



**HAL**  
open science

## Du savoir et de son bon usage : la vocation de l'artiste de Jean Santeuil à “ Sur la lecture ”

Jean-Marc Quaranta

► **To cite this version:**

Jean-Marc Quaranta. Du savoir et de son bon usage : la vocation de l'artiste de Jean Santeuil à “ Sur la lecture ”. Annick Bouillaguet. Proust et le savoir, actes du colloque de l'université de Paris-Est/Marne-la-Vallée, Presses universitaires de Strasbourg, pp.17-28, 2008, ISBN 978-2686820-378-6. halshs-03991533

**HAL Id: halshs-03991533**

**<https://shs.hal.science/halshs-03991533>**

Submitted on 15 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Du savoir et de son bon usage : la vocation de l'artiste de *Jean Santeuil* à « Sur la lecture »

On sait que Proust présente son livre comme l'histoire d'une vocation<sup>1</sup> et la manière dont celle-ci est décrite trahit un savoir philosophique hérité du romantisme allemand<sup>2</sup>. Toutefois, le rapport de Proust à ce savoir esthétique ne se limite pas à la reprise fidèle d'éléments issus des textes de Schopenhauer ou Schelling, d'autres modèles, d'autres conceptions apparaissent dans *La Recherche* pour construire l'esthétique de Proust<sup>3</sup>. S'il y a bien un savoir à l'origine de l'histoire d'une vocation, il y a aussi l'usage que l'écrivain en fait et cet usage peut varier d'une époque à une autre de son travail. Les pages qui suivent proposent de s'intéresser au savoir de Proust en matière de théorie de l'écriture et d'esthétique tout d'abord pour l'identifier, mais aussi pour montrer qu'au-delà, il y a son assimilation et la construction de l'œuvre. Les textes qui précèdent *La Recherche* permettent de suivre ce mouvement de la pensée et de l'écriture dans une lecture qui, sans être directement génétique, emprunte à l'étude de la genèse sa méthode et surtout son esprit pour l'appliquer autant au texte qu'à la pensée qu'il exprime. Il sera ici question plus particulièrement de *Jean Santeuil*, l'ébauche abandonnée de roman de jeunesse, et de *Sur la lecture*, l'article préface à la traduction de *Sésame et les lys* qui contient un condensé de la matière de « Combray ». A observer et comparer les deux textes on constate qu'en quelques années le discours de l'écrivain sur le style et l'écriture change du tout au tout, c'est que son savoir s'enrichit, mais aussi, surtout, que sa pensée se métamorphose à la faveur d'événements intellectuels et affectifs qui sont autant de facteurs d'assimilation du savoir.

### *L'écriture et l'écrivain au temps de Jean Santeuil*

Roman de jeunesse, *Jean Santeuil* est une succession de fragments de longueur inégale, dont l'unité tient au personnage principal dont le nom a été donné pour titre au livre posthume. Une préface, composée de plusieurs fragments, précise que le roman que l'on va lire est la publication d'un manuscrit inédit de l'écrivain C. ou B. récemment disparu et dont deux amis ont conservé une copie qu'ils livrent au public. La figure de l'écrivain et la question du talent occupent donc une place importante dès ce premier essai romanesque. Toutefois, en dépit de la présence d'écrivains (Rustinlor, Expert Frontin, Tervenin, Traves, Jean lui-même et d'autres, anonymes), la part du travail de l'écriture et du style y est systématiquement occultée. Si on peut assimiler l'intérêt porté à C. à l'admiration que le jeune protagoniste de la *Recherche* vouera à Bergotte, l'écrivain ne fait toutefois jamais l'objet d'un développement d'ordre stylistique, pas de petite musique, pas de phrase, de mot, de voix même.

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987-1989, volume IV p. 478. Voir aussi *C.G.II*, II, p. 691. Les références à *La Recherche* renvoient à cette édition, le titre étant désigné par ses initiales, le numéro du volume est en chiffres romains.

<sup>2</sup> Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

<sup>3</sup> Françoise Leriche, « La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques », thèse, Paris VII, 1991.

L'observation du maître par les deux jeunes gens que met en scène la préface et les questions qu'ils lui posent leur permettent de savoir quand et comment l'écrivain travaille<sup>1</sup>, mais cette évocation occulte totalement la part de l'acte d'écrire. C. examine le vol des oiseaux de mer, observe le ciel, écoute le vent, paraît voir surgir « un ressouvenir du passé ». Devant cette vision, son corps semble refléter les efforts de sa pensée, « puis tout d'un coup il paraissait joyeux prêt à écrire. »<sup>2</sup> comme si l'acte d'écriture naissait spontanément au contact des éléments. C. pénètre alors dans un phare voisin où il a ses habitudes : le récit de l'acte de création s'interrompt alors pour laisser place à un développement sur la moralité de l'écrivain, il ne reprend qu'au moment où l'écrivain quitte le phare. Un peu plus loin, Proust revient sur la question de l'écriture. Semblant marquer un progrès dans la connaissance du processus de création, il montre l'écrivain à l'intérieur du phare, à sa table de travail :

