

Proteo 128~Risset 3

COLLANA PROTEO/RISSET
a cura di Umberto Todini

COMITATO SCIENTIFICO

Mauro Bersani, Thérèse Boespflug, Corrado Bologna, Michel Deguy,
Jean-Pierre Ferrini, Marina Galletti, Jean-Marie Gleize,
Francesco Laurenti, Carlo Ossola, Stefania Parigi, Gianfranco Rubino,
Martin Rueff, Laura Santone, Umberto Todini, Massimiliano Tortora,
Bruno Toscano, François Vitrani

COMITATO REDAZIONALE

Marta Felici, Giuseppe Iafrate, Francesco Laurenti,
Sara Svolacchia, Umberto Todini

I volumi di questa collana sono valutati da *referees* anonimi

JACQUELINE RISSET

PROUST IN PROGRESS

1971-2015

a cura di

MARINA GALLETTI e SARA SVOLACCHIA

con uno scritto di UMBERTO TODINI



© Copyright 2020
Editoriale Artemide s.r.l.
Via Angelo Bargoni, 8 - 00153 Roma
Tel. 06.45493446 - Tel./Fax 06.45441995
editoriale.artemide@fastwebnet.it
www.artemide-edizioni.it

Editore
Vincenzo Innocenti Furina

Segreteria di redazione
Antonella Iolandì

Impaginazione
Monica Savelli

Copertina
Lucio Barbazza

In copertina
Elisa Montessori, *Sommeil d'une pomme*, 1998
(da Jacqueline Risset, *Puissances du sommeil*, Seuil 1996)

ISBN 978-88-7575-348-1



Questo volume è stato realizzato
con il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo
dell'Università degli studi Roma Tre
e in collaborazione con Associazione Archivio Risset Todini (A.A.R.T.)

INDICE

- 7 Jacqueline tra Salon e Officina
Umberto Todini
- 14 Jacqueline Risset, *Proust in progress*. Indice
- 17 «Marcel, “uomo dei topi”»
Prefazione, *Marina Galletti*
- 31 Proust symbole et mesure de la pensée du siècle
- DESIDERIO, FUGA E PROFANAZIONE
- 37 Théorie et fascination
- 61 Desiderio, fuga e profanazione
- 79 Proust mallarméen. Sur *Le Carnet de 1908*
- 93 Proust e il problema del male
- 105 Ce que c'est qu'un endroit de la terre
- 119 La grammaire envahie par la lune. Sur les « erreurs » proustiennes
- 127 Documents d'une écriture infinie. Les carnets, les esquisses
- 143 Hiéroglyphes palimpsestes : les rêves de Proust
- MOMENTI DI LETTURA
- 167 [Proust e la cultura francese oggi]
- 169 Una vera critica non è ancora nata
- 172 Fra la vita e l'opera
- 177 Ritrovare Proust
- 180 Proust nostro contemporaneo
- 182 Le ferite sono preziose
- 186 La gaia indifferenza delle fanciulle in fiore
- 189 Più Proust di così non si può?
- 194 Note da non saltare
- 198 La colpa al cuore
- 201 L'arciere zen tra i frammenti

- 204 Un sonnet inédit de Proust
 207 Il precocissimo Marcel. Gli scritti giovanili
 211 Proust e Debenedetti
 220 Che cos'è la letteratura?
 229 La recherche d'Albertine
 234 Citati à la recherche de Proust
 237 Proust, Dante et Pétrole
 243 Il segreto di Proust scrittore popolare
 246 Arditezze strutturali per sceneggiare Proust
 250 Proust: figura e controfigura
 256 Non c'è mai l'ultima parola a proposito di Proust
- 263 Bibliografia degli scritti di Jacqueline Risset su Proust
Paolo Breda
- 269 L'archivio Risset Todini, lavori in corso
Giuseppe Iafrate
- 273 Scrivere l'istante. Jacqueline Risset e Proust
 Postfazione, *Sara Svolacchia*

APPENDICE

- 287 *Jacqueline Risset*, Indici di progetti di libro su Proust:
 287 Indice. La felicità e il crimine
 288 Proust italiano. Ms
 290 Indice. Desiderio fuga e profanazione. Scritti su Proust
 291 Indice. Desiderio fuga e profanazione. (Scritti su Proust)
 292 Desiderio fuga e profanazione. (Scritti su Proust)
- 293 *Marcel Proust*, Pédérastie
 294 *Marcel Proust*, Pederastia. Trad. di Jacqueline Risset
 295 *Jacqueline Risset*, Palimpseste I
 299 *Jean Genet*, Lettre à Jacqueline Risset
- 301 Nota dei curatori
 303 Indice dei nomi

JACQUELINE TRA OFFICINA E SALON

Umberto Todini

Italien e in progress

Che questo Proust sia “Italien” e “in progress” tra Parigi e Roma dove viene ora alla luce, lo dice il suo indice, forse il primo, qui di seguito riportato¹, tra i progetti che Jacqueline Risset realizza e quelli che numerosi coltiva fino alla fine, a ridosso di saggi e articoli già pubblicati (all’incirca duecentocinquanta), stesure e documenti che via via mette in dossier e faldoni nella casa di Roma. Poi, qualche mese prima dell’incidente, me accanto, riordina il tutto quasi presagisca e voglia provare la sua memoria futura, il suo archivio.

Dopo di allora, come già per Georges Bataille, lo esplorano per Marcel Proust, intrepide e benemerite ancor di più, Marina Galletti con gli auspici dell’Ateno Roma Tre, e Sara Svolacchia in sinergia con Giuseppe Iafrate *in loco*, e Paolo Breda *ab externo*, benemeriti anche essi.

Archivio e dimora ma anche Salon, quest’ultima di Piazza Vittorio, emana fervore, amicizia, passione culturale e umana, del resto come le altre dimore, via Manara, via dei Cimatori (dove ci incontrammo), e, tuttora, rue du Dragon (nostra dependance di Parigi), il 50 della rue de Varenne, e il 217 di boulevard Saint Germain, Maison de l’Amérique Latine diretta da François Vitrani e

¹ Che sia nato a Parigi (forse al seguito di una mostra su Hugo, dove interloquì a lungo con Jean-Yves Tadié) lo indicano i disegni abbozzati nella seconda pagina a destra (scrivendo lo fa spesso nelle pause di riflessione). Il primo è un autoritratto al piccolo bureau di Parigi, con un fiore nella mano sinistra; il secondo, una silhouette alla Giacometti (lo adorava) di me attorno a lei, mentre il terzo disegno è prova provata del luogo dove si trova e scrive questo indice. Rappresenta una delle due sedie, con schienale a mitra di vescovo, che il Relay Saint Michel di Parigi, che cambiava arredi, ci aveva regalate e che, a braccia, portammo nello studio dove ancora oggi si trovano. Infine, tornando alla prima pagina, sotto le scritte *Italien e Proust e in progress*, a destra, in basso figura il cognome “Giaveri”. Si tratta di Maria Teresa, in contatto con lei, forse, per Proust o Valéry.

che insieme a Maurice Olender, a Yves Bonnefoy e Michel Deguy, lei prediligeva. Luoghi di culture che interagiscono senza frontiere, vissuto di incontri, eventi, ospiti, amici, anche eccezionali, anche di elezione, e che ora prosegue in spazi suoi, concreti e virtuali, tra Salon e Officina. Marcel vi entra anche molto prima del 1971, poi, con Petrarca, Gramsci, Scève, Joyce, e Dante, e Bataille, e Machiavelli, e Debussy, a voler ricordare. E anche adesso, lei parla con gli ospiti e loro con lei grazie a questo archivio e alla corrispondenza (tre scatoloni con mezzo secolo di Europa dentro) ancora da studiare (« en attendant le Collège de France » e l'Ateneo di Roma Tre). Per quanto, già nell'archivio, compulsando scritto dopo scritto, faldone dopo faldone, Marina Galletti abbia già ritrovato la lettera di Jean Genet che qualche anno fa Jacqueline avrebbe voluto darle per un convegno su di lui.

E che folla in questo Salon di ricordi! ma prima di passare agli altri ospiti, saluto Giuseppe Ungaretti col quale Jacqueline, appena giunta in Italia e già curatrice dei *Poeti di Tel Quel* con Alfredo Giuliani (Einaudi 1968), collabora a lungo. Lo incontra tutti i martedì sera in una trattoria del Centro di Roma per una scelta di testi di Francis Ponge da tradurre (due da Ungaretti, uno da Bigongiari, quindici da Erba, quattordici da lei) in *Vita del testo* a cura di Piero Bigongiari (Mondadori 1971). E poi ancora di Ponge, dopo aver portato Nanni Balestrini in Francia (*Tristan*, Seuil 1972) e Sollers in Italia (*Drame*, Einaudi 1972) traduce *Le Parti pris des choses* (Einaudi, 1978). Da allora fino al 1990 si dedica a *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore* (Flammarion 1982), a *Dante. Une vie* (Flammarion 1983) e traduce la *Divina Commedia*. Successivamente oltre ai volumi di critica e di poesia, ancora di Dante esce postumo, *Rimes* (Flammarion 2014).

Salon e Officina

Vedo ovunque poeti e scrittori, musicisti, registi, pittori, in persona e virtuali.

Li menziono in ordine sparso e non esaustivo, per dare un'idea di quel mondo.

... Sanguineti, e Zanzotto (telefonava a tarda sera fra ipocondria, poesia e agorafobia; ma Jacqueline lo presentò a Parigi, e a Villa Medici, dove Jean Leymarie, nel boschetto antistante la Villa, lo fece incoronare col lauro; ma a Palermo, per ritirare il Mondello – Jacqueline era in giuria –, non riuscì mai ad arrivare, Ortesta invece

ci andò ma l'assegno mai ritirò), e ... Artaud ... e Duras (grande intesa umana e di scrittura), e Valéry, Rilke, Yourcenar, Baudelaire (anche per Calasso), e Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Benjamin, Starobinski (da via Manara a rue Champel, dalla Maison di Saint-Germain, rue Lepic, a piazza Vittorio Emanuele) ... e Squarzina, e Petrocchi (gran fan del Dante Risset), Serafini, Cavalli, Campo, Zolla (anche lui al telefono spesso tardi la sera, a parlare di gatti e di Oriente), ... e Deguy, Roche e Nancy (che cambia cuore ma non mente, per fortuna), e Roubaud (scrisse per lei, un anagramma pollicromo, futurista e geometrico), ed Eco (altro fan del Dante Risset e di Jacqueline e Joyce, fin da Yale, e poi a Les Ardennes, a Pesaro, a Venezia Cinema), e Rosselli (con Amelia, a leggere poesie sulla rocca di Salerno, c'era pure Livia De Stefanis).

... e Matte Blanco (la affascinava l'inconscio binario), e Fellini (a Cinecittà, a Cannes, talora da noi a via Manara, la domenica pomeriggio, talora, con Zanzotto e Gandhi (lavorando con Indira, scomparve quasi, per qualche giorno), e Drazien, e Lacan (neppure una volta, nei suoi viaggi a Roma, ha mancato la nostra casa), e i Bertolucci (Lucilla Albano soprattutto, e B., lo schivo, per il quale intervenne in ambasciata), e Lanzmann (a Roma e a Parigi, ma troppo pieno di sé)... e Adonis e Trentin, e Zac, e D'Agostino, e Verra, e Augias, e Valeri, e Paz, e Klapisch, e Patella, e Tartaro, e Fabiani, e Einaudi, e Cardona , e Bellonci, e Baratto, e Morin, e Macé, e Germain-Thomas, e Laugel, e Ginsburg, e Arrasse, e Derrida, e Todorov, e Quignard, Bologna, Moatti, con Mitterrand, Wiesse, Waysbord, e Loin, e Comment, e Adler, e Daive, e Craveri, e D'Amico, e Pedullà, e Bonito-Oliva, e Guarini, Micciché, e Bishop, e De Selliers, e Michaux, Phankim, e Schmidt, e Muscetta, e Caproni

... e Ravel, Stravinsky, Monk (per lui una poesia in *L'Amour de loin* e anche una per Gertrude), Mozart, Evans, Panni, Berio (amico antico, quando scomparve scrisse per lui un saggio su *Outis*) e Pierianunzi (ha suonato nel Salon e ha musicato in un CD *Le toucher* da *L'Amour de loin*), e Trevi (che sulla sua musica, l'ha intervistata molto a lungo), e Magrelli (amico fin da Madrid che lei credeva sulla scia di Joyce) e Vilar, Kristeva, Jakobson (a Roma e a Cambridge), Strand (un'amicizia tardiva e molto intensa, anche con Silvia Baron Supervielle), Filippini, Noël, e Luzi, e Flaccus (per gli encausti di cera e miele), e Montessori (la trascrive in gouaches che

parlano con lei), e Moravia, e Maraini, e Betti, e Klapisch, e Badin (sui cui libri dipinti trascrive poesie), e Février (invece, dipinge sulle sue poesie), e Bishop, e Nivollet (del 1990 fa un bel ritratto di lei), e Gras, e Courme, e Fois, e Zito, e Oliver e

... e Pontalis, Le Goff (altro fan di Dante Risset, perfino in diretta da Parigi durante il festival d'Avignon del 2004), e Pleynet, e Veinstein, e Tabucchi (in Ambasciata per Sollers), e Pomodoro (in corso un progetto di scritti su di lui), e Loy (R.), e Botticelli (che illustra Dante, *table-book* ormai *cult* di Diane De Selliers), e Pivano (grande afflato) ... e Balthus, Racine, Rouan, Perez, Prigent, Hollier (anche a Berkeley), Rasy e Fusini e Nissirio e Bompiani, e Rubino, e Mazzoni, e Galateria e

... e Le Seuil, Bulzoni, Flammarion, Surya, Hermann, Nyssen, Scheiwiller, Rizzoli, Bollati, Mondadori, Gallimard, e Artemide (mio 'Gallimard' di Roma) ... e l'eminente Poupart (la portò col suo Dante/Botticelli dal Papa e lei a parlare di Dante e i Papi alla Casa di Dante) e Stétié con d'Ormesson e Borer (affabulatori loquaci, sulle orme di Rimbaud, con noi, due volte nello Yemen) e Steiner e Hocquard ... e da des Roziers in poi, ambasciatori, direttori e consiglieri francesi a Roma, ... e, politici (rari), e umanità varia, letta e studiata, e frequentata, da ogni dove, di ogni rango e lingua.

Si fa tardi ma, mentre mi allontano e accenno un saluto a Sollers, a Bonnefoy, a Macchia, a Ossola, a Zanzotto, assidui e fedeli, sempre, vedo arrivare... Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Vittoria Colonna, Leopardi, Manzoni, De Sanctis, Gadda, Villa, Calvino, Pasolini, Sanguineti, Balestrini, Rosselli, Biamonti, Ceresa, Caetani, e ancora, Zanzotto, tutti insieme in *Scritti italiani*, nuovo progetto di Jacqueline appena trovato e in fieri.

Proustiana ma non troppo

Certamente questi salon, tra veri e virtuali e sui quali mi propongo di tornare più esaustivo e mirato in futuro (anche sull'ultimo recentissimo, all'Eliseo, nel corso del quale "sa traduction", è stata di argomento col padrone di casa), sono per frequentazioni e storia, ben diversi da quelli di Marcel Proust eppure, noblesse oblige, ci si trova a suo agio, forse perché qui, come mai prima, lui e la *Recherche* sono « *toujours s'agrandissant* » e *in progress*. Ma lungi dall'entrare in

merito, mi basti averne descritto humus e habitat nel Salon Risset e restargli vicino in grazia di colei che spesso condivise con me i suoi scritti anche su di lui. Dunque, passo à côté, a qualche ricordo ... come di quella scrittrice che traducendo Proust lo censurava e dei commenti divertiti e condivisi tra Jacqueline e Giovanni Macchia, mentre la di lui moglie Carla, amica amica di costei, che cercava di provocarla per farla reagire. Inutile, ne venivano solo ritrosia ed imbarazzo.

Di Marcel, Jacqueline e Giovanni, come del resto lei e Yves Bonnefoy a Parigi, parlavano come se fosse lì con loro e più di frequente da quando Macchia, una domenica quasi all'alba, l'aveva convocata per aiutarlo a leggere una lettera di Proust appena acquistata. Chissà se nelle more del dopo Macchia, non sia finita col suo epistolario, buste comprese (per i francobolli), sulle bancarelle di Porta Portese, epistolario che Jacqueline, appreso il misfatto e messo in moto un SOS telefonico, riuscì a far salvare con l'aiuto di Alain Elkann, di galleristi amici e dei Beni Culturali.

... Anche Giovanni Macchia, pur sapiente e olimpico, talora, perdeva le staffe. Una volta, mentre cenavamo con lui e gli amici consueti della domenica, ci lasciò di sasso quando alzandosi da tavola con l'indice teso e gridando «fuori ! fuori!», accompagnò alla porta un ospite famoso e molto mondano, ma mai visto prima in quel Salon (nel nostro lo invitavamo talvolta perché amabile e gran parlatore). E da casa Macchia venne cacciato perché non invitato, oppure perché, chihuaha sfrenato, molestava gli altri con alti guai, o non, invece, con potin fuori posto? Macchia non commentò mai. Né costui ebbe a spiegarsi. Anzi, presentando un libro di memorie anche su Macchia, da tempo scomparso, si spacciava di esserne un habitué chiave. Chissà, di cosa? del telefono?

Non certo di quel Salon da *Le mille e una notte* del quale, per decenni Giovanni e Jacqueline tennero le fila tra Italia e Francia e dove, oltre che di Proust, in tanti si discorreva di una miriade di ben altro, autori, eventi, progetti... e in quella biblioteca che fu proprio Marina Galletti a onorare di un primo catalogo.

Ma andiamo a Venezia per il Campiello (Jacqueline è in giuria). Uscendo di stanza di prima mattina – in quegli anni a San Marco, se presto, si entrava senza fila –, mentre aspettiamo l'ascensore,

sulla consolle accanto vediamo un quotidiano aperto sulla terza e una recensione che attribuisce il successo della *Divine Comédie* di Jacqueline a un “un exploit giornalistico”. Firma un noto critico, traduttore egregio di Proust in italiano (la cui revisione Jacqueline aveva declinata e affidata a collaboratori operosi e attenti). Due colonne di peana su un nuovo traduttore(/poeta) in francese (dal Dante/Risset fino a oggi, il secondo dei sette successivi, una vera moda). Ritorsioni escluse, sorpresa e perplessa, Jacqueline si chiede se con quel riduttivo “exploit giornalistico”, il critico, pur obbligato da sue circostanze verso quel traduttore *branché* e à l'*ancienne*, non cerchi, bontà sua, di salvare capre e cavoli, e non si accorge - io suggerisco - che nel caso di Dante, prima di allora quasi ‘illeggibile’ in Francia, proprio l’exploit costituisce un boomerang... La capacità di oblio di Jacqueline ebbe tuttavia la meglio anche grazie ai mosaici di San Marco.

Ma torniamo agli anni Ottanta, a cena da un’attrice famosa che inaugurava casa vicino alla nostra. Pareti appena dipinte, tavolata improvvisata, commensali gaudienti e ciarlieri, spaghetti fumanti, Jacqueline a capotavola. All’improvviso una voce sovrasta - è un amico che talora, esterna, al vento - e, chissà perché, dice a gote gonfie e in tono di sfida «Ma insomma, dai ... questo Marcel Proust è proprio noioso!». E Jacqueline, che non se l’aspetta (a lei aveva fatto credere di esserne un fan), impettisce e, fiera come sempre, e furente come mai, rilancia «Cooosa???, Proust noioso?!» battendo un pugno sulla tavola imbandita e allibita in un fermofotogramma.

Poteva finire con una schermaglia. Senonché, potenza di Proust e complici i cavalletti su cui poggiava, precaria, la tavola si muove, sbanda da un lato, si alza dall’altro, la tovaglia si torce e rovescia, coperti e piatti fumanti, scomposti frattali (per fortuna leggeri) volano tra i presenti fin sulla parete vicina che da candida si chiazza d’un rosso Kandinskij, gigantesco e primitivo. L’incauto scolora e arretra con gli altri, Jacqueline zittisce per la sorpresa, e l’ospite, invece, persona squisita e grande, grandissima attrice (tuttora), afferra la scena e – complice di Proust e di Jacqueline ? – ride di cuore, sdrammatizza, rassicura, fa buon viso... a tanto evento (in fondo erano gli anni happening). Il ghiaccio si scioglie, la cena riprende come può, allegra più di prima, ma in un Salon ormai Saloon, tra il Far West e il Ritz di Parigi (Marcel è in visibilio).

E concluderei con Yves Bonnefoy perché, facendo luce sul crogiolo di pensiero e scrittura nella *Recherche*, addita e spiega un'altra chiave per accedere a Jacqueline e alla sua officina.

Nel crogiolo della sua scrittura *À la recherche du temps perdu* raccoglie l'oro di istanti un tempo pienamente vissuti: vissuti da qualcuno che così, alla fine, consapevole della propria finitudine, gode di tale assoluto. E dunque questo grande libro è, più esattamente, un poema in prosa, il che mi autorizza a fare un'osservazione. In quanto poema in prosa, *La Recherche*, infatti, per la sua altezza costantemente elevata, è il più vasto e più ambizioso di tutti quelli che la storia delle lettere ha conosciuto. Ed è proprio questa una ragione per accostarlo, come Jacqueline Risset è spesso tentata di fare questa volta, almeno implicitamente, al più grande poema in versi, la *Divina Commedia*. Sono due itinerari dell'anima di uguale vastità e sguardo; si parlano da una riva all'altra del pensiero in tempesta dell'Occidente².

² Yves Bonnefoy, *Le paradoxe du traducteur*, in Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique*, Hermann, Paris 2007, p. 15.

JACQUELINE RISSET, PROUST ITALIEN IN PROGRESS. INDICE



in progress





I Teoria o psicogine:

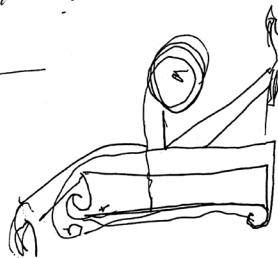
Similitudine e obiettivo della donna

II Il polo sesso del desiderio

Alle donne ritrovate
metamorfosi d'uomo e donna

III Felicità e criminale

Il piano del male

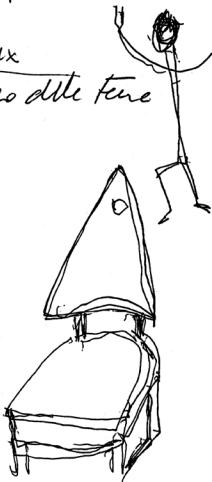


IV Prova malandata

Il quadro nero del 1908

V Acciugherci che dire

Cose che non c'è a legge delle feste



PREFAZIONE
«MARCEL, “UOMO DEI TOPI”»

Marina Galletti

«ce rêve où je désirais, où je croyais aborder à l'impossible»
Marcel Proust

Questa miscellanea degli scritti di Jacqueline Risset su Proust si iscrive al seguito di *Une certaine joie. Essai sur Proust* in cui la studiosa si è cimentata nel 2009 con lo scrittore che più di ogni altro è – come si legge nell'introduzione al volume stesso – alle origini del proprio «desiderio di scrivere»¹. Essa ‘fa corpo’ con quel saggio, che riscrive a partire dal laboratorio segreto dell'autrice, vuoi portando alla luce i *dessous* di alcuni testi lì riuniti – le prime stesure o gli *après-coups* delle loro riformulazioni successive –, vuoi introducendo intorno ad essi nuovi scritti, legati al fervore degli studi sullo scrittore francese degli ultimi decenni, a delineare la figura mobile di un vero e proprio *Proust in progress*.

Genealogia del volume Proust in progress

L'impianto del libro, diviso in due sezioni, trae spunto dagli indici di alcuni dei tanti progetti di libro su un *Proust italien* che, conservati presso l'archivio Risset Todini, si susseguono a partire dall'inizio degli anni Settanta: tra questi, significativo è parso *Proust in progress* che, se nel dossier *Proust italien* figura come primo titolo di un indice di volume², nella cartella di un altro dossier compare come titolo di

¹ Jacqueline Risset, *Journées de lecture*, in Ead., *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009, p. 8.

² L'indice, recita: «Proust in progress/Teoria e fascinazione/Poesie P./ P. e De Benedetti/ P. e Macchia». Cfr. Jacqueline Risset, *Proust italien*, dossier gris [Cartella blu, 1 foglio manoscritto] e Marie Odile Germain, *Inventaire sommaire des manuscrits des œuvres de Jacqueline Risset, 1965-2014*, in Jacqueline Risset, Georges Bataille a c. di Marina Galletti e Sara Svolacchia, Artemide, Roma 2018, p. 120. Cfr. anche, *supra*, Jacqueline Risset, *Proust italien in progress*. Indice, p. 14.

una conferenza tenuta dall'autrice nel 2000 presso la Casa delle Letture di Roma³. Di grande interesse peraltro, nel dossier *Proust italien*⁴, un altro titolo di volume, *Desiderio, fuga e profanazione*, veicolato da un articolo del 1979 della stessa Risset⁵ qui ripreso anche quale titolo della prima sezione. Vi si leggono sei titoli di capitoli – cinque dei quali sorprendentemente prossimi a quelli dei cinque capitoli iniziali di *Une certaine joie*, ad eccezione di *Avec ses mystérieux chevaux (passaggi al fantastico)*, prima formulazione di *Ce que c'est qu'un endroit de la Terre*; e il sesto, *Momenti di lettura*, costituito da sette titoli⁶, corrispondenti ad altrettanti testi qui ripresi nella seconda sezione sotto il medesimo titolo, unitamente ad altri scritti più recenti⁷. Di fatto, risalente agli inizi degli anni Novanta, il progetto di libro su Proust intitolato *Desiderio, fuga e profanazione* obbedisce a una netta partizione tra i primi cinque testi – quelli confluiti successivamente, con rimaneggiamenti, in *Une certaine joie* – e i *Momenti di lettura*, insieme di scritti di più corto respiro ma non meno cruciali, apparsi su quotidiani italiani e francesi, su riviste, e in una sola occorrenza in volume.

Mappare e riunire, a latere di *Une certaine joie*, l'insieme dei testi che Jacqueline Risset ha consacrato a Proust, riesumando versioni superate o scartate dei testi editi o escluse dal saggio del 2009, e introducendo scritti di redazione successiva ma anche recensioni di carattere apparentemente più divulgativo mai fino ad oggi riunite, è dunque il primo imperativo a cui *Proust in progress* si propone di rispondere nelle due sezioni che lo costituiscono, “Desiderio, fuga

³ Cfr. Jacqueline Risset, *Proust* [cartella], in Ead., *Proust. Articles et cours 70*, dossier rouge, e Marie Odile Germain, cit., p. 119.

⁴ Jacqueline Risset, *Proust brouillons it.*, cartella arancione, in Ead., *Proust italien*, dossier gris.

⁵ Jacqueline Risset, *Desiderio, fuga e profanazione*, *infra*, pp. 61-67.

⁶ I sette titoli sono: *La Musica e la preda* (Giacomo De Benedetti); *L'Angelo; L'Arciere; Albertine ritrovata* (Giovanni Macchia); *Come un'esperienza* (Julia Kristeva); *Sonetto erotico di un adolescente* (Proust poeta); *Che cos'è la letteratura* (Proust critico). La stessa cartella include una versione di questo indice sprovvista del titolo *Come un'esperienza* (Julia Kristeva). Cfr., *infra*, Appendice, p. 290.

⁷ Ad eccezione di *Come un'esperienza* (Julia Kristeva), di cui non si è trovato traccia in archivio. Ai titoli di *Desiderio, fuga e profanazione* si possono aggiungere altri tre titoli presenti in un altro indice meno elaborato, *La felicità e il crimine*, risalente probabilmente agli anni Ottanta: *Note da non saltare; Le ferite sono preziose; Proust nostro contemporaneo*. Un quarto titolo, *Vita e l'opera*, contrazione di *Tra la vita e l'opera*, recensione sull'*Angelo della notte* di Giovanni Macchia, non è altro che il titolo primitivo de *L'Angelo*, presente nell'indice degli anni Novanta. Cfr., *infra*, Appendice, pp. 287 e 291.

e profanazione” composta da otto saggi, e “Momenti di lettura” articolati in ventitré articoli, uno dei quali, *Proust symbole et mesure de la pensée du siècle*, facente funzione di introduzione. Nondimeno l’intento più profondo è un altro: illuminare la radicalità delle tesi di cui Jacqueline Risset si è fatta portatrice in *Une certaine joie* a partire dal saggio matriciale *Théorie et fascination*, attraverso il tracciato di un percorso diacronico atto a portare alla luce quella che l’autrice, in *Che cos’è la letteratura?*, chiama la «rivoluzione proustiana» – «rivoluzione discreta e quasi inapparente, di cui forse solo questo fine secolo sta misurando a poco a poco l’ampiezza»: il rifiuto, da un lato, dell’identificazione tra io sociale e io della scrittura, dall’altro, della netta separazione tra critica e letteratura allorché, «geneticamente, i due campi [...] rimandano continuamente l’uno all’altro»⁸. Questi stessi assunti sottendono l’analisi della studiosa e la pongono agli antipodi di quei filoni che, facendo leva sul metodo di Sainte-Beuve, riconducono la *Recherche* a uno spaccato della vita mondana e salottiera della Parigi della *Belle Époque* o a una mera riesumazione di ricordi d’infanzia. Rivelatore è quanto Risset scrive fin dal 1983:

Si dimentica che l’asceta della solitudine è morto dopo una serata al Ritz, si dimentica che questo tenero figlio il quale, dopo la morte della madre, si dedica interamente alla grande opera, è quello stesso che regala i mobili dei genitori a una casa di prostituzione. Infine si riduce la sua teoria e la sua pratica della sessualità a un’inoffensiva omosessualità – resa ancora più innocua dalla conversione alla Scrittura⁹.

Centrale nell’approccio critico della studiosa alla *Recherche* è viceversa l’individuazione sul piano linguistico di una contraddizione irrisolvibile: valorizzazione tradizionale della metafora e dei suoi «presupposti idealistici» di matrice simbolista e, nel contempo, azione «demistificante» e destabilizzatrice della metonimia intesa, nell’accezione di Jakobson, come «instance du dehors, provocatrice de contamination et de corruption»¹⁰. Già in un corso degli anni Settanta rivolto agli studenti di lingue e letterature straniere

⁸ Jacqueline Risset, *Che cos’è la letteratura?*, *infra*, pp. 220 e 221. Su questa tematica verde il dattiloscritto dell’autrice *Marcel Proust: LÀ Côté*, inizialmente intitolato *Marcel Proust: la teoria generale la fiction* (4 p.) non ripreso nel volume.

⁹ Jacqueline Risset, *Proust nostro contemporaneo*, *infra*, p. 180.

¹⁰ Jacqueline Risset, *La poétique mise en questions*, in *Roman Jakobson, "Critique"*, mars 1974, p. 225.

dell'allora Magistero dell'Università La Sapienza, Risset affermava di Proust che

il fait une théorie de la métaphore et une pratique de la métonymie. La pratique est en avance sur la théorie et Proust dans sa théorie de l'art est contemporain du Symbolisme, mais, comme pratique, il est contemporain du cinéma¹¹.

Questa dicotomia che sfocia nella preminenza nella *Recherche* di ciò che Risset chiama in *Théorie et fascination* la «falsa metafora» o, secondo il lessico di Genette, «metafora diegetica» fondata su una contiguità spaziale, o ancora «l'à côté» – di cui la studiosa rileva l'aspetto creativo a monte dell'influenza stessa di Ruskin su Proust –, trova la sua paradossale chiave nel sacro inteso, nella duplice accezione di sacro destro e sacro sinistro coniata della scuola sociologica francese, come ciò che ad un tempo arresta e chiama il gesto della trasgressione e della profanazione.

Proust e Bataille

Nessun nome viene introdotto nell'ultimo paragrafo di *Théorie et fascination*. Nondimeno, esemplificata dal «grande corpo materno» della chiesa di Combray, la nozione di sacro, «un sacré flottant, délié du christianisme»¹² svela l'entrata in campo, nel discorso critico di Risset, di una nuova 'guida' che, affiancandosi a quelle – esplicitate nello sviluppo dell'articolo – di Jakobson, di Genette e di Ruskin, tornerà insistentemente negli articoli su Proust qui riuniti¹³: Georges Bataille, il solo scrittore che, insieme a Walter Benjamin [e a Jacques Rivière], abbia colto, scrive Jacqueline Risset, l'estrema modernità di Proust, il suo essere «en avance sur le monde qu'il décrivait et sur notre monde actuel»¹⁴. Se Benjamin ha posto in evidenza la centralità in Proust di due elementi, il sogno e il comico, e Rivière, la prossimità di Proust e Freud, Bataille, a partire dall'immagine ancora di là da venire di un'umanità che si sia realizzata al di fuori della religione e abbia inventato nuovi valori, guarda all'autore della *Recherche*

¹¹ Jacqueline Risset, *Cours 70* [lezione del 25 gennaio, p. 49], in Ead., *Proust. Articles et cours 70*, dossier rouge.

¹² Jacqueline Risset, *Théorie et fascination, infra*, p. 59.

¹³ Cfr., sull'importanza di Bataille nel percorso intellettuale della studiosa, Jacqueline Risset, *Georges Bataille*, a c. di Marina Galletti e Sara Svolacchia, cit.

¹⁴ Jacqueline Risset, *Cours 70*, cit. [lezione del 15 dicembre, p. 27].

come al primo scrittore «post-cristiano per la sua capacità di affidarsi all’immanenza assoluta»¹⁵. Ciò non implica l’abbandono del religioso. Al contrario c’è una dimensione “religiosa” che pervade tutta la *Recherche* e che le conferisce la portata di un’esperienza mistica aliena da ogni trascendenza, fondata, come rammenta Georges Bataille, sull’esperienza privilegiata dell’istante sacro.

Sans croyance (mais non sans un souci profond), un littérateur moralement aussi seul que le fut Proust atteignit ces moments où les murs s’ouvrent, où chaque chose est enfin sans opacité et sans poids, où la chaîne du temps est brisée¹⁶.

Quanto la tematica dell’istante sia centrale anche in Risset – seppure con accezioni diverse che inducono Martin Rueff a parlare di «amphibologie de l’instant» in cui tuttavia «c’est Proust qui a le dernier mot»¹⁷ con la sua nozione di istante di «tempo allo stato puro» –, lo rivelano, a latere di *Proust in progress*, la produzione poetica dell’autrice e il suo scritto ‘testamentario’ *Les Instants les éclairs*¹⁸. In questo secondo volet di *Une certaine joie* che è *Proust in progress*, dominante appare il principio di erosione del sacro destro, da cui tutti i segni sono intaccati: questi non sono fatti oggetto del «semplice oblio», dell’«oblio puro: il cuore si distoglie da essi e li offende, si volta verso di loro e li ferisce»¹⁹.

Costante è il richiamo a Dante: della *Divina Commedia* e della *Recherche* – afferma Risset in *Cours 70* – si può parlare come di un viaggio «iniziatico» che implica per «l’eroe principale» non solo il superamento, «comme [pour] les chevaliers du Moyen Âge», di un certo numero di prove prima di giungere nel «coeur sombre de la vérité», ma una vera e propria «descente aux Enfers»²⁰. Acutamente

¹⁵ Jacqueline Risset, *Fra la vita e l’opera*, *infra*, p. 175.

¹⁶ Georges Bataille, *Le mysticisme*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 voll., t. XII, p. 182. «Tous deux se sont portés aux limites», avrebbe scritto Lucette Finas nell’articolo *Bataille, Proust: la danse devant l’arche* (“La Nouvelle Revue Française” n. 580, janvier 2007, p. 50) di cui una copia figura nell’archivio Risset Todini.

¹⁷ Martin Rueff, *Un instant, s’il vous plaît*, in Marina Galletti, in collaborazione con Francesca Cera, Marta Felici e Sara Svolacchia (a c. di), *Jacqueline Risset “Une certaine joie”*, Roma TrE-Press, Roma 2017, pp. 81 e 82.

¹⁸ Cfr. Sara Svolacchia, *Scrivere l’istante. Jacqueline Risset e Proust*, *infra*, pp. 273-284.

¹⁹ Jacqueline Risset, *Desiderio, fuga e profanazione*, *infra*, p. 73.

²⁰ Jacqueline Risset, *Cours 70*, cit. [lezione del 30 novembre, p. 13]. Cfr. anche, nell’archivio Risset Todini, *Proust e Dante*, cartella viola, e Marie Odile Germain, cit., p. 120.

Risset sottolinea come in un episodio in apparenza anodino della *Recherche* – il narratore che guarda affascinato l'andirivieni a cui la corrente della Vivonne costringe una ninfea – Dante operi come una «figura identificatoria»: si tratta del Dante sadico, incuriosito dallo spettacolo dei suppliziati dell'*Inferno* – osserva il narratore – e che Virgilio richiama all'ordine, «comme moi mes parents»²¹. Dietro Beatrice, è «l'ombra di Justine [che] si profila»²² e prende forma.

«La mère profanée», ovvero Marcel, il carnefice

Accanto alla nozione linguistica di metonimia, Jacqueline Risset individua nell'articolo *Desiderio, fuga e profanazione* un'altra e più complessa nozione della stessa: questa nuova nozione discende dalla prima e si lega a ciò che Lacan chiama «il poco senso del desiderio».

Si tratta di ben altro che della semplice complementarietà dei due grandi assi del discorso sottolineata da Genette nel testo di Proust, secondo la forma della coesistenza («è la metafora che ritrova il tempo perduto, è la metonimia che lo risuscita» [...]). Istanza del fuori, la metonimia, quando è fatta funzionare in Proust, cioè quando è costretta a giocare secondo la sua massima estensione, e a trasgredire la sua dimensione linguistica usuale, diventa agente di disgregazione del discorso romanzenco e dei suoi punti di riferimento stabili²³.

In un altro articolo, *Proust e il problema del male*, Risset precisa ancora:

Possiamo chiamare questo fenomeno corruzione metonimica con i conseguenti corollari: l'universo di Proust è un universo corporale: ogni porzione contigua dello spazio è corpo, suscettibile quindi di amplesso e di violenza [...] tutto brucia: i bordi si erodono, si sfangano...²⁴.

²¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1977-1978, 3 voll., t. I, p. 169.

²² Jacqueline Risset, *Proust e la corruzione metonimica*, in Ead., *L'invenzione e il modello. L'orizzonte della scrittura dal Petrarca all'Avanguardia*, Bulzoni, Roma 1972, p. 99.

²³ Jacqueline Risset, *Desiderio, fuga e profanazione, infra*, p. 62.

²⁴ Jacqueline Risset, *Proust e il problema del male, infra*, p. 101.

Il male è un «principio attivo», creatore, e «tende al parricidio e alla profanazione»²⁵, scrive Risset chiamando in causa la formula «les mères profanées», che Proust introduce in una pagina di *Sodome et Gomorrhe* e di cui la sua opera esibisce una «serie di messe in scene». Risset enumera

tre parricidi [...] tutti e tre compiuti da dei doppi di Marcel, autore, o di Marcel, narratore...Nella *Confession d'une jeune fille*, in *Les Plaisirs et les jours* (omicidio involontario della madre da parte della figlia), nell'articolo *Sentiments filiaux d'un parricide* (assassinio d'una madre da parte del figlio), nella *Recherche* (omicidio o piuttosto profanazione rituale d'un padre da parte della figlia)²⁶.

Peraltro, due «figure identificatorie», già nella prime pagine della *Recherche*, scrive Risset, «introducono nel testo la crudeltà» e, per tal modo, l'ombra del parricidio: Golo, il crudele persecutore di Genoveffa di Brabante, al quale il narratore bambino si identifica, e *François le Champi*, il trovatello protagonista del romanzo di George Sand, che la madre gli legge e che il processo dell'«identificazione semplice di cui la lettura è la messa in gioco» converte istantaneamente in «Marcel, il trovatello»:

la madre empirica, appena raggiunta, rilancia verso la madre simbolica. La scrittura problematizza la famiglia: il romanzo provoca e determina il «romanzo familiare». Non «ma è mia madre!», bensì «dov'è la madre?»²⁷.

Infine, «au niveau le plus superficiel, le plus innocent», il male si manifesta «simplement par le fait que le protagoniste par son egoïsme, par sa paresse, par ses défauts fait souffrir sa mère»²⁸. La conclusione, implicata già nell'associazione del parricidio al mito di Edipo dell'articolo *Sentiments filiaux d'un parricide*, è: «siamo tutti parricidi»²⁹. Nondimeno nelle pagine della *Recherche* i termini del problema del male non sono più quelli delle opere giovanili, rileva Risset che – avvalendosi delle pagine di *La Littérature et le mal* di Bataille in cui il male in *Jean Santeuil* è il polo negativo rispetto al Bene costituito dal senso di giustizia e di verità e dal sentimento dell'a-

²⁵ Ivi, p. 95.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Jacqueline Risset, *Desiderio, fuga e profanazione, infra*, p. 74.

²⁸ Jacqueline Risset, *Cours 70*, cit. [lezione di dicembre, p. 29a].

²⁹ Jacqueline Risset, *Proust e il problema del male, infra*, p. 97.

more – afferma a sua volta: «ogni desiderio è colpevole e degrada il Bene»³⁰. Viceversa, nell'articolo *Marcel Proust et la mère profanée*, incentrato sulla *Recherche*, Bataille, rileggendo l'installazione in casa della figlia di Vinteuil della sua amante mentre è ancora vivo il padre come l'equivalente dell'installazione di Albertine nell'appartamento dei genitori del narratore, conclude: «Comme l'horreur est la mesure de l'amour, la soif du mal est la mesure du bien»³¹ – non senza attirare l'attenzione sulla componente autobiografica che sottende, a partire dal ritratto della signorina Vinteuil tracciato da Proust, la ridefinizione stessa di sadismo quale prerogativa, non del malvagio, ma dell'anima sensibile e virtuosa:

Une sadique comme elle est l'artiste du mal, ce qu'une créature entièrement mauvaise ne pourrait être, car le mal ne lui serait pas extérieur, il lui semblerait tout naturel, ne se distinguerait même pas d'elle; et la vertu, la mémoire des morts, la tendresse filiale, comme elle n'en aurait pas le culte, elle ne trouverait pas un plaisir sacrilège à les profaner³².

Ad allontanare il problema del male dal «quadro tracciato dalle opere precedenti», sono anche, per Risset, la messa in scena del male stesso compromessa dal riemergere sui tratti della figlia di Vinteuil «di espressioni di timida sensibilità ereditati dal padre», ma soprattutto il «capovolgimento completo» [...] che individua lo «spazio della perversione» nel sacrilegio che è – per il buono che indossa i panni del malvagio – «il mondo inumano del piacere», a cui Alberto Castoldi accosta il mondo di Bacon³³: «Ce n'est pas le mal qui lui donnait du plaisir, c'est le plaisir qui lui semblait malin»³⁴. Il male si palesa come «correlativo al bene: solo chi sente il bene può sentire il male», laddove i malvagi «sono già nel male; non lo vedono, e, se lo vogliono, lo vogliono solo in quanto mezzo, mai in quanto fine della loro azione»³⁵.

A partire dalla «nuova complessità» che il male assume nel-

³⁰ Ivi, p. 94.

³¹ Georges Bataille, *Marcel Proust et la mère profanée*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. XI, p. 160.

³² Cit. in ivi, pp. 159-160, e Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 164.

³³ Alberto Castoldi, *Spettri di Proust*, in Jacqueline Risset, *L'à côté proustiano*, traduzione e cura di Marina Galletti. Postfazione di Alberto Castoldi, Biblink, Roma 2018, p. 52.

³⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 164.

³⁵ Jacqueline Risset, *Proust e il problema del male*, cit., *infra*, p. 98.

la *Recherche*, è «l'ombra della profanazione che si allung[a] sulla *Recherche*»³⁶. La scena – sorpresa dal narratore nel buio – della signorina Vinteuil in lutto per la morte del padre e della sua amica omosessuale, che sputa sulla fotografia del morto, assume un ruolo cardine in questo capovolgimento della nozione di male; nella trascrizione del *Cours 70* si legge: «À propos de l'acte de Mlle Vinteuil, Proust dit que c'est le "mal par excellence", car cette idée de la profanation du père est pour lui "le centre du mal"»³⁷. «Voyeur nell'oscurità», il narratore svela «la sua [...] identità di carnefice [...]: ma demoiselle Vinteuil è lui: è l'io del testo»³⁸.

Proust, Histoire de rats e l'«impossible»

Apparso nel 1947 con tre acqueforti di Giacometti accompagnate da tre lettere A, B, D, iniziali rispettive di Alexandre Kojève, Diane Kotchoubey de Beauharnais e Dianus (= Georges Bataille), dei quali consacrano l'intimo legame³⁹; confluito lo stesso anno nel volumetto *La Haine de la poésie* come seconda parte dello stesso, insieme a *L'Orestie* e a *Dianus* che ne costituiscono, l'uno, la prima, l'altro, la terza; ripreso nel 1962, con qualche variante e una nuova *Préface*, nell'*Impossible* come testo liminare del volume, *Histoire de rats* di Bataille racchiude al suo interno un altro racconto, brevissimo, quello dell'«abominable obsession sexuelle des rats» di Proust svelata da Gide in *Ainsi-soit-il*⁴⁰. Non è tuttavia la prima volta che l'autore del *Bleu du ciel* vi fa riferimento. Se un'allusione compare già, ben prima della pubblicazione di *Ainsi-soit-il*, in *Dalí hurle avec Sade*, versione scartata dell'articolo *Le «Jeu lugubre»* apparso sulla rivista “Documents”, attraverso l'immagine notturna dei «grands quartiers déserts où on rencontre seulement des rats, rats réels qu'on peut traverser de part en part et faire agoniser avec des épingle à chapeau...»⁴¹, è soprattutto nella rivista “Critique” che il vizioso segreto di Proust viene scandagliato: nel 1946, ellitticamente, in *Marcel Proust et la mère profanée* per accogliere la tesi sviluppata dal

³⁶ Ivi, p. 99.

³⁷ Jacqueline Risset, *Cours 70*, cit. [lezione del 13 aprile].

³⁸ Jacqueline Risset, *Proust e il problema del male*, cit., *infra*, p. 97.

³⁹ Cfr. Marina Galletti, *Chronologie*, in Georges Bataille, *Romans et récits*, édition publiée sous la direction de Jean-François Louette, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2004, ried. 2014, p. CXXIII.

⁴⁰ Georges Bataille, *Le mysticisme*, cit., p. 183, *ad notam*.

⁴¹ Georges Bataille, *Dalí hurle avec Sade*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 115.

dottor Fréchet di un rapporto tra «les anomalies du comportement de Proust» e «l'adoration qu'il eut pour sa mère», ma anche per denunciare la piatta equivalenza istituita dalla medicina tra patologia e letteratura e il silenzio di Fréchet sul vizio essenziale dell'autore della *Recherche*; nel 1952, nel già citato articolo *Le mysticisme* dove, nel quadro di una riflessione sull'esperienza estatica religiosa che include anche il saggio *De l'angoisse à l'extase* di Pierre Janet, per introdurre, accanto agli stati propriamente religiosi, il misticismo laico della *Recherche*:

Il serait difficile de citer d'autres expériences que l'intensité et l'immensité de leur mouvement rapprochent au même point de celles des mystiques alors que les pensées ou les croyances qui les accompagnent sont si différentes de celles des saints. Comment par ailleurs oublier cette étroite adhésion au vice, cette vie secrètement rongée *par les rats*, ce cœur à jamais avide de souiller, d'horrifier, de désespérer ce qu'il aime le plus?⁴².

Di fatto, a una più attenta analisi, la lettura di Bataille del rituale sadico di Proust chiama in causa la visione 'verticale' fantasmatica introdotta negli scritti giovanili sull'occhio pineale, visione che, anatetica a quella orizzontale dell'occhio *tout court*, legata all'istinto di conservazione, figura la duplice aspirazione umana di ascesa vertiginosa verso l'alto e di caduta rovinosa verso il basso. Infine, nel saggio *Proust* incluso in *La Littérature le mal*, nuova versione della nota *La vérité et la justice* apparsa su "Critique" nel 1952 in occasione della pubblicazione di *Jean Santeuil*, Bataille torna ancora più esplicitamente sull'erotismo perverso di Proust per incardinarlo, attraverso un confronto con Sade, nel duplice movimento dell'interdetto e della trasgressione:

Si, pour suggérer le désir, la couleur rose a besoin d'un contraste noir, ce noir serait-il assez noir si nous n'avions d'abord eu soif de pureté? [...]. Le désir absolu d'impureté, qu'artificiellement Sade a conçu, le menait à l'état rassasié où toute sensation émoussée, la possibilité même du plaisir se dérobait [...] Plus habile que Sade, Proust, avide de jouir, laissait au vice la couleur haïssable du vice [...]⁴³.

⁴² Georges Bataille, *Le mysticisme*, cit., pp. 182-183.

⁴³ Georges Bataille, *Proust*, in Id., *La Littérature et le mal, Œuvres complètes*, cit., t. IX, pp. 267-268.

Ma, qual è la funzione che riveste la ‘storia dei topi’ nell’economia di *Histoire de rats*, questo racconto «*dans l’haléine de la mort*»⁴⁴ in cui, malgrado il palese rimando del titolo a Proust, Bataille si è premurato di cancellare il nome dell’autore della *Recherche* dietro un anonimo X, quasi a voler convertire un dato biografico in finzione? Tenendo a mente l’asse portante della «categoria dell’impossibile» iscritta nel titolo stesso del volume e definita come «un désordre, une aberration»⁴⁵, ossia come la violazione degli interdetti, nonché il tema più specifico del racconto, legato, al pari di quello di *Dianus*, attraverso il rimando al *rex nemorensis* di Frazer, alla nozione batailleana di sovranità votata alla morte⁴⁶, la chiave la fornisce Risset stessa nel suo corso su Proust quando, a proposito dell’episodio sadico di Montjouvain⁴⁷, postula che vi sia messa in scena della perversione «pour que cette espèce de désir de mal soit satisfait»:

Le mal est lié aux sens, mais il est aussi lié à la théâtralisation: [s’] il n’y a pas de théâtre il n’y a pas de mal [...] c’est une mise en scène [...] sadique que les sens réclament⁴⁸.

È a partire da questa necessità di teatralizzazione che si può comprendere il filo rosso che lega, in una delle quattro lezioni su

⁴⁴ Espressione mutuata da Georges Bataille, *Histoire de rats. (Journal de Dianus)*, in Id., *L’Impossible, Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 142.

⁴⁵ Ivi, p. 512.

⁴⁶ Cfr. Gilles Ernst, *Georges Bataille et «l’im-possible»*, in Chiara di Marco (sous la direction de), *Georges Bataille, Des mots pour l’impossible*, Mimésis, Sesto San Giovanni (Milano) 2018, p. 163. Nelle note relative alla *Préface* dell’*Impossible*, Bataille scrive: «cette seconde édition place en premier les parties romanesques de ce livre, ouvertement liées à l’impossible et à la mort (*Histoire de rats, Dianus*). [...] *L’Orestie*, rejetée à la fin, accède elle même à cette vérité de l’impossible et de la mort. Moins directement» (Georges Bataille, *L’Impossible*, cit., p. 511). E ancora: «[...] le désordre sexuel [...] marque les deux premières parties de cette édition [...]. À mon sens le désordre sexuel est maudit [...]. Je ne suis pas ce deux qui voient dans l’oubli des interdits sexuels une issue [...] *L’Impossible* est encore, est avant tout la violence tout entière et l’invivable tragédie» (ivi, pp. 511-512).

⁴⁷ Come noto, questo episodio è adombbrato in *Jean Santeuil* prima di riemergere nella vita stessa di Proust. Cfr. Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d’Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 848, e George D. Painter, *Marcel Proust*, trad. fr. di Georges Cattaui, Mercure de France, Paris 1966, 2 voll., t. II, pp. 334-335.

⁴⁸ Jacqueline Risset, *Cours 70*, cit. [lezione del 18 aprile e 2 maggio, p. 138].

*La letteratura e il male tenute da Risset nel 1981 al Centro culturale Virginia Woolf di Roma, le due versioni del racconto dei topi di *Histoire de rats* messe in scena da Dianus («je dis mon histoire à la fin comme il faut la dire»⁴⁹) alla messa in scena dei rituali sadomasochisti del bordello di Jupien⁵⁰, attribuiti dal narratore al barone di Charlus – di fatto esperiti da Proust stesso, come rivela il lapsus «tanto esemplare e trasparente quanto “catastrofico”» scoperto da Mario Lavagetto⁵¹.*

Gilles Ernst ha, dal canto suo, mostrato, da un lato, in accordo con Painter⁵², come il rituale perverso di Proust sia da mettere in rapporto con la profanazione dei suoi genitori (cruciale in tal senso il sogno del narratore, in cui essi stessi, morti e ridotti alla dimensione di topi, sono, scrive Jacqueline Risset, comicamente chiusi in una gabbia⁵³); dall’altro, come «le père de Bataille n[e soit] pas absent d’*Histoire de rats*⁵⁴ (il padre di B. provvisto da vivo di «une tête de grenouille», simile da morto a «un crapaud», con la sua tendenza all’incesto e all’omosessualità, e i segni della follia «sous laquelle on devine la folie du père de Bataille»⁵⁵; padre A., «que Dianus rêve de voir mort»⁵⁶; senza contare l’irruzione, nel racconto *Dianus*, di Edipo «errant les yeux arrachés...»⁵⁷, tema non meno cruciale in Bataille che in Proust, e lo stesso matricidio di Oreste, eroe della terza parte di *L’Impossible*), e come figure paterne operino anche in altri testi anteriori, dai quali *Histoire de rats* discende (la figura del prete Aminado, «“rat d’église” qu’on tue» in *Histoire de l’oeil*⁵⁸, fiction inscindibile da *Coincidences*, versante autobiografico dominato dal ricordo del padre reale; o, nel testo giovanile *Rêve*, l’associazione tra gli «énormes rats atroces» che gli operai sospendono per la coda a

⁴⁹ Georges Bataille, *Histoire de rats*, cit., p. 122.

⁵⁰ Di fatto, l’Hôtel de Marigny, a cui Proust donò una parte dei mobili dei genitori. Cfr. in proposito, George D. Painter, *Marcel Proust*, cit., t. II, p. 334.

⁵¹ Jacqueline Risset, *Figura e controfigura*, *infra*, p. 251. Mario Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991, p. 127.

⁵² Gilles Ernst, *L’Impossible. Notes et variantes*, in Georges Bataille, *Romans et récits*, cit., p. 1326, note 21; George D. Painter, *Marcel Proust*, cit., t. II, pp. 333-337.

⁵³ Cfr. Jacqueline Risset, *Hiéroglyphes palimpsestes: les rêves de Proust*, *infra*, p. 156.

⁵⁴ Gilles Ernst, *L’Impossible. Notice*, in Georges Bataille, *Romans et récits*, cit., p. 1219.

⁵⁵ Ivi, p. 1220.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Ivi, p. 1223.

⁵⁸ Georges Bataille, *Histoire de l’oeil*, in Id., *Oeuvres complètes*, cit., t. I, p. 66, e Gilles Ernst, *L’Impossible. Notice*, cit., p. 1220.

una grossa corda nera in una strada di Reims e un padre incestuoso e omosessuale che gli dà una lezione sotto la forma di un avvoltoio nell'atto di affondare il becco in un rospo insanguinato⁵⁹); dall'altro ancora, come in *L'uomo dei topi* di Freud l'ossessione del supplizio di topi fatti penetrare nell'ano sia esplicitamente in rapporto con il padre morto del paziente.

Il fantasma del parricidio costituisce peraltro una delle «monstruose anomalie» che, frutto di un «tormento» personale, sotende, insieme all'incesto e alla necrofilia, il romanzo *Le Bleu du ciel*, nel cui *Avant-propos* Bataille rievoca la *Recherche* come esemplare di quelle fiction – le uniche sulle quali valga la pena di attardarsi –, che, legate a «un moment de rage», rivelano «la vérité multiple de la vie» e pongono «devant le destin»⁶⁰.

Nella *Préface* all'*Impossible*, Bataille scrive a proposito della duplice prospettiva a cui la specie umana si trova confrontata, da un lato, «celle du plaisir violent, de l'horreur et de la mort – exactement celle de la poésie»⁶¹ – che, esemplificata nel volume dall'*Orestie*, «tocco l'estremo» nella «divination des ruines secrètement attendues»⁶² della *Recherche*; dall'altro, «celle de la science ou du monde réel de l'utilité»:

Comme les récits fictifs des romans, les textes qui suivent – au moins les deux premiers [leggi: *Histoire de rats* e *Dianus*] – se présentent avec l'intention de peindre la vérité [...] l'outrance du désir et de la mort permet seule d'atteindre la vérité⁶³.

Nuovo fiore del male, la *Recherche* – nella sua insaziabile cattura dell'impossibile che, perseguito, non meno che negli istanti di felicità, attraverso l'«inépuisable souffrance de l'amour», «devint le gage de la

⁵⁹ Georges Bataille, *Rêve*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 9. Per un'analisi di *Rêve* cfr. Denis Hollier, *La tombe de Bataille*, in Id., *Les Dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre), Éditions de Minuit, Paris 1993, pp. 95-99.

⁶⁰ Georges Bataille, *Avant-propos à Le Bleu du ciel*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 381.

⁶¹ Georges Bataille, *Préface de la deuxième édition*, in Id., *L'Impossible*, cit., p. 102.

⁶² Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. V, p. 173.

⁶³ Georges Bataille, *L'Impossible*, cit., p. 101. «Avant tout, l'essentiel est de vivre; et l'*impossible* a partie liée avec la mort. C'est voué à une destinée tragique qu'un homme en vient à choisir l'*impossible*. Il le choisit dans un désordre inévitable et, qu'il le veuille ou non, pour une part, son choix est aveugle» (ivi, p. 512).

perte» e della stessa «mise à mort de [...] l'auteur par son oeuvre»⁶⁴ –, affonderà le radici nel sacro sinistro del duplice assassinio di cui il narratore, nella *Fugitive*, si riconoscerà colpevole ma che al tempo stesso rivendicherà come necessario – si tratta, come scrive Risset, di un «*parricidio simbolico*, assunto con sempre maggior chiarezza»⁶⁵ –: quello della nonna (sorta di doppio «attenuato»⁶⁶ della madre) e quello di Albertine⁶⁷, «plus utiles», nella sua «ricerca della verità»⁶⁸, «mortes que vivantes»⁶⁹, come se la loro vita non avesse giovato che a lui o come se non avessero fatto che «poser pour lui comme chez les peintres»⁷⁰.

⁶⁴ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., pp. 168, 159 e 169. «[...] à la part de satisfaction, de triomphe, s'oppose une part contraire. [...] je crois même que l'absence dernière de satisfaction fut [...] ressort et raison d'être de l'œuvre» (ivi, p. 168).

⁶⁵ Jacqueline Risset, *Proust e il problema del male*, cit., *infra*, p. 100.

⁶⁶ Cfr. Jacqueline Risset, *Hiéroglyphes palimpsestes : les rêves de Proust*, *infra*, p. 152.

⁶⁷ « [...] rapprochant la mort de ma grand'mère et celle d'Albertine, il me semblait que ma vie était souillée d'un double assassinat que seule la lâcheté du monde pouvait me pardonner»; «Et ainsi il me semblait que par ma tendresse égoïste, j'avais laissé mourir Albertine comme j'avais assassiné ma grand'mère» (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, pp. 496 e 501).

⁶⁸ *Ricerca della verità* era il primo titolo della *Recherche*, come ricorda più volte Jacqueline Risset che, nel 2013, scrive: «[...] Les illusions familiaires à l'enfance ont ouvert une brèche à l'intérieur des convictions inculquées par l'école. Une marge reste, et la recherche de la vérité, qui est désormais la grande affaire, on peut dire la seule pour le temps de la vie à vivre, écoute cette marge, s'appuie sur elle» (Jacqueline Risset, *La grammaire envahie par la lune*, *infra*, p. 126).

⁶⁹ Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse: Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Librairie Droz, Genève 1998, p. 203.

⁷⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, pp. 902 e 905.

PROUST SYMBOLE ET MESURE DE LA PENSÉE DI SIÈCLE¹

L'œuvre de Proust, longtemps perçue comme un signe de fin – fin de siècle, mémoires d'enfance, image d'une société qui s'éteint – révèle peu à peu, au cours du siècle, sa force, sa violence innovatrice. L'écrivain qui semblait au départ, à la différence des autres astres de l'époque – Joyce, Musil, Kafka – tout entier tourné vers le siècle précédent, et presque lui appartenant encore, n'a pas cessé de grandir aux yeux de ses lecteurs. Au point qu'en lui, après tant de siècles de littérature caractérisés par une profusion d'étoiles aux dimensions variées, on peut penser que la France a trouvé son Dante et son Shakespeare.

Ce qu'on observe à travers le siècle à propos de Proust est un phénomène assez rare d'augmentation continue (avec phases d'accélération diverses) : expansion de la renommée et de l'attraction, mais aussi progressive émergence (*messa in vista*) du corps de l'œuvre – la *Recherche du temps perdu* n'est publiée tout entière que cinq ans après la mort de son auteur, avec *Le Temps retrouvé* en 1927; *Jean Santeuil* paraît une première fois (mais remanié en forme de roman fini) en 1952, et dans sa forme véritable en 1971². *Contre Sainte-Beuve* est publié en 1954³. Et dans la grande édition de la

¹ Estratto della conferenza "Le Grandissement de Proust" pronunciata nel gennaio 1999 nell'ambito del ciclo organizzato dalla BNF "XX^e siècle, un siècle littéraire en mouvement" e pubblicato in "Chroniques de la BNF", n. 6, mars-avril 1999, p. 5. Non è stato ritrovato nell'archivio Risset Todini il testo integrale della conferenza. Tuttavia in un vecchio Mac dell'autrice è conservata una versione digitale in lingua italiana del testo qui pubblicato, allo stato attuale non consultabile (trattasi della conferenza *Proust in progress* tenuta presso la Casa delle letterature nel 2000?).

² Marcel Proust, *Jean Santeuil*, préface d'André Maurois, 3 vol., Gallimard, Paris 1952; ried. Id., *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971.

³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux mélanges*. Préface de Ber-

Pléiade, qui voit le jour en 1987-89⁴, la *Recherche*, devenue presque deux fois plus longue, contient à présent un grand nombre d'esquisses inédites, trahissant le « vernis des grands maîtres » auquel Proust tenait tant, mais manifestant du même coup l'aspect le plus moderne, le plus secrètement et intensément moderne de l'écriture proustienne : la fragmentation infinie, la perspective de l'œuvre inachevée, inachevable, débordant le mot FIN tracé d'une main ferme à la veille de la mort.

Le nom de Proust semble peu à peu devenir symbole et mesure de la pensée de ce siècle. Et la chronique négative de ses débuts – *Du côté de chez Swann* refusé par plusieurs éditeurs et par Gide pour Gallimard (« ce Proust est un mondain, il écrit mal »), publié enfin à compte d'auteur et sur vilain papier chez Grasset, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* obtenant de justesse le prix Goncourt contre *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès, Paul Valéry assurant à André Breton, à propos de romans (mais il s'agissait bien sûr de la *Recherche*) qu'il se refuserait toujours à écrire « la marquise sortit à cinq heures » – tout cela est pour nous, désormais, partie introductory, épisode nécessaire et familier d'une moderne « légende dorée ».

Mais elle suscitait aussi, cette œuvre, et dès l'abord, des éblouissements définitifs : Mauriac, Cocteau, Morand et bien d'autres... Et aussi quelques lecteurs comme ceux que Proust attendait (il le lui écrit dans sa première lettre, en 1914) : Jacques Rivière, qui *devine* avant tout l'ampleur et la « construction » du livre qui se prépare, et qui au lendemain de la mort de Proust, prononce en janvier 1923 au Vieux-Colombier une série de conférences extrêmement hardies pour l'époque (extrêmement hardies pour Rivière lui-même) intitulées *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain. (Freud et Proust)*, et où la méthode psychanalytique n'est pas, comme dans à peu près tout ce qui suivra au cours du siècle, simplement appliquée à un *objet littéraire* – un texte ou un écrivain – ni généreusement décla-

nard de Fallois, Gallimard, Paris 1954; cfr. ried. Id., *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, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971. La pubblicazione nella Pléiade di *Jean Santeuil* e di *Contre Sainte-Beuve* viene completata qualche anno dopo da Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, 3 vol., Gallimard, Paris 1977-1978.

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

rée comme aidée, inspirée par certaines œuvres poétiques du passé (comme Shakespeare pour Freud), mais véritablement mise en parallèle avec la « méthode » proustienne de déchiffrement des signes (telle que plus tard, Deleuze, par exemple, la décrira).

Et Rivière, avec la pauvreté d'information qui était alors nécessairement la sienne, parvient à saisir l'essentiel, et en particulier ce qu'il appelle « la formidable impiété du regard de Proust », et son usage intrépide de la raison. Ici, Jacques Rivière, un peu hésitant, un peu effrayé, annonce ce qui sera affirmé avec force vingt-cinq ans plus tard par Georges Bataille :

Si le monde non chrétien définit quelque jour les formes de sa vie spirituelle (au sens religieux du mot), s'il arrive, en d'autres termes, à l'humanité qui n'a plus l'aide du christianisme de s'accomplir, de reconnaître son visage et de ne plus s'égarter dans une multiplicité de formes liées à des représentations mal définies, mensongères, fondées sur un désir d'être aveugle – sur la peur –, ce visage spirituel, dont les traits se fermeraient, pourrait ressembler à celui de Proust⁵.

⁵ Georges Bataille, *Marcel Proust, "Critique"*, novembre 1948, ried. in Id., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 vol., t. XI, p. 391.

- I -

DESIDERIO, FUGA E PROFANAZIONE

THÉORIE ET FASCINATION¹

À ROMAN JAKOBSON²

« Cette cruelle réticence qui est au cœur des sages et leur fait toujours cacher leurs pensées les plus profondes... »

RUSKIN, *Sésame et les lys*, trad. de PROUST

« La scène sur l'eau, dans son ensemble, représentait l'intérieur de sa mère – le monde »

MELANIE KLEIN

Si la critique proustienne laisse souvent une impression de flou, de myopie, d'incomplétude, c'est peut-être par la faute d'une naïveté contre laquelle pourtant Proust ne cesse de mettre en garde son lecteur : celle qui consiste, pour interpréter un comportement, à se fier à ce que dit l'auteur de ce comportement. La critique proustienne commet souvent la naïveté anti-proustienne de croire ce que dit Proust, ce qu'il dit de son travail, ce qu'il dit de l'« art ».

Or, dans la *Recherche*, le plan de la théorie et le plan de la pratique littéraire ne se fondent que partiellement, non seulement en vertu du principe – éminemment proustien – que toute réalité est plus

¹ Articolo pubblicato su "Paragone", n. 260, ottobre 1971, pp. 30-52. [Si tratta di una versione rimaneggiata del testo postumo *L'à côté proustiano*, traduzione e cura di Marina Galletti, postfazione di Alberto Castoldi, Biblink, Roma 2018. Una versione italiana di *Théorie et fascination* figura con modifiche e col titolo *Proust e la corruzione metonimica* nel volume *L'invenzione e il modello. L'orizzonte della scrittura dal Petrarca all'Avanguardia*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 77-101. Una ulteriore versione francese dell'articolo, che costituisce un parziale ripristino di *L'à côté proustiano*, è confluita col titolo *Théorie e fascination* nel saggio *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009, pp. 11-33].

² Ce texte fait partie d'un travail en cours consacré à Proust. [Questo progetto, di cui si trova traccia in alcuni dattiloscritti provvisti di titoli e indici diversi (*Teoria e fascinazione; L'à côté; Desiderio, fuga e fascinazione*, ecc.), conservati nel *Dossier gris. Proust italien* e in altri dossier su Proust dell'archivio Risset Todini, si sarebbe concretato nel saggio *Une certaine joie*.].

complexe, plus contradictoire, opaque, surprenante, que la description qu'on peut en fournir, non seulement parce que le registre du masque, de la dissimulation, de la déformation est établi au cœur même de la *Recherche*, où il ne se limite pas à protéger un contenu particulier, et s'étend à tout l'espace narratif, mais encore parce que Proust, écrivant, est pris dans un travail tellement neuf, tellement inédit, tellement en avance sur la culture de son temps, qu'il ne dispose pas toujours des outils conceptuels aptes à en rendre clairement, conceptuellement compte, ou que, ces outils, il renonce à leur recherche, il *esquive* leur recherche, selon un geste qui lui est propre et qui, par lui-même, caractérise l'espace de son texte.

Comme dans la vie de ses personnages, il y a dans la structure de la *Recherche* un plan de l'explicite, de l'avoué, celui de la conduite publique, et un plan du caché, du vice secret, qui se confond avec celui des tendances réelles. C'est peut-être sur ce modèle, celui d'un 'écart de conduite', qu'il faut penser les rapports chez Proust entre théorie et pratique littéraire. Et, peut-être mieux que par tout autre élément, ces rapports peuvent-ils être révélés dans leur complexité décalée par les rapports qu'entretiennent dans le texte la métaphore et la métonymie. Déjà étudiées l'une et l'autre chez Proust comme tropes du discours, comme figures privilégiées et complémentaires³, la métaphore et la métonymie, pour que s'éclaire par elles le fonctionnement global du texte, doivent sans doute être abordées non plus comme tropes rhétoriques parmi d'autres, mais, en suivant directement la perspective ouverte par Jakobson⁴ comme axes proprement fondateurs du discours; et ce qu'il faudra interroger dans le roman proustien ce sera non plus leur équivalence, leur complémentarité supposée⁵, mais l'inégalité même de leur statut textuel. Car il existe dans la *Recherche* une théorie de la métaphore, qui recouvre une fascination de la métonymie. La métonymie est peut-être le vice secret, non du narrateur, mais de la *Recherche* elle-même, le vice qui se dissimule sous le discours visible, admis, de la métaphore. Et la métonymie nous mène – c'est sa fonction – à deux foyers centraux qui règnent sur le texte, la contamination et la pro-

³ Stephen Ullmann, *The Image in the Modern French Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 1960, et Gérard Genette, *Métonymie chez Proust, ou la naissance du Récit*, "Poétique", n. 2, 1970.

⁴ Cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 1963.

⁵ C'est en particulier ce à quoi arrive Genette dans les conclusions de l'article cité.

fanation. Jusqu'au bout s'opposent et se contredisent les deux plans : à une théorie de la survie (de l'éternité par l'art) répond une fascination de la corruption et de la mort, qui ruine silencieusement, ironiquement la première.

QUESTIONS DE DÉFINITION. L'USAGE PROUSTIEN

Qu'on trouve dans la *Recherche* une théorie de la métaphore et aucune théorie même ébauchée de la métonymie peut apparaître à un certain niveau de l'analyse comme le reflet d'un choix culturel fondamental, celui de la poétique symboliste, tournée vers l'axe des ressemblances plutôt quel vers celui des contiguïtés. La métaphore serait ainsi réellement centrale chez Proust, autant qu'il l'affirme lui-même. Mais, si l'on examine le fonctionnement du texte, on s'aperçoit que cette théorie insistante de la suprématie métaphorique s'appuie sur une pratique assez impure, où la métaphore a besoin pour se justifier de se fonder sur la métonymie, où certaines métaphores (explicitement désignées comme telles) sont en réalité des métonymies. Et la théorie de la métaphore même, si souvent exposée par Proust dans et hors de la *Recherche*, lorsqu'elle est prêtée à d'autres personnages que le narrateur (Swann, Elstir, etc...), se trouve contestée, battue en brèche, isolée comme naïve et univoque; et c'est alors non une théorie mais une pratique démystifiante de la métonymie qui permet de sortir de l'impasse intellectuelle, de la prison idéologique imposée par la métaphore.

Par ailleurs, si on interprète l'absence totale du terme de métonymie dans le texte proustien comme l'effet d'une simple absence terminologique, à une époque où le « pôle métonymique » n'avait pas encore été tiré du ghetto des tropes rhétoriques (alors que la poétique romantique et symboliste avait déjà élevé la métaphore à une dignité « supra-linguistique »), on risque d'établir hâtivement une complémentarité 'normale' dans l'usage des deux axes (Proust ferait de la métonymie sans le savoir, comme Monsieur Jourdain de la prose). Or ce qui se révèle à un examen plus précis est justement une inégalité irréductible : dans la *Recherche*, la mise en valeur massive de la métaphore cache, couvre l'action de la métonymie ; elle a pour fonction précisément de la recouvrir, de la dérober. Comme si l'action de la métonymie ne pouvait s'exercer que de façon dérobée, indirecte. Sous la surface lisse, valorisée de la métaphore, Proust poursuit peut-être une exploration patiente, contradictoire, ramifiée de la métonymie et de ses implications cachées, subversives.

Mais de quoi parle-t-on au juste quand on parle de métonymie chez Proust ? La métonymie n'est jamais facile à définir : les rhétoriciens s'accordent en général pour reconnaître qu'il n'existe pas de « définition satisfaisante de la métonymie »⁶. Ullmann l'appelle « un transfert du nom par contiguïté des sens », cette contiguïté étant « spatiale, temporelle ou causale »⁷. Lausberg la décrit comme une « figure de déplacement au-delà du plan conceptuel. Le déplacement se meut sur des plans qui correspondent à l'enchaînement du phénomène de la réalité avec les réalités qui l'entourent [...] »⁸. De cet ensemble d'indications à la fois très vague et très vaste, ce qu'il faut retenir pour saisir l'usage proustien est la notion de « contiguïté réelle »⁹, non pas comme une référence à la « chose », mais en tant qu'elle indique une extériorité radicale; dans ce sens que, alors que la métaphore assure le triomphe du Même (Jacques Derrida: « Le mouvement de la métaphorisation [...] n'est autre qu'un mouvement d'idéalisation »¹⁰), les objets mis en rapport par la métonymie « ne forment pas un ensemble », selon l'expression de Du Marsais.

Dans l'usage-limite qui est celui de Proust, il faut comprendre la métonymie comme un effet de contiguïté, c'est-à-dire comme un représentant de l'extériorité dans le discours. Et, tandis que les métonymies courantes sont formées sur des catégories connotatives devenues conventionnelles, les métonymies proustiennes naissent de la constitution d'une contiguïté casuelle (ou du moins présentée comme casuelle), dont le découpage est assuré dans le récit par la « perception » et dont les éléments réagissent latéralement les uns sur les autres. On arrive à formuler ceci : toute contiguïté est matrice de rapports (et par exemple de métaphores). Dans un sens légèrement différent de celui où l'entendent les rhétoriciens contemporains (dans un sens non uniquement logique) : « alors que la métaphore se fonde sur l'intersection sémiotique de deux classes, la métonymie repose sur le vide »¹¹. Chez Proust, la métonymie, figure impure, introduit la hantise de l'étranéité, de la corruption et de l'anéantissement.

⁶ Le Groupe μ, *Rhétorique générale*, Larousse, Paris 1970, p. 117.

⁷ Cité in *Ibid.*

⁸ Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 123 [trad. fr. dell'autrice].

⁹ [Le Groupe μ, *Rhétorique générale*, cit., p. 117].

¹⁰ Jacques Derrida, *La Mythologie blanche*, "Poétique", n. 5, 1971, p. 15.

¹¹ [Groupe μ, *Rhétorique générale*, cit., p. 117].

LES FAUSSES MÉTAPHORES

Proust décrit à plusieurs reprises la métaphore comme le fondement de la beauté artistique. L'absence de « belles métaphores » est pour lui la limite du style de Flaubert ; c'est la présence de la métaphore maritime qui fait le charme puissant des toiles d'Elstir ; et la *Recherche* est constellée de métaphores parfois encastrées l'une dans l'autre ou développées dans l'oubli du récit principal qu'elles enrichissent, constituant cet « excès de la comparaison » que signale Spitzer. Mais, à l'opposé des romantiques (Walter Benjamin parle très justement de l'« anti-romantisme » de Proust, de son refus des « sirènes intérieures »), à l'opposé des symbolistes, et même des surréalistes, pour Proust une belle métaphore n'est pas celle qui met en rapport des réalités séparées par la plus grande distance possible – et dont la force dérive de l'évidence avec laquelle s'impose une ressemblance jusqu'alors dissimulée par l'extrême éloignement. Au contraire, la métaphore proustienne tend à s'appuyer sur une contiguïté spatiale. C'est ce que Genette (faisant de cet usage un cas particulier de la métaphore) définit comme « l'influence des fonctions¹² de contiguïté sur l'exercice du rapport métaphorique » ou encore comme « métaphores diégétiques », dénombrant par exemple à propos des églises toute une série de métaphores à fondement métonymique : « clocher-épi (ou église-meule) en pleins champs, clocher-poisson à la mer, clocher pourpre au-dessus des vignobles, clocher-brioche à l'heure des pâtisseries, clocher-coussin à la nuit tombante »¹³. Mais on pourrait ajouter à cette liste une infinité d'autres cas où la racine plus ou moins dissimulée de la métaphore se trouve dans la métonymie (ainsi le fameux « faire cattleya » de Swann et d'Odette ; et de même la compréhension « naturelle » de « la conjonction Charlus-Jupien »¹⁴ et les nombreux rapports à la sexualité végétale¹⁵). La ressemblance ne surgit pas sur un axe

¹² [Nel testo di Genette si legge « l'influence des relations ». Cfr. Gérard Genette, *Métonymie chez Proust, ou la naissance du Récit*, cit., p. 158].

