Intermittences du cœur ». Comme Ramuz, d'ailleurs, Proust a conçu des œuvres en quelque sorte préliminaires, incomplètes, dont la valeur réelle ne pouvait être révélée que par leur association à son œuvre finale. Ainsi, le roman inachevé *Jean Santeuil*, la préface à *Sésame et les lys* et le *Contre Sainte-Beuve* contiennent les fragments d'un ensemble demeuré irréalisé jusqu'à la publication du *Temps retrouvé*. Alors, comme les poutres numérotées de la charpente ramuzienne, les différents travaux entrepris par Proust au cours de sa vie ont été mis en rapport, et leur portée s'en est trouvée augmentée.

3. Par-delà le vécu : l'exercice de transformation

a. De la présence de l'artiste dans son œuvre

Aimé Pache et *À la recherche du temps perdu* établissent un rapport entre l'expérience personnelle et la vocation d'artiste de leurs personnages principaux. C'est une connaissance soudaine de la valeur de cette expérience – leur vie, dans laquelle ils ne supposaient jusqu'alors aucune essence artistique – qui leur fait apparaître la possibilité de leur œuvre. Cette vie en sera précisément la matière première. La conception d'une œuvre d'art, donc, n'est pas présentée par ces romans comme un exercice de pure imagination, mais plutôt de transformation du matériau vécu. Cette loi que les personnages découvrent, et qui exige la présence d'une part essentielle de soi dans l'œuvre, s'applique aussi à la genèse de ces romans eux-mêmes. C'est ce qui autorise à commenter dans les détails ce processus de mise en œuvre, qui n'est entrepris par les héros qu'à la fin du récit, et ne nous y est donc pas donné à observer directement. *Aimé Pache*, comme l'œuvre de Proust, emprunte beaucoup à l'expérience personnelle de son

⁷² « Introduction », in Charles Ferdinand Ramuz, *Romans*, éd. cit., t. I, p XLVIX.

auteur. Les impressions qui ont accompagné la formation de Ramuz, et qu'il décrit notamment dans le récit autobiographique *Découverte du monde*, sont semblables à celles que connaît son peintre vaudois. Les déplacements successifs du Vaud vers Paris, puis de Paris vers le Vaud, forment l'architecture de ce roman de formation tout comme ils ont structuré la jeunesse de Ramuz. De même, aux expériences enfantines de Proust à Illiers correspondent celles de son personnage à Combray. Leur succèdent entre autres, comme dans la vie de l'auteur, une existence parisienne, la fréquentation des maisons de santé, la découverte de Venise en compagnie de sa mère, l'étude de Ruskin et la disparition d'un être cher, mais déjà fugitif, dans un accident d'avion. Ces ressemblances ont été longuement étudiées, chez Ramuz comme chez Proust.

La première réception de leurs œuvres, d'ailleurs, a pu être parasitée par leurs réputations qui s'y appliquaient comme à des écrits autobiographiques. L'exemple d'André Gide qui, voyant en Proust un simple mondain, a d'abord vu dans la *Recherche* une chronique indigne d'intérêt, est symptomatique. *Aimé Pache*, presque vingt ans après sa parution, sera encore résumé par Pierre Kohler comme un « récit romancé (peut-on croire) de la jeunesse de l'auteur⁷³ ». Et l'on peut lire dans la *France socialiste* après la réédition de 1942 ces mots sans équivoque : « Tout le monde comprend que l'histoire d'Aimé Pache – "peintre vaudois" – est en réalité celle de C. F. Ramuz lui-même ; que ce portrait d'artiste est un "portrait de l'artiste" par lui-même, à peine costumé⁷⁴ ». Mais quelle peut être alors la fonction de ce « costume » s'il ne trompe personne, et à partir de quels matériaux a-t-il été conçu, si tout le reste n'est qu'imitation de la réalité ? Aux yeux de Stéphane Chaudier, ce ne sont pas ces éléments inventés qui constituent une illusion manquée derrière laquelle apparaîtrait par accident le visage de l'auteur. C'est au contraire l'impression de réalité, que la lecture autobiographique croit embrasser, qui constitue une illusion réussie, un « effet d'art » propre à la fiction : « L'œuvre de Proust donne au lecteur la saisissante impression d'être une œuvre vivante, en prise continue avec la vie de son créateur. Il s'agit là d'un effet d'art qui n'a rien à voir avec l'inscription du fait biographique dans l'œuvre⁷⁵. » Si cette « saisissante impression » et l'utilisation de faits biographiques ne sont pas liées par une relation de causalité, il faut donc trouver une autre cause à l'impression et une autre fonction à la réalité dans l'œuvre. Comme se le demandait un

⁷³ Pierre Kohler, *L'Art de Ramuz*, Genève, Éditions de l'Anglore, 1929, p. 4.

⁷⁴ Claude Jamet, « C. F. Ramuz, peintre vaudois », *France socialiste*, 7 février 1943.

⁷⁵ Stéphane Chaudier, *op. cit.*, p. 453.

critique genevois à propos des *Circonstances de la vie*, « [s]i ce ne sont pas les personnages qui voient tout cela, mais bien l'artiste, pourquoi fait-il passer ses sensations personnelles à travers leur cerveau et pourquoi surtout emprunte-t-il leur langage⁷⁶ ? ». Car les personnages de Ramuz, de même que ses narrateurs, parlent bien une variante stylisée du parler romand, et ce langage particulier n'est pas du tout le sien. Cette différence d'expression entre l'auteur et ces projections fictives est fondatrice dans l'œuvre de Ramuz. De fait, ce qui, dans l'identité des personnages à travers lequel est perçu l'environnement fictif, ne correspond pas à celle de leurs auteurs, est précisément ce qui permet d'éclairer le processus de transformation par lequel l'œuvre réalisée se distingue ou se rapproche de l'expérience vécue.

b. Diffusion de l'expérience et des caractères : l'exemple religieux

De même que la réminiscence permet d'abstraire l'impression générale qui semblait enfermée dans un objet particulier, la transformation qui accompagne la création artistique tend le plus souvent vers une généralisation : elle gomme les particularismes qui auraient pu isoler l'expérience vécue. Pour Ramuz comme pour Proust, par exemple, l'éducation religieuse est simplifiée et universalisée : ce n'est qu'une vague croyance chrétienne, réduite à ses éléments les plus essentiels (et en particulier à l'Ancien Testament) qui est communiquée à l'enfant puis délaissée au profit de la vocation. Le protestantisme du Vaud, selon lequel Ramuz a été éduqué, ne transparaît pas dans la formation d'Aimé. « J'ai fait choix d'un "caractère" très général⁷⁷ », écrit-il à Édouard Rod en 1909. Cet héritage religieux, profondément mêlé à la culture vaudoise, continue pourtant d'exercer une influence importante sur l'auteur, notamment, comme le souligne Donald Haggis, à travers la traduction protestante de la Bible révisée par Ostervald, à laquelle le langage de Ramuz emprunte beaucoup :

L'expression en Suisse romande est, dans une large mesure, le fruit de la Réforme et de la lecture de la Bible, et si l'on trouve dans *Aimé Pache* des échos d'un parler régional, il est non moins certain qu'on y trouve aussi des échos de la langue de la Bible. L'influence de l'héritage religieux de Ramuz

⁷⁶ Paul Seippel, « Les Circonstances de la vie », *Journal de Genève*, 16 juin 1907.