La nuit venait[,] il distinguait à peine ~~ce qu'il écri[va]it~~ les lettres les lettres qu'il traçait mais emporté par le besoin ~~d'écrire~~ <de suivre> à la plume la vitesse de sa pensée qui était alors fort grande il continuait à écrire. Sans faire de bruit l'homme du phare venait allumer une mauvaise lampe. Et Jean C., ne pouvant écrire pendant qu'il était là ~~le regardait d'un air étrange et heureux~~ <et afin de lui faire comprendre par cet arrêt qu'il ne devait point rester trop longtemps> ~~laissait~~ posait sa plume et ~~jetait~~ <laissait tomber> sur lui ses regards heureux qui paraissaient d'ailleurs étonnés de contempler en ce moment la face rouge et tranquille du gardien du phare. Quand il partait, il disait adieu au gardien et à sa femme [...].<sup>3</sup>

Curieusement, si le regard du narrateur-personnage perce l'opacité des murailles du phare, cette pénétration de l'intimité de l'écrivain ne permet pas un développement précis sur l'acte d'écrire. Bien au contraire, cette scène témoigne de l'obscurité, au propre comme au figuré, où l'auteur souhaite maintenir l'activité scripturale. Cela est sensible dans la thématique de la nuit, qui ne gêne en rien le travail de C., plus entravé par la présence du gardien du phare que par l'obscurité. Lorsque celle-ci est dissipée, elle ne l'est que partiellement par une « mauvaise lampe » et la polysémie de l'adjectif permet de lire ici à la fois le peu de lumière apporté par l'objet mais aussi le caractère négatif de l'éclairage qu'elle apporte sur une activité qui doit rester obscure. S'il éclaire l'extérieur, le phare conserve toute son obscurité au travail de création, au point que son individualité en est gommée et l'écrivain dépossédé.

Sur le plan de l'écriture proustienne, toutefois, les ratures éclairent les intentions de l'auteur. Le verbe *écrire* est biffé par deux fois pour laisser place non à l'acte mais aux objets qui l'entourent, en amont ou en aval : les lettres et la plume. Après avoir écrit « il distinguait à peine ce qu'il écri[va]it », Proust change de complément et fait de l'écriture un simple acte graphique : « il distinguait à peine les lettres qu'il traçait ». De même, alors que C. est, dans le premier jet, « emporté par le besoin d'écrire », une correction substitue à cet infinitif la formule « suivre à la plume la vitesse de sa pensée » qui fait de l'acte scriptural un pur mécanisme de transposition. Pareil à la Pythie, l'écrivain transcrit ce que lui dicte la nature plus qu'il ne le crée et si l'écrivain n'a pas besoin de lumière pour écrire, c'est qu'il est un instrument voué à transcrire<sup>4</sup>. Le terme même d'écriture est même disqualifié de façon explicite dans un autre fragment, comme incapable de rendre compte de ce qui s'accomplit alors qu'un écrivain, anonyme cette fois, fixe, dans la solitude de sa chambre, « cette pensée qui lui était seulement apparue voilée par une vague image » et « qu'il aimait alors à transcrire

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Jean Santeuil*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, (J.S.) p. 186, f° 6r° dans le manuscrit N. a. fr. 16615-16616. Nous donnons par la suite le numéro du folio et la pagination dans cette édition.

<sup>2</sup> J.S., f° 7r° ; p. 186.

<sup>3</sup> J.S., f° 8r° ; p. 188.

<sup>4</sup> J.S., f° 381r° et v° ; p. 389.

[...]. Mais le mot écrire est bien vague pour si ~~u~~ <incapable> de suggérer le charme de la matière précieuse dans lesquelles [laquelle] il les coulait. »<sup>1</sup>.

Le lecteur familier du savoir philosophique de Proust aura reconnu dans la conception de l'écriture qui s'exprime dans ces extraits, la téléologie de la Nature héritée du romantisme allemand dont Anne Henry a montré qu'elle constitue une source de la pensée esthétique proustienne. Dans plusieurs épisodes du roman de jeunesse, Proust mime en effet le discours de Schelling et Schopenhauer, expliquant que le poète est conduit par la Nature vers les objets qui lui donnent l'inspiration. Un passage montre ainsi que : « la nature sait où est ce que nous avons à exprimer et nous y conduit à coup sûr »<sup>2</sup>. Jean entend le vent s'engouffrer dans la cheminée alors qu'il tisonne le feu, et ce bruit le conduit vers des plages de la Baltique et de la Manche qu'il a connues. Mais ce n'est pas seulement en pensée, c'est sur les ailes du vent que Jean voyage, comme un poète inspiré porté par un nouveau Pégase : « Et le vent l'avait bien conduit, l'avait conduit avec sa vitesse inouïe, avec sa force que rien ne fatigue. »<sup>3</sup>. Cette image témoigne de la passivité du créateur que suppose cette conception de l'inspiration. Sujet passif, l'artiste est soumis au bon vouloir d'une nature aveugle et finalisée<sup>4</sup>. La vocation poétique demeure ainsi étrangère au sujet créateur, elle est en lui comme une chose qu'il ignore, si bien que le véritable poète est totalement distinct de l'homme de lettres : « Il se sentait <éprouvait> un talent [III.]<sup>5</sup> plaisir qui est en effet la seule récompense de l'homme de lettres[,] sans avoir l'idée qu'il <[que] cela> dût avoir <être> plus tard une mission\* <une carrière>, encore moins que ce don était en lui comme une sorte de mission. »<sup>6</sup>.