¹³ [Ivi, pp. 158, 161, 158].

¹⁴ L'expression est employée par Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, édition établie par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1954, 3 vol., t. II, p. 632. [È a questa edizione che si riferiscono le altre citazioni tratte dalla *Recherche*. I corsivi che figurano in alcune di queste sono sempre dell'autrice].

¹⁵ Cf. Rina Viers, *Évolution et sexualité des plantes dans Sodome et Gomorrhe*, "Europe", février-mars 1971.

opposé à celui des contiguïtés, elle s'appuie sur la contiguïté. Pour Genette ce rapport de quasi-filiation de la métaphore à la métonymie est un rapport réciproque: « la proximité authentifie la ressemblance, qui autrement pourrait sembler fortuite ou arbitraire, sauf à supposer (ce qui n'est pas) que Proust décrit tout simplement un paysage qu'il a sous les yeux ». En fait (et sans qu'il s'agisse le moins du monde de la simple description d'un paysage qui serait « sous les yeux »), cette réciprocité n'existe pas: la proximité n'a justement pas à être justifiée par la ressemblance puisqu'elle est la source même, la surprise continue, ce qui donne le branle à la fois à la pensée et au désir: elle est le donné (avec toutes ses implications de contingence, d'imperfection, de contrainte) à partir de quoi la sensibilité sera forcée à travailler: on pourrait réduire les occasions (de pensée ou de désir) qui rythment la *Recherche* au schéma élémentaire d'une juxtaposition inattendue. Comme beaucoup de critiques, Genette se place ici dans la position de lecteur d'un roman dit classique : Proust aurait, comme tout romancier, des problèmes de « technique » et de « description ». Il s'agirait pour lui d'éviter que tel rapprochement puisse sembler « gratuit » ou « forcé ». Mais toute la *Recherche* est précisément une réflexion ininterrompue sur le « gratuit » et le « forcé »; plus exactement, elle est le démasquage continu, systématique, insistant, de tout ce qui se donne comme non « gratuit » ou non « forcé », de tout ce qui assume un aspect « naturel », « nécessaire », « justifié ». Et pour Proust il ne s'agit à aucun moment de « décrire » : toute description dans le texte est prise dans un mouvement plus vaste qui la sous-tend, la porte et la met en cause, dans un mouvement qui est *déchiffrement*¹⁶. C'est pourquoi le problème des rapports entre métaphore et métonymie ne se pose ni en fonction d'un référent qu'elles auraient pour tâche de décrire ni en fonction d'une technique romanesque aux lois déjà fixées et qu'elles devraient respecter.

Chez Proust, la contiguïté (indépendamment du paysage « réel », « sous les yeux ») est par essence ce qui contraint le regard – la seule chose qui fasse sortir la pensée d'elle-même, de son homogénéité, de son ordre déjà fait. Toute contiguïté perçue se constitue aussitôt en 'tableau' total dont les éléments hétérogènes réagissent les uns sur les autres d'une façon qui est à la fois inexplicable et inadmissible pour une pensée nourrie de semblable, nour-

¹⁶ Cf. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, Paris 1969.

rie de ‘soi’. Mais justement la pensée, le désir ne sont sollicités que par cet inadmissible, que par cette extranéité qu’ils s’attacheront d’ailleurs aussitôt à réduire, à essayer de faire rentrer dans la paix de l’«intérieur» et du déjà connu. La ressemblance est dans l’esprit. L’esprit est ressemblance. Mais la contiguïté est le dehors inépuisable, l’ennemi et l’aliment à la fois. Dès qu’on parle, on est dans la métaphore. Mais on ne parlerait pas si on n’avait pas de métonymie à manger et à tuer. Proust, imprégné de pensée idéaliste, exalte la métaphore. Mais, dans la mesure où l’objet exact de sa recherche est le désir, et la pensée comme désir, il sort violemment de ses présupposés idéalistes, et rencontre la métonymie, qui est le glissement contraignant, extérieur, ininterrompu de la contiguïté.

C’est à cette soumission du regard à l’extérieur (à cette dépendance des métaphores à l’égard des métonymies) que se rattache ce qui a été appelé l’« influence de Ruskin » sur Proust¹⁷; et en particulier celle de la conception de l’artiste selon Ruskin, qui ne doit « rien choisir » (dans les termes employés par Robert de Sizeranne pour définir la pensée ruskinienne, termes qui frappent le jeune Proust au point que ce sont eux qu’il reprend littéralement dans son article de la “Gazette des Beaux-Arts” en 1897: « Les artistes doivent aller à la Nature en toute simplicité de cœur, sans rien rejeter, sans rien mépriser, sans rien choisir »). Dans l’interprétation (tendancieuse) que donne Proust de cette pensée par sa propre pratique artistique, il ne s’agira plus d’être fidèle à la « Nature » mais à la perception du spectacle enfantin – on peut dire à la totalité donnée dans la perception, l’absence du choix, de l’exclusion entraînant l’équivalence de tous les éléments compris dans la vision, leur déhiérarchisation. Brusquement l’à côté envahit le principal, le centre, le sujet ; non pas à la façon des objets mis en valeur dans les tableaux renaissants, qui ont pour fonction de donner plus d’évidence, plus de relief au sujet principal dont ils sont les dépendances ; et non pas comme des éléments accessoires placés tout à coup au premier plan, chassant le reste : ce qui vient ainsi au premier plan ce ne sont pas les *objets* jusqu’alors adventices, mais l’action qu’ils exercent, c’est toujours, comme l’a écrit Spitzer à partir des éléments stylistiques, un « rapport ».

¹⁷ Cf. Jean Autret, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Droz, Genève, Giard, Lille 1955.

La fonction de Ruskin pour Proust, ce qu'on appelle son « influence », tient précisément dans le fait que Ruskin élargit pour lui le cadre du tableau, de l'œuvre d'art, aux dimensions de la perception tout entière. Ruskin, en valorisant le « voyage artistique » et l'« entourage » de l'œuvre d'art, fournit à Proust attiré par la contiguïté et le pouvoir rongeur de la métonymie un point de départ culturel à une mise en accusation du *culturel* comme catégorie, mise en question dont toute la *Recherche* est l'orchestration ironique. Car tout apprentissage culturel est apprentissage du *choix*, de la supériorité, de l'isolement (de l'œuvre par rapport à son contexte); l'œuvre, dans la perspective culturelle normale (c'est-à-dire, pour notre société, idéalist), est en somme ce qui n'a pas de contexte, ce qui opère un saut définitif (une « élévation ») par rapport au contexte, du même coup dévalorisé, rejeté, vulgaire; on ne peut d'ailleurs même pas l'appeler contexte, il ne participe pas de la même nature, tout ce qu'on peut dire de lui c'est qu'il est *à côté*. Or, chez Proust, dans un mouvement contradictoire, la pensée procède par un double mouvement, de délimitation fascinée de la substance séparée, et de démythification de cette substance séparée (par la lecture des effets métonymiques qui la construisent) : c'est l'*à côté* qui constitue la chose. Mais, et c'est là que la pensée de Proust apparaît beaucoup plus complexe et surprenante que ne le serait une simple démarche *critique*, cet *à côté*, au lieu d'être réducteur (par la révélation que la chose n'est *que* la projection de l'*à côté*) est à la fois fascinant lui aussi, et producteur. Ruskin, en mettant en relief, en faisant participer à l'œuvre d'art la part de compréhension subjective, localisée, indirecte, qui se mêle inévitablement à elle, fournit à Proust un point de départ et un aliment pour sa passion de la contiguïté. L'admiration juvénile de Proust pour Ruskin, bien loin d'avoir sa source dans un pseudo-esthétisme, a sans doute pour origine la perception à vif de ce qui deviendra chez lui un centre vital (de décentralisation, et d'écriture). Ce que représente Ruskin pour Proust c'est la découverte d'une pensée anti-hiéarchisante, anti-centralisante. La découverte d'une pensée sensible, sans les percevoir jusqu'au bout, aux charmes destructeurs de la métonymie.

Que l'attirance vers la métonymie ne soit chez Proust même qu'en partie consciente, c'est ce que montrent les passages où elle se voile encore sous l'exaltation traditionnelle de la métaphore, où la métonymie est explicitement décrite comme une métaphore. Ainsi, à propos des toiles d'Elstir:

[...] j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de *métamorphose* des choses représentées analogue à celle qu'en poésie on nomme *métaphore* [...] Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette *comparaison*, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile, qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir¹⁸.

Dans la terminologie imprécise employée par Proust (« métamorphose », « métaphore », « comparaison » y sont des termes exactement synonymes), la métaphore est en définitive assimilée à une comparaison *in praesentia*. Et cette comparaison elle-même consiste en réalité en une contamination : terre et mer échangent leurs attributs, brouillent leurs frontières. Il ne s'agit pas d'une ressemblance mais plutôt d'un envahissement, envahissement qui n'est d'ailleurs pas aussi complètement réversible que Proust le décrit (et que la ressemblance le supposerait) : c'est l'élément marin qui a en réalité la prédominance. C'est, ici encore, la contiguïté qui est fondatrice de rapports. La contiguïté, avec son implication secrète – ici maintenue à un état de jouissance et d'harmonie esthétique – qui est, on le verra, la possibilité de la profanation.

CRITIQUE DE LA MÉTAPHORE. L'ANTI-CULTURE

Une première forme de critique à la culture ‘métaphorique’, unitaire, hiérarchisante se trouve chez Proust dans des passages comme celui-ci, où il reproche à Elstir, pourtant artiste savant, découvreur de rapports, son « fétichisme » de l’œuvre close :

Et pourtant je trouvais que le grand impressionniste était en contradiction avec lui-même ; pourquoi ce fétichisme attaché à la valeur architecturale objective, sans tenir compte de la transfiguration de l'église dans le couchant ?¹⁹.

La « valeur architecturale objective » ne doit pas empêcher selon Proust de percevoir les effets latéraux, les contaminations, ou transfigurations que subissent les objets (d'art ou non d'art) po-

¹⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, pp. 835-836. [Corsivo dell'autrice].

¹⁹ Ivi, t. II, p. 1014.

sés dans le monde (conception dont G.C. Argan note avec raison qu'elle est en réalité « très loin du pur impressionnisme »²⁰, de son « noyau positiviste, informe et inoffensif »).

Mais la critique – plutôt qu'à la conception 'métaphorique', il faudrait dire à la conception 'anti-métonymique' – se fait plus explicite et articulée dans les pages où Swann et le narrateur parlent de peinture et de musique : à ce moment la *Recherche* démystifie très clairement la culture artistique, incapable de percevoir dans toute son extension l'action réelle, continue, dominante de la contiguïté. Cette culture apparaît alors, à travers le décalage entre Swann et le narrateur, comme viciée par une sorte de cécité congénitale, de naïveté chronique – limites qui jettent un soupçon rétrospectif sur toutes les interprétations proposées par une telle culture (c'est à ce niveau, entre autres, que se marque la puissante critique anti-bourgeoise produite par l'œuvre de Proust, même si elle n'est lisible qu'indirectement). L'homme cultivé est incapable d'analyser sa propre perception de l'œuvre, les rapports dans lesquels elle entre : pour lui l'œuvre est caractérisée par son absence de rapports²¹; l'œuvre d'art est en somme métaphore pure sans contamination de métonymie. Swann est exercé par son éducation artistique à « séparer » l'œuvre d'art ; le narrateur au contraire, pris comme il l'est dans le mécanisme implacable du désir, défait la hiérarchie art/non art, dévoile la naïveté culturelle :

D'ailleurs aux œuvres que possédait Swann, il suffisait pour moi qu'elles fussent situées chez lui, y fissent partie de l'heure délicieuse qui précédait le déjeuner. *La Joconde* se serait trouvée là qu'elle ne m'eût pas fait plus de plaisir qu'une robe de chambre de Mme Swann, ou ses flacons de sels²².

²⁰ Giulio Carlo Argan, *Elstir o della Pittura*, in Id., *Studi e Note*, Bocca, Roma 1955, p. 10 [trad. fr. dell'autrice].

²¹ Jean Santeuil reflète encore cette conception, lorsqu'il distingue les « musiques naturelles », qui reflètent l'environnement, et les « musiques d'art » qui contiennent « un sentiment indépendant du temps où elles furent entendues » (Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Gallimard, Paris 1952, 3 vol., t. I, p. 165. [È a quest'edizione che fanno riferimento i passi di Jean Santeuil citati dall'autrice nel testo. Ried. Id., *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 294]).

²² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 528.

Le désir est ce qui replonge aussitôt tout objet hors d'une hiérarchie déjà donnée et le prend dans une refonte générale qui traverse et rend dérisoire toute l'échelle de valeurs établies. Dans la culture traditionnelle *la Joconde* représente le sommet de la hiérarchie artistique ; le désir (désir du narrateur, particulier, individuel, fragile lui-même, instable, passager) désacralise *la Joconde* en mettant à sa place sur son socle les objets les moins « élevés » qui soient en eux-mêmes et qui tirent tout leur pouvoir d'une contiguïté.

En même temps cette désacralisation du culturel par le désir reste timide, elle n'est assumée par le narrateur que comme un effet subjectif à son tour ; elle possède le seul avantage de la subjectivité qui se reconnaît sur la subjectivité qui s'ignore (et se projette sur les choses en se prenant pour elles). C'est précisément cette conscience qu'a le narrateur d'être à l'égard de tel ou tel objet particulier (mais en fait à l'égard du monde en général) dans une condition de désir permanent, d'avidité globale et détaillée – condition qu'il perçoit comme une sorte de maladie, comme une source de déformation qui lui est propre – qui le fait pratiquement renoncer à imposer sa critique, à manifester à ses interlocuteurs la radicalité de la déconstruction qu'il élabore à chaque instant; ce n'est que par le détour de la *Recherche*, par l'épaisseur accumulée des pages qui racontent et font semblant de raconter (par la métonymie comme loi du récit), que cette critique peut s'élancer et enfin tout entière apparaître.

Dans *Jean Santeuil*, cette même condition de désir permanent était bien représentée, mais justement sans distance, dans la naïve coïncidence à soi du narcissisme adolescent. Et ce livre « non fait » mais « récolté », transcription des « heures de déchirure » – des moments culminants –, conçu comme un récit discontinu, laissait en réalité transparaître l'essentielle continuité du moi émotif. La *Recherche*, liant d'un fil ininterrompu, dans un tissu narratif continu, une accumulation hétérogène au noyau lyrique (*l'entre-deux* défini par Contini²³) fait éclater l'unité du moi désirant par la succession même des désirs, qui ne sont plus portés par une certitude centrale, immobile, mais jetés dans un espace étranger, qui les dénature, les ignore, les expulse et les remplace sans trêve.

²³ « Toute la *Recherche* apparaît comme un immense "entre-deux" expérimental, inséré dans l'arc lyrique rigoureusement tendu et tracé », Gianfranco Contini, *Introduzione alle «paperoles»*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 87, [trad. fr. dell'autrice].

Dans le passage où Swann parle au narrateur de la sonate de Vinteuil, la métonymie révèle encore mieux son pouvoir érosif et critique. Décrivant au narrateur la « petite phrase », Swann lui donne pour contenu évident « le clair de lune » : mais il s'agit en fait d'*un* clair de lune, celui du Bois de Boulogne, où Swann a entendu pour la première fois la sonate :

Mais je compris par d'autres propos de lui que ces feuillages nocturnes étaient tout simplement ceux sous l'épaisseur desquels, dans maint restaurant des environs de Paris, il avait entendu, bien des soirs, la petite phrase²⁴.

Le « tout simplement » dévoile ici la contingence de l'explication esthétique de Swann. Ce que Swann attribue pour contenu à la petite phrase n'est qu'une projection subjective, et le reflet, intérieurisé, de l'entourage perceptif de l'œuvre. Mais il ne s'agit pas « tout simplement » pour Proust d'une confusion banale, erronée, entre le vécu et le sens 'objectif' d'une œuvre. L'extérieur nourrit l'intérieur ; la contiguïté *entre* dans la musique :

Au lieu du sens profond qu'il lui avait si souvent demandé, ce qu'elle rapportait à Swann, c'était ces feuillages rangés, enroulés, peints autour d'elle (et qu'elle lui donnait le désir de revoir parce qu'elle lui semblait leur être intérieure comme une âme) [...]²⁵.

Swann, cherchant un *sens profond*, ramène une surface, *peinte* (étalée, juxtaposée – avec la double connotation de douceur, de proximité lisse, et d'artificialité²⁶). Ce qu'il trouve comme contenu à la sonate, c'est donc bien l'*à côté*, l'environnement de la sonate. Proust ici n'opère plus une simple démystification. C'est que cet environnement *devient* véritablement contenu. C'est l'*à côté* qui est le « profond ». Les objets, dans le monde de la *Recherche*, reçoivent leur lumière d'*à côté* (non d'en haut, ou d'eux-mêmes). (C'est pourquoi, par exemple, la couleur rose est privilégiée par Proust: car le rose, ou le « rosé », est une couleur passive, produite par la contiguïté. Sur le visage d'Albertine, de Gilberte, de la jeune laitière, il est le reflet du soleil, du couchant,

²⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 533.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cf. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 1130 : « Elle semblait elle-même, en effet, presque irréelle, comme une vue peinte ».

de l'air frais (il n'est jamais une couleur « intérieure », le rose de la pudeur)²⁷. Dans la *Recherche*, tous les visages désirés sont roses: justement parce que le rose y est un effet de contiguïté, et que c'est par la contiguïté que s'émeut le désir).

Mais, en même temps qu'il décrit la substitution de la « surface » au « profond », Proust indique le détour que la métonymie a besoin de parcourir pour être admise. Il faut que l'extérieur soit perçu comme un intérieur, il faut qu'il semble « intérieur comme une âme ». La métonymie a besoin pour être accueillie d'être perçue comme une métaphore. Il y a un interdit spécifique de la métonymie.

LÀ CÔTÉ. LE RENVERSEMENT MÉTONYMIQUE

Le thème de l'à côté créateur se développe dans le texte parallèlement et de façon sous-jacente à la théorie exclusive de l'art: d'un côté, au niveau le plus évident, Proust élabore une théorie selon laquelle seuls les signes de l'art sont, comme l'écrit Deleuze, des signes non mensongers, seul l'art assure l'éternité, la sortie effective de la prison du temps; de l'autre, il pratique une fréquentation *impure* de l'art, il lui mêle systématiquement ce qui n'est pas lui, ce dont il aurait dû exclure la perception (il ne s'agit plus de l'en-tourage « naturel », ruskinien, mais d'une contiguïté élémentaire). Ainsi, dans l'atelier d'Elstir :

Les joies intellectuelles que je goûtais dans cet atelier ne m'empêchaient nullement de sentir, *quoiqu'ils nous entourassent comme malgré nous*, les tièdes glacis, la pénombre étincelante de la pièce [...]. Peut-être l'inconscient bien-être que me causait ce jour d'été venait-il agrandir, comme un affluent, la joie que me causait la vue du "Port de Carquethuit"²⁸.

Le mouvement décrit est ici encore un mouvement d'envahissement non voulu, presque repoussé (« comme malgré nous ») –

²⁷ Cf. par exemple le passage de l'apparition de Gilberte : « Une fillette d'un blond roux [...] nous regardait, levant son visage semé de taches roses » (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 140). Ou encore, la vision de la jeune laitière : « Empourpré des reflets du matin, son visage était plus rose que le ciel », (ivi, p. 655).

²⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 842. [Corsivo dell'autrice].

presque seulement: car c'est la décision culturelle seule qui repousse, mais elle a été précédée par un mouvement immédiat, incontrôlé, de la sensualité qui juxtapose et additionne soigneusement ses plaisirs (c'est la sensualité qui rend sensible à la perspective métonymique, par l'attention automatique, par l'enregistrement immédiat qu'elle fait des sensations qui arrivent de toutes les zones du corps). *Le quoiqu'ils nous entourassent comme malgré nous* apparaît comme un leitmotiv, un chiffre, une clef de la *Recherche*: les éléments exclus, systématiquement, rentrent, dirigent, infléchissent la vision.

On comprend dès lors que la peinture, art métonymique par excellence, ait un rôle central dans tout le texte. Mais il s'agit de la peinture comprise comme juxtaposition non limitée par le cadre du tableau. Le tableau d'Elstir contemplé dans son atelier par le narrateur s'étend au-delà de lui-même. Les « glacis » de l'atelier (terme emprunté à la technique picturale, mais qui marque son extranéité au tableau par l'adjonction de l'adjectif « tièdes »), la luminosité heureuse de la journée d'été le prolongent en dehors de son cadre. La contiguïté perçue avec tous les sens dans sa présence simultanée et hétérogène possède une forte connotation érotique. Et, comme une couleur ou un volume placés dans un tableau réagissent sur la couleur ou le volume qui lui sont adjacents, les éléments présents en dehors du tableau réagissent sur le tableau. Le regard de Proust est exempt de la naïveté culturelle qui pose le cadre du tableau comme sa limite absolue, l'intérieur de la sonate comme sans rapport avec le paysage où elle s'inscrit.

À un niveau plus central encore, la perception métonymique a lieu sous la forme d'un véritable renversement. Dans le fonctionnement de la mémoire émergent de façon inattendue les moments qui ont été rejettés, ceux qui ont été au moment où ils étaient vécus abandonnés à l'oubli, exclus par le puissant mécanisme de sélection qui fonctionne à chaque instant dans la vie sensible et intellectuelle (et particulièrement sur le plan hanté par Proust, celui de leur croisement, celui des « plaisirs intellectuels »). Un passage de *Journées de lecture*²⁹ expose ce mouvement transgressif de façon extrêmement claire :

Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux

²⁹ [Il testo è incluso in Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, N.R.F., Gallimard, Paris 1919. È a quest'edizione che fanno riferimento i passi citati dall'autrice nel testo].

que nous avons passés avec un livre préféré. Tout ce qui, semblait-il, les remplissait pour les autres, *et que nous écartions comme un obstacle vulgaire à un plaisir divin* [...] tout cela, dont la lecture aurait dû nous empêcher de percevoir autre chose que l'importunité, elle en gravait au contraire en nous un souvenir tellement doux (tellement plus précieux à notre jugement actuel que ce que nous lisions alors avec amour) [...]³⁰.

Ainsi ce que la mémoire opère c'est un renversement des hiérarchies : le renversement « vulgaire » / « divin ». L'axe de la sélection est utilisé, de façon perverse, contre lui-même. La lecture a interdit les journées, les a exclues brutalement de son champ ; mais cette lecture est à présent devenue précieuse, justement, par les bouffées étrangères qui ont réussi malgré l'interdiction à pénétrer, à s'agglutiner aux pages qui les repoussaient. Ici, comme pour la sonate de Vinteuil, c'est l'à côté qui se constitue en contenu. Ce qui se révèle précieux (« précieux » dans la langue de Proust signifie ce qui est source à la fois de plaisir et de recherche, ce qui provoque une émotion interrogative) n'est pas ce qui avait été choisi, élu à l'exclusion du reste, mais ce qui a été retenu en surplus, comme un accompagnement non cherché. Et c'est ce 'surplus' qui permet de constituer à distance la seule chose qui soit importante, « l'essence particulière », ici celle des journées disparues. Par l'activité de cette mémoire du contexte (d'une mémoire qu'il faudrait appeler, bien mieux qu'« involontaire », métonymique), les livres, ces objets fermés, exclusants, s'ouvrent :

[...] s'il nous arrive encore aujourd'hui de feuilleter ces livres d'autrefois, ce n'est plus que comme les seuls calendriers que nous ayons gardés des jours enfuis, et avec l'espoir de voir reflétés sur leurs pages les demeures et les étangs qui n'existent plus³¹.

Du statut de coffrets clos, les livres passent ainsi à celui de « calendriers » – de « tableau des jours de l'année » : statut peu noble suivant la hiérarchie classique, mais qui les ouvre latéralement au mécanisme complexe du reflet, de la juxtaposition, de l'envahissement, seul mécanisme capable de création.

³⁰ Ivi, pp. 225-226 [corsivo dell'autrice; ried. in Id., *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 160].

³¹ Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, cit., p. 226 [ried. cit., p. 160].

LA LANTERNE MAGIQUE

Il est un épisode de la *Recherche* où, dès l'ouverture du roman, se trouvent conjugués, dans la pratique de la métonymie, les grandes directions du tableau et de la profanation. Il s'agit du premier épisode romanesque, détachable (dans la mesure où on peut dire qu'un épisode de la *Recherche* soit détachable), celui qui décrit l'en-vahissement par les images de la lanterne magique de la chambre du narrateur enfant.

La sortie de Golo (où il est facile de voir, psychanalytiquement, une *scène primitive*) est racontée comme une fiction, comme un roman dans le roman. Mais ce « petit roman » ouvert dans le grand se referme aussitôt, ou plutôt glisse à l'extérieur. Au lieu de se développer dans le milieu de la fiction, la fiction se retourne sur ses bords, sur la « ligne courbe » de la lanterne qui produit la fiction :

Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d'un affreux dessein, sortait de la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avancait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant. Ce château était coupé selon une ligne courbe qui n'était autre que la limite d'un des ovales de verre [...] de la lanterne³².

Le fonctionnement de la contiguïté est étendu ici à la rencontre entre fiction et réel (la chambre) : c'est à dire que les deux plans sont assimilés à deux lieux, qui se rencontrent. Un lieu (au sens du *locus* magique, religieux) peut ouvrir sur l'irréel. Ce qui sépare le réel et l'irréel (*Jean Santeuil* le décrit explicitement) ce n'est pas la différence impossible à combler entre le vrai et le faux, le possible et l'impossible, mais une simple ligne, une frontière géographique :

Jean était à cet âge où la terre n'est pas devenue quelque chose de parfaitement connu et réel, où l'on ne serait pas étonné qu'un endroit nouveau, un endroit bien réel planté d'arbres et où on peut marcher donnât accès sur un monde irréel³³.

Et dans ce livre-ébauche, deux épisodes, celui du « bain froid » à Paris (où « il avait eu le sentiment que là était l'entrée des mers glaciales »), celui du « royaume du soleil » à Combray (« où le soleil venait de préférence, avec ses mystérieux chevaux »), tous deux

³² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 9. [Corsivo dell'autrice].

³³ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, cit., t. I, p. 193 [ried. cit., p. 305].

exclus de la *Recherche*, développent cette rencontre effective, cette invasion de l'irréel.

Mais dans le roman définitif le dépaysement, l'inconnu se produit sans appel à l'irréel, par de purs effets de contiguïté. Le travail de la *Recherche* consiste, par rapport à *Jean Santeuil*, à gommer le caractère magique de la métonymie qui le rapprochait de la métaphore³⁴. La contamination réel-fiction n'a plus lieu qu'à partir d'un envahissement réel. Le jeu des frontières, déjà amorcé par les *chambres* du sommeil dans les premières pages de *Swann*, se transpose avec l'épisode de la lanterne magique à la fiction : images projetées et espace quotidien se rencontrent. Dans la *Recherche*, toute rencontre est possible, et tout compte – comme dans le rêve. « C'est bien au rêve que se rattache nécessairement une interprétation synthétique de Proust », écrivait Benjamin³⁵. Seules en effet les catégories du rêve peuvent rendre compte de la totalité du texte. Proust, parlant du rêve dans les *Jeunes filles en fleur*, le compare à la « projection » d'une « lanterne magique », à sa « vision douteuse et à chaque minute anéantie par l'oubli [...] »³⁶.

L'envahissement d'un domaine par un autre est décrit, comme il est vécu dans le rêve, avec une jouissance angoissée, avec une angoisse jouissante. Il y a un « charme » et un « malaise » de l'intrusion du « mystère », qui est attribué dans le texte à la rupture de l'habitude, mais qui révèle quelques lignes plus loin une cause plus souterraine : l'identification du narrateur enfant à Golo, meurtrier de Geneviève de Brabant – assimilée à sa mère. Si bien qu'à travers le détours de la lanterne magique, jeu enfantin qui dépayse et inquiète la chambre familiale, c'est l'ombre du « parricide » qui est introduite dès l'entrée de la *Recherche* où elle va peser de façon détournée, indirecte (à travers la figure de mademoiselle de Vinteuil, à travers la mort de la grand-mère et la mort même d'Albertine), tandis que dans une chronique du "Figaro" (*Un parricide*), Proust décrira le meurtre réellement accompli (par un de ses amis) avec le même accompagnement de remords et d'identification.

³⁴ Les rhétoriciens définissent un cas-frontière, entre métaphore et métonymie, celui où « dans la conception magique, la dénomination métaphorique se base sur une participation réelle. La métaphore représente ainsi une métonymie magique ». (Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., p. 126 [trad. fr. dell'autrice]).

³⁵ Walter Benjamin, *Pour le portrait de Proust*, in Id., *Mythe et Violence*, Denoël, Paris 1971, p. 318.

³⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 820.

À partir de l'épisode de la lanterne magique, la *Recherche* se développe comme la transgression répétée, systématique, de l'interdit métonymique, comme la démarche de l'affirmation de la contiguïté non pas contre la ressemblance, mais sous la ressemblance. Ou encore comme le passage de la métonymie simple (le récit de la fiction 'pure' que semble ouvrir la première phrase « longtemps je me suis couché de bonne heure ») à la métonymie 'au carré' (c'est-à-dire la contiguïté comme source de profanation) à travers la métaphore (la poésie, l'unité, le sens).

Car la métonymie touche très précisément à l'interdit du sens. Le sens est lié à la métaphore. Toute perception du sens exclut aussitôt les abords du signe, ses franges, perçues comme son aspect conventionnel, arbitraire, superfétatoire. Proust s'intéresse justement à la périphérie du signe et c'est sur ce point qu'on peut juger encore univoque la lecture pourtant extrêmement féconde de Deleuze, victime lui aussi, d'une certaine façon, de l'empire du sens. Car il est certes tout à fait juste de définir la *Recherche* comme un « apprentissage des signes » : mais, dans la *Recherche*, les signes sont à la fois étendus à l'extrême (tout est signe) et vidés par la contiguïté infinie qui les épouse et les fait circuler, osciller sans cesse, d'un sens à l'autre. Le moment de la construction du signe en tant que signe est toujours fortement souligné dans le texte (on ne naît pas signe) : il existe un moment, cerné de façon insistante par l'écriture de Proust, où un signe se constitue comme tel, et un autre moment où il se déconstruit comme signe. On peut donc parler d'apprentissage des signes, mais à condition de l'entendre en même temps comme un démasquage des signes. Les signes de l'art eux-mêmes, assumés comme objectifs et durables par le narrateur, sont contestés, déplacés, érodés par le mouvement réel de la *Recherche*.

PREUVE PAR L'ABSURDE. LOI DU TEXTE

La prégnance de l'axe métonymique chez Proust peut s'analyser 'par l'absurde' à partir d'une correction de la *Recherche* portant sur un épisode d'abord publié dans "Le Figaro" avec le titre *Épines blanches, Épines roses*³⁷.

³⁷ [L'articolo, pubblicato il 21 marzo 1912 con il titolo *Au seuil du printemps: Épines blanches, Épines roses*, è incluso in Marcel Proust, *Chroniques* (1927), N.R.F., Gallimard, Paris 1949].

Dans la première version, Proust terminait la description des aubépines par une comparaison avec les églantines qu'il situait à côté, dans le même paysage perçu :

Combien naïves et paysannes, en comparaison, semblaient les églantines qui, par ce chaud après-midi de dimanche, montaient à côté d'elles [...]³⁸.

L'application des adjectifs « naïves et paysannes » aux églantines exclut tout point commun avec les fleurs longuement décrites comme des objets élaborés, complexes, précieux (ici « naïves et paysannes » équivalent à 'non-précieuses' – c'est à dire incapables de devenir points de départ pour l'interrogation, pour la pensée); dans un autre contexte, par exemple celui de l'église Saint-André-des-Champs, les mêmes adjectifs apparaissent au contraire chargés de stratifications opérantes: ce sont eux qui établissent par la contiguïté le rapport de parenté entre l'église et le pays où elle est située³⁹.

Dans la deuxième version, celle de *Du côté de chez Swann*, la même comparaison négative subsiste, formulée dans les mêmes termes. Mais les églantines ont été déplacées. Elles ne sont plus à côté des aubépines, figurant dans le même paysage regardé (dans la même peinture) ; elles viendront: elles sont maintenant éloignées par un intervalle temporel:

Combien naïves et paysannes en comparaison *sembleraient* les églantines qui, *dans quelques semaines*, monteraient elles aussi [...]⁴⁰.

Ce qu'entraîne la correction, c'est très précisément la disparition de l'*à côté*. Là où est signalée une différence simple (sans que cette différence soit accompagnée d'un principe d'envahissement et de contamination), Proust élimine la proximité spatiale et recourt à un rapport temporel, à une absence. Dans la *Recherche*, ce n'est plus à

³⁸ Ivi, p. 95. [Corsivo dell'autrice].

³⁹ « [...] il avait pour soulever la tête de ma tante sur son oreiller la mine naïve et zélée des petits anges des bas-reliefs [...] 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 refleurir dans la vie en innombrables visages populaires, révérends et futés comme celui de Théodore, enluminés de la rougeur d'une pomme mûre », Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 151.

⁴⁰ Ivi, p. 138. [Corsivo dell'autrice].

l'intérieur d'une même totalité perceptive que sont décrites aubépines et églantines. La correction n'est pas explicable par le simple fait que cette contiguïté serait botaniquement improbable⁴¹; elle est, à un niveau plus profond, liée à une loi constamment appliquée dans la *Recherche*, selon laquelle des éléments perçus *ensemble* réagissent inévitablement l'un sur l'autre.

Dans la juxtaposition réalisée des églantines et des aubépines, il n'y aurait plus de place pour leur simple comparaison (et ce n'est pas un hasard si dans le premier texte le « en comparaison » est isolé par des virgules: dans un spectacle de contiguïté la comparaison ne peut être que seconde, réduite à l'état d'incise). La succession temporelle, elle, n'implique plus la fusion et la contamination. Dès lors la comparaison simple peut exister au premier plan, puisqu'elle est *in absentia*, « dans quelques semaines ». Le temps isole. Le temps est, dans cette perspective, linéaire, simple, excluant. C'est l'espace qui est créateur de rapports, pluriel et contaminant.

Et c'est l'axe métonymique qui engendre l'axe métaphorique. Si églantines et aubépines étaient l'une à côté de l'autre, on ne pourrait pas dire que les églantines *ne ressemblent pas* aux aubépines : dès qu'elles sont mises l'une à côté de l'autre, elles se ressemblent d'une certaine façon. Pour Proust la parenté a sa racine dans la contiguïté. L'analogie n'est pas première – elle est produite par une proximité, et cette proximité est donnée, donnée *par hasard*.

Correction botanique et correction métonymique vont dans le même sens. C'est-à-dire encore que Proust, dont le premier mouvement est de rassembler les éléments contigus en un spectacle unique, en un tableau dont les parties réagissent les unes sur les autres, lorsqu'il veut établir un rapport simple, d'exclusion (les églantines *ne sont pas comme* les aubépines) est obligé, par un effort second, d'établir un plan temporel de succession linéaire. C'est-à-dire que pour rendre possible la comparaison négative il doit éliminer la *physicité* du contact, qui implique inévitablement la contamination.

Placées l'une à côté de l'autre, « dans ce chaud après-midi de dimanche », aubépines et églantines auraient inévitablement composé ensemble la nature particulière, l'« essence » de cet après-midi

⁴¹ Malgré l'attention que marque Proust à cette exactitude, comme le montre le passage de *Jean Santeuil* où Monsieur Beulier reproche à Jean d'avoir fait coïncider dans le temps (dans un texte qu'il lui a montré) l'odeur des lilas et celle des héliotropes [questo passo figura in Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, cit., p. 263].

de dimanche, par accumulation, réaction, « chute de pollen » – pour employer une image-clef de Proust, une image qui indique que la juxtaposition, à son niveau apparemment le plus innocent, le niveau *végétal*, signifie la condition et l'origine de l'envahissement sexuel; et cet arrière-plan sexuel toujours présent constitue le soubassement, la clef de la fascination métonymique. Chez Proust toutes les choses sont des corps, et l'univers dont celui de Proust est le plus proche est l'univers sadien, par l'intensité et la 'réactibilité' infinie de sa population. Les bords des choses, des corps, ces bords si nets, si 'purs' à un premier regard, s'effrangent, se rongent mutuellement, se ruinent et jouissent dans les blessures qu'ils s'infligent. La métaphore – plan de la théorie artistique, plan idéaliste, unitaire – est peu à peu rongée, entamée par le travail de la *Recherche*. La métonymie est l'impureté même, le contingent, le non choisi, intervenant et parlant. La métonymie est la liaison non fondée intérieurement, celle qui ne participe pas de la noblesse de la pensée (elle ne s'élève pas, on ne peut concevoir – sinon psychanalytiquement peut-être – une 'dernière' métonymie). Le mouvement de la *Recherche* tient dans cette oscillation contradictoire: la poursuite d'un objet qui vaille en lui-même, absolument, et le doute aussitôt jeté sur cet objet, sa profanation en acte: tout objet de désir, dans la *Recherche*, est d'abord cristallisé en *Béatrice* pour être ensuite profané en *Justine*; ou plutôt, *Béatrice* et *Justine* apparaissent ensemble, l'une légèrement en retrait sur l'autre; dès l'apparition lumineuse de *Béatrice* – en elle –, l'ombre de *Justine* se profile et ronge déjà, inquiète la lumière parfaite.

LE SACRÉ

La *Recherche* décrit donc le flux ininterrompu d'une matière à l'autre, d'un lieu à l'autre (chaque lieu existe en lui-même, chaque lieu est un lieu « isolé », une « personne »⁴² séparée, irréductible), et les rencontres entre lieux (les métonymies) sont comme des rencontres de personnes, ou plus exactement, de corps (sous la madeleine, sous les pavés, ce sont les corps qui se rencontrent, dans

⁴² [Cf. Marcel Proust, *Jean Santeuil*, cit., t. II, p. 42 : « formant comme l'air d'une personne », porzione di frase omessa in ried. cit. Cfr., *Un lieu de solitude et de silence*, in Id., *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, cit., p. 470 e relativa nota di p. 1035]. Cf. « Et Jean pensait à ce que c'est qu'un endroit de la terre [...] », Marcel Proust, *Jean Santeuil*, cit., t. II, p. 41 [ried. cit., p. 470].

toutes les compositions, dans toutes les blessures, dans toutes les jouissances possibles).

Dès *Swann* la métonymie gouverne, joue sur le spectacle global, composé d'éléments hétérogènes. Malgré, ou plutôt grâce à la juxtaposition, hétérogènes, tous les éléments sont susceptibles d'en-vahissement et de contamination. Mais ce fonctionnement s'arrête – avec surprise – dans le passage qui décrit l'église de Combray, cette église « familière et mitoyenne », intermédiaire (elle lie entre eux les éléments du village – elle devrait donc représenter l'agent métonymique par excellence, car c'est elle qui fait communiquer entre elles les différentes parties du tableau qu'elle gouverne). Dans cette description introduite au seuil de la *Recherche*, où l'église vaut comme la première figure du texte entier (la « cathédrale »), la métonymie cesse tout à coup de fonctionner, d'une façon qui est fortement soulignée par Proust (au moment où il vient d'indiquer dans l'église de Combray l'essence même de l'église en général⁴³):

L'église ! Familière, mitoyenne, rue Saint-Hilaire, où était sa porte nord, de ses deux voisines, la pharmacie de M. Rapin et la maison de Mme Loiseau, *qu'elle touchait sans aucune séparation* ; simple citoyenne de Combray [...]; *il y avait pourtant entre elle et tout ce qui n'était pas elle une démarcation que mon esprit n'a jamais pu arriver à franchir*. Mme Loiseau avait beau avoir à sa fenêtre des fuchsias, qui prenaient la mauvaise habitude de laisser leurs branches courir toujours partout tête baissée, et dont les fleurs n'avaient rien de plus pressé, quand elles étaient assez grandes, que d'aller rafraîchir leurs joues violettes et congestionnées contre la sombre façade de l'église, *les fuchsias ne devenaient pas sacrés pour cela pour moi* ; entre les fleurs et la pierre noirce sur laquelle elles s'appuyaient, si mes yeux ne percevaient pas d'intervalle, mon esprit réservait un abîme⁴⁴.

Le sacré se révèle matière isolante, il introduit la notion d'une différence de nature, de substance (la métonymie est au contraire la révélation que la substance est un effet de contiguïté). Ainsi l'énoncé surpris de l'« abîme » qui sépare l'église des fleurs contiguës (« les fuchsias ne devenaient pas sacrés pour cela pour moi ») enregistre la non-application en ce point de la loi générale implicite qui

⁴³ « Alors je ne me suis pas demandé comme à Chartres ou à Reims avec quelle puissance y était exprimé le sentiment religieux, mais je me suis involontairement crié: "L'Eglise!" », Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 62.

⁴⁴ Ivi, pp. 62-63. [Corsivo dell'autrice].

peut se formuler : « ce qui est contigu se contamine toujours ». Ici le texte présente à la fois la loi et son exception, le sacré. Le sacré est le seul élément qui résiste à la métonymie. Il est le seul qui donne l'idée d'une matière s'autodéterminant, s'attribuant à elle-même son propre sens en dehors de tout contexte.

Le sacré est donc la limite de la pratique métonymique de la *Recherche*, ce contre quoi elle vient échouer, pareille aux joues congestionnées des fleurs en vain appuyées contre la façade sombre de l'église de Combray. Mais, comme les fuchsias de Madame Loiseau, elle a pris « la mauvaise habitude », elle n'a rien de plus pressé que de venir toucher cet élément, s'y appuyer, s'y attarder. Le grand corps maternel de l'église de Combray s'installe au cœur de la *Recherche* : le sacré (mais de quel sacré s'agit-il ? d'un sacré flottant, délié du christianisme) est ce à quoi vient s'attaquer le texte de Proust, ce qu'il essaie d'éroder à travers sa glorification, ce qu'il veut retourner et surprendre, ce qu'il entreprend de glorifier et de profaner dans un même geste, contradictoirement.

DESIDERIO, FUGA E PROFANAZIONE¹

« Le hasard les ramène avec insistance devant nous »².

MARCEL PROUST

Nel designare la *Ricerca del tempo perduto* con il termine di «moderne Mille e una Notte», Georges Bataille intendeva sottolinearne il carattere notturno di epopea del desiderio e del rimando (il rinvio della morte, l'incanto nell'intervallo). Il rimando di cui si tratta è rimando di desiderio, il desiderio come rimando: lo scivolamento dell'oggetto «essere di fuga», la catena scivolante degli oggetti («traslazione continua di una bellezza fluida, collettiva, mobile»)³.

Libro che può essere definito come la scena della costruzione-decostruzione dell'oggetto di desiderio e come la presentazione del «poco senso del desiderio» con cui Lacan designa la funzione della metonimia.

Testo che può leggersi come il luogo in cui la metonimia disvela e pratica tutte le sue possibili implicazioni, e coincide con il progetto più segreto del testo, legato al gesto della profanazione e della contaminazione, a sua volta legato indissolubilmente al movimento di decifrazione e di interpretazione.

Proust totalizza infatti nella sua scrittura (in modo impuro, possibile unicamente in un testo di *fiction*, e in un testo estremo come il suo) due nozioni diverse della metonimia, la nozione linguistica

¹ Articolo pubblicato in Alberto Santacroce (a c. di), *Il gioco nella cultura moderna*, Lerici, Cosenza 1979. [Le traduzioni in italiano dei passi tratti dall'opera di Proust o di altri autori francesi sono dell'autrice. L'articolo è stato ripreso con profondi rimaneggiamenti e con un nuovo titolo, *Le peu de sens du désir*, in *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009, pp. 35-47].

² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1977-1978, 3 voll., t. I, p. 824.

³ Ivi, p. 790.

e la nozione psicoanalitica, quest'ultima prodotta, o introdotta, a partire dalla prima. Si tratta di ben altro che della semplice complementarietà dei due grandi assi del discorso sottolineata da Genette nel testo di Proust, secondo la forma della coesistenza («è la metafora che ritrova il tempo perduto, è la metonimia che lo risuscita»⁴).

Istanza del fuori, la metonimia, quando è fatta funzionare in Proust, cioè quando è costretta a *giocare* secondo la sua massima estensione, e a trasgredire la sua dimensione linguistica usuale, diventa agente di disgregazione del discorso romanzesco e dei suoi punti di riferimento stabili. In un saggio del 1935 (di molto anteriore all'articolo più noto dei *Saggi di linguistica generale*) Jakobson descriveva la carica di violenza determinata dall'uso della metonimia nel tessuto del romanzo in Pasternak⁵. Si possono elencare i seguenti effetti principali:

- la soppressione degli oggetti (loro interpenetrazione reciproca e decomposizione);
- la loro sostituzione mediante la messa in evidenza del *legame* che li unisce («il legame stabilito prende il sopravvento sugli oggetti e li respinge nell'ombra»);
- l'effetto di «derisorio» proiettato sui rapporti (temporali) («il tempo è penetrato dagli avvenimenti che costellano l'esistenza e stabilisce tra di essi ponti edificati su suoli derisorii»);
- la dissoluzione del racconto romanzesco in un'«erranza» intorno ad ogni oggetto sul quale si fissi l'attenzione, dissoluzione legata alla frantumazione e all'esplosione dell'unità dei personaggi: «l'eroe è sostituito dalla catena dei suoi stati oggettivati»;
- l'emergenza del caso e della contingenza come motori del vissuto (e del racconto): «l'eroe considera deliberatamente la sua esistenza sotto il segno del caso».

Ora, in Proust, sotto la pressione della *fascinazione metonimica*, si ritrovano, uno per uno, gli stessi effetti. Cioè, sotto l'azione potente delle relazioni laterali dello spettacolo di percezione, sistematicamente portate in primo piano nella descrizione, ogni elemento reagisce sull'altro, per contagio e per contaminazione. Si ritrovano:

⁴ Gérard Genette, *Métonymie chez Proust, ou la naissance du Récit*, "Poétique", n. 2, 1970, ried. in Id., *Figures III*, Seuil, Paris 1972, p. 63.

⁵ Roman Jakobson, *Notes marginales sur la prose du poète Pasternak*, in Id., *Questions de Poétique*, Seuil, Paris 1973, pp. 127-144.

- *la soppressione degli oggetti*: gli oggetti scivolano gli uni negli altri, abolendo i loro contorni, dissolvendosi nei loro riflessi reciproci: il riflesso (paesaggio di luce e d'acqua) ha il sopravvento sull'insieme, ridistribuisce i volumi, le forme, rovesciandoli, disgregandoli;
- *la preminenza del legame*: costantemente evidente, essa è talvolta enunciata esplicitamente: «Sembrava che la circostanza fosse l'unità completa e la persona solamente una componente»;
- *l'effetto di «derisorio»*: la *Recherche* può essere letta come lo smascheramento continuo e sistematico di tutto ciò che si presenta come «necessario» e «naturale» (ed è qui che si può trovare la chiave della «logica d'inversione» indicata da Barthes, secondo la quale ogni oggetto presentato nel testo si ripresenta poco più in là sotto una figura (con un valore) inverso, che distrugge brutalmente la prima evidenza)⁶;
- *la frantumazione dell'io*: se in *Jean Santeuil*, raccolta discontinua degli «istanti traumatici», il filo del racconto era assicurato dall'io di Jean, cioè dall'unità del narcisismo adolescenziale, nella *Recherche* il legame narrativo è costituito da uno scivolamento, da un'erranza, da un rimando perpetuo che non può essere fissato dall'identità centrale dell'io narrante, scoppiato e disfatto nei suoi spettacoli;
- *il caso e la contingenza*: è il caso, legato alla «passività» e alla «pigritizia» (come forze attive) che ritaglia l'oggetto della percezione e dell'indagine; ed è il caso che viene dato come regola di base, come necessità prima dell'atto di pensiero: «si tratta di non modificare a proprio piacimento le condizioni», «si tratta di non scegliere».

Leggere Proust a partire dalla chiave metonimica vuol dire questo: che *percepire la contiguità implica perdere il senso*, rinunciare all'organizzazione che permette al senso di «prendere». Mentre la metafora è principio di idealizzazione, movimento di elevazione e di rifugio nel chiuso del senso, la metonimia si rivela principio di disorganizzazione, di perdita, di declassamento e di profanazione (è a partire da questo punto che si possono analizzare le implicazioni sovversive del discorso di Proust, la sua arditezza anticulturale – ma velata).

Ed è a causa del rigore nell'affermazione proustiana della «contingenza dell'oggetto di ricerca» che Bataille può indicare nell'imresa di Proust uno dei rari atteggiamenti «post-cristiani»: «ciò

⁶ Roland Barthes, *Une idée de Recherche*, "Paragone", ottobre 1971, pp. 25-30.

che conferisce un carattere privilegiato all'insegnamento di Proust è senza alcun dubbio il rigore con cui egli riduce l'oggetto della sua *ricerca* alla scoperta *involontaria*. Ciò che delude nelle altre vie è invece la decisione, la messa in opera, il discorso risoluto, che prolunga[no] in noi l'atteggiamento cristiano»⁷.

L'immanenza in Proust – degli oggetti, dell'approccio – è tale infatti da attaccare (nel momento stesso in cui l'approccio si costituisce in discorso) la continuità, la solidità – il naturale e la necessità – di ogni discorso. Occorre cogliere, dietro la costruzione affermata e la chiusura elaborata della frase, dietro l'esaltazione dell'arte come elevazione, trasparenza e risoluzione, la violenza «anticulturale» del testo proustiano e le sue punte di arresto quasi afasiche. Esistono in questi periodi dal fraseggio così soave, dal tracciato così serenamente dominato, delle zone di ingorgo in cui il *trop*po da dire stanca il discorso e lo rende come muto: proprio perché questo *trop*po si situa altrove che nella via tranquilla in cui il senso si riconosce e si rassicura nella metafora – nella «reciprocità» della metafora. È allora che Proust raggiunge il silenzio della contiguità. La sua *maîtrise* affronta l'indomabile, la sua goffaggine si rivela: è la goffaggine che si situa al di là della danza e che pochi danzatori sono capaci (hanno il coraggio) di raggiungere.

L'à côté – per colui che lo percepisce, cioè per colui che si avventura fuori della sfera in cui la metafora detta legge – rende immediatamente derisorio ogni discorso. Solo Bataille forse (mediante il sorprendente rapporto che egli stesso stabiliva con il linguaggio) ha colto in Proust questa messa in causa del discorso, come «messa in opera», «mobilitazione» delle risorse:

È vero che Proust non smise di discorrere, e non è certo che la parte-discorso nella sua opera non vi sia come un corpo estraneo, al limite essa designa goffamente – allo stesso modo di quei malati che non sanno più farsi intendere – ciò che è importante⁸.

Nessun ottimismo avanguardista in Proust, nessun'illusione di aver oltrepassato, o superbamente eluso il codice usuale. Le frasi – le famose «lunghe frasi» proustiane finiscono e si richiudono in cerchio. Ma Proust stesso ha fornito la chiave del proprio stile quando

⁷ Georges Bataille, *Marcel Proust, "L'Arc"*, 1972 [ried. in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 voll., t. XI, pp. 391-392].

⁸ Ivi, t. XI, p. 392.

parla di Flaubert e descrive il ritmo da «perforatrice meccanica» e la pesante ricaduta che determina il finale di ogni frase flaubertiana. Ogni frase di Proust è un microcosmo, certo, ma un microcosmo derisorio, in cui ogni enunciato si trova poco dopo contraddetto, rovesciato, polverizzato da un'altra evidenza, e l'enunciazione che costituisce ognuna si staglia ogni volta sul vuoto. La «goffaggine» di Proust – la goffaggine nella designazione di «ciò che è importante» – ha precisamente la funzione di indicare l'inadeguatezza inevitabile, il fallimento comico di ogni tentativo di discorso – comico al quale occorre sottomettersi: Bouvard e Pécuchet sono in noi; per saperlo basta spingere un po' più in là (cioè a dire fino al desiderio di chiudere) il desiderio di sapere: ciò che si incontra è il fallimento, la morte, il comico – la non-somiglianza tra supporto e sapere.

O ancora, per esempio, ciò che Proust chiama «la non-somiglianza nel simbolo» (la metonimia mina la metafora, la svuota e al tempo stesso, inspiegabilmente, la moltiplica):

Ma più tardi ho capito che la stupefacente estraneità, la bellezza particolare di questi affreschi dipendeva dall'importanza che vi aveva il simbolo, e il fatto ch'esso fosse rappresentato, non come un simbolo poiché il pensiero simboleggiato non era espresso, ma come reale, come effettivamente subito o materialmente maneggiato, conferiva al significato dell'opera qualcosa di più letterale e di più preciso, al suo insegnamento qualcosa di più concreto e di più sorprendente⁹.

I personaggi che «incarnano» in Giotto le virtù e i vizi (la Giustizia, la Carità, l'Invidia) non «somigliano» a ciò che rappresentano. Proust è affascinato da questa perversione della metafora: il rapporto esteriore (casuale, di contiguità) laddove ci si aspettava un rapporto interiore (di necessità, di similitudine) sorprende lo sguardo, lo colpisce: «guarda, queste due cose sono in rapporto? L'una abita l'altra – realmente?».

È a partire dalla sorpresa intensamente registrata di questa «mancanza di rapporti», o piuttosto, secondo la stessa espressione della *Recherche*, di «non-partecipazione» che nasce e prosperala quella febbre particolare che in Proust accompagna la percezione e la creazione di nuovi rapporti. Così, a proposito della «povera sguattera», «creatura malaticcia, in stato di gravidanza già abbastanza avanzata», che «cominciava a portare con difficoltà davanti

⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 82.

a sé il misterioso canestro, ogni giorno più colmo, di cui si indovinava sotto gli ampi grembiuli la forma magnifica», Proust istituisce immediatamente il seguente rapporto, di «*somiglianza*»: «Questi facevano pensare alle palandrane che indossano alcune figure simboliche di Giotto»¹⁰.

Ma sul primo rapporto se ne istaura un altro, più essenziale – un rapporto questa volta di *somiglianza per dissimiglianza*: allo stesso modo degli affreschi di Giotto, la sguattera è «accresciuta dal simbolo aggiunto che essa portava davanti al suo ventre, senza che nulla nel suo viso ne traducesse la bellezza spirituale, come un semplice e pesante fardello». Similmente, la Carità di Giotto «calpesta sotto i piedi i tesori della terra, ma proprio come se schiacciasse l'uva per estrarne il mosto o meglio come se fosse salita su dei sacchi per essere più alta». In modo ancora più sorprendente, e più violento (si coglie qui una delle implicazioni sempre presenti della metonimia in Proust, l'implicazione sessuale), a proposito dell'Invidia:

Quanto all'Invidia, essa avrebbe avuto di più una certa espressione di invidia. Ma anche in quell'affresco, il simbolo occupa tanto posto ed è rappresentato così realisticamente, il serpente che sibila alle labbra dell'Invidia è così grosso, le riempie così completamente la bocca spalancata, che i muscoli del volto sono tesi per poterlo contenere, [...] e che l'attenzione dell'Invidia – e la nostra nello stesso momento – tutta concentrata sull'attività delle sue labbra, non ha affatto tempo da dedicare a pensieri invidiosi¹¹.

Sensibile dapprima soltanto al fascino della metafora, il giovane Proust non prendeva in nessuna considerazione quegli affreschi in cui non fosse attivo un qualche legame di somiglianza. «Ma in seguito ho capito...» – ciò che può essere capito solo *in seguito*, è l'insistenza «fuori idea» che viene introdotta silenziosamente dalla contiguità, è il lato «*effettivo, doloroso, oscuro, viscerale*», che si oppone punto per punto (aggettivo per aggettivo) al dominio astratto, armonioso, limpido, cerebrale, dell'«idea».

Anche nella povera sguattera, l'attenzione non era forse incessantemente ricondotta al suo ventre dal peso che lo tendeva? Similmente, molto spesso il pensiero degli agonizzanti è volto verso il lato effettivo,

¹⁰ Ivi, p. 80.

¹¹ Ivi, p. 81.

doloroso, oscuro, viscerale, verso questo rovescio della morte che è precisamente il lato ch'essa presenta loro, [...] e che somiglia molto di più a un carico che li schiacci, a una difficoltà di respiro, a un bisogno di bere che non a quello che chiamiamo l'idea della morte¹².

Se la contiguità è così insistente in Proust, dipende dal fatto che essa ha a che vedere con il «rovescio» della morte, con questa presenza indescrivibile e «piccola», peso povero o «bisogno di bere», e su cui non vi è nulla nella *Recherche* che non ruoti, in un movimento più o meno chiaro, più o meno agitato o sospeso, più o meno diretto o vorticoso.

L'esistenza in Proust di due poli intensamente carichi in senso opposto è stata messa in luce da Maurice Blanchot e da Georges Bataille, al di là di ogni prospettiva tematica (la memoria, il tempo, lo spazio, ecc.). Descrivendo «l'esperienza di Proust»¹³, Blanchot ne situa il nucleo nel suo carattere mistico; ma il progetto che sostiene la scrittura dell'opera (la quale è dunque destinata a rendere conto dell'esperienza, ed è al tempo stesso imposta misteriosamente da essa) è invece definita dal suo carattere razionale: la forza dell'opera consiste precisamente nel fatto che l'infinità, la proliferazione delle interpretazioni razionali, e razionalizzanti, in un certo modo non toccano al mistero degli istanti «misticì», ma lo preservano e lo mostrano, silenziosamente. Per Bataille¹⁴ il movimento essenziale di Proust è quello di un'intima lacerazione tra due punti: il noto, l'ignoto: si tratta, al tempo stesso, e contraddittoriamente, di abbandonarsi all'emozione senza pari suscitata dall'Ignoto quando esso si manifesta e – questa emozione spossessante – di dominarla, di possederla, di ridurla ad ogni costo nelle maglie della spiegazione mediante il linguaggio: in un solo punto, secondo Bataille – nella descrizione dei tre alberi di Balbec in *À l'ombre des jeunes filles en fleur* – il tentativo di chiusura fallisce chiaramente, si arresta, procurando nel contempo all'insieme del testo un punto di fuga, un punto di perdita che lo infinitizza in qualche modo malgrado se stesso, al di là del suo proposito.

¹² Ivi, p. 82.

¹³ Maurice Blanchot, *L'expérience de Proust*, in Id., *Faux Pas*, Gallimard, Paris 1943, p. 53.

¹⁴ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris 1943 [ried. in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. V, pp. 158-170].

È questo duplice movimento che si incarna nell'opposizione metafora-metonimia: metafora come spiegazione «elevante», unificante; metonimia come erosione, contaminazione, dissoluzione – dissoluzione del progetto stesso incluso nel discorso. A proposito della «prosa del poeta Pasternak», Jakobson annotava che i poeti – potremmo dire gli «utilizzatori estremi» del linguaggio – hanno un modo curioso di spostarsi nelle pianure della prosa (sono abituati ai grandi spazi ventosi del linguaggio poetico): la metonimia – figura per antonomasia della prosa romanzesca – è utilizzata dai poeti (o utilizzatori estremi), in modo sorprendente – sorprendente ma rivelatore, potremmo aggiungere –: le implicazioni ignote, generalmente nascoste della figura stessa appaiono finalmente alla vista.

Il fatto che la metonimia, in quanto istanza della contiguità, si eserciti nella *Recherche* come continua fascinazione dell'esteriorità e del vacillamento dei limiti, può essere verificato in tutti i punti del testo. In Proust, ogni rapporto di contiguità determina la contaminazione e l'invasione, a tal punto che laddove è descritto uno spettacolo le cui componenti contigue sono segnalate nel testo stesso come non reagenti le une sulle altre (ad esempio nel racconto *Épines blanches, Épines roses* pubblicato nel "Figaro"), Proust è spinto, in una redazione successiva (quella della *Recherche*), a sopprimere questa passività non contaminante e a situare gli oggetti di percezione – indicati come «diversi» di una differenza semplice e senza contaminazione (biancospino e rosa canina) – in due momenti separati¹⁵. Come se la legge della contaminazione per contiguità non ammettesse nessuna eccezione. Ciò significa che in Proust la differenza non è opposta a una somiglianza ma a un *à côté*: è l'*à côté* che crea la somiglianza, o più esattamente, la confusione e il rapporto di indistinzione, l'annegamento dei limiti (come l'invasione della terra da parte del mare nei quadri di Elstir). Oppure, come ha rilevato Genette, è la metonimia che fonda la metafora, è la contiguità che sostiene la similitudine. Ma questo avviene in modo visibile, ammesso, sottolineato, in modo tale da provocare un effetto sovversivo: la similitudine perde il suo «prestigio» (per riprendere un termine che ad essa Proust associa volentieri): si tro-

¹⁵ Cfr. Jacqueline Risset, [Théorie et fascination, supra, pp. 54-57, e la versione italiana dello stesso testo] *Proust e la corruzione metonimica*, in Ead., *L'invenzione e il modello. L'orizzonte della scrittura dal petrarchismo all'avanguardia*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 96-97.

va disgregata, in questa constatazione imbarazzante che effetti di similitudine si possono produrre per così dire *a volontà*. Si potrebbe enunciare questa legge: è necessario e sufficiente che due oggetti si tocchino perché si somiglino. In tal modo la somiglianza viene disvelata come effetto (si pensi al bambino che somiglia a colui che non è suo padre).

L'aspetto violentemente critico e dissacrante del testo di Proust si applica in primo luogo alla sacralizzazione «artistica», e questo anche se tutto un livello del testo sembra procedere a una nuova sacralizzazione, attraverso il valore di «eternità», risorsa tipica dell'arte. In realtà, (ad esempio, nell'opposizione Swann-narratore, o in certi casi, nell'opposizione Elstir-narratore), Proust smaschera nell'atteggiamento artistico – quello dell'*homo aestheticus* – una credenza ingenua o più esattamente unilaterale, acritica, la cui caratteristica è precisamente di promuovere una problematica della sola similitudine, escludendo e misconoscendo il potere della contiguità.

Il primo movimento dell'arte è quello di *isolare*, di *mettere una cornice*, e di elevare il contenuto del quadro a una dignità sconosciuta e senza rapporto come il fuori-quadro (che si tratti della pittura, della musica o della letteratura). Dinanzi a Swann – l'uomo colto, tributario del sistema culturale e delle sue esclusioni – il narratore, definito dalla forza del desiderio che si esercita in lui, procede al rovesciamento della gerarchia dei valori estetici e a una decostruzione globale dell'edificio culturale ricevuto. Swann non percepisce nell'ascolto che fa della sonata di Vinteuil, l'à côté della percezione, il quale diventa di fatto per lui il contenuto di questa sonata (fino a sembrargli «interiore come un'anima»): il chiaro di luna del Bois de Boulogne è chiuso in un'ingenuità e in un *cloisonnement* che riflettono una nozione preconcetta dell'arte e che egli è incapace di rimettere in questione: egli osserva coscienziosamente, seriamente, l'atteggiamento «artistico», il quale parte da una posizione di «rispetto» che vieta ogni contaminazione e ogni miscuglio. Il narratore invece, preso nel movimento implacabile del desiderio, pratica l'invasione e la corruzione continua degli spazi riservati, corrode la struttura gerarchica. *La Gioconda* e un «flacone di sali» della signora Swann si trovano sullo stesso piano nella produzione dell'emozione – estetica – dal momento in cui entrano in rapporto con lo spazio del desiderio.

Tuttavia, all'ingenuità di Swann si oppone *incompletamente* la timidezza del narratore. La decostruzione che egli produce non può essere pensata in lui che a partire dai termini della cultura del tempo; egli non può viverla che come uno scarto soggettivo – rivelatore, ma soggettivo – in rapporto alla norma estetica. Pur indicando nel suo gesto il potere produttore dell'«impuro», continua a distinguere i «valori artistici veri» da quelli «falsi». Tutta la teoria dell'arte in Proust è presa nell'ambiguità di questa decostruzione incompleta – ma la cui incompletezza stessa indica trasversalmente la radicalità e il carattere realmente, non illusoriamente trasgressivo. Prese nelle spire del desiderio, le categorie del «volgare» e del «divino» possono scambiarsi per un istante. E anche se esse riprendono in seguito la loro posizione precedente, qualcosa rimane loro di quest'incontro furtivo, qualcosa che rende la loro sede un po' meno stabile, che ironizza abbastanza durevolmente la ripartizione dei titoli e dei posti.

La contiguità si rivela fattore privilegiato di questo scambio. Attraverso gli incontri dovuti al «caso» della percezione, gli oggetti si incontrano, si corrompono, si sfrangiano. L'universo di Proust è un universo corporeo: ogni porzione contigua dello spazio è corpo e, dunque, è suscettibile di abbraccio e di violazione. Anche lo sguardo più innocente della percezione naturale è sguardo amoroso che percorre una superficie: tutto brucia. La contiguità basta a far «delirare» («questa vita che [egli] cerca di abbracciare fino a delirare nel sentirla davanti a sé»¹⁶). Questa vita, questa vita globale, questo grande corpo, è lì, si presenta, attraverso qualunque parte del «mondo sensibile». Al tempo medesimo, sarebbe falso voler cogliere, come si è tentato di fare, il testo di Proust attraverso una classificazione delle qualità sensoriali degli oggetti della *Recherche*: non c'è in Proust una sensualità organizzata e organizzatrice dei propri piaceri, ma una sessualità onnivalente, allucinata e disgregante.

La contiguità indica la presenza di un corpo, e quindi di un possibile oggetto di godimento, vicino – il cui godimento prossimo, prima ancora di qualsiasi contatto distinto, suscita già il tremore e il «delirio». Ma questo corpo, o sorta di corpo, atteso e promesso, non si presenta mai come il partner semplice di un atto da consu-

¹⁶ Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, pp. 317-318.

mare: esso sfugge, sfugge, sfugge comunque, resta inafferrabile, si dissolve già prima del contatto stesso, si decompone nel contatto, poiché ciò che suscita in esso la violenza del desiderio è la sua qualità d'altro irriducibile, figura, per definizione inassimilabile, dell'*Ignoto*. Così, in *Journées de lecture*, a suscitare la febbre del possesso è la camera stessa – la camera «estranea»:

in cui la mia immaginazione si esalta nel sentirsi abitare in seno al non-io; [...] in cui la sera, quando si apre la porta della propria camera, si ha la sensazione di violare tutta la vita che vi è rimasta sparsa [...]; di toccare ovunque la nudità di questa vita nello scopo di turbare se stesso mediante la propria familiarità [...]; di spingerla davanti a sé nel letto e di dormire finalmente con lei nelle grandi lenzuola bianche che vi salgono fin sopra la faccia¹⁷.

«Dormire con la Vita Ignota» – afferrarla finalmente e quindi distruggerla in quanto Ignota – questo è il punto attorno al quale si fissa la vocazione letteraria del giovane narratore, fin dalla folgorazione dei campanili di Martinville, o dei tre alberi di Balbec¹⁸.

Ma questo passo delle *Journées de lecture* fa toccare ancora un altro punto, legato d'altra parte al primo: cioè il fatto che in un simile testo l'esplicito della penetrazione femminile e materna si distrugge in qualche modo per mezzo della sua stessa precisione. Avviene un rovesciamento di cui si dovrà cogliere la singolarità e la ricchezza in Proust, mediante il quale la *spiegazione* – il rimando del testo all'osservazione causante, biografica si rivolta su se stesso: il livello ultimo non è la proiezione femminile e materna. Il ricorso al registro femminile e materno viene ad aiutare la formulazione di questo ignoto inafferrabile che si presenta mediante la contiguità: ci sono dei gesti sessuali, e non una sostanza sessuale.

Tutto l'essenziale della pratica proustiana si svolge intorno al legame che non tiene, il quale si può definire come l'ossessione continuamente rinnovata dell'esteriorità, di una esteriorità che si tenta sempre precisamente di assimilare, di mangiare, quindi di sopprimere in quanto tale.

¹⁷ Marcel Proust, *Journées de lecture*, in Id., *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, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, pp. 167-168.

¹⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, pp. 717-719.

Il movimento così irritante in Proust fra tensione verso l'ignoto e volontà di riduzione al noto, è comprensibile unicamente a partire da questa violenza che l'esteriorità fa subire e che egli le fa subire. Un passo delle *Jeunes filles en fleur*, a proposito del fascino esercitato dal «piccolo gruppo», definisce ciò che si potrebbe chiamare *il paradiso dell'altro*: «*la salute, la noncuranza, la voluttà, la crudeltà, il rifiuto dell'intellettualità e la gioia*¹⁹». Tutti i termini della serie rimandano – mediante una referenza ugualmente autobiografica, ma secondo un gesto che si situa al livello di una problematica «generale» dell'Altro e del Medesimo – all'*altrove* dell'interiorità chiusa, ad altrettanti principi esterni, estranei (inaccessibili) i quali sono al tempo stesso principi di erosione e di contaminazione: tutti sono contrari a queste fonti di isolamento e di ripiegamento che possono essere ad esempio il *rispetto* e la *malattia*. La felicità non è fusione e coincidenza; appartiene all'altro inaccessibile, ed è legata alla contaminazione, alla profanazione e alla perdita.

L'ossessione dell'*offesa* è ciò che sostiene tutto il movimento di sviluppo e di scrittura della *Recherche*. È sul suo modello che dobbiamo decifrare finanche ciò che sembra più lontano, ad esempio l'amore del *pastiche*: il *pastiche* consiste nell'appropriarsi di un'essenza individuale e al tempo stesso nel disfarsi di un fascino. Mediante questo gesto di attacco e di profanazione, e nella misura in cui esso si rovescia contro se stesso, Proust si avvicina al *riso* di Nietzsche («Vedere andare a picco le nature tragiche e poterne ridere, questo è divino»). Ma in Proust quel gesto rimane sempre, o quasi sempre, preso nell'aura della colpa, inaccessibile, angosciato. Nonostante tutto, è a partire da esso che si capisce ad esempio il vocabolo, così essenziale alla *Recherche*, di «Méséglise»: il quale va interpretato non chiudendolo, secondo la lettura più semplice, al senso di «mie chiese» (le chiese che mi animano, gli oggetti che mi fanno pensare). La lettura mediante il possessivo è necessariamente incompleta e superficiale: una delle dimostrazioni fondamentali della *Recherche* è precisamente quella che il possesso non esiste (il possesso amoroso, ma anche qualsiasi forma di possesso, e persino quella di un oggetto di pensiero). Ciò che bisogna piuttosto leggere nella parola «Méséglise» è il sostantivo devalorizzante: «méséglise» come disistima o misconoscimento; cioè l'erosione del

¹⁹ Ivi, p. 830. [Corsivo dell'autrice].

sacro, la profanazione della chiesa dell'infanzia, quella di Combray, sentita come la chiesa per eccellenza, per definizione («L'Église»). Su questo modello centrale, ogni segno valorizzato si svalorizza, si deprezza poco dopo, lasciando il posto, come i campanili che scompaiono a una svolta della strada, cancellandosi dopo aver colpito violentemente il cuore, lasciando il posto ad altri oggetti: ma essi non ricadono nel semplice oblio, nell'oblio *puro*: il cuore si distoglie da essi e li offende, si volta verso di loro e li ferisce.

In forma esplicita, è il fantasma del parricidio che incombe su tutto il discorso proustiano. Parallelamente all'episodio della signorina Vinteuil e della sua amica, che fa sputare, nella scena erotica omosessuale, sulla fotografia del padre, esiste un altro frammento, pubblicato in *Pastiches et Mélanges*, che descrive l'orribile assassinio della madre compiuto da un amico – o meglio, rettifica Proust, da un «conoscente» (certamente, per essere più precisi, un «doppio» pallido). In questo testo, intitolato *Sentiments filiaux d'un parricide*, Proust cita a lungo il giornale "Le Matin" che riporta in termini crudi il fatto; la citazione termina con queste parole:

Poco dopo, quattro poliziotti che si era andati a cercare, forzarono le porte chiuse a chiave della camera dell'assassino. All'infuori delle ferite che si era procurato con il suo pugnale, aveva tutta la parte sinistra del viso dilaniata da una fucilata. *L'occhio pendeva sul cuscino*²⁰.

L'avvenimento narrato spezza l'omogeneità liscia dello stile proustiano. L'irruzione della polizia nella camera dell'amico assassino scatena al tempo stesso l'invasione del linguaggio sadico dei quotidiani nel testo colto. Similmente, la profanazione dell'immagine paterna da parte della signorina Vinteuil richiedeva uno spazio altro da quello delle pagine tranquille del grande romanzo: richiedeva la scena del melodramma (progetto dell'epoca di Versailles che Proust non realizzerà mai): comunque è questo il punto in cui il testo vacilla.

«Proust amava sua madre», conclude la critica. E le *Mille e una Notte* in quindici volumi subito si riducono e sembrano fornire la loro chiave, questa piccola frase, o meglio spiegazione che sembra essere chiaramente confermata da un passo di uno degli ultimi

²⁰ Marcel Proust, *Sentiments filiaux d'un parricide*, "Le Figaro", 1^{er} février 1907, ried. in Id., *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, cit., p. 156.

tomi, a proposito di un rapporto ancora una volta di contiguità, di un *à côté* vissuto come fondamentale:

È venuta l'ora per me in cui [...] non mi è indifferente che in questa fresca penombra, accanto a me, ci fosse una donna avvolta nel suo lutto [...] e che questa donna [...] sia mia madre²¹.

Sembrerebbe che la metafora venga qui a trovare il suo ultimo punto d'appoggio, che l'*à côté* rivelì il suo centro, che la contiguità capisca il suo fascino: «ma è mia madre!». Di fatto (e lasciando da parte la serie di spostamenti determinata dal lavoro dell'«io» narrativo nella *Recherche*, in rapporto al fuori biografico e in rapporto al primo testo, *Jean Santeuil*) il movimento che Proust descrive – o che porta Proust (allo stesso modo in cui in Shakespeare, l'immagine di Lear conduce Cordelia, immagine leggibile, secondo Freud, nei due sensi: Lear che porta Cordelia, Cordelia che porta Lear) non si arresta così semplicemente. Esso è come preso in una vertigine di fuga inestinguibile, o di ricerca implacabile. Così, emblematicamente, la scena del bacio materno che apre *Swann* si chiude non sulla presenza globale, massiccia, toccabile, della madre finalmente condotta al letto del bambino, ma sulla voce della madre intenta a leggere un libro: «lettrice infedele» («ometteva tutte le scene amorose»), il libro che essa legge (libro dal «fascino misterioso») e il cui ritmo della voce trasmette il «flusso potente», è *François le Champi* – cioè, mediante il gioco dell'identificazione elementare di cui la lettura è la messa in gioco: *Marcel, il trovatello*. Appena raggiunta, la madre viene persa di nuovo, persa per un'altra madre ignota, dal «fascino (più) misterioso». Cioè: la madre empirica, appena raggiunta, rilancia verso la madre simbolica. La scrittura problematizza la famiglia: il romanzo provoca e determina il «romanzo familiare». Non «ma è mia madre!», bensì «dov'è la madre?».

Questo rimando inarrestabile rimanda esso stesso alla metonimia lacaniana: nella descrizione del *glissement* inestinguibile del desiderio e della successione non fissabile degli oggetti di desiderio.

Tutto appare indicato ad esempio a proposito della costruzione dell'oggetto «Albertine», costituito, infatti, dalla giustapposizione mare/Albertine, e a proposito del piccolo gruppo delle fanciulle («la

²¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, p. 646.

passeggiata del piccolo gruppo aveva per sé di non essere altro che un estratto della fuga innumerevole delle passanti»²². La *fuga*, lo scivolamento essenziale da un oggetto all'altro è l'argomento stesso della *Recherche*; è tramite esso che Proust coglie e stabilisce la frammentazione dell'*io* attraverso la successione delle *morti* che egli attraversa. E questo scivolamento è così essenziale, così costantemente presente all'esperienza che passa molto stranamente, in un punto del testo, al livello del significante stesso, mediante l'accordo grammaticalmente inesatto dell'aggettivo possessivo:

Crediamo di amare *una* fanciulla, e non amiamo, ahimè, in lei che quest'aurora di cui il *loro* viso riflette per un istante il rossore²³.