⁷⁷ *Lettres 1900-1918*, Lausanne, Clairefontaine, 1956, p. 227.

dépasse, toutefois, une simple influence stylistique. Elle a dicté la forme que prend la pensée du héros et la manière dont il se pose les problèmes.⁷⁸

Une conversion semblable est à l'œuvre chez Proust : bien que l'influence considérable de Jeanne Weil⁷⁹ et de sa mère Adèle⁸⁰ soit traduite sans aucune diminution dans la *Recherche*, leur judéité n'est pas communiquée aux personnages de la mère et de la grand-mère du héros. Non seulement aucun membre de sa famille n'a d'origines juives signalées, mais de surcroît, les visites de son camarade Bloch révèlent l'antisémitisme de son grand-père. Ce comportement est d'ailleurs rappelé bien plus tard, lorsque Bloch a lui-même renié et gommé sa judéité :

J'eus de la peine à le reconnaître. D'ailleurs, il avait pris maintenant non seulement un pseudonyme, mais le nom de Jacques du Rozier, sous lequel il eût fallu le flair de mon grand-père pour reconnaître la douce vallée de l'Hébron et les chaînes d'Israël que mon ami semblait avoir définitivement rompues. Un chic anglais avait en effet complètement transformé sa figure et passé au rabot tout ce qui se pouvait effacer (*TR*, t. IV, p. 952).

Les « chaînes d'Israël » et « la douce vallée de l'Hébron » font ici référence aux airs de *Samson et Dalila* (Saint-Saëns) et de *Joseph* (Méhul)⁸¹ que le grand-père fredonne ou cite quand il devine les origines d'un ami du jeune héros à Combray. La découverte de ce « flair » apprenait très tôt au héros l'impossibilité d'ignorer totalement son héritage. C'est pourquoi il devine que son grand-père ne serait pas dupé par ce nouveau pseudonyme, de même qu'il parvenait toujours à identifier ses amis à travers « leur nom qui, bien souvent, n'avait rien de particulièrement israélite » (*CS*, t. I, p. 90). Néanmoins, d'après le narrateur, les « chaînes d'Israël » ont été « définitivement rompues » par Bloch, du moins en intention (l'effacement de « tout ce qui se pouvait effacer » supposant évidemment une part indélébile qui continuera de trahir le personnage). Deux métaphores semblent indiquer ici une relative ressemblance de Bloch métamorphosé, et de Proust écrivain de la *Recherche*. Celle qui compare l'identité collective à des chaînes, d'abord, rappelle la

⁷⁸ Donald R. Haggis, *op. cit.* p. 44-45.

⁷⁹ L'aide apportée à Proust par sa mère, en particulier dans l'exercice de traduction des écrits de Ruskin, est connue. Dans le projet du *Contre Sainte-Beuve*, l'expression de la vision artistique de l'auteur, qui occupait une place semblable à celle du *Temps retrouvé* dans la *Recherche*, s'insérait dans une « Conversation avec Maman ».

⁸⁰ La mère de Jeanne Clémence Weil, comme le personnage de M^{me} Amédée, était une grande lectrice de M^{me} de Sévigné, dont l'œuvre a servi de langage à la complicité de ces trois générations. Dans le célèbre « Questionnaire de Proust », le futur écrivain apportait à la question « Quel serait mon plus grand malheur ? » la réponse suivante : « Ne pas avoir connu ma mère ni ma grand-mère ».

⁸¹ Voir not (*TR*, t. IV, p. 952).

liberté artistique nécessaire que décrit Stéphane Chaudier : « Les marques de l'antijudaïsme proustien affirment la nécessaire liberté de création par rapport à ses origines. [...] Proust se veut libre de jouer avec la culture et l'identité juives qu'il reconnaît être siennes⁸². » Mais celle qui désigne la transformation de Bloch comme un rabotage est plus révélatrice : elle suppose que le pseudonyme, le « chic anglais » et le changement de coiffure ne soient pas des éléments ajoutés ou substitués à d'autres, mais au contraire la suppression d'éléments caractéristiques qui affectaient la neutralité du personnage. Le passage du rabot uniformise et universalise son aspect, qui ne présente plus les aspérités de la culture, de la religion et de l'identité. Pour Proust et pour Ramuz, qui recherchent tous deux un déplacement du particulier vers le général, il semble donc parfaitement cohérent de délaisser le protestantisme, « déviation d'une branche, dont le catholicisme est le tronc⁸³ », ou le judaïsme minoritaire, au profit d'une sorte de généralité qui épouse la norme. Cette norme s'exprime notamment à travers l'antisémitisme du duc de Guermantes, aux yeux duquel la relative acceptation de Swann dans la haute société a dépendu non pas d'un effacement des caractères comme dans le cas de Bloch, mais d'un aveuglement consenti, grâce auquel ces mêmes caractères ont été momentanément ignorés :

[J]'avais eu la faiblesse de croire qu'un juif peut être Français, j'entends un juif honorable, homme du monde. Or Swann était cela dans toute la force du terme. Hé bien ! il me force à reconnaître que je me suis trompé, puisqu'il prend parti pour ce Dreyfus (qui, coupable ou non, ne fait nullement partie de son milieu, qu'il n'aurait jamais rencontré) contre une société qui l'avait adopté, qui l'avait traité comme un des siens. Il n'y a pas à dire, nous nous étions tous portés garants de Swann, j'aurais répondu de son patriotisme comme du mien. Ah ! il nous récompense bien mal (*SG*, t. III, p. 678).

Le « nous » exclusif qui rejette désormais Swann tout en affirmant que seule la bonne volonté du « nous » avait pu le faire accepter, change ce mondain de grande réputation en un simple objet étranger. Même dans le temps où Swann « était » français, il ne pouvait être d'après le duc qu'une certaine sorte de Juif, choisie par d'autres Français moins susceptibles de déclassement. Il n'était alors pas exactement l'un des leurs, mais était « traité comme » l'un des leurs. L'exemple de Bloch et celui de Swann établissent la judéité comme une particularité, qui peut devenir coupable au gré des retournements du

⁸² Stéphane Chaudier, *op. cit.*, p. 190.