La scène où Bertrand de Réveillon apporte à son ami Jean son manteau en marchant en équilibre sur les dossiers des banquettes du restaurant illustre de façon très fidèle et complète cette théorie :

Peut-être faut-il penser que Bertrand de Réveillon, comme tout individu, n'intéressait pas la ~~Pensée~~ Nature, et ne l'intéressait qu'en ce qu'il traduisait d'essentiel et de plus durable que lui, de vérité, c'est pour cela que la Nature avait doué de beauté une impression où précisément cette vérité était cachée, afin que le poète <en fût ému> ne la laissât pas échapper, l'approfondît et en dégagât pour les autres la vérité cachée.<sup>7</sup>

Plusieurs traits du savoir philosophique de Proust sont présents dans cet extrait qui illustre parfaitement la téléologie de la Nature dans la mesure où il affirme que c'est cette force qui guide le poète vers ce qu'il doit exprimer. En outre, le peu de cas que la Nature fait de l'individu apparaît fréquemment dans la philosophie de Schopenhauer pour qui « la vie et

---

<sup>1</sup> *J.S.*, f° 661v° ; p. 702.

<sup>2</sup> *J.S.*, f° 386r° ; p. 396.

<sup>3</sup> *J.S.*, f° 385v° ; p. 396. Plus loin l'auteur précise : « La nature sait où sont ces vérités. Et elle le sait seule. Seule, en nous faisant sentir ce que nous avons senti une fois, elle nous mène droit à quelque point de ce monde fabuleux de nos souvenirs qui est devenu le monde de la vérité. » (*J.S.*, f° 386v° ; p. 397).

<sup>4</sup> L'identification de l'artiste à la Nature connaît un prolongement narratif dans la comparaison qui rapproche la diversité de la nature de la profusion des tableaux d'un même peintre. Dans « [Un Parc à la saison des roses] » (*J.S.*, f°s 275r°-276v° ; p. 472-473), les rosiers sont des « chefs d'œuvre » de la nature qui est « comme un artiste dont chaque toile enferme un nouvel amour pour un autre rêve [...] ». »

<sup>5</sup> Plusieurs mots sont rendus illisibles par l'abondance des ratures.

<sup>6</sup> *J.S.*, f° 664r° et v° ; p. 705. On pourrait également citer le portrait de la vicomtesse de Réveillon qui affirme que l'artiste n'est que le dépositaire ponctuel d'un don qui lui demeure étranger (*J.S.*, f° 440v° ; p. 525-526).

<sup>7</sup> *J.S.*, f° 218v° ; p. 453.

la mort de l'individu lui [à la Nature] sont indifférentes »<sup>1</sup>. Pour ce philosophe, également, l'individu ne vaut, pour la Nature, que comme moyen d'« aperception de l'universel dans le particulier »<sup>2</sup>. L'art découle donc d'une volonté sourde et obscure qui fait agir l'artiste : « ce n'est guère que la nature ou <sup>3</sup> qui nous soufflent dictent par moments des révélations dont nous sentons ~~qu'elles valent la peine~~ qu'il est essentiel de les écrire<sup>4</sup>. »

Ce développement est cependant particulièrement intéressant car il éclaire le destin de ce savoir dans *La Recherche*. Ecrite en 1902 puisqu'elle fait écho à un épisode de la vie de Proust situé au début de cette année où Bertrand de Fénelon a joué le rôle ici attribué à Bertrand de Réveillon<sup>5</sup>, cette scène sera reprise dans *Le Côté de Guermantes*<sup>6</sup>, mais sans ce commentaire. Le fragment de *Jean Santeuil* a en effet été amputé de sa partie narrative, qui a sans doute servi de brouillon, mais le développement philosophique, le savoir, est resté dans le manuscrit du roman de jeunesse comme impropre à figurer dans *La Recherche*. Cette évolution témoigne de la modification de la pensée proustienne qui, dans l'intervalle, semble s'être dégagée de ce savoir esthétique hérité du romantisme allemand. En cela, il faut compléter et nuancer la thèse de Anne Henry : la téléologie de la Nature a indéniablement influencé l'esthétique de Marcel Proust et constitue à ce titre une part de son savoir philosophique, toutefois, si au temps de *Jean Santeuil*, Proust la suit à la lettre, par la suite il s'en détache et n'en reprend pas les commentaires qu'elle a pu lui inspirer. On peut se demander si une des raisons de l'échec de *Jean Santeuil* ne tient pas à cette impossibilité de rester fidèle à la téléologie de la Nature dans un roman dont une des fins est de parler du travail de l'écrivain : roman sur la vocation, *Jean Santeuil* ne peut être l'histoire d'une vocation puisque celle-ci se réduit à une prédestination qui conduit l'écrivain à écrire sous la dictée de la Nature. En se dégageant du savoir philosophique, Proust semble avoir libéré le discours sur l'écriture qu'il censure lorsqu'il rédige *Jean Santeuil* au nom du savoir philosophique.