Loro sta qui per *suo*, secondo un errore rivelatore. All'interno della frase il desiderio è già passato a un altro oggetto; ed è la catena che si profila ormai sotto il singolare presentato – la catena, e il «riflesso»: «quest'aurora di cui il loro viso riflette per un istante il rossore». Il «rossore» corrisponde qui come sempre in Proust all'estetica o piuttosto all'erotica del riflesso – colore passivo; effetto di una luminosità passeggera, esso corrisponde all'azione della contiguità nel desiderio: un viso può essere eletto oggetto di desiderio nella misura in cui colora la luce che lo circonda. E tutti i visi valorizzati per un istante dal colore del desiderio ricadono poco dopo nella loro precedente opacità. È il caso di Gilberte, di Odette, di M^{me} de Guermantes, di Albertine (come di ogni essere assunto a questo ruolo nel racconto).

La *fuga* (fuga di un essere, fuga globale degli esseri) è indispensabile al desiderio, che ha bisogno dell'«immaginazione»:

questo stato di inseguimento in cui niente ferma più l'immaginazione. Ora privare di essa i nostri piaceri, significa ridurli a se stessi, a niente²⁴.

È nel «quasi niente» che si delinea il «poco senso» del desiderio: nella «lucentezza di una carne, [nel]l'indecisione di una forma, nella fluidità di un azzurro trasparente e mobile»²⁵. Ed è allora che emerge il «gioco»: il gioco come vuoto e come vacillamento sorprendente di ogni identità, di ogni «realità»:

²² Ivi, t. I, pp. 796-797.

²³ Ivi, t. III, p. 644. [Corsivo dell'autrice].

²⁴ Ivi, t. I, p. 796.

²⁵ *Ibid.*

Il mio amore mantenne talvolta tra sé e l'immagine di Albertine un certo «gioco» [...]. Cosa che mi permetteva, per lo spazio di un istante, di far svanire la realtà [...]²⁶.

In questa figura metonimica, così netta da interdire la lettura falsata, psicoanalitica, desiderio e interpretazione coincidono in modo clamoroso. «Non è indifferente che [...] ci fosse una donna [...] e che questa donna [...] sia mia madre»: c'è un primo modello, un modello primo, ma non l'installazione rassicurante (come l'ha affermato recentemente Lacan, parlando contro lo schema esplicitamente familiarista: e se la madre fosse importante perché è una donna, invece del contrario?). Ciò che avviene infatti di più centrale in Proust è una sutura a strati inestricabile e tuttavia chiara, tra desiderio e interpretazione, o, più globalmente, tra desiderio e pensiero. Il desiderio segna il cammino che conduce alla decifrazione del poco senso del desiderio. In un certo senso ogni desiderio è desiderio di decifrazione. Più esattamente, ciò che muove il desiderio è un desiderio di decifrare la propria fine. La crudeltà specifica del desiderio consiste in quest'avidità senza fondo che è avidità della propria morte, avidità della morte. E questa morte è al tempo stesso il pensiero: la lettura della legge del desiderio è la percezione della fuga metonimica. Vivere la morte del desiderio (la decostruzione dell'oggetto di desiderio) significa decifrare la legge. Desiderio, pensiero, si tratta dello stesso percorso: l'uno dà il cambio all'altro, chiamato dall'altro.

Interiore ed essenziale al desiderio è la sete di decifrare se stessi, decifrazione della quale muore. Interiore ed essenziale al pensiero è questo mutamento confuso e avido che chiamiamo desiderio e senza il quale esso non nascerebbe che morto, inutile, pensiero senza pensiero. Il gesto della profanazione segretamente implicato da ogni desiderio si esercita oltre il suo oggetto: poggia su se stesso, è contro di sé che si accanisce; si accanisce per distruggersi – per pensarci?

Mai appare in Proust questa semplificazione grossolana, secondo la quale sarebbe il pensiero a distruggere. Il pensiero nasce su delle ceneri, ma nasce vivo, e con un percorso vivo. Ciò che avviene in questa perdita in cui il desiderio è impegnato non è la razionalizzazione tranquilla che si sbarazzerebbe della pressione insistente del sentire: è una catena crudele e viva che si traccia; è, talvolta,

²⁶ Ivi, p. 846.

un *eccesso*; eccesso nell'energia dell'intreccio dei due elementi della catena, il quale produce una sorta di blocco, o di soffocamento, di spasmo. Scrivere (pensare) significa scoprire che il pensiero è *desiderio e morte del desiderio* – significa, inevitabilmente perdersi e dover cominciare quando la parola FINE è scritta, quando la morte è presente.

PROUST MALLARMÉEN SUR *LE CARNET DE 1908*¹

Deux des très grandes œuvres du tournant du siècle, celle de Mallarmé et celle de Proust, que nous croyions désormais déposées dans une mémoire fidèle et stratifiée, se révèlent peu à peu encore partiellement inconnues et, de quelque façon, futures. La multitude de manuscrits qui les entoure, en partie indéchiffrée, rend incertains les contours de leurs aspects les plus connus, si bien qu'il faudra sans doute attendre les éditions monumentales qui se préparent pour approcher d'un peu plus près ces écrits qui plus que tout autre ont posé, et continuent de poser, le problème des limites du texte littéraire, de sa naissance, de ses abords. Pour l'instant, avant la publication générale, apparaissent de temps en temps des fragments, des textes isolés, des carnets de notes, qui contribuent parfois à renouveler puissamment les images figées : c'est le cas du *Carnet de 1908*, publié en 1976 par Philip Kolb², qui nous offre, précisément, une sorte de Proust mallarméen (mais aussi, nous le verrons, étrangement nietzschéen).

La date seule de ce *Carnet* suffisait à signaler que les notes qu'il contenait regardaient très probablement l'élaboration définitive, ou plutôt la décision définitive d'élaboration de la *Recherche*, le moment

¹ Articolo pubblicato in Aa.Vv., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Arnoldo Mondadori, Milano 1983. [Riedito più volte con profondi rimaneggiamenti: in versione italiana nel volume *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, nella sezione 1. "Esperienze fondatrici", con il titolo: *Proust. Le leggi del desiderio*, Donzelli, Roma 2006, pp. 17-25; in versione francese con il titolo *Le Carnet magique* nel capitolo *Les lois mystérieuses. Proust* del volume *Traduction et mémoire poétique, Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007, pp. 110-114; nel capitolo *Éclairs dans la nuit. Le Carnet de 1908 di Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009, pp. 65-78. Infine, in forma ridotta e in una nuova stesura, in *Documents d'une écriture infinie. Les carnets, les esquisses, infra*, pp. 127-142].

² Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, "Cahiers Marcel Proust", n. 8, Gallimard, Paris 1976.

précis où commençait à vaciller la variété des projets simultanés décrits encore en mai dans la correspondance:

- une étude sur la noblesse
- un roman parisien
- un essai sur Sainte-Beuve et Flaubert
- un essai sur les Femmes
- un essai sur la Pédérastie (pas facile à publier)
- une étude sur les vitraux
- une étude sur les pierres tombales
- une étude sur le roman³.

C'est vers cette période, on le sait depuis longtemps, et le *Carnet* le confirme de façon éclatante, que la multiplicité des projets venait à se fondre dans l'idée unitaire et articulée du Grand Livre, ou, en d'autres termes, que le « roman parisien » commençait à englober « études » et « essais sur », imposant un nouveau statut au rapport littérature-critique, littérature-philosophie, langue poétique-métalangage.

Document fondamental pour une période cruciale d'élaboration créatrice, *Le Carnet de 1908* constitue de fait, comme l'indique Kolb dans son introduction, une « preuve » de l'existence d'un moment d'*intuition globale* de l'œuvre à venir⁴. Il se présente comme le témoignage direct d'une véritable illumination (poétique-critique), et se révèle porteur de l'intensité d'une expérience qui se déroule pour ainsi dire sous nos yeux ; de cette expérience il garde le caractère fiévreux, brûlant, que Proust d'habitude (que le Proust dont nous avons l'habitude) gomme soigneusement de son texte, dans les longues phrases de la *Recherche*.

De l'intensité et de la proximité de cette expérience découle le caractère le plus surprenant, à la lecture, du *Carnet* : présenté comme un document, non comme un texte (il contient des bribes, des énumérations, des « matériaux »), il amène inévitablement son lecteur à le percevoir *comme un texte*. Ces notes haletantes – jets brefs, phrases télégraphiques – se révèlent porteuses d'un tel pouvoir d'orientation et de coagulation des signes de la lecture que la forme de rapport

³ Marcel Proust, *Trois lettres inédites au marquis d'Albufera*, "Le Figaro littéraire", 9 juillet 1971, [rééd. in Id., *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris 1970-1993, 21 vol., 1908, t. VIII, pp. 112-113].

⁴ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 7.

qu'elles entraînent n'appartient plus au genre : déchiffrement d'un document utile en vue d'un texte qu'il prépare. Ce qu'elles exigent est le mode plein, autonome, de la lecture du langage poétique. Sous le chiffre de « notes » émerge une sorte de poème proustien, étonnamment proche de certains textes fragmentaires de Mallarmé (le *Tombeau d'Anatole*, les *Notes du Livre*). Proust se révèle mallarméen précisément dans le moment de l'écriture naissante, où pensée, poésie (métalangage, langage poétique) entrecroisent leurs fils et surgissent ensemble, avec une force inconnue.

C'est dire qu'un semblable texte, au-delà d'une approche philologique, demande une interprétation de ce qui le constitue précisément comme texte, c'est-à-dire comme poème et comme mise en jeu, au niveau génétique, des grands motifs qui animeront toute l'œuvre. Il suscite aussi ce qu'on pourrait appeler une *rêverie d'écriture* – c'est-à-dire une lecture explicitement menée à partir d'une pratique d'écriture poétique contemporaine. Un rapport actuel aux syntagmes minimaux, aux noyaux élémentaires de signification, rend sans doute plus directement perceptibles, en tant que tels, les noyaux germinatifs qui constituent un texte comme celui-ci: au lieu d'être aussitôt rapportés à l'œuvre qu'ils préparent, ils peuvent dès lors être lus en eux-mêmes, comme porteurs d'une énergie naissante, d'une énergie d'écriture naissante, et par là déplacer du même coup imperceptiblement la vision fixe du texte le mieux connu, celui de la *Recherche*.

Cependant, une question est par là posée, celle des limites de la littérature. Où commence-t-elle, en tant que telle ? Jusqu'à quel point est-il licite de percevoir les notes du *Carnet* comme un texte poétique ? Jusqu'à quel point est-il aveugle de les lire comme un simple « projet » ? Il était au fond inévitable que ce fût encore Proust à nous poser cette question, soixante-dix ans plus tard, lui dont chaque trace écrite se configure en l'un de ses niveaux comme une interrogation sur l'écrire – sur le fait et sur le désir d'écrire.

Les premières notes du *Carnet* datent de février 1908; elles sont donc exactement contemporaines de l'Affaire Lemoine et de la rédaction des *Pastiches* qui prendront cette affaire pour thème. Si l'on se souvient que l'écriture du genre « pastiche » représentait pour Proust un processus d'exorcisme (se débarrasser de l'idolâtrie des

grandes admirations littéraires), et constituait ce qu'il appelait une « critique littéraire en acte », on comprend que les notes du *Carnet* correspondent à un moment de croissance dans l'expression littéraire, ce qui se confirme au niveau même des registres affrontés par Proust à cette période. Après la linéarité lyrique des *Plaisirs et les jours*, après l'essai d'objectivation romanesque intensément narcissique de *Jean Santeuil*, les pastiches introduisent un élément tout à fait nouveau, l'esprit comique, le dialogisme. Il s'agit d'un élargissement décisif de l'expérience littéraire : et c'est précisément là – à partir de cette aération comique introduite par les *Pastiches* – que se rend enfin possible le tissu différencié de la *Recherche*. Le *Carnet* correspond à ce moment de respiration où le projet s'anime, où les matériaux séparés s'attirent, se rencontrent et s'enflamme.

Si à la lecture on essaie de vérifier « de l'intérieur » les phases dont Kolb dessine dans son introduction les coordonnées biographiques, on distingue :

- une première phase (février - été 1908) qui semble correspondre surtout à la préparation d'un roman, d'un roman « d'amour » : des matériaux autobiographiques s'accumulent, des observations psychologiques à utiliser telles quelles, ou comme fondement d'un développement narratif ;
- une deuxième phase, qui correspond en gros à l'été 1908. Cette fois les pages du *Carnet* constituent une réflexion sur le sens et le but de l'écriture, de l'« œuvre ». Paradoxalement, c'est aussi le point le plus chargé au niveau imaginaire, le lieu du carnet qui se constitue le plus immédiatement en fiction, en fiction-poème ;
- une troisième phase (à partir de novembre 1908 jusqu'aux toutes dernières notes de 1912), caractérisée par l'apparition massive du nom de Sainte-Beuve et par les attaques violentes qui lui sont portées, attaques qui créent un nouveau centre à l'écriture, ou plutôt qui la rapprochent encore de son centre. Parallèlement apparaît Balzac, et les notes témoignent d'une attentive relecture : on a l'impression d'une recherche de modèles, et il apparaît par exemple ceci, que le titre balzacien *La Recherche de l'Absolu* peut constituer l'origine première du titre proustien, révélant l'ambition et la tension justement « absolue » qui s'y dissimule⁵.

⁵ Marcel Proust, *Choix de lettres*, présentées et datées par Philip Kolb. Préface de Jacques de Lacretelle, Plon, Paris 1965, p. 198.

Par ailleurs, à l'intérieur des phases temporelles se distinguent très clairement plusieurs strates simultanées d'écriture. Le texte de la *Recherche du temps perdu* fondera ces différents plans dans la nappe homogène du récit ; ils se trouvent ici juxtaposés comme éclats simultanés, hétérogènes, mais à la fois mis en rapport par la décision mystérieuse qui préside à l'écriture. Au niveau le plus élémentaire, on distingue des *noms* (noms de personnages, noms de lieux), qui fonctionnent explicitement comme *shifters* de fiction, des descriptions condensées de situations psychologiques privilégiées (emblématiques), les unes générales – (apparentées à la réflexion d'un moraliste classique), les autres particulières, le plus souvent autobiographiques (introduites par le *il* ou par le *je*, alternés) ; des résumés de rêves, rêves familiaux, et érotiques. Alors que dans la *Recherche* les rêves, pourtant nombreux, se dissolvent en quelque sorte dans le mouvement de l'analyse, ici leur rôle fondateur et déclencheur du récit est mis directement en évidence : *Le Carnet de 1908* vérifie génétiquement l'affirmation de Benjamin selon laquelle « C'est bien au rêve que se rattache nécessairement une interprétation synthétique de Proust »⁶.

Enfin ce qui caractérise ce texte par rapport aux autres écrits proustiens c'est la densité du travail sur le sens de l'écriture, travail qui prend généralement la forme d'une réflexion de type métalinguistique. Mais curieusement ce qui a lieu dans le *Carnet* est précisément *l'abolition du niveau métalinguistique*. Certes, le texte proustien dans son ensemble peut être défini comme une entreprise de suppression de la distinction entre critique et roman, entre niveau linguistique et niveau métalinguistique. Dans la *Recherche* il est néanmoins permis – en allant certes contre la direction profonde de l'œuvre et en pratiquant des découpages artificiels dans son épaisseur unitaire – d'isoler des « contenus critiques », des passages où la fiction s'arrête (semble s'arrêter) pour laisser le champ à des énoncés théoriques attribués à tel ou tel personnage, ou au narrateur. Dans le *Carnet* la séparation est impossible, les passages « critiques » fonctionnent immédiatement comme fiction, critique et roman deviennent *une seule chose*, parce que leur origine mentale, la pensée spécifique, motrice, qui donne naissance à l'un et à l'autre, se situe dans le même lieu incandescent de l'esprit.

⁶ Walter Benjamin, *Pour le portrait de Proust*, in Id., *Mythe et Violence*, Denoël, Paris 1971, p. 318.

Que les passages linguistiques et même les listes de matériaux fonctionnent aussitôt comme fiction, ou plutôt comme poème obéissant rigoureusement aux lois de fonctionnement du langage poétique – projection du « principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (Jakobson)⁷ stricte « corrélation du plan de l'expression et du plan du contenu » (Greimas)⁸ – on peut le vérifier dans les passages suivants :

Pontivy

de Bésiade d'Avaray

Épicier ridicule mais me | donnant l'impression de | m'entraîner au fond d'une/ grotte. (J. Baignères)

Voix pleine de mère | blessée, de sœurs distinguées, | de filles pieuses. Q^d scandale | arrive mon père [frère?] s'étonne. | Ma mère avait défendu voyage | avec lui. E. Ganderax

Voiture découverte matin | du 14 Juillet l'automédon. | Musique du régiment en | marche matin, haltes, bois | sons⁹.

(où l'on observe le jeu des allitérations, en *v*, les effets de rime interne, les contaminations rythmiques et sémantiques des énoncés)

Tiens ferme ta couronne. | Je sens que j'ai dans l'esprit | comme lac de Genève invisi | ble la nuit. J'ai là quatre | visages de jeunes filles, deux | clochers, une filière noble, | en l'hortensia normand | un « allons plus loin », dont | je ne sais ce que je ferai – | devoirs parfois des fétiches dont +

+ je ne sais plus le sens. Je fixe | devant moi quatre têtes de jeunes | filles et ne vois plus la réalité qui [] oublié : ||

Mais je sens qu'un rien peut | briser ce cerveau¹⁰.

Ici le rythme suspendu, l'effet de langage télégraphique produisent la violence irruptive de l'image dans la phrase : « Je sens que j'ai dans l'esprit | *comme lac de Genève* invisi | ble la nuit ». Plus loin la phrase interrompue, occupée par un blanc : « la réalité qui [] oublié » provoque un court circuit, une rapidité exclue du style de la *Recherche* mais que l'on sent ici au plus près de ce centre mouvant, de

⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Éditions de Minuit, Paris 1963, p. 220.

⁸ Algirdas Julien Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris 1972, p. 7.

⁹ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 52.

¹⁰ Ivi, p. 61.

cette illumination en fuite que Proust poursuivra toujours, même à travers le tissu continu, homogène, de la prose du grand livre. Enfin la phrase « Mais je sens qu'un rien peut | briser ce cerveau » est un alexandrin manqué (il faudrait seulement pour qu'il soit réussi, que le mot « rien » compte pour deux syllabes, comme au XVII^e siècle – comme dans les vers du XVII^e siècle si souvent récités par la mère de Proust) ; un effet de chute trop rapide et de fragilité se produit, qui accroît la fragilité indiquée au niveau du signifié.

L'intensité allusive de certaines notes semble parfois contenir, comme dans un état de tension musculaire accumulée – les membres repliés, prêts à bondir – des pans entiers de la *Recherche* :

Années caractérisées par un | rêve sur une couleur, une grappe, un coin du bois, d'autre part | par un désir. Personnes sur | le nom et le pays de qui on | se forge des rêves, comme un | livre non lu. Identité des | Aramon; – Avaray¹¹.

Or les notes d'un carnet de notes – comme le nom des personnes, ont la fonction de faire penser à autre chose : elles forment un *mémorandum* – pour une mise en branle de la mémoire. Le carnet de notes est ce qui ressuscite, suscite l'*à côté* : il correspond à la technique proustienne par excellence de la *métonymie*¹². On pourrait dire, à la limite, qu'il est à l'écriture ce que la petite madeleine est au mécanisme du souvenir. Kolb rappelle que l'épisode biographique de la madeleine peut être très vraisemblablement situé au premier janvier 1909, c'est-à-dire au cœur de la période d'élaboration du carnet. *Le Carnet de 1908* serait donc l'équivalent linguistique de la petite madeleine.

Il sert du même coup à dissiper l'équivoque qui pèse durablement sur la lecture du texte proustien, vu comme lié au « souvenir » et au « passé ». Ici, où nous lisons la naissance même du désir d'écrire, l'écriture se profile en tant qu'irréductible présent ; c'est le moment présent, comme ensemble hétérogène et imprévisible, comme force

¹¹ Ivi, p. 49.

¹² Cf. Jacqueline Risset, [Théorie et fascination, *supra*, pp. 37-59, e la versione italiana dello stesso testo] *La corruzione metonimica*, in Ead., *L'invenzione e il modello. L'orizzonte della scrittura dal Petrarca all'Avanguardia*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 77-101; Ead., *Desiderio, fuga, profanazione*, *supra*, pp. 61-77.

pressante, qui constraint à interroger et à écrire. Georges Bataille, parlant de la *Recherche* dans *L'Expérience intérieure*, traduisait parfaitement l'impression que transmet le *Carnet*, lorsqu'il écrivait : « La mémoire – surtout celle non volontaire, non expressément suscitée – joua pour ramener l'attention de Proust à l'intérieur un rôle rappelant celui du souffle, dans cette attention suspendue qu'un moine de l'Inde se prête à lui-même »¹³. Mémoire non comme réservoir du passé mais comme organe de l'attention interne, comme « souffle » propédeutique.

Ce qui se présente ainsi obscurément au fond de la conscience, | il faut avant de le réaliser en œuvre, | avant de le faire | sortir au dehors il faut lui | faire traverser une région | intermédiaire entre notre | moi obscur, et l'extérieur, | notre intelligence, mais comment | l'amener jusque là, comment | le saisir. On peut rester des | heures à tâcher de se répéter | l'impression première, le | signe insaisissable qui était | sur elle et qui disait : | approfondis-moi, sans s'en | rapprocher sans la faire | venir à soi. Et pourtant | c'est tout l'art, c'est | le seul art. Seul mérite | d'être exprimé ce qui | est apparu dans les profondeurs | et habituellement sauf | dans l'illumination | d'un éclair, ou par | des temps exceptionnellement | clairs, animants, ces || profondeurs sont obscures. Cette | profondeur, cette inaccessibilité | pour nous-même est la | seule marque de la | valeur – ainsi peut' | être qu'une certaine | joie. Peu importe de | quoi il s'agit. Un | clocher s'il est insaisissable | pendant des jours a plus | de valeur qu'une | théorie complète du | monde¹⁴.

Et encore, quelques lignes plus loin:

le tout est une question | de distance intérieure de | trajectoire, la matière est-elle cette matière | mystérieuse sans l' | entraînement de laquelle | languit l'esprit, c'est | tout¹⁵.

Le *Carnet* se révèle ici, plus clairement que ne le fera le *Temps retrouvé*, qu'il annonce, le mouvement même, et la matière mystérieuse de la pensée naissante. L'insaisissable – un clocher, mais peu importe l'objet, tout objet que l'effort de mémoire essaie de saisir – se fait la matière même de la pensée, ce qui l'entraîne au-delà

¹³ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris 1943 [rééd. in Id., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 vol., t. V, p. 162].

¹⁴ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 102.

¹⁵ [Ivi, p. 103].

d'elle-même, lui imprime une torsion inconnue ; et c'est cette torsion, précisément, qui constituera l'acte de pensée et d'écriture.

Les pages centrales consacrées à Sainte-Beuve éclairent le rapport très particulier chez Proust entre littérature et critique, et c'est à ce propos que Philip Kolb commet une des rares erreurs philologiques de sa précieuse édition, lorsqu'il indique que le titre envisagé par son auteur pour l'étude critique, *Contre Sainte-Beuve, souvenir d'une matinée*, renvoie à la matinée mondaine chez la princesse de Sainte-Euverte décrite dans le *Temps retrouvé*. Dans une lettre à la comtesse de Noailles, de novembre-décembre 1908 (qui figure dans le choix de lettres publié par Kolb en 1965), Proust décrit son hésitation entre deux formes, deux constructions possibles du travail sur Sainte-Beuve qu'il projette, la première est « classique », la deuxième « commence par un récit du matin, du réveil. Maman vient me voir près de mon lit, je lui dis que j'ai l'idée d'une étude sur Sainte-Beuve, je la lui soumets et la lui développe »¹⁶. Il est donc très clair à partir de cette lettre – comme d'ailleurs à partir du texte qui nous est parvenu avec le titre *Contre Sainte-Beuve* – que la matinée dont il s'agit est la durée matinale, réservée, de la chambre où le sommeil est encore tout proche, où la mère entre, où change la lumière des heures, où filtrent les rumeurs de la ville. Tout communique, de la façon la plus directe. Il n'y a pas de message séparé, pas de métalangage. Le problème de Proust n'est pas d'intégrer le genre critique à l'intérieur du genre roman (dans le cadre d'une soirée, ou d'une « matinée » mondaine au cours de laquelle quelqu'un exprimerait des « idées » sur la littérature) mais d'inventer une structure assez souple et assez vaste pour que tous les éléments de la « vie spirituelle », c'est-à-dire de la vie entière telle qu'elle est réfractée dans l'individu (des sensations aux expériences intellectuelles) apparaissent tels qu'ils sont, c'est-à-dire liés, juxtaposés et interdépendants, parce que mis sans cesse en rapport par le hasard et la contiguïté, par le travail de l'incessant à côté.

Dans une telle perspective Sainte-Beuve représente beaucoup plus qu'un « motif » parmi d'autres. C'est un *moteur* de la création littéraire, dans la mesure où la méthode de Sainte-Beuve provoque un violent refus, et du même coup une brusque mise en branle de

¹⁶ Marcel Proust, *Choix de lettres*, cit., p. 165.

l'activité mentale. Selon un processus familier à Proust, une violence est nécessaire, qui tire l'esprit de l'apathie, de l'habitude. « *S^{te} Beuve* [...] | c'est la vie spirituelle | prise par l'envers par ce | qui ne donne aucune idée | d'elle »¹⁷. Dans ce sens l'envers revêt une fonction positive : l'envers fait comprendre.

Toute une zone du *Carnet* reproduit ce que Proust appelle les « lieux communs » de Sainte-Beuve, où se manifeste une médiocre « sagesse », opposée à ce qu'est la « divination » littéraire : « Cette médiocrité du moi | l'empêche de se replacer dans | l'état où était l'écrivain | donc de le comprendre, – elle | empêche aussi d'écrire »¹⁸. Le contre-sens de Sainte-Beuve sur la critique, le fait que sa critique est inévitablement mauvaise, limitée, limitante, est dû à l'erreur commune qui consiste à séparer littérature et critique : il y a une descente vertigineuse au-delà des apparences (jusqu'à la « matière mystérieuse ») à effectuer dans les deux cas, et qui n'est pas capable de cette descente ne peut pas être critique plus qu'écrivain. En d'autres termes, repenser le rapport littérature-critique ne consiste pas à établir que critiques et écrivains ont à peu près le même statut, mais que, génétiquement, critique et littérature s'appellent intimement l'une l'autre. Leur rapport est en amont du texte. La critique se situe au point moteur de la littérature, comme sa mise en marche. La littérature est établie au cœur de la critique : comme principe de divination, agent de contamination et d'interprétation. Lorsque Proust, dans le *Contre Sainte-Beuve*, s'attribue les qualités du véritable critique : savoir saisir « l'air de la chanson », et « découvrir un lien profond entre deux idées, deux sensations »¹⁹, il définit en même temps ce qui forme sa vocation d'écrivain : la perception des *musiques particulières* et la saisie des rapports généraux, le dégagement des « grandes lois ».

Dans le *Carnet* apparaît aussi, explicitement, le renversement que Proust fait subir à la hiérarchie traditionnelle philosophie/littérature, la première plus « élevée », plus « importante » que la deuxième. On lit :

¹⁷ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 66.

¹⁸ Ivi, p. 77.

¹⁹ Marcel Proust, *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, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 303.

Approfondir des || idées (Nietzsche [sic], philoso | phie) est moins grand | qu'approfondir des | réminiscences | parce que comme l' | intelligence ne crée | pas et ne fait que | débrouiller non | seulement son but | est moins grand mais | sa tâche est moins grande²⁰.

L'évocation de Nietzsche est ici faite à partir de la biographie que Daniel Halévy venait de publier chez Calmann-Lévy²¹; c'est-à-dire qu'elle ne correspond pas à une rencontre effective. La distance prise dans ces lignes à l'égard du philosophe regarde en réalité une image extérieure, biographique, quasi « sainte-beuvienne ». De fait les énoncés du *Carnet* consacrés à la pensée, au fait d'écrire révèlent un Proust étonnamment proche des définitions élaborées par Nietzsche, en particulier dans le *Gai Savoir*. La notion d'une « violence » nécessaire pour que la pensée se mette en branle, l'exigence de ce que Proust appelle une « crête » des idées,

Sans doute plus tard cette idée se | repréSENTA souvent à | moi et me laissa indifférent | mais c'est qu'elle était dépourvue | de cette partie supérieure, de | cette crête que les idées n'ont | pour moi qu'à certains jours, | les seuls qui comptent dans || la vie, les seuls où elles sont | complètes et non d'insipides | tronçons d'idées²².

ce sont là des formulations très voisines, à plusieurs points de vue, des attaques formulées par Nietzsche contre la philosophie:

La pensée *consciente*, et surtout celle du philosophe, est la moins violente de toutes, par conséquent la plus douce, la plus calme des catégories de pensée : aussi le philosophe est-il précisément le plus exposé à se tromper sur la nature de la connaissance²³.

Et ce que Proust appelle l'inaccessibilité « seule marque de la valeur », se retrouve très exactement dans la description de la *pensée inconsciente* chez Nietzsche :

Pendant longtemps le nom de pensée n'a jamais désigné que la pensée consciente, et c'est aujourd'hui seulement que nous commençons à en-

²⁰ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 101.

²¹ Daniel Halévy, *La Vie de Friedrich Nietzsche*, Calmann-Lévy, Paris 1909, et cf. Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 189, note 421.

²² Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 120.

²³ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Gallimard, Paris 1950, p. 163.

trevoir la vérité ; savoir : que la plus grande partie de notre activité intellectuelle se déroule à notre insu, sans que nous n'en sentions rien [...]²⁴.

Pour Proust comme pour Nietzsche, l'élément traditionnellement exclu de la pensée est quelque chose qui a à voir avec la musique – avec l'inconscient et avec la musique – et tous deux arrivent à employer, à ce propos, exactement les mêmes métaphores.

Nietzsche:

[La philosophie se met] du coton dans les oreilles. Un véritable philosophe n'entendait presque plus la vie, dans la mesure où elle est musique [...] c'est une vieille superstition des philosophes que de penser que toute musique vient des sirènes²⁵.

Proust:

Ne pas oublier petite phrase | Souvenirs qui ignorent le | temps trompés comme des | hirondelles | il est dans le bois, des | instruments. Acoustique. | Appel de ces sirènes²⁶.

Leur point de départ, opposé à la timidité philosophique, est la pensée comme lecture de la vie globale: « interprètes de ce que nous vivons » (Nietzsche)²⁷, « Car notre vie, quelle qu'elle soit, est toujours l'alphabet dans lequel nous apprenons à lire » (Proust)²⁸.

Le *Carnet*, à plusieurs reprises, définit la pensée comme « gai savoir » dans des termes qu'on pourrait dire proprement nietzschéens : « Principe | de renouvellement qu'est | la vérité »²⁹, « Travail : recherche de ce | qu'il y a de profond | dans le plaisir »³⁰. Et il rappelle souvent, dans ses phrases brèves, la structure même des aphorismes du philosophe ; il rappelle du même coup la passion intellectuelle qui forme le sol constant de l'activité proustienne – une passion hardie, qui s'impatiente, d'un geste vif – d'un geste nietzschéen – des pensées toutes faites qu'il rencontre, dans la vieille philosophie.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ivi, p. 207. [La prima parte della citazione recita in realtà: « Il fallait se mettre "du coton dans les oreilles" »].

²⁶ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 125.

²⁷ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Le Gai Savoir*, cit., p. 157.

²⁸ Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, Paris 1971, p. 477.

²⁹ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 59.

³⁰ Ivi, p. 64.

Il arrive, ce *Carnet*, jusqu'à nous faire saisir un Nietzsche proustien, dans ces phrases du *Gai Savoir* : « Quelques notes de musique m'ont rappelé aujourd'hui un hiver et une maison, une vie extrêmement solitaire et mon humeur de ce temps-là : je croyais la garder toute ma vie »³¹. « Nous sommes rarement conscients comme d'une passion de la passion particulière qui anime une période de notre vie tant que cette période n'est pas finie ; nous croyons toujours que cette passion est désormais pour nous le seul état logique, le seul possible, qu'il est "ethos", non point "pathos" »³².

Peut-être à ce point peut-il apparaître qu'une rêverie d'écriture autour des étincelles germinatrices du *Carnet de 1908* n'est pas tout à fait illicite, dans la mesure où ces éclats brefs nous mettent en contact avec l'état naissant de la pensée de Proust – qui est à la fois état poétique, état philosophique. Certes, Proust lui-même mettait en garde contre la préférence des esquisses :

Je trouve [...] absurde de préférer une première version, une esquisse, etc. [...] C'est vraiment trop nier le travail organique selon lequel un atome se développe et se fructifie [...] [vers] des formes plus hautes³³.

Naturellement, il ne s'agit pas de « préférer » *Le Carnet de 1908* à la *Recherche*. Mais, dans sa forme « moins haute », dans son absence de forme le *Carnet* sur certains points va peut-être « plus loin » que la *Recherche* – de la même façon que Baudelaire (comme le décrit Giovanni Macchia dans le *Paradiso della ragione*) faisait vaciller dans le système « quasi stellaire » de ses projets les limites expressives des *Fleurs du Mal*³⁴. En posant dans le *Carnet*, avec la rapidité de l'éclair, les points forts de sa poétique, Proust dépasse l'esthétique – hérgémone à son époque – de l'« achevé », du « vernis des grands maîtres » – celle qui règnera sans conteste sur la composition de la *Recherche*: mais il ne s'agit pas d'un simple effet rétrospectif et projectif. La radicalité subversive de Proust – dans le champ philosophique, critique,

³¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Le Gai Savoir*, cit., p. 156.

³² [*Ibid.*].

³³ Marcel Proust, *Correspondance générale*, publiée par Robert Proust et Paul Brach, Plon, Paris 1930-1936 (rééd. 1952), 6 vol., t. III, p. 139. [Rééd. in Id., *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, cit., t. XVII, p. 69].

³⁴ Giovanni Macchia, *Baudelaire e i progetti*, in Id., *Il paradiso della ragione*, Laterza, Bari 1972, p. 296.

mais aussi au niveau du signifiant poétique – est un élément essentiel de sa pensée (même lorsqu'elle est voilée et apparemment recomposée). Par exemple le rythme rompu, suspendu, l'agrammaticalité des phrases du *Carnet*, qui les apparentent de façon si étroite aux « syntagmes minimaux » du *Tombeau d'Anatole* ou du *Livre de Mallarmé*³⁵, appartient à Proust de façon essentielle (ce n'est pas, précisément, un simple *effet de note*). Dans une lettre à Madame Straus Proust écrit, à propos de la langue des écrivains : « Il n'y a pas de certitudes, mêmes grammaticales », et « la seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer »³⁶, idée sur laquelle il reviendra de façon insistant à propos du style de Flaubert. Par ailleurs, dans la préface à *Sésame et les Lys*, de Ruskin, à propos de Nerval, mais comme à propos d'un point de sa propre poétique, il notera : qu'il s'agit de « prendre l'habitude de regarder aux mots avec intensité et en vous assurant de leur signification, syllabe par syllabe, plus, lettre par lettre »³⁷.

Le Carnet de 1908 met en évidence cette radicalité de Proust, la radicalité de sa mise en question des catégories littéraires traditionnelles : *pas de critique, pas de notes, pas de texte fétichisé*. La fin de la *Recherche* indique le commencement d'une œuvre : peut-être les jets rapides, la syntaxe poétique, la pensée naissante du *Carnet de 1908*. Ce qui émerge ainsi c'est, du même coup, une possibilité, refusée par la suite mais ici perceptible, d'un développement par *complicatio* des noyaux germinatifs fulgurants. C'est en somme la notion de la *Recherche* comme *Coup de dés*, et la figure d'un expérimentateur contemporain du langage poétique, nommé Marcel Proust.

³⁵ Cf. Julia Kristeva, *Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé: Un coup de dés*, in Algirdas Julien Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, cit., pp. 208-234; cf. aussi de Julia Kristeva, *Syntaxe et composition*, in Ead., *La Révolution du langage poétique*, Le Seuil, Paris 1974, pp. 265-314; Jacqueline Risset, *L'Absente de tous bouquets, o Mallarmé negli Écrits*, in Annamaria D'Agostino (a c. di), *Effetto Lacan*, Lerici, Cosenza 1979.

³⁶ Marcel Proust, *Choix de lettres*, cit., pp. 164, 162.

³⁷ Marcel Proust, *Introduction*, in John Ruskin, *Sésame et les Lys*, Mercure de France, Paris 1906, p. 87.

PROUST E IL PROBLEMA DEL MALE¹

Nell'opera di Proust il male può essere letto come polo negativo e degradazione rispetto a due aree privilegiate, che sono modelli del Bene: il sentimento di giustizia e di verità; e l'amore, al suo stato di perfezione in una relazione duale.

La descrizione più estesa del primo modello si trova in *Jean Santeuil* a proposito della passione politica che anima, al momento dell'affare Dreyfus, il giovane Jean, proiezione romanzesca del giovane Marcel. Due figure incarnano l'assoluta moralità in queste pagine:

-*Socrate*, la Vérité:

C'est ce sentiment [...] qui nous émeut tant dans le *Phédon*, quand en suivant le raisonnement de Socrate nous avons tout d'un coup le sentiment extraordinaire d'entendre un raisonnement dont aucune espèce de désir personnel n'est venue altérer la pureté, comme si la vérité était supérieure à tout : car, en effet, nous nous apercevons que la conclusion que Socrate va tirer de ce raisonnement, c'est qu'il faut qu'il meure².

-*Jaurès-Couzon*, la Justice :

Couzon avait été poussé à parler par ce sentiment de la Justice qui le prenait parfois tout entier comme une sorte d'inspiration³.

¹ [Conferenza letta durante il convegno su Proust che si è svolto nel Palazzo Ducale di Colorno, nei pressi di Parma, il 22-23 marzo 1985]. Il testo è stato pubblicato in *Proust oggi*, a c. di Luciano De Maria, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1990. [Le trad. italiane dei passi di scrittori francesi sono dell'autrice].

² Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, pp. 641-642.

³ Ivi, p. 601.

Quanto all'amore nello stato di perfezione – vale a dire oblativo e trasparente – è chiaramente rappresentato, nella *Recherche*, dal rapporto centrale, quello tra il narratore e la madre, per due volte sdoppiato in un rapporto parallelo, ma in stato di perfezione crescente: quello che esiste tra il narratore e la nonna (di perfezione superiore in quanto costei, a differenza della madre, non è appesantita, resa opaca e invasa dall'ombra del Padre); e, a un livello ancora superiore, il rapporto madre-nonna (superiore in quanto recisamente scevra da quell'elemento portatore di negatività rappresentato dal narratore).

A questo rapporto unico in tre strati possiamo senza dubbio aggiungere un'altra immagine di rapporto perfetto – la sola immagine d'amore sessuale perfetto, provvisoriamente presente in tutta l'opera: un testo giovanile, l'ultima novella del suo primo libro, *Les Plaisirs et les jours*, intitolata *La fin de la jalousie*. All'inizio della novella, prima di essere distrutta dal semplice effetto di un sospetto infondato, la coppia Honoré/Françoise è presentata nei termini di una trasparenza gemellare di natura divina o angelica:

Pendant le dîner, chaque fois qu'ils se parlaient, leurs manières passaient en vivacité et en douceur celles d'une amie et d'un ami, mais étaient empreintes d'un respect majestueux et naturel que ne connaissent pas les amants. Ils apparaissaient ainsi semblables à ces dieux que la fable rapporte avoir habité sous des déguisements parmi les hommes, ou comme deux anges dont la familiarité fraternelle exalte la joie, mais ne diminue pas le respect que leur inspire la noblesse commune de leur origine et de leur sang mystérieux⁴.

Collocata in tal modo sulla soglia dell'opera come utopia dell'amore corrisposto, questa immagine si dissolve molto rapidamente per effetto della *gelosia*, che introduce – ingiustamente, ma efficacemente – la voce del desiderio sensuale bruto, indifferenziato, tra due esseri fino a quel momento legati dalla somiglianza, da un patto non scritto di somiglianza e trasparenza assoluta.

Ogni desiderio è colpevole e degrada il Bene.

Tale potrebbe essere la formula del «primo male proustiano», quello che si esprime negli scritti giovanili e in modo particolare in *Les Plaisirs et les jours*. I «piaceri» del titolo, che sostituiscono le «ope-

⁴ Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours*, in Id., *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, cit., p. 148.

re» di Esodo, indicano già la catena *pigrizia-piacere-male*, che sarà perpetuata nel seguito dell'opera, anche se perderà a poco a poco il proprio aspetto compatto e monovalente, trasformandosi fino a interrogare man mano ciascuno degli anelli che la compongono.

Il processo di passaggio al male è allora, per i due modelli di bene, il medesimo. È proprio l'assenza di «desideri personali» che fa di Socrate, infatti, l'incarnazione della giustizia.

L'anti-giustizia, l'anti-verità, è incarnata, in *Jean Santeuil*, dai nemici di Couzon, i membri della maggioranza, descritti – come ha rilevato Georges Bataille – con una «ingenuità aggressiva»⁵: «Ces odieux imbéciles ironiques, satisfaits, usant de leur supériorité numérique et de la force de leur bêtise pour tâcher d'étouffer la voix de la Justice palpitante et prête à chanter»⁶.

Si tratta solo, in tal caso, di un male *en creux*, privazione del bene e insensibilità al bene – male di massa, che è pura assenza del «canto» – della «voce palpitante»: male poco pericoloso in definitiva, perché male estraneo, «male dell'altro».

Al contrario il male che rode e degrada la trasparenza dell'amore è un principio attivo, «in rilievo», che, agendo attraverso la pigrizia e la sensualità, tende al parricidio e alla profanazione.

Nella *Prisonnière*, Marcel parla con Albertine di Dostoevskij, ch'egli ammira, al quale egli si sente molto vicino – eccetto, dice, per quel che riguarda «la sua ossessione dell'assassinio [...] che mi è affatto estranea»⁷. Ma in realtà possiamo contare tre parricidi nell'opera di Proust, tutti e tre compiuti da dei doppi di Marcel, autore, o di Marcel, narratore...

Nella *Confession d'une jeune fille*, in *Les Plaisirs et les jours* (omicidio involontario della madre da parte della figlia), nell'articolo *Sentiments filiaux d'un parricide*⁸ (assassinio d'una madre da parte del figlio), nella *Recherche* (omicidio, o piuttosto profanazione rituale d'un padre da parte della figlia).

⁵ [Georges Bataille, Proust, in Id., *La Littérature et le mal*, Œuvres complètes, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 voll., t. IX, p. 260].

⁶ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, cit., p. 602.

⁷ [Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie et présentée par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1977-1978, 3 voll., t. III, p. 379].

⁸ [Marcel Proust, *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, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971].

Il primo racconto occupa l'intervallo tra morte della madre e morte della figlia, nella sospensione aperta dal suicidio quasi mancato. La madre ha visto, attraverso una finestra e per effetto di uno specchio, il viso di sua figlia in preda alla «sensualità» – o, secondo l'epigrafe baudelairiana del racconto di Proust, al «vento furibondo della concupiscenza»: a questa madre sensibile, irrimediabilmente ferita da un tale spettacolo, il cuore si spezza di colpo: all'amore materno, infatti, infinitamente tenero ed esigente, che è un amore da persona a persona, si oppone derisione e insieme insulto. Il desiderio sessuale impersonale e degradante. L'iniziatore, l'agente della corruzione è un anonimo cugino – anonimo in questo insieme di testi in cui i nomi sono così importanti –; i suoi soli segni distintivi sono i *baffi* e le *guance rosee* – entrambi emblemi erotici ricorrenti nel lessico proustiano (il primo come segno di una volontà seduttrice aggressiva, il secondo come sintomo di un turbamento fisico incontrollato, o, in ogni caso, d'una assoluta vicinanza della vita sensitiva e sensuale). Semplice mezzo dunque, oggetto di tentazione: la colpevolezza della ragazza è pertanto assoluta, donde la pena di morte ch'ella, senza esitazioni, si infligge.

Sentiments filiaux d'un parricide, al contrario, problematizza, fin dal titolo, la situazione dell'omicida. Proust vi racconta (in origine per il "Figaro") un fatto di cronaca di recente descritto dalla stampa come «dramma della pazzia»: conosce personalmente, ci dice, l'autore di questo omicidio, al quale aveva inviato le condoglianze per la morte del padre, ricevendone in risposta una «bella lettera [...] improntata a un [...] grande amore filiale» (lettera riprodotta all'inizio del racconto). Il dramma è atroce e la raffinata lingua di Proust fa posto per un momento alla cruda prosa del giornale "Le Matin", che così terminava:

Puis la malheureuse, couverte de sang, leva les bras en l'air et s'abattit la face en avant ... Les domestiques épouvantés redescendirent pour chercher du secours. Peu après, quatre agents qu'on est allé chercher, forcèrent les portes verrouillées de la chambre du meurtrier. En dehors des blessures qu'il s'était faites avec son poignard, il avait tout le côté gauche du visage labouré par un coup de feu. *L'œil pendait sur l'oreiller*⁹.

⁹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, cit., pp. 150, 156. [Corsivo dell'autrice].

Ma questa citazione brutale viene immediatamente trasposta, commentata, trasfigurata da Proust, che riprende così la parola: «Dans cet œil “qui pend sur l’oreiller”, je reconnais arraché, dans le geste le plus terrible que nous ait légué l’histoire de la souffrance humaine, l’œil même du malheureux (Edipe! ».

Un passaggio così rapido dal fatto di cronaca al mito non indica solo il desiderio di una nobilitante analogia. È anche una transizione verso la parte finale del racconto, nuovamente crudele, e cruda, nell’analisi del *parricidio quotidiano* e universale, visto nel suo sviluppo, nel suo concreto compimento sul corpo della madre.

Si nous savions voir dans un corps cheri le lent travail de destruction poursuivi par la douloureuse tendresse qui l’anime, voir les yeux flétris, [...] les artères durcies, les reins bouchés, le cœur forcé [...]¹⁰.

Siamo tutti parricidi: questa è la conclusione alla quale Proust voleva portare il suo lettore: l’assassinio inapparente è comune, *il male è là*. E questo sembra indicare un universo posto sotto il segno della colpevolezza diffusa, inevitabile (che ha bisogno, per rendersi sopportabile, dell’«aerazione» del mito).

Nel terzo testo proustiano in cui il male appare centrale – l’episodio di mademoiselle Vinteuil – l’omicida è nuovamente una donna, e questa volta la vittima è un padre, ma un padre materno, un padre doppiamente madre per la tenerezza inquieta e protettiva con cui circonda la figlia, e per la sua qualità ancora sconosciuta, in questo momento iniziale della *Recherche*, di *creatore*. Addolcita appena dallo stile – rispetto alla prosa giornalistica – è una scena da *teatro della crudeltà* (o di cinema). La scena violentemente illuminata è vicinissima e fortemente irreale. Il narratore è *voyeur* nell’oscurità: vede attraverso una finestra, come la madre della ragazza di *Les Plaisirs et les jours*, ma non è, come lei, vittima della scena da «melodramma» che si svolge all’improvviso davanti ai suoi occhi. Quanto la scena rappresenta e svela, è, al contrario, la sua stessa identità di carnefice (corrispondente a quella legge individuata come generale nell’articolo del *“Figaro”*): *mademoiselle Vinteuil è lui: è l’io del testo*.

Mademoiselle Vinteuil, dunque, sotto gli occhi di Marcel, invisibile, fa sputare l’amica omosessuale sulla fotografia del padre mor-

¹⁰ Ivi, p. 159.

to da poco (è d'altronde l'esistenza di questa relazione che, secondo i conoscenti, aveva portato questo padre alla tomba). In realtà si tratta qui non di un parricidio – è stato già commesso – ma di una *profanazione rituale*.

È la profanazione difatti, nel parricidio, a interessare principalmente Proust e a costituire uno dei nuclei – non semplicemente tematici ma realmente germinativi della *Recherche* – e il luogo in cui il problema del male esce completamente e definitivamente dal quadro tracciato dalle opere precedenti.

Nel commento che, in *Du côté de chez Swann*, segue immediatamente l'episodio di mademoiselle Vinteuil, diversi enunciati rinnovano di fatto i termini, la lettura della questione.

Il primo, e più decisivo, è il seguente: il male è correlativo al bene: solo chi sente il bene può sentire il male; solo un'anima sensibile e buona può vedere e volere il male in quanto tale (gli altri sono già nel male; non lo vedono, e se lo vogliono, lo vogliono solo in quanto mezzo, mai in quanto *fine* della loro azione).

Il secondo enunciato è quello che definisce il male come *messa in scena*: come *fantasma da organizzare*. Mademoiselle Vinteuil vorrebbe far credere (far credere alla sua amica, a se stessa) a una volontà naturalmente cattiva; ma i preparativi della scena – che dovrebbe sembrare l'improvvisazione di un'anima nera – sono in realtà lenti e laboriosi; i risultati stessi sono in qualche modo compromessi dal riaffiorare involontario, sui lineamenti di questa discepola del Male, di espressioni di timida sensibilità ereditati proprio dal padre: «à tous moments au fond d'elle-même une vierge timide et suppliante implorait et faisait reculer un soudard fruste et vainqueur»¹¹.

Ma a questo punto il problema si complica: il male è il male in sé – o un'illusione dei buoni? Una esagerazione, una proiezione della loro meticolosa esigenza di moralità?: «Les sadiques de l'espèce de Mlle Vinteuil sont des êtres si purement sentimentaux, si naturellement vertueux que même le plaisir sensuel leur paraît quelque chose de mauvais, le privilège des méchants»¹².

Proust ritrova qui – e la mette a distanza – la problematica di *Les Plaisirs et les jours*. In realtà si è compiuto un capovolgimento completo, una presa di coscienza che definisce lo spazio della perversione:

¹¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 161.

¹² Ivi, p. 164.

«Ce n'est pas le mal qui lui donnait l'idée du plaisir [...] c'est le plaisir qui lui semblait malin». Ad anime di questo tipo, continua Proust, «[faire] le mal» dà «l'illusion de s'être évadés un moment de leur âme scrupuleuse et tendre, dans le monde inhumain du plaisir»¹³.

Possiamo comprendere allora che a partire dall'episodio di mademoiselle Vinteuil («a partire» per il lettore – più ardua è, per colui che scrive, l'analisi dell'«a partire da» e dell'«a seguito di»), l'ombra della profanazione si allunghi sulla *Recherche*; e che il problema del male vi compaia quindi con una nuova complessità – e nell'attesa continua di nuovi elementi per una formulazione più ravvicinata.

Innanzitutto, se, a partire da questo cardine interpretativo costituito dall'episodio di mademoiselle Vinteuil, guardiamo retrospettivamente all'esordio di *Du côté de chez Swann*, possiamo meglio discernere alcune figure identificatorie che introducono nel testo la crudeltà.

La prima figura è il Golo della lanterna magica, le cui immagini invadono e inquietano le pareti della camera dell'infanzia. Il narratore bambino si identifica immediatamente con questo Golo così crudele verso Genoveffa di Brabante, subito identificata anch'essa con la madre del narratore.

La seconda figura è François le Champi, l'eroe del libro che la madre, dopo aver ceduto alle preghiere del bambino, gli legge vicino al suo letto. Champi vuoi dire *trovatello* (dunque colui che ha cominciato con l'essere abbandonato). Così concatenato, questo romanzo familiare funziona da radice dell'aggressività – rimprovero, domanda inappagata – nei confronti della madre. Questa madre, che è anche la legge (il padre), è essa stessa crudele: sarà punita.

Terza figura identificatoria all'inizio della *Recherche*: Dante. Durante una passeggiata con i genitori, il giovane narratore guarda una ninfea afferrata dalla corrente della Vivonne; il movimento dell'acqua la costringe a un identico andirivieni eternamente ripetuto e ricorda al narratore i suppliziati dell'*Inferno*, sì da identificarsi egli stesso con il Dante sadico che si attarda su simili spettacoli, bruscamente richiamato all'ordine da Virgilio, come «i miei genitori facevano con me»¹⁴.

¹³ [Ivi, pp. 163, 164].

¹⁴ Ivi, p. 169.

È comunque nelle *Jeunes filles en fleurs*, e quindi dopo l'episodio di mademoiselle Vinteuil – a partire da questo – che incontriamo per la prima volta, in forma rapida ma molto precisa, il tema della profanazione. E questa volta – per la prima volta – in prima persona; si tratta dell'evocazione, di poche righe, dei mobili della zia Léonie, che il narratore regala, dopo la morte di questa, alla casa di appuntamenti in cui l'ha condotto Bloch:

Je ne les voyais jamais [...] Mais, dès que je les retrouvai dans la maison où ces femmes se servaient d'eux, toutes les vertus qu'on respirait dans la chambre de ma tante à Combray m'apparurent, suppliciées par le contact cruel auquel je les avais livrées sans défense ! J'aurais fait violer une morte que je n'aurais pas souffert davantage¹⁵.

Poco più oltre, il ritorno alla memoria di un sogno introduce non la profanazione dolorosa, tragica, dei primi esempi, ma la derisione, nella degradazione comica delle figure dei genitori:

les cauchemars avec leurs albums fantaisistes, où nos parents qui sont morts viennent de subir un grave accident qui n'exclut pas une guérison prochaine. En l'attendant nous les tenons dans une petite cage à rats, où ils sont plus petits que des souris blanches et, couverts de gros boutons rouges, plantés chacun d'une plume, nous tiennent des discours cicéroniens¹⁶.

Nella *Fugitive* infine – ma si potrebbero fare altri esempi ancora – il narratore descrive la sua stessa vita come dominata da un «dupliche assassinio» – quello della nonna e quello di Albertine. L'osessione del crimine alla fine si rivela – è vero che non è lo stesso crimine che incontriamo in Dostoevskij: non un crimine reale, che, al contrario, scompare dalla trama del testo, ma un *parricidio simbolico*, assunto con sempre maggiore chiarezza.

Ma non è questo ancora il livello più centrale. Se ci spostiamo dal registro tematico a quello testuale, precisamente verso quanto Valéry chiamava, nel numero della “Nouvelle Revue Française” del 1923 dedicato a Proust, «l'attività del tessuto del suo testo», ciò che appare è una pratica permanente della contaminazione per continuità, secondo quella legge fondamentale, e che non ammette ec-

¹⁵ Ivi, p. 578.

¹⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 87.

cezioni significative, per cui ogni rapporto di contiguità, in Proust, determina subito la contaminazione e l'invasione. È l'*à côté* che crea la somiglianza, instaura la confusione e il rapporto di indistinzione, l'annegamento dei confini (simile all'invasione della terra da parte del mare nei quadri di Elstir). Possiamo quindi affermare, con Gérard Genette, che è la metonimia a fondare in Proust la metafora, la contiguità a sostenere la similitudine¹⁷.

Bisogna ancora sottolineare che tale processo avviene in modo visibile, chiaro e così fortemente sottolineato da produrre un effetto sovversivo (la similitudine perde il suo «prestigio», per riprendere un termine che Proust le associa volentieri): da quel momento è disgregata, con l'imbarazzante constatazione che gli effetti di similitudine possono essere prodotti, per così dire, *a volontà*. Possiamo enunciare infatti un assioma di questo tipo: è necessario e sufficiente che due oggetti si tocchino perché si assomiglino. Nello stesso tempo la somiglianza viene svelata come effetto.

Possiamo chiamare questo fenomeno «corruzione metonimica», con i conseguenti corollari: l'universo di Proust è un universo corporale: ogni porzione contigua dello spazio è corpo, suscettibile quindi di amplexo e di violenza. Anche lo sguardo più innocente della percezione naturale è sguardo amoroso che percorre una superficie: la superficie di un corpo; tutto brucia: i bordi si erodono, si sfrangiano...¹⁸.

Ma, fin dall'esordio della *Recherche*, un'eccezione rilevante verifica tale legge dell'interpenetrazione e della contaminazione: *davanti alla Chiesa di Combray, la contiguità perde il suo potere*. La Chiesa per eccellenza è costruita in mezzo alle case del paese, l'occhio percepisce l'insieme come una serie di spazi contigui, senza divisione alcuna. Per il suo rapporto con le case circostanti, questa chiesa è «familiare», «contigua»:

[...] la maison de Madame Loiseau, qu'elle touchait sans aucune séparation [...] il y avait pourtant entre elle et tout ce qui n'était pas elle une démarcation que mon esprit n'a jamais pu arriver à franchir. Madame Loiseau avait beau avoir à sa fenêtre des fuchsias [...] dont les fleurs

¹⁷ Gérard Genette, *Métonymie chez Proust, ou la naissance du Récit*, "Poétique", n. 2, 1970, réed. in Id., *Figures III*, Le Seuil, Paris 1972.

¹⁸ Cfr. Jacqueline Risset, *Théorie et Fascination e Desiderio, Fuga e Profanazione*, *supra*, pp. 37-59 e pp. 61-77.

n'avaient rien de plus pressé [...] que d'aller rafraîchir leurs joues violettes et congestionnées contre la sombre façade de l'église [...] entre les fleurs et la pierre noircie [...] mon esprit réservait un abîme¹⁹.

In altre parole è proprio il sacro la sostanza che fa sì che la *contiguità non abbia presa*. Il sacro è, difatti, secondo la definizione Rudolph Otto, «il completamente altro»²⁰.

La contiguità invece deve avere presa. È il senso stesso della *Recherche*: contaminazione costante, erosione del sacro. Il destino pre-cipuo del narratore, ciò che ad esempio lo separa irrimediabilmente dai suoi genitori, è la violenza del principio di piacere *da esplorare*: l'«io» si trova irreparabilmente *dalla parte del male*, per quanto esigua possa essere la dimensione dell'oggetto di desiderio — tale al limite un nome, ad esempio quello di Swann:

Il me causait un plaisir que j'étais confus d'avoir osé réclamer à mes parents, car ce plaisir était si grand qu'il avait dû exiger d'eux pour qu'ils me le procurassent beaucoup de peine, et sans compensation, puisqu'il n'était pas un plaisir pour eux. Aussi je détournais la conversation par discrétion. Par scrupule aussi. Toutes les séductions singulières que je mettais dans ce nom de Swann, je les retrouvais en lui dès qu'ils le prononçaient. Il me semblait alors tout d'un coup que mes parents ne pouvaient pas ne pas les ressentir, qu'ils se trouvaient placés à mon point de vue, qu'ils apercevaient à leur tour, absolvaient, épousaient mes rêves, et j'étais malheureux comme si je les avais vaincus et dépravés²¹.

È l'esperienza della sovranità infantile che sposta i significati degli adulti (Georges Bataille: «Il giovane essere umano riferisce [...] i significati che l'adulto gli suggerisce ad un altro senso che, a sua volta, non si lascia riferire a nulla»²²). Ora in Proust è precisamente questa sovranità infantile, pratica perversa polimorfa di contaminazione e degerarchizzazione che si afferma a poco a poco come ricerca di indipendenza radicale, ricerca sovrana della verità. Per questa ragione Proust, nel progettare il grande libro che voleva

¹⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, pp. 62-63.

²⁰ Rudolph Otto, *Il sacro*, [1936], a c. di Ernesto Buonaiuti, Feltrinelli, Milano 1984, p. 34.

²¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 144.

²² Georges Bataille, *Kafka*, in Id., *La Littérature et le mal*, cit., p. 274 [trad. it. dell'autrice, leggermente modificata].

appunto intitolare *Ricerca della verità*, scriveva, – ha scritto – un libro che nessun filosofo avrebbe potuto scrivere. Perché la verità vi è vista in continuità con la sua nascita nel «male», con la sensibilità al turbamento e alla colpevolezza.

Proust legge il sesso come turbamento e disordine – disordine e crudeltà, «ferocia di un corpo che gode»²³. È a partire da ciò che possiamo capire il falso problema dell'omosessualità in Proust. L'omosessualità è il male? No. D'altronde non si tratta in verità di omosessualità: l'«identico» non ha cittadinanza in questi paraggi. Si tratta di questo: la verità del sesso è dalla parte della perversione. In Proust, come rileva Deleuze, incontriamo la catena «follia-crimine-irresponsabilità-sessualità», in cui ogni «follia» sessuale appare come «caso particolare [d'] una follia più profondamente universale»²⁴. La ripartizione dei sessi tra gli individui e all'interno stesso degli individui è irregolare e capricciosa. Deleuze ha descritto questa separazione che connota in Proust la sessualità vegetale, come *giustapposizione estesa*. Alla radice della giustapposizione sessuale incontriamo la figura dell'ermafrodito. Ma proprio in Proust – solo in Proust – il mito dell'ermafrodito non è evocato come mito conciliatore e riparatore – fattore d'armonia e restitutore di originaria fusione – ma al contrario come *giustapposizione prima*, pluralità, contiguità indeterminabile, da interrogare e decifrare.

Ad un certo momento dell'opera – in *Jean Santeuil* – Bene e Male si definiscono in maniera nuova (se paragonata alla diffusa colpevolezza di *Les Plaisirs et les jours*), vale a dire in funzione *dell'opera da fare*: è bene ciò che la sviluppa, male ciò che la paralizza:

Le mal resta pour lui tout ce qui durcissait l'esprit et y faisait flotter des noms nobles, des conversations spirituelles, des faits matériels, des formules apprises ou des désirs de mouvements, de courses, de conversations²⁵.

Quel che si disegna è, insomma, la nietzsiana “morale del creatore”, ma, come in tutti gli altri campi, *Jean Santeuil* rappresenta, anche

²³ Marcel Proust, *La confession d'une jeune fille*, in Id., *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, cit., p. 95.

²⁴ Gilles Deleuze, *Presenza e funzione della follia nella "Recherche du temps perdu"*, “Aut Aut”, n. 193-194, gennaio 1983, pp. 74, 76.

²⁵ Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, cit., pp. 702-703.

in tale ambito, una fase di semplificazione (sufficiente a far comprendere l'abbandono, a un certo punto, del voluminoso manoscritto).

Nella *Recherche*, di fatto, pian piano Proust ritroverà il duplice senso dello scrivere, già indicato nel *Carnet de 1908*²⁶ – ma di cui gli era stato necessario, per usare una sua espressione, «mûrir lentement des équivalents dans son propre cœur»²⁷: vale a dire imparare ad approfondire e a decifrare le esperienze generatrici di gioia, di una certa gioia; e questo mentre si andava precisando a poco a poco il senso della scrittura come un tragitto che va dall'*inumano del piacere* all'*inumano della morte* – il che comporta, nell'intervallo, *il dire tutto* – la «verità»...

Nel dicembre del 1948, in "Critique", Georges Bataille scriveva:

Si le monde non chrétien définit quelque jour les formes de sa vie spirituelle (au sens religieux du mot), s'il arrive, en d'autres termes, à l'humanité qui n'a plus l'aide du christianisme, de s'accomplir, de reconnaître son visage et de ne plus s'égarer dans une multiplicité de formes liées à des représentations mal définies, mensongères, fondées sur un désir d'être aveugle, – sur la peur –, ce visage spirituel, dont les traits se fermeraient, pourrait ressembler à celui de Proust²⁸.

(Traduzione di Liliana Rampello)

²⁶ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, "Cahiers Marcel Proust", n. 8, Gallimard, Paris 1976; cfr., *supra*, *Proust mallarméen*, pp. 79-92.

²⁷ [Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 146].

²⁸ Georges Bataille, *Marcel Proust*, "Critique", dicembre 1948, ried. in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. XI, p. 391.

CE QUE C'EST QU'UN ENDROIT DE LA TERRE¹

« Les lieux, comme les dieux, sont nos rêves »
YVES BONNEFOY

Dans *À la recherche du temps perdu*, le temps cache l'espace, mais à son tour l'espace cache le lieu² – les lieux singuliers, et la notion même de lieu –, « petite portion de la surface terrestre identifiée par un nom », selon la définition d'Albert Einstein. Dès les premières pages de *Du côté de chez Swann* – dont le titre indique qu'il va s'agir de ce type de « petite portion » –, le lieu est d'emblée senti comme fondamental, et fondateur d'identité, par le sujet qui dort, s'éveille et raconte : « [...] quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais »³.

Dans le dénuement de ce premier instant (« j'avais seulement [...] le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal »⁴), le souvenir des lieux – des lieux possibles de sommeil et de réveil – parvient à la conscience « comme un secours d'en

¹ Articolo pubblicato in “Le genre humain” n. 47, 2008, num. mon. *La Conscience de soi de la poésie* (direzione di Yves Bonnefoy), Le Seuil, Paris 2008, pp. 33-44. [Il testo è stato poi ripreso e ampliato in Jacqueline Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009, pp. 79-92].

² Il faut rappeler toutefois, de Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Gallimard, Paris 1975 ; de Georges Cattaui, *Les hauts lieux de Proust*, in Id., *Lectures critiques*, Denoël, Paris 1954. Et aussi, de Gérard Genette, *Métonymie chez Proust, ou la naissance du Récit*, “Poétique”, n. 2, 1970, repris in Id., *Figures III*, Le Seuil, Paris 1972. Dans la même direction que le texte présent, Jacqueline Risset, *Théorie et fascination*, cf., *supra*, pp. 37-59, et Desiderio, *fuga e profanazione*, cf., *supra*, pp. 61-77.

³ [Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 vol., t. I, p. 5].

⁴ [*Ibid.*].

haut ». Plusieurs lieux privilégiés sont alors retrouvés, reconnus – le premier est une chambre « à la campagne », et avec elle affleure le premier nom : *Combray* (« ma chambre à coucher de Combray »).

Avant même la *Recherche*, la définition de la notion de lieu fait l'objet d'un certain nombre de fragments parmi les plus élaborés et les plus énigmatiques de *Jean Santeuil*, ce livre inachevé, « recueilli sans rien y mêler », « non fait, mais récolté », abandonné pour l'écriture de la grande œuvre, qui instituera, avec le passage à la première personne, l'exclusion de la subjectivité narcissique adolescente. Livre « naïf » donc, et par là peu proustien, mais assez « essence de ma vie » malgré tout, selon l'auteur, pour être lisible comme le dépôt d'intuitions et d'analyses essentielles. Analyses le plus souvent non reprises dans le roman définitif, dont l'absence pourtant n'est pas toujours le signe d'un simple rejet, mais plutôt d'une réticence pareille à celle que Proust lui-même lisait chez Ruskin : « Cette cruelle réticence qui est au cœur des sages et leur fait toujours cacher leurs pensées les plus profondes »⁵.

Ce qui émerge de l'ensemble de ces fragments est une vision plus secrète et plus originale que celle des « Noms de pays », dans *Du côté de chez Swann*, où chaque lieu aimé est tout d'abord emblématisé de loin, et d'avance connu par son nom. Ici, très peu de noms : les lieux décrits sont le plus souvent anonymes, parfois situés avec précision, parfois de façon approximative (les titres ont été donnés par l'éditeur, cinquante ans après la mort de Proust), et plusieurs exemples s'accumulent souvent dans le même fragment, dans le but, justement, de parvenir à une définition qui manque toujours.

« Sont importants non les lieux de naissance ou de mort, mais les lieux les plus aimés ». Cette phrase très simple, presque simپlette, enfantine, définit la conception proustienne telle que l'illustrait Paul Valéry dans le numéro spécial que la “Nouvelle Revue française” consacrait au lendemain de sa mort à l'auteur de la *Recherche* : « Il était de ces hommes qui ressentent avec une délicatesse spéciale la volupté de l'individualité des objets ». Les lieux ont une « figure » comme les êtres. *Jean Santeuil* l'énonce plus clairement, et plus directement que le reste de l'œuvre :

⁵ John Ruskin, *Sésame et les lys* (1865), traduction par Marcel Proust, Mercure de France, Paris 1906, p. 86.

[Les lieux ont] une sorte de figure, une figure à [eux], à laquelle certains s'habitueront jusqu'à avoir pour elle une amitié comme une figure humaine en inspire, plus peut-être, [...] que peut-être ils ne pourront pas oublier, que la ressemblance d'un autre lieu de la terre leur rappellera tout d'un coup, [leur] faisant sentir le désir et probablement l'impossibilité d'y revenir de toute la vie⁶.

Dans un autre passage, celui-là accueilli dans *Fragments divers* de Jean Santeuil : « Les divers endroits de la terre sont des êtres aussi, dont la personnalité est si forte que quelques-uns meurent d'en être séparés »⁷.

Valéry, commentant la « délicatesse spéciale » de cette attitude, la déclare empreinte d'hédonisme, colorée de narcissisme. Vue un peu trop courte, un peu trop « Teste », que Georges Cattaui corrigeait ainsi : celui qui parle, suggère-t-il, « n'est pas Narcisse, mais Orphée » – un Proust poète, poète des poètes. « Chaque paysage privilégié, écrit Cattaui, ne semble nous donner qu'un léger aperçu d'un site merveilleux, entièrement différent de tout ce que nous connaissons, et au cœur duquel nous voudrions qu'il nous fasse pénétrer »⁸. Quête du « vrai lieu », donc, et sacralisation antireligieuse, si l'on peut dire – très proche en ces deux aspects de la réflexion d'Yves Bonnefoy sur le lieu, qui a explicitement son origine dans les expériences du moment rêveur de la vie : « Quand j'étais enfant, je m'inquiétais beaucoup d'une certaine rue Traversière. Car à une de ses entrées, pas trop loin de notre maison et de l'école, c'était le monde ordinaire, tandis qu'à l'autre, là-bas [...] »⁹. Et dans *L'Arrière-pays*, la fiction des « Sables rouges » ranime toute une civilisation passée, cachée dans les déserts d'Orient, à partir d'une lecture d'adolescence qui ne cesse de résonner par la suite dans la sensibilité du poète adulte¹⁰. C'est le même accès à un monde irréel et c'est aussi celui qui est décrit dans *Jean Santeuil*, et qui apparaît plus brièvement dans la *Recherche*.

⁶ [Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 470].

⁷ [Marcel Proust, *Les Monet du marquis de Réveillon*, in Id., *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, cit., p. 896].

⁸ Georges Cattaui, *Les hauts lieux de Proust*, cit., p. 27.

⁹ Yves Bonnefoy, *Rue Traversière*, Mercure de France, Paris 1977, p. 95.

¹⁰ Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Skira, Genève 1972, rééd. Gallimard, Paris 2003, pp. 24-29. Voir Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Hermann, Paris 2004.

C'est à propos de lieux que Proust-Jean Santeuil a la première aperception de ce qu'il appelle une « raison d'écrire » ; et c'est à travers la charge émotive déclenchée par l'évocation des lieux que se dévoile la dimension fantastique de l'écriture proustienne, dimension fréquente et même insistante dans *Jean Santeuil* – presque invisible dans la *Recherche*. Ainsi, dans le fragment intitulé *Soirs d'automne*, la mythologisation d'un certain paysage des environs de Combray se renforce par la multiplication des exemples de lieux semblables – semblables par la contiguïté en eux du réel et de l'irréel :

Dans le parc, près du mur de clôture, à un endroit où Jean n'allait presque jamais, il y avait dans une place nue et sans arbre un cirque de pierre avec un timon au milieu où, attelés de temps en temps, les chevaux tournaient lentement pour faire monter l'eau. Le reste du temps, l'ombre seule du timon tournait plus lentement encore sur ce cirque en pierre qu'aucun arbre ne venait protéger du soleil, si bien que son oncle avait dit à Jean un jour qu'il passait par là que ce timon était une sorte de cadran solaire¹¹.

Paysage étrange, mais concrètement situé (« dans le parc, près du mur de clôture »), et qui laissera peu à peu émerger sa dimension fantastique et mythique à partir de la contemplation d'une campagne apparemment banale :

De ce cirque descendait pour rejoindre le parc un plant de ces immenses disques jaunes qu'on nomme des soleils, et par-dessus la basse clôture on apercevait des prés voisins que Jean avant d'être venu là n'avait jamais vus et qui s'étendaient au soleil, servant de pâture à quelques vaches¹².

L'insistance du motif solaire va percer dans le paysage prosaïque ; à ce point, la description est interrompue par une réflexion de l'auteur :

Jean était à cet âge où la terre n'est pas devenue quelque chose de parfaitement connu et réel, où l'on ne serait pas étonné qu'un endroit nouveau, un endroit bien réel planté d'arbres et où on peut marcher donnât accès sur un monde irréel¹³.

¹¹ [Marcel Proust, *Jean Santeuil*, cit., p. 305].

¹² [*Ibid.*].

¹³ [*Ibid.*].

Il s'agit donc d'une illusion adolescente, assez fortement inscrite toutefois dans la mémoire adulte pour constituer une réserve de merveilleux qui ne cessera plus de nourrir en secret les perceptions et les impressions « normales »¹⁴.

Le fragment intitulé *Soirs d'automne* passe alors à l'évocation d'un autre lieu :

Un jour qu'il avait conduit sa mère au bain froid, il l'avait attendue un instant dans une chambre, puis avait été admis à la voir se baigner. Et alors sur les planches tremblantes au balancement de l'eau, et voyant devant lui cet immense antre liquide [...] se gonfler sous des corps qui reparaissaient plus loin [...], il avait eu le sentiment que sans doute – comme les Anciens croyaient qu'à un certain endroit non loin de <...>¹⁵ était l'entrée des enfers – là était l'entrée des mers glaciales dont les pôles étaient renfermés dans cet étroit espace, et dont la puissance irritée se soulevait entre ces pilotis qui permettaient d'y arriver, mais sous lesquels on sentait qu'elle s'étendait bien loin dans un monde probablement parallèle à l'autre et au-dessous, et où on ne voyait pas la lumière du ciel¹⁶.

Passage clairement initiatique (Virgile et Dante, non nommés, à l'arrière-plan – l'endroit exact de l'entrée des Enfers, non loin de Naples, est oublié). Un roman familial freudien, limité ici à la seule mère (« fils d'une déesse ») s'esquisse alors :

Et en voyant sa mère s'y jouer en riant, lui envoyer des baisers et revenir belle sous son petit casque de caoutchouc et ruisselante, on ne l'eût pas étonné en lui disant qu'il était le fils d'une déesse et qu'ainsi il avait pu voir l'entrée de ce monde fantastique, inconnue de tous et pourtant si près du pont de la Concorde, près de laquelle tout le monde passait sans le savoir, de même que nous marchons tous les jours par-dessus d'immenses égouts navigables, dont l'entrée n'est pas visible¹⁷.

¹⁴ On pourrait à ce propos se demander si l'expression de *Du côté de chez Swann* : « son triste front [...] où les vertèbres transparaissaient » qui avait si fort scandalisé Gide lecteur chez Gallimard, par ce qu'elle semblait comporter d'ignorance anatomique, ne serait pas à verser à ce genre de perceptions adolescentes, non fantastiques dans ce cas, mais approximatives et totalisantes – perception du corps humain selon laquelle la colonne vertébrale se prolongerait jusque sur le front (sur le front amaigri de la vieille tante Léonie).

¹⁵ Blanc dans le manuscrit. Il s'agit de Naples, et de l'entrée des Enfers selon Virgile.

¹⁶ [Marcel Proust, *Jean Santeuil*, cit., pp. 305-306].

¹⁷ [Ivi, p. 306].

(mais ici, à la fin de la phrase, l'irruption du fantastique est comme freinée, et rendue légèrement dérisoire par l'évocation du préfet de police, qu'il faudrait désormais considérer comme familier lui aussi – par ses visites aux égouts navigables – du monde surnaturel) : « mais le préfet de police et d'autres [font] au milieu d'une place soulever une pierre qui ressemble à toutes les autres et y descendant »¹⁸.

À ce point du texte, selon une rhétorique qui à l'époque de *Jean Santeuil* se cherche encore, Proust fait intervenir ce qu'on nomme dans la poésie antique la figure des « apostrophes au lecteur », et dont Dante fait un fréquent usage. « Extrêmement dramatiques, écrit Auerbach, elles expriment à la fois, vis-à-vis du lecteur, la familiarité d'un frère et la supériorité d'un prophète pédagogue »¹⁹ :

Et vous-même, plus âgé que Jean, lecteur, de la clôture d'un jardin située sur une hauteur n'eûtes-vous pas parfois le sentiment que ce n'étaient pas seulement d'autres champs, d'autres arbres [...], mais un certain pays sous son ciel spécial ? [...] un pays qui s'étendait devant vous sous des apparences de plaines [...] Vous vous croyiez dans un jardin, car vous n'aviez pas vu [...] que plus loin c'est autre chose, que la mystérieuse contrée, un moment enserrée, captive, dissimulée, fuit au loin, mystérieuse, étant vraiment un pays²⁰.