⁸³ Ramuz, « Lettre à Paul Claudel », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XIV, 2009, p. 113.

« kaléidoscope social », lorsque Paris devient antisémite. Ces personnages exposent par ailleurs deux manières de résoudre cette contradiction du particulier et du général : le rabotage de Bloch, et la tentative d'assimilation de Swann, qui mélange les caractères juifs à ceux que le grand monde s'approprie et ne perçoit pas comme particuliers.

Proust a fait le choix de ne pas communiquer à son personnage l'héritage juif qui était le sien. Les questions que lui posait personnellement cet héritage ont été rejetées, à mesure que s'est affiné son projet artistique, hors du cœur de son œuvre. Ainsi, plutôt que d'appliquer à son héros les caractères qui constituaient autant de questions particulières, non essentielles à sa vocation (contrairement, par exemple, à la maladie), il les a diffusés dans la matière romanesque de la *Recherche*, et notamment dans les échos que représentent Bloch et Swann. Tous deux figurent d'ailleurs parmi les personnages qui exercent la plus forte influence sur le héros dans sa jeunesse. Ils sont les modèles qu'il commence par imiter, puis qu'il doit progressivement dépasser. Dans la quête d'absolu que constitue sa vocation, il peut s'appuyer sur les figures particulières que sont Bloch, Swann ou les personnages artistes, mais il ne peut continuer de leur ressembler. Ainsi, à l'échelle du roman dans son ensemble, c'est plutôt la voie de Swann que Proust a adoptée : la culture et l'identité juives apparaissent régulièrement dans la *Recherche* sans lui être essentielles, de même qu'elles constituaient chez Swann des caractères secondaires. Leur sort est longuement discuté notamment à cause de l'affaire Dreyfus, et elles sont au cœur de l'exposition du « kaléidoscope social », cycle des revirements collectifs de l'opinion et de la fortune. Les personnages de Swann et de Bloch sont ainsi deux modèles distincts de la transformation proustienne de l'expérience qui, abstraite du « moi » et du particulier, est d'autant mieux explorée et détaillée.

c. Les chemins fictionnels de la connaissance

L'homosexualité, elle aussi, est abordée extérieurement par Proust dans son œuvre. Son héros compte parmi les personnages, minoritaires dans la *Recherche*, qui ne connaissent ni expérience ni désir homosexuel. Pour cette raison, l'« inversion », qu'il perçoit comme l'un des domaines les plus obscurs et les plus éloignés de sa connaissance, est l'objet de sa fascination et de son inquiétude. Il craint en particulier qu'Albertine le trompe avec une autre femme, et connaisse avec elle des plaisirs qui lui seront à jamais étrangers. Une part importante du mystère d'Albertine, de son insaisissabilité, et donc de

son intérêt – pour Proust, en tant que personnage, et pour le héros, en tant que maîtresse des expériences dont il fera son œuvre – réside dans l'inconnu de sa sexualité. Ce personnage révèle ainsi une autre utilité littéraire de la diffusion d'un caractère familier hors du « je » : soustrait à la connaissance du héros, ce caractère n'est perçu qu'indirectement, à travers des impressions inexplicables et une importante variété de personnages ou de situations. Il fait alors l'objet d'une recherche. Comme le remarque Stéphane Chaudier, « Proust s'est fait autre. Il a compris "le grand intérêt et la grande beauté" qui s'attachent à ce qu'on ne comprend pas⁸⁴. » Puisque la première source des connaissances est sensible, il faut que le mystère le plus absolu ne puisse être perçu que par des sensations inaccessibles au personnage. Ainsi, à l'impossibilité relative (bien plus relative qu'il ne l'imagine, d'ailleurs) des plaisirs qu'il voudrait connaître dans le donjon de Roussainville se substitue, une fois le mystère général de la sexualité dissipé, l'impossibilité absolue des plaisirs gomorrhéens. Cette ignorance totale est la raison pour laquelle, toujours selon Stéphane Chaudier, « le texte identifie Gomorrhe au "Savoir"⁸⁵ », c'est-à-dire à une connaissance aussi inatteignable que celle de la création du monde. Ainsi, lorsque le héros apprend dans *Sodome et Gomorrhe* qu'Albertine est liée à M^{lle} Vinteuil, il se sent transporté sur une « "terra incognita" terrible » (*SG*, t. III, p. 500), qui n'est pas le territoire gomorrhéen lui-même, mais le domaine d'ignorance douloureuse qui l'entoure sans s'y mélanger. Puis il décrit immédiatement cette découverte comme un « déluge de la réalité » (*ibid.*) qui, à l'inverse, fait disparaître la terre connue en la submergeant. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, la formule « terra incognita » avait été utilisée d'une manière très semblable à propos d'un domaine différent. Elle désignait alors la haute société perçue de l'extérieur par les proches d'un personnage qui, comme Swann, est entré seul dans ce domaine apparemment hermétique (*JF*, t. I, p. 509).

L'inversion et le faubourg Saint-Germain ont en commun d'être des domaines de connaissance fermés, où s'échangent des signes spécifiques dont le jeune héros ignore la signification. Dans le récit de la *Recherche*, ces deux domaines sont pourtant traités différemment du point de vue du savoir : le premier reste inaccessible au héros, qui ne peut atteindre à son sujet qu'une connaissance extérieure, indirecte et imaginaire, tandis que le second s'offre progressivement à sa découverte, à son expérience directe, et peut être observé dans le détail. Cette observation occupe d'ailleurs une part considérable du

⁸⁴ Stéphane Chaudier, op. cit., p. 305.