#### *Les traductions de Ruskin : d'un savoir à l'autre*

L'épisode des banquettes de *Jean Santeuil* montre que le projet romanesque se poursuit alors que Proust a découvert Ruskin et le traduit. Les textes qui composent la préface de *La Bible d'Amiens* (1903) reflètent d'ailleurs la théorie du style qui est à l'œuvre dans le roman de jeunesse. L'écriture y est une force extérieure au sujet et qu'il s'agisse de Ruskin ou des « hommes à la Carlyle », dit Proust, « le talent leur est donné comme le pouvoir de fixer [...] avec enthousiasme et comme obéissant à un commandement de la conscience » une réalité éternelle et toute-puissante<sup>7</sup>. Proust précise que le poète est « pour Ruskin, comme pour Carlyle, une sorte de scribe écrivant sous la dictée de la Nature une partie plus ou moins grande de son secret ». Il ajoute : « le premier devoir de l'artiste est de ne rien ajouter de son propre cru à ce message divin »<sup>8</sup>. C'est en vertu de cette loi que Ruskin, pour faire ses livres,

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 1217.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1218.

<sup>3</sup> Un blanc.

<sup>4</sup> *J.S.*, f° 210r° ; p. 447.

<sup>5</sup> George Painter, *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966, deux volumes, I, 373.

<sup>6</sup> *C.G. II*, II, p. 705.

<sup>7</sup> Marcel Proust, « Préface du traducteur », John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, édition d'Hubert Juin, Paris, Librairie générale d'édition, coll. « 10/18 », 1985, p. 55. Abrégé en *B.A.*

<sup>8</sup> *B.A.*, p. 56.

n'a pas eu à travailler mais à « publier sa mémoire et [...] ouvrir son cœur »<sup>1</sup>. Le *Post-Scriptum* qui conclut la préface témoigne d'une conception similaire. Ce texte, rédigé en 1903-1904, décrit avec plus de précision le processus de création : l'imagination donne les images, l'intelligence les idées, la mémoire les mots. Toute cette matière est « reçue » par le poète dans des « régions profondes, secrètes, presque inconnues » de lui-même<sup>2</sup>.

Toutefois, si en 1903 Proust conçoit toujours la création comme le résultat d'une force extérieure, « Sur la lecture », la préface à la traduction de *Sésame et les lys*, écrite entre janvier-février et juin 1905 témoigne au contraire d'une nette évolution. En choisissant d'écrire sur la lecture, Proust déplace le point de vue de la création vers la réception, ce n'est plus ce que fait l'artiste qui l'intéresse mais la manière dont cela est reçu et assimilé : supérieure à la conversation, la lecture possède un rôle d'« incitation »<sup>3</sup>. La lecture provoque d'ailleurs une exaltation réservée jusque-là à l'inspiration. Celle du *Capitaine Fracasse* cause « l'ivresse » véritable, « l'exaltation », la « joie » qui naissent dans *Jean Santeuil* du souffle de la Nature, elle préfigure à la fois l'épisode de Montjouvain, la lecture de Bergotte et le chant qui suit la rédaction de l'épisode des clochers de Martinville par l'exaltation que cause le style de Gautier qui conduit à répéter « la phrase du *Capitaine Fracasse* aux iris et aux pervenches penchées au bord de la rivière, en piétinant les cailloux de l'allée. »<sup>4</sup>. Proust déplace ainsi l'enjeu des expériences singulières qu'il évoquait dans *Jean Santeuil*. Dans « Sur la lecture », le principe n'en est plus la force aveugle et transcendante de la Nature, mais l'œuvre d'art. Faire occuper à la lecture une place similaire à celle des expériences privilégiées, remplacer la Nature par l'œuvre d'art, c'est modifier profondément la lettre du système romantique.