C'est la clôture qui suscite par elle-même la pensée de l'immensité. À la mémoire du lecteur d'aujourd'hui surgit un poème de Leopardi, *L'infinito*, et sa haie « qui exclut le regard du dernier horizon » – poème qui n'avait probablement pas sa place dans l'extraordinaire mémoire proustienne. Mais le processus d'analyse est le même, et c'est la même sensibilité au monde vaste, au monde autre, mue de la même façon par la fermeture de l'espace. À ce point, Proust fait de nouveau appel à l'expérience de son lecteur, à propos du parc de Versailles, « que vous connaissez bien » :

Vous êtes dans un lieu connu, mais [...] après les dernières statues et les derniers bassins, quel est ce long canal et ces peupliers naturels, cette sorte de petite Hollande qui commence, cette mystérieuse contrée qui s'étend là-bas et qui n'est plus la réelle chose d'ici ??²¹

¹⁸ [*Ibid.*].

¹⁹ Erich Auerbach, *Écrits sur Dante*, Macula, Paris 1998, p. 327.

²⁰ [Marcel Proust, *Jean Santeuil*, cit., p. 306].

²¹ [Ivi, p. 307].

Dans la « petite Hollande » comme plus haut dans le « pays sous son ciel spécial », c'est à présent la musique baudelairienne qui résonne dans le récit de Proust, précisément celle du poème en prose *L'invitation au voyage*, où l'étrange et le réel « vont ensemble », comme la mer et le soleil dans l'éternité de Rimbaud (« Elle est retrouvée. / Quoi ? L'éternité. / C'est la mer allée / avec le soleil »).

Et c'est à ce point que le Soleil revient, comme lecture déchiffrant enfin le premier lieu.

Hé bien, Jean avait très vivement cette sensation quand par hasard on le laissait passer (mais il ne savait pas les chemins et où on arrivait là) à cette plate-forme en plein soleil dont, disait-on, des chevaux faisaient souvent le tour, où le soleil marquait lui-même l'heure, devant qui s'étendaient des soleils et surtout qui donnait sur ces prés ensoleillés qu'il ne connaissait pas (cachés que, du chemin, ils lui étaient par le parc) et qui lui semblaient un pays nouveau, qui ne lui semblait pas dans le pays d'Illiers. Aussi croyait-il ce cirque une sorte d'entrée dans un Royaume du Soleil où tout était consacré au soleil, où ne poussaient que les fleurs du soleil, où le soleil venait de préférence, avec ses mystérieux chevaux²².

« Avec ses mystérieux chevaux » : c'est bien sûr Apollon sur son char. Le jeune Proust (Jean Santeuil) circule dans un univers peuplé de dieux et d'apparitions qui se laissent parfois reconnaître. Chaque fois, ce sont les lieux qui les invitent. Descente du soleil sur la terre, « à peine plus étonnante, poursuit le texte, que le pilotis des bains ouvrant sur la mer glaciale ». Ou encore que « la piscine profonde pleine d'eau vivante dans la maison de douches de son père [...] dans une rue tout ce qu'il y a de plus éloignée de la Seine »²³ – la piscine paternelle est « mystérieuse » elle aussi, mais un peu moins que l'entrée des mers glaciales où rit la déesse au petit bonnet de caoutchouc.

Vers la fin du fragment une accélération se produit : les lieux s'accumulent, l'étrange s'installe. L'enfant Jean Santeuil montre aux visiteurs ses livres illustrés sur la lune ; il leur apporte aussi une gram-

²² [Ibid.].

²³ [Ibid.].

maire française comportant une image de lune « avec un œil au milieu et un vague nez [...] » parce qu'« il n'était pas bien sûr que la lune ne fût pas aussi comme cela »²⁴ – et parce qu'il attendait peut-être, secrètement, une confirmation de la part de l'un des visiteurs.

La dernière évocation de *Soirs d'automne* est celle d'un parc, le parc des vacances familiales – qui s'appelle ici, comme dans la *Confession d'une jeune fille* des *Plaisirs et les jours*, « Les Oublis » –, au coucher du soleil, en automne (c'est ce dernier paysage qui justifie le titre du fragment). Il s'agit d'un moment particulier – moment d'immobilisation et de transfiguration –, celui où l'ombre gagne les sous-bois et où les nymphes qui l'habitaient, devenues statues, « gracieuses encore mais sans force », font encore « leur geste animal de jeter quelque chose », mais ne peuvent plus se servir de leur arc²⁵... Cependant la pauvre maison du gardien du parc, aux dernières lueurs du couchant, semble « un petit palais illuminé, et son reflet calmement projeté dans l'eau »²⁶. Moment de métamorphose ovidienne – impression de saisir l'instant où les nymphes vivantes deviennent statues – et d'éclairage de fable (les palais mystérieux des contes de madame d'Aulnoy). Le lieu livre son secret ; les « Oublis » se colorent de mémoire mythique.

Dans un autre fragment du roman interrompu, sous le titre *Un lieu de solitude et de silence*, c'est cette fois l'essence même du lieu proustien qui se précise, formulée dans le cours du texte avec une précision à la fois enfantine et solennelle :

Et Jean pensait à ce que c'est qu'un endroit de la terre, un endroit de la terre où l'on passe, mais qui reste là au pied de son rocher ou au bord de son torrent, qui n'a jamais rien vu du reste du monde²⁷.

Immobilité et isolement, tel est donc le sort du lieu terrestre – sort qui le rend, pour celui qui passe, à la fois touchant et individué – unique. La méditation du jeune Jean se déroule dans une anfractuosité des montagnes solitaires qu'il explore en compagnie de son ami botaniste, Henri. C'est de nouveau la situation léopardienne de la « haie qui exclut le regard ». Mais cette fois la clôture n'entraîne pas la pensée vers son au-delà : au contraire elle retourne le regard vers l'espace délimité par le pli de rocher qui le clôt.

²⁴ [Ivi, pp. 307-308].

²⁵ [Ivi, pp. 308-309].

²⁶ [Ivi, p. 309].

²⁷ [Ivi, p. 470].

De là Jean ne pouvait plus voir Henri. Il admirait, au fond de la gracieuse vallée, sur une tige élancée une digitale violette, habitante silencieuse et brillante de ce lieu, avec quelques gueules-de-loup qui étaient quatre ou cinq en famille. Et Jean pensait à ce que c'est qu'un endroit de la terre²⁸.

La méditation du visiteur naît de la vision de cette digitale violette, fleur unique :

Et ses yeux se [portaient] sur la digitale qu'il allait laisser ainsi, qui ne verrait jamais que les trois gueules-de-loup et ce petit pli de rocher, qui n'avait jamais vu une fleur qui eût senti la brise de mer, une bête qui eût été en Italie²⁹.

Tenté d'emporter avec lui la fleur qui ne voyage pas, pour la ravir à son isolement absolu, éternel, Jean Santeuil voudrait aussi emporter le val tout entier. Puis il n'ose plus : « On craint, dit-il, de toucher à ce qui est à ce point soi-même »³⁰. Dans sa solitude, dans son ignorance du vaste monde, la digitale s'affirme elle-même avec souveraineté. L'isolement de cette fleur et de son vallon, Jean l'a ressenti comme sa propre solitude et s'est identifié à la digitale pourpre ; il veut la faire admirer à l'herboriste qu'est son ami Henri. Mais Henri n'est pas surpris : « J'ai la même, dit-il, [...] elle existe partout, en France, en Europe, en Amérique ».³¹ Curieusement, Jean n'est pas saisi de tristesse devant cette réduction de sa découverte (« elle existe partout »). Car ce qui l'émeut alors, par un tour de pensée caractéristique de la démarche proustienne et souvent qualifié de « platonicien », c'est l'idée que cette fleur isolée et périssable est en même temps « grande comme pensée durable de la nature, comme type si vaste de la vie »³². Une nouvelle identification se produit alors, celle de la fleur – « type si vaste de la vie » – à l'écrivain futur qui sera capable d'offrir à ses lecteurs, « dans un livre qui serait [lui]-même, une pensée qui ressemblerait à la leur »³³.

²⁸ [*Ibid.*].

²⁹ [*Ivi*, p. 471].

³⁰ [*Ibid.*].

³¹ [*Ibid.*].

³² [*Ibid.*].

³³ [*Ibid.*].

Pensée salvatrice : l'espace retrouvé. Pensée mystérieuse : au cœur de la solitude se tient la ressemblance, la communauté humaine – florale, terrestre. Le lieu, pure expérience de l'individuation et de l'unicité, ouvre, par la force de l'art, à l'universel³⁴.

De fait, la digitale pourpre de *Soirs d'automne* réapparaît dans un autre fragment, intitulé par l'éditeur *Une autre religieuse*. Jean, bien des années plus tard, rend visite, dans un couvent d'Anvers, à une ancienne maîtresse d'Henri. Il ne l'a jamais vue, mais il la reconnaît, dès qu'il est en sa présence, à ce qu'il appelle « l'odeur du désir » :

« C'est cela, se dit-il, c'est elle. Pour toutes les autres sœurs elle est pareille à toutes les sœurs, mais pour moi elle est pareille à toutes les femmes de plaisir. Elle n'en a peut-être jamais vu ; elle est certainement la seule de tout ce cloître ; mais elle n'en est pas moins pareille aux autres [...]. » Et il la regardait comme une fleur poussée seule dans un rocher sauvage où elle mourra, mais présentant tous les caractères de l'espèce qu'il connaissait si bien³⁵.

À travers la parenté entre la religieuse-femme de plaisir et la digitale solitaire, Proust évoque un thème qui lui est familier, qu'il développera plus tard dans *Sodome et Gomorrhe*, celui de la sexualité végétale. Comme l'ami de Jean Santeuil, Proust est botaniste – mais botaniste de l'espèce humaine, et la notion de lieu se situe à un carrefour sensible de l'expérience. Ce qui émergera de la tasse de thé, à la façon d'une fleur japonaise, ce sera « tout Combray », un lieu encore.

Mais les lieux proustiens réservent d'autres surprises. Ils sont capables, à distance – cette distance qui leur est propre, qui les définit en tant que lieux, que lieux « séparés », de se rapprocher vertigineusement les uns des autres, d'établir entre eux une continuité.

³⁴ Georges Bataille, dans *L'Expérience intérieure*, reprochait à Proust d'osciller dans la *Recherche* entre désir d'inconnu et soif de possession, de se rassurer par le général de l'inquiétant, de l'inconnu, et d'éviter ainsi lénigme posée par exemple par les trois arbres de la promenade avec madame de Villeparisis. Il ajoute, toutefois : « Mais Proust, sans le sentiment du triomphe, eût manqué de raison d'écrire ». (*Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 vol., t. V, p. 168).

³⁵ [Marcel Proust, *Jean Santeuil*, cit., p. 851].

guîté, presque une étrange identité. Dans certains autres fragments, *À la montagne souvenir de la mer, Souvenir de la Manche au bord de la Baltique, Souvenir de la mer devant le lac de Genève*, le déclenchement de la mémoire, en un éclair, métamorphose le présent et le révèle pour ainsi dire à lui-même, à partir de la découverte d'une similitude inattendue, perçue en un instant, entre deux paysages qu'il sent d'abord comme inconciliables : « L'année suivante Jean dut accompagner sa mère à des eaux situées dans une vallée qu'enferment de hautes montagnes. Il détestait ce pays, le trouvait affreux [...] »³⁶.

Mais un jour, sous ses yeux, le pays détesté change : dans le plant de vigne qu'il contemple, les feuilles semblent tout à coup s'éclaircir, s'éclaircir encore : c'est, il le comprend, « tamisé par les nuages, un rien de soleil qui reapparaît »³⁷. Et Jean se revoit alors en Normandie, sur le chemin de la Forêt-Fouesnant, où un pâle soleil jaunissait les feuilles sans se montrer. Les images de la mer, des barques, du coucher de soleil sur les eaux éblouissantes surgissent dans son esprit ; mais, au lieu de provoquer une irréparable nostalgie, elles suscitent une joie, une allégresse inconnue.

[...] de plus en plus gaiement, Jean descendait la pente, et au fur et à mesure qu'il arrivait au fond de la vallée, loin de se sentir opprimé, il lui semblait au contraire que, dépassant ces montagnes, sa pensée n'était arrêtée par rien. Comme Jupiter, son crâne semblait contenir les mondes³⁸.

Version « spatiale » et adolescente (d'une toute-puissance « jupiterienne ») de ce qu'exprimera l'exclamation triomphante « J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel » dans l'épisode de la madeleine. Joie non encore déchiffrée, peu déchiffrable : « [...] il était difficile de lire exactement ce qui se passait dans son cœur ». Mais il sait déjà que cette joie bizarre est précisément ce qui le fait écrire.

[...] peut-être si à ce moment, dans la petite auberge [...] vous lui aviez approché d'une table éclairée par une bougie une chaise et que vous lui eussiez donné de grandes feuilles de papier blanc, de l'encre et une plume [...], sans doute vous eussiez pu, une heure après, [contempler]

³⁶ [Ivi, p. 386].

³⁷ [Ivi, p. 387].

³⁸ [Ivi, p. 389].

les caractères tracés avec la vitesse de la pensée sur cette feuille de papier par une main fiévreuse [...]³⁹.

Proust a rarement décrit de façon aussi concrète le geste d'écrire, ses instruments, sa vitesse. Dans la page suivante du même fragment, il énonce une idée qui disparaîtra de la *Recherche*, la différence entre poésie et roman – mais aussi l'origine proprement poétique de son écriture, de son « raconter une histoire »⁴⁰ :

Nous racontons une histoire, et n'avons pas à parler ici des lois de l'esprit et regretter tant de forces perdues qui se soulevaient ainsi pendant une heure sans laisser de trace [...]. Cela pourrait intéresser seulement les poètes et serait mieux à sa place dans un livre qui traiterait de leur art⁴¹.

Dans le fragment intitulé *Souvenir de la Manche au bord de la Baltique*, le rapprochement émouvant naît de la brusque impression de reconnaître l'un des éléments d'un paysage tout à fait étranger : « C'était une plage où jamais de sa vie il n'était venu, une mer qu'il ne connaissait pas, où tout lui donnait l'impression de l'étranger, et pourtant ces petites vagues il les connaissait »⁴².

Dans ce cas, le sentiment de reconnaissance suscite non pas la joie, mais la tristesse : « [...] triste impression [...] de ne pas être reconnu de choses que nous connaissons, de les sentir devenues étrangères »⁴³.

Une autre étape est ainsi franchie dans l'assimilation des lieux aux êtres aimés. La fascination tient à ceci, que celui qui aime le lieu ne le reconnaît pas seulement, mais se sent reconnu par lui.

Le texte se poursuit par une réflexion sur le changement et la permanence (« Car la figure des lieux change moins vite que celle des hommes, et celle des flots ne changera jamais »⁴⁴), réflexion

³⁹ [Ibid.]

⁴⁰ Dans un fragment intitulé *La Poésie et les lois mystérieuses*, Proust décrit le rapport du poète à la vérité – le sien. L'auteur de la *Recherche* assumera cette identité de poète – sans la dire, selon la poétique ruskinienne de la réticence. Poésie cachée sous la prose, espace presque invisible sous le temps.

⁴¹ [Marcel Proust, *Jean Santeuil*, cit., p. 390. Citazione modificata dall'autrice, l'originale recita: « Nous racontons une histoire, et n'avons pas à parler ici des lois de l'esprit et regretter tant de forces perdues qui se soulevaient ainsi pendant une heure sans plus rien laisser d'elles qu'une tempête [...] »].

⁴² [Ivi, p. 393].

⁴³ [Ibid.]

⁴⁴ [Ivi, p. 395].

qui amène de façon imprévisible un éloge de la nature (« tant la nature sait où est ce que nous avons à exprimer et nous y conduit à coup sûr »⁴⁵), le mot « nature » étant ici à comprendre, à travers une forme de raccourci fréquente dans les textes qui précèdent la *Recherche*, comme la solitude bienfaisante et suscitatrice, opposée à la conversation et à la société, qui paraissent offrir tant d'idées justes et qui ne produisent que des « pages banales »⁴⁶.

Dans le dernier fragment, *Souvenir de la mer devant le lac de Genève*, il s'agit cette fois d'une réflexion sur la beauté, à partir des paysages marins de Normandie, réflexion qui nous mène au cœur de la poétique proustienne :

Le regard que retiennent de tels spectacles en cherche la beauté, la raison supérieure de leur charme. Mais l'esprit a beau chercher, l'œil a beau s'ouvrir, il semble que ce ne soit pas eux qui peuvent recevoir la jouissance esthétique. Est-ce même la mémoire ? Non [...] Entre le lac qu'il voit et lui, qu'y a-t-il donc qui n'était pas entre la mer et lui, qui ne serait pas entre le lac et lui s'il n'avait pas été autrefois ainsi à la mer ? Serait-ce que la beauté, le bonheur pour le poète, c'est dans cette substance invisible qu'on peut appeler l'imagination, qui ne peut s'appliquer à la réalité présente, qui ne peut s'appliquer non plus à la réalité passée que nous rend la mémoire, et qui flotte seulement autour de la réalité passée qui se trouve prise dans une réalité présente ? De sorte qu'entre l'œil qui la voit, qui la voit aujourd'hui et autrefois, flotte cette imagination divine [...] un charme d'imagination qui nous attache définitivement à la vie [...] je sens la trame de ma vie d'autrefois [...] palpiter en moi, plus haut que la mémoire et que le présent [...] sentiment suffisant, en dehors de toute durée, [...] qui peut-être ne sera pas conservé, mais se rit de l'être [...] essence réelle de notre vie⁴⁷.

En définitive, le lieu est l'opérateur essentiel : celui qui nous amène à « l'essence de notre vie » – par-delà la durée, celui qui met en mouvement « l'imagination divine », divinement terrestre...

⁴⁵ [Ivi, p. 396].

⁴⁶ [Ivi, p. 397].

⁴⁷ [Ivi, pp. 398-402].

LA GRAMMAIRE ENVAHIE PAR LA LUNE SUR LES « ERREURS » PROUSTIENNES¹

Laissons de côté, je ne dis même pas les simples inadvertances, mais la correction grammaticale ; c'est une qualité utile mais négative (un bon élève, chargé de relire les épreuves de Flaubert, eût été capable d'en effacer bien des fautes).

À propos du « style » de Flaubert, “Nouvelle Revue Française”, janvier 1920.

Le célèbre article de Proust *À propos du « style » de Flaubert* peut – doit – se lire comme une éblouissante démonstration de la nécessité pour le lecteur, le lecteur de Flaubert mais *a fortiori* le lecteur de Proust, de ne pas chausser les bésicles du correcteur d'épreuves mais de se mettre à l'écoute de la « révolution » – c'est le terme qu'emploie l'auteur de l'article – qui se construit lentement, de livre en livre, chez Flaubert, à partir desdites « erreurs » (de syntaxe, de vocabulaire, de grammaire en général).

« Je lis seulement à l'instant (ce qui m'empêche d'entreprendre une étude approfondie) l'article du distingué critique de “La Nouvelle Revue Française” sur “le Style de Flaubert” ». C'est ainsi que commence le texte qui répond dans le numéro de janvier 1920 de la même revue à l'article d'Albert Thibaudet paru dans le numéro de novembre 1919. Il continue ainsi :

J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traité de peu doué pour écrire, un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains

¹ Articolo pubblicato in Philippe Forest et Stéphane Audeguy (sous la direction de), *D'après Proust*, “La Nouvelle Revue Française”, n. 603/604, mars 2013, pp. 73-82. [Nell'archivio Risset Todini è conservata una prima versione dattiloscritta senza titolo (7 p.) di questo testo].

pronoms et de certaines propositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur².

Proust passe alors à l'analyse, dans ce qui sont de véritables et brèves explications de textes, d'une foule d'expressions et de phrases flaubertiennes qu'il cite de mémoire (la mémoire prodigieuse de lecteur qui est la sienne); il fait apparaître ainsi des « fautes perpétuelles [...] presque aussi fréquentes que chez Saint-Simon »³; mais c'est au moyen de ces fautes que l'auteur imprime un déplacement tel à sa langue que « dans *L'Éducation sentimentale* la révolution est accomplie » :

Ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après [coup] assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée. [...] Le subjectivisme de Flaubert s'exprime par un emploi nouveau des temps des verbes, des prépositions, des adverbes, les deux derniers n'ayant presque jamais dans sa phrase qu'une valeur rythmique⁴.

Les vertèbres du front de ma tante

Dès la parution de *Du côté de chez Swann*, et même auparavant, la réaction devant les pages examinées par les lecteurs des Éditions Gallimard était souvent celle d'un relevé d'erreurs. Il ne s'agissait pas seulement d'erreurs grammaticales. Lorsque Gide lisait avec stupeur que la tante Léonie tendait à l'enfant narrateur « son triste front pâle et fade [...] où les vertèbres transparaissaient comme les pointes d'une couronne d'épines ou les grains d'un rosaire »⁵, il concluait à l'ignorance radicale de l'anatomie humaine de la part d'un auteur aspirant à la publication chez le grand éditeur que lui, Gide, représentait.

De fait, il s'agit là d'une expression un peu surprenante. Mais, comme toujours chez Proust (ou chez Flaubert), les erreurs ont un

² Marcel Proust, *À propos du « style » de Flaubert*, in Id., *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, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 587.

³ Ivi, p. 586.

⁴ Ivi, pp. 588-589.

⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 vol., t. I, pp. 51-52.

sens, qu'il faut tâcher de saisir. Je crois quant à moi que l'enfant, voyant les os qui apparaissent sur le front de la tante Léonie (« sur lequel, à cette heure matinale, elle n'avait pas encore arrangé ses faux cheveux, et où les vertèbres transparaissaient comme les pointes d'une couronne d'épines ou les grains d'un rosaire »⁶), les interprétabat alors comme la fin de la colonne vertébrale; interprétation erronée, sans aucun doute, mais liée à une étape de la perception, celle de l'enfant qui voit le corps comme un tout, où la colonne vertébrale est susceptible de se prolonger plus loin qu'on ne le prétend... Par ailleurs, dans la page précédente, le narrateur introduisait ainsi le personnage de la tante Léonie : « [...] j'entendais ma tante qui causait toute seule à mi-voix. Elle ne parlait jamais qu'assez bas parce qu'elle croyait avoir dans la tête quelque chose de cassé et de flottant qu'elle eût déplacé en parlant trop fort »⁷. Anatomie étrange, celle que la tante imagine chez elle-même, « quelque chose de cassé et de flottant dans la tête », imagination partagée par le très sensible neveu ; d'où les vertèbres sur le front...

... « *leur visage* »

Quant à la « beauté grammaticale », dont Proust explique qu'elle « n'a rien à voir avec la correction », on en trouve divers exemples dans la *Recherche* ; l'*« erreur »* la plus curieuse, la plus parlante, créatrice d'une beauté (*« grammaticale »*) inédite, est sans doute celle de la courte phrase où s'exprime directement le glissement du désir d'un objet à un autre, dont on peut dire qu'il est l'un des thèmes principaux de l'écriture proustienne. C'est à travers ce glissement que Proust saisit et établit la fragmentation du moi par la série de morts qu'il traverse (entre les éclairs du désir). Et ce glissement est si essentiel, si constamment présent à l'expérience qu'il passe étrangement, en un point du texte, au niveau du signifiant même, par l'accord grammaticalement inexact de l'adjectif possessif : « Nous croyons aimer une jeune fille, et nous n'aimons hélas ! en elle, que cette aurore dont *leur visage* reflète momentanément la rougeur »⁸. C'est toute la « petite bande » des jeunes filles passant devant la mer

⁶ Ivi, pp. 51-52.

⁷ Ivi, p. 50.

⁸ [Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1977-1978, 3 vol., t. III, p. 644 (corsivo dell'autrice). L'errore è stato corretto nell'edizione Tadié. Cfr. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 223].

qui se trouve suscitée en un instant par l'adjectif possessif pluriel « leur », mis ici par une faute d'accord révélatrice à la place du singulier « son » – déjà le désir est passé à un autre objet. En définitive, l'amour flotte entre une couleur, le rose d'un visage comme un reflet d'aurore, et le glissement à la pluralité des corps. La rougeur correspond chez Proust à l'esthétique ou plutôt à l'érotique du reflet, couleur passive, effet d'ensoleillement passager ; et la pluralité est essentielle : « [...] la promenade de la petite bande avait pour elle de n'être qu'un extrait de la fuite innombrable des passantes »⁹.

Une erreur botanique

Il existe dans la *Recherche* une erreur corrigée. Erreur botanique, insignifiante, pourrait-il sembler, mais dont la correction dévoile pleinement ce qu'on peut appeler la puissance de l'à côté chez Proust. Dans le "Figaro" du 21 mars 1912, sous le titre *Épines blanches, Épines roses*, Proust décrit les aubépines et les églantines les unes à côté des autres, dans un chaud après-midi de dimanche. Tout d'abord les exquises aubépines :

[...] les fleurs aussi parées tenaient chacune, d'un air distract, son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui, à l'église, ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail [...]¹⁰.

Et voici, « à côté d'elles », les épines roses, ou églantines : « Combien naïves et paysannes, en comparaison, semblaient les églantines qui, par ce chaud après-midi de dimanche, montaient à côté d'elles »¹¹.

L'adjectif « naïves et paysannes » exclut par lui-même tout rapport de ressemblance avec les aubépines, fleurs précieuses, élaborées, complexes ; en ces dernières le narrateur retrouve son « premier amour pour une fleur », liées comme elles sont pour lui à la mémoire enfantine des reposoirs de l'Ascension. Dans l'article du "Figaro", il les montre écloses sur la haie d'un petit chemin vers les champs, auprès des églantines « qui, par ce chaud après-midi de dimanche, montaient à côté d'elles, en plein soleil ». Mais dans la deuxième version, celle de *Du côté de chez Swann*,

⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 154.

¹⁰ [L'articolo, pubblicato il 21 marzo 1912 con il titolo *Au seuil du printemps: Épines blanches, Épines roses*, è incluso in Marcel Proust, *Chroniques* (1927), N.R.F., Gallimard, Paris 1949, p. 95].

¹¹ [Ibid.].

la même comparaison (la même hiérarchie) subsiste entre les unes et les autres fleurs, dans les mêmes termes, avec cette différence que les églantines ont été maintenant déplacées. Elles ne sont plus « à côté » des aubépines, présentes dans le même paysage regardé. Elles viendront plus tard, éloignées désormais par un intervalle temporel explicité dans le texte : « Combien naïves et paysannes en comparaison *sembleraient* les églantines qui, *dans quelques semaines, monteraient elles aussi* [...] le même chemin rustique [...]»¹².

Ce qu'entraîne la correction, c'est la disparition d'un faux « à côté ». Il ne s'agit pas simplement d'une correction botanique (les églantines fleurissent, en effet, plus tard que les aubépines); à un niveau plus profond, plus central, il s'agit d'une loi constamment appliquée dans la *Recherche*, selon laquelle des éléments perçus ensemble réagissent inévitablement l'un sur l'autre. Si églantines et aubépines avaient été vues ensemble, dans le même après-midi de dimanche, il y aurait eu entre elles communication et « contamination ». Une erreur botanique est donc pour Proust une erreur seulement dans la mesure où elle est de quelque façon étrangère au mode de pensée « métonymique » qui est le sien.

Le char d'Apollon

Un autre glissement tout à fait proustien est celui qui se découvre, dans *Du côté de chez Swann* (mais il est déjà présent dans *Jean Santeuil*) : le passage du réel à l'irréel, auquel l'enfance a accès :

Jean était à cet âge où la terre n'est pas devenue quelque chose de parfaitement connu et réel, où l'on ne serait pas étonné qu'un endroit nouveau, un endroit bien réel, planté d'arbres et où on peut marcher, donnât accès sur un monde irréel¹³.

Ainsi, un certain lieu tout proche de Combray que Jean connaissait bien, une « plate-forme en plein soleil dont, disait-on, des chevaux faisaient souvent le tour [...] », lui semblait « une sorte d'entrée dans un Royaume du Soleil, [...] où ne croissaient que les fleurs du soleil, où le soleil venait de préférence, avec ses mystérieux chevaux »¹⁴.

¹² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 136. [Corsivo dell'autrice].

¹³ Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 305.

¹⁴ Ivi, p. 307. [Citazione leggermente modificata dall'autrice].

C'est Apollon lui-même qui parcourt avec son char les environs de Combray. Le jeune Proust, sous le nom de Jean Santeuil, circule dans un univers peuplé de dieux et d'apparitions qui se laissent parfois reconnaître. Chaque fois, ce sont des lieux qui les incitent ou les déclenchent. L'un de ces lieux qui communiquent avec l'irréel, avec le monde mythique, est la piscine Deligny à Paris, le « bain froid » où l'enfant accompagne sa mère :

Un jour qu'il avait conduit sa mère au bain froid, il l'avait attendue un instant dans une chambre, puis avait été admis à la voir se baigner. Et alors sur les planches tremblantes au balancement de l'eau, et voyant devant lui cet immense antre liquide [...] de temps en temps se gonfler sous des corps qui reparaissaient plus loin [...], il avait eu le sentiment que sans doute – comme les anciens croyaient qu'à un certain endroit non loin de * était l'entrée des enfers – là était l'entrée des mers glaciales dont les pôles étaient renfermés dans cet étroit espace, et dont la puissance irritée se soulevait entre ces pilotis qui permettaient d'y arriver, mais sous lesquels on sentait qu'elle s'étendait bien loin dans un monde probablement parallèle à l'autre et au-dessous, et où on ne voyait pas la lumière du ciel¹⁵.

C'est là, en quelque sorte, la naissance du fantastique. Mais il ne s'agit pas d'un fantastique mythique, bien que soit évoquée l'entrée des Enfers (l'astérisque fait allusion à Naples). Il s'agit plutôt d'un fantastique quasi futuriste, où la mère est une déesse toute moderne :

Et en voyant sa mère s'y jouer en riant, lui envoyer des baisers et revenir belle sous son petit casque de caoutchouc et ruisselante, on ne l'eût pas étonné en lui disant qu'il était fils d'une déesse et qu'ainsi il avait pu voir l'entrée de ce monde fantastique, inconnue de tous et pourtant si près du pont de la Concorde [...]¹⁶.

Illusion enfantine certes – erreur bien sûr, mais erreur ayant la capacité d'élargir la perception et l'expérience.

Une bibliothèque sidérale

Le fantastique n'est pas pour l'enfant Jean Santeuil éloigné du monde réel ni incompatible avec lui :

¹⁵ Ivi, pp. 305-306.

¹⁶ Ivi, p. 306.

Le soleil, sans doute, il savait qu'il était en haut des cieux. Mais ne pouvait-il pas aussi descendre là sur la terre ? Était-ce plus étonnant que ce pilotis des bains ouvrant sur la mer glaciale [...]. Lui-même, qui se faisait donner tous les livres où il était question de la lune (et les lisait sans les comprendre), quand au salon l'hiver sa mère le faisait venir comme un savant qui ne comprendrait pas sa science, comme une sorte de magicien, apporter tous ses livres illustrés sur la lune pour montrer combien il en avait, n'apportait-il pas aussi pour compléter la collection une grammaire française illustrée où au mot lune il y avait en effet une image représentant la lune avec un œil au milieu et un vague nez ?¹⁷.

Ce qui caractérise l'admission chez l'enfant curieux du monde fantastique parallèle au monde réel est l'effort d'adaptation qu'il lui faut accomplir ; c'est aussi l'espoir d'une confirmation qui pourrait lui venir des belles dames du salon d'hiver, peut-être moins sévères que les autres adultes sur la séparation entre réel et irréel :

Cet œil et ce nez le gênaient bien un peu comme dans les descriptions poétiques un trait d'esprit [...] et il aurait préféré une lune toute ronde sur un ciel sans nuage. Mais néanmoins ce n'était pas seulement pour se faire admirer des visites qu'il apportait ce livre afin qu'on vît cinq images de la lune au lieu de quatre. Non, il n'était pas bien sûr que la lune ne fût pas aussi comme cela, et ce livre où il n'était pourtant pas question de la lune lui apparaissait comme faisant partie de sa mystérieuse bibliothèque sidérale dans laquelle comme un astrologue il croyait voir l'astre lui-même [...]¹⁸.

La passion attentive de Proust pour le monde des sensations naît dans ce terrain de doute et de contamination incessante. La grammaire française illustrée elle-même est atteinte, envahie par la lune dont il n'est pourtant pas question dans ses pages, par une image de lune un peu douteuse, un peu gênante mais interrogative – porteuse d'une interrogation à transmettre peut-être « aux belles dames du salon »... Le soleil passe au fond du parc « avec ses mystérieux chevaux », et la déesse au bonnet de caoutchouc envoie des baisers du fond de la mer glaciale, « dont l'entrée n'est pas visible : mais le préfet de police et d'autres [font] au milieu d'une place soulever une pierre [...] et y descendant »¹⁹.

¹⁷ Ivi, p. 307.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Ivi, p. 306.

Quel coup de marteau ?

Les « erreurs » proustiennes devraient être scrutées dans cette lumière, qui baigne en fait toute l’œuvre, le grand roman et les écrits qui le précèdent. Les illusions familiaires à l’enfance ont ouvert une brèche à l’intérieur, des convictions inculquées par l’école. Une marge reste, et la recherche de la vérité, qui est désormais la grande affaire, on peut dire la seule pour le temps de la vie à vivre, écoute cette marge, s’appuie sur elle.

« Longtemps je me suis couché de bonne heure ». C'est le sommeil qui fait le premier son entrée. Et c'est lui qui, par ses créatures, les rêves, est père des erreurs créatrices qui constellent la *Recherche*. « [...] on ne peut bien décrire la vie des hommes si on ne la fait baigner dans le sommeil où elle plonge »²⁰.

Et le sommeil, qui le fait errer dans un monde illusoire, délivre le dormeur à la fois du temps et du moi. Le rêve marque l’« heure, plus vérifique, où [...] le monde du sommeil »²¹ permet de s’évader de ce que nous forcent à penser l’intelligence et l’habitude. Il est capable d’effacer la frontière entre « l’être » (humain) et « la chose » (inanimée) : « Quel coup de marteau l’être ou la chose qui est là *a-t-elle reçu* pour tout ignorer, stupéfaite [...] ? »²². Dans cette phrase de stupéfaction – tout comme dans la surprise devant le glissement du désir qu’énonce la phrase « nous croyons aimer une jeune fille, et nous n’aimons, hélas ! que cette aurore dont *leur visage* » – c'est une erreur grammaticale qui est le signal d'un passage des limites. Ici l'accord avec le substantif féminin – « la chose » – indique que c'est elle qui est, maintenant, plus là que « l’être ».

Et c'est cette surprenante sortie du monde humain qui passionne Proust dans le phénomène du sommeil, faisant par exemple surgir, dans les esquisses du début de *Du côté de chez Swann*, deux présences singulières, le sommeil d'une pomme, le sommeil d'un pot de confiture...

²⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 384.

²¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, p. 157. [L'originale recita : « heure, plus vérifique, où [...] le monde du sommeil (sur le seuil duquel l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritable) [...] »].

²² Ivi, p. 371. [Corsivo dell'autrice].

DOCUMENTS D'UNE ÉCRITURE INFINIE

LES CARNETS, LES ESQUISSES¹

On connaît l'extraordinaire abondance des carnets, cahiers, esquisses, « paperoles », qui forment l'avant-texte de la *Recherche*. À l'intérieur de cet ensemble, deux séries, les Carnets et les Cahiers, occupent une place particulière dans l'écriture proustienne. Des cinq carnets, cadeau de M^{me} Straus à Marcel Proust pour ses étrennes en janvier 1908 (élégants carnets de chez Kirby, Beard & C^{ie}, si étroits qu'ils sembleraient ne pouvoir accueillir que des notes très succinctes, noms, adresses, etc.), le premier, le célèbre *Carnet de 1908*, représente un moment central d'élaboration créatrice et, comme l'écrivait Philip Kolb dans sa préface à la publication en 1976, la « preuve » de l'existence d'une intuition globale de l'œuvre à venir². Ce que ce carnet rapporte est en fait un moment de révélation dans la vie de Proust entre 1908 et 1909. Moment où, écrit-il lui-même, « s'éclairaient soudain non seulement les tâtonnements anciens de ma pensée, mais même le but de ma vie et peut-être de l'art »³. Il s'agit d'un texte étonnant, fait de jets rapides et fiévreux, que Philip Kolb rapproche du *Mémorial* de Pascal – il est, comme le *Mémorial*, « illumination »⁴. Il se compose de divers fragments autobiographiques (rêves, allusions à la mort de la mère, voyages, etc.), de notes de lecture – lectures diversement précieuses pour le Livre en gestation : Nerval, Balzac, Flaubert, Nietzsche –, de réflexions sur l'acte d'écrire, de plus en plus centrées sur le projet du grand roman.

¹ Articolo pubblicato in “Europe”, XCI, agosto-settembre 2013, pp. 37-50. [Cfr., sugli antecedenti di questo articolo, *supra*, *Proust mallarméen. Sur Le Carnet de 1908*, nota 1, p. 79].

² Cf. Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, “Cahiers Marcel Proust” n. 8, Gallimard, Paris 1976, p. 7.

³ [Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 vol., t. IV, p. 465].

⁴ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 8.

Les autres carnets, dont le second débute dans les premières semaines de 1913, le troisième en octobre de la même année, le quatrième à la fin de 1914 (le cinquième restant inutilisé), n'ont plus le même caractère de révélation de l'œuvre future. Ils contiennent des notations fragmentaires en vue du travail déjà en cours, qui sont des compléments aux nombreux cahiers préparatoires, puis aux textes dactylographiés, et ensuite aux épreuves (de Grasset d'abord, puis de Gallimard)⁵.

Quant aux esquisses, contenues dans les soixante-quinze cahiers qui accompagnent l'écriture de la *Recherche*, elles sont – comme l'explique Jean-Yves Tadié présentant en 1987 les quatre volumes de la nouvelle édition dans la Pléiade – « les brouillons, les premiers états, les premières versions d'un passage ayant une unité thématique »⁶. L'acte éditorial, hardi en soi, d'avoir adjoint les plus essentielles au « texte définitif », doublant en pratique le nombre de pages, a pour effet de modifier le rapport des esquisses avec le texte, dans la mesure où le statut d'« imprimé » leur confère une dignité qu'elles n'avaient pas jusqu'alors, et une quasi égalité, pour le lecteur, avec les pages qu'elles escortent – même si la notion d'égalité apparaît peu pertinente en ce domaine. Disons plutôt que texte imprimé et pages manuscrites se trouvent tout à coup rapprochés, ce qui, dans le cas de Proust, est justifié par les modalités de son écriture – écriture infinie s'il en est, le texte « définitif » n'étant qu'une variante ultérieure, et encore modifiable. La critique proustienne a déjà depuis longtemps assimilé le fait qu'il est impossible de considérer les avant-textes proustiens comme de simples étapes préliminaires, comme les variantes d'un texte définitif⁷.

La meilleure façon de vérifier ce point est de scruter de près ces avant-textes, carnets et esquisses. Pour ce qui concerne *Le Carnet de 1908*, les résultats sont étonnantes. Étonnante est tout d'abord l'exiguité du support élu par Proust (5 centimètres et demi de large, 24 et demi de long) pour lui confier l'intuition initiale d'un

⁵ Cf. Marcel Proust, *Carnets*, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, Paris 2002.

⁶ Jean-Yves Tadié, *Note sur la présente édition*, in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. CLXXI, *ad notam*.

⁷ Rainer Warning, *La Recherche à la lumière de la critique textuelle*, in Aa.Vv., *Marcel Proust: Écrire sans fin*, textes réunis et publiés par Rainer Warning et Jean Milly, CNRS Éditions, Paris 1996.

grand ouvrage. Plus étonnante encore, liée aussi à la brièveté des lignes, est la forme des écrits : une série de notes télégraphiques – le contraire des longues phrases proustiennes. Mais plus surprenant encore est le fait que ces notes se perçoivent comme poésie⁸: comme une série de fragments poétiques, plus semblables aux textes posthumes de Mallarmé (*Pour un tombeau d'Anatole*, *Épouser la notion*, *Le Livre*) qu'à l'ample prose de la *Recherche*. De ces textes mallarméens Jean-Pierre Richard publiera en 1961 *Pour un tombeau d'Anatole*, après bien des doutes (sentiment de gêne et d'effraction en face d'une douleur tenue secrète et si ancienne, crainte de desservir la mémoire de Mallarmé en livrant à l'état nu, sans précautions, quelques-unes de ses réactions les plus spontanées) ; il passera finalement outre à ces scrupules lorsqu'il parviendra à la conclusion que « toute édition de brouillons ou d'esquisses ne peut, quand il s'agit d'un écrivain sincère, qu'augmenter sa stature et mettre en relief son authenticité »⁹.

Conclusion qui vaut *a fortiori* pour Proust, lequel, dans les années où il travaillait à *Jean Santeuil*, se considérait de façon explicite comme *poète*. Il rédigea alors, très rapidement, avec de nombreuses négligences d'orthographe et de style, plusieurs courts textes qui ne seront publiés qu'en 1954 par Bernard de Fallois dans les *Nouveaux Mélanges*, à la suite du *Contre Sainte-Beuve*. De ces textes, contemporains de la rédaction de *Jean Santeuil*, certains sont consacrés à la création poétique – la figure du poète immobile regardant un arbre y est indubitablement la sienne – et à l'essence de la « vocation invisible » qui s'affirmera plus tard. Ainsi, dans *La poésie ou les lois mystérieuses* (titre donné par l'éditeur) :

L'espion est debout immobile pour relever des plans, un débauché pour guetter une femme, des hommes bien posés s'arrêtent pour voir les progrès d'une nouvelle construction ou d'une démolition importante. Mais le poète reste arrêté devant toute chose qui ne mérite pas l'attention de l'homme bien posé, de sorte qu'on se demande si c'est un amoureux ou un espion et, depuis longtemps qu'il semble regarder cet arbre, ce qu'il regarde en réalité. [...] Il reste devant cet arbre, mais ce qu'il cherche est sans doute au-delà de l'arbre, car il ne sent plus ce

⁸ Cf. Jacqueline Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009, p. 65.

⁹ Jean-Pierre Richard, *Avant-propos*, in Stéphane Mallarmé, *Pour un Tombeau d'Anatole*, Le Seuil, Paris 1961, p. 10.

qu'il a senti, puis tout d'un coup il le ressent de nouveau, mais ne peut l'approfondir, aller plus loin¹⁰.

Ce regard immobile tendu vers l'arbre, qui est pour Proust l'attitude même du poète, il l'a décrit plusieurs fois, dans plusieurs textes précédents et dans la *Recherche*, comme il décrira le mouvement vers l'expression nécessaire de l'expérience poétique, à laquelle il ne donnera plus d'adjectif, lorsqu'il sera devenu romancier – mais c'est bien d'elle qu'il s'agit encore, et des « grandes lois » qu'il devra découvrir. On lit dans le même texte :

L'esprit du poète est plein de manifestations des lois mystérieuses et quand ces manifestations apparaissent, se fortifient, se détachent fortement sur le fond de son esprit, elles aspirent à sortir de lui, car tout ce qui doit durer aspire à sortir de tout ce qui est fragile, caduc et qui peut ce soir périr ou ne plus être capable de leur donner le jour¹¹.

La précarité de l'esprit (du « cerveau ») dans lequel ces manifestations apparaissent, demandant à sortir, est développée dans les dernières pages du *Temps retrouvé* ; elle était déjà une idée tout à fait consciente au temps de la rédaction de *Jean Santeuil* ; elle est très présente, on l'a vu, dans *Le Carnet de 1908*, et elle s'accompagne toujours de l'affirmation de la nécessité de l'expression :

Ainsi la pensée des lois mystérieuses, ou poésie, quand elle se sent assez forte, aspire à s'échapper de l'homme caduc qui peut-être ce soir sera mort ou en qui [...] elle n'aura plus cette énergie mystérieuse qui lui permettra de se déployer tout entière, aspire à s'échapper de l'homme sous forme d'œuvres. Quand elle est ainsi aspirant à se répandre, voyez le poète marcher : il craint de la répandre avant d'avoir le récipient de paroles où la verser. S'il rencontre un ami, se laisse aller à un plaisir, elle perd son énergie mystérieuse. Sans doute, si elle était assez près de s'échapper pour avoir déjà trouvé quelques vagues paroles, en se répétant les paroles, un jour où il la sentira énergique,

¹⁰ [Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches* et suivi de *Nouveaux mélanges*. Préface de Bernard de Fallois, Gallimard, Paris 1954, p. 348. In questa edizione il titolo del testo è *La contemplation artistique*]. Il titolo *La poésie ou les lois mystérieuses* compare nella ried. Marcel Proust, *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, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 417.

¹¹ Ivi, p. 419.

en la gardant blottie sous ses paroles comme un poisson pêché sous l'herbe, sans doute, il pourra peut-être la recréer. Et quand il a commencé, enfermé dans une chambre, de la répandre, son esprit lui jetant à chaque instant une nouvelle forme à animer, une nouvelle outre à remplir, quelle besogne vertigineuse et sacrée !¹².

Dans un autre texte de la même période intitulé (toujours par l'éditeur) *Le déclin de l'inspiration*, la notion de joie (ici d' « enthousiasme soudain ») comme signe de l'excellence d'une idée – « cette crête que les idées n'ont pour moi qu'à certains jours » dira-t-il dans *Le Carnet de 1908* – est à nouveau formulée :

Tous ceux qui ont éprouvé ce qui s'appelle l'inspiration, connaissent cet enthousiasme soudain qui est le seul signe de l'excellence d'une idée qui nous vient et qui, à son apparition, nous fait partir au galop à sa suite et rend aussitôt les mots malléables, transparents, se reflétant les uns les autres¹³.

Dans *La création poétique* se trouvent anticipées plusieurs des analyses centrales de la *Recherche* et en particulier celle de la nécessité de l'écriture infinie :

L'état d'esprit où [le poète] trouve [...], dans une sorte d'enchantement, en toute chose la chose précieuse qui y est cachée, est rare. De là les raisonnements, les efforts pour se remettre en selle sur le génie, en se faisant aider par la lecture, par le vin, par l'amour, par le voyage, par le retour aux lieux connus. De là les ouvrages interrompus, repris, sans cesse recommencés [...]!¹⁴.

L'écriture du texte débouche sur l'inachevable¹⁵. Et l'écriture naissante du *Carnet de 1908* mêle langage critique et langage poétique en éclairs successifs. Les fragments de phrases interrompues sont à la fois quintessence d'émotion et noyaux germinatifs d'un roman qui se définit de page en page comme un projet différent. Dans la première partie de ce premier carnet, écrite entre le début de février et l'été 1908, l'impression est celle de la préparation d'un roman, d'un roman d'amour, peut-être : des matériaux autobiographiques se suc-

¹² Ivi, pp. 419-420.

¹³ Ivi, p. 422.

¹⁴ Ivi, p. 413.

¹⁵ Cf. Rainer Warning, *La Recherche à la lumière de la critique textuelle*, cit., pp. 13-32.

cèdent, des notions psychologiques qui pourront être utilisées telles quelles, ou comme départ d'un développement narratif. Des images isolées, souvenirs de sensations rapides, mélangées, mouvantes :

Cabourg marcher sur | les tapis en s'habillant, | soleil dehors Venise.
 Cabourg descendre | les grands escaliers, mou | vement vif du soleil |
 et de vent sur | g^{ds} espaces de marbre | g^{des} tentures Venise¹⁶.

Ou encore accumulation disparate et fascinante de matériaux destinés au roman mais qui en fait se composent entre eux, formant un fragment de poème innovateur :

Pontivy
 de Bésiade d'Avaray

Épicier ridicule mais me | donnant l'impression de | m'entraîner au fond d'une/ grotte. (J. Baignères)

Voix pleine de mère | blessée, de sœurs distinguées, | de filles pieuses. Q^d scandale | arrive mon père [frère?] s'étonne. | Ma mère avait défendu voyage | avec lui. E. Ganderax

Voiture découverte matin | du 14 Juillet l'automédon. | Musique du régiment en | marche matin, haltes, bois | sons¹⁷.

Si l'on fait l'inventaire des éléments de cette énumération établie en vue du livre, on a : un nom de lieu (un château des Rohan), un nom de personne (le futur président du Jockey Club), une scène de rêve (?), un journaliste et critique (codirecteur de la "Revue de Paris"), plusieurs voix féminines, un scandale familial, une interdiction maternelle, un nom inconnu, une automobile vue un jour de fête, un cocher, une fanfare en marche avec haltes, instruments à vent, et sons variés.

Autre exemple, cette page du carnet où se lisent à la suite des épisodes qui dans la *Recherche* seront séparés :

Escaliers Baldwin, Potocka, | moments où l'on voit la réalité | en vrai avec enthousiasme, | dépouillée de l'habitude, | nouveauté, ivresse, mé | moire. Sifflets des trains | décrivant la campagne | près de falaises au clair | de lune, dans la nuit froide | à Illiers, Versailles, S^t | Germain, [chez] Sollier. Descente | du train. Pavés foulés | avec joie. Pavés scintil | I[an]ts de lune de Félicie. | Rêve où Félicie me | dit : c'est à cause de | votre trional, donc rêve | composé par moi où je lui | apprends ce

¹⁶ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 53.

¹⁷ Ivi, p. 52.

qu'elle ne peut | savoir et où pourtant | je suis ignorant moi-même, | belle mosaïque, aux | couleurs d'ignorance et | de science mêlées ; vérité | mystérieuse seule douce | à mes yeux blessés¹⁸.

Ici deux parties distinctes glissent l'une dans l'autre : tout d'abord un nom de lieu – les escaliers de Florence Baldwin, à Versailles – et un nom de personne – la comtesse Potocka – qui introduisent l'allusion aux moments précieux où la réalité se laisse voir dépouillée de l'habitude : « nouveauté, ivresse, mémoire ». Vient ensuite l'évocation des espaces nocturnes, éclairés par la lune, dans divers lieux, à Illiers, qui n'est pas encore Combray, à Versailles, au Faubourg Saint-Germain, dans la clinique du docteur Sollier (moins de lune dans ces derniers). Puis, descente du train, encore des moments de joie. Et deuxième partie, le rêve « à cause du trional » (le somnifère habituel de Proust), mécanisme onirique décrit avec précision, et une superbe définition du rêve : « belle mosaïque, aux couleurs d'ignorance et de science mêlées », capable de porter une vérité « mystérieuse ».

Ailleurs, dans une page voisine, une rencontre caractéristique de ce carnet, celle entre la réflexion théorique sur le genre du roman qui se prépare et l'intensité poétique des images qui se succèdent :

Les avertisse | ments de mort. Bientôt tu || ne pourras plus dire tout cela. | La paresse ou le doute ou | l'impuissance se réfugiant | dans l'incertitude sur la forme | d'art. Faut-il en faire | un roman, une étude philosophi | que, suis-je romancier ? | (Ce qui me console Gérard de Nerval | Voir page XXX de ce cahier) | Tiens ferme ta couronne. | Je sens que j'ai dans l'esprit | comme lac de Genève invisi | ble la nuit. J'ai là quatre | visages de jeunes filles, deux | clochers, une filière noble, | en l'hortensia normand | un « allons plus loin » dont | je ne sais ce que je ferai –| devenus parfois des fétiches dont + + je ne sais plus le sens. Je fixe | devant moi quatre têtes de jeunes | filles et ne vois plus la réalité qui [] oublié : ||

Mais je sens qu'un rien peut | briser ce cerveau¹⁹.

Ces courtes lignes d'où sortiront les dernières pages du *Temps retrouvé* commencent par les « avertissements de mort » et s'achèvent par la sensation de la fragilité du cerveau contenant l'idée de l'immense roman. Une question y est posée, à laquelle tout *Le Carnet*

¹⁸ Ivi, p. 62.

¹⁹ Ivi, p. 61.

de 1908 tente de répondre : « Faut-il en faire un roman, une étude philosophique », et « suis-je romancier ? ». C'est-à-dire : aurai-je jamais le « pouvoir du romancier » ? – expression que Proust employait, avec admiration, dans un autre court texte de la fin des années 1890, au moment où il se décrivait lui-même comme poète regardant du dehors, avec les autres lecteurs :

Nous sommes tous devant le romancier comme les esclaves devant l'empereur : d'un mot, il peut nous affranchir. Par lui, nous perdons notre ancienne condition pour connaître celle du général, du tisseur, de la chanteuse, du gentilhomme campagnard, la vie des champs, le jeu, la chasse, la haine, l'amour, la vie des camps. Par lui, nous sommes Napoléon, Savonarole, un paysan, bien plus – existence que nous aurions pu ne jamais connaître – nous sommes nous-même²⁰.

À la fois empereur et bienfaiteur, le romancier était alors pour Proust l'opposé du poète – lequel écoute, infiniment immobile, l'intérieur de lui-même. *Le Carnet de 1908* est précisément le lieu de naissance du romancier – à partir du poète, qui touche dans ces pages une intensité expressive étonnante. Le rythme suspendu, le langage elliptique et brisé suscitent la violence irruptive de l'image : « Je sens que j'ai dans l'esprit | comme lac de Genève invisi | ble la nuit »²¹ – brusque prise de conscience de la vaste réserve d'idées, d'images qui attendent d'être tirées de l'obscur. Un peu plus loin, après les quatre visages de jeunes filles (celles qui seront *en fleurs*), la phrase interrompue – « réalité qui [] oublié »²² – provoque un court-circuit et un vide qui ne se retrouvera plus dans l'écriture de la *Recherche*, mais qui ici signale un point extrême de la tension qui s'exerce dans ces pages : « Mais je sens qu'un rien peut | briser ce cerveau »²³. Cette idée, qui sera longuement développée à la fin du *Temps retrouvé*, prend ici la forme d'un alexandrin manqué, ce qui produit dans le rythme un effet de chute qui accroît la fragilité énoncée. Le Gérard de Nerval dont il est question quelques lignes plus haut, est le narrateur de *Sylvie* et d'*Aurélia*. « Allons plus loin que Gérard »²⁴, écrit Proust trois pages plus loin, « pourquoi se borner à | tel

²⁰ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, cit., p. 413.

²¹ [Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 61].

²² [*Ibid.*].

²³ [*Ibid.*]

²⁴ Ivi, p. 65.

rêve, tel moment | cristalliser dans une seule | chose y sacrifier tout, | [...] »²⁵ Il s'agit d'être plus romancier que Nerval, c'est-à dire d'être plus vaste, plus universel, à l'instar de celui que décrivait le texte écrit entre 1895 et 1900 : « Par lui nous sommes le véritable Protée qui revêt successivement toutes les formes de la vie »²⁶.

Moment émouvant que celui-ci, moment de mutation de l'écriture. Dans *Le Carnet de 1908*, les instants qui constelleront le grand roman sont évoqués : poésie et roman naissent cette fois ensemble. Ainsi le feuillet 41 :

Seul mérite | d'être exprimé ce qui | est apparu dans les profondeurs | et habituellement sauf | dans l'illumination | d'un éclair, ou par | des temps exceptionnellement | clairs, enivrants, ces || profondeurs sont obscures. Cette | profondeur, cette inaccessibilité | pour nous-même est la | seule marque de la | valeur – ainsi peut' | être qu'une certaine | joie²⁷.

Nous sommes ici devant la prise de conscience de ce qui sera le cœur de la *Recherche* : la centralité des éclairs, des illuminations, de ce qu'on appellera, à partir de Joyce, les épiphanies.

La seconde partie du *Carnet*, qui s'étend pour l'essentiel jusqu'au printemps 1909, introduit une phase réflexive, plus directement orientée vers la rédaction du roman. Elle se présente comme une suite d'interrogations à la fois sur le sens de l'écriture en général et sur la forme de l'œuvre qui se prépare. Les moments de réflexion sont souvent encore, comme dans la première partie, les points poétiquement les plus denses et les plus innovateurs... « Éclaircissements du passé | qui viennent à nous comme | des lumières d'étoiles »²⁸. Des essais de définition se suivent, synthétiques et éclairants : « cette crête que les idées n'ont | pour moi qu'à certains jours »²⁹, « Il faut qu'il y ait presque | hallucination ». Et aussi : « Travail : recherche de ce | qu'il y a de profond | dans le plaisir »³⁰.

²⁵ [Ibid.].

²⁶ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, cit., p. 414.

²⁷ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 102. Le mot « enivrants », ainsi déchiffré dans l'édition des *Carnets* procurée Florence Callu et Antoine Compagnon, était transcrit – manifestement par erreur – « animants » dans l'édition de Philip Kolb. Nous rectifions sur ce point le passage cité.

²⁸ Ivi, p. 107.

²⁹ Ivi, p. 120.

³⁰ Ivi, pp. 125, 64.

Mais dans ces pages est désormais fréquente l'apparition de noms d'écrivains inspirateurs (Chateaubriand, Nerval, Flaubert...) et surtout, de plus en plus, la présence massive de Sainte-Beuve : l'idée du roman en préparation se précise alors comme un futur « Contre Sainte-Beuve ». Contre Sainte-Beuve, car ce qui définit le plus fameux critique français du XIX^e siècle « c'est la vie spirituelle | prise par l'envers par ce | qui ne donne aucune idée | d'elle »³¹. Il ne s'agit pas, et c'est déjà l'originalité absolue de la *Recherche* qui se dessine, d'intégrer le genre critique à l'intérieur du genre roman, mais d'inventer une nouvelle structure, assez souple et assez vaste pour que tous les éléments de la « vie spirituelle » y apparaissent à la fois liés et indépendants.

Le deuxième carnet, commencé au début de 1913, et utilisé jusqu'en avril 1916, fait quant à lui entièrement partie de l'atelier de création d'*À la recherche du temps perdu*. Il comporte, comme le début du *Carnet 1*, différents éléments qui concernent le livre à venir, une suite de noms propres, des « notes utiles pour le futur », diverses phrases attribuées à des personnages du roman, un grand nombre de lieux, de situations romanesques à développer, quelques visions d'Odette – « Madame Swann » au bois de Boulogne, plusieurs fragments qui ne seront pas repris (par exemple : « À mettre quand le domestique de mon oncle m'apporte mes photographies »). On y trouve aussi, surtout à partir de réflexions sur la musique – celle de Franck en particulier, mais aussi de Fauré, Wagner, Beethoven – des aperçus plus naïfs mais plus directs, plus frappants même que ce qu'il écrira dans la *Recherche* :

Est-ce un oiseau, une fée cet être invisible qui appelle, gémit, répond comme d'un arbre voisin. [...] Quelle volupté de se sentir devenu tout d'un coup [...] <autre être>, un être d'un autre règne, d'un règne [...] ou des créatures qui ne sont plus pourvues d'intelligence³².

Se trouvent notées aussi des expériences quasi enfantines, par exemple celle-ci, d'une conviction de résistance à la mort à travers la perception de soi dans une pluralité d'êtres et de choses :

³¹ Ivi, p. 66.

³² Marcel Proust, *Carnets*, cit., pp. 184-185.

Il nous semble d'autant plus difficile de mourir que nous sommes plus de choses. En ce moment où je suis ces arbres verts, cette vieille dame solide, tous ces messieurs à barbe blanche je me sens [...] plus de réalité attachée à ma vie [...] cette compréhension est tellement du domaine de la vie, elle aspire tellement à se prolonger que je ne peux croire qu'elle se détruise en [...] quelqu'un qui la nie. En moi, c'est la vieille dame qui proteste à l'idée de ne plus être comprise, c'est le monocle du G^{al} d'Albon qui tient à garder sa signification³³.

Un rêve, en quelque sorte : l'impuissance de la mort en face d'une intensité de la vie qui se distribue en plusieurs personnes – une vieille dame encore robuste, un général, etc., liés à la vie par la perception que j'ai d'eux. Et cette vie multipliée semble à celui qui la sent si forte qu'elle ne pourra pas se détruire même si le doute s'étend, à propos de l'« appareil » qui transmet cette perception : « Et pourtant je sentais que j'appliquais au kaléidoscope du monde un appareil qui n'était plus très au point »³⁴.

Le *Carnet 3*, commencé en automne 1913, et dont la note la plus tardive date probablement de l'été 1918, contient divers développements sur la musique de Vinteuil, de nombreuses idées d'additions pour *Le Côté de Guermantes*, mais consiste essentiellement dans « l'enregistrement d'expressions typiques pour les divers personnages du roman »³⁵. Il contient aussi des allusions aux souffrances d'amour et aux combats de la guerre.

Quant au *Carnet 4*, qui commence en automne 1914, il est le plus court de tous, et comporte essentiellement des notations utiles pour les parties de la *Recherche* en cours de remaniement pendant les années de la guerre³⁶. Nombreux sont les langages personnels à insérer (Saint-Loup : « cosmique », « pratique », « catastrophique » ; Charlus : « dessalé », « parigot », « comment faites-vous pour être si costaud », « je lui ai fait ses poches » ; Françoise : « attirance », etc.). Nombreuses aussi les additions d'analyses de sensations non développées dans le *Carnet 1* (perpétuelle présence de la pensée de la rupture amoureuse chez Saint-Loup), réflexion rapide sur le livre et la cuisine de Françoise : « Comparer mon livre au boeuf de Françoise il faut qu'il ait bu tout la gelée jus »³⁷.

³³ Ivi, p. 186.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Antoine Compagnon, *Introduction au Carnet 3*, ivi, p. 245.

³⁶ Antoine Compagnon, *Introduction au Carnet 4*, ivi, p. 337.

³⁷ Marcel Proust, *Carnets*, cit., p. 415.

Innombrables sont les esquisses dans les 75 cahiers. On ne saurait leur donner ici un commentaire adéquat, qu'elles méritent, car si leur fonction est apparemment celle d'être intégrées et absorbées dans le texte qu'elles préparent, elles se révèlent infiniment plus riches, surprenantes et inventives, parfois trop inventives, d'une hardiesse que l'auteur tend à effacer, parfois parce qu'elles dépassent ses intentions et le mettent en présence d'affirmations embarrassantes, difficiles à accepter – pour le lecteur, mais aussi, certaines fois, pour l'auteur lui-même. Le sacrifice d'un grand nombre de pages a ce sens : tout ne doit pas être porté à la lumière.

C'est ainsi que dans *Le Temps retrouvé*, là où advient la révélation de quelques vérités essentielles, d'abord dans la cour de l'hôtel de Guermantes, puis dans l'antichambre du grand salon où a lieu un concert, ce n'est plus l'acte de *Parsifal* qui est joué par l'orchestre, alors que les esquisses donnaient le nom de Richard Wagner, qui n'apparaît plus dans le roman, remplacé par celui de Vinteuil. Wagner, comme l'a observé Giovanni Macchia, est le grand absent de la *Recherche*, alors qu'il est en quelque sorte à l'origine de la découverte du temps retrouvé, découverte que Proust se proposait de présenter « comme une illumination à la Parsifal »³⁸. Wagner est aussi secrètement présent ailleurs, dans le titre *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, qui reprend le thème des jeunes filles-fleurs du jardin enchanté de *Parsifal*.

Plus avançait l'écriture de la *Recherche*, plus Proust tenait à ce qu'il appelait le « mystère ». Autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même, écrit-il, flotte « une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que [...] la pénombre que nous avons dû traverser »³⁹. À propos de Wagner, Giovanni Macchia évoque à l'intérieur du cheminement de Proust des Cahiers à l'œuvre publiée, « un pouvoir d'occultation qui sauve la modernité et l'autonomie du roman en cours »⁴⁰. La disparition de nombreuses esquisses dans le grand livre (tout comme leur intégration invisible) correspond donc à l'exercice du « mystère » et de la litote chez Proust. Mais on peut distinguer différentes fonctions de ces esquisses.

Nous nous bornons ici à en scruter quelques exemples, le premier étant celui qui concerne la toute première phrase de *Swann*,

³⁸ Giovanni Macchia, *Tutti gli scritti su Proust*, Einaudi, Torino 1997, p. 149.

³⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 476.

⁴⁰ Giovanni Macchia, *Tutti gli scritti su Proust*, cit., p. 153.

qui connaît seize versions successives nous permettant de suivre de près la genèse de l'ouverture (Jean-Yves Tadié publie dans la Pléiade les plus importantes, quelques-unes étant seulement à considérer comme des variantes minimes de la ou des précédentes). Dans le premier fragment du Cahier 3, on lit ceci : « J'étais couché depuis une heure environ »⁴¹, phrase qui semble commencer un roman « normal », où l'imparfait cédera bientôt la place à un passé simple qui décrira la première action précise, datée, d'où naîtront, avec le réveil, d'autres actions et situations. Deuxième ouverture (fragment 9) : « Depuis longtemps je ne dormais plus que le jour et cette nuit-là [...] »⁴². Un événement (nocturne) est ici annoncé : le roman commence, comme il est fréquent, par une rupture de la durée antérieure. Dans la troisième (fragment 16) : « Autrefois j'avais connu comme tout le monde la douceur de m'éveiller au milieu de la nuit »⁴³. Et dans cette phrase, interrompue après quelques lignes, apparaît un nouveau personnage, qui est une figure du dormeur :

Autrefois j'avais connu comme tout le monde la douceur de m'éveiller au milieu de la nuit, de goûter un instant l'obscurité, le silence, quelque sourd craquement, comme pourrait le faire au fond d'une armoire une pomme appelée pour un instant à une faible conscience de sa situation [...]»⁴⁴.

Dans la quatrième ouverture (fragment 2 du Cahier 5), la première phrase change encore ; elle est cette fois très courte et très précise : « Jusque vers l'âge de vingt ans, je dormis la nuit ». Elle est aussitôt suivie par une définition du sommeil comme participation. « Une sorte de participation à l'obscurité de la chambre, à la vie inconsciente de ses cloisons et de ses meubles, tel était mon sommeil »⁴⁵. Ici apparaît un troisième dormeur. À côté de la pomme, un pot de confiture⁴⁶. Ils disparaîtront l'un et l'autre dans le texte publié de *Swann*.

Dans la cinquième ouverture (fragment 4 du Cahier 5), on peut lire une description d'ensemble de ces sommeils de nouveau datés « jusqu'à vingt ans » : « Jusqu'à l'âge de vingt ans je dormais toute

⁴¹ [Marcel Proust, *Esquisse I*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 633].

⁴² [Ivi, p. 637].

⁴³ [Ivi, p. 639].

⁴⁴ [*Ibid.* Corsivo dell'autrice].

⁴⁵ [Marcel Proust, *Esquisse II*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 640].

⁴⁶ Cf. Jacqueline Risset, *Sommeil d'une pomme*, in Ead., *Une certaine joie*, cit., p. 117-128.

la nuit avec de courts réveils ». Ce fragment, assez long, donne une définition du sommeil comme temps euphorique « pour mon esprit qui sentait qu'il était suspendu pour une seconde encore comme dans ce hamac délicieux au-dessus de la terre »⁴⁷.

Enfin, dans la seizième esquisse de l'ouverture, qui sera la définitive, apparaît comme premier mot l'adverbe *longtemps*, qui contient ce qui sera le dernier mot de toute la *Recherche* – « dans le Temps » – et utilise aussi le passé composé, qui évite à la fois la rupture qu'introduit dans la durée le passé simple, et encore l'imparfait, le « temps cruel » de Flaubert.

Mais dans le Cahier 1, une longue esquisse reprend elle aussi, comme de plus loin, comme d'un regard surplombant, l'ouverture du livre – « Au temps de cette matinée dont je veux fixer je ne sais pourquoi le souvenir, j'étais déjà malade, je < restais > levé toute la nuit, me couchais le matin et dormais le jour »⁴⁸. Elle se prolonge par des pages très proches du début que nous connaissons ; mais elle comporte aussi une longue description du « plaisir inconnu » :

Mais à douze ans quand j'allai m'enfermer pour la première fois dans le cabinet qui était en haut de notre maison à Combray où des colliers de graines d'iris étaient suspendus, ce que je venais chercher c'était un plaisir inconnu, original, qui n'était pas la substitution d'un autre⁴⁹.

Dans la version imprimée, celle que connaissent les lecteurs de la *Recherche*, la « petite pièce sentant l'iris » sera évoquée rapidement, comme celle qui convenait à « toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude : la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté »⁵⁰. L'esquisse au contraire présente le déroulement de l'acte solitaire avec toute la lenteur, la charge émotive, et « l'effroi » qu'il comportait :

L'exploration que je fis alors en moi-même à la recherche d'un plaisir que je ne connaissais pas, ne m'aurait pas donné plus d'émotion, plus d'effroi, s'il s'était agi pour moi de pratiquer à même ma moelle et mon cerveau une opération chirurgicale. À tout moment je croyais que j'allai mourir⁵¹.

⁴⁷ [Marcel Proust, *Esquisse II*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, pp. 641, 642].

⁴⁸ Marcel Proust, *Esquisse III*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 644.

⁴⁹ Ivi, p. 646.

⁵⁰ [Ivi, p. 12].

⁵¹ Ivi, p. 646.

Mais, de façon imprévisible, la suite renverse la peur :

Mais que m'importait, ma pensée exaltée par le plaisir sentait bien qu'elle était plus vaste, plus puissante que cet univers que j'apercevais au loin par la fenêtre et dans l'immensité et l'éternité duquel je pensais en temps habituel avec tristesse que je n'étais qu'une parcelle éphémère [...]. Tout cela reposait sur moi, j'étais plus que tout cela, je ne pouvais mourir⁵².

Suivent quelques lignes étonnantes qui, à propos du « jet d'opale » qui enfin s'élève « par élans successifs », évoquent « le jet d'eau de Saint-Cloud » peint par Hubert Robert. Ici se manifeste l'ironie proustienne et la liberté mentale qui l'anime. Mais plus encore, si l'on peut hasarder une semblable hypothèse, le « je ne pouvais mourir » qu'arrache le plaisir inconnu annonce en quelque sorte le « J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel » de l'expérience de la madeleine trempée dans du thé. Le récit de la première masturbation comme modèle de la joie née de la sortie victorieuse du temps, modèle en somme des épiphanies proustiennes ? C'est aller un peu loin, mais par l'effet, pourrait-on dire, de la hardiesse de pensée qui s'exprime librement dans les esquisses.

Dans toute la *Recherche* les avant-textes sont à la fois les brouillons du texte qui émergera d'eux en les améliorant, et les dépositaires d'expressions plus claires et plus hardies qui disparaîtront pour laisser place à une expression plus calme, plus dominée, moins transgressive, mais par là même en mesure d'éviter de donner le mot de lénigme. Ainsi dans la longue *Esquisse LV* de *Du côté de chez Swann* où est évoquée une « première fois », lorsque, en promenade, « dans l'ivresse des idées que je formais, frappant d'un coup de parapluie le coude du pont vieux, je criai : "Zut, que c'est beau !" en riant de bonheur »⁵³. Le promeneur s'arrête alors et se met à penser « combien nous cherchons peu à amener à la lumière nos impressions les plus fortes et combien l'expression que nous en donnons montre que nous les sentons sans les regarder, que nous les laissons mourir immédiatement sans les avoir connues »⁵⁴. « Et depuis je n'ai guère fait autre chose [...] que d'essayer de revenir sur

⁵² *Ibid.*

⁵³ [Marcel Proust, *Esquisse LV*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 835].

⁵⁴ [Ivi, p. 836].

ces minutes heureuses où l'on crie : "Zut, que c'est beau" »⁵⁵, ajoute Proust dans une formulation qui n'entrera jamais de façon aussi simple et aussi directe dans la *Recherche* que nous lisons. L'esquisse offre alors un véritable résumé de toute l'œuvre – une définition qui est plus qu'une définition et qui par sa précision même pourrait dispenser l'écrivain désormais d'écrire... Ou plutôt qui le projette, lui, l'écrivain, dans une condition nouvelle, autre, impérative : celle de l'écriture infinie.

Et depuis je n'ai guère fait autre chose en un certain sens et pour une partie au moins de ce que j'ai écrit quand j'écrivais, que d'essayer de revenir sur ces minutes heureuses où l'on crie : «Zut, que c'est beau», et de dire ce qu'était la minute heureuse, que «Zut que c'est beau !» ne dit pas, d'essayer de voir ce qu'il y a sous les mots que chacun dit [...] c'est la chaîne des faits apparents qui constitue notre mémoire. [...] Et notre vraie vie serait anéantie à jamais si parfois quelque objet, quelque sensation apportée par le hasard, plus fidèle gardienne de nous que nous ne sommes nous-mêmes, ne nous apportait brusquement, intacte, pleine, noyant tout notre être de délices, de douleur, de vérité, toute une minute de notre vraie vie, tout un moment de pluie d'absolue réalité [...]»⁵⁶.

⁵⁵ [Ibid.].

⁵⁶ Ivi, p. 836-837.

HÉROGLYPHES PALIMPSESTES : LES RÊVES DE PROUST¹

Je parlerai ici, à propos des rêves de Proust, non pas du palimpseste simple – philologique, au sens antique et médiéval – parchemin dont la première inscription a été grattée pour faire place à un nouveau texte, et où l'ancien apparaît encore sous le nouveau – mais du palimpseste baudelairien tel qu'il est défini dans le chapitre VIII des *Paradis artificiels*, *Visions d'Oxford*, dont la première partie a pour titre, précisément, *Le Palimpseste* :

« Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste, et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri » [...]. Tous les échos de la mémoire, si on pouvait les réveiller simultanément, formeraient un concert, agréable ou douloureux, mais logique et sans dissonances [...]. L'oubli n'est donc que momentané ; et dans telles circonstances solennelles, dans la mort, peut-être, et généralement dans les excitations intenses créées par l'opium, tout l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire se déroule d'un seul coup, avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons l'oubli².

La littérature est sans aucun doute un lieu privilégié de ce palimpseste métaphorique. En elle, dans ses manifestations les plus riches, il arrive que les couches innombrables « tombées successi-

¹ [Articolo pubblicato in Patricia Oster et Karlheinz Stierle (sous la direction de), *Palimpsesti poetici*, Champion, Paris 2015, pp. 313-343. Costituisce una versione profondamente rimaneggiata e ampliata del capitolo *Les rêves di Une certaine joie*, Hermann, Paris 2009, pp. 93-115].

² Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, in Id., *Œuvres complètes*, édition établie par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1975-1976, 2 vol., t. I, pp. 505-506.

vement dans la mémoire avec la douceur de la lumière », se rendent visibles ensemble, les unes à travers les autres, les unes par les autres, dans une profusion saisissante. Parmi les œuvres qui produisent un tel réveil, éclatement des textes à l'intérieur des textes, on pense bien sûr à celle de Dante. Ainsi, Ossip Mandelstam :

Si les salles de l'Ermitage tout à coup devenaient folles, si les tableaux de toutes les écoles, de tous les maîtres, brusquement décrochés de leur clou, venaient à s'interpréter, à se mêler, à emplir l'air des salles d'un hurlement futuriste, d'une furieuse agitation de couleurs, nous obtiendrions quelque chose de semblable à *La Divine Comédie*³.

D'autres œuvres, « hurlement futuriste » mis à part (mais à peine) sont elles aussi capables de cette épiphanie palimpsestique. Rimbaud dans *Illuminations*, Proust dans *A la recherche du temps perdu*, atteignent de façon quasi constante un semblable point d'intensité et de dévoilement. *Illuminations*, brassage immense et imprévisible d'éléments contradictoires, arrachés à des mémoires éloignées ou proches, mais toujours composites, provoquent une sorte de dissolution par excès de tous les modèles dans les opérations textuelles que sont la traduction, le renversement ironique, le pastiche, la parodie, la diction anti-lyrique, etc.⁴. Quant à la *Recherche*, elle coïncide avec « l'acte pur de remémoration », mais de façon telle que le lecteur se trouve emporté par cet acte et le voit se faire devant lui, et en lui, puisque le texte en appelle à son expérience propre. Walter Benjamin définissait l'écriture de la *Recherche* comme « le travail de Pénélope de l'oubli », en ce sens que la mémoire involontaire de Proust n'est pas le contraire de l'oubli : l'embaumeur défait les bandelettes, et dans ce geste la mémoire n'efface pas l'oubli qui est en elle, comme le fait, au contraire, la mémoire volontaire, triomphante et simpliste.

³ Ossip Mandelstam, *Entretien sur Dante*, trad. Jean-Claude Schneider, "Argile", n. XII, hiver 1976-1977.

⁴ Cf. Jacqueline Risset, *La vision s'est rencontrée. Rimbaud*, in Ead., *Traduction et mémoire poétique*, Hermann, Paris 2007.