⁸⁵ Stéphane Chaudier, op. cit., p. 378.

roman. C'est pourquoi, si le héros n'hérite pas de l'expérience que son auteur avait de l'homosexualité, il est à l'inverse un mondain bien plus accompli que ce dernier, et accède rapidement à des sphères supérieures de connaissance qui sont toujours restées inconnues à Proust. Il apparaît dans l'opposition de ces deux domaines du savoir que la transformation progressive de l'expérience proustienne, presque brute dans les récits encore largement autobiographiques de *Jean Santeuil* ou du *Contre Sainte-Beuve*, dépend principalement des chemins que Proust fait emprunter à son personnage dans l'accession à la connaissance. Son expérience peut être plus restreinte que celle de l'auteur, et décrire une orbite autour d'un objet obscurci, ou au contraire être plus étendue, et pénétrer frontalement une obscurité de surface dont le mystère est ainsi dissipé. La cohabitation de ces deux modes d'expérience révèle le caractère illusoire d'un tel mystère, qu'il soit ou non dévoilé, et des chimères que le héros poursuit.

d. Essentiel / Inessentiel ; l'art proustien et le territoire ramuzien

Dans la *Recherche*, l'accession aux connaissances relatives, entre autres, à Gomorrhe ou au Monde, s'inscrit dans un cheminement plus long qui mène à la connaissance d'une vérité absolue : celle de l'art. Elles sont les objets temporaires de l'attention et de la recherche du héros, et son apprentissage final lui apprendra la valeur de ces apprentissages particuliers. *Aimé Pache*, comme la *Recherche*, décrit une accession au secret de l'esthétique, que Ramuz synthétise dans le concept d'Identité et dont l'association est l'une des manifestations. Par rapport à cet enseignement absolu, la particularité des pratiques littéraires ou picturales est secondaire. Elles peuvent être interchangeables sans que cet élément essentiel ne soit modifié. Ainsi, dans le processus d'écriture d'*Aimé Pache*, Ramuz a momentanément envisagé de faire du héros de son roman de formation un écrivain, « Henri Croisier ». L'auteur a par ailleurs souvent déclaré avoir reçu dans la peinture des enseignements artistiques utiles à sa pratique littéraire. Mais cette ressemblance n'était même pas nécessaire à la transformation de l'expérience d'écrivain, puisqu'avec *Samuel Belet*, Ramuz fait parcourir à un simple pêcheur le chemin de formation menant au secret inchangé de l'esthétique. Il est vrai que Samuel écrit, mais son écriture est plutôt le dernier outil de sa connaissance que la conséquence de son accession à la vérité, et il ne se considère jamais comme un artiste. L'art lui-même, donc, ne semble pas être essentiel à cette vérité que les héros de Ramuz découvrent (et qui est

toutefois essentielle à l'art). L'amplitude de la transformation que l'auteur vaudois peut faire subir à son expérience pour concevoir ses romans est en cela plus importante que celle que peut se permettre Proust. L'essence qu'il en a retenue peut se manifester dans l'expérience d'un vannier ou dans celle d'un pêcheur sans que l'auteur ne trahisse sa volonté de « ne rien chercher en dehors de soi » (*JR*, t. II, p. 100).

Cependant, Ramuz connaît une restriction différente, que la conclusion d'*Aimé Pache* exprime distinctement : si l'éducation ou le métier sont des caractères interchangeable, l'expérience qui fonde l'identité et l'œuvre d'un homme reste à jamais celle d'un lieu. Comme Ramuz dans la période explorée par le récit autobiographique *Paris : Notes d'un Vaudois*, Aimé découvre en France que sa vision est toujours déterminée par le territoire du Vaud, et que si son œuvre doit réfléchir les caractères essentiels de son identité, l'un d'eux est géographique. Bien que ce territoire prenne dans l'art une valeur universelle, et bien que Ramuz ait beaucoup œuvré à l'abstraire du temps et de l'espace, il faut néanmoins y revenir, et ni Aimé ni Ramuz n'auraient pu devenir parisiens. Cette certitude semble contredire la préférence maintes fois exprimée par Ramuz du « général » (*JR*, t. II, p. 236), objet définitif de l'art, au détriment du particulier. C'est ce que remarque son ami Albert Cingria, qui exprime sa déception par une lettre de juin 1911 dans laquelle il laisse à Ramuz le bénéfice du doute et suppose que l'erreur d'Aimé puisse avoir été ironiquement mise à distance par son créateur : « Peut-être est-ce voulu, et, est-ce un tour de force chez toi pour styliser la tendance au dilettantisme moral de notre littérature⁸⁶ ? » Mais ce dilettantisme final est bien celui de Ramuz terminant l'écriture de ce roman. C'est ce que déplore également Maurice Blanchot, qui résume en 1943 cette issue si radicalement opposée à celle de la *Recherche* : « si la terre a reconquis le jeune peintre, l'art l'a probablement perdu⁸⁷ ».

Mais *Aimé Pache* n'est pas le dernier roman de Ramuz, ni même autre chose qu'une œuvre de jeunesse, et cette conclusion est provisoire. Après avoir atteint son affirmation la plus extrême dans *Samuel Belet*, elle semble à la fois se dissiper et s'approfondir avec la *tabula rasa* que constitue *Adieu à beaucoup de personnages*. Dans ce texte charnière, Ramuz salue définitivement les héros de ses premiers romans, ceux de sa période dite « réaliste ». Ces œuvres, précisément, étaient des romans à héros, par

⁸⁶ C.-F. Ramuz : *ses amis et son temps*, éd. cit., t. V, 1969, p. 52.

⁸⁷ Maurice Blanchot, « Romans de la terre », in *Chroniques littéraires du journal des débats*, Paris, Gallimard, 2007, p. 327.

opposition aux romans à venir dont la focalisation s'approchera de plus en plus d'un « on » indéfini et collectif. Dès lors, Ramuz abandonne son Pays de Vaud au profit d'un Valais largement fantasmé qu'il a justement choisi pour son degré d'abstraction supérieur (et dont il a découvert le modèle en 1907, pendant la période de préparation d'*Aimé Pache*). L'auteur contrevient ainsi à la loi d'appartenance géographique professée dans le roman d'Aimé. Ce qu'il conserve du décor vaudois pour le transférer dans son décor valaisan, d'ailleurs, est un imaginaire paysan qui, déjà, ne correspondait pas à son expérience personnelle de bourgeois. Comme le précise Doris Jakubec, « [l]e paysan, dont l'écrivain vaudois ne possède ni le vêtement, ni l'allure, ni le goût, ni le parler, n'est pas comme chez les auteurs de romans « rustiques », une fin en soi⁸⁸ ». Le point-de-vue rural de cette suisse abstraite, et son langage largement inventé où ne subsiste quasiment aucun vocabulaire dialectal, ne traduisent jamais le fond essentiel de l'expérience ramuzienne (qui n'est pas paysanne, comme le montre la séparation de la vie d'Aimé et de celle des villageois), mais constituent justement les procédés de généralisation qui doivent le rendre universel.