Cela est particulièrement sensible dans le nouveau rapport que Proust instaure entre l'artiste et la Nature dans le texte de 1905. Dans *Jean Santeuil*, l'artiste doit découvrir une vérité cachée dans un lieu ou une personne (les flots de la Baltique ou Bertrand de Réveillon), dans « Sur la lecture », la vue d'un lieu permet la création d'une œuvre non parce que l'artiste a été mis en présence d'une vérité transcendante et extérieure à lui mais parce qu'en créant, il a traduit une impression personnelle. Ainsi, ces lieux, « Ce qui nous les a fait paraître autres et plus beaux que le reste du monde, c'est qu'ils portent en eux comme un reflet insaisissable l'impression qu'ils ont donnée au génie. »<sup>5</sup>. L'œuvre n'est donc plus le produit d'une activité consciente finalisée par la Nature mais la vision d'un homme mis par hasard devant un lieu dont il reçoit une impression qu'il traduit en œuvre d'art : « cette apparence avec laquelle ils nous charment et nous déçoivent et au-delà de laquelle nous voudrions aller, c'est l'essence même de cette chose sans épaisseur, – mirage arrêté sur une toile – qu'est une vision. »<sup>6</sup>. Le voyage qui conduit vers ces lieux change lui aussi de nature. Dans *Jean Santeuil*, le vent entendu dans la cheminée est un envoyé de la Nature qui conduit Jean vers le lieu où une vérité est enfouie<sup>7</sup>. Dans la préface à *Sésame et les lys*, s'il est aussi question d'aller vers un lieu où l'on peut contempler « la beauté suprême », accéder à une « vérité »<sup>8</sup>, ce n'est

---

<sup>1</sup> B.A., p. 25.

<sup>2</sup> B.A., p. 79.

<sup>3</sup> Marcel Proust « Sur la lecture », John Ruskin, *Sésame et les lys*, traduction de Marcel Proust, édition d'Antoine Compagnon, Bruxelles, éditions Complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1987, p. 66, abrégé en S.L.

<sup>4</sup> S.L., p. 65.

<sup>5</sup> S.L., p. 68.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> J.S., f° 385v°; p. 396.

<sup>8</sup> S.L., p. 66-67.

cependant pas le vent qui permet d'accomplir ce voyage, mais l'artiste à qui le lecteur demande de le conduire vers les lieux qu'il a peints ou décrits<sup>1</sup>.

La conception téléologique qui prévalait dans les textes des années 1890-1904 est ainsi remplacée par une théorie qui fait de l'impression et de la vision la clé du génie. « Sur la lecture » marque donc l'émergence de l'homme dans le champ du génie. Simple scribe qui consacre « sa vie éphémère » à traduire « le message divin » de la « Nature »<sup>2</sup>, dans la préface à *La Bible d'Amiens*, l'homme, est placé au centre de la théorie du génie dans le texte de 1905. Cette évolution capitale est rendue sensible par l'emploi répété que Proust fait du verbe « créer »<sup>3</sup>. Nous n'avons pas trouvé trace de ce verbe dans *Jean Santeuil*, du moins avec un sujet animé humain. Ce vide lexicologique s'explique par la conception du génie qui prévaut dans la pensée de Proust à cette époque. Son emploi traduit donc un changement profond dans la conception du génie. L'artiste n'est plus passif, l'œuvre n'est plus récoltée mais elle est conçue désormais comme le produit d'une action volontaire et consciente, une création car « nous ne pouvons recevoir la vérité de personne et [...] nous devons la créer nous-mêmes. »<sup>4</sup>. Ainsi, à l'égard des esprits paresseux, la lecture opère comme un moyen de les réintroduire dans la vie de l'esprit. Dès lors, « ils retrouvent subitement la puissance de penser par eux-mêmes et de créer. »<sup>5</sup>. L'écriture n'a alors plus pour fin de transcrire le « message divin de la Nature » en s'attachant seulement à faire suivre à la plume la vitesse de la pensée, mais elle est vouée à élire des mots qui dessinent, à son insu, « la physionomie » de l'artiste. Puisque l'œuvre est le résultat d'une vision, il est naturel qu'elle rende sensible une individualité : « Quand un livre n'est pas le miroir d'une individualité puissante, il est encore le miroir des défauts curieux de l'esprit<sup>6</sup>. », et c'est par l'écriture qu'est bâtie cette spécularité spéculative du livre, puisque « chaque phrase reflète l'inflexion unique d'une personnalité. »<sup>7</sup>. Le travail d'écriture consiste pour l'auteur à retirer de son livre tout ce qui n'est pas sa pensée elle-même. Le style émerge alors comme sujet et celui de Gautier permet de l'illustrer, dans chacune de ses phrases, l'auteur du *Capitaine Fracasse* dessine la « grâce et la gaieté de sa personnalité (les mots se rangeant d'eux-mêmes pour la dessiner, parce que c'est elle qui les a choisis et disposés dans leur ordre). »<sup>8</sup>. C'est, en outre, à la faveur de ces remarques qu'apparaissent, pour la première fois dans les écrits de Marcel Proust, les exemples tirés d'*Andromaque* qui illustrent les vertus des libertés grammaticales<sup>9</sup> ; Proust les reprendra dans sa lettre à M<sup>me</sup> Straus de novembre 1908 et dans l'article de 1919 consacré au style de Flaubert<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup> S.L., p. 67.