I. LE RÊVE

Rêve, cœur du palimpseste

« C'est bien au rêve que se rattache nécessairement une interprétation synthétique de Proust », écrivait Walter Benjamin, rapportant qu'un lecteur allemand, le peintre Max Unold, voyait dans *Recherche* « une série d'histoires de concierges », histoires que Proust raconte de façon si fascinante qu'elles deviennent rêves, et que le lecteur croit être non plus le lecteur « mais le rêveur éveillé ». « Le rêveur éveillé », c'est-à-dire l'auteur. Le rêve déborde, envahit le tissu et l'espace⁵.

Envahissement que vérifie un peu partout la *Recherche*, selon un mode quasi nervalien « épanchement du songe dans la vie réelle ». Dans *Le Carnet de 1908*, rédigé au moment de la première intuition globale du futur grand roman, Proust notait ceci : « Allons plus loin que Gérard »⁶. Notation qui s'éclaire par une phrase beaucoup plus tardive, dans l'article de 1920, *À propos du « style » de Flaubert* : « [Nerval] s'essaye à classer et à décrire des rêves alternés »⁷. « Allons plus loin que Nerval » signifie donc entrer jusqu'au centre, jusqu'au cœur du rêve, et nourrir son livre par cette présence centrale et désormais continue (non plus seulement « alternée »).

Le rêve est par essence palimpseste. Il est, Freud l'a montré, formation composite à partir de restes diurnes d'une part, de souvenirs anciens d'autre part, auxquels s'ajoute une troisième source : celle des stimulations nerveuses et sensorielles durant le sommeil. Tous ces éléments sont explicitement à l'œuvre chez Proust : ils sont décrits à propos des rêves, lorsqu'ils interviennent dans le texte, mais ils sont présents de plus – même lorsque les rêves n'apparaissent pas directement dans le corps du récit – comme modèle général de narration.

Rêve et sommeil

Selon Ferenczi, illustrateur particulièrement doué et sensible de la doctrine freudienne, « le rêve, c'est le contenu onirique condensé,

⁵ Walter Benjamin, *Pour le portrait de Proust*, in Id., *Mythe et Violence*, Denoël, Paris 1971, p. 318.

⁶ [Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, "Cahiers Marcel Proust", n. 8, Gallimard, Paris 1976, p. 65].

⁷ [Marcel Proust, *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, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 600].

déplacé, déformé, dramatisé, privé de relations logiques ; suite de hiéroglyphes ou de rébus difficiles, engendrant des monstres et des objets étranges »⁸. Mais à ces strates il faut, pour Proust, en ajouter une autre : le sommeil lui-même. La psychanalyse parle généralement du rêve comme phénomène autonome. Ainsi, dans le dernier *Dictionnaire de psychanalyse*, on lit, au mot « Rêve », la définition suivante : « Production psychique de caractère énigmatique [...], objet d'un travail d'élaboration et de chiffrage du désir inconscient »⁹ – il n'est ici aucunement question du sommeil. En revanche, dans le Littré, assidûment consulté par Proust comme par Mallarmé : « Combinaison involontaire d'images ou d'idées, souvent confuses, parfois très nettes et très suivies, qui se présente à l'esprit pendant le sommeil ». L'une des lectures de Proust lorsqu'il prépare son grand roman est l'ouvrage d'Alfred Maury intitulé *Le Sommeil et les rêves*¹⁰. Et le sommeil est traité dans la *Recherche* comme un thème dominant, car : « on ne peut bien décrire la vie des hommes, si on ne la fait baigner dans le sommeil où elle plonge et qui, nuit après nuit, la contourne comme une presqu'île est cernée par la mer »¹¹.

Thème qui donne naissance à des images comme celle-ci : « L'attelage du sommeil, semblable à celui du soleil »¹² – équivalence phonique par laquelle le sommeil s'installe paradoxalement à la place du dieu Apollon, ce qui révèle la dignité « divine » que Proust lui attribue. Il lui confère aussi une appartenance extra-humaine plus surprenante : dans les esquisses du premier chapitre de *Du côté de chez Swann*, le narrateur évoque, en s'identifiant à eux, le sommeil d'êtres non humains qui font rarement partie du catalogue des personnages de roman :

⁸ Sándor Ferenczi, *L'interprétation scientifique des rêves*, in Id., *Psychanalyse I*, Payot, Paris 1988, p. 318.

⁹ Aa.Vv., *Dictionnaire de la Psychanalyse*, dirigé par Roland Chemama et Bernard Vandermeresch, Larousse, Paris 1998, p. 371.

¹⁰ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, Didier et Cie, Paris 1861. Cf. Bernard Brun, *Le Dormeur éveillé*, "Études proustiennes", IV, 1982, pp. 241-316, Id., *Le fauteuil magique*, "Marcel Proust aujourd'hui", n. 2, 2004, pp. 11-28 ; et Isabelle Serça et Anne Simon, «Rêve», in Aa.Vv., *Dictionnaire Marcel Proust*, Honoré Champion, Paris 2004, pp. 862-864.

¹¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 vol., t. II, p. 384.

¹² [Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, p. 370].

[...] je me rendormais au plus vite, à peu près comme une pomme ou un pot de confitures qui auraient été appelés un instant à la conscience et qui après avoir constaté qu'il faisait nuit noire dans l'armoire et entendu le bois travailler, n'auraient rien eu de plus pressé que de retourner à la délicieuse insensibilité de la planche où ils sont posés, des autres pots de confiture et de l'obscurité¹³.

Mais le sommeil n'est pas seulement « délicieuse insensibilité », il est essentiellement le lieu ou la substance où naît le rêve. Il se manifeste parfois à l'intérieur même du rêve, par exemple dans celui qui évoque la mort d'Albertine :

[...] je me sentais incapable de marcher vers elle, de proférer les mots que je voulais lui dire, [...] : impossibilités qui étaient simplement dans mon rêve l'immobilité, le mutisme, la cécité du dormeur, comme brusquement on voit dans la lanterne magique une grande ombre qui devrait être cachée, effacer la projection des personnages et qui est celle de la lanterne elle-même, ou celle de l'opérateur¹⁴.

Cette ombre à l'intérieur du rêve est le sommeil, qui interrompt le flux des images, et les réanima un peu plus tard. Et, comme chez Freud, il y a pour ceux qui regardent la lanterne magique (synonyme de la projection des images du rêve), une mise en scène. Freud explique qu'un des caractères du rêve est sa « figurabilité » les concepts n'entrent pas dans les images du rêve, pour lequel il faut une traduction. C'est le travail du rêve qui traduit les concepts en images. Les rêves, chez Proust, s'accompagnent d'une mise en scène « maladroite et saisissante ».

Rêve et pensée

Toutefois, contre l'idée du rêve comme seule interprétation synthétique de l'œuvre proustienne, on a pu soutenir récemment qu'« il n'y a pas de rêve(s) dans la *Recherche* »¹⁵, puisque Proust concevait le rêve comme « ce qui donne lieu à récit », et se contentait d'introduire seulement « des morceaux de rêve ». Or ces morceaux ne sont pas seulement des prétextes narratifs. Ils consistent en un effort de la

¹³ Marcel Proust, *Esquisse II*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 640.

¹⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 119.

¹⁵ Pierre Pachet, *Comment Proust évite la notion d'inconscient*, in Aa.Vv., *Surprises de la Recherche*, "Textuel" n. 45, 2004, p. 227.

conscience pour atteindre la vérité. C'est en ce sens que « La *Recherche* rapporte non des rêves, mais des pensées », selon Walter Benjamin¹⁶, puisque la plupart des rêves ou fragments de rêves correspondent dans le roman de Proust non pas, comme ils devraient le faire selon la théorie de Freud, à une illusion réparatrice, mais se révèlent au contraire un lieu de déchirure : « La pensée la plus avide de vérité du dormeur accède à ce qui la blesse et qu'elle désire »¹⁷. Presque tous les rêves de la *Recherche* sont des rêves douloureux, qui ne comportent guère le sentiment de l'accomplissement d'un désir – sinon de ce qui peut être nommé « désir de vérité ». La *Recherche de la vérité* (premier titre avant le choix du *Temps perdu*) ne se relâche jamais, même dans le rêve.

Il faut à ce point avancer ceci : que ce n'est pas parce que les rêves sont des pensées qu'ils ne sont pas des rêves. Proust parle de vérifié, en effet, lorsqu'il annonce le rêve central, le rêve le plus complexe, le plus articulé, le plus magnifique de la *Recherche* : celui qui a lieu après la mort de la grand-mère, et qui se présente « à cette heure, plus vérifique », où le monde du sommeil permet de s'évader de ce que nous forcent à penser l'intelligence et l'habitude¹⁸. À ce sujet, Proust se révèle très proche de certains psychanalystes d'aujourd'hui, et par exemple de Pontalis, pour qui « le rêve est en effet pensée » et que les récits de rêve, tels que Freud les propose, sont toujours réductifs par rapport à ce qu'est le rêve en réalité, à ce qu'est le matériel du rêve, à ce qu'est la sensation du rêveur, et en particulier « cette extraordinaire effervescence intellectuelle qu'on trouve dans le rêve et qui s'aplatit brusquement avec le réveil, avec le récit »¹⁹.

Le texte de Proust évite justement cet aplatissement du récit de réveil et maintient une effervescence intellectuelle qui manifeste une vision du rêve comme forme de pensée – pensée non conceptuelle, mais qui invente une langue assez riche et assez mobile

¹⁶ [Citazione di incerta provenienza. Non è presente in *Pour le portrait de Proust* a cui l'autrice fa riferimento in un altro passo dell'articolo. Una citazione quasi identica («les phrases ne rapportent pas un rêve [...] elles rapportent des pensées») figura a p. 228 del saggio di Pachet, al quale rimanda la nota 17, che è attribuita, nella versione edita da Champion, anch'essa a Benjamin].

¹⁷ Pierre Pachet, *Comment Proust évite la notion d'inconscient*, cit., p. 230.

¹⁸ [Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, p. 157].

¹⁹ Jean-Bertrand Pontalis, *La Force d'attraction*, Le Seuil, Paris 1990, p. 12, et Id., *Il a été rêvé*, in Arturo Mazzarella e Jacqueline Risset (a c. di), *Scene del sogno*, Artemide, Roma 2003, pp. 11-24.

pour transmettre – pour traduire – l'épaisseur palimpsestique des images du rêve.

Il faut donc relire dans cette perspective les rêves de la *Recherche* et de l'œuvre tout entière.

II. LES RÊVES AVANT LA RECHERCHE

Entre *Les Plaisirs et les jours* et *Le Temps retrouvé*, on observe une évolution remarquable. Les rêves deviennent en effet de plus en plus complexes, de plus en plus palimpsestiques et hiéroglyphiques.

Les premiers, ceux qui font partie des écrits précédant la *Recherche*, apparaissent très proches de la *Traumdeutung*, qui leur est à peu près contemporaine, et confirment ainsi l'idée de Jacques Rivière dans ses conférences de 1923, au lendemain de la mort de Proust, (*Quelques progrès dans la connaissance du cœur humain. Freud et Proust*²⁰) : Freud et Proust doivent être placés sur le même plan, comme des théoriciens qui font l'un et l'autre avancer la connaissance de l'être humain (le « cœur », au sens de l'âge classique).

« Un baiser inconnu » (« *Les Plaisirs et les jours* »)

L'un des récits du premier livre s'intitule *Rêve*. Récit très court, il met parfaitement en scène le phénomène que Freud appelle *déplacement*, défini comme un élément fondamental du rêve. Il s'agit ici de l'affect reporté sur une personne indifférente : « Je n'ai aucun effort à faire pour me rappeler quelle était samedi (il y a quatre jours) mon opinion sur Mme Dorothy B... [...] je la trouvais sans charme et sans esprit »²¹.

Le narrateur s'endort et se réveille « ou mieux [s'éveille] peu à peu au monde des rêves » sur la plage de Trouville « qui [est] en même temps un hamac dans un jardin » inconnu. Une femme est là, qui le regarde « avec une fixe douceur » :

C'était Mme Dorothy B... Je n'étais pas plus surpris que je ne suis le matin au réveil en reconnaissant ma chambre. Mais je ne l'étais pas

²⁰ Jacques Rivière, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, "Cahiers Marcel Proust", n. 13, Gallimard, Paris, 1985.

²¹ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 127.

davantage du charme surnaturel de ma compagne et des transports d'adoration voluptueuse et spirituelle à la fois que sa présence me cau-sait²².

Proust décrit alors ce qu'on peut définir comme la seule fusion amoureuse de tous ses écrits. Le rêve est ici accomplissement de désir, on pourrait dire accomplissement *du* désir même, par sa « puissance mystérieuse de transfiguration » :

Au moment précis où ses yeux (par la mystérieuse conscience que j'avais de son individualité à elle, j'en fus certain) éprouvèrent le léger spasme qui précède d'une seconde le moment où l'on pleure, ce furent mes yeux qui s'emplirent de larmes, de ses larmes, pourrais-je dire. Elle s'approcha, mit à la hauteur de ma joue sa tête renversée dont je pouvais contempler la grâce mystérieuse, la captivante vivacité, et dardant sa langue hors de sa bouche fraîche, souriante, cueillait toutes mes larmes au bord de mes yeux. Puis elle les avalait avec un léger bruit des lèvres, que je ressentais comme un baiser inconnu, plus inti-mement troublant que s'il m'avait directement touché²³.

Réveil de la jalouse (« Jean Santeuil »)

Le rêve du protagoniste du roman inachevé préannonce à la fois le premier rêve de la *Recherche* et le tout dernier, celui de la mort d'Albertine. Son thème, selon le titre donné par les éditeurs à ce fragment inachevé : « Réveil de la jalouse dans un rêve ». Il est précédé par une réflexion générale sur les rêves de Jean Santeuil :

Souvent ses rêves semblaient flotter au-dessus de sa propre vie, réaliser les destinées qui ne viendraient à lui que plus tard ou qui ne viendraient jamais à lui. Comme une nuit obscure mais momentanément éclairée, ils étaient pleins de signes et de présages²⁴.

Présage ici de la fin d'un amour et de la forme amour-jalousie qui définira les autres amours de la *Recherche*. La jalouse, déjà présente dans le dernier récit de *Les Plaisirs et les Jours*, *La fin de la jalouse*, est de fait un agent de palimpseste littéral, par la quête à laquelle elle constraint d'un autre plan sous le visible ; et le jaloux est un philo-

²² Ivi, p. 128.

²³ Ivi, p. 129.

²⁴ Ivi, p. 820.

logue qui traque avec acharnement le texte disparu. Il s'agit ici d'un après-midi où Françoise – c'est le nom que Proust donne encore, dans cette phase de son écriture, à la femme aimée – se promène avec quelques amis, Mme Lavaur, Mlle Lavaur, M. de Guiches, M. de Los, et Jean. Tout à coup, la jeune femme annonce qu'elle s'en va, et s'éloigne en effet, presque en même temps que Monsieur de Guiches. Un soupçon est aussitôt jeté sur ce double départ, et le sentiment du rêveur, tout d'abord fait de grande tendresse, devient de haine, puis d'angoisse.

Il s'agit de ce qu'on pourrait appeler un « palimpseste simple », au sens baudelairien. Le rêve est mémoire ; il réactive un sentiment disparu. L'âme du Jean Santeuil d'autrefois, anxieuse, est revenue pour l'attendrir, le charmer et le tourmenter encore à la faveur du sommeil.

Rêves superposés (« Le Carnet de 1908 »)

Le Carnet de 1908, qui enregistre, comme l'écrit Philip Kolb, son éditeur, la première intuition globale de la *Recherche*, est rempli de rêves. Écrit dans un calepin très long et très étroit donné par Mme Straus, le texte se compose de notes télégraphiques, de phrases nominales, formant ce qu'on pourrait décrire comme une série de mini palimpsestes. Par exemple, cette superposition de souvenirs de lecture – lecture de scènes émouvantes venues de Chateaubriand, de Flaubert, de Thomas Hardy, de notes autobiographiques :

« Mylord me reconnaissiez–
vous ? » (vieillesse,
vieillesse de Plantevigne,
Scène de l'*Éducation*)
Nouvelle de Thomas Hardy
et la fuite de Chateaubriand²⁵.

Ou, dans un registre musical :

Phrase émergeant pour
la 1^{re} fois d'un morceau,
comme une figurante
qu'on n'avait pas encore
remarquée comme

²⁵ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 59. [In questo testo l'autrice ha scelto un diverso criterio di trascrizione del *Carnet de 1908*, senza ricorrere alle barre].

une nymphe apparaît
sant sous les ondes
sonores (tziganes de
Cabourg, *Werther*,
valse de Strauss)²⁶.

Les éléments qui surgissent à la mémoire, venant de temps et de lieux différents, se conjuguent, se mêlent et le lecteur perçoit que c'est ainsi que va naître le livre.

Les toutes premières pages contiennent une série de rêves, rapidement évoqués :

Rêve de Maman, sa respiration,
se retourne, gémit «Toi qui
m'aimes ne me laisse pas réopérer,
car je crois que je vais mourir, et
ce n'est pas la peine de me prolonger²⁷

Éléments, ceux-ci, qui réapparaîtront dans la *Recherche* à propos de la mort de la grand-mère, cette fois non plus sous la forme de rêve (est-ce le rêve qui a été inventé ici, comme une forme atténuee, indirecte, donc acceptable pour l'autobiographie ? Dans la *Recherche*, le remplacement de la figure de la mère par celle de la grand-mère répond elle aussi à cette exigence). D'autres épisodes enregistrés dans le *Carnet* seront exclus, comme le rêve du père :

Rêve. Papa près de nous.
Robert lui parle, le fait
sourire, lui fait répondre
exactement à chaque chose.
Illusion absolue de la vie.
Donc tu vois que mort
on est presque en vie²⁸.

Le thème du rapport entre mort et vie est de la sorte mis en marche pour le livre futur. D'autres seront réemployés avec changements et déplacements variés. Ainsi,

²⁶ Ivi, p. 58.

²⁷ Ivi, p. 47.

²⁸ Ivi, p. 50.

Rêve, suivre rapidement des gens le long d'une falaise, au coucher du soleil, on les dépasse, on ne les reconnaît pas parfaitement, voici Maman, mais elle reste indifférente à ma vie, elle me dit bonjour, je sens que je ne la reverrai pas avant des mois²⁹.

Rêve qui reprend – ici beaucoup moins développé – le rêve de Jean Santeuil et qui donnera lieu dans la *Recherche* au rêve de Swann, la figure de Maman ayant disparu pour laisser la place non pas cette fois, par condensation, à la grand-mère mais à la mise en scène de la jalousie à l'égard de la femme aimée (non plus Françoise, mais Odette). Dans le *Carnet* sont aussi évoqués – mais non décrits – des « rêves érotiques avec sujet rétroactif » qui probablement annoncent celui des premières pages de *Du côté de chez Swann*, « la jeune femme formée d'un mouvement de ma cuisse »³⁰. Éparses dans le *Carnet*, diverses notations rapides font allusion à des rêves qui correspondent souvent à des rêveries, à des rêves éveillés (« Années caractérisées par un rêve », etc.) qui seront eux aussi points de départ d'une narration future.

III. LES RÊVES DE LA *RECHERCHE*

Rêves ouverture. Identités, temps, éros
 (« *Du côté de chez Swann* »)

Un changement brusque se produit lorsque la *Recherche* s'écrit – un accroissement, une multiplication, et aussi quelque chose de tout à fait nouveau qui n'existe nulle part dans *Jean Santeuil*, qui est l'ironie – l'ironie et le comique – grande aération de l'écriture, après l'exercice intense « contre l'idolâtrie » qu'est la rédaction des *Pastiches*.

²⁹ Ivi, pp. 50-51.

³⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 4. [citazione leggermente modificata dall'autrice, l'originale recita: «une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse»].

Dès la première ligne de *Du côté de chez Swann*, le sommeil apparaît comme un thème annoncé, et dans les lignes suivantes trois rêves esquissés se pressent l'un derrière l'autre. Le premier, sur le seuil de l'endormissement, comme déplacement d'identité et triple identification du rêveur : « [à] une église, [à] un quatuor, [à] la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint ». Le deuxième comme rapide évocation d'un épisode lointain angoissant, les boucles coupées dans l'enfance. Le troisième, bref rêve érotique suscité par un mouvement corporel. C'est seulement dans *Le Temps retrouvé* que sera commenté le sens de ces rêves initiaux.

Rêve-présage. Retour de la jalousie
 (« *Un amour de Swann* »)

Dans le premier volume, le rêve de Swann développe à la fois le rêve de Jean Santeuil et les courtes lignes du *Carnet de 1908*. C'est encore une promenade, et c'est encore une évocation de jalousie, au moment où Swann n'aime plus Odette et pense qu'il ne la reverra plus. Il la reverra encore et ne sait pas qu'il l'épousera par la suite (ce qui fait partie des zones d'oubli de la *Recherche*, des lacunes inexpliquées qui préparent la métamorphose des personnages – « il devait la revoir une fois encore [...]. Ce fut en dormant, dans le crépuscule d'un rêve »³¹ – et dont le modèle se trouve dans *L'Éducation sentimentale*, très présente à Proust dans cette période de sa création).

Le rêve apparaît alors très clairement comme l'un des ingrédients de la métamorphose incessante – présage, prescience, expérience anticipée. Swann se promène au bord de la mer avec plusieurs personnages mondains qui forment comme une frise le long de la mer. Ils descendent et remontent le sentier est en pente –, ils se dispersent un peu dans le paysage. Un regard ironique semble suivre le cortège (on pense à Buñuel, dont les films obéissent eux aussi à la logique du rêve). Condensation et déplacement sont à l'œuvre. Odette disparaît en même temps que quelqu'un d'autre, qui est à la fois Napoléon III et Forcheville. Swann commente ce départ en soutenant qu'il est tout à fait normal qu'elle parte avec Napoléon III, alors que tous ont compris qu'Odette est partie avec son amant Forcheville. À ce moment, il s'aperçoit que lui-même est à la fois « je », et aussi le « jeune homme au fez » qui se promène avec le groupe, un peu oriental, exotique, incertain. Un incendie se déclare tout à

³¹ Ivi, p. 372.

coup, déclenchant une zone de narration surprenante, comique et angoissante, où la douleur cède la place à l'événement extérieur : aux paysans qui racontent l'incendie.

À la suite de ce récit, Proust évoque le « bienfaisant accès d'aliénation mentale qu'est le sommeil »³²: cette sorte de folie, de désintégration des personnalités, se révèle, dit-il, apaisante et utile. Comme souvent, rêve et sommeil sont ici évoqués ensemble, presque assimilés l'un à l'autre, et le palimpseste atteint ainsi son intensité baudelairienne, « avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons l'oubli ». Et le retour de ce rêve de jalouse dans le premier volume de la *Recherche*, après *Jean Santeuil* et le carnet préparatoire, indique l'importance que l'auteur attribue au rêve comme matériau de construction de son grand roman.

Cauchemar palimpseste : les parents dans la cage
 (« Le Côté de Guermantes »)

Le rêve suivant, ou plutôt fragment de rêve, est un cauchemar annoncé de façon prudente et progressive dans *Le Côté de Guermantes*. Avant de l'aborder, Proust consacre deux ou trois pages au rêve et au sommeil en général, et invente même à ce propos une maison du sommeil qui rappelle à la fois Virgile et Ovide. Il y est question de différents espaces consacrés aux différentes espèces du sommeil :

Non loin de là est le jardin réservé où croissent comme des fleurs inconnues les sommeils si différents les uns des autres, sommeil du datura, du chanvre indien, des multiples extraits de l'éther, sommeil de la belladone, de l'opium, de la valériane [...]. Près de la grille est la carrière où les sommeils profonds viennent chercher des substances qui imprègnent la tête d'enduits si durs que pour éveiller le dormeur sa propre volonté est obligée [...] de frapper à grands coups de hache, comme un jeune Siegfried. Au-delà encore sont les cauchemars [...] les cauchemars avec leurs albums fantaisistes, où nos parents qui sont morts viennent de subir un grave accident qui n'exclut pas une guérison prochaine. En attendant nous les tenons dans une petite cage à rats, où ils sont plus petits que des souris blanches et, couverts de gros boutons rouges, plantés chacun d'une plume, nous tiennent des discours cicéroniens³³.

³² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 387.

³³ Ivi, pp. 385-386.

Une telle distance ironique vis-à-vis des figures parentales aurait été inconcevable dans le contexte des conflits qui constellaient les rapports familiaux du jeune Jean Santeuil. Mais ici, du fait de ce nouvel éloignement transgressif, Proust emploie le « nous » au lieu du « je », et le cauchemar qui va être décrit est introduit par un pluriel, « les cauchemars ». C'est là une façon de diluer le rêve, de l'éloigner de l'expérience propre en signifiant au lecteur qu'il s'agit là d'un phénomène onirique parmi d'autres, trouvé dans le jardin aux rêves qui appartient à tous. De fait, ce cauchemar dénué d'angoisse (contredisant par là la définition donnée par Freud), issu d'un « album fantaisiste » qui inclut le comique, réalise une essence de ce que Baudelaire appelle, avec Thomas De Quincey, le palimpseste. Ses images remontent à divers niveaux de la mémoire proustienne. Les « discours cicéroniens » rappellent les sermons paternels à l'adolescent indiscipliné qu'est Jean Santeuil ; quant aux parents enfermés « dans une petite cage à rats », ils ne peuvent manquer d'évoquer le point extrême de pratique sexuelle auquel Painter fait une allusion discrète et que Georges Bataille décrit avec une précision implacable dans *L'Impossible*³⁴.

Le point n'est pas ici d'interpréter ce rêve-cauchemar, mais de noter, dans le récit très condensé donné par Proust comme un exemple général des phénomènes oniriques, la rencontre de différentes strates de mémoire (les querelles familiales de l'adolescence, une pratique sexuelle dérobée de l'adulte, la coexistence onirique, sur fond de mort, du « grave accident » et de la « guérison prochaine »). Et dans ces quelques lignes « fantaisistes », très éloignées de la représentation des figures familiales de *La Recherche*, où le père et la mère n'apparaissent plus ensemble, comme dans *Jean Santeuil*, en tant que « les parents », mais chacun dans son propre espace affectif, on peut toutefois percevoir un modèle de l'écriture proustienne – le mélange de plans hétérogènes se combinant et se contaminant de façon imprévisible, d'où l'usage insolite de la métaphore engendrée par une métonymie – la similitude naissant de la contiguïté³⁵.

³⁴ Cf. Georges Bataille, *L'Impossible*, Éditions de Minuit, Paris 1962 ; [rééd. in Id., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 vol., t. III], pp. 122-123.

³⁵ Cf. Jacqueline Risset, *Théorie et fascination*, *supra*, pp. 37-59, repris in Ead., *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009.

Rêve synthèse : la mer gothique
 (« *Du côté de chez Swann* »)

C'est la dimension hétérogène du rêve proustien qui se manifeste dans le rêve suivant – superposition de strates, synthèse des représentations imaginaires, contamination des paysages mentaux (rapportant entre autres la confusion terre-mer des tableaux d'Elstir). Il s'agit du rêve de la mer gothique :

Un de mes rêves était la synthèse de ce que mon imagination avait souvent cherché à se représenter, pendant la veille, d'un certain paysage marin et de son passé médiéval. Dans mon sommeil je voyais une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés comme sur un vitrail. Un bras de mer divisait en deux la ville ; l'eau verte s'étendait à mes pieds ; elle baignait sur la rive opposée une église orientale, puis des maisons qui existaient encore dans le XIV^e siècle, si bien qu'aller vers elles, c'eût été remonter le cours des âges. Ce rêve où la nature avait appris l'art, où la mer était devenue gothique, ce rêve où je désirais, où je croyais aborder à l'impossible, il me semblait l'avoir déjà fait souvent³⁶.

Ici s'opère le mélange absolu des objets de la perception et leur contamination par contiguïté, qui se rattache à l'idée de la stratification de la mémoire, avec cette différence qu'ici mémoire et perception se confondent. Temps et espace s'expérimentent dans le même geste (« si bien qu'aller vers elles [l'église et les maisons de l'autre rive], c'eût été remonter le cours des âges »). Le rêveur ressent son rêve comme « la synthèse de ce que mon imagination avait souvent cherché à se représenter... rêve où je désirais, où je croyais aborder à l'impossible ». Le palimpseste, qui selon Baudelaire-De Quincey s'atteint seulement dans des états d'intensité particulière (opium, proximité de la mort), Proust le rejoint donc par le rêve³⁷.

Rêve vérité : la descente aux enfers
 (« *Sodome et Gomorrhe* »)

Le rêve central de la *Recherche* est sans aucun doute celui qui se rapporte à la mort de la grand-mère, dans *Sodome et Gomorrhe*. Ce

³⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 444.

³⁷ Cf. Daniela De Agostini, *L'écriture du rêve dans À la recherche du temps perdu*, "Cahiers Marcel Proust", n. 12, Gallimard, Paris 1983, pp. 184-211.

rêve est une descente aux enfers³⁸. Il est décisif dans la construction du roman, parce qu'il introduit un brusque progrès vers la vérité : après ce rêve, le narrateur sera en mesure d'écrire le livre dont il parle (dont il rêve). Une sorte de maturation instantanée advient par le moyen du passage onirique. Dans la page qui en précède le récit, le narrateur évoque la souffrance provoquée en lui par la mort de sa grand-mère et en revendique « l'originalité » :

[...] je ne tenais pas seulement à souffrir, mais à respecter l'originalité de ma souffrance telle que je l'avais subie tout d'un coup sans le vouloir, et je voulais continuer à la subir, suivant ses lois à elle, à chaque fois que revenait cette contradiction si étrange de la survivance et du néant entrecroisés en moi. Cette impression douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais, non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, mais que si ce peu de vérité je pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été ni tracée par mon intelligence, ni infléchie ni atténuee par ma pusillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait comme la foudre creusée en moi, selon un graphique surnaturel, inhumain, comme un double et mystérieux sillon³⁹.

Il va s'agir d'« extraire un peu de vérité de cette souffrance ». C'est alors qu'advient le rêve :

[...] dès que je fus arrivé à m'endormir, à cette heure, plus véridique, où mes yeux se fermèrent aux choses du dehors, le monde du sommeil (sur le seuil duquel l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritables), refléta, réfracta la douloureuse synthèse de la survivance et du néant, dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés⁴⁰.

³⁸ Cf. Anna Isabella Squarzina, "Bis nigra videre Tartara". *Proust et la catabase virgilienne*, in Aa.Vv., *Mille et une Nuits dans la Recherche*, "Marcel Proust aujourd'hui", n. 2, 2004, pp. 45-63; et Françoise Letoublon et Luc Fraisse, *Proust et la descente aux Enfers: les souvenirs symboliques de la Nekuia d'Homère dans la Recherche du Temps perdu*, "Revue d'Histoire littéraire de la France", n. 6, 97^{ème} année, 1997, pp. 1056-1085 et aussi Pierre Albouy, *Quelques images et structures mythiques dans la Recherche du Temps perdu*, "Revue d'Histoire littéraire de la France", n. 5-6, 71^{ème} année, 1971, pp. 972-987.

³⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, p. 156.

⁴⁰ Ivi, p. 157.

C'est le rêve qui va permettre ici d'accéder à la vérité (insistance sur les mots : *vérité, vérité, véridique, véritable*) de la douleur que l'intelligence et la pusillanimité arrêtent et paralysent sur le bord de la perception véritable. Et le mystérieux éclairement des viscères exprime l'extraordinaire descente qui s'effectue ici « dans la profondeur organique ». Proust évoque dans le récit – qui n'est pas un récit mais une évocation forte – à la fois Homère (c'est-à-dire Ulysse), Virgile (c'est-à-dire Énée), Dante (la barque, le sang, le Léthé), Orphée aussi et le Christ, présent par « les clous de la douleur ». Superposition intense et descente aux enfers se font *par le corps* – on retrouve ici Freud, mais à un niveau inédit de profondeur et d'intimité de la sensation :

Monde du sommeil où la connaissance interne, placée sous la dépendance des troubles de nos organes, accélère le rythme du cœur ou de la respiration, parce qu'une même dose d'effroi, de tristesse, de remords, agit, avec une puissance centuplée si elle est ainsi injectée dans nos veines ; dès que pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes⁴¹.

On peut ici distinguer ce qui appartient à Virgile, ce qui appartient à Homère, ce qui appartient à Dante et aussi au mythe d'Orphée. Mais il y a glissement de l'un à l'autre ; le Styx, évoqué dans le chant VI de l'*Énéide* « avec ses nombreux replis » et nommé dans le manuscrit, est devenu le Léthé (fleuve de l'oubli qui dans le *Purgatoire* dantesque prépare à la montée paradisiaque), le sang est celui de l'Enfer homérique, où Ulysse fait boire le sang aux morts. Et ici, tous ces éléments sont entassés les uns sur les autres et transfusés dans l'image de la descente à l'intérieur du corps (ailleurs, dans une *Esquisse* pour *Du côté de chez Swann*, Proust confond de même l'*Énéide* et l'*Odyssée*, Énée et Ulysse : « Et je sentais des morts que je ne reconnaissais pas qui comme les morts de l'Erèbe quand passe Énée disent : "Rends-nous le sang qui va nous ressusciter". »⁴²).

⁴¹ *Ibid.*

⁴² [Marcel Proust, *Esquisse XIII*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, pp. 696-697].

C'est là, dans ce rêve de la mort de la grand-mère, qu'est atteint le véritable point hiéroglyphique – ou plutôt les deux points à la suite l'un de l'autre, dans le dialogue entre le narrateur et son père. Le narrateur s'est aperçu qu'il ne connaît pas l'adresse de sa grand-mère malade (laquelle, en même temps, est morte, il le sait dans son rêve) et qu'il a oublié d'aller la voir. Il s'agit, se désespère. Son père essaie de le rassurer : « Mais non, me dit mon père, tu peux être tranquille [...]. Elle demande quelquefois ce que tu es devenu. On lui a même dit que tu allais faire un livre. Elle a paru contente [...] »⁴³.

Le fils répond alors : « Tu sais bien pourtant que je vivrai toujours près d'elle, *cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette* »⁴⁴. Fragments impénétrables, qui ont pourtant connu quelques tentatives de déchiffrement – même si, comme le précisait Freud, on ne peut analyser les rêves sans la collaboration entière du rêveur, de sorte que les tentatives d'analyse *in absentia* apparaissent non seulement sauvages mais fausses, parce qu'elles ne peuvent s'approcher de ce qu'est l'intérieur vécu de la pensée, lequel se trouve livré et retenu à la fois par la parole du sujet. Les « *cerfs, cerfs* » proviennent sans aucun doute de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert, et ce mot répété évoque la stupeur suscitée par le massacre accompli par le jeune Julien, chasseur très cruel – massacre qui sera cause dans le récit de Flaubert, à travers la malédiction du « *grand cerf noir* », de son double parricide. De Francis Jammes, il est seulement question dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* à propos de cette idée qui « un beau livre ne ressemble à aucun autre », et qu'un récit de Charlotte Brontë ou de Stendhal, ou de Francis Jammes, ne peuvent être résumés, parce qu'ils sont, par définition, intranscriptibles. Toutefois, un épisode biographique peu connu, repérable dans la correspondance, éclaire de bien plus près l'allusion du rêve de Proust à l'un de ses poètes préférés. Francis Jammes lui avait écrit après la publication de *Du côté de chez Swann* une lettre d'éloge qui contenait néanmoins une réserve : il conseillait de supprimer une scène, celle où Mlle Vinteuil fait cracher son amie sur la photographie de son père. Le hiéroglyphe du rêve semblerait donc se définir par ses deux premiers éléments (*cerfs cerfs, Francis Jammes*) comme hiéroglyphe de la faute, du sentiment de culpabilité, de la profanation, si central chez Proust. Quant à la fourchette, elle est, dans l'un des manuscrits,

⁴³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, p. 158.

⁴⁴ [Ivi, p. 159. Corsivo dell'autrice].

une première version de la cuiller cognée contre une assiette par un domestique des Guermantes, bruit qui convoque dans *Le Temps retrouvé* le souvenir du chemin de fer en Normandie, et met avec quelques autres signes le narrateur sur la voie de la compréhension du mécanisme de la mémoire involontaire et de ses phénomènes de transfiguration. Charge double, donc, dans l'élaboration de l'œuvre (la culpabilité, la mémoire), que la mort de la grand-mère réactive l'une et l'autre.

Mais il est encore un autre hiéroglyphe, cette fois à la sortie du rêve : « Je ne comprenais plus même pourquoi le mot *Aias*, que m'avait dit tout à l'heure mon père, avait immédiatement signifié : "Prends garde d'avoir froid", sans aucun doute possible »⁴⁵. « *Aias* », c'est le guerrier Ajax de l'*Iliade*, dont Proust évoque la folie meurtrière (voulue par les dieux) dans *Sentiments filiaux d'un parricide*, article publié dans « *Le Figaro* » qui se termine par l'idée de l'universalité du parricide – universalité lisible dans la cruauté inconsciente et quotidienne de chacun vis-à-vis des êtres qui lui sont le plus chers.

L'ensemble de cette descente proustienne aux Enfers (le rêve et le récit du réveil) exprime donc à la fois la complexité du fonctionnement de la mémoire – le dispositif mémoire/oubli – et la tentative que le rêve représente d'aller plus loin dans la pensée que ne peut faire la veille. Et aussi la centralité du rapport entre mort et vie « à chaque fois que revenait cette contradiction si étrange de la survie et du néant entrecroisés en moi »⁴⁶.

Dernier rêve. Le marbre effrité « *Albertine disparue* »

L'idée de la proximité entre mort et vie apparaît à nouveau dans le dernier rêve, qui est, comme le premier (celui de Swann), un réveil de la jalousie. Il fait partie des rêves d'après la mort d'Albertine, évoqués et non racontés, et il est donné comme répétitif et non singulier (mais avec le passage insensible du répétitif au singulier (ou de l'« itératif » au « singulatif ») qui appartient à la technique proustienne – technique du glissement narratif qui a pour spécificité d'empêcher le lecteur de saisir l'instant du passage entre une scène et une autre, entre un temps et un autre, entre l'objectif et le subjectif:

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ [Ivi, p. 156].

Mais souvent [...] ce souvenir qu'Albertine était morte se combinait sans la détruire avec la sensation qu'elle était vivante. Je causais avec elle, pendant que je parlais, ma grand-mère allait et venait dans le fond de la chambre. Une partie de son menton était tombée en miettes comme un marbre rongé, mais je ne trouvais à cela rien d'extraordinaire. Je disais à Albertine que j'aurais des questions à lui poser relativement à l'établissement de douches de Balbec et à une certaine blanchisseuse de Touraine, mais je remettais cela à plus tard puisque nous avions tout le temps et que rien ne pressait plus⁴⁷.

La douleur de la jalouse et la douleur de la mort (des deux morts, celle de la grand-mère et celle d'Albertine) sont ici atténées, adoucies, par le fait d'être évoquées ensemble. Et la décomposition même du corps de la grand-mère aimée est ainsi vécue comme une chose qui n'a « rien d'extraordinaire ». Le rêve fait avancer l'acceptation de la douleur, de la réalité de la mort, et de la proximité entre mort et vie.

Rêve, « muse nocturne »
(« Le Temps retrouvé »)

Dans *Le Temps retrouvé*, entre le trébuchement sur le pavé inégal dans la cour des Guermantes et l'entrée dans les salons où a lieu le concert et où se prépare une dernière apparition du Temps facteur de métamorphose, le narrateur se ménage un vaste espace de réflexion – au moment final où il est temps pour lui d'écrire le livre – sur le sens de son entreprise, et en particulier sur le sens que revêt le rêve désigné comme inspirateur de l'écriture, comme « seconde muse » :

Si je m'étais toujours tant intéressé aux rêves que l'on a pendant le sommeil, n'est-ce pas parce que, compensant la durée par la puissance, ils vous aident à mieux comprendre ce qu'a de subjectif, par exemple, l'amour, par le simple fait que – mais avec une vitesse prodigieuse – ils réalisent ce qu'on appellerait vulgairement vous mettre une femme dans la peau [...] et comme s'ils étaient, inventées par quelque docteur miraculeux, des piqûres intraveineuses d'amour, aussi bien qu'ils peuvent l'être aussi de souffrance ?⁴⁸.

Immanquablement suivis par une rapide dissipation de leur charme, de tout un « embarquement pour Cythère de la passion »

⁴⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 120.

⁴⁸ Ivi, p. 490.

qu'ils représentent, les rêves instaurent par ailleurs, et c'est pourquoi ils fascinent, un « jeu formidable avec le temps » : « en une nuit, en une minute d'une nuit », ils fondent à toute vitesse sur nous, comme s'ils étaient « des avions géants », « nous donnant l'émotion, le choc, la clarté de leur voisinage immédiat ». Ils vont, continue Proust, « jusqu'à nous faire croire, à tort d'ailleurs, qu'ils étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu »⁴⁹.

Ici, l'auteur de la *Recherche*, qui s'approche de la fin de son œuvre, récapitule tout le parcours qu'il a accompli sur le thème du rêve. La centralité qui se manifestait dans les textes préparatoires règne encore dans le roman réalisé, comme Walter Benjamin l'a bien saisi. Mais il ne s'agit plus seulement d'aller « plus loin que Gérard », objectif fixé dans *Le Carnet de 1908*. Le rêve mobilise la pensée, rouvre des portes depuis longtemps fermées, fait progresser la conscience de la proximité entre mort et vie. Capable de changer la réalité mentale, de ressusciter les temps révolus, il n'est pas en mesure de résoudre l'éénigme fondamentale, parce qu'il laisse comprendre qu'il n'est pas « un mode pour retrouver le temps perdu ». Le rêve, qui fait penser, qui rapproche des vérités, ne suffit pas. Il faut la construction de l'œuvre d'art. Il faut ce que Baudelaire appelait « le travail » :

Le rêve était encore un de ces faits de ma vie, qui m'avait toujours le plus frappé [...]. [Les rêves] viendraient quelquefois rapprocher ainsi de moi des vérités, [...] réveilleraient en moi du désir, du regret [...] condition pour travailler [...]]⁵⁰.

Le rêve est « seconde muse », « muse nocturne », c'est-à-dire muse essentielle. C'est le rêve qui détient le secret du récit fascinant – du palimpseste – qui transforme le lecteur en rêveur, en auteur. Après lui, le jour doit naître et « l'ange de la nuit » amener au jour ses trésors, ses trouvailles. « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée »⁵¹. Le poème, le Livre, est cet enfant, selon Mallarmé, et selon Proust. Mais c'est du rêve, du « rêve-sommeil » (et aussi du réveil encore tout proche du sommeil), que provient le

⁴⁹ [Ivi, p. 491].

⁵⁰ Ivi, p. 493.

⁵¹ Stéphane Mallarmé, *Don du poème*, in Id., *Oeuvres complètes*, édition établie par Bertrand Marchal, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1998-2003, 2 vol., t. I, p. 17.

seul renouvellement qui existe dans la manière de conter, toutes les narrations à l'état de veille, fussent-elles embellies par la littérature, ne comportant pas ces mystérieuses différences d'où dérive la beauté⁵².

Ainsi ce que Proust invente dans la littérature, c'est une façon de raconter « à l'état de sommeil-rêve », un récit fascinant atteint non par « embellissement » mais par approvisionnement direct à l'intérieur des « mystérieuses différences » où s'élabore le grand et mystérieux palimpseste tissé de mémoire et d'oubli.

⁵² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, pp. 630-631. À propos de Nerval, Proust note la difficulté de fixer les images qui naissent avec le sommeil « Parfois, au moment de s'endormir, on les aperçoit, on veut fixer et définir leur charme, alors on s'éveille et on ne les voit plus, on s'y laisse aller et avant qu'on ait su les fixer on est endormi, comme si l'intelligence n'avait pas la permission de les voir » (Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Andre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 235, nous soulignons). Déjà, à propos de Ruskin, il décrivait de très près – au moment de son travail de traduction – « la déperdition de la pensée » qui advient dans l'écriture lorsqu'elle s'essaie à capter des visions fugitives : « le lecteur pourra percevoir, comme à travers le verre grossier mais brusquement illuminé d'un aquarium, le rapt rapide mais visible que la phrase fait de la pensée, et la déperdition immédiate que la pensée en subit » (Ivi, p. 134, *ad notam*).

- II -

MOMENTI DI LETTURA

[PROUST E LA CULTURA FRANCESE OGGI]¹

Per definire i rapporti tra Proust e la letteratura francese del XX secolo, viene naturale ricorrere ad alcune metafore tra le più frequenti nella *Recherche*, quelle prese dal vocabolario delle arti o da quello delle sarte – del «trompe-l’oeil», del «porte-à-faux», dello *sbiecto* delle stoffe – metafore che indicano tutte un contatto difficile, quasi mancato, e in ogni modo trasversale.

Proust è stato, certo, riconosciuto assai presto «grande scrittore». Ma rimane senza discepoli. Nessun autore contemporaneo lo reclama come modello o maestro; nessuno lo rivendica come il suo *Bergotte*. I critici esaltano la sua «modernità», l’arditezza della *Recherche* (Blanchot, Poulet, Deleuze). Ma gli scrittori rimangono stranamente silenziosi, o, quando parlano, appaiono stranamente ambigui.

È stato Gide a inaugurare la serie degli incontri mancati, con il suo famoso rifiuto del manoscritto di *Du côté de chez Swann*. Facendosi il difensore dell’ortodossia della letteratura, Gide giudica Proust un mondano, uno «snob», e la sua opera un testo «scritto male».

Valéry, nel numero di omaggio della “Nouvelle Revue Française” del gennaio 1923, subito dopo la morte di Proust, diceva di conoscerlo pochissimo e di sentirsi molto lontano da lui, a causa della sua fondamentale avversione per il genere romanzo (benché della *Recherche* evocasse, di sfuggita, «l’attività del tessuto del suo testo»). Conoscendo la formula valeriana di condanna del romanzo: «la marchesa uscì alle cinque», viene da pensare che la *Recherche du temps perdu* non era forse per Valéry molto più di un seguito di marchese occupate a uscire a tutte le ore del tempo perduto. I surrealisti, presi dall’urgenza di

¹ Intervento radiofonico per “Piccolo Pianeta”, andato in onda sul Terzo programma il 30 aprile 1971. Pubblicato su “L’approdo letterario”, n. 74, giugno 1971, pp. 115-116. Ripreso in Jacqueline Risset, *L’invenzione e il modello*, Bulzoni, Roma 1972, nella sezione “Letteratura e ideologia: interventi” con una lieve modifica e con il titolo *Proust e la letteratura francese contemporanea, o l’anti-modello*, pp. 190-192.

ripudiare in blocco la letteratura e la società loro contemporanea, si proibivano di leggere Proust; non avevano tempo per scavare sotto la superficie liscia dell'opera e scoprire l'erosione sicura, la «dispersione di atomi» (secondo l'espressione di Jacques Rivière) che essa in realtà provocava. I surrealisti ignorarono per gli stessi motivi Proust e Mallarmé; anche se Philippe Soupault, per avere avvicinato l'autore della *Recherche*, era rimasto colpito dalla sua scienza – quasi surrealista – delle «coincidenze».

Più recentemente, gli esistenzialisti, situati in una problematica della «libertà», assolutamente estranea a Proust, hanno giudicato la sua opera secondo la doppia immagine corrente, di una cronaca della vecchia società e di un canto poetico della memoria. Infine, il *Nouveau Roman*, occupato ad inseguire un rinnovamento radicale della letteratura e la produzione di un antiromanzo, è stato portato a rigettare Proust nelle tenebre di una letteratura ancora legata a criteri di rappresentazione e di espressione soggettiva. Solo il gruppo *Tel Quel*, forse, pur preferendo Joyce, più «netto», più esente da «ambiguità estetiche», ha riconosciuto la vicinanza e l'importanza del testo di Proust, in cui *lettura* e *scrittura* si fondono in un deciframento unico e ostinato. Il bilancio appare dunque quasi integralmente negativo. Gli scrittori sembrano allontanarsi da Proust o meglio sembra che lo evitino, giustificando il loro atteggiamento con la presunta appartenenza della *Recherche* a un universo ancora ottocentesco. Ma le cause di questa difficoltà di rapporti sono così semplici o non sono forse più complesse e profonde?

L'opera di Proust esercita – e i suoi lettori lo sanno – una sorta di strana contaminazione. Di fronte ad essa ci si trova ben presto nella situazione stessa del narratore, il quale, uscito dal «salotto Swann», continua nella solitudine «a fabbricare le parole che sarebbero piaciute agli Swann». Essendo quello di Proust un testo circolare, che rimanda a se stesso, chi scrive partendo dalla *Recherche* si trova inevitabilmente di fronte al desiderio e alla necessità di riscrivere la *Recherche*, mentre per cominciare a pensare o a scrivere in maniera autonoma è necessario un atto di stacco violento, sono necessari il tradimento e l'oblio. Proust può forse essere avvicinato e «seguito» soltanto se – come fa Ponge – si trasporta in un altro registro il rigore analitico della *Recherche*, oppure se – come fa Bataille – si compie quell'atto violento di lettura che, sotto la bellezza delle frasi, sotto l'unità del lungo e affascinante discorso, scopre la messa in gioco, la discontinuità e la frammentarietà irrecuperabile.

UNA VERA CRITICA NON È ANCORA NATA¹

Malgrado le apparenze, una vera critica proustiana forse non è ancora nata. Collocare Proust tra le divinità tutelari e fondatrici del romanzo contemporaneo è diventato ormai un luogo comune; eppure, stranamente, appena si avvicinano alla *Recherche*, i critici – a parte rarissime eccezioni – perpetuano un atteggiamento tipicamente ottocentesco. Pur riconoscendo a parole la frontiera che separa Proust da Balzac, essi non possono fare a meno di leggere Proust come una specie di Balzac un po' più nuovo ma anche un po' più limitato, non possono fare a meno cioè di utilizzare nei loro studi i criteri tradizionali della *rappresentazione* e dell'*espressione*, ambedue messi fortemente in questione dal testo proustiano. Monumentale esempio di questo atteggiamento riduttore è la biografia di Painter che passa, indifferentemente dalla «vita» all'«opera» e dall'«opera» alla «vita» secondo un percorso lineare, causale, di filtrazione immediata. Per Painter, la vita è causa della *Recherche* e, poiché la *Recherche* è autobiografica, la biografia può scriversi come una vasta parafrasi dell'opera. Questo equivale però a costruire una critica anti-proustiana e ante-proustiana insieme, a restaurare i principi stessi della critica di Sainte-Beuve, senza tenere conto che la *Recherche*, ad un certo stadio della sua elaborazione, consiste esattamente nel progetto di un «Contre Sainte-Beuve» radicale, definitivo, che elimina una volta per tutte il semplicismo positivista in letteratura.

Le varie letture

Un effetto di riduzione-misconoscenza si ritrova anche nelle varie letture che presentano la *Recherche du temps perdu* come la cronaca

¹ "Paese sera", 16 luglio 1971. Articolo ripreso con qualche variante in Jacqueline Risset, *L'invenzione e il modello*, Bulzoni, Roma 1972, nella sezione "Letteratura e ideologia: interventi" con il titolo *Proust e la critica: la lettura come riduzione*, pp. 187-189.

vagamente complice di una classe sociale in sfacelo oppure come la descrizione lirica del meccanismo della memoria involontaria. Ogni volta uno degli elementi messi in scena è scambiato per la stessa messa in scena, secondo un processo di sostituzione analizzato e denunciato da Proust a più riprese.

Pochi sono i saggi in qualche modo fedeli alla *Recherche*. Tra questi – miglior prolegomeno a una futura critica proustiana – c'è quello di Gilles Deleuze *Proust et les signes*, tradotto anche in italiano e recentemente ripubblicato in Francia con l'aggiunta di un nuovo capitolo intitolato *Antilogos*. Situando Proust molto lontano da Balzac, accanto a Nietzsche, a Husserl, a Freud (senza tuttavia erigere questi ultimi a modelli assoluti), Deleuze costringe il lettore a vedere nella *Recherche*, precisamente, una ricerca (come Proust ha detto senza trovare ascolto), un testo cioè che non è né poema né cronaca ma «apprentissage», lavoro nel *pensiero*, apprendimento del «deciframento dei segni». In una simile prospettiva critica, Proust offre una lettura filosoficamente sovversiva: con il suo metodo di interpretazione permanente, contesta la predominanza di un Logos, di una Ragione sovrana, preesistente, originaria, e afferma che l'«intelligenza», l'attività del pensiero, è sempre seconda poiché si produce grazie al deciframento di segni che la precedono e la suscitano, attraverso un atto di violenza senza il quale il pensiero non esiste o esiste solo come pensiero inerte, superficiale, di «buona volontà».

Andando al di là degli aspetti più evidenti, Deleuze percepisce così il testo di Proust come l'avvento del «frammentario» («l'affermazione irriducibile all'unità» – scrive Blanchot) e sfugge, in massima parte, ai due errori che minacciano ogni critico proustiano: la versione esclusiva dei *particolari* (mentre il narratore, nelle ultime pagine del *Temps retrouvé* dice di aver cercato le «grandi leggi») e l'insistenza sulla *totalità* chiusa del progetto (con un atteggiamento che rigetta automaticamente l'opera nella preistoria del testo moderno, *aperto e plurale*). Nella *Recherche* si incontrano solo «cifre avviluppate in materie diverse», «frammenti non totalizzabili». In effetti, il metodo di deciframento proustiano non ricostruisce mai una *unità*, diversamente dalla dialettica classica, che consiste in un «gioco di prestigio» e ritrova alla fine il Tutto che si era dato in partenza. Né accumulazione di particolari, né semplice riflesso di un Tutto predeterminato, ma gioco di perpetue differenze, la *Recherche* non ha come fine l'espressione di un *io* ma la produzione di un *noi* (di un *noi* «senza contenuto», come scrive lo stesso Proust).

Analisi filosofica

Perché dunque considerare il lavoro di Deleuze – così profondamente rinnovatore dell'orizzonte critico – come semplice prolegomeno e non come inizio di una vera critica proustiana? Proprio a causa del vigore con cui Deleuze sposta la sua lettura in direzione filosofica, eliminando sì la vecchia prospettiva angustamente letteraria, ma cancellando anche, in una certa misura, il testo come tale, riducendo la *Recherche* a teoria della *Recherche*. Malgrado i numerosi riferimenti allo stile, alla struttura formale dell'opera d'arte, al rapporto con le epifanie joyciane, l'analisi di tipo filosofico lascia nell'ombra due elementi fondamentali: l'interrogazione che la *Recherche* porta sullo statuto della letteratura (forse non più assimilabile per Proust, malgrado le affermazioni in senso contrario, all'«opera d'arte») e il problema degli «scarti» proustiani, cioè dei ritardi di Proust sulla sua stessa pratica (ad esempio la sua teoria unitaria della sua stessa metafora che copre una pratica continua della metonimia).

Solo Georges Bataille, in testi sparsi, brevi ma profondamente illuminanti, ha affrontato di sfuggita l'esperienza centrale della scrittura in Proust. Tocca ora alla critica attuale misurarsi direttamente con la materialità del testo nel suo spessore attivo, stratificato, problematico.

FRA LA VITA E L'OPERA¹

«I bei libri sono scritti come in una lingua straniera: sotto ogni parola ciascuno mette il proprio senso, che spesso è un controsenso»². Così scriveva Proust pensando alla sua stessa opera, ai controsensi che immancabilmente avrebbe suscitato. E puntualmente Gide, presso l'editore Gallimard, rifiutò, come romanzo futile, il manoscritto di *Du côté de chez Swann*. Forse anche Valéry, quando polemizzava contro l'inanità del genere romanzo, che costringe un autore a scrivere frasi prive di senso, del tipo «la marchesa uscì alle cinque», aveva in mente le innumerevoli marchese che popolano le pagine proustiane. Ma ancora oggi non sono infrequenti lettori e critici che prendono la *Recherche* per una raccolta di «ricordi». Proust invece affermava: «io cerc[o] le grandi leggi», e lo stesso titolo della sua opera nasceva esplicitamente da Descartes e da Malebranche, *Recherche de la vérité*.

Il fascino e la forza dell'*Angelo della notte* di Giovanni Macchia risiedono precisamente in questo, che la lingua di Proust non vi è affatto «straniera», che questa lingua si avvicina a quella che Baudelaire chiamava «la douce langue natale». Tanto è grande la prossimità, tanto il lettore si sente persuaso, direttamente, e quasi musicalmente, della verità dell'interpretazione.

L'angelo della notte è dunque Marcel Proust, il recluso volontario, l'autore delle nostre moderne *Mille e una notte*, che Macchia descrive con l'immediatezza e la levità di una biografia, presentandole

¹ "Il Messaggero", 15 dicembre 1979, p. 3. Sul volume di «Giovanni Macchia, *L'angelo della notte*, Rizzoli, 245 pagine, 8000 lire». L'articolo è stato ripreso in Jacqueline Risset, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano 1991 con un certo numero varianti e con il titolo *L'angelo*, pp. 89-94.

² Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Andre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 305.

come il racconto delle gesta di un personaggio "reale". Ma appare subito che è anche, esattamente, il contrario di una biografia. Prima di tutto perché il biografo – anche quello che è correntemente chiamato «grande biografo» – semplifica, schematizza i rapporti tra «vita» e «opera» come fa per suo conto il critico 'puro': da una parte la vita, vista come causa dell'opera, dall'altra, un'opera sradicata, chiusa, feticizzata... Il biografo, proprio perché vede la vita come causa, passa per così dire simmetricamente dalla vita all'opera e dall'opera alla vita. Painter, ad esempio, scrive la biografia di Proust usando le parole della *Recherche*, trasponendole semplicemente al passato, e dalla prima alla terza persona («a lungo si era coricato di buon'ora») come se la vita fosse stata vissuta unicamente quale pretesto e spunto per l'opera, in cui essa sarebbe stata trasmutata senza residuo, e come se l'opera non fosse che la cronaca ritardata della vita, e non esistesse, tra vita e opera, un territorio oscuro, indistinto, instabile, in cui possono perdere entrambe, in modo inquietante, i loro sicuri confini.

Di Giovanni Macchia si può dire che è lo specialista di questo campo misterioso, di questo *entre-deux* che tanto impaurisce i critici, e a ragione. Soltanto dall'interno si può raggiungere il centro segreto del laboratorio, dove non hanno luogo le abituali distinzioni. In questo, precisamente, sta il mistero dell'opera critica di Macchia: per fare critica come lui, occorre essere «scrittore»; e ciò nonostante, la sua critica è vera critica. Macchia, cioè, non «fa» lo scrittore, non cede come altri, alla tentazione della mimesi; ogni sua pagina condensa un insieme di ricerche erudite e di collegamenti criticamente verificabili. Ma, allo stesso tempo, infrange e interroga numerose barriere prestabilite proprio perché giunge ad individuare con estrema precisione la difficoltà, la contraddittorietà, la drammaticità della divisione vita/opera, che costituisce il centro dell'opera di Proust: «La linea di demarcazione tra arte e vita, che egli voleva risultasse ben netta, fu in verità sempre sfuggente»...

Proust si oppone a Sainte-Beuve perché questi confonde l'io dello scrittore e l'io della conversazione. Non si può, afferma Proust, ricostruire la personalità di uno scrittore a partire dalle testimonianze di amici e conoscenti, come fa Sainte-Beuve, perché l'io che scrive si trova ad altre profondità, nasce da un'immersione nella notte, rigorosamente invisibile agli estranei, e si rivelerà soltanto nelle parole del testo; parole «straniere» appunto perché riporteranno notizie dall'altrove, dall'ignoto. Il valore gnoseologico che

Proust attribuisce alla letteratura è di fatto legato a questo tragitto nell'ombra. Diversamente dalla filosofia, che è pensiero pacifico, «di buona volontà», la letteratura include l'enigma, la violenza, le tenebre. Allo stesso tempo, tuttavia, si rischia di non capire Proust se si prendono troppo sul serio i suoi «programmi», le sue professioni estetiche, e non si percepiscono i bruschi scarti che lacerano, problematizzandola ulteriormente, la liscia superficie, la «vernice dei grandi maestri» di cui si veste la *Recherche*. Non è poi vero che i due «io» non si conoscono: si incontrano invece, furtivamente, irregolarmente, e questi incontri modificano anche lo spazio dove si producono: il testo.

Ma se Macchia si situa agli antipodi del biografo, è forse proprio perché non gli accade quanto inevitabilmente accade al biografo: di giustificare e idealizzare, a causa di un atto di identificazione globale, il suo oggetto, il che equivale, il più delle volte, a ridurlo alle dimensioni di una mediocre moralità. Per Macchia Proust è sì un angelo, ma della notte, legato cioè al buio della morte: e ne ritrova la presenza fin nei racconti di *Les Plaisirs et les jours*, giudicati, generalmente, mondani e decorativi. Nel rapporto con Dostoevskij, quasi sempre sfuggito ai critici, Macchia analizza poi la comune ossessione del parricidio, e la convinzione della centralità di un Male misterioso, che costringe le convenzioni a rovesciarsi, i poli opposti a toccarsi e contaminarsi. Painter aveva tentato di esorcizzare perfino la presenza dell'omosessualità e l'ombra della malattia; Macchia invece ritrova, già dai primi scritti, le tracce del «processo di distruzione che si cela nelle nostre fibre».

Partire dalla difficoltà, dall'irregolarità, invece che dalla sovranità e padronanza estetica manifesta, consente di spostare molti dei punti fissi della critica proustiana.

Appare in primo luogo che, per pensare la funzione della memoria nella *Recherche*, non basta enunciare che tra le due *memorie* di Bergson – volontaria e involontaria – è soltanto la seconda a interessare l'opera proustiana. In realtà, per Proust quello che conta nella memoria è la discontinuità, e forse, più ancora della memoria, l'*oblio*. Solo dall'oblio più fondo emerge quella memoria che rinnova la percezione e il rapporto con il tempo. E solo a patto di decifrare accuratamente le nuove valenze della lingua proustiana, si può arrivare ad affermare che «l'amore del passato non è primario in Proust». Quale grande crudeltà per i nostalgici di ricordi infantili e di compiacenze *Belle Époque!* Più che i ricordi sono infatti gli stati

allucinatori e mistici quelli che possono rivelare come tutta Combray esca dalla «tasse de thé», o come i tre alberi di Balbec si diano e si neghino secondo le curve della strada di campagna...

Inoltre la memoria discontinua di Proust appare come quella di un soggetto diviso e frantumato, separato da se stesso attraverso un'infinità di morti successive, un soggetto la cui unità apparente è pura finzione. Quando Proust afferma che per lui lo scopo del romanzo è di descrivere una «realità che cambia vista da un io che cambia», il duplice cambiamento cui allude non è l'insieme degli aggiustamenti che il tempo porta inevitabilmente – come si dice – «nell'arco di una vita», esprimendone e realizzandone man mano la sostanziale unità. Qui i cambiamenti sono invece buchi incolmabili, vuoti che riducono l'unità e l'identità a puri effetti, o a pudichi travestimenti. «Une suite de romans de l'inconscient»: così Proust definiva la *Recherche in fieri* – dunque non un «roman»: l'esperienza centrale è quella della pluralità, e la letteratura le è fedele.

Proust-Freud: è un altro dei temi toccati e rinnovati da Macchia, ma, come gli è proprio, senza insistenze né attualizzazioni forzate. L'incontro Proust-Freud è stato in qualche modo un incontro mancato: «Freud alle soglie» dice Macchia...

Per un preciso periodo della sua vita, Proust ha in qualche modo cercato Freud. Ma, dopo quel che egli stesso descrive come un transfert mancato, si trovò ad operare una scelta irrevocabile: la malattia come via regia di accesso all'ignoto: sicuro di giungere alla verità attraverso l'ascesi letteraria, sicuro del rapporto privilegiato che la letteratura intrattiene con l'inconscio.

Parlando di Proust su "Critique", Georges Bataille lo definì 'il primo scrittore post-cristiano'³ per la sua capacità di affidarsi all'immanenza assoluta. *L'angelo della notte*, che mette l'accento sulla malattia e sulla morte, riesce allo stesso tempo a portare allo scoperto la levità, la dolcezza e l'allegria spesso ignorate in Proust: la straordinaria gioia legata alle scoperte intellettuali che scandiscono il testo della *Recherche*, e che rivelano una sorprendente vicinanza con gli enunciati della *Gaia scienza* di Nietzsche. Un simile approccio rende finalmente percettibile il sostrato mistico di que-

³ La formula, che torna più volte negli articoli di Jacqueline Risset qui riuniti, non figura nell'articolo *Marcel Proust* pubblicato da Bataille su "Critique" nel 1948, ma coniata sicuramente a partire dal termine «post-sacro» introdotto dallo scrittore in una conferenza del Collège de Sociologie, ne coglie e illumina in modo straordinariamente efficace il pensiero.

sti momenti di illuminazione laica, momenti estatici e strappati al tempo, su cui si fonda, a ben guardare, tutta la grande letteratura del ventesimo secolo, da Musil a Valéry. Momenti «assoluti» e trasfiguranti, attraverso i quali «avevo smesso di sentirmi mediocre, contingente, mortale».

RITROVARE PROUST¹

A due anni della morte di Proust, André Breton, nel primo *Manifeste du surréalisme* condannava con violenza i romanzi che descrivono «i momenti nulli dell'esistenza», citando, a conforto della sua posizione, l'autorità di Paul Valéry, il quale assicurava che si sarebbe sempre rifiutato di scrivere «La marchesa uscì alle cinque». Per Breton come per Valéry, si trattava di un'allusione trasparente a Marcel Proust, alla mondanità dei suoi personaggi, all'aspetto «circostanziale» delle sue descrizioni. Occorre ricordare che, alla data del *Manifeste*, l'ultima parte della *Recherche* era ancora ignota. *Le Temps retrouvé*, chiave di volta di tutta l'opera, e in qualche modo soluzione del suo enigma, sarebbe stato pubblicato solo nel 1927.

Tuttavia, malgrado alcune letture più acute delle altre (Walter Benjamin nella "Literarische Welt" del 1929, Georges Bataille in diversi suoi libri degli anni Trenta e Quaranta: *L'Impossible*, *La Littérature et le mal*, *L'Expérience intérieure*), l'immagine dell'autore della *Recherche du temps perdu* ha tardato molto nel secolo a prendere la sua vera dimensione. L'aggettivo «proustiano», frutto della stessa semplificazione generalizzante degli aggettivi «kafkiano» o «dantesco», ma portatore di valenze opposte a questi, evoca la magia raffinata di ricordi infantili preziosi. Un'altra semplificazione legata alla prima è costituita dall'immagine corrente del cantore di una classe sociale in decomposizione. Si è in altre parole realizzato, almeno in parte, l'equivoco che Proust stesso temeva quando percepiva le prime reazioni dei suoi lettori: «on m'appell[e] fouilleur de détails», diceva, mentre «je cherch[e] les grandes lois».

Oggi, a sessant'anni dalla morte, la situazione si è, malgrado tutto, modificata. E non ha ancora finito di farlo, se l'ultimo periodo è stato ricchissimo di reperimenti e di deciframenti di testi dimenticati, di testi perduti, e se è ora in preparazione una nuova

¹ "Rinascita", n. 44, 19 novembre 1982, pp. 42-43.

edizione dell'opera che ne rinnoverà in parte la fisionomia. A poco a poco si entra così nel laboratorio centrale, si penetra sotto lo smalto di vernice («le vernis des grands maîtres») di cui Proust stesso ha ricoperto i suoi scritti: la *Recherche*, man mano che realizzava il programma creativo enunciato nei testi preparatori, velava anche la violenza innovatrice che presiedeva alla sua genesi sotto una forma talmente compiuta da farne perdere di vista la violenza e in parte la novità.

È di pochi anni fa, ad esempio, la pubblicazione ad opera di Philip Kolb del *Carnet de 1908*, raccolta appassionante di appunti in vista di un progetto grandioso, afferrato durante quel periodo in un'intuizione globale, in una sorta di illuminazione improvvisa e febbriile. E uscirà tra pochi giorni in italiano l'opera di Ruskin tradotta da Proust nel 1906, *Sésame et les Lys*, accompagnata da un importantissimo commento proustiano par la prima volta analizzato e scrutato da Giovanni Macchia in quanto progetto anch'esso: progetto di un libro che sarà, allo stesso tempo, «racconto» e «commento».

In altre parole, durante quegli anni cruciali, Proust sta, lentamente e fulmineamente insieme, come accade nei processi geologici, inventando un nuovo statuto per la letteratura. In quegli appunti si precisa a poco a poco l'idea che i grandi scrittori sono dei *costruttori*, e a poco a poco si disegna l'architettura complessiva di quella «cattedrale» postuma che sarà la *Recherche*.

Il *Carnet de 1908*, forse più di ogni altro testo preparatorio, ci mette a contatto diretto con la «scoperta» proustiana, scoperta articolata, che si può forse riassumere in questa formula: l'*abolizione del metalinguaggio*. Il livello della critica letteraria – che prende in quegli anni per Proust la forma della critica al metodo di Sainte-Beuve – si rivela in quegli appunti come non separabile dal testo di *fiction*; anzi, costituisce il motore stesso della *fiction*, e l'intera *Recherche* nascerà dal *Contre Sainte-Beuve*. Nel *Carnet* avviene addirittura una fusione completa dei livelli diversi: i passi «critici» funzionano immediatamente come *fiction*, o addirittura come poesia: ubbidiscono rigorosamente alle leggi di funzionamento del linguaggio poetico. Per altro, il controsenso di Sainte-Beuve sulla critica letteraria, il fatto che la sua critica si rivela immancabilmente limitata e limitante, viene da Proust collegato all'errore comune che consiste nel separare letteratura e critica. Tuttavia per Proust ripensare il rapporto tra letteratura e critica non consiste nell'affermare che critici e scrittori hanno più o meno lo stesso statuto, ma nello sperimentare

tare che critica e letteratura si chiamano geneticamente a vicenda. Il loro rapporto è a monte del testo. La critica si situa nel punto motore della letteratura, come suo indispensabile avviamento. La letteratura abita nel cuore della critica: come principio di divinazione, agente di contaminazione e di interpretazione. Quando Proust, nel *Carnet*, si attribuisce le qualità del vero critico: «saper afferrare l'aria della canzone», e «scoprire un legame profondo tra due idee, due sensazioni», definisce anche ciò che forma la sua vocazione di scrittore: la percezione delle «musiche particolari» e le capacità di afferrarne i rapporti generali, le «grandi leggi».

Ma la letteratura di questi testi preparatori alla *Recherches* ci mette anche a contatto con un elemento poco scrutato del testo proustiano, e che Benjamin è stato probabilmente il primo a indicare: il Comico. «Per lui non si tratta di humour ma di comico: il suo riso non sopprime il mondo ma lo fa scivolare, al rischio di [farlo] scoppiare in pezzi [...] E ciò che scoppia è l'unità della famiglia e della persona, della morale sessuale e dell'onore legato al rango. Le pretese della borghesia si infrangono nel riso»².

Ora il *Carnet de 1908* è contemporaneo all'elaborazione dei *pastiches*, di quegli esercizi di parodia con i quali Proust esorcizza le idolatrie letterarie in vista della formazione del suo stile. Avviene, attraverso questa crescita, attraverso questa aerazione comica, il passaggio dalla *Vita Nuova* che è *Jean Santeuil* alla *Commedia* che è la *Recherche*...

Bataille scrisse, su uno dei primi numeri di "Critique" di vedere nell'impresa proustiana uno dei rari atteggiamenti 'post-cristiani', a causa dell'*immanenza* dell'oggetto della sua ricerca. L'immanenza in Proust – degli oggetti, e dell'analisi – è tale in effetti che intacca la continuità, la solidità – il naturale e la necessità – del proprio discorso. Mettendo in scena la costruzione-decostruzione dell'oggetto di desiderio – «traslazione continua di una bellezza fluida, collettiva, mobile» –, il testo proustiano è in realtà una presentazione del «poco senso del desiderio».

² Walter Benjamin, *Pour le portrait de Proust*, in Id., *Mythe et Violence*, Denoël, Paris 1971, p. 321. Trad. it. dell'autrice.

PROUST NOSTRO CONTEMPORANEO¹

Strano destino quello di Proust nel XX secolo! Comincia con il non venir preso sul serio come scrittore (il manoscritto di *Du côté de chez Swann* rifiutato da Gallimard per l'eccessiva mondanità dell'autore), e termina quasi con una santificazione: la camera di sughero assunta a simbolo di una vocazione spinta fino all'ascesi e al sacrificio. Tutto ciò è normale: così come il lutto, l'imbalsamazione accademica ha un suo tempo: cinquant'anni. Poi, iniziano il perdono e l'edulcorazione... Si dimentica che l'asceta della solitudine è morto dopo una serata al Ritz, si dimentica che questo tenero figlio il quale, dopo la morte della madre, si dedica interamente alla grande opera, è quello stesso che regala i mobili dei genitori a una casa di prostituzione. Infine si riduce la sua teoria e la sua pratica della sessualità a un'inoffensiva omosessualità – resa ancora più innocua dalla conversione alla Scrittura, mentre si dimenticano i rituali segreti ben più inquietanti, quelli raccontati da Georges Bataille (Marcel «uomo dei topi»²).

Il mondo di Proust è un mondo inquietante, dai contorni labili, dalle apparenze ingannevoli, continuamente in preda alla distruzione, all'oblio, alla morte, al ribaltamento... Molti lettori tuttavia si sono arrestati alla prima parte, a *Swann*, alla preziosità dei ricordi d'infanzia dunque, alla sottigliezza dell'analisi dei tormenti amorosi. In tal modo si ignora l'aspetto notturno dell'opera, il suo legame costante con la morte e con la malattia (così chiaramente sottolineato da Macchia: se Proust è un angelo, è l'angelo delle

¹ Articolo pubblicato in *Proust: la memoria e l'immagine*, servizio illustrato a cura di Mario Accolti Gil, Marina Galletti, Cesare Nissirio, con un'intervista con Giovanni Macchia, e con Giovanni Raboni, e testi di Marina Galletti, Annamaria Laserra, Cesare Nissirio. "Mondoperaio", n. 1-2, gennaio-febbraio 1983, pp. 79-92.

² Allusione alla «orribile ossessione sessuale dei topi» di Proust che Bataille evoca nel 1952 su "Critique" a partire da quanto rivelato da Gide in *Ainsi soit-il*, e che mette in scena nel 1962, attribuendolo a X, nell'*Impossible*.

tenebre). Viene anche ignorata la sua dimensione di «ricerca della verità» (il primo titolo dato da Proust alla *Recherche du temps perdu* era appunto *Recherche de la vérité*). Gli ultimi testi ritrovati, a questo proposito, mettono tutti in evidenza l'importanza della costruzione architettonica dell'insieme, e il suo valore di *dimostrazione*.

Nel progetto e nella realizzazione di tale scrittura, Proust inventava un nuovo statuto dell'opera letteraria, più complesso e ambizioso di quello tradizionale. Perciò non c'è da stupirsi se tale novità abbia messo tempo a farsi riconoscere.

A poco a poco una nuova figura viene infatti precisandosi, e una nuova possibilità di lettura comincia a delinearsi, grazie all'emergere dei numerosi *carnets* nei quali sono consegnati sia i progetti globali sia la molteplicità delle redazioni di brani conosciuti – o che crediamo di conoscere.

Ciò che si scopre in questi quaderni è una scrittura febbrale, vorticosa, realmente *alla ricerca* di se stessa, in una tensione espressiva inesauribile. Al di sotto delle lunghe frasi concluse ed armoniose della *Recherche* si rende percettibile una voce affannata, intensa, insistente, che ci situa di colpo nella radice mobile dell'impresa, nel suo nucleo energetico, una voce che ci tocca da vicino perché la posta in gioco è in essa sempre presente, nell'animazione di una caccia all'interno delle parole. Fino a raggiungere, velocemente, attraverso l'espressione teorica e attraverso l'emozione del linguaggio in azione, il punto irraggiungibile: «quella differenza qualitativa delle sensazioni [...] che rimane sempre ignorata»³ dagli altri anche quando crediamo di parlare con loro.

Proust sempre più vicino, sempre più contemporaneo...

³ La citazione proviene dal Carnet 3, f^{os} 5v^o-6r^o, conservato alla Bibliothèque Nationale de France (Mss, N. a. fr 166639) e successivamente pubblicato in Marcel Proust, *Carnets*, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, Paris 2002, p. 257. Lo stesso passo si trova nell'*Esquisse XIII* (cfr. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 voll., t. III, p. 1144). La versione definitiva presente nella *Prisonnière* recita invece: «cette essence qualitative des sensations»: cfr. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1977-1978, t. III, p. 159; Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, cit., p. 665.