À la trahison du territoire particulier du Vaud dans les œuvres à venir de Ramuz est associé un renforcement extrême de l'attachement au territoire fantasmé du Valais, dont l'irréalité permet à l'auteur de ne plus contredire son goût du général en art. Le glissement du personnage vers la communauté, et du point de vue individuel vers le « on », fait en outre de tous les romans de Ramuz après *Samuel Belet* les romans d'un village, et donc d'une expérience moins particulière. Ses personnages – ouvriers, paysans, artisans – sont alors d'autant plus éloignés de lui qu'ils ne sont plus (ou très rarement) artistes. Mais leurs préoccupations et leurs découvertes, dans cette période dite « mystique », sont les mêmes, et sont encore celles de leur créateur. Par cette évolution, celui-ci ne s'est nullement éloigné de l'art comme le laissait craindre la conclusion d'*Aimé Pache*, mais seulement des caractères inessentiels de son expérience.

Comme Proust après *Jean Santeuil*, Ramuz a ainsi progressivement dépassé l'angle trop autobiographique et trop « explicatif » (*JR*, t. II, p. 199) qui disparaît avec

⁸⁸ « Introduction », in Charles Ferdinand Ramuz, *Romans*, éd. cit., t. I, p. XIV.

Samuel Belet. Les deux auteurs ont ainsi réalisé l'association qui selon Schopenhauer caractérise l'art poétique :

Le poète [...] extrait de la vie l'individu particulier et nous le dépeint dans son exacte personnalité, mais il nous révèle par là toute l'existence humaine, car tout en ayant l'air de s'occuper du particulier, il ne songe en réalité qu'à ce qui existe de tout temps et en tout lieu⁸⁹.

L'exercice de transformation (et non plus simplement de transposition exacte) de l'expérience a pris dans leur travail littéraire une importance grandissante, pour devenir l'un des principaux aspects de leur « métier » d'artiste. Le fonctionnement de ce travail, qui dédouble son objet, est inverse à celui de l'analogie, qui recompose le sien ; mais ces procédés servent une même fonction. Le phénomène d'association extrait le caractère essentiel d'une impression pour le rendre intelligible, sous une forme pure et détachée de son support particulier. De même, la transformation de l'expérience vécue en une expérience différente dans son organisation et dans ses caractères superficiels – celle d'un ouvrier valaisan, d'un hétérosexuel né d'une mère chrétienne, d'un jeune peintre, d'un mondain admis dans la plus haute société – permet d'isoler son sens profond. C'est simultanément que l'artiste est alors, selon les termes de Ramuz, « tout à fait lui-même » et « tout à fait autrui⁹⁰ ». Mais ce procédé diffère de l'association en cela que l'élément dont la signification est révélée – l'expérience intime de l'auteur – demeure inconnu (ou n'est connu qu'en tant que récit biographique, c'est-à-dire qu'il est essentiellement inconnu). L'exercice de transformation ne présente pas les deux éléments semblables et différents qu'il met en rapport, mais seulement le second d'entre eux : la fiction, qui a de commun avec le premier, l'expérience, tout ce qui devait en être communiqué. Dans cet effacement apparaît l'évolution radicale du rapport qui lie l'artiste au monde : à la volonté de possession et d'assimilation qui accompagnait ses premiers désirs de connaissance est substitué ce déplacement hors de lui-même. Il ne fait pas entrer en lui, comme il l'aurait souhaité alors, les éléments qui lui sont extérieurs, mais parvient au contraire à échapper comme eux aux contours de son identité et de son existence.

⁸⁹ *Le monde comme volonté et comme représentation*, éd. cit., p. 1163-11664.

⁹⁰ « Préface [à l'anthologie *Poésie*] », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XIV, 2009, p. 381.

Conclusion

Chaque pas que j'ai fait a été comme quand, avec les yeux, on va d'une lettre à l'autre dans les livres ; prises séparément, elles ne sont rien, et les mots eux-mêmes ne sont rien ; on doit aller jusqu'au bout de la phrase : c'est au bout de ma route que le sens est venu (*SB*, p. 426).

L'expérience particulière et la connaissance générale

Aimé Pache, peintre vaudois et *À la recherche du temps perdu* sont des chemins de connaissance. La transformation que ces romans décrivent – celle de la vie en œuvre et du personnage en artiste – est aussi celle qu'ils réalisent en exposant une expérience particulière, dépendante d'un temps et d'un espace, dans laquelle se découvre pourtant une connaissance absolue. De même que le personnage rencontre dans des objets, dans des lieux, dans des situations spécifiques les impressions qui fonderont sa compréhension de la vie et de l'art, le lecteur découvre dans les milieux circonscrits du Vaud ou du faubourg Saint-Germain, et dans le parcours isolé d'un héros, des enseignements d'ordre général. À l'éloignement géographique, social et culturel de ces milieux, auquel correspond certes en partie celui des lectorats proustien et ramuzien, s'oppose la proximité des deux auteurs, de leurs expériences et de leurs conclusions, qui se trouvent par là confirmées. Il apparaît dans leur mise en relation que l'irréductible singularité d'une expérience et d'une œuvre n'enlève rien à la capacité généralisatrice de l'art. Ainsi, bien que Proust ait été mondain, et bien que Ramuz ait été campagnard, il faut, pour communiquer à leurs œuvres ces caractères et les y restreindre comme il est arrivé à la critique de le faire, ignorer la série d'expériences, de phénomènes et d'efforts qui les en séparent. *Aimé Pache* et la *Recherche* les exposent pourtant. La connaissance esthétique, qui constitue à la fois la matière et la condition de l'art, y est développée en toutes lettres, progressivement, à mesure qu'Aimé et Marcel y accèdent. Ces expériences, ces phénomènes et ces efforts constituent les trois étapes successives de leur apprentissage.

Chemin idéal et chemin matériel vers la connaissance esthétique

Le premier temps de ce cheminement est celui de l'expérience sensible, dans laquelle le héros espère vainement recevoir une connaissance immédiate des choses, ignorant encore quelle connaissance bien supérieure il pourra tirer tardivement des impressions collectées dans cette poursuite illusoire. Ces impressions, dans lesquelles on aurait tort de chercher une importance excessive du milieu, dépendent plutôt de la conscience qui les accueille que de l'objet qui les suscite. La réalité de cet objet est secondaire, non seulement parce qu'elle est niée lorsqu'il est réinventé dans l'impression, mais aussi parce que derrière cet objet est supposée – du fait de l'obscurité inexplicable de l'impression – une autre réalité, supérieure et immatérielle, qui n'aurait pas la spécificité locale de la première. Ce qui apparaît en art, ce n'est donc pas l'objet lui-même, dont la qualité et la noblesse sont indifférentes, mais seulement d'une part l'objet recréé par la perception, et d'autre part le mystère qui entoure cette perception et préfigure une connaissance d'un autre ordre. Ce mystère n'est pas non plus essentiel à l'objet : il est formé par une certaine avance de la sensibilité sur l'intelligence, la seconde étant incapable de rationaliser les observations encore inutilisables de la première. À la suite de cet objet, cependant, c'est tout le territoire d'enfance – dans lequel Proust et Ramuz concentrent les apprentissages de l'expérience sensible – qui est mythifié, et perçu comme un ensemble de signes. Ce territoire se distingue par ailleurs de celui de l'âge adulte par son caractère rural et par son caractère religieux, lesquels sont absorbés par la mystique païenne de l'enfance, qui prête aux objets une signification obscure, et fonde ainsi la recherche artistique du jeune héros découvrant sa vocation. Bien que cette mystique soit peu à peu délaissée, elle fonde pour longtemps la foi en l'art (qui se substitue à la foi religieuse) et définit le critère de « réalité » selon lequel seront jugées les impressions de l'âge adulte. Enfin, elle permet d'envisager une communication directe des domaines matériel et immatériel, c'est-à-dire notamment celle d'une vie médiocre et d'une œuvre élevée.