<sup>2</sup> B.A., p. 55.

<sup>3</sup> S.L., p. 71 et 66.

<sup>4</sup> B.A., p. 67.

<sup>5</sup> S.L., p. 71.

<sup>6</sup> S.L., p. 86.

<sup>7</sup> S.L., p. 84.

<sup>8</sup> S.L., p. 85.

<sup>9</sup> S.L., n. 19, p. 92-94.

<sup>10</sup> Lettre de novembre 1908, Marcel Proust, *Correspondance*, texte établi et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 21 volumes, 1970-1993, VIII, p. 276. . L'article sur le style de Flaubert se trouve dans Marcel Proust, *Essais et articles*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, *Contre Sainte-Beuve*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1971, p. 586-600.

1904-1905 : du bon usage des pères et du savoir

« Sur la lecture » témoigne donc d'un profond « coup de barre » dans la pensée proustienne. En 1905, l'écrivain présente une théorie de l'inspiration qui rompt radicalement avec celle qu'il exprimait encore dans la préface à sa traduction de *La Bible d'Amiens* parue l'année précédente. Le savoir de l'écrivain demeure le même, mais son rapport à ce savoir change du tout au tout. La métamorphose est rapide, brutale : un peu plus d'une année sépare la publication de la *Bible d'Amiens* (15 février 1904<sup>1</sup>) de celle de « Sur la lecture » (15 juin 1905), pourtant, la pensée qui les anime l'une et l'autre paraît avoir progressé d'un siècle, et franchi d'un bond ce qui sépare les premières manifestations du romantisme de ce qui deviendra une des plus belles réussites de la modernité. Au cœur de cette transformation décisive pour l'esthétique de Proust se trouve le savoir de l'écrivain : la découverte d'un texte jusque-là inconnu et qui va, selon nous, faire évoluer son rapport au savoir lui-même, mais aussi la mort d'Adrien Proust survenue le 26 novembre 1903, comme le rappelle la dédicace qui ouvre *La Bible d'Amiens*. Cette circonstance n'est probablement pas sans incidence sur le rapport que Proust entretient avec la littérature et le savoir philosophique pour trois raisons au moins.

Tout d'abord, le père du protagoniste joue dans *À la recherche du temps perdu* un rôle discret mais prépondérant. C'est en effet lui qui rend la vocation possible, en premier lieu parce qu'il contribue à façonner une personnalité nerveuse, et donc artiste<sup>2</sup>, en permettant à la mère de passer la nuit en compagnie de son fils<sup>3</sup>. Ensuite, et c'est ce qui nous intéresse ici, il permet à l'histoire de la vocation de s'accomplir. Le consentement qu'il donne à une carrière littéraire dans la scène qui suit la réception de M. de Norpois est ainsi vécu comme une entrée dans la vie<sup>4</sup>. La disparition d'Adrien Proust a pu jouer pour Marcel un rôle similaire à celui de ces deux « absences » du père, en opérant comme une permission enfin entièrement donnée. Par ailleurs, la mort du père peut être vue comme une situation symbolique qui marque la faillite d'une force perçue comme supérieure et omnipotente et à laquelle il faut se soumettre comme l'artiste se soumet à la Nature. La figure paternelle partage avec la Nature la capacité à subordonner le sujet à sa propre fin : accomplir le destin souhaité par le père, pour le fils, se laisser guider par la Nature, pour l'artiste, sont des situations similaires. Il serait dès lors naturel que la disparition de la figure paternelle sur le plan biographique s'accompagne de celle de la Nature, sur le plan théorique. La mort du père rend ainsi possible un discours sur le génie qui ne subordonne plus l'artiste à une force transcendante, dominatrice et téléologique. Enfin, la mort d'Adrien Proust a pu aussi déterminer un nouveau rapport à la philosophie. Humaniste positiviste, Adrien Proust est comme tous les hommes de sa génération attaché à la philosophie. On peut s'en convaincre en lisant la préface de son *Traité d'hygiène*. S'il prend ses distances avec une attitude trop spéculative et théorique pour fonder l'hygiène moderne, il ne la situe pas moins dans la continuité du savoir philosophique. Pour définir l'hygiène, il cite ainsi Platon, Voltaire, Rousseau, Fourier, Pascal, paraphrase Montaigne et prend soin de préciser : « il faut faire œuvre de médecin et de biologiste et non de philosophe » car « à tout prendre, l'hygiéniste

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, édition d'Yves Sandre, *Contre Sainte-Beuve*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 720.

<sup>2</sup> C'est ce que suggère le passage du *Côté de Guermantes* où le médecin ami de Bergotte dit des neurasthéniques qu'ils sont « le sel de la terre », à l'exemple du « plus grand poète de notre temps » dont il cite le cas (*C.G. II*, II, p. 601).