LE «FERITE» SONO PREZIOSE¹

Gide riconobbe abbastanza presto la grossolanità dell'errore che gli aveva fatto rifiutare di pubblicare, presso l'editore Gallimard, il romanzo *Du côté de chez Swann*, di cui egli giudicava l'autore troppo mondano e troppo poco esperto nello scrivere. Ma l'immagine di un Proust mondano persistette a lungo nel secolo: Valéry e i surrealisti lo giudicavano uno di quegli scrittori che raccontano anche «i momenti nulli dell'esistenza» – gli orari di uscita delle marchese nei pomeriggi. In Italia fu un'altra immagine a perpetuarsi, e a generare tutta una serie di – falsi – nipotini di Proust: quella dell'esteta raffinato che racconta, con grazia e sensibilità infinite, i propri «ricordi d'infanzia». La nozione della grandezza dell'Autore «modello», ormai acquisita alla critica, serviva a giustificare le compiaciute descrizioni delle protettissime, e possibilmente provinciali, infanzie borghesi italiane.

Ma Proust aveva già spiegato molto presto, a Jaques Rivièr, che se si fosse trattato per lui di raccontare la propria vita, non si sarebbe certamente sottomesso a quella fatica immane che era scrivere i quindici volumi della *Ricerca del tempo perduto*; si trattava invece, nelle sue stesse parole, di far opera di conoscenza, di cercare «le grandi leggi». E già negli anni Venti Walter Benjamin aveva mostrato come la forza innovatrice di Proust risiedesse in un comico capace di far scoppiare il mondo in pezzi: «Ciò che scoppia è l'unità della famiglia e della persona, della morale sessuale e dell'onore legato al rango. Le pretese della borghesia si infrangono nel riso»². Nello stesso periodo Georges Bataille individuava nell'opera proustiana la tensione di una doppia postulazione verso il noto e verso

¹ "Il Messaggero", 19 giugno 1983, p. 3. Sulla pubblicazione di «Marcel Proust *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, 1389 pagine, 30.000 lire».

² Walter Benjamin, *Pour le portrait de Proust*, in Id., *Mythe et Violence*, Denoël, Paris 1971, p. 321. Trad. it. dell'autrice.

l'ignoto, affermava un po' più tardi la modernità assoluta di Proust, 'primo autore post-cristiano', per l'immanenza dell'oggetto della sua ricerca.

In Italia, i lavori di Giovanni Macchia venivano a scandagliare – secondo il metodo caratteristico del loro autore – lo spazio enigmatico e sovraccarico che si stende tra la vita e l'opera, mostrando, nello stesso tempo e nei loro stretti rapporti, l'aspetto notturno (da «angelo della notte») e l'aspetto *costruttore* di Proust scrittore (il suo rigore, e anche ciò che egli stesso chiamava la qualità «impersonale»).

La traduzione di tutta la *Recherche* (il primo volume esce ora da Mondadori, sotto la direzione di Luciano De Maria), ad opera di un solo scrittore, Giovanni Raboni, è senz'altro da interpretare come un segno completo della reale penetrazione in Italia di questa nozione di un Proust non più imbrigliato tra i «ricordi» e i salotti. Tradurre a più mani il testo proustiano equivaleva di fatto a considerare quell'opera un mosaico di elementi eterogenei, una pluralità di racconti e di strati separabili, misconoscendo in questo modo l'unità profonda, e addirittura violenta che presiedeva alla sua scrittura.

Le scoperte e le analisi recenti degli innumerevoli testi preparatori, in gran parte ancora inediti, confermano del resto l'esistenza, molto presto, di momenti di intuizione globale dell'intera opera; una gran parte del lavoro di Proust in seguito (lo ha mostrato recentemente anche Macchia nella prefazione del commento proustiano a Ruskin) è consistita non in una leonardesca «arte del levare», ma invece in una precisissima, coerentissima «arte del velare»: un modo di rendere la struttura d'insieme impercettibile allo sguardo diretto, e funzionante sotto la soglia della coscienza del lettore.

L'impresa di Raboni, critico e poeta, traducendo la *Recherche*, è stata prima di tutto l'assunzione di un peso: di un peso concreto, fisico quasi; l'attraversamento dell'opera in tutta la sua estensione, in tutta la continuità del suo progetto. Così che in ogni punto della traduzione, preso a caso, possa giocare la consapevolezza della vastità dell'insieme – della responsabilità dell'insieme: insieme di cui tale punto è allo stesso tempo una parte infima, quasi trascurabile, e contemporaneamente, grazie a un modo di pensare e di scrivere tipico di Proust e più vicino alla tecnica poetica che a quella tradizionalmente romanzesca, un microcosmo dell'insieme, una sua piccola e precisa immagine *en abîme*.

La scelta di Raboni, quella di essere anzitutto letterale, scelta che è nel contempo la più ardita e la più naturale che un tradutto-

re possa prefiggersi, corrisponde anch'essa a una indicazione della poetica proustiana: quella secondo la quale ogni grande scrittore violenta la lingua nella quale si esprime, giungendo a volte a trasgredirne la grammatica; gli stessi errori sono preziosi: sono aperture di orizzonti nel recinto delle norme linguistiche. Scegliendo di trasportare di peso – è il caso di usare questa espressione – la macchinosa sintassi proustiana nella lingua italiana (quella terribile sintassi che faceva dire a Gide e a molti altri che Proust «scriveva male»), Raboni sceglie di imporre alla propria lingua una serie di «ferite» che sole consentono, attraverso il procedimento della sorpresa, la percezione della novità di un linguaggio, e quindi di un mondo, l'avvicinarsi a quella che Proust chiamava la «qualità differenziale delle sensazioni» (quella misteriosa e inavvicinabile sostanza dell'esperienza che solamente negli artisti, nel linguaggio degli artisti diventa visibile, comprensibile).

Il secondo pregio di questa edizione è quello di essere, in assoluto, la prima edizione proustiana provvista di un commento: per la prima volta, Proust (o almeno la *Recherche*, poiché esistono edizioni critiche sui testi minori), viene trattato, editorialmente, per quello che è, un classico del ventesimo secolo. Il commento, ad opera di Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, non è, come spiegano i commentatori stessi, di natura filologica (nello stato attuale degli studi proustiani, un commento filologico dovrebbe essere esteso quasi quanto il testo, e proporre esiti non tutti verificabili). Si tratta invece qui di un commento esplicativo, che verte sui «luoghi oscuri» del testo, sulla straordinaria quantità di allusioni, citazioni, riferimenti che questo testo propone, e spesso nasconde con lo stesso gesto. Ed è a questo punto che i commentatori mettono a frutto la loro provenienza dalla scuola di Macchia: nel decifrare le così dette fonti, non forniscono semplicemente un apparato erudito, cercano invece di far emergere a proposito e intorno ai riferimenti dotti (alcuni collegamenti non erano stati mai stabiliti prima dai proustiani), lo stesso movimento genetico del testo, legato al «bisogno quasi patologico di estraniazione», che dà al romanzo la sua «straordinaria forza centrifuga ed esplosiva»³.

³ Alberto Beretta Anguissola, *Ragioni di un commento*, in Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*. Edizione diretta da Luciano De Maria e annotata da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria. Traduzione di Giovanni Raboni. Prefazione di Carlo Bo, I Meridiani, Arnoldo Mondadori, Milano 1983-1993, 4 voll, t. I, p. 1157.

Proust, come scrive Carlo Bo nella sua prefazione, «[trasferisce] al personaggio i poteri e le virtù del narratore»⁴. E le citazioni, analizzate e situate nel loro contesto di origine, si rivelano motivate non da un senso da comunicare, ma, come nota Daria Galateria, da un «ingorgo di significati»⁵.

Ed è forse attraverso questa nozione di «ingorgo di significati» che ci possiamo avvicinare a un altro enigma proustiano: la sua paradossale vicinanza a Dante. Per Proust come per Dante, infatti, appare del tutto misteriosa (data la condizione di esule dell'uno, di mondano dell'altro), la quantità e la varietà strabiliante dei riferimenti culturali, dei presenti testuali rivisitati e rianimati dall'atto della scrittura.

La chiave, mi sembra, è da cercare nella temperatura del pensiero e nella sua incomprimibile attività, tale da far [sì] che gli elementi reali incontrati per strada vengano immediatamente caricati di collegamenti e assunti nel grande movimento di simbolizzazione in corso. Dall'allegoria dantesca alla metonimia proustiana, si avverte una stessa tensione che è inseparabilmente tensione di pensiero e tensione poetica, in pari grado, quasi in pari eccesso.

La *Recherche* non è un fiore delicato della *Belle Époque*. È una traversata notturna dei regni dell'aldiquà; ed è insieme, come indicava il suo titolo originario, una *Ricerca della verità*.

⁴ Carlo Bo, *Prefazione*, in ivi, t. I, p. XV.

⁵ Daria Galateria, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in ivi, t. I, p. 1253.

LA GAIA INDIFFERENZA DELLE FANCIULLE IN FIORE¹

Quando Walter Benjamin proponeva come vera chiave della *Recherche du temps perdu* quella del sogno, sebbene i sogni occupino uno spazio relativamente esiguo nel corso del racconto, invitava a cercare anche una chiave della chiave: la chiave del sogno è, si sa, il desiderio. Difatti i volumi proustiani possono essere letti come un moderno *Mille e una Notte*, come un'epopea del desiderio e del rinvio: il rinvio della morte, l'incantesimo – il racconto – nell'intervallo. Il narratore della *Recherche* è caratterizzato, rispetto ai personaggi che lo circondano, da una condizione di desiderio permanente, globale, dettagliato. Mentre Swann, il suo doppio mondano, l'uomo colto, l'amateur che rimane sul bordo dell'avventura che è lo scrivere, mantiene di fronte ai valori consacrati – le opere d'arte, anche – un rispetto paralizzato. Il narratore, preso com'è nel meccanismo implacabile del desiderio, disfa le gerarchie, svelando l'ingenuità culturale e la derisorietà dei valori stabiliti. Swann, innamorato di Odette, scopre con stupore la proporzione tra la tempesta interiore e l'oggetto che la provoca. Il narratore, invece, coincide ogni volta con la logica del desiderio, che infrange, disperde l'unità dell'io. Siamo fatti di «moi successifs»². E la differenza tra il primo romanzo incompiuto *Jean Santeuil* e la *Recherche du temps perdu* consiste precisamente nel passaggio dalla continuità dell'io emotivo (sotto il nome *Jean*) all'intensità discontinua dei desideri che fa scoppiare la coesione dell'io. La struttura stessa del racconto, così inafferrabile per il lettore perché fatta di digressioni continue, sembra emanare direttamente dalla violenza desiderante infantile.

¹ "Rinascita", n. 29, 22 luglio 1983, pp. 22-23. Le traduzioni italiane dei passi di Proust citati sono dell'autrice.

² Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition établie par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1977-1978, 3 voll., t. III, p. 696.

E il movimento essenziale, quello che porta gli altri, quello che è a volte definito nel *Temps retrouvé* come deciframento dei «segni sconosciuti», lettura dei «geroglifici interiori»³, si appoggia su una percezione ardita, dissacrante e contaminante, su una percezione che si può dire erotica del tessuto intero dell'esperienza. Sotto lo sguardo che le percorre, tutte le superfici del mondo, anche quelle più innocenti, quelle vegetali, si rivelano in preda, per «chute de pollen» o erosione reciproca, ad una silenziosa invasione sessuale. I bordi delle cose, dei corpi, questi bordi così chiari, e così puri a un primo sguardo, si sfrangiano, si corrodono, si rovinano l'un l'altro e godono nelle ferite che si infliggono.

L'ossessione che emerge, dall'inizio di *Du côté de chez Swann* e in questo caso l'ossessione di uno scrittore – si rivela non semplice proiezione nevrotica ma potente motore di pensiero e di scoperta – è quella della profanazione: profanazione del più caro «sacro» interiore, quello legato al grande corpo amato della madre, rappresentato, in questo inizio del libro, dalla figura protettrice e inviolabile della chiesa di Combray (anche i fiori delle finestre delle case vicine, che si appoggiano familiarmente alle sue pietre, sembrano, nota Proust, non riuscire a toccarle veramente: come se la chiesa fosse costruita in una materia diversa, misteriosa, imprendibile): tutta la scrittura della *Recherche* potrebbe esser definita come il tentativo – come un accanito seguito di tentativi – di valicare quella frontiera invalicabile, di toccare, destituendolo così della sua minacciosa irraggiungibilità, il corpo interdetto. Segni visibili di questo centro animante dell'esperienza sono raccolti nei diversi episodi di ingiuria all'immagine paterna (*Mademoiselle de Vinteuil*) o di matricidio (nel racconto uscito nel *"Figaro"* dove si narra di un fatto di cronaca avvenuto poco prima, e dei «sentimenti filiali» di un giovane, conoscente di Proust, che aveva assassinato brutalmente la madre che adorava⁴); segni ancora, segni più piccoli, sono leggibili anche in certi nomi di luoghi – questi nomi di luoghi così fondamentali nella *Recherche* – ad esempio nel nome di villaggio «Méségliste», da

³ L'autrice sembra qui condensare elementi di due diverse citazioni: «livre intérieur de signes inconnus» e «ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait présenter seulement des objets matériels», cfr., ivi, pp. 879, 878.

⁴ Cfr. Marcel Proust, *Sentiments filiaux d'un parricide* in Id., *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, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971.

interpretare, probabilmente, non soltanto come «mes églises» (le mie chiese amate) ma come «mischesa» (abbassamento volontario, insulto, declassamento nei riguardi dell'oggetto sacro interiore).

Un'altra legge del desiderio toccata da Proust in modo esplicito, e sempre attraverso il suo rapporto essenziale alla contiguità, è quello che Lacan chiama la «metonimia del desiderio»: il desiderio in fuga da un oggetto all'altro, alla ricerca incessante dell'oggetto perduto.

La costruzione stessa dell'oggetto di desiderio è illuminata dall'incontro con Albertine, e dalla cristallizzazione fulminea nei riguardi della figura di Albertine davanti al mare: è l'immagine del mare che si insinua nei tratti del suo viso, lo rende immenso, enigmatico, infinitamente desiderabile. E la qualità specifica dell'oggetto di desiderio consiste precisamente nella sua imprendibilità, nel suo modo di apparire irrimediabilmente «être de fuite». E la catena degli oggetti successivi, figurata plasticamente dal gruppo delle fanciulle in fiore, è descritta come «traslazione continua di una bellezza fluida, collettiva, mobile»⁵; e ancora: «La passeggiata del piccolo gruppo» non era «altro che un estratto della fuga innumerabile delle passanti»⁶. La fuga degli oggetti, fuga da un oggetto all'altro, è il tramite attraverso il quale Proust nella *Recherche* coglie e stabilisce la frammentazione dell'io nella successione delle morti che egli attraversa.

E infine, quello che Lacan chiama «il poco senso del desiderio» è colto da Proust nell'importanza fondatrice dell'«immaginazione»: questa condizione di inseguimento, in cui niente ferma l'immaginazione...; privarne i nostri piaceri significa ridurli a se stessi, a niente. Il poco senso del desiderio si delineava nel «quasi niente»: nella «lucentezza di una carne, [nel]l'indecisione di una forma, nella fluidità di un azzurro trasparente e immobile»⁷.

⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 790.

⁶ Ivi, pp. 796-797.

⁷ Ivi, p. 796.

Più Proust di così non si può?¹

Qualcosa sta cambiando in Francia; qualcosa di cui non si parla molto, ma che è, forse, sintomo di un cambiamento più profondo, scuotimento di certezze ben stabilite, indizio di una messa in dubbio più generale, dalle ampie ripercussioni.

Si tratta di filologia. Fino ad oggi la filologia, nella sua accezione più semplice, quella di studio della forma dei testi, è rimasta sostanzialmente estranea alla tradizione francese, la quale si è sempre molto occupata di letteratura, certo, e anche di riflessione sul significato del Testo. Ma, quando – scomparso l'autore – si doveva preparare l'edizione di un manoscritto del quale c'erano versioni diverse oppure varianti, l'editore, di solito, sceglieva candidamente e senza tentennamenti la versione corrispondente al proprio gusto.

Così avvenne per l'edizione nella Pléiade della *Recherche* di Proust, nel 1954: dove il curatore da una parte dichiarava di voler restituire «il vero Proust», sbarazzandolo dai cambiamenti operati un po' alla leggera nella prima edizione, ma di fatto interveniva sul testo con correzioni e spostamenti vistosi, in forza della convinzione che «Proust si rileggeva distrattamente, e procedeva a ritocchi certamente felici in sé ma che non concordavano con il contesto»².

Avventura ancor più singolare fu quella della pubblicazione nel 1952, trent'anni dopo la morte, del romanzo proustiano incompiuto, *Jean Santeuil*, elaborato per lungo tempo come prima versione della *Recherche* e poi abbandonato; l'editore, Bernard de Fallois, di fronte all'ammasso di frammenti del manoscritto, combinava e incastrava ingegnosamente i pezzi staccati, al fine di «presentarlo

¹ "Il Messaggero, il Segnalibro", 5 novembre 1986, p. II. Le trad. it. dei passi in lingua francese citati sono dell'autrice.

² Pierre Clarac, *Note sur le texte* in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1954-1965, 3 voll., t. I, p. XXVI.

come un romanzo ben costruito»³. Cosicché i lettori finirono col ritrovarsi tra le mani uno strano oggetto – quasi una brutta copia travestita da bella – che perdeva interesse, e anche il fascino del frammentario, senza tuttavia acquisire ciò che Proust chiamava «le vernis des grands maîtres» – la patina dei grandi maestri – per lui legata alla nozione di opera riuscita.

Numerosi potrebbero essere gli esempi di rimaneggiamenti «afilologici», innocenti e non – cioè condotti in nome di una residua estetica del gusto, oppure sotto l'urgenza di motivi chiaramente esterni –: il «finito» attira più del frammento, il romanzo più del «romanzo-saggio». Da Freud a Kafka, per citare solo le più note, molte grandi opere pubblicate in questi lustri in Francia sono state vittime di simili operazioni.

Ma, improvvisamente, da qualche anno, la situazione sembra rovesciarsi: nasce in Francia una vera e propria "smania" filologica, e Proust, ancora una volta, ne è oggetto privilegiato: vittima o beneficiario? È in corso di preparazione, per la Pléiade, la nuova edizione della *Recherche*, da parte di un'équipe di specialisti diretti da Jean-Yves Tadié. Comprenderà 6.000 pagine invece delle 3.000 attuali, cioè a dire, sarà inserito nel corpo del romanzo un «romanzo» equivalente, costituito dalle pagine dei quaderni di lavoro dell'autore. Proust, è noto, morì pochi giorni dopo aver apposto la parola Fine alla sua opera. «Io che non posso scrivere e il cui libro è stato "trattò" direttamente da vecchie brutte copie, nella mia incapacità di rivedere bozze»⁴. Così scriveva nel 1921 a Robert de Montesquiou, parlando dell'edizione dei primi volumi, cominciati a essere pubblicati nel 1913. I volumi successivi sarebbero pertanto stati pubblicati postumi, senza un pur «incapace» intervento d'autore.

Dal 1922 sono stati peraltro ritrovati numerosissimi quaderni di preparazione, molte di quelle «brutte copie» dalle quali Proust veniva estraendo il romanzo definitivo. Ma questa ulteriore estrazione, ad opera di un'armata di filologi proustiani, a quali regole ubbidisce? Chi sarà in grado di far emergere da quelle miniere grezze i metalli preziosi della *Recherche* che voleva Proust?

³ Cfr. Pierre Clarac, *Avant-propos*, in Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. IX.

⁴ Marcel Proust, *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris 1970-1993, 21 voll., t. XX, p. 327.

La questione si è, di recente, complicata. A conferma dell'insorgere di questa nuova, travolgente passione francese per la filologia, mentre si attendeva l'edizione «rivoluzionaria» della Pléiade, ecco che un altro grande editore, in un'altra collana famosa, molto più accessibile, la vecchia Garnier-Flammarion, ha pubblicato l'uno dopo l'altro gli ultimi tre volumi della *Recherche* (*La Prisonnière*, *La Fugitive*, *Le Temps retrouvé*). Nelle quarte pagine di copertina si avverte il lettore che questa edizione «è fatta a partire da una nuova lettura dei manoscritti e delle dattilografie», e che essa «cerca di restituire con più autenticità la voce particolare di Proust»⁵. Lo afferma Jean Milly, che dirige un'équipe in parte diversa da quella dei «minatori» della Pléiade.

Che sta succedendo? Una gara filologica? Presto, nell'ottobre del 1987, appena l'opera di Proust sarà entrata nel dominio pubblico, avremo il resto dell'edizione Flammarion, e contemporaneamente quella della Pléiade: due *Recherches* rivali, più proustiane l'una dell'altra? (Anzi tre, se si conta anche quella di Robert Lafont, che uscirà nella collana popolare «Bouquins», e sarà una riedizione semplicemente annotata). In comune, l'edizione Flammarion e quella della Pléiade avranno la classificazione dei quaderni (l'équipe del Cnrs che lavora su questi è più o meno la stessa); ma mentre la Pléiade correrà il rischio di sommergere il lettore sotto la valanga della totalità dei quaderni – in parte integrati al testo, in parte in nota – l'edizione Flammarion ne presenterà solo una scelta, insistendo peraltro su ciò che Bernard Brun, presentando il *Temps retrouvé*, chiama la *voce* di Proust, «l'ansimare specifico di un romanzo incompiuto»⁶ (ottenendo questo effetto anche attraverso la riproduzione fedele della punteggiatura originaria, per molti aspetti anomala).

Ma il lettore – mettiamo due lettori –, uno che abbia l'abitudine a Proust, un lettore della vecchia edizione in quindici volumi, e che ha trovato già una certa difficoltà ad adattarsi ad alcuni cambiamenti della Pléiade attuale, come reagirà di fronte a questo improvviso cambiamento, a questo rigonfiamento del testo amato? E

⁵ Jean Milly, *Édition du texte, chronologie, introduction, bibliographie*, in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean Milly, Garnier-Flammarion, Paris 1984-1987, 10 voll., t. VIII (*La Prisonnière*). Quarta di copertina.

⁶ Bernard Brun, *Édition du texte, introduction, bibliographie*, in ivi, t. X (*Le Temps retrouvé*). Quarta di copertina.

d'altra parte un nuovo lettore, un giovane che non abbia mai letto Proust, non sarà respinto da questa scrittura ripetitiva, ansiosa, interrotta, ansimante?

E Proust, come reagirebbe? Non sarebbe forse rattristato, come gli accadeva di essere di fronte ad alcune perdite di senso della modernità (di fronte alle chiese «assassinate» – per lui, ‘primo post-cristiano’, secondo Bataille, – dal disuso, dal passaggio da luogo del culto a oggetto puramente estetico)?

In realtà, con la complicità stessa di Proust, l'immagine che di lui si è stratificata in noi è probabilmente una falsa immagine. Ci voleva questa febbre filologica per renderci sensibili fino in fondo all'altro Proust – più notturno ancora; veramente «l'angelo della notte» –. Come nella vita dei suoi personaggi, c'è nella scrittura della *Recherche* uno scarto tra teoria e pratica, la teoria usando a volte strumenti concettuali del suo tempo, la pratica rovesciando, sovvertendo spesso in maniera velata ma effettiva e ardita i presupposti dichiarati. A guardarle bene, ad ascoltarle con il loro respiro reale, le famose grandi frasi circolari sono forse in realtà frasi sospese, interrotte, rotte dall'emozione, dall'urgenza, dall'ingorgo del «troppo da dire», come Bataille aveva già percepito, molto prima della scoperta dei *Carnets*...

«Non ci sono certezze, neanche grammaticali [...] L'unico modo di difendere la lingua è di attaccarla», scriveva Proust a Madame Straus⁷. Le nuove edizioni riveleranno finalmente questi «attacchi» (che risultano così forti, e così toccanti, nelle pagine dei *Carnets*), e lasceranno vedere le interruzioni, le parentesi quadre. Si legge all'inizio del nuovo *Temps retrouvé*: «Come quegli isterici che non si è più costretti ad addormentare perché diventino tale o tale persona, egli entrava da sé, di colpo, nella...»⁸. L'evidenza recuperata di tali interruzioni sconcerterà certamente il lettore francese medio. Ma forse riuscirà a spostare violentemente chi affronterà la lettura di questa *Recherche in progress* verso una problematica nuova anti idillico-memorialista, anti-proustiana secondo lo stereotipo.

«La filologia conduce al delitto», diceva, nella *Leçon*, un personaggio di Ionesco. Aprendo il testo dalla problematica dell'«avant-texte», la filologia colma oggi in Francia un ritardo evidente, su-

⁷ Marcel Proust, *Choix de lettres*, présentées et datées par Philip Kolb, préface de Jacques de Lacretelle, Plon, Paris 1965, pp. 164, 162.

⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean Milly, cit., t. X (*Le Temps retrouvé*), p. 69.

scitando nella folla di fedeli – di cui sono formate anche le folle dei lettori – un'inquietudine analoga a quella provocata dall'attuale restauro degli affreschi di Michelangelo nella Sistina. Dove andiamo se i capolavori si permettono di muoversi rispetto all'immagine affettuosamente assuefatta che abbiamo di loro?

Viva la filologia, quindi, che «mène au crime», se il suo crimine è quello di svegliare i colori, e i lettori, portandoli direttamente nel vivo del «laboratorio centrale», dove niente è fermo.

NOTE DA NON SALTARE¹

A volte ripubblicare una grande opera che sembrava già far parte dell'humus di una data cultura rivela, inaspettatamente, quanto rimanga ancora da fare, e fornisce nuovi elementi di conoscenza. È quanto accade per la pubblicazione in corso presso Mondadori della *Ricerca del tempo perduto* di Proust, di cui è uscito ora il secondo volume (*La parte di Guermantes*, e l'inizio di *Sodoma e Gomorra*).

In effetti, qualcosa è probabilmente insufficiente ancora nella lettura di Proust in Italia, se in questi giorni un noto scrittore, per commemorare Pirandello, sente il bisogno di contrapporgli una *boutade* di Savinio su Proust: «Discorso lungo e pensiero corto»².

Ora, se qualcosa è cambiato, rispetto alla *Recherche*, dai primi anni del secolo (quando Valéry rimproverava allo scrittore della stanza di sughero di prendere la penna soltanto per dire «la marchesa uscì alle cinque»), è proprio in ciò: che sono ormai venute in piena evidenza la solidità e la forza del pensiero di Proust, che vive in quel «lungo discorso» solo apparentemente descrittivo e mondano.

Probabilmente il fraintendimento di Proust era possibile, e quasi inevitabile in Italia, finché non esisteva una traduzione continua e «omogenea» dell'opera. In effetti l'esistenza di una traduzione affidata a molti traduttori suscitava inevitabilmente la falsa idea di una serie di libri staccati, e geneticamente isolati l'uno rispetto all'altro. Rimanevano in ombra di fatto la continuità e lo sforzo incessante

¹ "Il Messaggero, Il Segnalibro", 31 dicembre 1986, p. II. Sulla pubblicazione di «Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, volume 2°, 1272 pagine, 42 mila lire».

² Il passo chiamato in causa recita «l'uomo dalla frase lunga e dal pensiero corto» (Alberto Savinio, *Souvenirs*, Sellerio, Palermo 1976, pp. 27-28). Il «noto scrittore» è di fatto Leonardo Sciascia che il 10 dicembre 1986 pronunciò il discorso commemorativo per il cinquantenario della morte di Pirandello (cfr. Id., *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano 1996, pp. 239-248 e, per il riferimento alla «boutade di Savinio», p. 241).

di un pensiero occupato a costruire, come scrive Bernard Brun, curatore dell'edizione in corso, non solo una «verità della letteratura», non solo una «estetica della memoria», ma soprattutto una «teoria della conoscenza»³: teoria così concepita che essa poteva nascere, esprimersi e comunicarsi solo attraverso la temporalità ritardata del grande libro.

La traduzione di Giovanni Raboni, immersa nel soffio, e nella fatica respiratoria di questa costruzione senza soste, senza margini, senza bianchi, lascia finalmente emergere lo spessore ansimante della ricerca che fonda il vero ritmo della *Recherche* (*Recherche de la vérité*, tale era il primo titolo voluto dall'autore per la sua opera).

Tale dimensione di pensiero autonomo, di per sé una delle novità essenziali dell'opera di Proust – quella che fa di lui uno dei maestri del ventesimo secolo – è rimasta a lungo, occorre riconoscerlo, occultata anche in Francia. Soltanto Jacques Rivière (in un testo pubblicato recentemente in Italia, e solo in seguito pubblicato in volume anche in Francia: *Alcuni progressi nella conoscenza del cuore umano. Proust e Freud*, a cura di Mario Lavagetto, Pratiche Editrice) aveva afferrato, sin dal 1923, la dimensione di scoperta intellettuale sconvolgente. Così come solo Georges Bataille e Walter Benjamin percepivano nel 1929 rispettivamente la statura di Proust 'primo scrittore post-cristiano' e quella di inventore – attraverso il comico – di una critica dissolvente della società borghese⁴.

Ma è forse proprio il comico di Proust l'elemento più difficile da comunicare in un'altra lingua, a lettori assuefatti peraltro a ri-versare la problematica proustiana della memoria in una nostalgia decadente delle immagini infantili (il «bacio della mamma», ecc.). Il comico di Proust si fonda in effetti su di una ironia sottile e precisa a partire dal linguaggio parlato reale, secondo il metodo flaubertiano del «discorso indiretto libero»: così Françoise in tutto l'inizio della *Parte di Guermantes*.

³ Bernard Brun, *Introduction*, in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean Milly, Flammarion, Paris 1984-1987, 10 voll., t. X, (*Le Temps retrouvé*), p. 21.

⁴ È nel 1929 che Benjamin pubblicò il saggio *Zum Bilde Prousts*, apparso in versione italiana con il titolo *Per un ritratto di Proust*. Più tardiva è invece l'articolazione della dimensione 'post-cristiana' di Proust in Bataille, ma la centralità in lui dell'autore della *Recherche* è attestata fin dal progetto, nel 1922, di un romanzo «à peu près dans le style de Marcel Proust» (Georges Bataille, *Choix de lettres 1917-1962*. Édition établie, présentée et annotée par Michel Surya, Gallimard, Paris 1997, p. 28).

Ma, a questo punto, occorre sottolineare l'altro aspetto importante – addirittura unico – di questa edizione italiana di Proust: pur fondata su una edizione (quella di Clarac, della Pléiade) che non tiene conto nel testo delle novità filologiche che emergeranno nelle prossime edizioni francesi (cfr. il "Segnalibro" n. 2 del 5 novembre), essa comporta la presenza di un apparato filologico – a cura di Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, entrambi discepoli di Giovanni Macchia – del tutto nuovo e decisivo per la giusta comprensione dell'opera di Proust.

Questo apparato italiano verrà addirittura utilizzato, dicono i curatori, nell'edizione francese in corso; e forse si capirà, grazie ad esso, che le note alla *Recherche du temps perdu* sono altrettanto importanti, altrettanto necessarie, e forse ancor più, delle note alla *Commedia* di Dante Alighieri. Beretta Anguissola ricorda che Proust «gioca con le sue fonti e i suoi modelli come il gatto col topo»⁵, attraverso un gioco di rovesciamenti delle situazioni reali che serve a costruire il «romanzo-collage», e consente di intendere la letteratura come «*pastiche*» e come contrappunto del mondo. Barthes leggeva nella *Recherche* una logica dell'«inversione»⁶. Ma si può scoprire inoltre una sorta di febbre della contiguità che i rapporti con i «riferimenti» fanno emergere.

I riferimenti, per di più, cambiano funzione secondo i luoghi della *Recherche*. In *La parte di Guermantes*, costruita come un grande puzzle di conversazione, essi consentono di ripercorrere a ritroso il lavoro di fabbricazione. Fare a meno delle elucidazioni dei riferimenti equivale per il lettore, scrive Beretta, a trovarsi nella situazione di chi assiste a un campionato di scacchi senza avere mai sentito parlare di mosse di cavalli né di regine.

Mentre *La parte di Guermantes* è il luogo della coagulazione mitologica dei nomi propri, *Sodoma e Gomorra* rappresenta la scomparsa e il dissolvimento di essi: «tragica e derisoria esplorazione di un barocco disinganno», dove «il tempo [...] rovescia le sue funzioni; invece di ingigantire, [...] ora, immiserisce»⁷.

⁵ Alberto Beretta Anguissola, *La parte di Guermantes*, in Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*. Edizione diretta da Luciano De Maria e annotata da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, I Meridiani, Arnoldo Mondadori, Milano 1983-1993, 4 voll., t. II, p. 955.

⁶ Cfr. Roland Barthes, *Une idée de Recherche*, "Paragone", n. 260, ottobre 1971, pp. 25-30.

⁷ Daria Galateria, *Sodoma e Gomorra*, in Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., t. II, p. 1157.

Tutto ciò si realizza nella scrittura di Proust attraverso una serie di spostamenti minimali, che si possono seguire come in un appassionante *work in progress*: quel discorso «lungo», complicato, sorprendente, non ha ancora smesso, di fatto, alla fine del secolo, di svelare i propri segreti.

LA COLPA AL CUORE¹

Tra le grandi opere del Novecento quella di Proust era destinata ad apparire doppiamente postuma. Postuma perché l'autore morì prima di ultimare la pubblicazione dell'insieme della *Recherche*, ma postuma anche per le vicende editoriali che, sessant'anni dopo l'uscita dell'ultimo volume, non hanno ancora oggi smesso di cambiare il volto di un testo che si riteneva ormai di conoscere nella sua integrità. Le due nuove edizioni del 1987, quella di Gallimard e quella di Flammarion² hanno, di fatto, inserito lunghi brani dei quaderni preparatori (nel caso di Gallimard la *Recherche* ha quasi doppiato il proprio volume).

Ma, oltre la *Recherche*, anche le opere precedenti, quelle "preparatorie", hanno cambiato più volte aspetto: così, nella prima edizione, *Jean Santeuil* appariva sotto forma di romanzo compiuto, mentre era in realtà costituito da frammenti, rimasti incompiuti perché abbandonati da Proust nel momento in cui l'idea della *Recherche* era venuta a precisarsi ai suoi occhi (il «Jean» in terza persona lasciava il posto all'«Io» del narratore). Ancora, il *Contre Sainte-Beuve*, pubblicato nel 1954, risultava composto di passi critici e di pagine narrative appartenenti ai quaderni del 1909, anno in cui il progetto dell'opera si era delineato nella sua originalità totale: un vasto testo romanzesco nato da un nucleo critico originario, l'at-

¹ "L'Espresso", 18 dicembre 1988.

² L'autrice si riferisce alla pubblicazione di due nuove edizioni della *Recherche*: *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean Milly, 10 voll. Garnier-Flammarion, Paris 1984-1987; *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989. Di quest'ultima era uscito nel novembre 1988 il terzo volume, contenente *Sodome et Gomorrhe* (con il suo celebre Exposé sur la «race maudite», evocato dalla studiosa, e la cui prima versione era stata inclusa con il titolo *La race maudite* nell'edizione del 1954 del *Contre Sainte-Beuve*) e *La Prisonnière*.

tacco al critico più celebre, e si può dire egemonico della cultura francese dell'epoca. Se la prima edizione italiana isolava i passi critici, sotto il titolo *Giornate di lettura*, l'edizione attuale equivale a una restituzione dell'unità creativa misconosciuta dall'edizione parziale.

È con tali vicende che riappaiono testi come questo, prima versione di una parte del primo capitolo di *Sodoma e Gomorra*³: parte che verrà ampliata ma anche sfrondata nella redazione successiva, e che deve essere considerata il primo stadio di una vera e propria «teoria» della sessualità successivamente sviluppata, approfondita e cambiata da Marcel Proust.

«Razza maledetta»: Proust così definisce un'omosessualità “colpevole”, legata alla tradizione ebraica e che si oppone a un'omosessualità greca (quella difesa da Gide); in questa prima versione, il parallelismo con la razza ebrea è lungamente sviluppato; nelle pagine della *Recherche* vi sarà anche un'allusione all'affare Dreyfus (in favore di Dreyfus il giovane Proust si era impegnato attivamente), ma il pathos della «maledizione», così evidente, così insistente, in queste pagine, sarà mitigato.

In effetti, il senso di colpa è legato per Proust all'omosessualità più intensamente che alla sessualità in genere. Ma, come ha notato acutamente Gilles Deleuze, il lettore della *Recherche* ha l'impressione che si tratti soprattutto di una colpevolezza «sociale» (più che morale e interiorizzata). In realtà la «razza maledetta» non corrisponde alla verità del sesso; esiste un livello più profondo: «Secondo la teoria, del tutto frammentaria del resto, che abbozzo qui, non esisterebbero in realtà omosessuali»⁴, scriveva Proust nel 1912. Non vi è amore per il «medesimo», perché l'ultima parola appartiene in realtà alla «sessualità dei fiori».

Proust, infatti, legge *L'intelligenza dei fiori* di Maeterlinck e *La fecondazione delle orchidee* di Darwin, e riporta le loro conclusioni alla sua concezione di un Tutto frammentato fatto di contiguità irrimediabili. All'interno di ogni individuo coesistono maschile e femminile, chiusi e non comunicanti, livello che Deleuze chiama «trans-sessuale», coesistenza di frammenti dei due sessi, «oggetti parziali»... Non a caso, il testo della *Recherche* fa precedere al passo

³ Marcel Proust, *Esquisse I, La race des tantes*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, pp. 919-933.

⁴ Marcel Proust, *Esquisse IV*, in ivi, p. 955. Trad. it. dell'autrice.

sulla «razza maledetta» la descrizione dell'incontro amoroso tra Charlus e Jupien che ha, per chiave esplicita, la sessualità vegetale, cioè a dire, in senso proustiano, «una serie di relazioni aberranti tra vasi non comunicanti»⁵.

⁵ Gilles Deleuze, *Presenza e funzione della follia nella "Recherche du temps perdu"*, "Aut Aut", n. 193-194, gennaio 1983, pp. 78, 77.

L'ARCIERE ZEN TRA I FRAMMENTI¹

Il libro di Giovanni Macchia *Proust e dintorni*, dal titolo troppo modesto, esce in Italia nel momento in cui in Francia si moltiplicano a vista d'occhio le edizioni della *Recherche*. Proprio quest'opera, che gli editori cominciarono col rifiutare e che agli inizi dovette uscire a spese dell'autore e in mezzo alla diffidenza del mondo intellettuale, si trova a chiudere il ventesimo secolo, fino a coincidere con ciò che Georges Bataille vedeva in essa: le nostre moderne *Mille e una notte*. Perfino la profezia espressa nel 1913 da Lucio d'Ambra, primo scopritore della *Recherche*, appare ormai superata: «Ricordate questo nome, Marcel Proust, e questo titolo, *Du côté de chez Swann*: tra cinquant'anni i nostri figli ritroveranno forse l'uno e l'altro accanto a Stendhal, al *Rouge et Noir* e alla *Chartreuse*».

Titolo troppo modesto, *Proust e dintorni*, perché sembra che (dopo lo studio centrale consacrato all' «angelo» notturno, al creatore, a colui che si immerge nell'ombra e riporta alla luce, attraverso spazi misteriosi, i tesori dell'ombra) si tratti soltanto di un approccio dall'esterno, di uno sguardo sui bordi. Bordi e dettagli... Ma ciò vorrebbe dire non tener conto del fatto che il metodo di Macchia ha assimilato (attraverso Baudelaire, attraverso l'arte) molti aspetti del metodo proustiano, e in particolare la capacità di far equivalere o reagire l'uno sull'altro, inaspettatamente, dettaglio e insieme, bordo e centro. I «dintorni» di Proust – attraverso questo meccanismo costante che Roland Barthes ha descritto a proposito della *Recherche* e che chiama «logica d'inversione» – possono di colpo rivelarsi il centro stesso, così come i personaggi che appaiono e scompaiono lungo le sue pagine cambiano colore, carattere, identità...

¹ Il «Messaggero», 4 marzo 1990, p. 16. Il testo è stato poi ripreso e ampliato dall'autrice in *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano 1991.

C'è peraltro una regola di composizione che Macchia individua nella *Recherche* attraverso i riferimenti a Wagner, a Vermeer, ad altri, e che è collegata a ciò che Proust, a proposito del suo maestro Ruskin, chiamava: «quella crudele reticenza che è nel cuore dei saggi e che fa loro celare i pensieri più profondi»². Proprio questa legge di composizione, Macchia la definisce a più riprese e si potrebbe dire per circoli concentrici, all'interno di questo suo libro. Nella sua formulazione più generale, essa riveste l'aspetto di una leggera «bruma»: «Lo splendore dei bei libri è avvolto da una specie di bruma, velo naturale come quello delle belle mattinate; è l'alito del genio e non già un velo artificiale in cui chi scrive si avviluppa volontariamente per nascondere la sua opera al volgo»³.

In maniera più operativa, questa legge viene enunciata, a proposito di Wagner, come quella legge per la quale «non tutto deve essere portato alla luce»: «L'impegno di costruire non dové dare a Proust minor fatica dell'impegno di celare, di nascondere le fasi su cui quella realizzazione grandiosa posava la sua forza»⁴. Modello di questa costruzione per occultamento, caratteristica della *Recherche*, è *Parsifal*. Negli appunti più recentemente pubblicati dell'opera proustiana i momenti capitali della scoperta del «tempo ritrovato» vengono esplicitamente associati, nota Macchia, «alle sensazioni provate ascoltando la musica del *Parsifal*»⁵. Si tratta esattamente per Proust (nella parte finale della sua opera che è lo svelamento dell'estetica che la fonda, di presentare la scoperta del tempo ritrovato «come un'illuminazione alla *Parsifal*»⁶. Tuttavia nella redazione definitiva il riferimento a *Parsifal* è scomparso: un'altra musica sostituisce quella di Wagner, una musica che non ha esistenza fuori della *Recherche*, quella composta da Vinteuil. È così che viene occultato il modello: precisamente l'opera (*Parsifal*) fondata sull'occultamento...

Questo libro di Macchia anch'esso «velato», che sembra fatto di capitoli staccati, eterogenei, di argomenti per lo più puntuali ed

² John Ruskin, *Sésame et les lys* (1865), traduction par Marcel Proust, Mercure de France, Paris 1906, p. 86. Cfr. anche Marcel Proust, *Commento a «Sesamo e i gigli» di John Ruskin*. Prefazione di Giovanni Macchia, Editoriale nuova, Milano 1982, p. 61; Giovanni Macchia, *Proust e dintorni*, Arnoldo Mondadori, Milano 1990, p. 114.

³ Giovanni Macchia, *Proust e dintorni*, cit., p. 53.

⁴ Ivi, p. 76.

⁵ Ivi, p. 80.

⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 voll., t. IV, p. 1389.

esterni (da «Tra Taine e Bourget» ai due saggi finali su D'Annunzio), risulta di fatto costruito in modo ciclico su un'idea chiave: l'idea del *fallimento*, così essenziale nella percezione che Proust aveva di sé e della sua impresa. La prima idea della *Recherche* era stata quella di scrivere un saggio «alla maniera di Taine». E a lungo Proust vide se stesso come l'«eroe di un romanzo intellettuale fallito». A lungo si percepì intento a un unico gesto, quello di «ammassare rovine».

L'ultimo saggio dell'appendice è consacrato (fatto normale per uno scritto «circolare» come questo) alla prima frase della *Recherche*: frase celebre quanto poche altre, e che rivela, grazie alla recente pubblicazione dei quaderni di preparazione, le oscillazioni che l'hanno preceduta – il passaggio dall'«imperfetto [...] crudele» («Ero a letto da un'ora circa») al passato prossimo e all'emergere dell'«avverbio liberatorio»⁷ («Longtemps je me suis couché de bonne heure»).

Frase che contiene – e qui siamo alla conclusione del libro di Macchia – «tutta una dottrina e tutta una filosofia, con la libertà offerta ad un essere sofferente, malato, che comincia a scrivere, e, come indicano queste pagine, è tormentosamente insicuro dei propri mezzi»⁸.

Con l'occhio infallibile di un arciere zen, Macchia passa attraverso quell'ammasso di informazioni che costituiscono oggi il corpus del sapere proustiano e si orienta agilmente in quella foresta di frammenti ritrovati di recente, tra i quali si legge, a proposito dell'erudizione, che essa «nutre il genio invece di soffocarlo, come una manciata di fascine che spegne un fuoco piccolo e ne accresce uno grande»⁹.

Frase che descrive con esattezza il lavoro critico di Giovanni Macchia e il ruolo che in esso vi ricopre l'erudizione: ruolo attivo, suscitatore. Ogni elemento nuovamente apparso (un documento, una notizia, un frammento supplementare) entra immediatamente in rapporto con l'insieme, lo illumina di una nuova luce, lo fa crepitare e parlare. Come nella *Recherche*...

⁷ Giovanni Macchia, *Proust e dintorni*, cit., pp. 202-203.

⁸ Ivi, p. 203.

⁹ Ivi, pp. 32-33. Trad. it. dell'autrice.

UN SONNET INÉDIT DE PROUST¹

La brutalité du titre *Pédérastie* sous la plume de Proust à dix-sept ans étonne²... Certes, *Sodome et Gomorrhe* est une partie centrale de la *Recherche*, mais l'image courante est tout autre : les Agostinelli y deviennent Albertine, les messages directs sont voilés ; et certains proposent même, avec Gilles Deleuze, de choisir pour référence dernière non pas la simple homosexualité, mais plutôt le cloisonnement de la sexualité végétale...

Cette brutalité du titre (encore renforcée par le fait que la main de Proust l'a tracé sur la feuille en lettres capitales) contraste d'ailleurs avec la grâce tout à fait pudique du sonnet lui-même, sorte d'*Invitation au voyage* érotique, proposée sous forme de parodie, et parsemée d'une ironie suffisante pour éviter d'effaroucher son destinataire – Daniel Halévy, condisciple du lycée Condorcet, plus tard auteur de la première biographie de Nietzsche en France, et objet, en 1888, de la part du futur auteur de la *Recherche*, d'une insistante campagne de conviction quant aux charmes de l'amour grec.

¹ "Libération", 20 décembre 1990, p. 24. [Una versione italiana di questo articolo, non ripresa nel presente volume, è stata pubblicata con il titolo *Il ragazzo Proust e l'amore greco* ("La Repubblica", 22 dicembre 1990). Da questa versione proviene il sonetto di Proust *Pederastia* nella traduzione di Jacqueline Risset. Cfr. in Appendice il sonetto di Proust *Péderastie* apparso su "Libération" e la versione italiana dello stesso a cura di Jacqueline Risset apparsa su "La Repubblica", *infra*, p. 293].

² Ce sonnet fait partie d'un ensemble d'*Écrits de jeunesse* qui sera prochainement publié par la «Société des amis de Marcel Proust et de Combray» (Institut Marcel Proust international), sous la direction d'Anne Borrel. Ce volume d'inédits de la période 1887-1895 présentera les relations de Proust avec ses camarades du lycée Condorcet et ses articles dans les revues lycéennes. Il comprendra encore les premiers textes imprimés signés de Proust (1891), le dossier complet – avec des inédits – du roman épistolaire à quatre mains de 1893 (avec Louis de la Salle, Fernand Gregh et Daniel Halévy) et les premières lettres à Lucien Daudet (1895). [Il volume in questione è stato pubblicato nel 1991. Cfr., su questo volume, *infra*, Jacqueline Risset, *Il precocissimo Marcel*].

Marcel Proust à dix-sept ans essaie plusieurs comportements sentimentaux et sexuels, oscillant entre l'expression d'une hypersensibilité douloureuse et vibratile, qui provoque souvent la moquerie de ses condisciples (*Jean Santeuil* évoquera le souvenir longtemps brûlant de la dérision lycéenne) et la revendication d'un exercice désinvolte de la sensualité la plus éclectique et la plus immédiate. Tantôt il submerge ses camarades de classe de déclarations définitives, et de requêtes d'un rapport tendre, absolu, exclusif : tantôt il se fait le champion d'une homosexualité légère, enjouée, et se donnant, d'ailleurs, parfois, pour passagère... C'est cette dernière image qui se trouve présentée dans ce sonnet écrit en quelque sorte dans le but de dédramatiser son titre, et de montrer que la « pédérastie » est en fait un jeu gracieux, poétique et libérateur, qu'il serait bien dommage de ne pas expérimenter au plus tôt.

Les irrégularités grammaticales de la composition rappellent l'utilisation que Proust en fera plus tard : elles peuvent conférer au style une beauté spéciale. Mais ici elles donnent l'idée d'un texte rapide, brillant mais hasardé, qui appelle les « corrections » du destinataire : celles sans doute auxquelles fait allusion la lettre à Daniel Halévy publiée par Philip Kolb et jusqu'ici simplement datée de l'automne 1888 : « Tu m'administres une petite correction en règle mais tes verges sont si fleuries que je ne saurais t'en vouloir, et l'éclat et le parfum de ces fleurs m'ont assez doucement grisé pour m'adoucir la cruaute des épines. Tu m'as battu à coups de lyre. Et ta lyre est enchanteresse »³.

La même lettre se poursuit par l'exposé d'une sorte de poétique de la délicatesse, en très fort contraste, comme s'il s'agissait de l'effacer rétrospectivement, avec la brutalité du titre : « Je trouve l'impudicité une chose horrible. Elle me paraît bien pire que la débauche »⁴.

Un peu plus loin, toujours à propos du sonnet, Proust affiche en passant – jouant sans aucun doute du prestige intellectuel dont il jouit déjà auprès de ses amis (Anne Borrel parle du rôle de mentor du jeune élève de Condorcet) – une grande sûreté quant à la positivité des « plaisirs des sens » : « Mes croyances morales me

³ [Marcel Proust, *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris 1970-1993, 21 vol., t. I, p. 121].

⁴ [*Ibid.*]

permettent de croire que les plaisirs des sens sont très bons »⁵. Ni le Proust des *Plaisirs et les jours* ni celui de la *Recherche* ne posséderont d'aussi tranquilles convictions ; au contraire. Mais il s'agit pour l'instant de persuader. Et en même temps d'éviter la fixation, l'immobilisation dans une identité lourde : « Ne me traitez [sic] pas de pédéraste, cela me fait de la peine »⁶.

L'interlocuteur doit comprendre que les jeux sensuels entre amis sont fondés en quelque sorte philosophiquement, et, pourrait-on dire, quels que soient les sexes, par la parenté profonde entre corps et âme : « [...] si ton corps et tes yeux sont si gracieux et souples comme ta pensée qu'il me semble que je me mêlerais mieux à ta pensée en m'asseyant sur tes genoux », « le charme de ton toi, ton toi où je ne peux séparer ton esprit vif de ton corps léger [...] »⁷.

En fait, ce sonnet juvénile correspond à une période particulièrement décisive de la formation de l'écrivain Proust... Toujours en novembre 1888, il écrit pour la "Revue Lilas" – avec la mention « sous réserve de destruction ultérieure »⁸ – un texte présenté comme un double extrait de journal intime : le premier, daté « quinze ans, octobre », décrit le « noir » dans la chambre et « l'horreur des choses usuelles »⁹; le deuxième, daté « dix-sept ans, octobre » évoque « la lumière vive de la lampe » et, au dehors, « la belle lumière bleue », transfiguratrice, de la lune. Et c'est bien de transfiguration qu'il s'agit ici, d'une transfiguration consciente et voulue : « l'horreur des choses usuelles »¹⁰, de mémoire mallarméenne, a été exorcisée, d'un coup, par un geste hardi et décidé, quasi triomphal : « Les choses usuelles, comme la nature, je les ai sacrées, ne pouvant les vaincre »¹¹.

La fuite rêvée et désinvolte du sonnet représente sans doute le versant extérieur, l'instance joueuse de cette période déterminante. L'avion-Proust décolle peut-être déjà au cours de l'automne 1888, et les élèves du lycée Condorcet le regardent évoluer dans l'air, y formant d'étranges volutes...

⁵ [*Ibid.*]

⁶ [Ivi, p. 122].

⁷ [Ivi, p. 121].

⁸ [Marcel Proust, *Écrits de jeunesse*, cit., p. 123].

⁹ [*Ibid.*]

¹⁰ [Ivi, p. 124].

¹¹ [*Ibid.*]

IL PRECOCISSIMO MARCEL¹

Un profondo cambiamento si sta producendo in questi ultimi anni, per i Francesi, nella geografia letteraria del mondo. Finora si era ritenuto, infatti, che molti altri paesi avessero nella loro letteratura nazionale un nome sufficiente a riassumerne quella storia e a definirla (Dante, Shakespeare, Goethe, e così di seguito); mentre la Francia non disponeva di una risorsa simile (soltanto per scherzo Gide aveva risposto a chi gli chiedeva chi fosse il più grande poeta francese «Victor Hugo, hélas!»). In quella letteratura, invece, si doveva sostituire il nome unico con almeno una coppia (Corneille-Racine) oppure una serie (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé). In questi anni, tuttavia, si viene delineando una nuova candidatura, quella di Marcel Proust.

Rifiutata all'inizio da diverse case editrici – e da Gide stesso per Gallimard (*Du côté de chez Swann* fu stampato, come si sa, a spese dell'autore) –, la *Recherche du temps perdu*, prima di accedere all'immagine di «moderne Mille e una Notte» che Georges Bataille le riconobbe per primo, fu giudicata da molti – da Valéry ai surrealisti – l'opera di un mondano passatista legato a una classe sociale in estinzione e all'illustrazione di una memoria bergsoniana.

A poco a poco, attraverso il secolo, il nome di Proust crebbe fino a venire posto, in maniera ormai tradizionale, accanto a quelli di Joyce, di Kafka, di Musil, tra i numi tutelari del Ventesimo secolo. Permaneva tuttavia, fino alle recentissime edizioni (Gallimard, Flammarion) che riportano alla luce i numerosi quaderni preparatori, l'idea che tra questi numi Proust fosse, in qualche modo, quello più ottocentesco, o perlomeno quello più attaccato a un'idea di «chiusura» o di «compimento», molto lontana dall'«opera aperta» praticata ad esempio da Joyce (è proustiana l'espressione «patina dei grandi maestri»).

¹ "Il Messaggero", 17 febbraio 1991, p. 19. Le traduzioni italiane dei passi di Proust citati sono dell'autrice.

Dalle ultime edizioni emerge invece l'immagine di un maestro, certo, che però è anche un maestro del frammentario, dell'incompiuto, del dubbio. Le celebri «paperoles» studiate da Gianfranco Contini, questi lembi di carta aggiunti all'opera in corso, per modificarne fino al termine – mai raggiunto – la fisionomia, si rivelano stupefacenti macchine di guerra, inventate per distruggere il testo mentre lo costruiscono... Un Dante, uno Shakespeare, un Goethe, per la vastità e la qualità microcosmica, certo, ma sul versante novecentesco, cioè a dire il versante dell'inquietudine, dell'interruzione, dell'impossibilità.

Escono ora (grazie agli accordi raggiunti con gli eredi) alcuni inediti raccolti in un volume di *Écrits de jeunesse*² dalla «Société des Amis de Marcel Proust et de Combray» (a cura di Anne Borrel e di diversi collaboratori, tra cui Alberto Beretta Anguissola), scritti che corrispondono al periodo 1887-1895, epoca in cui Proust è allievo del Liceo Condorcet, compie il servizio militare, e si iscrive alla Facoltà di Legge.

Gli inediti di questo volume non portano certamente trasformazioni sconvolgenti all'immagine di Proust giovane trasmessa dalla biografia di Painter, dall'edizione della corrispondenza di Philip Kolb o dalle ultime analisi di Giovanni Macchia: anche se alcuni brani di lettere finora censurati o alcune poesie o articoli comportano passi erotici molto più chiari e decisi. Ma, attraverso le testimonianze degli amici – i primi amici di Proust – e soprattutto attraverso i suoi testi (è pur sempre l'autore della *Recherche* a volere che si diffidi delle testimonianze e delle biografie, che peccano tutte, secondo lui, di ingenuità e di estraneità), si tratta piuttosto di un rafforzamento della possibilità di una ulteriore messa a punto dell'immagine globale.

In questo giovane gentile e manierato, dai grandi occhi orientali e dalla sensibilità vibratile e ombrosa, ciò che colpisce è la straordinaria maturità intellettuale, immediatamente riconosciuta dai condiscipoli: «era di un'altra essenza»³, dicono Dreyfus e Halévy. Le descrizioni che fa di se stesso il giovane Marcel, perpetuamente innamorato di questo o di quest'altro giovane amico, tenero, sen-

² Marcel Proust, *Écrits de jeunesse, 1887-1985*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Anne Borrel, Institut Marcel Proust international, 1991. Per la traduzione italiana cfr. Marcel Proust, *Scritti giovanili*, edizione a cura di Barbara Piqué. Introduzione di Alberto Beretta Anguissola, Mondadori, Milano 1992.

³ Marcel Proust, *Écrits de jeunesse*, cit., p. 26.

suale, inquieto, preoccupato di convincere l'interlocutore della bontà delle sue idee erotiche e culturali, sono descrizioni di un maestro della psicologia e di un umorista, già fatto, in tenera età...

Nel 1888, all'età di sedici anni, Proust è già un finissimo letterato: poesie, lettere e composizioni scolastiche rivelano una padronanza sorprendente delle tecniche di scrittura. Alcuni dei suoi primi compiti evocano perfino Lautréamont per l'ironia che corrode e distanzia gli stereotipi narrativi. In alcuni testi, inoltre, si esprime scopertamente un entusiasmo ingenuo ma saldissimo per i poteri stupefacenti della letteratura: «Gli studi letterari ci permettono di disprezzare la morte»⁴. E sarà, poi, questo il senso finale del *Tempo Ritrovato*.

Quando compone un testo erotico (che sia un sonetto dal titolo brutale, *Pederastie*, o un'ode pastorale dai doppi sensi onanistici), Proust liceale mescola sapientemente diversi toni e registri stilistici (dal più diretto al più velato) per sviluppare una poetica della delicatezza: «odio l'impudicizia»⁵. E utilizza già, come farà nel suo capolavoro, alcune lievi irregolarità nel lessico o nella sintassi per introdurre una trasgressione più profonda. In certe locuzioni, vicine a Charles Cros o a Rimbaud e che riprendono anche espressioni del vocabolario erotico del Cinquecento, come ad esempio «gazon framboisé» («erba di lampone»)⁶, egli preannuncia alcune predilezioni della futura *Recherche*.

Il punto forse più interessante del volume è quello in cui il giovane Proust corregge, riga per riga, una poesia scritta dall'amico Daniel Halévy (che sarà poi l'autore della prima grande biografia di Nietzsche): poesia anch'essa a motivo erotico e abbastanza racapricciante: un moribondo in un ospedale sogna di possedere la suora che gli fa da infermiera: l'amplesso ha luogo, seguito dalla doppia morte, sul letto della corsia... Il liceale, Marcel, è correttore severo, ironico, rigoroso («“mortale” è atroce come espressione, come “parte del discorso”, e infine per la versificazione. Non solo è una zeppa ma rompe crudelmente il tuo verso» – «sarebbe forse bello ma questa sintassi mi è inintelligibile», «saprai che i vermi

⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Saint-André, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 324.

⁵ Marcel Proust, *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris 1970-1993, 21 voll., t. I, p. 121.

⁶ Ivi p. 149.

che rodono il corpo esistono soltanto nella medicina delle cuoche», «naturalista *ergo* stupido», «Molto bene, ma già letto da qualche parte», «Le immagini non sono formate. È vago perfino quand'è più o meno corretto. È *qualunque*, cioè a dire il contrario della poesia»⁷.

Ma il volume contiene inoltre i primi testi pubblicati da Proust, che non risalgono come si credeva finora al 1892, ma al 1890. Il primo in assoluto – e in questo gli *Écrits de jeunesse* completano l'immagine del Proust maestro di stile con quella dello spettatore appassionato di «café-chantant» – il primo testo di Proust non è consacrato a Balzac né a Sainte-Beuve, ma a Yvette Guilbert: lungo testo che analizza la celebre pronuncia e gli aspetti della cantante i cui irresistibili motivi Joyce canticchierà ancora, a Parigi, con Nino Frank: «Non son quel che si pensa, non son quel che si dice».

⁷ Si tratta della poesia *Amour* di Halévy di cui vengono riprodotte due versioni con le correzioni di Proust (cfr. *Écrits de jeunesse*, cit., pp. 164-166). Le correzioni riportate e tradotte dall'autrice si riferiscono alla seconda versione.

PROUST E DEBENEDETTI¹

Il racconto interno *Un amore di Swann*, inserito nella prima parte della *Recherche*, non è certamente separabile dal resto dell'opera, al quale esso è legato, per ragioni ben note, da un duplice filo: il personaggio Swann è il *doppio* del narratore Marcel, l'amore descritto dal racconto è il modello di ogni futuro amore del narratore.

Ma inoltre la tensione narrativa che porta questo racconto alla sua conclusione (tensione che si rivela nel lungo interrogatorio alla donna amata) è il modello di tensione di scrittura che si esprime nel grande libro il cui titolo originario era la *Ricerca della verità*. Si potrebbe quindi parlare di una duplice ragione per non separare il racconto, per non pubblicarlo fuori del suo contesto, come se fosse un romanzo a sé.

Una ragione di farlo c'è tuttavia, ed è la traduzione di Giacomo Debenedetti il quale ha per primo afferrato l'importanza e l'emblematicità di quell'interrogatorio da lui definito «poliziesco». Il lavoro di traduzione porta a una vicinanza col testo che nessun approccio critico può eguagliare. Debenedetti ha voluto per così dire sperimentare su di sé l'intensità e la durata di quel movimento d'interrogazione che è la *Recherche*. E così possiamo leggerlo oggi.

Tra il 1925 e il 1960, Proust appare ripetutamente negli scritti di Giacomo Debenedetti, e vi appare in modo tale da poter essere definito, rispetto all'insieme di questa sua opera critica, ad un tempo come oggetto privilegiato e come modello interiore.

Il lungo saggio del 1946 *Rileggere Proust*, giustamente posto dagli editori in testa al volume postumo di saggi proustiani uscito nel

¹ Postfazione a Marcel Proust, *Un amore di Swann*, traduzione di Giacomo Debenedetti, Tascabili Bompiani, Milano 1991, pp. 231-242. [Jacqueline Risset è autrice anche dell'articolo (non ripreso in questo volume) *Debenedetti e Proust*, edito in Rosita Tordi (a c. di), *Il Novecento di Debenedetti*. Atti del Convegno Roma 1-2-3 dicembre 1988, Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano 1991, pp. 117-121].

1982, si apre con queste righe: «Oggi, passati quasi 25 anni, rileggere Proust significa non solo mettere a confronto la sua gloria – quale si è consolidata – con la sua fama, quale brillò repentina, con una dolce, ineluttabile e perfino calamitosa prepotenza, nel cielo letterario, e umano anche, in cui apparve quella cometa dalla lunga chioma»².

E questa apertura, con la sua andatura mimetica, che include l'uso proustiano dei tre aggettivi e la fioritura – ugualmente proustiana – di metafore venute dal regno della natura a rappresentare l'universo intellettuale, con il suo slancio rimandato dalle successioni degli incisi, sarebbe già sufficiente a rilevare la centralità dell'autore della *Recherche* per la scrittura del grande critico italiano.

Quando Debenedetti scriveva i primi saggi su Proust, *Le Temps retrouvé* non era ancora pubblicato; e quando scriveva gli ultimi, mancavano ancora le opere incompiute e preparatorie (*Jean Santeuil*, *Contre Sainte-Beuve*); solamente in questi anni del resto si sta completando la pubblicazione, con le edizioni di Gallimard e di Flammarion arricchite dai brani inediti. Ma, dal 1925 ad oggi, ogni nuova pubblicazione proustiana ha portato nuove conferme alle sue intuizioni e analisi, la cui sicurezza e originalità spiccano nel panorama della critica italiana del tempo.

La critica proustiana inizia in Italia, occorre dirlo, molto presto, con il saggio di Lucio d'Ambra del dicembre 1913, sulla "Rassegna contemporanea". D'Ambra ha il merito di percepire, profeticamente, – cosa rarissima anche in Francia in quegli anni, la dimensione «futura» di un autore considerato allora per lo più «mondano» e «manierato»: «Ricordate questo nome e questo titolo: Marcel Proust e *Du côté de chez Swann*. Tra cinquant'anni i nostri figliuoli ritroveranno forse l'uno e l'altro accanto a Stendhal, al *Rouge et Noir* e alla *Chartreuse*. [...] Questo libro [...] è la manifestazione impressionante d'una intelligenza meravigliosamente limpida e libera [...]»³.

Nell'aprile del 1914, un articolo non firmato della "Voce" descrive *Du côté de chez Swann* come un'opera interessante, ma secondaria, «un bel libro francese, folto, fitto, ombroso; francese e non parigino; [...] un bel libro ma questo libro non ci dà una sensibilità nuova, una lirica rinnovatrice»⁴.

² Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust*, Mondadori, Milano 1982, p. 11.

³ Lucio d'Ambra, *Cronaca di letteratura francese*, "Rassegna contemporanea", 10 dicembre 1913 [pp. 822-823].

⁴ [Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*], "La Voce", 28 aprile 1914, [p. 56].

D'Annunzio nota nello stesso anno: «[...]L'arte è lontanissima da certi trattati quasi scientifici fondati sulla memoria fallace», e esclama con violenza, in francese: «Son œuvre n'est qu'un monteau de papiers, de chartes et de titres, pondu par un archiviste maniaque et tousseur, dans l'antichambre armoriée d'une très vieille marquise qui entretient un très vieux pédéraste blèse et babillard»⁵.

Un giudizio così negativo rappresenta un altro fatto isolato nella critica proustiana, in Italia e fuori d'Italia. Ma Giacomo Debenedetti poteva scrivere, nel 1925 – dopo la morte di Proust, quindi, e prima della pubblicazione del *Temps retrouvé*: «Il vezzo, adesso, è di stroncarlo [...]. (Quasi che il romanzo di Proust debba considerarsi come una nuovissima versione dei *Misteri di Parigi*, rovesciata sullo sfondo del faubourg S[ain]t-Germain)»⁶.

E, in quell'anno ancora, così acerbo per la vera critica proustiana (il saggio più acuto del periodo – a parte il bellissimo saggio di Jacques Rivière su Proust e Freud che rimarrà per tutto il secolo, o quasi, ignorato⁷, sarà quello di Walter Benjamin nel 1929⁸) Debenedetti rivela già un pieno possesso del proprio giudizio sull'opera, che si manifesta nel mondo in cui descrive, e spiega «la grande docilità con cui l'opera di Proust si assoggetta ad essere smembrata in morceaux choisis»⁹, malgrado il carattere di continuità che presenta per il lettore il suo «ininterrotto, e quasi fatale, fluire»¹⁰. La frammentabilità della *Recherche*, non risulta, come pensava Valéry (Debenedetti riporta una conversazione di quest'ultimo con Emilio Cecchi) dal fatto che, come per l'esperimento che i ragazzi fanno con i vermi, il frammento della *Recherche* sarebbe identico all'insieme: «La *Recherche* può paragonarsi a quelle curve di cui i geometri sanno ricostruire l'andamento, quando ne conoscano un solo trat-

⁵ Cit. in Giorgio Mirandola, *D'Annunzio e Proust*, "Lettere italiane", ottobre-dicembre 1968 [pp. 473-474].

⁶ Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust*, cit., p. 79.

⁷ Jacques Rivière, *Quelques progrès dans la connaissance du cœur humain (Freud et Proust)*, "Cahiers de l'Occident", n. 4, 1927; pubblicato da Mario Lavagetto in Italia sotto il titolo *Alcuni progressi nello studio del cuore umano. Proust e Freud*, Pratiche editrice, Parma 1985; attualmente nei "Cahiers Marcel Proust", n. 13 Gallimard, Paris 1985.

⁸ Walter Benjamin, *Pour un portrait de Proust*, in Id., *Mythe et Violence*, Denoël, Paris 1971.

⁹ Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust*, cit., p. 80.

¹⁰ [Ibid.]

to: perché, come dicono, ciascun tratto vale a denunciare la legge e la ragion del moto, onde la curva fu descritta»¹¹.

Se si pensa che non era ancora noto *Le Temps retrouvé*, dove viene enunciata dettagliatamente la legge di composizione dell'opera, si coglie la profondità e il rigore con i quali il giovane critico aveva letto e percepito il nuovo romanziere.

Profondità e rigore che si trovano immediatamente confermate, nelle pagine seguenti, dal rapporto centrale che viene stabilito, con sicurezza, tra la scrittura di Proust e la musica di Wagner. In ambedue, la «cifra vuole mantenersi in una complessità insolubile, e rifiuta di essere distesa in figure particolari e discorsa per elementi analitici. Non si dipana; ma ha virtù di ricreare per noi, in un *fiat*, tutta intera l'opera del maestro»¹².

Tale intuizione del 1925 verrà pienamente confermata negli anni Ottanta dalle analisi di un altro grande proustiano italiano, Giovanni Macchia, che ritroverà l'orma wagneriana nella struttura della *Recherche* come nei suoi particolari (a partire dalle *Jeunes filles en fleur*)¹³.

Ma la chiave musicale dell'opera proustiana viene estesa da Debenedetti all'insieme dell'opera: «Quando si legge nella prima riga del *Du côté de chez Swann*: "Longtemps je me suis couché de bonne heure", si ha l'impressione che il colpo di bacchetta di un invisibile direttore di orchestra abbia smossa la cellula sonora, che propagherà la sua vibrazione indefinitamente, come un sasso lanciato dentro un'acqua calma»¹⁴.

E la presenza, o piuttosto la predominanza della musica, – «la vasta sinfonia che fascia tutto il romanzo di Proust»¹⁵, e che include anche «la brume doucement sonore» di Debussy – si afferra appieno solo quando si capisce la sua natura di «anima», che qua e là – «intorno a ogni realtà che in essa cada» – si manifesta, «come, nelle favole antiche, si affacciava fuor delle grotte sonore, per chi sapeva destarla, la Ninfa abitatrice»¹⁶.

¹¹ [Ivi, p. 81].

¹² [Ivi, p. 82].

¹³ Giovanni Macchia, *Il silenzio su Parsifal*, in Id., *Proust e dintorni*, Mondadori, Milano 1989, p. 69 sgg.

¹⁴ Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust*, cit., p. 83.

¹⁵ Ivi, p. 85.

¹⁶ *Ibid.*

Ma il segreto di questa «aura musicale» così necessaria, per mezzo della quale Proust scava, come Wagner, davanti alla scena un suo «golfo mistico», Debenedetti lo trova nelle *Journées de lecture*, che sono la «prova avanti lettera della Recherche» e che resuscitano l'età dell'oro della lettura, cioè a dire l'infanzia. Allora, «agli amabili inviti del mondo reagivano strati inconsapevoli della coscienza»¹⁷; di modo che ciò che costituiva allora l'oggetto unico dell'attenzione, il libro – oramai smarrito, dimenticato, – ha lasciato passare, e ha trasmesso alla memoria senza che se ne accorgesse «l'atmosfera che lo circondava». Tutta la *Recherche*, scrive Debenedetti, è costruita così: «sempre, l'autore parte in cerca di un'antica attenzione che ha smarrito il suo oggetto primitivo e che non ritrova se non la musica nella quale, senza darsene per intesa, si era allora lasciata calare»¹⁸.

Con lievità, con grazia musicale a sua volta, il critico indica in queste pagine, con impressionante sicurezza, due elementi effettivamente fondanti dell'opera proustiana, *l'inconscio* e *l'à côté*¹⁹. Ma non solo: nella seconda parte di questo saggio del 1925, contesta anche l'operazione più corrente della critica proustiana, e non solo di quel periodo, «il fare della memoria la preponderante facoltà di Proust»²⁰. In realtà, Proust è «poeta delle idiosincrasie»²¹, e, come tale, «inventore», o scopritore, di un nuovo continente della letteratura: le idiosincrasie «o meglio, quelle che, prima di lui, solevamo considerare sterili e incomunicabili idiosincrasie»²²: quelle popolazioni che abitano – come scrive Debenedetti con il lessico dell'epoca, che non ha ancora assimilato Freud ma lo incontra per vie traverse – il «subcosciente». Proust ha detto il segreto delle idiosincrasie; e, nello sforzo mirabile per catturare con il linguaggio critico la fisionomia particolare di questo «atto del dire» proustiano, Debenedetti usa anche la parola «inconscio», preceduta da un «quasi» che ha valore di litote: «Proust si è inventata una frase lenta, volubile e insinuante, che si tuffa nell'ombra del quasi inconscio»²³. E a questo punto, con gesto

¹⁷ Ivi, p. 87.

¹⁸ Ivi, p. 88.

¹⁹ Cfr. Giovanni Macchia, *L'angelo della notte*, Rizzoli, Milano 1984, *passim*; Jacqueline Risset, *Théorie et Fascination*, cfr. *supra*, pp. 37-59; e Desiderio, *fuga e profanazione*, cfr. *supra*, pp. 61-77.

²⁰ Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust*, cit., p. 88; cfr. anche Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Gallimard, Paris 1970.

²¹ Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust*, cit., p. 91.

²² *Ibid.*

²³ Ivi, p. 94.

caratteristico, intensamente e musicalmente mimetico, la frase del critico si fa straordinariamente simile alla frase «dal collo lungo e sinuoso» che Proust stesso descrive come caratteristica della musica di Chopin, che Debenedetti riconosce come proustiana e prolunga come «debenedettiana»: «Si sorprende quasi sempre, nella cadenza, lo scatto del polso che, rovesciando la mano, porta la preda, ormai rassegnata alla sua dolce cattività, dall'ombra alla luce»²⁴.

Nei saggi degli anni seguenti (*Proust e la musica, Commemorazione di Proust*, ambedue del 1928) che sono saggi carichi, quasi fino ad esplodere, di intuizioni felici e di sorprendenti colpi di luce, l'assoluta novità e modernità di Proust viene riaffermata e accostata a quella corrente che sarebbe sbocciata, molto più tardi, nei testi del *Nouveau Roman* e che Debenedetti chiama, pittorescamente, «lo sciopero dei personaggi»; mentre – altra anticipazione, questa volta riguardante le future direzioni della critica del Novecento – interroga lo statuto del personaggio che dice *je* nella *Recherche*; ne indica la complessa stratificazione (è volta per volta «lo schermo, il diaframma lirico», «l'organizzazione dell'azione», «una specie di compare di rivista», «l'infallibile corifeo»²⁵).

Il saggio del 1946 che dà il titolo al libro postumo *Rileggere Proust* percorre tutta la storia della critica proustiana fino a quel momento, e interroga da vicino singoli episodi del romanzo – il rapporto tra Swann e Odette, avvicinato a un «interrogatorio di gelosia» – i vari momenti di brusca «accelerazione», la struttura costruita su «una immediatezza incalcolabile e come irreale di apparizioni»²⁶, le quali a diversi gradi ci rimandano a questo *altro da noi* che è l'inconscio, «che si esprime con un suo rozzo e raffinato, primordiale e aggiornatissimo vocabolario di immagini»²⁷.

Torna anche, questo saggio, sulla «passività» dell'operazione del *je*, su quel «vero e proprio sforzo, [...] tenace applicazione per ridursi in uno stato di passività»²⁸: si tratta di esporsi «a farsi cercare dall'essenza delle rose»²⁹. Il lavoro di ricerca è ascolto musicale, quasi inoculazione dell'essere dell'altro. La sensibilità critica di Debenedetti, la sua libertà da ogni forma di schematismo o gabbia

²⁴ Ivi, p. 95.

²⁵ Ivi, p. 130.

²⁶ Ivi, p. 67.

²⁷ Ivi, p. 68.

²⁸ [Ivi, p. 135].

²⁹ [Ivi, p. 137].

ideologica consiste in questo caso nel mettere direttamente in rapporto aneddoti biografici come quello delle rose del Bengala raccontato da Reynaldo Hahn³⁰ o «brouilles» dolorosamente vissute e sapientemente orchestrate nell'epistolario, o «singeries» come le imitazioni (ad esempio dei modi di gestire di Robert de Montesquiou), e prove letterarie come i «pastiches» nei quali si tratta, per liberarsi dall'ossessione musicale di un autore (dall'«idolatria», dirà Proust), di passare attraverso l'estrema passività, di «annegarsi in quell'autore», fino all'esperienza centrale, quella che Debenedetti chiama delle «intermittenze».