Le deuxième temps, et le deuxième moyen du cheminement vers la connaissance esthétique est celui de l'association, par laquelle les impressions obscures, jusqu'alors inutilisables, sont éclairées. Elle extrait de leur contingence deux expériences isolées, en

révélant leur essence commune contenue dans l'impression. La forme la plus remarquable de ce phénomène est la réminiscence. Faisant apparaître dans le présent la réalité d'un instant passé, elle abolit la distance qui l'en séparait, et l'enveloppe matérielle qui la tenait enfermée. Ainsi, le deuil n'est réellement vécu par le héros que lorsque le temps lointain dans lequel sa mère ou sa grand-mère était auprès de lui coexiste avec le temps désenchanté où elle n'est plus. Cette expérience renouvelle non seulement sa connaissance de ces deux époques, mais aussi sa conscience des effets du temps sur la sensibilité et sur la mémoire. Il apprend que les souvenirs qu'il croyait garder à sa disposition, tels qu'ils existaient dans sa mémoire consciente, étaient inutilisables. Seule leur conservation secrète dans l'oubli, puis leur réalisation dans l'association, permettent de ressusciter non pas leurs objets, mais les « moi » successifs qui les ont connus. Parce que le matériau de la création n'est pas l'objet lui-même mais l'impression qu'il a donnée, seule cette sensibilité passée que l'association reconvoque permet la constitution d'une œuvre d'art. En outre, cette association des temps permet une lecture typologique de l'expérience enfantine, dont les signes obscurs sont déchiffrés, et dont la confusion enfin résolue fait apparaître les lois de l'esthétique et de la création. Elle marque ainsi le commencement d'une nouvelle existence, celle de l'artiste, qui est l'expression de la première, et dont la première constituait l'annonce. Ces multiples effets de la réminiscence fondent une poétique de l'association dont la métaphore sera l'outil principal. À l'image de l'art pictural, cette poétique fait coexister l'éternité mythologique et l'instant définitivement fixé ; elle permet de communiquer à la matière contingente la valeur d'une allégorie, et aux images immémoriales la matérialité de la vie quotidienne.

Enfin, la volonté consciente du héros, demeurée impuissante dans la perception puis dans l'association, peut réaliser en dernier lieu l'effort de recherche qui constitue le troisième temps, et le troisième moyen de la connaissance esthétique. Dans la première partie de sa vie, c'est cette volonté qui, dans la poursuite de buts encore chimériques, lorsque son objet véritable ne lui avait pas été révélé, a enrichi d'impressions et d'expériences la traversée aride qui précédait la révélation finale des lois esthétiques. Ce travail secret et intérieur de la conscience amorçait déjà la recherche et l'exercice artistiques rendus possibles dans la dernière partie du roman. L'artiste connaît désormais la nature et la fonction de son travail, qui de même que les impressions, et de même que les associations, est en partie matériel et en partie immatériel. D'abord, parce qu'il doit rendre exprimable une vérité sensible mais obscure et méconnue, et parce que, dépendant

de phénomènes incontrôlables, il n'est pas maître de sa vocation, l'artiste est semblable au prêtre. Ensuite, parce qu'il va de tentatives en tentatives, de retouches en retouches, et mène contre le temps et contre la matière un combat perpétuel, il est semblable à l'artisan. L'image de la cathédrale permet chez Proust d'articuler ces deux comparaisons, et exprime par son caractère matériel et métaphysique, artisanal et religieux, la double appartenance de l'artiste, qui est à la fois l'ouvrier et l'architecte de son œuvre. Son travail sur la matière des impressions, enfin, ne se limite pas à élucider, à associer, à traduire et à bâtir. Un dernier aspect de son intervention – le plus important, peut-être, pour que l'œuvre de Ramuz et celle de Proust en soient venues à se ressembler – est la transformation de son expérience personnelle en une expérience autre, dans laquelle ne subsiste de la première que sa signification profonde. C'est ainsi que sont diffusés dans toute l'étendue du tissu romanesque des caractères qui du point de vue de l'auteur sont personnels, mais demeurent des questions subsidiaires du point de vue de l'artiste. D'autres sont extraits du personnage pour devenir les objets de sa recherche fiévreuse. D'autres encore sont largement accentués, au contraire, pour rendre entièrement familier un domaine qui ne l'était pas à ce point à l'auteur. Toujours, ces choix obéissent au besoin de la démonstration que constituera le chemin de connaissance. Ce sont les savoirs et les ignorances nécessaires à ce cheminement qui définissent le personnage à travers lequel l'œuvre est perçue.

Tel que l'envisagent Proust et Ramuz, donc, l'artiste ne se forme pas dans l'apprentissage technique, mais dans l'abstraction et dans l'approfondissement des impressions que peut lui délivrer son expérience sensible. La parfaite réalisation de ces connaissances particulières forme une connaissance absolue : l'esthétique, qui constitue à la fois le moyen et la finalité de son œuvre. Cette connaissance générale du monde qui s'exprime par l'art est la raison pour laquelle les parcours d'Aimé et de Marcel sont exposés en des termes religieux. L'art ne remplace pas la préoccupation métaphysique de ces personnages, mais c'est à travers lui qu'elle est approfondie, voire résolue. Ainsi, à l'heure de la renaissance littéraire catholique, alors que nombre d'écrivains mettent leur art au service de leur foi, Proust et Ramuz, auteurs sans religion, établissent entre des préoccupations semblables un rapport inverse ; à leurs yeux, « la vérité suprême de la vie est dans l'art » (*TR*, t. IV, p. 481).