<sup>3</sup> *C. S.*, I, p. 35 sq.

<sup>4</sup> *J. F.*, I, p. 473.



ainsi que le philosophe poursuive un seul et même but »<sup>1</sup>. En faisant de la philosophie un dénominateur commun entre le médecin et l'écrivain qu'il souhaitait être, Marcel a peut-être contribué à faire accepter son projet à son père. Les études de philosophie ont d'ailleurs été comme un terrain d'entente entre le fils et le père. La disparition de ce dernier aurait alors rendu à l'écrivain sa liberté à l'égard du savoir philosophique.

Tous ces éléments devraient conduire à revaloriser le rôle du père dans la genèse de l'écriture proustienne. S'il est indéniable que la disparition de la mère joue un rôle décisif dans la venue de Proust à une écriture qui prend son envol, c'est du vivant de Jeanne Proust, mais après la mort du père, que Proust trouve la formule qui rend possible le récit de l'histoire d'une vocation, et qu'il écrit ce condensé de « Combray » qu'est la préface de *Sésame et les lys*.

À côté de ce deuil dont la portée symbolique dépasse de beaucoup le cadre de ce travail, il est possible que l'évolution du discours que Proust tient sur le génie soit due à une autre figure paternelle, intellectuelle cette fois, qui va modifier non tant le savoir de Proust que son rapport à celui-ci. Au début de cette même année 1905, c'est-à-dire au moment où Proust entame la rédaction de « Sur la lecture »<sup>2</sup>, paraît, en effet, chez Alcan, un recueil de textes inédits de Schopenhauer, des fragments tirés de *Parerga et paralipomena*<sup>3</sup>. S'il n'est pas certain que Proust ait eu en main cet ouvrage, le nom de l'auteur a dû retenir son attention, tout comme le titre de ce premier volume : *Écrivains et style*. Schopenhauer est d'ailleurs cité dans une longue digression de la préface de *Sésame et les lys* comme l'exemple de l'attitude non fétichiste de l'homme supérieur à l'égard des livres que défend Proust qui cite à l'appui de sa thèse un chapitre des suppléments au *Monde* où « il y a peut-être vingt citations ». Il précise que Schopenhauer a su porter « légèrement la plus énorme lecture, chaque connaissance nouvelle étant immédiatement réduite à la part de réalité, à la portion vivante qu'elle contient. »<sup>4</sup>. Ainsi, poursuit-il, les lectures abondantes de Schopenhauer ne sont aucunement une fin en soi ; quand il les cite ce n'est pas par pure et vaine érudition, mais comme « des allusions inconscientes et anticipées où il aime à retrouver quelques traits de sa propre pensée, mais qui ne l'ont nullement inspiré »<sup>5</sup>. Cette digression témoigne que Proust relit Schopenhauer lorsqu'il rédige sa préface, quand même ce ne serait que pour revoir les citations qu'il mentionne avec précision.

Illustration de la thèse de Proust, Schopenhauer pourrait bien en être aussi l'inspirateur. *Écrivains et style* contient un chapitre qui présente par son contenu et son titre - « Critique de la lecture » - de troublantes analogies avec la préface de « Sur la lecture ». Schopenhauer la définit comme « un succédané de la pensée personnelle »<sup>6</sup>. Selon lui, « lire

---

<sup>1</sup> Adrien Proust, *Traité d'hygiène*, Paris, Masson, 1880, [première édition, 1877], p. 2. On ne s'étonnera pas de ne pas trouver de philosophe allemand dans cette liste : la guerre de 1870 n'est pas loin.

<sup>2</sup> Voir la « Chronologie » établie par Antoine Compagnon dans son édition (*S.L.*, p. 29-30). Arthur Schopenhauer, *Écrivains et style*, Paris, Alcan, 1905, abrégé en *E.S.*

<sup>3</sup> Ces fragments ont traduits par August Dietrich. L'exemplaire que possède la Bibliothèque Nationale de France contient, annexé au volume, le catalogue de l'éditeur sur lequel le livre est annoncé pour « Janvier 1905 »,

<sup>4</sup> *S.L.*, p. 80. Proust cite le chapitre XLVI, du *Monde comme volonté et comme représentation*, (*op. cit.*, p. 1334 sq.).

<sup>5</sup> *S.L.*, p. 80.

<sup>6</sup> *E.S.*, p. 178.

c'est penser avec la tête d'un autre au lieu de la sienne propre »<sup>1</sup>. Il affirme, avec la véhémence qui lui est propre, que rien, ni la lecture ni la simple expérience, ne peut remplacer la pensée dont il revendique l'absolue supériorité<sup>2</sup>. Un autre chapitre consacré au même sujet, « La Lecture et les livres »<sup>3</sup>, met en rapport la conversation et la lecture pour affirmer que les œuvres sont : « infiniment supérieures à la conversation, en tiendront lieu d'une façon générale et en somme en la surpassant de beaucoup. »<sup>4</sup>. Or, c'est précisément ce que Proust reproche à Ruskin de n'avoir pas compris.