Georges Bataille, in un saggio del 1948 su "Critique", definirà «il rigore con il quale Proust riduce la sua ricerca alla trovata involontaria»: ...«non si tratta più di cambiare il mondo, ma di afferrarlo, o forse di lasciare che liberamente ci afferri», aggiungendo inoltre: «Se il mondo non cristiano definisse un giorno le forme della sua vita spirituale, [...] questo volto [...] potrebbe somigliare a quello di Proust»³¹.

La penetrazione intuitiva di Debenedetti nei rapporti con il suo oggetto si rivela e si esercita in sommo grado, paradossalmente, a proposito di un suo errore terminologico. Nello sforzo di descrivere l'esperienza centrale di Proust egli aveva proposto, nei primi saggi, il termine di «idiosincrasie». Nei saggi seguenti adotta il termine «intermittenze» che usa come una sorta di sinonimo delle «épiphanie» joyciane.

L'espressione «intermittences du coeur» è ben nota. Proust la usa quando racconta, in *Le Côté de Guermantes*, come, diversi mesi dopo la morte della nonna, nel bel mezzo di questo «tempo di oblio» che segue a volte la morte delle persone che abbiamo amato di più, slacciandosi un giorno il bottone dello stivaletto, fu bruscamente invaso da una «presenza sconosciuta e divina» che indicava, senza alcun dubbio, l'improvviso riaffiorare del ricordo; e prosegue: «car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du cœur»³²: queste interruzioni – questa discontinuità della memoria – provocano dei momenti in cui «le ricchezze dell'anima sono indisponibili».

³⁰ Ivi, p. 136; cfr. l'analisi di Mario Lavagetto, in *La sollecitazione ermeneutica*, in Rosita Tordi (a c. di), *Il Novecento di Debenedetti*, cit., pp. 59-70.

³¹ Georges Bataille, *Marcel Proust, "Critique"*, novembre 1948; ried. in Id., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 voll., t. XI, p. 391. [Trad. it. dell'autrice].

³² [Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1977-1978, 3 voll., t. II, p. 756].

li». Debenedetti, alla ricerca di una definizione d'insieme per quegli istanti privilegiati e trasfiguranti che formano il cuore, e il vero motore, di tutta la *Recherche*, sceglie di interpretare positivamente e non negativamente questo concetto di intermittenze, indicando con questo 'errore' due verità: che manca un termine unico che indichi l'essenza dell'esperienza proustiana, e d'altra parte la discontinuità fondamentale di tale esperienza.

Ma questo momento in cui il critico interpreta erroneamente il suo oggetto è forse il momento in cui gli è più vicino. Proust ha, nella *Recherche*, commesso due errori, l'uno anatomico, – che gli fu severamente rimproverato da Gide e che costituì, in qualche modo, uno dei motivi del suo rifiuto alla pubblicazione di *Swann* presso Gallimard –, l'altro grammaticale, che non è stato a mia conoscenza mai notato. Ambedue corrispondono esattamente all'atteggiamento di Debenedetti: sono causati dall'urgenza della definizione, della conoscenza, e sono, in misura diversa, scopritori di verità.

Il primo sta nell'espressione «son triste front [...] où les vertèbres transparaissaient»³³, nel momento in cui Proust descrive questo personaggio malato e prossimo alla sua morte che è la zia Léonie. Si comprende facilmente che in realtà Proust sta parlando delle ossa rese visibili sulla fronte della vecchia signora dall'estrema magrezza, ossa minute e separate come delle vertebre: ciò che Proust afferra con questa visione se si vuole infantile e imperfetta è la percezione della continuità dello scheletro, una presenza quasi da danza macabra sotto la figura composta, dolce e vestita.

Il secondo 'errore' è contenuto nella frase della *Fugitive* che descrive, a proposito di Albertine incontrata davanti al mare a Balbec insieme alla «petite bande»: «nous croyons aimer une jeune fille, et nous n'aimons hélas! en elle que cette aurore dont leur visage reflète momentanément la rougeur»³⁴.

Il passaggio, grammaticalmente scorretto, da «une jeune fille» à «leur visage» indica chiaramente lo scivolare dall'oggetto di desiderio alla generalità, a «les jeunes filles», secondo un procedimento metonimico caratteristico di Proust³⁵ e con il quale Jacques Lacan

³³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 52. Sul tema dell'"errore" in Proust, cfr. anche l'interessante saggio di Mario Lavagetto, *Stanza n. 43 (Un lapsus di Marcel Proust)*, "Paragone", agosto 1987, ried. Einaudi, Torino 1990.

³⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, p. 644.

³⁵ Cfr. Jacqueline Risset, *Desiderio, fuga e profanazione*, *supra*, pp. 61-77; Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, in Id., *Écrits*, Le Seuil, Paris 1966;

– a partire dalla teoria freudiana – definisce precisamente il movimento del desiderio nella psiche.

Proust, in un saggio pubblicato dal “Figaro” prima della morte, difendeva Flaubert contro chi lo accusava di commettere errori di grammatica, dicendo: «Il y a une beauté grammaticale [...] qui n'a rien à voir avec la correction»³⁶. Vi è una sovranità nella scrittura che va ascoltata, e l'ascolto di quella musica coinvolge l'orecchio e molti altri strati della sensibilità. L'urgenza che Debenedetti legge nell'interrogatorio della gelosia inflitto da Swann a Odette come nel desiderio di conoscenza di Marcel, la esprime anch'egli nell'intensità del suo deciframento: le «intermittenze» debenedettiane, questo negativo che diventa positivo, e che si accordano con la sua lettura della realtà di Proust come corposità, come seguito di apparizioni di personaggi «di sbieco» (nelle quali si riconoscono gli angeli baudelairiani), trovano una sorprendente conferma in questa descrizione di Maurice Blanchot: «Proust découvre que ces instants privilégiés ne sont pas des points immobiles, mais que, de la surface de la sphère à son centre, ils passent et repassent, allant, incessamment quoique par intermittence, vers l'intimité de leur réalisation véritable»³⁷.

Malcolm Bowie, *Freud, Proust, Lacan. La théorie comme fiction*, Denoël, Paris 1988.

³⁶ Marcel Proust, *À propos du «style» de Flaubert*, “Nouvelle Revue Française”, janvier 1920, ried. in Id., *Chroniques* (1927), N.R.F., Gallimard, Paris 1949, p. 195.

³⁷ Maurice Blanchot, *L'expérience de Proust*, in Id., *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris 1959.

CHE COS'È LA LETTERATURA?¹

Ogni impresa letteraria suscita (o non suscita, e in questo caso è l'assenza a dover essere interrogata) la domanda: che cos'è la letteratura?

Alcune opere critiche eludono scientemente la risposta – fanno prendere aria alla domanda, la portano per campi, giardini, spazi vari... Parlano di teatro, di incontri; evitano sistematicamente il sistema; e perfino le definizioni dirette. Eppure in esse la tensione cognitiva si percepisce, continua. E il movimento che spinge l'indagine si rivela continuamente duplice: da una parte è volto verso quell'oggetto, quell'opera, quello stile unico, irripetibile (a volte, come scriveva Roman Jakobson, al limite dell'*idiolecte*), e intento ad afferrare la «nozione» – termine mallarmeano che indica ad un tempo il concetto filosofico e la sua torsione, o invisibile perversione, indizio, precisamente, del suo carattere letterario.

In questo senso la critica di Giovanni Macchia si può dire nutrita e impregnata dei modi della «rivoluzione proustiana» – rivoluzione discreta e quasi inapparente, di cui forse solo questo fine secolo sta misurando a poco a poco l'ampiezza.

L'opera proustiana, è noto, si può dire interamente nata da una reazione violenta ai metodi della critica di Sainte-Beuve e definirsi un frutto diretto del travaglio mentale prodotto dall'opposizione a Sainte-Beuve, alla sua concezione della letteratura, alla sua egemonia nel campo delle lettere francesi. Occorre notare che negli scritti di un critico onnivoro come Macchia, Sainte-Beuve è del tutto assente; non ha suscitato neanche uno di quei brevi saggi che raccolgono, in un particolare dell'opera o della vita di uno scrittore secondario, un problema, un enigma, un incrocio di motivi o di interrogazioni sull'epoca, o su un altro scrittore più grande, riflesso

¹ Articolo pubblicato in Jacqueline Risset, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano 1991, pp. 109-122.

obliquamente in quelle pagine, in quell'aneddoto. Assenza che è da interpretare come una distanza presa – rivoluzione compiuta – attraverso Proust, attraverso il «metodo Baudelaire».

È ormai un dato acquisito, per la critica contemporanea, che Proust partiva da un nucleo teorico, e che ne *La Recherche du temps perdu* la teoria costituisce il suolo stesso dell'immaginario: il grande romanzo proustiano è descrivibile come una sorta particolare di trattato di estetica, dove la teoria genera continuamente la fiction.

Ciò che Proust rimproverava a Sainte-Beuve era di fondare la sua critica sulle «testimonianze» esterne, e di confondere, ciò facendo, due campi dell'esperienza – più che «vita» e «opera», «scrittura» e «vita sociale» –, in realtà nettamente separati fra di loro: separati precisamente da un mutamento del soggetto dell'esperienza, poiché la scrittura esige un'immersione così profonda nell'«ignoto» che l'io che scrive costituisce intorno a sé una realtà del tutto diversa da quella che circonda l'io dei rapporti visibili. Proust ricorda che il metodo di Sainte-Beuve portò quel famoso critico a non riconoscere gli scrittori più grandi del suo tempo (Balzac, Stendhal, Flaubert). Sulla base di una lettura che privilegi l'io sociale, Proust stesso, del resto, sarebbe stato disconosciuto in quanto giovane mondano (così avvenne del resto nelle sue prime disavventure di autore). Sainte-Beuve, probabilmente, avrebbe ignorato l'altro Proust, quello della camera di sughero, quello dell'esplorazione silenziosa, rischiosa, il Proust «angelo delle tenebre».

Ma, più centralmente, ciò che Proust rifiuta in Sainte-Beuve – più che la confusione vita-opera – è la separazione tra due campi dello scrivere, *critica* e *romanzo*. La rivoluzione proustiana consiste precisamente nell'aver integrato romanzo e critica in una struttura duttile e vasta, tale da far coesistere tutti gli elementi della «vita spirituale» – cioè, nelle parole di Proust, della vita interiore riflessa nell'individuo, e che non consiste in un tutto unitario e armonico, ma in un insieme di elementi legati, giustapposti e interdipendenti, continuamente messi in rapporto dal caso e dalla contiguità –. In altri termini, ripensare, come fa Proust, il rapporto tra letteratura e critica non significa decidere arbitrariamente che scrittori e critici hanno più o meno lo stesso statuto ma scoprire che, geneticamente, i due campi dello scrivere rimandano continuamente l'uno all'altro. Il limite di Sainte-Beuve, che viene dal *compartimentage* al quale egli ubbidisce nella duplice veste di scrittore e di critico, e che gli impedisce di percepire appelli e risonanze tra un campo e l'altro, è

legato, secondo Proust, anche a una sorta di «mediocrità dell'io». Come scrive nello stile affrettato, febbrile, privo di punteggiatura del *Carnet de 1908*, nel quale si registra la prima intuizione globale della *Recherche*: «Cette médiocrité du moi | l'empêche de se replacer dans | l'état où était l'écrivain | donc de le comprendre, – elle | empêche aussi d'écrire»².

In questa piccola frase, compatta e convulsa, Proust annuncia, en passant, quello che Georges Poulet scriverà, più di mezzo secolo più tardi, a proposito della «critique nouvelle»: «[...] mon idée de derrière la tête [...] C'est que la critique nouvelle (je ne dis pas la "nouvelle critique") est, avant tout, une critique de participation, mieux encore, d'identification»³. Enunciazione che si potrebbe valutare, misurare, variare per ogni impresa critica del ventesimo secolo. Per Proust si può parlare di un'identificazione «allontanata», grazie ad esempio attraverso l'esercizio di esorcismo dell'idolatria costituito dal *pastiche*. O, in funzione di Sainte-Beuve appunto, di una identificazione «rovesciata», nella misura in cui per Proust questo nome rappresenta un vero «motore» della critica letteraria: il metodo del famoso critico, provocando un violento rifiuto, mette in moto l'attività mentale. Nell'economia intellettuale di Proust, una violenza è necessaria per tirare fuori la mente dall'apatia, dall'inerzia: «*S^te Beuve* [...] c'est la vie spirituelle | prise par l'envers par ce | qui ne donne aucune idée | d'elle»⁴; in questa prospettiva, l'«envers» si trova investito di una funzione positiva: il «rovescio» *fa pensare*. Sainte-Beuve, in qualche modo, rappresenta, per la scrittura, ciò che la sofferenza amorosa è per l'analisi interiore: l'elemento scatenante necessario al pensiero.

Vi è, per di più, se si scrutano l'una dopo l'altra le opere proustiana e «sanboviana» (termine italiano che Sainte-Beuve usava nei suoi quaderni), un elemento simile, di grandissima importanza nella psicologia creativa: Proust lo chiama «malattia della volontà» o «pigritizia», Sainte-Beuve «voluttà», ma si potrebbe indicare anche con il termine medievale di «acedia». Corrisponde alla passività sensuale che Sainte-Beuve descrive nel protagonista del suo romanzo giovanile, appunto *Volupté*, corrisponde anche all'incapacità

² Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, "Cahiers Marcel Proust", n. 8, Gallimard, Paris 1976, p. 77.

³ Georges Poulet, *Une critique d'identification*, in Aa. Vv., *Les Chemins actuels de la critique*, 10/18, Union générale d'éditions, Paris 1968, p. 7.

⁴ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 66.

che egli trova in se stesso di provare passioni – solo «ardents caprices» –; in Proust si manifesta come rifiuto, ritardo, inerzia di fronte al grande compito, all'Opera da fare. Ma è anche quella pigritizia a fornire la sua tonalità, nuova, inconfondibile, a quella sensibilità che la accompagna.

«Malinconia» la chiama Macchia, ritrovandola nel Tasso, in Molière, in Baudelaire, e – velatamente – in se stesso. Ma si tratta in realtà di due diverse «voluttà», o «pigritie», o «acedie», o «malinconie». Quella di Sainte-Beuve viene vissuta come un vizio, come un limite edonistico, come la cifra di una «rinuncia» e del destino di «sfiorare» perpetuamente la vita; un «tempo perduto» che potrebbe anche essere quello di Jean Santeuil. Ma nello stesso ozio di Jean Santeuil, in quel modo di «côtoyer sa vie», comincia tuttavia a delinearsi una sorta di conversione interna, di salto brusco, energico, qualcosa che trasforma radicalmente, dall'interno, il *temps perdu* in *temps retrouvé*, in maniera inaccessibile per quel Sainte-Beuve che scrive invece: «Des Grecs, une page, une idylle de temps en temps me suffit. Ce n'est pas la connaissance que j'en veux avoir, c'est la saveur»⁵.

Esattamente il contrario del «je cherch[e] les grandes lois» di Proust⁶, per il quale la letteratura sarà, nella sua essenza, ricerca della verità. Così Baudelaire, per il quale l'espressione «le poète est souverainement intelligent»⁷ indica la tensione verso la conoscenza. Si capisce allora nella sua giusta direzione l'espressione di Macchia «allegria dell'intelligenza»: corrisponde alla gioia creativa, gioia di un'energia nata dall'interno della malinconia. La «saveur» che cerca Sainte-Beuve è anti-conoscenza. *Du côté de chez Swann* si apre con un inno all'«odore» e al «sapore» di senso esattamente inverso. Odore e sapore, «nella rovina di tutto il resto, [sorreggono] senza tremare, sulla loro goccia impalpabile, l'edificio immenso del

⁵ Sainte-Beuve, *Mes poisons*. Cahiers intimes inédits publiés avec une introduction et des notes par Victor Giraud, Plon, Paris 1926, pp. 5 e 26. Cfr. anche Jacqueline Risset, *Introduzione a Sainte-Beuve, I miei veleni*, Pratiche Editrice, Parma 1984.

⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1977-1978, 3 voll., t. III, p. 1041.

⁷ Charles Baudelaire, *Lettre à Alphonse Toussenel*, 21 janvier 1856, in Id., *Correspondance*, 1832-1860, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziengler, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1973, 2 voll., t. I, p. 336.

ricordo»⁸. E sarà il sapore (quello della madeleine inzuppata nel tè) a produrre tutto l'edificio della *Recherche*, il pensiero, la conoscenza che la costituiscono.

Nel 1908, tra gli appunti sull'opera a venire, Proust scriveva: «Travail: recherches de ce | qu'il y a de profond | dans le plaisir»⁹.

Tali parole sarebbero state inconcepibili per Sainte-Beuve, proprio perché nella sua visione pensiero («travail») e «piacere» appartenevano a mondi inconciliabili, in lotta l'uno con l'altro. Come inversamente sarebbe stata impensabile per Proust l'idea di un diario in cui si dicesse – finalmente e di nascosto – la verità («j'y dis la vérité» scriveva Sainte-Beuve del suo quaderno *Mes poisons*¹⁰). Per Proust l'unico luogo della verità è l'opera, in quanto lo scrivere ricerca a profondità insolite per l'io quotidiano, per l'io dei diari e dei quaderni cosiddetti segreti.

Sainte-Beuve diceva dei *Poisons*: «Ici est ma pensée à l'état d'écorché: en la produisant» (cioè a dire scrivendola, facendola passare dallo spazio privato del diario alla luce pubblica dei libri), «je la revêts de chair et de ouate»¹¹.

Ma cos'è quell'ovatta nella quale un critico famoso sente il bisogno di avvolgere il proprio pensiero quando lo porta all'esterno? Non è forse il segno di un desiderio di attutire lo choc della «verità» dei fatti, che la società non potrebbe sopportare?

Per Proust, invece, scrivere significa tentare di catturare una verità ignota, balenante solo tra le maglie del linguaggio. E il linguaggio assume allora la duplice funzione di catturare (di rivelare) e di velare – di rendere possibile, con l'inganno, la presa (Jacques Lacan: «Puisqu'il s'agit de prendre le désir, et qu'il ne peut se prendre qu'à la lettre, puisque ce sont les rets de la lettre qui déterminent, surdéterminent sa place d'oiseau céleste»¹²).

Mallarmé, ne *Le mystère dans les lettres*, descrive tale operazione: «tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée»¹³. Non si tratta, in quell'azione, di dissimulare una verità

⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 47.

⁹ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 64.

¹⁰ Sainte-Beuve, *Mes poisons*, cit., p. 3.

¹¹ Ivi, p. 2.

¹² Jacques Lacan, *La direction de la cure et les principes de son pouvoir*, in Id., *Écrits*, Le Seuil, Paris 1966, p. 641.

¹³ Stéphane Mallarmé, *Le mystère dans les lettres*, in Id., *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1951, p. 384.

già posseduta. È la stessa «nuvola» – l'opera – che, coprendolo, rende presente e sensibile l'abisso.

La critica di Macchia non può non essere compresa a partire da questa prospettiva. I termini di «ombra» e di «luce» si chiariscono se colti all'interno di quel viaggio nelle tenebre interiori – nel «coeur humain», diceva Jacques Rivière. In quanto alla forma specifica di «identificazione» che il metodo critico di Macchia mette in atto, occorre vederla in rapporto al teatro (in senso totale, come per Molière; in senso metaforico, come per Artaud): come un gioco tra identificazione e sdoppiamento, dialogo che si sviluppa a partire dai personaggi più inafferrabili. Come i «personaggi senza opere», nel senso di Michel Foucault – presi cioè nel teatro vuoto della follia, come il Principe di Palagonia. Oppure personaggio al limite dell'inesistenza, personaggio pallido, macerato dall'eccesso di esistenza e dalle passioni di chi gli ha dato la luce – la figlia di Molière. O ancora personaggi la cui opera scritta è così totale da raggiungere paradossalmente l'incompiuto e l'inafferrabile: Sade o Montaigne. Il linguaggio compiuto e riservato di Montaigne, ad esempio, rompe improvvisamente gli argini del discorso critico per prendere una forma dialogata, rivelando così la segreta ansia di fiction che anima in ogni momento il vasto discorso.

Così che l'atto di «lettura totale» con il quale Georges Poulet identifica ancora la critica si svolge sotto gli occhi, nello spazio convulsivamente illuminato del palcoscenico di Macchia. La tensione che porta ogni frase è in realtà una tensione di recita, recita di sé, di un sé ansiosamente proiettato e interrogato nell'altro.

«*Non serviam* è, si dice, il motto del demonio. In questo caso la letteratura è diabolica». Così scriveva su "Botteghe oscure" Georges Bataille nel 1950 a proposito di René Char nella *Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain*¹⁴. Diabolica indipendenza della letteratura, che la fa schierare dalla parte dell'«enfantillage», dalla parte della sovranità infantile, quale Kafka la descrive nel *Diario*: «Non si riuscirà mai a far capire a un bambino che si trova, di sera, nel bel mezzo di una storia avvincente, [...] che deve interrompere la sua lettura e andare a dormire»¹⁵. L'urgenza e l'ostinazione

¹⁴ Georges Bataille, *Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain*, "Botteghe oscure", n. VI, automne 1950, ried. in Id., *Œuvres complètes*, 1970-1988, 12 voll., t. XII, p. 19.

¹⁵ Cit. in Georges Bataille, *Kafka*, in Id., *La Littérature et le mal*, *Œuvres complètes*, cit., t. IX, p. 274.

infantili della lettura sono per altro chiavi di lettura a loro volta dei testi letterari, composti e nati essi stessi da letture «smisurate» (Marguerite Duras).

Si potrebbe interpretare tutta l'opera di Macchia come una libera lettura di letture sovrane: scoperta dei «coups de foudre» che generano un'opera nuova proiettando simultaneamente una luce imprevista sull'opera nota: Baudelaire che legge *Madame Bovary* e inventa un capitolo che non c'è, Artaud che fa sorgere le ombre del *Théâtre et son double* dall'ascensore dei personaggi in cerca d'autore di Pirandello, Proust che crea, quasi retrospettivamente, per modello alla *Recherche*, un Parsifal litotico alla Debussy...

La libertà senza riguardi dell'infanzia, quella che Sartre imputa a Baudelaire, l'*«enfantillage»* che Bataille rileva in Kafka, fanno in realtà parte dell'essenza della letteratura, della quale Blanchot dice che è «un'attività irresponsabile»¹⁶. Bataille scriveva che «l'incompatibilità tra letteratura e impegno [...] è [...] quella che c'è tra due contrari»¹⁷. La promessa di sostenere una causa determinata che definisce l'impegno appartiene a un mondo che non è quello della letteratura (mentre può essere quello, quotidiano, dello scrittore in quanto cittadino) dato che l'unica vera causa, e prospettiva della letteratura è l'ignoto. L'unico programma dello scrittore è quello espresso dalle parole di Char: «Vivre avec l'inconnu devant soi»¹⁸. E Georges Bataille è andato molto oltre in tale direzione, fino a ciò che egli chiama «allegria del non senso». Al contrario di quanto si crede comunemente, il potere più straordinario della letteratura è quello non di aggiungere senso all'esperienza, ma, invece, di toglierne. Come per un peso di cui ci si liberi, il senso, l'eccesso di senso, facendosi improvvisamente da parte, sgombra il campo; il gioco, la danza hanno luogo...

La formula «Tenersi il più vicino possibile al cuore germinativo dell'opera», usata per definire ad un tempo il metodo di Baudelaire critico d'arte e il metodo di Macchia critico di Baudelaire, forma

¹⁶ La citazione è per l'esattezza: «Écrire, c'est [...] s'engager sur le mode de l'irresponsabilité», Maurice Blanchot, *Kafka et la littérature*, in Id., *La Part du feu* (1949), Gallimard, Paris 1984, p. 33.

¹⁷ Georges Bataille, *Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain*, cit., p. 23.

¹⁸ La citazione è per l'esattezza: «Comment vivre sans inconnu devant soi?», *René Char, Le Poème pulvérisé*, in Id., *Fureur et mystère* (1947), ried. in Id., *Oeuvres complètes*. Introduction de Jean Roudaut, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1983, p. 247.

anche il metodo di questo libro. Esso consiste nello scegliere come punti di analisi i luoghi che già Baudelaire, letto da Macchia, chiamava punti «resistenti»; quei luoghi in cui si condensano, fino quasi ad oscurarsi, i significati dell'opera, che sono anche i punti in cui la lettura si accende, in cui la soggettività del lettore si mobilita, chiede d'interrogare, di essere interrogata.

Il movimento di identificazione sottolineato da Poulet avviene come identificazione parziale (non come proiezione psicologica globale) e non perde di vista l'elemento del linguaggio. Tra gli strumenti forniti dalla psicanalisi si scelgono infatti quelli associati da Lacan, nel suo ritorno a Freud, alla «lettore». E l'immagine della scienza psicanalitica non è quella di una griglia meccanica di interpretazione psicologica (come nella psicocritica), né equivale alla costituzione di un serbatoio di simboli (come nella prospettiva jungiana); corrisponde piuttosto a quella indicata da Jacques Rivière quando intitolava, nel 1923, il suo saggio su Proust e Freud: *Quelques progrès dans la connaissance du cœur humain*¹⁹, dove l'espressione «coeur humain» designava non solo l'organo dei sentimenti ma anche tutto quell'edificio articolato – definito e studiato dai moralisti classici – in cui cuore, mente, linguaggio, sono presi in un'operazione misteriosa e rigorosa insieme. La letteratura, attraverso il suo rapporto privilegiato con il linguaggio, raggiunge l'inconscio più agilmente, con balzo più sovrano che non quello dell'analisi stessa, Freud lo ha riconosciuto per primo.

Il posto dato alla letteratura dalle ricerche scientifiche ed epistemologiche degli ultimi anni, intorno al pensiero detto della «complessità» (Maturana, Varela, Serres, ecc...) si ricollega in modo sorprendente a quanto Proust già aveva stabilito, quando ad esempio rovesciava la gerarchia filosofia-letteratura. Nella ricerca della verità, sosteneva Proust, la filosofia è limitata dalla sua natura «pacifica» e «di buona volontà», mentre la letteratura, che include la violenza – in specie la forzatura inaspettata della sensibilità da parte dell'istante, va oltre...

Nelle opere recenti di biologi, epistemologi, di teorici, la complessità diventa modello cognitivo, la molteplicità rimanda il problema critico della comprensione a quello dell'espressione. Per Michel Serres ad esempio la conoscenza del molteplice si manifesta

¹⁹ Jacques Rivière, *Quelques progrès dans la connaissance du cœur humain*, "Cahiers Marcel Proust", n. 13, Gallimard, Paris 1985.

come «conoscenza narrata del molteplice». Viene messo in luce il carattere mobile della forma di conoscenza che si realizza come spazio simultaneo, in cui diversi livelli di percezione e conoscenza della realtà sono compresenti (in Calvino ad esempio). Il tema filosofico del pluralismo, come questione della inesauribilità degli approcci della nostra esperienza e in quanto «modo sempre determinato e mai totalmente sistematico di comprendere il mondo» (Garroni), può ormai partire dalla letteratura.

Il racconto è «conoscenza della non-esclusione», è quello che è capace di dare spazio (nella grande letteratura novecentesca), alla «colata di contingenza», a quello che Serres chiama con una vecchia parola francese «noise» – che si può anche leggere come il «rumore» inglese... Se la critica recide e chiude, rispetto al linguaggio dell'opera, si tratta oggi – si può dire sia questo uno dei problemi attuali della scienza e della filosofia – di trovare un linguaggio critico che renda conto della nascita del linguaggio nel linguaggio. Gli «incontri tra le arti» descritti con linguaggio dimesso dall'*Elogio della luce*²⁰ segnano forse punti di avanzamento nella ricerca contemporanea di maturazione di una «ragione errante»...

²⁰ Giovanni Macchia, *Elogio della luce*, Adelphi, Milano 1990.

LA RECHERCHE D'ALBERTINE¹

Lénigmatique et épineuse affaire du texte retrouvé *d'Albertine disparue*, publié par Nathalie Mauriac en 1987, et qui vient de republier en « version intégrale » Jean Milly², vient sans doute de trouver – ailleurs – sa clef.

Rappelons les faits : en pleine ferveur de rééditions proustiennes paraît chez Grasset un petit volume gris intitulé *Albertine disparue*³ et donné par ses éditeurs comme la « dernière version » de l'avant-dernière partie de la *Recherche*, préparée, achevée et « partiellement corrigée »⁴ par l'auteur, tout juste avant sa mort, le 22 novembre 1922. Il s'agit d'une rédaction considérablement abrégée (150 pages au lieu de 300). Tout à fait inconnue, elle a été découverte en 1986 dans les archives de Suzy Mantes-Proust, et correspondrait à l'ultime volonté de l'écrivain, celle d'une « condensation [...] dramatique »⁵ de son texte.

Tous les proustiens furent déconcertés, tous les lecteurs aussi : qu'était-ce donc que ce revirement brusque, que ce sacrifice étrange d'une série de pages magnifiques, parmi les plus belles de la *Recherche* (sur la douleur, et aussi, plus rares chez Proust, sur le bonheur d'amour) – et souvent indispensables à l'architecture de l'ensemble – la scène du baptistère de Venise par exemple, ou l'épisode du mariage de Gilberte avec Saint-Loup, qui est en même temps le

¹ "Le Monde", 10 juillet 1992, p. 24. [Su:] «*Albertine disparue* de Marcel Proust. Édition de Jean Milly, Champion, 427 p., 140 F». [Una versione italiana di questo articolo, non ripresa nel presente volume, è stata ripubblicata con il titolo *Un detective per Marcel Proust*, "Il Messaggero", 12 dicembre 1992].

² [Marcel Proust, *Albertine disparue. Édition intégrale*, texte établi, présenté et annoté par Jean Milly, Honoré Champion, Paris 1992].

³ "Le Monde" du 16 octobre 1987.

⁴ [Nathalie Mauriac, *Avant-Propos*, in Marcel Proust, *Albertine disparue*, édition originale de la dernière version revue par l'auteur établie par Nathalie Mauriac et Étienne Wolff, Grasset, Paris 1987, p. 21].

⁵ [Ivi, p. 17].

mariage entre le *Côté de chez Swann* et le *Côté de Guermantes*, et encore la figure de l'alliance contaminatrice (« brassage », loi générale proustienne) qui relie le bas de la société (la fille d'une cocotte) et l'aristocratie la plus sourcilleuse?

Faudrait-il désormais considérer comme un simple leurre la si célèbre coïncidence entre le mot *Fin* et la mort de l'auteur, et imaginer Proust se relevant sur son lit de mort pour tout changer – pour tout recommencer ? « Barrez tout », tel était le message de l'un des petits papiers envoyés à la fidèle Céleste dans les tout derniers temps...

Ainsi, après tant d'efforts d'édition, de réédition, de philologie de plus en plus minutieuse, ne connaîtrions-nous, somme toute, qu'une fausse *Recherche*? Quel était le vrai sens, quel était le vrai lieu – la destination effective – de cette Albertine doublement disparue, à présent retrouvée, mais plus petite? Aucun élément réellement convaincant n'émergeait des avant-propos et appendices de la version abrégée. Et ensuite, après 1987, rien...

Rien jusqu'à ce livre publié à présent par Jean Milly chez Champion – étrange objet, où les pages supprimées dans l'édition Grasset se trouvent réinsérées, mais bordées d'un trait noir, telle une marque de deuil ; où les ajouts et repentirs sont signalés à l'intérieur du texte par d'encombrants signes diacritiques ; où souvent les passages entre les rédactions différentes ne sont pas signalés, même en note. Ce qui émerge de façon assez claire, malgré tout, est un certain repli par rapport à la certitude, exprimée dans l'édition de 1987 par Nathalie Mauriac, celle d'avoir exhumé le « vrai texte » : à présent, Jean Milly décrit les parties bordées de noir comme relevant d'un « abandon définitivement provisoire »⁶. Mais, à ce jeu, dans l'incertitude accrue des contours, Albertine disparaît de plus en plus...

Cependant, à l'écart, Giovanni Macchia (dont on connaît en France *Paris en ruines*⁷ et *Le Silence de Molière*⁸) fouillait parmi les trésors de sa bibliothèque romaine, et, tout à coup, avec la grâce du grand érudit, avec l'élégance d'un détective à la Dupin, donnait la solution, lumineuse et simple, qui manquait : la petite *Albertine* n'était pas la « version définitive » de l'avant-dernière partie de la *Recherche*, mais bien une *autre version*, destinée à un autre lieu. Précisément, à une revue publiée chez Fayard, « Les œuvres libres », et qui devait

⁶ [Jean Milly, *Introduction*, in Marcel Proust, *Albertine disparue. Édition intégrale*, cit., p. 56].

⁷ Giovanni Macchia, *Paris en ruines*, Flammarion, Paris 1988.

⁸ Giovanni Macchia, *Le Silence de Molière*, Desjonquères, Paris 1989.

contenir, c'était sa règle, des « œuvres » (romans, poèmes) *inédites* et *complètes*. Sollicité en juillet 1921 par son ami Jacques Boulanger, Proust lui répondait aussitôt en lui proposant, pour divers numéros de la revue, divers extraits autonomes qui formeraient un tout, quelque chose comme le « Roman d'Albertine », qu'il tirerait des dernières parties de la grande œuvre à laquelle il travaillait encore.

Deux extraits parurent effectivement dans les “Les œuvres libres” (on peut les trouver, même en dehors de la célèbre bibliothèque de Macchia) ; le premier, publié en 1922, sous le titre *Jalousie*, s'achève par la valse sensuelle d'Albertine et d'Andrée sous les yeux du narrateur. Le deuxième, en 1923 (posthume, donc), s'intitule *Précautions inutiles* – ce sont les précautions du jaloux, mettant en vain sous clef son objet obsédant.

L'Albertine disparue de Grasset n'est donc pas autre chose que le troisième extrait des “Œuvres libres”, celui qui n'a jamais paru (puisque l'auteur est mort avant de l'avoir remis). Un fait caractéristique, noté par Macchia, et qui marque le travail d'adaptation de Proust à la publication en revue, est le suivant : alors que l'*Albertine disparue* (ou *fugitive*) que nous connaissons s'ouvre sur le cri de Françoise : « “Mademoiselle Albertine est partie !” »⁹, la version “Œuvres libres” commence tout de suite après, avec une petite phrase qui décrit la réaction du narrateur : « Ainsi ce que j'avais cru n'être rien pour moi, c'était toute ma vie ! ». L'exclamation de Françoise, dans cette version en trois épisodes, se trouve déplacée quant à elle à la fin du deuxième épisode, dans le numéro précédent de la revue : le suspense nécessaire au feuilleton est ainsi ménagé. Les lecteurs des “Œuvres libres” attendent. Ils attendront longtemps encore, puis le troisième volet, qui devait sortir en 1923, disparaît des papiers de Proust après sa mort, jusqu'en 1986.

Mais Proust, que voulait-il, que visait-il, au juste, par cette publication parallèle – il nomme explicitement, à Gaston Gallimard, en 1922, « deux dactylographies, l'une pour les *Œuvres libres*, l'autre pour mon travail »¹⁰ (le mot « travail » indiquant ici, très claire-

⁹ [Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 vol., t. IV, p. 3].

¹⁰ [Probabile riferimento a Marcel Proust, Gaston Gallimard, *Correspondance (1912-1922)*, édition établie, présentée et annotée par Pascal Fouché, Gallimard, Paris 1989, p. 607 : « d'ailleurs à cause des *Œuvres libres* et de mon travail je reprends ma dactylographe »].

ment, la *Recherche*) ? Il se pliait avec sérieux, on le saisit dans le détail significatif du déplacement de « Mademoiselle Albertine », à la logique du feuilleton, qui l'intéressait sans aucun doute, et à la conquête d'un public plus vaste, que ce type de revue impliquait. Le terme même d'"Œuvres libres", pour lui qui venait de publier *Sodome et Gomorrhe*, sonnait comme un encouragement.

Proust savait certes, au moment de sa décision, que Gaston Gallimard « prendra[it] le lit »¹¹ s'il décidait de publier ailleurs. La correspondance des deux dernières années, brillamment utilisée par Macchia, révèle l'importance que revêtait aux yeux de Proust une telle publication – publication à laquelle Gaston, avec toute l'amitié, l'admiration et la sollicitude qu'il prodiguait dans ses lettres à son difficile auteur, tentait de s'opposer, retournant patiemment tous ses arguments – « J'ai besoin [...] d'argent »¹²: « Cela ne vous en donnera pas beaucoup », – essayant de lui faire prendre une distance critique par rapport à la revue – « C'est une publication de [...] gare »¹³ – posant des conditions restrictives – (le moins de pages possible, un titre différent, la référence au texte de la *Recherche*, – enfin lui rappelant, non sans auto-ironie, son affection jalouse – « Vous connaissez ma détestable Jalouse en ce qui vous concerne »¹⁴.

Proust, touché, promettait, jurait de ne plus rien donner aux "Œuvres libres", puis, apprenant que l'autre auteur préféré de la maison, Paul Morand, publiait un texte dans la même revue, revenait tout à coup sur sa promesse. Jacques Rivière, qui n'était pas plus enthousiaste que Gaston, et qui publiait par ailleurs lui aussi, dans le même temps, des morceaux de la *Recherche* dans la "NRF" (Proust pour sa part, s'irritait un peu à l'aspect de « morceaux d'anthologie » de ces belles pages joliment écrites, *Aubépines*, etc.) exhortait néanmoins l'éditeur à céder : « Je crois qu'il y aurait péril à lui refuser l'autorisation »¹⁵.

¹¹ [Marcel Proust, *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris 1970-1993, 21 voll., t. XX, p. 396].

¹² [*Ibid.*].

¹³ [Marcel Proust, Gaston Gallimard, *Correspondance*, cit., p. 385].

¹⁴ [Ivi, p. 400].

¹⁵ [Jacques Rivière, Gaston Gallimard, *Correspondance 1911-1924*, édition établie par Pierre-Edmond Robert avec la collaboration d'Alain Rivière, Gallimard, Paris 1994, p. 217].

A l'intérieur du rapport complexe que Proust entretenait avec son propre écrit *in progress*, l'idée d'un « petit roman » extrait du roman long avait sans doute à la fois le sens d'une sorte de halte, de respiration donnée au travailleur de la vaste entreprise, avec la possibilité de jouir, par la publication d'un *tout*, d'un sentiment de complétude concrète qu'il ne pourrait, en effet, jamais atteindre autrement dans sa vie. Mais cette opération avait aussi, peut-être, le sens d'une sorte de mise en scène de son propre ouvrage : un peu comme le projet de théâtre (de théâtre de boulevard) qu'il avait formé bien des années auparavant, à partir de l'épisode sadique de Mlle Vinteuil, dans *Du côté de chez Swann*. Et, sans doute, Proust n'avait pas tort d'imaginer d'autres points de vue possibles sur son œuvre : puisque le lecteur de la version abrégée d'*Albertine*, tout en souffrant de cette abréviation, peut y voir des mots, des phrases, des pans de texte s'éclairer tout à coup, lui semble-t-il, d'une lumière nouvelle, et surprenante.

Aujourd'hui, grâce à l'impeccable détective littéraire qu'est Macchia, nous pouvons lire les éclairages différents donnés par les fragments parus ou à paraître, sûrs de ne pas devoir renoncer, par ailleurs, à la totalité du grand livre que nous aimons.

CITATI À LA RECHERCHE DE PROUST¹

Il arrive que les dédicaces éclairent les livres. *La Colombe poignardée. Proust et la Recherche*, dédié à Federico Fellini, évoque une disposition que Pietro Citati admirait chez son ami cinéaste et disait lui envier : celle d'un « rapport de plus en plus confidentiel avec son propre inconscient »². C'est une capacité semblable qu'il perçoit chez Proust – capacité fascinante et dangereuse, qu'il désire surprendre et analyser dans son instant natif. Capacité qui provoque en lui à la fois « sympathie » et « terreur »³. Terreur devant l'infinie complexité de la *Recherche* – qu'on risque sans cesse, à la lecture, de manquer ou de réduire –, mais aussi terreur devant « les choses terribles qu'il raconte », choses vraiment « tirées de l'abîme »⁴.

Et ce sont les traces de cette « terreur » traversée qui donnent à l'écriture de Citati son intensité particulière : une sorte d'incertitude, d'oscillation, une démarche irrégulière et déroutante. Ni vraiment biographique ni tout à fait critique, elle évoque plutôt une sorte de rêverie rôdant autour d'un ensemble appelé « homme et œuvre », et qui tirerait de ce corps étrange, par à-coups violents ou par tendres gestes insinuants et distraits, une série d'éclats parlants, de souffles, d'emblèmes. Ainsi l'allusion rapide cueillie dans *Jean Santeuil*, à une perception de soi comme « lieu unique, absolu »,

¹ "Le Monde", 23 février 1996, p. II. Sul volume «*La colomba pugnalata. Proust e la Recherche*», de Pietro Citati [Arnoldo] Mondadori, [Milano 1995], 420 p., 32 000 lire». L'edizione francese dello stesso volume sarebbe stata pubblicata nel 1997 (*La Colombe poignardée*, Gallimard, Paris). I passi del volume citati si riferiscono all'edizione italiana, trad. fr. dell'autrice.

² Cfr. Pietro Citati, *Fellini l'uomo dei sogni*, "La Repubblica", 1 novembre 2003, trad. fr.: *Fellini, l'homme des rêves*, "La pensée de midi", n. 12, 2004/2.

³ Liberamente tratto da: Pietro Citati et Giovanni Mariotti, *Les anecdotes sur Proust me fascinent*. Interview, "L'Express", 1^{er} novembre 1995.

⁴ *Ibid.*

« pli du rocher », « antre de ténèbres »⁵; ou, ailleurs, le sentiment de la surabondance, la menace de l'informe...

Le livre commence par décrire des moments de ce qu'on appelle « vie » : anecdotes, sortes d'apologues zen, extraits des lettres, des textes, des carnets de témoins – par exemple, l'adolescent Proust, vendant le diamant de sa cravate pour offrir des roses à la belle laitière de la Rue Fontaine Saint-Georges, et se tenant devant elle, immobile avec son immense bouquet, tandis qu'elle le renvoie doucement en faisant non de la tête, de gauche à droite, de droite à gauche... Puis, peu à peu, comme dans ses autres ouvrages, Citati glisse insensiblement du récit à l'analyse de l'œuvre : grande œuvre en général, projet qui absorbe et métamorphose la vie même. Rap-prochements et analogies naissent dans cet espace intermédiaire et intuitif, sans visée autoritaire – sinon l'autorité venue de l'intuition même, qui s'exerce dans ces intervalles : ainsi la ressemblance établie entre Jean Santeuil et le jeune Tolstoï, dans la dilatation lumineuse de l'être que provoque, chez l'un et chez l'autre, la brusque apparition du bonheur, « élan d'expansion et d'autodissolution »⁶, laissant le monde, étroit et médiocre, loin en arrière.

« Lumière »⁷ est ici le mot-clé – Proust est peintre quand il écrit et quand il vit. Il faut, pour rencontrer une semblable expérience de la lumière, selon Citati, remonter au *Paradis* de Dante. Lumière, bonheur, mais aussi douleur du remords : « Lumière noire », connaissance par la douleur, remords comme thème cyclique. Contradictions hardies et fécondes de la pensée : Proust comme platonicien matérialiste, comme médiateur 'post-chrétien' (selon Georges Bataille) du sacré...

Citati rêve autour de Proust. Le lecteur craint tout à coup d'errer dans un paysage déjà connu. Proust n'a-t-il pas déjà tout dit, tout rêvé, tout suggéré de lui ? Sa grandeur n'est-elle pas acquise, prouvée par d'autres approches ? À ce point, par une volte imprévue, délicate, en forme de litote, l'écrivain Citati, fin connaisseur des cultures anciennes, nous entraîne sur un chemin qui indique le centre réel de son livre et, tel qu'il la parcourt, de la *Recherche* elle-même. Au

⁵ Cfr. Marcel Proust, *Un lieu de solitude et de silence*, in Id., *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, pp. 469-472. Cit. in Pietro Citati, *La colomba pugnalata*, cit., pp. 72-73.

⁶ Ivi, p. 75.

⁷ Cfr. Ivi, p. 106.

XX^e siècle et avec les moyens de la culture française la plus classique – mais sensible, ultrasensible au vent de la modernité –, Proust est inventeur de mythes. Cette œuvre signée, qui dit *je*, qui décrit la vocation littéraire d'un jeune bourgeois parisien, atteint d'un seul coup d'aile (d'aile d'avion, comme Bergotte) la force et l'anonymat des mythes fondateurs dans les civilisations disparues, « mythes créés par le grand Éros douloureux, seigneur de l'univers »⁸.

⁸ Ivi, p. 84.

PROUST, DANTE ET PÉTROLE¹

Les grandes œuvres posthumes de Pasolini, *La Divina Mimesis*, *Bestemmia*, *Petrolio*, révèlent toutes trois une présence centrale de Dante. Mais les catégories traditionnelles – sources, influence, etc. – ne rendent pas compte de façon satisfaisante de cette présence, et par ailleurs les catégories plus récentes et plus élaborées, comme celles de modèle ou d'intertextualité, ne se montrent pas beaucoup plus utiles.

Mon hypothèse est la suivante : Dante a pour Pasolini la fonction de point génétique de l'écriture. Il est assumé par lui comme emblème, et comme mémoire nécessaire à l'acte préliminaire fondamental, la reprise aux racines de la volonté d'écrire et de la naissance de l'écriture. Ce qui implique un rapport omnivore, un rapport d'appropriation absolument libre, qui dans la *Divina Mimesis* apparaît de façon claire, par exemple à travers le déplacement qu'y subit la figure de Virgile.

Dans le premier écrit où Pasolini affronte le thème de la descente aux Enfers, Dante – c'est-à-dire celui qui accomplit le voyage initiatique – est une prostituée, et son guide (son Virgile) est Dante lui-même. Dans le texte de la *Divina Mimesis*, où le voyageur est cette fois Pier Paolo Pasolini, Virgile – après avoir été, tout d'abord Gramsci, puis Rimbaud, et même, à un certain moment, dans le projet de l'auteur, Charlot – est devenu Pasolini encore, ainsi ironiquement dédoublé en maître et en disciple.

Or cette hésitation autour de l'identité de Virgile répète un geste de l'écriture dantesque. Dante avait pensé, semble-t-il, dans un premier temps, à faire d'Aristote (« maître de ceux qui savent », comme il est nommé dans la *Comédie*) le guide de son voyage dans l'autre monde. Aujourd'hui « il n'y a plus de Virgile, Dante ne peut

¹ "Les Cahiers de la Villa Gillet" n. 5, novembre 1996. Le traduzioni dei passi italiani di Pasolini sono dell'autrice.

plus nous guider, nous sommes seuls, le moi est scindé en deux ». Dante ne peut donc plus être modèle moral, « civil », pour le « petit poète civil des Années Cinquante »² qu'est à ses propres yeux le Pasolini de la *Divina Mimesis*.

Toutefois, dans ce texte comme dans d'autres, contemporains et postérieurs, le poète médiéval continue d'être présent, en tant que « suscitateur d'écriture ». Et à cette place il se trouve lui aussi dédoublé, ou en tous cas associé indissolublement avec un autre écrivain, qui est Marcel Proust. Dans le poème de 1966 intitulé *Progetto di opere future*, écrit en tercets quasi-dantesques, on trouve ces vers :

...C'est depuis toute la vie que j'essaie d'exprimer
ce tourment de Recherche³.

La *Recherche du temps perdu* est choisie comme symbole, comme emblème de ce travail, de cette entreprise d'écrire qui veut – qui voudrait être la sienne. Dante est dès lors élu comme modèle d'écriture à travers Proust vus l'un et l'autre comme écrivains de l'écriture totale et de la vie comme expérience « en vue de l'écrire ». Évoquant dans la première page de la *Divina Mimesis* le temps de sa vie précédant le voyage qu'il raconte, Pasolini écrit : « Il était clair que je faisais l'expérience d'une forme de vie *dans le but de l'exprimer* »⁴, formulation très proche de celles qui constellent la *Recherche* à propos de la « vocation ».

La *Comédie* et la *Recherche* sont deux œuvres circulaires où la mission s'accomplit en arrivant à la fin, au seuil de la première page. Dante et Proust, d'une manière quelque peu différente, certes, se définissent eux-mêmes comme des « scribes » – scribe de la « matière divine » le premier, rédacteur du « livre inconnu » qui est en nous, le second. Dante se considère porteur d'une mission prophétique : il doit revenir sur terre pour raconter aux hommes le voyage qui l'a changé, et qui les changera par son récit. Chez Proust le *Temps retrouvé* finit par le début, plus exactement par la possibilité du début : « À présent je puis écrire ! ». Le premier titre de la *Recherche du temps perdu* était la *Recherche de la vérité*. La tension gnoséologique qui agit chez Dante et chez Proust s'exprime dans l'ouverture de leurs écrits par le glissement et l'oscillation entre « je » et « nous » :

² Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino 1975, p. 16.

³ Pier Paolo Pasolini, *Progetto di opere future*, in Id., *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1976, p. 195.

⁴ Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 5.

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai...

Le « je » qui écrit naît ainsi, en quelque sorte sous nos yeux, du nous de l'expérience humaine.

J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance⁵.

Le « je » qui vient d'écrire « Longtemps je me suis couché de bonne heure » est un « je » universel ; il écrit pour que son lecteur « soit le propre lecteur de lui-même ».

Le rapport à Dante, qui inclut donc chez Pasolini un rapport à Proust – noms quasi-synonymes – se présente comme une lecture intrinsèquement libre, précisément parce qu'elle est tournée vers le point le plus central et le plus autonome de l'écriture ; celui qui touche à sa naissance, à la décision préliminaire qui l'autorise. C'est donc aussi, bien évidemment, un supplémentaire de conflit avec la société littéraire italienne des années soixante, armée de nombreuses figures de sur-moi politiques, et aussi, dans le cas du grand poète national, académiques.

Dans son premier texte sur Dante, *La volontà di Dante a essere poeta*, de 1964, Pasolini affirme une poétique, et lui cherche une confirmation. Il formule en même temps une interprétation, certes tout à fait subjective, et liée à ses propres supposés idéologiques : chez Dante, assure-t-il, « l'homme de l'obsession a gagné sur l'homme de la réalité »⁶. Lecture contestable, et quelque peu schématique, qui lui fut aussitôt reprochée. Mais, si l'on reprend les jugements donnés par des écrivains sur d'autres écrivains, et sur des œuvres qui souvent les ont marqués, on s'apercevra non seulement qu'injustice et schématisme abondent, mais que leur présence ne revêt pas forcément un signe négatif. Dante par exemple dessine un Virgile mélancolique, païen pensif arrêté sur le seuil qu'il ne peut franchir. Et dans l'article de 1966, *La mala mimesi*, il répond à ses détracteurs en défendant le geste de souveraineté poétique

⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 vol., t. I, p. 4.

⁶ Citazione liberamente tratta da Pier Paolo Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, ried. 2000, pp. 104-114.

élémentaire qui consiste dans le droit pour un poète à être lu dans son propre espace. Mais le climat, autour de lui, est tout autre que celui qui avait accueilli Georges Bataille publiant en 1957 *La Littérature et le mal*, où il affirmait en particulier, à propos de Kafka, l'une des prérogatives de l'écrivain, celle qu'il appelait « enfantillage », c'est-à-dire le droit et même la nécessité de prendre des positions « enfantines » – de demeurer hors de la sphère du père, tout en prétendant, de façon irraisonnable, comme Kafka, précisément, y entrer...

Lorsque Pasolini choisit une épigraphe pour *Petrolio*, il transcrit une phrase d'Ossip Mandelstam : « je n'ai eu avec le pouvoir que des rapports puérils »⁷ – ce qui évidemment ne signifie ni pour Mandelstam ni pour Pasolini qu'il s'agit de concevoir ces rapports comme anodins ou frivoles, bien au contraire. C'est dans l'incompréhension même qui oppose la « dépense » enfantine au « projet » adulte, la souveraineté poétique au pouvoir social que Pasolini voit, après Mandelstam, le symbole de résistance obstinée qui donne son sens à une telle souveraineté. Résistance qui s'exerce directement, dans l'activité politique, ou indirectement, dans les autres champs commandés par l'activité poétique.

L'appropriation que fait Pasolini de Dante dans la *Divina Mimesis* est instantanée, foudroyante. Et pendant la même période – les années soixante – il revendique le droit d'user librement des instruments linguistiques et critiques qu'il emploie – jusqu'à l'erreur incluse. C'est ainsi qu'il transpose la célèbre définition de la poésie par Paul Valéry, « cette hésitation prolongée entre le son et le sens »⁸ (définition qu'il a rencontrée, il le rappelle, dans un essai de Roman Jakobson, dont il fréquentait alors avec passion l'œuvre linguistique) en cette autre définition, fausse sans doute : « excitation prolongée entre le son et le sens »⁹, mais que Jakobson n'aurait sans doute pas reniée, contamination et érotisation des éléments dans le langage poétique étant pour lui des notions familières.

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, p. 7.

⁸ Paul Valéry, *Tel Quel*, in Id., *Œuvres*, édition de Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1960, 2 vol., t. II, p. 636.

⁹ Pier Paolo Pasolini, *Al lettore nuovo*, in Id., *Poesie*, Garzanti, Milano 1970, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* a cura di Walter Siti e Silvia De Laude con un saggio di Cesare Segre. Cronologia a cura di Nico Naldini, I Meridiani, Mondadori, Milano 1999, 2 vol., t. II, p. 2514.

Lisant la *Comédie*, Pasolini perçoit ce qu'on pourrait appeler les « gestes d'écriture » de Dante, et interprète ce qui à un lecteur moins libre – et moins capable d'« enfantillage » – pourrait apparaître justement comme une erreur, ou une contamination indue. Ainsi, dans l'*Enfer*, le langage obscène du damné Vanni Fucci, qui défie Dieu en lui faisant le geste de la figue, déborde dans le contexte, « hors des guillemets », écrit Pasolini : « Dante parle le langage de Vanni Fucci »¹⁰. Lecture éclairante d'une contamination expressive en acte. Dans tout le chant des voleurs, le principe de contamination est justement ce qui gouverne les métamorphoses. La liberté de Pasolini, ce qu'on pourrait considérer comme sa désinvolture interprétative, touche et réactive de fait l'un des noyaux les plus chargés et les plus féconds de l'écriture dantesque.

L'irrévérence du rapport à Dante – comme lecture-« enfantillage » – s'exprime clairement dans la *Divina Mimesis*, à propos du thème de la lumière, motif central chez Dante, dans le *Paradis*, mais aussi dans la première page de l'*Enfer*, lorsque le voyageur égaré voit la montagne éclairée par les rayons du soleil et comprend peu à peu qu'il lui sera difficile de la rejoindre. On peut dire que le couple de contraires qui gouverne toute la *Comédie* est précisément celui de la lumière et de l'obscurité. Or Pasolini écrit, dans la première scène, celle de l'égarement, celle des lumières du cinéma Splendid : « obscurité égale lumière »¹¹. Équivalence anti-dantesque, qui équivaut à un renversement complet. « Nous ne sommes plus au Moyen Âge », énonce le même lieu du texte. À « l'idéologie de fer » du poète florentin Pasolini oppose son « accidia » (péché moderne, après avoir été celui des moines médiévaux). Les termes de Dante, pour être lisibles, pour être utiles aujourd'hui, doivent systématiquement changer de sens – prendre le sens contraire. Or c'est exactement le même procédé, dans une intention plus violemment polémique et rebelle, qu'employait Lautréamont dans les *Chants de Maldoror*. Décrivant ce qu'il appelle le « repas de Dieu », Lautréamont reprenait la vision de Lucifer mangeant les pécheurs au fond de l'*Enfer* dantesque. Dans l'*Enfer* pasolinien, les châtiments sont supprimés : « la seule peine est d'y être »¹². Et, au lieu de la parfaite architecture du poème médiéval, où tout élément renvoie à tous

¹⁰ Citazione liberamente tratta da Pier Paolo Pasolini, *La mala mimesi*, in Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 115-121.

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 5.

¹² Ivi, p. 50.

les autres selon la poétique qui est aussi celle de la construction de cathédrales (et, on le sait, de la cathédrale proustienne), la *Divina Mimesis* de l'auteur moderne s'élabore par à-coups et par fragments juxtaposés :

Ce livre est écrit par strates dilatées, il est magmatique¹³.

Et c'est là aussi – plus systématiquement (si l'on peut dire) – le mode de construction de *Petrolio*, où la leçon de Dante (en ce point inversée) se manifeste en différents lieux et selon différentes modalités. L'un des chapitres du roman posthume inachevé a pour titre *Vision*. Or Dante avait pensé, dans un premier temps, semblerait-il, appeler son œuvre *La Vision*. Il s'agissait, évidemment, de la vision finale, paradisiaque, extatique. Dans *Petrolio* les épisodes qui composent la *Vision* se passent dans des « bolges » et des cercles infernaux. Et dans le chapitre intitulé *Rêve*, une sorte de vision paradisiaque sous-marine a lieu, pendant le suicide du narrateur.

« Je n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai fait seulement des essais en comptant toujours préluder »¹⁴, écrivait Leopardi – autre présence inspirante. Dans *Petrolio* – qui dans son titre et dans son thème central reprend, directement, et dans le droit fil, le grand thème dantesque de la « soif de l'or » (« l'oro, l'appetito de' mortali »¹⁵), on peut trouver aussi une *Recherche* proustienne à l'envers, dans la mesure où la *Recherche du temps perdu* est une accumulation stratifiée de mémoire, tandis que l'énergie de *Pétrole* éclate de façon incandescente, ne se coagule pas, mais revient sans cesse à ce moment initial de l'ouverture, de la décision d'écrire, dans la forêt obscure, initiale où Dante est présent à côté de lui, ou plutôt en lui.

¹³ Libera traduzione di una porzione del seguente passo: «Il libro deve essere scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, *datata*, in modo che il libro si presenterà come un diario [...] come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente [...] la sua topografia temporale sarà completa: avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.)», ivi, p. 57.

¹⁴ Giacomo Leopardi, À Charles Lebreton [s.d., Napoli, giugno 1836], in Id., *Epi-stolario*. A cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, 2 vol., t. II, p. 2073 (in francese nel testo originale). Trad. fr.: Lettre à Charles Lebreton [Naples, juin 1836], in Id., *Correspondance générale, 1807-1837*, Allia, Paris 2007, p. 2128.

¹⁵ «Per che non reggi tu, o sacra fame /De l'oro, l'appetito de' mortali?», Dante Alighieri, *Purg.*, XXII, vv. 40-41.

IL SEGRETO DI PROUST SCRITTORE POPOLARE¹

L'emozione suscitata dalla recente vendita presso Christie's delle prime bozze di *Du côté de chez Swann* – Alberto Beretta Anguissola la evocava su queste pagine il 7 giugno scorso – comincia a placarsi. Si è appreso che quelle preziose e sudate carte sono state acquistate (per 900.000 sterline) dalla Fondazione Bodmer di Ginevra. Buona notizia: non verranno chiuse negli armadi di un collezionista geloso. Gli studiosi da tutto il mondo potranno andarle a contemplare, ad analizzarle, a interrogare. E un microfilm sarà a disposizione presso la Bibliothèque Nationale di Parigi.

Viene certamente un po' d'amarezza nel pensare che la «Très grande» Bibliothèque abbia rinunciato all'acquisto del primo fondamentale documento che riguarda la pubblicazione della *Recherche du temps perdu*, mentre essa è custode di tutti gli altri. Un documento «commovente» e particolarmente utile per afferrare il metodo proustiano, come afferma anche Jean-Yves Tadié, autore della monografia più importante su questo autore e che ne ha diretto l'ultima monumentale edizione nella Pléiade.

Ma perché tanta emozione attorno a un evento così «venale»? I motivi sono molteplici e profondi. Ogni carta preparatoria, ogni *paperole* dei manoscritti e delle bozze di Proust, reca le tracce misteriose e inconfondibili del suo gesto creativo. Fogli straripanti di correzioni, di cancellature, di abrasioni, di varianti, di ritorni, di sottrazioni e di aggiunte spesso quasi illeggibili, che nascondono i segreti di una scrittura. In nessun altro autore moderno come in Proust il peso della stesura d'autore è così importante. Uno degli aspetti più frequenti e significativi del metodo proustiano è in effetti proprio il *segreto* – la volontà di non svelare, di ritardare il più a lungo possibile la soluzione dell'enigma. Ruskin chiama questo segreto «la crudele reticenza che è nel cuore dei saggi, e fa loro

¹ "Il Corriere della Sera", 15 giugno 2000, p. 35.

nascondere i pensieri più profondi»². In Proust, per il quale Ruskin era un maestro, quella «reticenza» diviene sistematica, compositiva (come per il «silenzio su Parsifal» scoperto da Giovanni Macchia³).

Ma in quelle iperboliche cifre di un'asta c'è dell'altro: la realizzazione di un desiderio forte dell'autore della *Recherche* che il suo romanzo fosse riconosciuto, letto e comprato da tutti. Un desiderio giudicato allora quasi insensato: quell'opera veniva considerata per pochi e privatissima. Proust la vedeva invece potenzialmente popolare, tanto che alla fine della vita, quando comprese che non avrebbe fatto in tempo a vederla pubblicata interamente, volle darne a una rivista, appunto popolare, «Les œuvres libres», un estratto che fungesse da romanzo completo. Già nel 1913 prodigò un'attenzione sorprendente per assicurare a *Du côté de chez Swann* recensioni, resoconti e pubblicità. Lo si spiega con la sua caparbia volontà di trovare i lettori che sarebbero stati, in questo caso – lo dice nel *Temps retrouvé* «i lettori di se stessi». Rifiutava infatti di identificarsi – come molti avrebbero voluto – con uno «scavatore di dettagli». Al contrario, diceva, «cerc[o] le grandi leggi». Leggi che doveva comunicare.

Molti scrittori dopo la morte devono confrontarsi con la prova dell'oblio. Una sorte che non ha toccato Proust; al contrario la sua fortuna postuma è stata sempre crescente. L'asta di Christie's ne è l'ultimo segnale.

Crescita continua e tuttavia non facile. La convinzione che quel romanzo fosse un libro di memorie, volto all'infanzia dell'autore e a una società in agonia, è stata lunga da sfatare. Nel gennaio del 1923, due mesi dopo la morte di Proust, colui che Proust aveva chiamato il suo primo vero lettore, Jacques Rivière (segretario della «Nouvelle Revue Française»), pronunciò, al théâtre du Vieux Colombier, un ciclo di conferenze su *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain (Freud et Proust)*. Conferenze nelle quali Rivière non applicava il metodo psicanalitico a un oggetto letterario. Metteva in parallelo invece metodo di Freud e metodo di Proust nel deciframento dei segni. Evocava inoltre «l'uso intrepido della ragione»⁴, «la formidabile

² John Ruskin, *Sésame et les lys* (1865), traduction par Marcel Proust, Mercure de France, Paris 1906, p. 86. Trad. it. dell'autrice.

³ Cfr. Giovanni Macchia, *Proust e dintorni*, Arnoldo Mondadori, Milano 1990, pp. 75-85.

⁴ Probabile riferimento all'«intrépidité intellectuelle» di Proust evocata da Jacques Rivière in *Marcel Proust et l'esprit positif* e in *Marcel Proust et l'esprit positif*.

empietà»⁵ di quella scrittura letteraria, e la sua implacabile lucidità. Occorre sottolinearlo, quelle conferenze vennero raccolte e pubblicate in volume soltanto nel 1985, in Italia, a cura di Mario Lavagetto e, in Francia, nei *“Cahiers Marcel Proust”* a cura di Thierry Laget.

La *Recherche* venne all'inizio rifiutata da ben tre case editrici (tra cui Gallimard) e fu poi pubblicata a spese dell'autore. Nel corso del secolo la sua vera statura si è venuta via via rivelando. Una crescita che sulla soglia del terzo millennio appare appena iniziata.

Ses idées sur l'amour, in Id., *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, *“Cahiers Marcel Proust”*, n. 13, Gallimard, Paris 1985, p. 82 e p. 165.

⁵ Jacques Rivière, *Marcel Proust et l'esprit positif. Ses idées sur l'amour*, in ivi, p. 143.

ARDITEZZE STRUTTURALI PER SCENEGGIARE PROUST¹

Tra i molteplici progetti che formano come una nebulosa attorno all'opera di Ennio Flaiano, uno in particolare merita di essere tirato fuori dal limbo dei non nati, dei non realizzati. È quello che Flaiano chiamava *Progetto Proust* – una sceneggiatura per la *Recherche du temps perdu* –, scritto nel 1965. Aveva subito suscitato l'entusiasmo del regista René Clément e di Jeanne Moreau, che avrebbe dovuto essere Odette, mentre Marcello Mastroianni avrebbe impersonato Swann. La giovane produttrice era Nicole Stéphane (l'attrice degli *Enfants terribles* di Cocteau). Rimandata la realizzazione del film, quella sceneggiatura è rimasta quasi del tutto sconosciuta, malgrado la pubblicazione sotto il titolo *Progetto Proust* (Bompiani, 1989, a cura di Maria Sepa, in una collana diretta da Maria Corti). Se si leggono oggi le pagine di quella sceneggiatura, circa trecento, si resta colpiti dalla bellezza, dalla profondità e dalla modernità dell'interpretazione che contengono. Una conoscenza approfondita di questo testo aiuterebbe, tra l'altro, a liberare Ennio Flaiano dall'immagine riduttiva di autore di battute e aforismi.

L'idea iniziale del *Progetto Proust* era quella di trasportare nel cinema *Un amore di Swann*, il romanzo nel romanzo inserito nel primo volume della *Recherche*. Ben presto tuttavia Flaiano cambiò intenzione e decise di scegliere per il film la parte dell'opera che riguarda Albertine e il narratore – ma anche il barone Charlus e il violinista Morel. Considerava in effetti parallele le storie delle due coppie; più esattamente, percepiva il narratore, Charlus e Albertine come varianti, figure in qualche modo intercambiabili. In una nota

¹ "Alias". Supplemento settimanale de "Il Manifesto", 13 marzo 2010, p. 18. L'articolo è stato ripubblicato con il titolo *Flaiano e Proust. Il progetto geniale di un film su "La Recherche"* in "Oggi e domani". Rivista trimestrale di cultura e attualità, n. 3, 2011, pp. 11-13.

del 1965, pubblicata poi su "Sipario" nel 1974², Flaiano scriveva: «Poiché non è possibile rendere che una piccola parte di Proust, è necessario che questa piccola parte sia "proustiana", soprattutto nella fedeltà al metodo della ricerca, nella rottura del tessuto narrativo, nello stile»³.

Emerge in queste parole la sorprendente originalità e insieme la sicurezza intellettuale di Flaiano di fronte a un'opera che fa tremare le vene e i polsi a critici e cineasti; egli afferra la *Recherche* precisamente nella sua essenza di "ricerca". Di conseguenza la parte da scegliere – la «piccola parte» necessariamente «proustiana» – dovrà riflettere la tensione dell'insieme; e lo stile della versione cinematografica comporterà ciò che Flaiano chiama in Proust «la rottura del tessuto narrativo». Il che significa che egli considera importante in quella scrittura non le «lunghe frasi proustiane» evocate da quasi tutte le letture critiche ma, al contrario, l'uso di «elementi [...] disparati», e anche il modo di ripetere un'immagine (quella della persona amata) «senza cancellare l'immagine precedente, come del resto nella pittura, in quegli stessi anni, benché mosso da problemi diversi, stava facendo Picasso»⁴.

Radicalmente in contrasto, quindi con la consueta visione di un Proust nostalgico, appartenente a un mondo ormai desueto, quello dell'aristocrazia ottocentesca (soltanto Walter Benjamin e Georges Bataille percepirono presto la modernità di Proust – il suo aspetto 'post cristiano', dirà Bataille), la prospettiva di Flaiano rivela tutta la sua arditezza nel collegamento tra la storia di Albertine e del narratore con quella di Charlus nel rapporto con Morel. «[...] sconfitto nella ricostruzione di un'Albertine enigmatica, il Narratore levando lo sguardo vede la sua stessa sconfitta riflessa nella cronaca tangibile di un altro personaggio, il barone di Charlus»⁵. Così Albertine, il narratore e Charlus divengono «tre diversi aspetti dell'autore» e formano «uno specchio metafisico a tre riflessi». La storia di Albertine finisce con la morte, «si giustifica con la morte»⁶. La storia di

² Ennio Flaiano, *Per una "Recherche" cinematografica*, "Sipario", n. 336, maggio 1974, pp. 12-13.

³ La nota è confluita in Ennio Flaiano, *Progetto Proust. Una sceneggiatura per La Recherche du temps perdu*. A cura di Maria Sepa, Bompiani, Milano 1989, p. 15.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Ivi, p. 16, citazione a memoria. Il passo originale recita: «[...]la storia di Albertine finisce fortunatamente con la morte - e nella morte si giustifica -».

Charlus, invece, «è un continuo, disinvolto, orgoglioso avvicinarsi alle soglie di un inferno inevitabile, lo stesso inferno che guata il Narratore. Come costui si salvi è noto: "narrando", traducendo in poesia la memoria»⁷.

Visione sintetica e creativa dunque quella di Flaiano – creativa non solo nel senso della capacità inventiva, ma anche di una prospettiva che è precisamente quella della creazione artistica. Così ad esempio la riflessione sui tempi diversi nella Storia di Albertine e in quella di Charlus lo porta a una scelta precisa, per il film, della temporalità del racconto: una temporalità doppia. Mentre il «filone Albertine» dovrà seguire una linea imposta dalla memoria, con corsi, ricorsi, andamento circolare, il «filone Charlus» seguirà una linea cronologica reale, perché è «una progressione anzi una discesa, che obbedisce a leggi fisiche, temporali»⁸. Flaiano insiste, e chiarisce: tutto nella *Recherche*, almeno nella ricerca centrale, è legato. «Lasciando "soli" il Narratore e Albertine, otterremmo una storia d'amore [...] che non appartiene a Proust. Le figure degli altri personaggi, tenute sullo sfondo, non potrebbero emergere a definire la situazione segreta del Narratore, ne farebbero tutt'al più la vittima di un amore sbagliato, un *enfant du siècle*, un personaggio in cerca di comprensione»⁹.

Una simile lucidità romanzesca, nel senso di una percezione così chiara della logica della fiction, rara nel panorama della critica proustiana dalle origini a oggi, è unica nel novero dei cineasti che hanno affrontato, in film e progetti, l'opera di Proust. Visconti, per il quale il romanzo proustiano era dall'infanzia ciò che definiva il suo «suolo mentale», il libro dei libri, parlava volentieri dell'impossibilità di portarlo nel linguaggio del cinema, e pensava di doversi accontentare di *Jean Santeuil*, il romanzo incompiuto, abbandonato da Proust per scrivere la *Recherche*. E occorre ricordare che la sceneggiatura di Visconti, ben più conosciuta di quella di Flaiano, era partita proprio da questa, d'accordo con la produttrice Nicole Stéphane. Rinunciò poi alla realizzazione già programmata per dedicarsi a quella de *I dannati* e di *Morte a Venezia*. Ma è probabile che anche Visconti, come già René Clement, sia indietreggiato di fronte all'arditezza di Flaiano, che entra nello sguardo di uno scrittore che coglie il fallimento degli amori umani, omosessuali e anche

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Ivi, pp. 16-17.

eterosessuali, al di là della maledizione di Sodoma. Al posto della tragicità interiore dei destini paralleli descritti da Flaiano, Visconti aveva deciso di introdurre alla fine dell'ultima sequenza del suo film un'alea tragica esteriore, storica, del tutto estranea a Proust. Partendo dall'immagine degli Zeppelin tedeschi evocata dalla sceneggiatura di Flaiano, a proposito della passeggiata notturna del narratore nella Parigi della guerra del 1914-1918, immette un'ombra profetica esplicita, l'avvento di Hitler e dei campi di sterminio.

Flaiano vedeva chiaramente i due principali pericoli per la trasposizione cinematografica della *Recherche*: il primo, «“riuscire” una suite di illustrazioni nella pretesa di illustrare un romanzo che in effetti non esiste»¹⁰; il secondo, «raffreddare la verità delle immagini», mettendole a distanza, con un eccesso di ambientazione ambientale, che «porta diritto al film storico o al Museo delle cere»¹¹. Occorre, di fronte a Proust, «mettersi nello stato d'animo di raccontare una storia che accade oggi [...] una storia mobile e viva»¹².

Peraltro si può osservare che in tutti quelli che hanno tentato quest'impresa, manca la percezione di due elementi proustiani che Flaiano invece coglie e traduce mirabilmente, il comico e la dimensione mistica degli istanti; lo fa introducendo ad esempio le *gaffes* volontarie di Charlus nei *salons* di Parigi; o ancora la visione improvvisa di un aereo nel sole, visione di fronte alla quale gli occhi del narratore si riempiono di lacrime. Lo rivela genialmente il primo piano all'inizio della sceneggiatura.

In sostanza, l'originalità di Flaiano rispetto agli altri cineasti evoca quella di Botticelli rispetto agli altri illustratori della *Divina Commedia*. Questi descrivono gli spettacoli dell'aldilà; Botticelli tratta e spiega anche le reazioni e le emozioni di Virgilio e di Dante.

¹⁰ Ivi, p. 17.

¹¹ *Ibid.* Il passo originale recita: «Un eccesso di precisione ambientale, di “ricostruzione” porta diritto al film storico o al Museo Grévin».

¹² *Ibid.* Citazione a memoria. Il passo recita: «mettersi nello stato d'animo di star disponendo una storia che accade oggi [...] ma mobile e attuale».

PROUST FIGURA E CONTROFIGURA¹

Quel Marcel! Con questa esclamazione ironica di Proust («Quelles idées vous faites-vous donc? Quel Marcel! Quel Marcel!»²) scelta per titolo del suo libro (Einaudi «Pbe. N.s.»; pp. 396, € 25,00), il grande critico Mario Lavagetto va diritto al cuore della *Recherche*, che si configura «come una specie di grande, e forse preterintenzionale, trappola per l'interpretazione»³.

In effetti, entrare in questa opera significa «tornare e [...] ritornare sugli stessi punti [...] per seguire itinerari spesso vertiginosamente tortuosi»⁴. Il sottotitolo, *Frammenti dalla biografia di Proust* – «dalla» e non «della» – già indica il movimento inedito del libro. Non si tratta di raccontare, ma di estrarre, seguendo passo per passo l'immenso lavoro dello scrittore, che poco a poco, attraverso gli anni, i tentativi, le scritture e riscritture, utilizzava elementi della sua biografia allontanandosene progressivamente per dare vita a un meccanismo narrativo che avrebbe finito col riassorbire e cancellare l'autore, «fagocitato letteralmente dalla propria controfigura».⁵ Appassionante come un giallo e insieme come un sapiente scavo archeologico, *Quel Marcel!* delinea una serie di tappe che il lettore proustiano credeva di conoscere; ma che vengono qui illuminate da una luce nuova, effetto del rigore e della ricchezza dell'analisi.

Per comprendere il carattere unico del lavoro di Mario Lavagetto nel panorama della critica proustiana mondiale, occorre partire

¹ "Alias". Supplemento settimanale de "Il Manifesto", 6 agosto 2011, pp. 15 e 20. Le traduzioni italiane dei passi citati delle opere di Proust sono dell'autrice.

² Cfr. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 voll., t. III, p. 663.

³ Mario Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Einaudi, Torino 2011, p. 3.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ivi, p. 4.

dalla pubblicazione che egli per primo propose (Pratiche, 1985) di *Alcuni progressi nello studio del cuore umano: Proust e Freud*, di Jacques Rivière – trascrizione delle quattro conferenze pronunciate al Vieux Colombier nel gennaio del 1923, due mesi dopo la morte di Proust. Testo così nuovo e inatteso che, dopo essere uscito inosservato nei "Cahiers de l'Occident" (1927), venne di fatto dimenticato. Riapparve in Francia nei "Cahiers Marcel Proust" con alcuni altri articoli di Jacques Rivière e con un titolo guardingo, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, soltanto nel 1985, al traino della edizione italiana.

In effetti, porre sullo stesso piano Freud e Proust come innovatori nello studio dell'uomo – la parola *coeur* era usata da Rivière nell'accezione seicentesca, come sede non solo delle emozioni ma anche della vita interiore nel suo insieme – era nel 1923 un gesto rivoluzionario. Ma lo era ancora quando Lavagetto pubblicò questo saggio in Italia, accettandone e difendendone a fondo le tesi. Ricordo a questo proposito il magnifico convegno proustiano organizzato a Parma nel marzo del 1985 da Luciano De Maria, con il quale eravamo, Lavagetto, Giulio Bollati e io, nel comitato scientifico. Si svolse nel palazzo Ducale di Colorno – fuoco nei caminetti, mazzi di violette sui tavoli candidi e, fuori, il grande parco ancora addormentato nell'inverno. C'era il Gotha dei proustiani, Jean-Yves Tadié, Philip Kolb, Gérard Genette, Bernard Brun, ma il vero evento, da tutti accolto con stupore e passione, fu proprio il libretto di Pratiche voluto e introdotto da Lavagetto.