Bibliographie

Œuvres étudiées

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989 :

- « Combray », in *Du côté de chez Swann*, t. I, 1987, p. 3-184.
- *Le Temps retrouvé*, t. IV, 1989, p. 273-625.

Ramuz, Charles-Ferdinand, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Roger Francillon et Daniel Maggetti, 29 vol., Genève, Slatkine, 2005-2013 :

- *Aimé Pache, peintre vaudois*, t. XX, 2011.

Autres œuvres de Proust

- *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*, préface de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1954.
- *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, 21 vol., Paris, Plon, 1970-1993.
- *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- *Lettres à Reynaldo Hahn*, présentées, datées et annotées par Philip Kolb, préface d'Emmanuel Berl, Paris, Gallimard, 1984.
- *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.
- *Carnets*, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2002.

Ruskin, John, *La Bible d'Amiens - Sésame et les lys* [et autres textes], préfaces, traductions et notes de Marcel Proust, édition établie, présentée et annotée par Jérôme Bastianelli, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2015.

Autres œuvres de Ramuz

- *Fête des vigneronns*, Paris, Horizons de France, « Champs », 1929.
- *Lettres 1900-1918*, Lausanne, Clairefontaine, 1956.
- *Lettres 1919-1947*, Paris, Grasset, 1959.
- *C.-F. Ramuz : ses amis et son temps*, présentation, choix et notes de Gilbert Guisan, 5 vol., Paris/Lausanne, La bibliothèque des arts, 1967-1969.
- *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Roger Francillon et Daniel Maggetti, 29 vol., Genève, Slatkine, 2005-2013.

Études proustiennes

Aubert, Nathalie, *Proust : la traduction du sensible*, Oxford, « Legenda », 2002.

Autret, Jean, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève/Lille, Droz/Diard, 1955.

Bales, Richard, *Proust and the Middle Ages*, Droz, Genève, 1975.

Bastianelli, Jérôme, *Dictionnaire Proust-Ruskin*, Paris, Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2017.

Bataille, Georges, « Proust », in *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1957, p. 97-108.

Beretta Anguiassola, Alberto, *Proust e la Bibbia*, Milano, San Paolo, 1999.

Bizub, Edward, *La Venise intérieure : Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, « Langages », 1991.

Blanchot, Maurice, « L'expérience de Proust », in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1959, p. 19-37.

Bouillaguet, Annick, (dir.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008.

Bouillaguet, Annick, Rogers, Brian G., (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2014.

Brunet, Étienne, *Le vocabulaire de Proust*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1983.

Cattai, Georges, *Marcel Proust, Proust et son Temps, Proust et le Temps*, Paris, Julliard, 1953.

Chardin, Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2006.

Chaudier, Stéphane, *Proust et le langage religieux. La cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2004.

Compagnon, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

Duval, Sophie, *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2004.

Duval, Sophie, « Prestiges, miracles et tables tournantes : métaphore humoristique, analogie universelle et poésie astronomique », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°40, 2010, p. 117-136.

Duval, Sophie, Lacassagne, Miren, (dir.), *Proust et les « Moyen Âge »*, Paris, Hermann, 2015.

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

Fraisse, Luc, *L'œuvre cathédrale*, Paris, José Corti, 1990.

Fraisse, Luc, *L'éclectisme philosophique de Proust*, Paris, Presses Sorbonne Université, 2013

Hassine, Juliette, *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, « La thésothèque », 1994.

Henry, Anne, « Proust lecteur de Schopenhauer », in Lefranc, J., (dir.), *Cahier Schopenhauer*, Paris, L'Herne, 1997, p. 363-376.

Kristeva, Julia, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1994.

Poulet, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, « Tel », 1963.

Richard, Jean-Pierre, *Proust et le Monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Spitzer, Léo, « Le style de Marcel Proust », in *Études de style*, trad. E. Kaufholz, A. Coulon, J. Starobinski, Paris, Gallimard, « Tel », 1970, p. 397-473.

Tadié, Jean-Yves, *Marcel Proust : La cathédrale du temps*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1999.

Vallée, Claude, « La religion dévoyée », in Cattau, G., et Kolb, P., (dir.), *Entretiens sur Marcel Proust*, Paris/La Haye, Mouton, 1966, p. 168-193.

Willemart, Philippe, *À la découverte des sensations dans La Prisonnière de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Yoshikawa, Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2010.

Études proustiennes, sitographie

Brun, Bernard, « Marcel Proust et la religion » [en ligne], Item, mis en ligne le 19 octobre 2016, URL: <<http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/marcel-proust-et-la-religion/>>, consulté le 19 Avril 2018

Didem Nur, Güngören, « L'éveil du corps sensible : le corps comme fondation de la conscience dans *À la recherche du temps perdu* » [en ligne], Item, mis en ligne le 1^{er} février 2016, URL: <<http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/leveil-du-corps-sensible-le-corps-comme-fondation-de-la-cons/>>, consulté le 19 avril 2018

Études ramuziennes

Beaujon, Edmond, *La vision du peintre chez Ramuz*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1954.

Béguin, Albert, « Ramuz et le spirituel », *Lettres*, n°6, 1945, p. 67-85.

Béguin, Albert, *Patience de Ramuz*, Genève, Éditions de la Baconnière, 1978.

Blanchot, Maurice, « Romans de la terre », in *Chroniques littéraires du Journal des débats : Avril 1941 – Août 1944*, Paris, Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 2007, p. 328-333.

Chessex, Jacques, *Les Saintes Écritures*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Poche Suisse », 1985.

Claudiel, Paul, *Du côté de chez Ramuz*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1947.

Dentan, Michel, *C.F. Ramuz. L'espace de la création*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, « Langages », 1974.

Dunoyer, Jean-Marie, *C.F. Ramuz, peintre vaudois*, Lausanne, Rencontre, 1959.

Francillon, Roger, « Ramuz et la littérature populaire », *Europe*, n°853, mai 2000, p. 65-77.

Froidevaux, Gérald, *L'Art et la Vie. L'esthétique de C.F. Ramuz entre le symbolisme et les avant-gardes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.

Froidevaux, Gérald, « Ramuz ou l'esthétique de la modernité », *Europe*, n°853, mai 2000, p. 54-64.

Godel, Vahé, « Du côté de chez Ramuz », *Études de lettres*, série III, t. VIII, n°2, Lausanne, Faculté des lettres de l'université de Lausanne, 1975, p. 1-27.

Guers-Villatte, Yvonne, *L'authenticité. Éthique et esthétique de l'œuvre ramuzienne*, Paris, Buchet-Chastel, 1966.

Guisan, Gilbert, *C.F. Ramuz ou le Génie de la patience*, Genève, Droz, 1958.