Paradoxalement, cet hommage, le seul que contient l'œuvre de Proust, intervient précisément dans « Sur la lecture » où s'exprime une conception du génie qui rompt avec les principes schopenhaueriens que Proust a d'ailleurs pu retrouver dans certains chapitres d'*Ecrivains et style*<sup>5</sup>. Cette position n'est toutefois pas aussi paradoxale qu'elle en a l'air car ce que le texte de Schopenhauer apporte à Proust en 1905, c'est moins un savoir nouveau qu'un nouveau rapport au savoir. « Sur la lecture » doit avant tout se lire comme un texte sur la lecture de Schopenhauer. Être fidèle à la conception schopenhauerienne de la lecture, c'est prendre les « conclusions », le savoir du philosophe, comme des « incitations »<sup>6</sup> ce qui implique une mise à distance. C'est exactement ce que fait Proust lorsqu'il formule une conception du génie qui n'est plus le reflet fidèle de celle de Schopenhauer, comme au temps de *Jean Santeuil*, mais qui porte cette fois la marque de sa personnalité. En affirmant l'importance de l'individu et du hasard, Proust se montre fidèle à Schopenhauer précisément parce qu'il se démarque de son savoir et fait de celui-ci l'usage que le philosophe commande de faire de la lecture. « Sur la lecture » est ainsi le procès de la manière dont l'écrivain a utilisé le savoir philosophique au temps de *Jean Santeuil*, quand l'esthétique du philosophe n'était pas une incitation à penser autrement que lui, mais une invitation à la traduire fidèlement sous une forme romanesque. C'est ce nouveau rapport au savoir que Marcel Proust exprime dans sa préface, il va conditionner l'émergence d'une esthétique très différente de celle de *Jean Santeuil* qui s'exprimera dans *La Recherche* sous la forme de l'histoire d'une vocation que rend possible non tant le savoir que la manière dont Proust a appris, de Schopenhauer, à en user.

On peut résumer ainsi la manière dont Proust assimile le savoir philosophique hérité du romantisme allemand. Dans *Jean Santeuil*, le discours sur la création littéraire repose fidèlement sur ce substrat intellectuel, il conditionne le choix des situations, la conduite du récit, jusqu'à censurer sous la plume un discours sur l'écriture et le style vite raturé. L'échec de ce roman de jeunesse doit sans doute beaucoup à cette situation qui prive l'artiste de sa

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 180. Pages 27 et 107, le philosophe développe la même idée, il compare la lecture à la trace laissée par un piéton sur la route : elle indique une direction mais ne dit pas ce qu'il a vu, « il faut pour cela se servir de ses propres yeux » (p. 107).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 106 sq.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>5</sup> Dans les pages des *Parerga* qu'il consacre au style, le philosophe allemand développe les idées déjà perceptibles dans *Le Monde* : l'écriture et l'activité artistique en général sont le fruit d'une « vocation et d'une impulsion intime » (*E.S.*, p. 30) et la seule manière d'écrire consiste à « déposer les pensées sur le papier » (p. 27.) Le style sera donc, conformément au principe du système schopenhauerien, spontané et naturel, le passage de la pensée aux mots étant vécu comme une dégradation, une déperdition nécessaire mais regrettable (p. 34).

<sup>6</sup> *S.L.*, p. 66.

liberté face à un savoir philosophique qui contraint le récit de sa propre vocation et fait du livre un roman *sur* la vocation, vue comme un phénomène abstrait. C'est avec « Sur la lecture » que les conditions de l'écriture d'un roman *de* la vocation qui rende compte de la complexité de cette expérience et de sa richesse apparaissent. L'écriture cesse d'y être le pur miroir de la Nature pour devenir celui de l'individu qui la produit, à la transposition quasi mécanique de la pensée se substitue un acte volontaire d'affirmation de la personnalité dans la phrase. Ce nouveau rapport au savoir rend l'écrivain maître du discours qu'il va tenir sur son propre travail et il libère aussi le discours sur le style. Ce changement, Proust le doit, selon nous, à deux facteurs, la disparition de son père qui modifie son rapport au savoir philosophique, et la lecture d'*Ecrivains et style* qui donne la clé de l'assimilation du savoir et affirme l'importance d'une pensée originale et personnelle.

Ce n'est pas pour autant que le savoir originel disparaît et si l'on peut le retrouver encore dans l'esthétique qui s'exprime dans *La Recherche* c'est que Proust, accumule et entasse les idées comme il fait les meubles<sup>1</sup>, transformant parfois son livre, et sa pensée, en un fatras de brocanteur.

---

<sup>1</sup> Voir la communication de Pyra Wise.