Haggis, Donald, *C.-F. Ramuz ouvrier du langage*, Paris, Lettres Modernes Minard, « Situation », n°16, 1968.

Keresztes-Kila, Noemi, « Dynamismes et structures de la perception dans l'œuvre de Charles-Ferdinand Ramuz », thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Christian Morzewski et de Árpád Vigh, Artois, École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société, 2013.

Kohler, Pierre, *L'Art de Ramuz*, Genève, Éditions de l'Anglore, 1929.

Meizoz, Jérôme, *Ramuz : un passager clandestin des lettres françaises*, Genève, Éditions Zoé, 1997.

Montmollin (de), Eric, « Un esprit "religieux" », *Alliance culturelle romande*, n°24, 24 septembre 1978, p. 62-65.

Nicod, Marguerite, *Du réalisme à la réalité. Évolution artistique et itinéraire spirituel de Ramuz*, Genève, Droz, 1966.

Olivier, Francis, *Ramuz devant Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975.

Paulhan, Jean, « Ramuz à l'œil d'épervier », in *Fin de Vie*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1949.

Péguy, Marcel, (dir.), *Pour ou contre C.-F. Ramuz. Cahier de témoignages*, numéro spécial des *Cahiers de la Quinzaine*, 17^{ème} cahier, 1^{ère} série, Paris, Éditions du siècle, 1926.

Pierre, Jean-Louis, *Identités de Ramuz*, Artois, Artois Presses Université, 2011.

Poulaille, Henry, *Nouvel âge littéraire*, Paris, Libraire Valois, 1930.

Poulet, Georges, « L'espace ouvert et l'espace construit chez Ramuz », in *Hommage à Jean Onimus*, Paris, Belles-Lettres, 1979.

Praplan, Adrien, « Ramuz et la Bible », *Europe*, n°459-460, 1967, p. 40-52.

Roud, Gustave, « C.F. Ramuz – Architecte du livre », *Revue de la société suisse des bibliophiles*, t.3, Zurich, 1960.

Spitzer, Léo, « Le style chez C. F. Ramuz : le raccourci mystique », in *Romanische Literaturstudien : 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer, 1959.

Tissot, André, *C.-F. Ramuz, ou le drame de la poésie*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1948.

Verselle, Vincent, « Artisan novateur, tâcheron laborieux... ou peut-être écrivain ? La réception critique des romans de C.F. Ramuz », in Jakubec, D. et Berney, J., (dir.), *Dans l'atelier de Ramuz*, Lausanne, UNIL, 2003, p. 135-164.

Voyenne, Bernard, *C.F. Ramuz et la sainteté de la terre*, Paris, Julliard, 1948.

Starobinski, Jean, « Le Contre », *Europe*, n°853, mai 2000, p. 6-10.

Ouvrages généraux

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Esthétique*, précédé de *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et à la métaphysique*, trad. Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, « Bibliothèque de philosophie et d'esthétique », 1988.

Bénichou, Paul, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

Berchtold, Alfred, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 1964.

Cohn, Dorrit, *Le propre de la fiction*, trad. C. H. Schaeffer, Paris, Seuil, « Poétique », 2001.

Francillon, Roger, (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Carouge, Éditions ZOE, 2015.

Frye, Northrop, *Le grand code. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1972.

Gugelot, Frédéric, *La conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885-1935)*, Paris, CNRS, 2010.

Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, « Tel », 1979.

Raimond, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985.

Raymond, Marcel, *Vérité et poésie*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1964.

Raymond, Marcel, *Senancour, sensations et révélations*, Paris, José Corti, 1965.

Rousset, Jean, *Forme et Signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, Essais, 1989.

Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, Quadrige/PUF, 1966.

Sizeranne (de la), Robert, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1897.

Tables des matières

Introduction – p. 1

Milieus, universalisme et particularité – p. 1

De l'autobiographie au roman : genèses étendues – p. 4

Les moyens de la connaissance et de la formation esthétique – p. 6

Première partie – p. 8

Matériau esthétique : l'expérience sensible

1. La recherche sensorielle – p. 9

a. Les nourritures sensibles – p. 9

b. La volonté de possession – p. 11

c. Valeur esthétique des objets nobles et bas – p. 13

2. Connaissance intime dans l'impression – p. 16

a. Le langage personnel de l'expérience – p. 16

b. Les impressions comme matériaux de l'art – p. 18

c. Métamorphose des objets dans l'observation – p. 21

3. Le village archaïque et l'expérience fondatrice – p. 23

a. L'enfant et la religion de la beauté – p. 23

b. Les signes matériels d'une vérité supérieure – p. 27

c. La mystique paysanne – p. 29

4. Vie terrestre et métaphysique – p. 32

a. Présence réelle des vices ; odeur des vertus – p. 32

b. Le « moi social » et le « moi profond » – p. 33

c. Matérialisme de la création artistique – p. 36

Deuxième partie – p. 40

Phénomène esthétique : l'association

1. Distance, intermittence et miracle – p. 40

a. Expériences du deuil et révélations dans la réminiscence – p. 40

b. La matérialisation du temps – p. 44

c. La réunion des expériences – p. 46

2. La poétique de l'association – p. 48

a. Rencontre de l'éternité et de la finitude – p. 48

b. L'expérience paradoxale du temps en peinture – p. 51

c. De la réminiscence à la métaphore – p. 54

d. Les associations fautives – p. 57

3. Les temps de l'ignorance et de la connaissance – p. 58

a. De l'utilité de l'erreur – p. 58

b. L'apocalypse et la résurrection – p. 61

c. Les deux temps de l'expérience et la lecture typologique – p. 64

Troisième partie – p. 68

Exercice esthétique : la recherche

1. Lutttes de la foi et recherche d'une voie vers l'art – p. 68

a. Impuissance et culpabilité de l'artiste – p. 68

b. Les formes de la foi en l'art – p. 73

c. Le travail intérieur et secret de la conscience – p. 76

2. La robe et la cathédrale – p. 79

a. Recherche esthétique et sacerdoce religieux – p. 79

b. Exercice artistique et connaissance artisanale – p. 83

3. Par-delà le vécu : l'exercice de transformation – p. 89

a. De la présence de l'artiste dans son œuvre – p. 89

b. Diffusion de l'expérience et des caractères : l'exemple religieux – p. 91

c. Les chemins fictionnels de la connaissance – p. 94

d. Essentiel/Inessentiel ; l'art proustien et le territoire ramuzien – p. 96

Conclusion – p. 100

L'expérience particulière et la connaissance générale – p. 100

Chemin idéal et matériel vers la connaissance esthétique – p. 101

Bibliographie – p. 104