Nel 1992, poi, uscì da Einaudi *Stanza 43, un lapsus di Marcel Proust* – viaggio nei «territori dell'errore e della bugia»⁶ compiuto dal critico parmense all'interno della scrittura proustiana interrogata e mediata nel filo degli anni, fino a scoprire, in un passo famoso del *Temps retrouvé*, un lapsus «tanto esemplare e trasparente quanto "catastrofico"»⁷. Catastrofico perché contraddiceva l'autodifesa dello scrittore – iniziata ancora prima della pubblicazione del primo volume, nel 1913 – contro la facile identificazione, da parte dei lettori, tra narratore e autore: «Je qui n'est pas moi»⁸. Lettore

⁶ Cfr. Mario Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991. Quarta di copertina.

⁷ Ivi, p. 127.

⁸ Ivi, p. 3. La formula, tratta da un'intervista di Élie-Joseph Bois a Proust apparsa su "Le Temps" il 12 novembre 1913, percorre tutto il libro e costituisce il titolo del primo capitolo dello stesso.

paziente, ostinato e infallibile, Lavagetto, a un certo punto della sua lettura, scopre una lieve ma decisiva discrepanza nelle parole che descrivono la visita del narratore nella casa di appuntamenti di Jupien – discrepanza che mette in causa la distanza dal suo personaggio pretesa da Proust. Da questo lapsus «catastrofico» Lavagetto trae non un giudizio «morale», ma un insegnamento esso stesso proustiano, e che elucida con le parole stesse della *Recherche*: «Un esemplare fra mille di quel magnifico linguaggio così differente da quello che parliamo di solito, in cui l'emozione fa deviare ciò che volevamo dire e fa sbocciare in sua vece tutt'altra frase, emersa da un lago sconosciuto, dove vivono espressioni senza rapporto con il pensiero e che appunto per questo lo rivelano»⁹.

In questa generosità di pensiero che penetra i meandri del linguaggio letterario si coglie tutta l'efficacia del dispositivo Lavagetto-Proust, che è affine a Freud e che in qualche modo lo supera. Freud stesso riconosceva peraltro alla letteratura la capacità di anticipare ed esprimere le scoperte a venire della scienza. In *Quel Marcel!* il metodo si perfeziona e si estende. Lo sguardo critico entra in ogni anfratto, ritrova, lucido e persuasivo, un tragitto totale in cui la biografia «disorientata» (Barthes) fornisce un alfabeto a chi la vive in vista di altro che intravede e via via realizza. Il percorso inizia con *Les Plaisirs et les jours* (1896), che Lavagetto definisce «prova d'orchestra»¹⁰. Vi lavorano «muse ignoranti», immaginazione e sensibilità, che ascoltano e introducono elementi eterogenei, la realtà intollerabile del piacere, la sofferenza della gelosia fino alla morte che giunge a dissolverla; ed è nel racconto *Confession d'une jeune fille* (che nel manoscritto mostra una serie di oscillazioni grammaticali tra maschile e femminile) che nasce l'idea che susciterà più tardi il progetto di un capitolo della *Recherche* consacrato alle «madri profane».

A proposito di *Jean Santeuil*, il romanzo abbandonato in corso di redazione – libro «non fatto ma raccolto», come dirà Proust stesso –, Lavagetto osserva che esso è soltanto «una costellazione di frammenti [...] che la personalità di Jean [...] non ha la forza di tenere insieme»¹¹. Vi appaiano in ordine sparso temi dominanti dell'opera; le «eruzioni brevi» che lo affollano annunciano le epifanie e le intermissioni che saranno il cuore della *Recherche*, e il roman-

⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV p. 401.

¹⁰ Mario Lavagetto, *Quel Marcel!*, cit., p. 69.

¹¹ Ivi, p. 121.

zo, «testo sgangherato e onirico»¹², contiene pagine sorprendenti di profondità e arditezza. In certi momenti, per una metamorfosi inattesa del personaggio, la terza persona non rappresenta più il Jean incerto delle pagine precedenti ma la figura di uno scrittore che annuncia l'Io della *Recherche*: «In misura sempre maggiore il dovere si presentava ai suoi occhi come l'obbligo di consacrarsi ai pensieri che in certi giorni invadevano in folla il suo pensiero»¹³ ... «Il écrivait ce qu'il ne connaissait pas encore»¹⁴.

E nella sezione intitolata *La discesa agli inferi e il parricidio*, Lavagetto scopre una continuità non abbastanza individuata nel mondo che Proust sente il compito di esprimere, il riaffiorare in tutta l'opera, appunto, del tema della discesa agli Inferi, che apre *Les Plaisirs et les jours* con un rimando velato all'*Odissea* e ai rapporti con il regno dei morti. La figura di Ulisse, atteso dalle ombre che gli chiedono sangue per ritrovare corpo e memoria della vita, riappare in tutta l'opera, ed è chiaro che è la discesa agli Inferi a dare all'eroe il diritto di farsi portatore e testimone della propria storia.

Il parricidio di cui si tratta in questa stessa sezione rinvia a un articolo di Proust nel "Figaro" del primo febbraio 1907, un po' più di un anno dopo la morte della madre; riprende, coi termini crudi del quotidiano "Le Matin", come Henri Van Blarenberghe, amico della sua famiglia, abbia assassinato la madre, dandosi poi la morte. Un articolo, *Sentiments filiaux d'un parricide*, che suscitò scandalo e perfino l'accusa di apologia del parricidio. Alla fine, il racconto raccapriccante volge repentinamente alla cronaca e al mito: evoca Aiace, Edipo, Lear e altri. Ma non si tratta in questo caso di analogie nobilitanti. Si tratta, dice Proust stesso, di «aerare la camera del crimine», per portare il lettore alla parte finale del racconto, all'analisi del parricidio universale. «Ogni uomo uccide la cosa che ama», aveva scritto Oscar Wilde, e Proust sentiva queste parole come sue. Nel frequente riportarsi alle letture di Proust, Lavagetto evoca il *Cours de Littérature dramatique* di Saint-Marc Girardin, che suggerì all'autore di *Sentiments filiaux d'un parricide* l'accostamento tra Edipo e Oreste, vittime e colpevoli entrambi ed entrambi riscattati dalla sacralità delle loro tombe.

¹² Ivi, p. 312.

¹³ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 701.

¹⁴ Ivi, p. 703.

Fu a partire da questo articolo – del quale Proust deplorava con gli amici lo stile «enfatico e glaciale»¹⁵ – che il lavoro del lutto sembrò essersi concluso. Da quel momento, sottolinea Lavagetto, «il nome della madre [...] scompare dall'epistolario» che aveva popolato «per quasi due anni»¹⁶. In effetti, nel marzo del 1907, uscì sul *“Figaro”* un nuovo articolo, *Journées de lecture*, a proposito del quale Lavagetto mette in luce, col riapparire della figura di Ulisse, la metamorfosi avvenuta: «E se [...] qualcuno dei fantasmi che si frappongono di continuo tra il mio pensiero e il suo oggetto, come avviene nei sogni, solleciterà ancora la mia attenzione e la stornerà da quello che ho da dirvi, la terrò a distanza, come Ulisse teneva a distanza con la spada le ombre che si accalavano intorno a lui per implorare una forma o una tomba»¹⁷.

Quando più tardi, in *Sodoma e Gomorra*, racconterà il sogno fatto a un anno dalla morte della nonna, descriverà una nuova discesa agli inferi, questa volta in forma di viaggio «nella profondità organica e divenuta traslucida delle mie viscere misteriosamente illuminate»¹⁸. Svegliandosi, riporterà dal sogno alcune parole incomprensibili, malgrado i tentativi dei critici, «cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette»¹⁹. Si tratta, dice Lavagetto, di una formula incantatoria, che fornisce «una rappresentazione obliqua ma icasticamente efficace dell'abbandono della dimensione onirica»²⁰. Un esempio ulteriore di questo suo metodo, a più strati, nel penetrare insieme scientificamente e letterariamente la scrittura di Proust.

Sorprende, nell'insieme di questo percorso critico esemplare e prezioso, la capacità di individuare ogni fase della genesi della *Recherche*: il *Carnet de 1908* – epifanie, intermittenze, sogni; la prefazione al *Contre Sainte-Beuve*, del 1909 – con il riconoscimento del ruolo portante architettonico dell'intelligenza (che aveva fino ad allora sempre considerata seconda); ma soprattutto, l'analisi dell'allontanamento progressivo dalla biografia («cancellamen-

¹⁵ Mario Lavagetto, *Quel Marcel!*, cit., p. 200.

¹⁶ Ivi, p. 201.

¹⁷ Marcel Proust, *Essais et articles* in Id., *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, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 532, cit. in Mario Lavagetto, *Quel Marcel!*, cit., p. 201.

¹⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. III, p. 157.

¹⁹ Ivi, p. 159. Corsivo dell'autrice.

²⁰ Mario Lavagetto, *Quel Marcel!*, cit., p. 210.

to di sé»²¹ – «l'ombra dell'individuo [...] si dissolve a contatto con l'opera»²²), unito all'affermazione, che sarà ancora presente ne *Le Temps retrouvé* e che rivela il nucleo vivo della scrittura proustiana, già indicato nel *Carnet*: «Merita di essere espresso soltanto ciò che è apparso nelle profondità [...] o nell'illuminazione di un lampo»²³.

²¹ È, questo, il tema centrale della seconda parte di *Quel Marcel!* che, nelle intenzioni dello studioso, «avrebbe dovuto mettere in scena – come egli stesso scrive –, la completa scomparsa dell'autore all'interno della sua costruzione che lo riasorbe e lo cancella progressivamente» (ivi, p. 4).

²² Ivi, p. 268.

²³ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, “Cahiers Marcel Proust” n. 8, 1976, p. 102.

NON C'È MAI L'ULTIMA PAROLA A PROPOSITO DI PROUST¹

Non deve sorprendere la presenza di Proust nel *Della lettura* di Carlo Bo (Vallecchi 1953), che comprende due lunghi saggi sull'autore della *Recherche* (il primo scritto nel 1942, il secondo nel 1947). In effetti il tema della lettura può dirsi centrale nell'opera proustiana. Dopo i racconti giovanili raccolti ne *Les Plaisirs et les jours* – che non avevano incontrato molto successo – le prime pubblicazioni di Proust furono le traduzioni di due testi critici di Ruskin, *La Bible d'Amiens*, nel 1904 (sulla cattedrale e sulle allusioni bibliche che essa contiene) e *Sésame et les Lys*, nel 1906, libro formato da due conferenze ruskiniane del 1864 sulla lettura. Intorno a questo volume, Proust lavorò per più di due anni «comme un nègre»² – sono le sue parole. Alla laboriosa traduzione, nella quale lo aiutò la sua amica Marie Nordlinger, aveva aggiunto una prefazione-commento lunghissima («straripante», la definì Giovanni Macchia³): quaranta pagine seguite da cinquanta pagine di note, mentre l'intero scritto di Ruskin superava appena le settanta. Ad essa Proust aveva dato il titolo *Sur la lecture*. La riprese più tardi, chiamandola *Journées de lecture* e inserendola in *Pastiches et Mélanges*, e la utilizzò anche in *Du côté de chez Swann*. Ma quel testo ebbe importanza per tutta la sua opera: lo evocherà ancora nel *Temps retrouvé*. Occorre inoltre ricordare che negli ultimi anni della sua vita egli scrisse diversi articoli mirabili di critica lettera-

¹ Articolo pubblicato in Marta Bruscia (a c. di), *Dal progetto di lettura di Carlo Bo alla lettura nell'era digitale*. Atti del convegno nel centenario della nascita di Carlo Bo, Urbino, 24-25 novembre 2011, "Studi urbinati, B - scienze umane e sociali", n. 82, 2013, pp. 99-103. I passi di autori francesi dati in italiano sono tradotti dall'autrice.

² Marcel Proust, *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris 1970-1993, 21 voll., t. IV, p. 57.

³ Giovanni Macchia, *Prefazione*, in Marcel Proust, *Commento a "Sesamo e i gigli" di John Ruskin*, Editoriale Nuova, Milano 1982, p. IV.

ria che sono letture “da vicino” – soprattutto quelle consacrate a Baudelaire e a Flaubert – letture che sono forse in assoluto tra i saggi più belli della critica letteraria.

Quando Carlo Bo veniva scrivendo *Della lettura*, questo tema era ancora, in Italia soprattutto, molto nuovo e, lo si comprende oggi, largamente anticipatore. Divenne fondamentale soltanto più tardi, dopo la stagione dell’iperteoricismo, a partire dal *Plaisir du texte* di Barthes, che segnò per il suo stesso autore una vera liberazione dalla semiologia e dalle austere griglie strutturaliste. Ormai, ai nostri giorni, la lettura è spesso argomento dominante nella critica letteraria; occupa, ad esempio, la quasi totalità dell’opera del critico argentino Alberto Manguel, e suscita sempre più frequentemente dibattiti, convegni, incontri. L’antica “*Revue des Deux Mondes*”, rinata da alcuni anni, si apre ogni mese con una cronaca di lettura del suo direttore, Michel Crépu il quale peraltro ha pubblicato recentemente da Gallimard *Lecture*, che nella breve prefazione, recita:

Il paraît que plus personne ne lit [...]. Je ne l'avais pas remarqué [...]. C'est que l'époque, malgré l'ignorance volontaire et les préjugés, a [...] ses chemins secrets [...]. Il n'y pas de 'critique littéraire'[...], il n'y a que des lecteurs [...]. Tout y est gratuit, décisif, léger, essentiel. Lire, [c'est] entrer dans le grand ballet de langage [...]!⁴

Quando Proust traduceva *Sésame et les Lys*, ed elaborava allo stesso tempo la sua vasta prefazione, si trovava per la prima volta in uno stato di dissidio latente con il grande critico inglese che, per anni, aveva letto e seguito con fervore e entusiasmo. In lui prendeva consistenza l’idea di un grande libro che fosse insieme racconto e «commento di un’esistenza». E già allora, prendeva distanza dall’idea ruskiniana della lettura come forma alta di conversazione, che era anche, in larga misura, quella di Carlo Bo, almeno nel primo saggio su Proust sopra indicato e dove emerge un curioso dialogo-dissidio, scomparso poi, quattro anni dopo, nel 1947, nel secondo saggio. Bo sembra rendersi conto che Proust avvertiva i lettori, nella prefazione a *Sésame et les Lys*, che si trattava di «réfléchir sur le même sujet qu’avait traité Ruskin», proponendo «une sorte de critique indirecte de sa doctrine»⁵ e illustrando tra le righe un’idea

⁴ Michel Crépu, *Nautilus*, in Id., *Lecture*, Gallimard, Paris 2009, pp. 11, 12, 13, 14.

⁵ Marcel Proust, *Sur la lecture*, in John Ruskin, *Sésame et les Lys*, traduction de Marcel Proust, Mercure de France, Paris 1906, p. 58, *ad notam*.

diversa della lettura. Quella di Ruskin era stata espressa molto prima nelle due conferenze, *Les Trésors des Rois* e *Les Jardins des Reines* (la prima consacrata a “cosa e come leggere”, la seconda a “perché leggere”), che formavano *Sésame et les Lys*. Vi si definiva la lettura come dialogo, come scambio tra due persone, e infine, come uno strumento di formazione spirituale.

Carlo Bo, in *Della lettura*, si allontanava un po’ dalla prosa altissima che praticava fino ad allora, in omaggio al simbolismo e al suo amato Mallarmé. Il tema gli suggerisce un tono più lieve e libero. Inserisce ad esempio nella prosa tesissima che gli è ancora caratteristica una fiction minuta e divertente. Immagina i funerali di Montaigne dove tutti lettori degli *Essais* sono presenti, anche quelli più remoti: Voltaire, Madame de Sévigné, Diderot... parlano tra loro. Bo ne riporta le frasi e nota che, in realtà, ognuno parla unicamente di sé, e conclude: «Solo Pascal, se era nel corteo, ha pregato per lui»⁶. Immaginare che Pascal, se avesse potuto essere presente al funerale di Montaigne, avrebbe pregato, è un paradosso, che si spiega proprio con l’idea che Bo dava della lettura, e secondo la quale Pascal, benché il suo giansenismo fosse agli antipodi delle convinzioni scettiche di Montaigne, poteva dirsi il suo più grande lettore. E in effetti, la profondità del dialogo instaurato grazie a un vero atto di lettura è tale da creare una comprensione e una vicinanza che rimangono inaccessibili a chi pratica una lettura superficiale e discontinua.

Nel suo primo saggio su Proust, Bo definisce «indimenticabile»⁷ la prefazione a *Sésame et les Lys*. Indimenticabile perché «ha toccato il punto reale della questione», che è il rapporto tra vita e letteratura. Tuttavia il dubbio sembra insinuarsi in lui a fronte delle parole con cui Proust descrive le «giornate di lettura» della sua infanzia. Si tratta di ore, di giornate ‘non vissute’, quelle consacrate alla lettura? La lettura ci allontana dalla vita o ci permette un rapporto più intenso con essa? Nelle bellissime frasi che aprono la prefazione di *Sésame et les Lys* si profila già il mondo proustiano in cui tutti gli elementi della percezione, ‘degerarchizzati’ e contaminati fra di loro, si iscrivono in modo indelebile nella memoria:

⁶ Carlo Bo dà in francese questa citazione: «Pascal seul, s’il est du cortège, a prié». La citazione riprende una frase del *Port-Royal* di Sainte-Beuve che, scrive Bo, «ha inventato [...] l’immagine ideale dei funerali di Montaigne», Carlo Bo, *Della lettura* (1942), in Id., *Della lettura e altri saggi*, Vallecchi, Firenze 1953, p. 9.

⁷ Ivi, p. 14.

Forse non vi sono giorni della nostra infanzia così pienamente vissuti quanto quelli che abbiamo creduto di lasciar trascorrere senza viverli, quelli passati in compagnia di un libro amato. Tutto ciò che sembrava riempire il tempo degli altri e che noi scartavamo come ostacolo volgare a un piacere divino – il gioco per il quale un amico veniva a cercarci nel punto più interessante, l'ape o il raggio di sole che ci infastidivano costringendoci al alzare gli occhi dalla pagina [...] – di tutto questo la lettura, che avrebbe dovuto farcene sentire l'inopportunità, imprimeva invece in noi un ricordo talmente dolce [...] che, se ci accade ancora oggi di sfogliare i libri d'un tempo, lo facciamo come se fossero gli unici calendari che abbiamo conservato dei giorni andati [...].⁸

«Non sempre restiamo d'accordo con Proust», scrive a questo proposito Carlo Bo⁹. È esplicito in lui un dissidio, un dissidio che si fa quasi indignazione. Considerando i libri come semplici «calendari dei giorni passati», Proust, scrive Bo, tenta «di stabilire un'identità fra la memoria del lettore e la memoria del tempo» della vita al di fuori della letteratura. La sua è «formulazione troppo libera dell'immagine creativa» e la lettura deve essere qualcosa di più di una tale «confusione di sentimenti». In questo modo, prosegue, «[si fa] [del]la lettura soltanto uno stato psicologico»¹⁰, e si omette di indicare le conseguenze di una lettura profonda, in altre parole la “formazione” intellettuale e morale tanto importante nella lettura.

Ma nel saggio del 1947, tutto cambia. Carlo Bo individua ormai in Proust l'elemento più profondo, quello che a quella data è meno percepito dai lettori italiani che, in genere, lo confinano alle memorie di infanzia, oppure lo riconducono alla glorificazione ottocentesca di una classe in via di sparizione. Di fatto, soltanto tre grandi critici hanno in quella data avvertito e indicato la componente di fondo della scrittura di Proust, che è la *ricerca della verità*. La *Recherche de la vérité* è del resto uno dei titoli originari, poi abbandonati, di *À la recherche du temps perdu*. Lo avevano ben inteso Jacques Rivière, Walter Benjamin e Georges Bataille, ma anche per Carlo Bo la chiave dell'opera proustiana è ormai questa: la conoscenza.

Nel 1923, due mesi dopo la morte di Proust, Jacques Rivière aveva pronunciato al Vieux Colombier una conferenza, *Quelques progrès dans la connaissance du cœur humain (Freud et Proust)* (pubblica-

⁸ Marcel Proust, *Sur la lecture*, cit., pp. 7-8.

⁹ Carlo Bo, *Della lettura*, cit., p. 14.

¹⁰ Ivi, pp. 14-15.

ta poi in "Cahiers de l'Occident" nel 1927), in seguito dimenticata, e infine, nel 1985, ripubblicata in Italia da Mario Lavagetto (Pratiche), e anche da Jacques Rancière in Francia, nei "Cahiers Marcel Proust" (Gallimard). Rivière per primo aveva posto Proust e Freud sullo stesso piano, perché li considerava entrambi grandi osservatori scientifici del «cuore umano» inteso, nell'accezione seicentesca, come centro dell'attività mentale e della vita interiore dell'uomo. Anche Walter Benjamin aveva avvertito presto il distacco reale di Proust rispetto alla classe aristocratica, e l'ironia e il comico che pervadono la *Recherche*. In quanto a Georges Bataille, egli scriveva in "Critique", nel 1948:

Se il mondo non cristiano definisse un giorno le forme della propria vita spirituale (nel senso religioso del termine), se, in altre parole, accadesse all'umanità, senza più l'aiuto del cristianesimo di riconoscere il proprio volto e di non smarrirsi più in una molteplicità di forme legate a rappresentazioni mal definite, menzognere, fondate su un desiderio di essere ciechi, sulla paura, questo volto [...] potrebbe somigliare a quello di Marcel Proust¹¹.

La prospettiva di Bataille è certo estranea a Carlo Bo; eppure, in quegli anni, egli è stato certamente l'unico critico italiano a percepire in Proust la dimensione del «bisogno della verità [che] vive nel principio stesso del suo verbo»¹². Nessuno quanto l'autore della *Recherche*, osserva ancora, «ha sentito [...] la responsabilità dell'essere vivo»¹³. E conclude così il suo saggio: «Non c'è mai l'ultima parola a proposito di Proust»¹⁴.

La differenza sorprendente tra il saggio del 1943 e quello del 1947 si può ora intendere a partire dall'oggetto diverso dell'analisi. Il primo scritto infatti, attraverso la prefazione al *Sésame et les Lys* di Ruskin, interroga il Proust teorico della lettura, traduttore alle prime armi, ma già in grado di contestare le idee di Ruskin. Carlo Bo non poteva condividere questa posizione proustiana – il rifiuto di una lettura vista come dialogo. Ciò nonostante, egli definiva «incomparabile» la prefazione del giovane romanziere, perché

¹¹ Georges Bataille, *Marcel Proust*, "Critique", novembre 1948; ried. in Id., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 voll. t. XI, p. 391.

¹² Carlo Bo, *Primi dati per Proust* (1947), in Id., *Della lettura e altri saggi*, cit., p. 150.

¹³ Ivi, p. 153.

¹⁴ Ivi, p. 176.

colpito dalla ricchezza stupefacente della sua scrittura. Le sue contraddizioni rivelano, in realtà, l'acuta sensibilità letteraria del critico italiano, il quale, malgrado il disaccordo teorico con l'autore della prefazione, presenta la nascita, l'avvento di una grande opera. Neanche lo stesso Proust, del resto, nel 1906 aveva chiare quelle idee che si espliciteranno in lui più tardi (nel *Carnet de 1908*), sotto forma di illuminazioni e che corrispondono al momento dell'intuizione globale della futura *Recherches*, come scriveva Philip Kolb¹⁵, il suo editore. Giovanni Macchia, nella bellissima prefazione a *Sesamo e i gigli*, che premetterà all'edizione italiana, nel 1982 (presso Editoriale Nuova) leggeva nel commento di Proust a Ruskin «l'annuncio dell'idea e della tessitura essenziale dell'opera futura»¹⁶.

In effetti il modo di Carlo Bo di leggere nel suo primo saggio la prefazione in termini riduttivi contrasta con la sua comprensione profonda e reale di qualche anno più tardi. Quel malinteso dell'inizio nasce probabilmente dal fatto che la prefazione del 1906 a Ruskin era per Proust un primo tentativo in una nuova direzione, che sarebbe divenuto un suo atteggiamento centrale, quello che egli stabilirà con la metonimia, come istanza della contiguità. A quel tempo la metonimia restava sconosciuta, perché il simbolismo era indissolubilmente legato alla metafora. Roman Jakobson fu il primo a liberare nella teoria linguistica la figura della metonimia dalla tradizionale marginalizzazione, e il primo a osservarla come un principio di creazione trasgressiva. Proust, nella sua *ricerca della verità*, consente all'à côté di invadere il centro. L'azione anti-gerarchizzante messa in atto dall'impiego della metonimia instaura di fatto un rovesciamento narrativo. Nel funzionamento della memoria adeguatamente studiato emergono così, in modo inatteso e inedito, ricordi lungamente esclusi e abbandonati all'oblio.

Quando Proust, come in *Giornate di lettura*, definisce i libri amati nell'infanzia semplici *calendari* che hanno la funzione di suscitare la memoria dei giorni che stavano intorno, al di fuori di essi, Carlo Bo si stupisce, come si sarebbe stupito Emerson o Descartes. Per loro i

¹⁵ Cfr. Philip Kolb, *Introduction*, in Marcel Proust, *Le Carnet de 1908 établi et présenté par Philip Kolb*, "Cahiers Marcel Proust", n. 8, Galimard, Paris 1976, pp. 7-29.

¹⁶ «È un momento importante della sua "lettura" di Ruskin quello in cui Proust sembra annunciare [...] l'idea e la tessitura essenziale dell'opera futura» (Giovanni Macchia, *Prefazione*, in Marcel Proust, *Commento a "Sesamo e i gigli" di John Ruskin*, cit., p. VII).

libri – l'interno dei libri, i messaggi che mandano – sono formatori, chiamano i lettori e i lettori rispondono, adeguandosi all'insegnamento che ricevono. Mentre Proust – al di là delle giornate dell'infanzia – darà sempre della lettura questa definizione: «comunicazione in seno alla solitudine»¹⁷. Per lui la lettura è il contrario della conversazione, perché in essa il lavoro interiore continua, anzi si intensifica, mentre nella conversazione l'io si disperde, evapora. E tutta la teoria letteraria di Proust si fonda sulla differenza tra io superficiale e io profondo. Il lavoro interno – la scrittura – si svolge a un livello di profondità che esclude la comunicazione ordinaria, esige la solitudine. Perciò, diversamente da Carlo Bo che ammira in Sainte-Beuve il «lettore perfetto»¹⁸, Proust lo considerava un critico superficiale che, per analizzare l'opera di uno scrittore, si fondava sulle testimonianze degli amici. Per questo il giovane scrittore affermava che Sainte-Beuve non aveva mai compreso la grandezza dei migliori scrittori del suo tempo, Nerval, Stendhal, Baudelaire...

La lettura è importante, secondo Proust, non perché ci fa uscire da noi stessi, non perché ci fa *crescere*, ci *arricchisce*, ma perché è *incitazione*:

Uno dei grandi e meravigliosi effetti dei bei libri (e che ci farà comprendere il ruolo insieme essenziale e limitato che la lettura può avere nella nostra vita spirituale), è il fatto che per l'autore, questi libri potrebbero definirsi "Conclusioni" mentre, per il lettore "Incitamenti". [...] ([e ciò per una] legge che significa forse che non possiamo ricevere la verità da nessuno, e che dobbiamo crearla noi stessi)¹⁹.

¹⁷ Marcel Proust, *Sur la lecture*, cit., p. 29.

¹⁸ L'autrice condensa qui due definizioni provenienti dal primo saggio di Carlo Bo: «il lettore eterno che è stato Sainte-Beuve» e «il critico perfetto, diciamo Sainte-Beuve», cfr. Carlo Bo, *Della lettura*, in *Della lettura e altri saggi*, cit., pp. 4 e 7.

¹⁹ Marcel Proust, *Sur la lecture*, cit., p. 32.

BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DI JACQUELINE RISSET SU PROUST

a cura di Paolo Breda

1971 - [Proust e la cultura francese oggi], in *Marcel Proust, oggi, a cent'anni dalla nascita*, "L'approdo Letterario", 54, giugno 1971, pp. 115-116.

Testo dell'intervento allo speciale su Marcel Proust in onda sul Terzo Programma Rai, il 30 aprile 1971, nella rubrica *Piccolo pianeta*.

Ripubblicato poi con il titolo *Proust e la letteratura francese contemporanea, o l'anti-modello* in Jacqueline Risset, *L'invenzione e il modello*, Bulzoni, Roma (© 1972, stampa gennaio 1973), pp. 190-192.

1971 - *Una vera critica non è ancora nata. Marcel Proust 1871-1971: la critica francese dinanzi la 'Recherche'*, "Paese sera", 16 luglio 1971, p. 3.

Ripubblicato con il titolo *Proust e la critica. La lettura come riduzione* in *L'invenzione e il modello*, pp. 187-189.

1971 - *Théorie et fascination*, "Paragone", 260, ottobre 1971, pp. 30-52.

Ha in nota al titolo *Ce texte fait partie d'un travail en cours consacré à Proust. Il saggio è dedicato a Roman Jakobson.

Ripreso in italiano con modifiche e con il titolo *Proust e la corruzione metonimica* in *L'invenzione e il modello*, p. 77-101, e in francese con il titolo primitivo e una versione più prossima all'originale in *Une certaine joie* (2009), pp. 11-33.

1979 - *Desiderio, fuga e profanazione*, in Alberto Santacroce (a c. di), *Il gioco nella cultura moderna*, Lerici, Cosenza aprile 1979, pp. 81-99.

Ripreso in francese, con varianti e con il titolo *Le peu de sens du désir* in *Une certaine joie*, p. 35-47.

1979 - *Fra la vita e l'opera. "L'angelo della notte" di Giovanni Macchia*, "Il Messaggero", 15 dicembre 1979, p. 3.

Ripreso con varianti e con il titolo *L'Angelo* in *La letteratura e il suo dopPIO* (1991), pp. 89-94.

1982 - *Ritrovare Proust*, "Rinascita", 44, 19 novembre 1982, pp. 42-43.

1983 - *Proust mallarméen. Sur Le Carnet de 1908*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Mondadori, Milano gennaio 1983, pp. 206-217.

Ripreso con varianti e con il titolo *Éclairs dans la nuit. Le Carnet de 1908 in Une certaine joie* (2009), p. 65-78 e, in italiano con il titolo *Le leggi del desiderio. Proust in Il silenzio delle sirene* (2006), pp. 17-25.

1983 - *Proust nostro contemporaneo* in Mario Accolti Gil, Marina Galletti, Cesare Nissirio (a c. di), *Proust La memoria e l'immagine* "Mondoperaio", 1-2, gennaio/febbraio 1983, p. 85.

1983 - *Le ferite sono preziose*, "Il Messaggero", 19 giugno 1983, p. 3.

1983 - *La gaia indifferenza delle fanciulle in fiore*, "Rinascita", 29, 22 luglio 1983, pp. 22-23.

1986 - *Più Proust di così non si può? Due edizioni rivali: filologi agguerriti in Francia*, "Il Messaggero, Il Segnalibro", 5 novembre 1986, p. II.

1986 - *Note da non saltare. Il nuovo Proust italiano e le sue gradite sorprese*, "Il Messaggero, Il Segnalibro", 31 dicembre 1986, p. II.

1987 - *Das Problem des Bösen in Les plaisirs et les jours*, in *Marcel Proust, Beziege und Strukturen: Studien zu Les Plaisirs et les jours* (hrsg. von Luzius Keller), Insel Verlag (*Publikation der Marcel Proust Gesellschaft*, 5), Frankfurt am Main 1987, pp. 189-199.

Ripreso in parte e sviluppato nel saggio *Proust e il problema del male*, in *Proust oggi* (1990), p. 61-71. Il riferimento tra i due testi è dato anche nella nota 6 del saggio, che annuncia la prossima stampa degli *Atti del convegno Proust*, Parma.

I medesimi temi saranno poi analizzati nel capitolo *Métamorphoses du mal* in *Une certaine joie* (2009), pp. 49-64.

1988 - *La colpa al cuore*, "L'Espresso", 50, 18 dicembre 1988, pp. 136-137.

1990 - *L'arciere zen tra i frammenti. Giovanni Macchia e le leggi del metodo proustiano*, "Il Messaggero", 4 marzo 1990, p. 16

Ripreso e ampliato con il titolo *L'arciere zen in La letteratura e il suo doppio* (1991), pp. 95-100.

1990 - *Proust e il problema del male*, in Luciano de Maria (a c. di), *Proust oggi*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano ottobre 1990, pp. 61-71.

Riproposto poi con integrazioni e varianti e con il titolo *Métamorphoses du mal in Une certaine joie* (2009).

1990 - *Un sonnet inédit de Proust*, "Libération", 20 décembre 1990, p. 24.

Riproposto in forma più snella con il titolo *Il ragazzo Proust e l'amore greco* per "La Repubblica, Mercurio", 22 dicembre 1990.

1990 - *Il ragazzo Proust e l'amore greco*, "La Repubblica, Mercurio", 22 dicembre 1990, p. 10.

L'articolo, pubblicato sul supplemento (Mercurio) allegato al giornale, contiene tra l'altro la traduzione in italiano del sonetto da parte di J. R.

1991 - *Debenedetti e Proust*, in Rosita Tordi (a c. di), *Il Novecento di Debenedetti*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano gennaio 1991, pp. 115-122.

Cfr. 1991 - *Proust e Debenedetti*.

1991 - *Il precocissimo Marcel. Gli scritti giovanili di Proust*, "Il Messaggero", 17 febbraio 1991, p. 19.

1991 - *Proust e Debenedetti* in Marcel Proust, *Un amore di Swann*, Bompiani, Milano giugno 1991, pp. 231-240.

Ripubblicato con qualche modifica e con il titolo *Debenedetti e Proust*, in *Il Novecento di Debenedetti* (1991).

1991 - *Che cos'è la letteratura?* in Jacqueline Risset, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano settembre 1991, pp. 111-122.

1992 - *La recherche d'Albertine. L'histoire des manuscrits d'Albertine disparue avec Giovanni Macchia dans le rôle de détective littéraire*, "Le Monde", 10 juillet 1992, p. 24.

Ripubblicato con qualche modifica e con il titolo *Un detective per Marcel Proust. La soluzione di Macchia al "caso" Albertine*, in "Il Messaggero", 12 dicembre 1992.

1992 - *Un detective per Marcel Proust. La soluzione di Macchia al "caso" Albertine*, "Il Messaggero", 12 dicembre 1992, p. 19.

Cfr. 1992 - *La recherche d'Albertine*, "Le Monde", 10 juillet 1992.

1996 - *Citati à la recherche de Proust*, "Le Monde", 23 février 1996, p. II.

1996 - *Proust, Dante et Pétrole*, "Cahiers de la Villa Gillet", 5, novembre 1996, pp. 151-157.

1997 - *Romans*, in Jacqueline Risset, *Puissances du sommeil*, Seuil, Paris septembre 1997, pp. 30-31.

Riedito in traduzione inglese con il titolo *Novels in Sleep's powers*, Dukling presse, Brooklyn 2008, p. 29 e con il titolo *Nei romanzi* in traduzione italiana nel volume *Le potenze del sonno*, Nottetempo, Roma 2009, pp. 28-29.

1997 - *Esquisses*, in *Puissances du sommeil*, Seuil, Paris 1997, pp. 53-54.

Drafts in Sleep's powers (2008), pp. 46-47. Non è presente nell'edizione in traduzione italiana.

1997 - *Sommeil, sexe, plaisir*, in *Puissances du sommeil*, Paris, Seuil 1997, pp. 59-62.

Sleep, sex, pleasure in *Sleep's powers* (2008), p. 31. Manca nell'edizione in traduzione italiana.

1997 - *La voix blanche*, in *Puissances du sommeil*, Paris, Seuil 1997, pp. 78-79.

The blank voice in *Sleep' powers*, p. 63 e con *Voce di vita* nella versione italiana in *Le potenze del sonno* (2009), pp. 60-61.

1999 - *Proust symbole et mesure de la pensée du siècle*, "Chroniques de la BNF", n. 6, avril 1999, p. 5.

Testo tratto dalla conferenza *Le grandissement de Proust* tenuta il 27/01/1999 alla Bibliothèque nationale de France, nell'ambito del ciclo *XX^e siècle, un siècle en mouvement*.

2000 - *Il segreto di Proust scrittore popolare. Dopo l'asta delle prime bozze*, "Corriere della sera", 15 giugno 2000, p. 35.

2006 - *Le leggi del desiderio. Proust*, in Jacqueline Risset, *Il silenzio delle sirene*, Donzelli, Roma luglio 2006, pp. 17-26.

Ripreso e ampliato in *Les lois mystérieuses. Proust in Traduction et mémoire poétique* (2007).

2007 - *Les lois mystérieuses. Proust*, in Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique*, Hermann (Littérature), Paris 1^{er} trimestre 2007, pp. 97-121.

Cfr. 2006 - *Le leggi del desiderio. Proust*.

2008 - *Ce que c'est qu'un endroit de la terre*, in Yves Bonnefoy (sous la direction de), *La Conscience de soi de la poésie*, Colloques de la Fondation Hugot du Collège de France, 1993-2004 "Le genre humain", 24-4-2008, pp. 33-44.

Ripreso, modificato e ampliato con l'introduzione di paragrafi, ciascuno con un proprio titolo, in *Une certaine joie*, (2009), pp. 79-92.

2009 - *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann (Savoir-lettres), Paris octobre 2009, p. 135.

2010 - *Arditezze strutturali per sceneggiare Proust*, "Il Manifesto, Alias", 11, 13 marzo 2010, p. 18.

Ripubblicato con il titolo *Flaiano e Proust. Il progetto geniale di un film sulla Recherche* in "Oggi e domani" (2011).

2011 - *Flaiano e Proust. Il progetto geniale di un film sulla Recherche*, "Oggi e domani", 3, 2011, pp. 11-13.

Cfr. 2010 - *Arditezze strutturali per sceneggiare Proust*.

2011 - *Proust figura e controfigura*, "Il Manifesto, Alias", 31, 6 agosto 2011, pp. 15-20.

2013 - *La grammaire envahie par la lune. Sur les «erreurs» proustiennes*, in Philippe Forest et Stéphane Audeguy (sous la direction de), *D'après Proust*, "La Nouvelle Revue Française", 603/604, mars 2013, pp. 73-82.

2013 - *Documents d'une écriture infinie. Les carnets, les esquisses*, in Marcel Proust, "Europe", 1012-1013, août/septembre 2013, pp. 37-50.

2013 - *Non c'è mai l'ultima parola a proposito di Proust*, in Marta Bruscia (a c. di), *Dal progetto di lettura di Carlo Bo alla lettura nell'era digitale*. Atti del convegno nel centenario della nascita di Carlo Bo, Urbino, 24-25 novembre 2011, "Studi Urbinati, B-Scienze umane e sociali", 82, novembre 2013, pp. 99-103.

2015 - *Hieroglyphes palimpsestes: les rêves de Proust*, in Patricia Oster e Karlheinz Stierle (sous la direction de), *Palimpsestes poétiques: effacement et superposition*, Champion, Paris 2015, pp. 313-343.

Traduzione in lingua spagnola a partire da un dattiloscritto francese diverso dalla versione qui pubblicata:

Hieroglifos, palimpsestos: los sueños de Proust, in *Los términos del discurso*, Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico, Lima, traduzione di Cesare del Mastro, di prossima pubblicazione.

2018 - *Là côté proustiano*, traduzione e c. di Marina Galletti, postfazione di Alberto Castoldi, Collana Centro di studi italo-francesi. Conferenze, 10, Biblink, Roma ottobre 2018.

L'ARCHIVIO RISSET TODINI LAVORI IN CORSO

Giuseppe Iafrate

Sono trascorsi cinque anni da quando Marie Odile Germain «in un luglio afoso, scorrendo, aprendo e chiudendo ogni faldone, *placard* dopo *placard*» dava luce ai dodici metri di manoscritti raccolti in cartelle e dossier, stipati dietro gli sportelli posti in fondo alla biblioteca e redigeva il primo inventario sommario, «cuore cartaceo e pulsante» dell'Archivio Risset Todini. Da quel momento è stato possibile esplorare e analizzare nel dettaglio, non solo quei manoscritti, ma anche i faldoni, le cartelle e le sottocartelle dove Jacqueline Risset custodiva appunti, scartafacci, menabò, brogliacci, stesure, ritagli di giornale, sommari, fotocopie, estratti di saggi, studi su autore e argomento, brani di corrispondenza, bloc notes ecc. Un insieme magmatico, stratificato, nel quale tuttavia secondo un criterio ad hoc, le redazioni si sovrappongono una sull'altra in trasparenza, apparentemente senza successione cronologica. Tutto sembra iscriversi in un flusso continuo, inarrestabile, rimane incompiuto, fino a rivelarsi, poi, in una fase statica momentanea.

Una stesura non è mai l'ultima, definitiva, ma appunto – è questo il caso – *in progress*, soggetta a nuove aperture, continue e decisive varianti. Lo mostra peraltro anche la vasta scrivania, colma di cartelle impilate e sovrapposte, talora aperte, in perenne consultazione e aggiornamento, circondate da una lunga fila di volumi in osservazione davanti, ma soprattutto sul retro, dai numerosi ripiani della libreria ricolma di libri d'uso frequente. Scrivania piena di oggetti scelti, personali, attraversata dai suoi gatti, rischiarata da tre lampade da biblioteca, due verdi e una azzurra, e dalla finestra accanto che porta la luce del cielo, mostra i grandi alberi della piazza con le altane palladiane e i monti Sabini in lontananza.

Un grande schedario metallico a due cassettoni, a sinistra, sotto la scrivania, raccoglie ancora i progetti in corso/da realizzare o appena realizzati con gli autori in questione e del momento: Dante, Proust, Machiavelli, Gadda, Fellini, Genet, Debussy, Be-

rio, ecc. Vicino un secondo carrello, dedicato interamente al Divin Poeta, che forse adesso è con lei più di prima. Tutto racconta una vita di progetti presi e ripresi nel corso degli anni, continuamente elaborati ed in essere, spesso lasciati in sospeso... e che attendono ancora.

E i progetti realizzati, dopo la sua scomparsa, sulla spinta delle idee e dell'impulso di Umberto Todini, come lui stesso racconta di averli accolti, sono stati e sono numerosi: i volumi della collana "Proteo Risset": *Tradurre l'Europa*, a c. di Francesco Laurenti; *Georges Bataille*, a c. di Marina Galletti e Sara Svolacchia, la presente raccolta di saggi su Proust, gli *Scritti su Joyce*, a c. di Laura Santone (Bulzoni, Roma 2019), la tesi di Anna Saroldi, *Le autotraduzioni poetiche di Jacqueline Risset tra linguaggio ermetico e Tel Quel* e il saggio *Risset's Jeu. De temps en temps le lois se croisent avec leurs applications* e ancora la tesi di dottorato di Sara Svolacchia, *Da Tel Quel alla mistica dell'istante. L'evoluzione della poesia di Jacqueline Risset*. Ogni studioso ha richiesto un confronto preliminare con i manoscritti, un'analisi degli autografi. Così Marina Galletti e Sara Svolacchia hanno elaborato, in una frequentazione di più mesi, tra biblioteca, archivio e studio annesso alla casa, una descrizione attenta e puntuale dei documenti conservati nelle cartelle dedicate a Proust, in funzione della pubblicazione dei saggi qui raccolti; così anche Jean-Pierre Ferrini ha dato ordine, con una permanenza in loco di più settimane, alle stesure della traduzione della *Divina Commedia* e ha svolto un'indagine preliminare a tutto campo dei saggi su Dante; così Laura Santone, che ha pubblicato alcuni stralci di corrispondenza con Nino Frank; così infine Anna Saroldi che, presente in archivio in più occasioni, ha riprodotto alcuni autografi delle autotraduzioni e delle poesie, per i suoi studi, tra Pavia, Oxford e Lione.

Un lavoro che si svolge in gran parte in archivio e nella biblioteca di 20.000 volumi, ormai quasi interamente inventariati (con la collaborazione di Sara Svolacchia e di Marta Felici). "Biblioteca d'autore", in costante dialogo con l'archivio, predisposta ed ordinata da Jacqueline Risset stessa per "sezione-argomento" e che, salvo che per le sezioni ancora da evadere, può essere ulteriormente compendiata nel modo seguente:

- Arte, 2853 titoli (cataloghi mostre, monografie, storia e critica d'arte);
- Cinema 1763 : 142 (Fellini: 78);

- Letteratura al femminile e testi sul femminismo: 90;
- Scienze sociali (antropologia, sociologia, filosofia e politica): 198;
- Linguistica: 270 (sulla traduzione: 65);
- Narrativa: 2245;
- Teatro: 259;
- Teologia e storia delle religioni: 485;
- Critica letteraria: 715;
- Filosofia: 398;
- Sulla musica: 106;
- Collane editoriali: 630;
- Collezioni di riviste: 456;

Nel frattempo, e contestualmente, con attenzione alla bibliografia curata da Paolo Breda, si vanno sistemando le pubblicazioni degli scritti di Jacqueline con i relativi riferimenti agli autografi. Particolare attenzione si sta rivolgendo a specifiche sezioni della biblioteca, dedicate ai suoi autori di riferimento di cui sopra, e qui, nella fattispecie, a Proust, che conta un centinaio di titoli, tra edizioni francesi e traduzioni italiane delle sue opere e saggi critici. E ancora Bataille, Dante, Joyce ecc. Lavori in corso, aperti a suggerimenti e consigli da parte di chi si interessa all'opera di Jacqueline e all'attività del suo archivio biblioteca.

Una biblioteca d'autore dalla quale giungono proposte continue, idee, visioni, e con una chiave di accesso e auspicio nelle parole di Jacqueline Risset: «La poésie compense la dispersion de Babel, et l'incomplétude des langues. Elle est la seule à accéder à l'infinité du code».

SCRIVERE L'ISTANTE. JACQUELINE RISSET E PROUST

POSTFAZIONE

Sara Svolacchia

Insieme a Dante, Proust è senza dubbio l'autore su cui Jacqueline Risset ha scritto più frequentemente: lo dimostrano i testi raccolti nelle due sezioni di questo volume, i quali coprono un arco di quasi cinquant'anni. Ma Proust ha certamente rappresentato per Risset molto più di un interesse accademico. Per rendersene conto, è sufficiente risalire al 1978, anno in cui venne pubblicata *La Traduction commence*. Nella raccolta, in cui l'influenza di *Tel Quel* e del post-strutturalismo è ancora piuttosto marcata, la poesia dal titolo *M.P. 1908* costituisce un esempio emblematico della familiarità dell'autrice col testo proustiano, i cui frammenti tratti dal *Carnet de 1908* si fondono con i versi di Risset:

donc tu vois que mort/
on est presque en vie/
tricots brûlés tu devrais/
rêve, suivre rapidement des/¹

Peraltro, l'influenza proustiana non si limita alle raccolte poetiche ma investe anche la prosa, spesso sotto forma di un'esegesi lontana dagli schemi saggistici: è quanto accade in *Puissances du sommeil* (1997), dove Risset rilegge le *esquisses* dedicate al «sommeil d'une pomme». Qui il tono è ironico, diverso da quello che avrebbe adottato nel testo del 2013 e qui pubblicato²: «Renversement tranquille: la pomme n'est pas goûtée – comme elle l'est par exemple dans l'histoire mythique de l'humanité. C'est elle qui goûte – qui goûte l'obscurité, le silence, comme un vrai Marcel»³.

¹ Jacqueline Risset, *M.P. 1908*, in Ead., *La Traduction commence*, Christian Bourgois, Paris 1978, p. 91.

² Cfr. Jacqueline Risset, *Documents d'une écriture infinie. Les carnets, les esquisses, supra*, pp. 127-142.

³ Jacqueline Risset, *Puissances du sommeil*, Seuil, Paris 1997, p. 55.

Tuttavia, in nessun luogo dell'opera rissettiana la presenza di Proust è così rilevante come in quella sorta di Zibaldone di pensieri che è l'ultimo volume pubblicato dall'autrice prima della sua scomparsa. *Les Instants les éclairs* è, di fatto, un libro su Proust, un commento di pagine tratte dalla *Recherche* o dai *Carnets*:

«Créatures non plus pourvues d'intelligence ».
Qui sont-elles donc ?

Le *plus* indique le dépassement d'une condition passée : cet espace a été traversé, l'intelligence est désormais inutile. [...] En réalité, un peu plus loin, le carnet explique quel il est, cet être hors intelligence. Il s'agit de celui de l'expérience musicale :

«Est-ce un oiseau, une fée, cet être invisible qui appelle, gémit, répond comme d'un arbre voisin ? »

L'art a la capacité d'ouvrir les parois des monades que sont les existences individuelles. Par l'art, par la musique surtout, la condition humaine entrevoit un instant le dehors, sort pour un instant de sa cage...⁴

Un libro su Proust, dunque. Ma anche un libro *con* Proust, nella misura in cui la scrittura di Risset si fonde con quella dell'autore della *Recherche*, «reagisce» (per usare un'espressione tipicamente rissettiana) con essa, parte da essa per poi approdare a quella «memoria poetica»⁵ che costituisce il perno della sua stessa poesia:

Ainsi, l'heure du déjeuner, terrasse très vaste, très blanche, soleil à pic ; la petite table ronde en bois vert à l'ombre du parasol porte une assiette remplie de fraises. Je sens l'odeur des fraises. J'entends la voix : c'est la voix maternelle. Elle vient de l'intérieur des pièces à travers l'air, avance dans l'air comme un tissu ondoyant, elle va rester long-temps encore avant de s'éteindre. Je l'entends encore⁶.

⁴ Jacqueline Risset, *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, pp. 55-56. Le due citazioni di Proust sono tratte dal *Carnet 2*, cfr. Marcel Proust, *Carnets* édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, Paris 2002, p. 184.

⁵ Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007.

⁶ Jacqueline Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 11.

Afferrare l'ineffabile

Se Proust occupa una posizione centrale all'interno del pantheon degli autori prediletti da Risset è perché egli costituisce il modello sovrano di una scrittura fondata sull'istante⁷: «Personne n'a aussi bien décrit la surprise de l'instant que Proust [...]. Certes tous les instants ne sont pas des madeleines. Mais tous ceux qui entrent à l'improviste dans notre vie en l'ouvrant à l'ailleurs, peuvent devenir une source qui nous inspire et nous accompagne»⁸. E la poesia di Risset non è altro che continua ricerca di questi istanti, di quell'«ailleurs» che è lo «scatto in cui la vita si riaccende, si ricentra e salta»⁹. Proust – e Risset lo ha forse compreso meglio di tutti – aveva intuito l'essenza di tale «ailleurs» ancora prima di cominciare la redazione della *Recherche*:

Seul mérite | d'être exprimé ce qui | est apparu dans les profondeurs | et habituellement sauf | dans l'illumination d'un éclair, ou par | des temps exceptionnellement | clairs, animants, ces || profondeurs sont obscures¹⁰.

La rivelazione dell'*éclair* ha il potere di sottrarre la coscienza alle «profondeurs [...] obscures» dell'esistenza ordinaria. Tale rivelazione può avere luogo solo nell'istante, ossia in un non-tempo in grado di opporsi a ciò che Georges Bataille definiva il «projet», cioè una «façon d'être dans le temps paradoxale: [...] la remise de l'existence à plus tard»¹¹. Solo l'istante, 'monade' che non si inserisce nell'intervallo tra passato e futuro ma che risiede unicamente nel presente, consente l'estasi dell'*éclair*. Scrive ancora Bataille : «*Dans la*

⁷ Cfr. Sara Svolacchia, *Da Tel Quel alla mistica dell'istante. L'evoluzione della poesia di Jacqueline Risset* (tesi di dottorato discussa presso l'Università di Firenze sotto la direzione di Michela Landi. Di prossima pubblicazione).

⁸ Il testo da cui è tratta la citazione è stato pubblicato da Umberto Todini in *Stralci d'archivio*, in Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento, a c. di Marina Galletti con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017, pp. 17-25.

⁹ Jacqueline Risset, *Nota introduttiva* in Ead., *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011, p. V.

¹⁰ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, in "Cahiers Marcel Proust", n. 8, Gallimard, Paris 1976, p. 102. Cfr. Jacqueline Risset, *Proust mallarméen. Sur Le Carnet de 1908*, *supra*, p. 86.

¹¹ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, in Id., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 voll., t. V, p. 59. Corsivo nel testo.

plénitude du ravissement, lorsque rien ne comptait que l'instant même, j'échappais aux règles communes. [...] dans l'élan, l'extase – ou la liberté de l'instant – se dérobe à l'utilité possible [...]»¹². Rispetto al tempo della durata gli istanti si pongono dunque come un'interruzione o, più precisamente, come un «vide [...] bienfaisant»¹³ che consente di accedere a una dimensione temporale diversa, a una sospensione – seppure infinitesimale – dell'inevitabile divenire. L'istante, allora, non è più ciò all'interno del quale qualcosa accade, ma l'accadimento stesso, «le pur fait du surgissement»¹⁴, secondo la definizione di Vladimir Jankélévitch.

Da qui, l'interrogativo fondante della scrittura rissettiana: «dire ce qui importe. Comment y parvenir? Peut-on y parvenir?»¹⁵. Come dire l'istante, come fissare con le parole ciò che è per eccellenza inafferrabile? Ed è proprio qui che la scrittura proustiana si rivela essenziale. Ancor più della *Recherche*, sono le *esquisses* ad interessare Risset in quanto vere «dépositaires d'expressions plus claires et plus hardies qui disparaîtront pour laisser place à une expression plus calme, plus dominée, moins transgressive»¹⁶. Nella loro forma più sintetica, spontanea, grezza, le *esquisses* incarnano l'emblema di una scrittura che procede per istanti e che abbia la stessa densità di una folgorazione. Non è forse un caso che Risset ritorni con maggiore insistenza sull'*Esquisse LV* di *Du côté de chez Swann*:

Je me rappelle encore la première fois où dans l'ivresse des idées que je formais, frappant d'un coup de parapluie le coude du pont vieux, je criai : «Zut, que c'est beau!» en riant de bonheur [...]. Et depuis je n'ai guère fait autre chose en un certain sens et pour une partie au moins de ce que j'ai écrit quand j'écrivais, que d'essayer de revenir sur ces minutes heureuses où l'on crie : «Zut, que c'est beau», et de dire ce qu'était la minute heureuse, que «Zut que c'est beau!» ne dit pas, d'essayer de voir ce qu'il y a sous les mots que chacun dit [...]»¹⁷.

¹² Ivi, p. 228. Corsivo nel testo.

¹³ Jacqueline Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 177.

¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Flammarion, Paris (1963) 2017 cit., p. 76.

¹⁵ Jacqueline Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 54.

¹⁶ Jacqueline Risset, *Documents d'une écriture infinie. Les carnets, les esquisses, supra*, p. 141.

¹⁷ Marcel Proust, *Esquisse LV*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 voll., t. I, pp. 835-836.

«“Zut, que c'est beau”»: formula semplice, quasi infantile che, precisa Risset, «n'entrera jamais de façon aussi simple et aussi directe dans la *Recherche*» ma che, al tempo stesso, appare di quest'ultima un «véritable résumé»¹⁸. Ma è in *Les Instants les éclairs* che l'autrice spinge l'analisi ancora più in là, facendo proprie le parole di Proust e applicandole alla sua stessa scrittura: «En définitive, à quoi écrire sert-il, sinon à vivre?»¹⁹. La vera materia della scrittura è racchiusa nell'espressione «Zut, que c'est beau!» e «les plus grandes œuvres, les plus parfaites, les plus hardies» non sono altro che un tentativo di dire gli istanti, di «vivre plus à fond ce tissu qui s'enfuit»²⁰.

L'istante della memoria

Nello sforzo di afferrare questo «tissu qui s'enfuit», un ruolo cruciale è svolto dalla memoria. La prima, e forse più importante, manifestazione degli *instants-éclairs* rissettiani è infatti quella che interessa la sfera del ricordo. Certamente – e i testi qui presentati lo dimostrano – Risset non cadde mai nel tranello di leggere la *Recherche* come il resoconto nostalgico delle esperienze dell'infanzia²¹. Ciò non significa tuttavia negare la centralità delle reminiscenze infantili, né contestare l'intensità di queste ultime. Al contrario, prendendo in prestito l'immagine di *arrière-pays* di Yves Bonnefoy, Risset ipotizza che l'infanzia sia fonte privilegiata di momenti dal carattere quasi irreale che la memoria adulta conserva sotto forma di un immaginario dal carattere meraviglioso in grado di agire anche sulle percezioni più banali²². È quanto accade in *Jean Santeuil*, dove è proprio l'assenza di limite tra reale e immaginario a rendere possibile l'accostamento di luoghi diversi, del tutto lontani tra loro: «le déclenchement de la mémoire, en un éclair, métamorphose le présent et le révèle pour ainsi dire à lui-même, à partir de la découverte d'une similitude inattendue, perçue en un instant, entre deux paysages qu'il sent d'abord comme inconciliaires»²³. Solo la memoria – una memoria infantile, diversa dunque da quella me-

¹⁸ Jacqueline Risset, *Documents d'une écriture infinie*, *supra*, p. 142.

¹⁹ Jacqueline Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 149.

²⁰ Ivi, p. 150.

²¹ Cfr. Jacqueline Risset, [Proust e la cultura francese oggi], *supra*, pp. 167-168; Ead., *Una vera critica non è ancora nata*, *supra*, pp. 169-171.

²² Cfr. Jacqueline Risset, *Ce que c'est qu'un endroit de la terre*, *supra*, p. 109.

²³ Ivi, p. 115.

canica, dalla «mémoire volontaire, triomphante et simpliste»²⁴ – permette la creazione di tali *raccourcis*. Si tratta di una memoria che, come intuito da Bataille, non è fondata sulla «connaissance», ossia sull'intelligenza (e dunque rivolta verso il progetto), ma sulla «reconnaissance», ovvero su quell'istante in cui tempo presente e passato sembrano come sovrapporsi²⁵.

Si comprende allora come mai, per Risset, la poesia possa essere definita come «nostalgie de l'expérience originelle – expérience d'enfance»²⁶: essa deve porsi, proustianamente, come ricerca di quella capacità di attingere alla «réserve de merveilleux»²⁷ che gli anni dell'infanzia hanno nutrito e come tentativo di ricreare la stessa sensazione di commistione tra mondo reale e immaginario. Quanto tale nostalgia fosse essenziale per la poesia di Risset lo aveva già notato Yves Bonnefoy che, nella prefazione a *Traduction et mémoire poétique*, scriveva:

À quels moments, en effet, s'éprouve dans une vie le sentiment d'une présence dans telle chose ou telle personne, sinon en quelques-uns de la petite enfance qui va finir ? Il y a une époque de celle-ci [...] où chose ou personne ont pouvoir encore de se montrer comme un tout, inventamé par la façon adulte de déchiffrer le monde et d'y vivre. Mais déjà tombe sur ces instants le voile de la nouvelle lecture, [...] souvent tend à les effacer la censure que le nouvel être au monde impose : et la poésie, ce sera évidemment de combattre cette censure²⁸.

È dall'infanzia che arrivano «les images suspendues, détachées, lumineuses, celle qui font saisir la logique de la foudre»²⁹. L'istante del ricordo diviene così strumento per superare il terrore del divenire, l'angoscia legata al pensiero della morte³⁰. È per questa ragione che la memoria, come intuito da Georges Poulet, riveste in Proust un ruolo paragonabile a quello della grazia nella teologia cristiana: dono quasi inspiegabile, essa possiede una fisio-

²⁴ Jacqueline Risset, *Hiéroglyphes palimpsestes : les rêves de Proust*, *supra*, p. 144.

²⁵ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 162.

²⁶ Jacqueline Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009, p. 82.

²⁷ Jacqueline Risset, *Ce que c'est qu'un endroit de la terre*, *supra*, p. 109.

²⁸ Yves Bonnefoy, *Le Paradoxe du traducteur*, in Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 13.

²⁹ Jacqueline Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 9.

³⁰ Su questo punto cfr. Martin Rueff, *Un instant, s'il vous plaît*, in Jacqueline Risset "Une certaine joie", cit., p. 80.

nomia salvifica in grado di mostrare un nuovo Io costituito dalla molteplicità degli eventi traversati. In altre parole, e come recita mirabilmente il *Temps retrouvé*, l'istante del ricordo libera l'uomo dalla schiavitù della durata: «Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps»³¹. Prospettiva, questa, condivisa da Jean-Yves Tadié quando definisce gli istanti del ricordo come «extases de mémoire»³².

Quel che Risset accoglie della memoria evocata dal narratore della *Recherche* è dunque il carattere improvviso, imprevedibile e, al tempo stesso, la natura quasi inafferrabile dovuta al suo manifestarsi nell'istante. In Proust, scrive ancora Poulet: «la pensée remonte, mais en un éclair, d'un maintenant à un plus tôt [...]. Le roman réalisé dans la *Recherche* est celui d'un être qui [...] se trouve amené par l'intercession de sa mémoire à faire des incursions intermittentes»³³. Non più dunque ricostruzione storica a posteriori, ma giustapposizione di *éclairs* di memoria. Il meccanismo che sottende l'emergere del ricordo funziona infatti, come già notato da Gérard Genette³⁴, per via metonimica. O, per riprendere i termini di Risset, esso agisce nello spazio dell'*à côté*: per contiguità, dall'iniziale «morceau de madeleine», è l'intero villaggio di Combray «qui est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé»³⁵. La memoria così concepita non è più «réservoir du passé», bensì «organe de l'attention interne, [...] "souffle" propédeutique»³⁶:

L'éclair a surgi comme un trou
dans le temps secret des journées
lumière³⁷

³¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 451.

³² Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, t. I, Paris, Gallimard, 1996, p. 494.

³³ Georges Poulet, *Études sur le temps humain, Mesure de l'instant*, Plon, Paris 1968, pp. 331-332.

³⁴ Gérard Genette, *Métonymie chez Proust, ou la naissance du Récit*, in «Poétique» n. 2, 1970, ried. in Id., *Figures III*, Seuil, Paris 1972, pp. 56-57.

³⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 47.

³⁶ Jacqueline Risset, *Proust mallarméen. Sur Le Carnet de 1908*, *supra*, p. 86.

³⁷ Jacqueline Risset, *Éclair*, in Ead., *Il tempo dell'istante*, cit., p. 110.

«Suivre l'écriture comme un rêve»: il sogno come modello di scrittura

Tra gli esegeti di Proust che ricorrono nei testi di Risset qui raccolti (Bataille, Macchia, Lavagetto...) colpisce l'incessante riferimento a Walter Benjamin e alla sua intuizione di porre il sogno come chiave di lettura dell'intera *Recherche*³⁸. Tale ricettività all'interpretazione benjaminiana va senz'altro messa in rapporto con l'interesse dell'autrice per la dimensione onirica, intesa come ulteriore manifestazione dell'istante oltre a quella del ricordo: «Instant, coup de foudre, rêve. C'est la même constellation, certes – l'autre versant, le contraire du projet»³⁹. Non solo i sogni possiedono la stessa natura ineffabile degli istanti estatici: essi si pongono soprattutto come rottura rispetto alla vita diurna dominata dal pensiero razionale e cosciente. In *Puissances du sommeil* Risset precisa: «La *Recherche* baigne dans le rêve [...]. Rêve mais pas seulement, rêve et sommeil, sommeil et veille. C'est là, dit-il, qu'on trouve, et qu'on retrouve : non seulement le temps, mais la vérité même»⁴⁰.

Un «éveil endormi» (o, più precisamente, «un demi-réveil») caratterizza infatti, sin dall'inizio, il narratore della *Recherche*. Fissando nella scrittura l'istante che si colloca a metà strada tra il sonno e la veglia, Proust conferisce a quest'ultimo un carattere mistico, di conoscenza quasi ancestrale o, nei termini di Roland Barthes, «une valeur fondatrice»⁴¹. Pur non riuscendo a collocarsi in uno spazio e in un tempo definiti, il narratore è pervaso da un sentimento di pienezza che si realizza proprio nella dimensione dell'istante: «[...] quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal»⁴². L'istante diventa quindi *pouissance* in grado di dare vita a una condizione estatica che

³⁸ Il riferimento a Benjamin è presente nella quasi totalità dei testi qui raccolti.

³⁹ Jacqueline Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 23. Cfr., ivi, p. 74 : «Je découvre ici, non par hasard, la raison de la proximité entre rêve et instant (coup de foudre). Ils sont l'un et l'autre sans attaches, délivrés de la lourde chaîne du temps, ce qui fait que dans la réalité commune l'expérience du présent est inévitablement contaminée par le passé dont elle sort et par le futur qui l'attend au tournant. Sauf quand on rêve».

⁴⁰ Jacqueline Risset, *Puissances du sommeil*, cit., p. 30.

⁴¹ Roland Barthes, «Longtemps je me suis couché de bonne heure», in Id., *Essais Critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, p. 316.

⁴² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 5. Cfr. Jacqueline Risset, *Ce que c'est qu'un endroit de la terre*, supra, p. 105.

superi i limiti della ragione: è infatti solo il mondo onirico a consentire, in termini ancora proustiani, di diventare «un autre être, un être d'un autre règne où sont des créatures qui ne sont plus pourvues d'intelligence»⁴³.

L'analisi rissetiana delle *esquisses* dell'apertura della *Recherche* ha il merito di porre l'accento proprio sulla centralità accordata al sonno come momento conoscitivo, estatico («*temps euphorique*» scrive Risset⁴⁴). In *Puissances du sommeil* l'autrice torna nuovamente sull'*Esquisse I* in termini ancora più esplicativi: «la *Recherche*, à peine commencée, sort avec décision des catégories habituelles de pensée; et l'espace du sommeil a précisément cette fonction, parce qu'il est la plus proche expérience, la quotidienne expérience de l'autre espace, celui par exemple où l'idée d'individu n'a plus cours – une pomme, un bocal dans une armoire font aussi bien l'affaire»⁴⁵. Si tratta, peraltro, di un aspetto del sonno proustiano che Barthes aveva ben colto quando lo aveva definito rottura della «chrono-logie»⁴⁶.

Al sogno è dunque attribuito un pieno valore gnoseologico, seppure lontano dalla logica della veglia: «rêve comme forme de pensée – pensée non conceptuelle, mais qui invente une langue assez riche et assez mobile pour transmettre – pour traduire – l'épaisseur palimpsestique des images du rêve»⁴⁷. L'intuizione di Risset sta nell'aver compreso che tale modalità di scrittura a «palinsesto» non riguarda solo i sogni raccontati nella *Recherche*, ma che essa interviene anche «lorsque les rêves n'apparaissent pas directement dans le corps du récit – comme modèle général de narration»⁴⁸. Si tratta cioè di far emergere nella scrittura il delicato rapporto tra memoria e oblio, di mostrare (e non più di nascondere) quanto Baudelaire definiva «des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments [...] tombées successivement sur votre cerveau»⁴⁹. «Ainsi», conclude Risset, «ce que Proust in-

⁴³ Marcel Proust, *Carnet 2*, in Id., *Carnets*, cit., p. 184.

⁴⁴ Jacqueline Risset, *Documents d'une écriture infinie, les carnets, les esquisses*, supra, p. 140.

⁴⁵ Jacqueline Risset, *Puissances du sommeil*, cit., p. 58.

⁴⁶ Roland Barthes, «Longtemps je me suis couché de bonne heure», cit., p. 317.

⁴⁷ Jacqueline Risset, *Hieroglyphes palimpsestes : les rêves de Proust*, supra, p. 148.

⁴⁸ Ivi, p. 145.

⁴⁹ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, in Id., *Oeuvres complètes*, édition établie par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1975-1976, 2 voll., t. I, pp. 505-506. Cfr. Jacqueline Risset, *Hieroglyphes palimpsestes : les rêves de Proust*, supra, p. 143.

vente dans la littérature, c'est une façon de raconter "à l'état de sommeil-rêve"»⁵⁰.

La poesia di Risset obbedisce a un identico imperativo: «Suivre l'écriture comme un rêve – à peine – éveillé» o, secondo un'altra formulazione, «faire que la logique du rêve s'étende à la totalité de l'écriture»⁵¹. Certamente, tale tentativo non è privo di una componente decettiva: «Le langage qui décrit oblige à entrer dans l'ordre de la phrase (grammaticale), qui retarde, canalise et en même temps dilue l'expérience»⁵². La soluzione adottata dalla poesia risettiana appare quella di utilizzare gli stessi procedimenti alla base dell'esperienza onirica, ovvero la condensazione e lo spostamento: «condenser et déplacer, comme fait le rêve [...] en s'éloignant de lui, mais pour saisir par d'autres moyens son extraordinaire énergie»⁵³.

La scrittura proustiana arriva, ancora una volta, a suggerire la strada dell'*à côté*. Nella *Recherche*, spiega l'autrice, «existent in questi periodi dal fraseggio così soave, dal tracciato così serenamente dominato, delle zone di ingorgo in cui il *trop* *da dire* stanca il discorso e lo rende come muto: proprio perché questo *trop* si situa altrove che nella via tranquilla in cui il senso si riconosce e si rassicura nella metafora»⁵⁴. Agendo nello spazio della contiguità, la metonimia passa così da semplice figura retorica a cifra stilistica dell'intera *Recherche* poiché in Proust è come se «la *justesse* d'un rapprochement analogique, c'est-à-dire le degré de ressemblance entre les deux termes, lui importait moins que son *authenticité*, entendons par là sa fidélité aux relations de voisinage spatio-temporel»⁵⁵. O, nei termini di Risset:

Dans l'usage limite qui est celui de Proust, il faut comprendre la métonymie comme un *effet de contiguïté*, c'est-à-dire comme un représentant de l'extériorité dans le discours [...] les métonymies proustiennes naissent de la constitution d'une contiguïté casuelle [...] dont les éléments réagissent latéralement les uns sur les autres⁵⁶.

⁵⁰ Jacqueline Risset, *Hiéroglyphes palimpsestes : les rêves de Proust*, *supra*, p. 164.

⁵¹ Jacqueline Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 170 e p. 22.

⁵² Ivi, p. 22.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Jacqueline Risset, *Desiderio, fuga e profanazione*, *supra*, p. 64.

⁵⁵ Gérard Genette, *Métonymie chez Proust*, cit., p. 45.

⁵⁶ Jacqueline Risset, *Théorie et fascination*, *supra*, p. 40.

Proprio in tal senso deve essere compresa la fascinazione di Risset nei confronti del *Carnet de 1908* i cui frammenti possono essere letti come «une série de mini palimpsestes»⁵⁷ dove i sintagmi brevi che lo caratterizzano, le immagini frammentarie, i racconti di sogni, i nomi evocatori di luoghi o di persone si pongono come condensati, per via metonimica, dei futuri episodi della *Recherche*.

La grande novità della lettura rissettiana sta però nell'aver considerato il *Carnet de 1908* come un testo che poteva a tutti gli effetti essere letto autonomamente rispetto alla *Recherche*: «une sorte de poème proustien, étonnamment proche de certains textes fragmentaires de Mallarmé»⁵⁸. A differenza dei lunghi periodi che caratterizzeranno la *Recherche*, i sintagmi del *Carnet* possiedono la stessa forza sintetica dei versi: «le rythme suspendu, l'effet de langue télégraphique produisent la violence irruptive de l'image dans la phrase»⁵⁹.

Pertanto, è proprio tale insieme di frammenti a costituire la migliore espressione di una scrittura che si rivolge all'istante e alle epifanie della «pensée naissante»⁶⁰. Attraverso il *Carnet*, commenta Risset, Proust riesce a sorpassare l'estetica «hégémonique à son époque – de l'"achevé", du "vernis des grands maîtres"»⁶¹ dando vita a un'«opera aperta» di estrema attualità⁶².

È sempre nel *Carnet* che viene formulata la necessità di, «All[er] plus loin que Gérard [de Nerval]»; ossia, precisa Risset, l'intenzione di «entrer jusqu'au centre, jusqu'au cœur du rêve» e non, come Nerval, di farne la cornice di un racconto⁶³. In accordo con la tesi proposta da Benjamin, Risset accoglie dunque l'idea batailleana dell'opera proustiana come moderna riscrittura delle *Mille e una notte* in cui tutto si gioca sul delicato rapporto tra espressione del desiderio e «rinvio della morte» per mezzo del racconto⁶⁴. In questo contesto l'Io narrativo sembra come disperdersi nella molteplicità di un desiderio che, per la sua violenta intensità, ricorda quello infantile o, per l'appunto, il desiderio senza censure dei sogni. Al fine di

⁵⁷ Jacqueline Risset, *Hiéroglyphes palimpsestes : les rêves de Proust*, *supra*, p. 151.

⁵⁸ Jacqueline Risset, *Proust mallarméen. Sur Le Carnet de 1908*, *supra*, p. 81.

⁵⁹ Ivi, p. 84.

⁶⁰ Ivi, p. 86.

⁶¹ Ivi, p. 91.

⁶² Jacqueline Risset, *Il precocissimo Marcel*, *supra*, p. 207.

⁶³ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 65.

⁶⁴ Jacqueline Risset, *Desiderio, fuga e profanazione*, *supra*, p. 61.

poter rendere conto di tale fedeltà al desiderio, la lingua stessa del racconto necessita di avvicinarsi il più possibile a quella dei sogni, ad una parola per così dire “notturna”, «effervescente»⁶⁵, mobile, lontana dalla piattezza di quella della veglia. È così che la scrittura diventa «infinita», tentativo continuo di raggiungere con le parole l'intensità dell'istante:

Et en même temps penser à l'écriture infinie. Celle qui ne s'exprime pas dans un corps terminé, compact. Ainsi Proust dans les esquisses [...]. Mystère et perpétuation des «impressions fortes». Pas de limites... [...] Laissant ainsi, pour finir, comprendre au lecteur que le vrai sens de l'écriture est tout entier dans l'effort recommencé, dans l'élaboration infinie, acharnée, de la «note»⁶⁶.

Se Risset ha brillantemente colto l'importanza dell'istante in Proust – vera «air de la chanson» della *Recherche*⁶⁷ – è forse perché a Proust si è accostata da poetessa e non da accademica, riconoscendo nello scrittore la medesima ricerca di quei «temps exceptionnellement | clairs» che costituiscono l'essenza della scrittura. Probabilmente, allora, non esiste definizione migliore per riassumere la specificità della lettura rissettiana di quella che l'autrice stessa applicava a Proust lettore di Dante: «lecture pénétrante [...] lecture irrespectueuse, vraie lecture, où l'identification joue librement et, si l'on peut dire, joyeusement»⁶⁸.

⁶⁵ Jacqueline Risset, *Hiéroglyphes palimpsestes : les rêves de Proust*, *supra*, p. 148.

⁶⁶ Jacqueline Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., pp. 169-170.

⁶⁷ Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 109. Cfr. Marcel Proust, *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, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 303.

⁶⁸ Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 107.

APPENDICE

JACQUELINE RISSET, *INDICI DI PROGETTI DI LIBRO SU PROUST*

La felicità e il crimine	p.
Teoria e fascinazione....	p.
Problemi di definizione. - L'uso proustiano....	
Le false metafore....	
Critica della metaterra. - L'anti-cultura....	
L'"a coté". - Il rovesciamento metonomico....	p.
La lanterna magica....	p.
Provai per assurdo. - Legge del testo....	p.
Il sacro....	p.
"Il poco senso del desiderio"....	II, p.
Lampi nella notte - (Le Carnet de 1908)....	III, p.
Note da non saltare....	III, p.
Le ferite sono preziose...	p.
Proust nostro contemporaneo...	p.
vita e l'opera...	p.

Proust

ITALIANO

- Proust in progress

- Teknia et passione
o come retorica

- Poëse P

- P le de Benedett'

- P et Macchia

La collocazione di *Proust italiano* tra *Indice. La felicità e il crimine* e gli indici successivi è congetturale data l'impossibilità, allo stato attuale della ricerca, di una datazione precisa di *Proust in progress*, primo titolo di *Proust italiano*. Di fatto quest'ultimo potrebbe anche essere l'ultimo degli indici qui pubblicati. Per una datazione degli altri indici, cfr., *supra*, Marina Galletti, «Marcel, "uomo dei topi"», p. 18 e p. 18 note 6 e 7.

Sommeil

1

Oliver

Agales de l'Atlas

INDICE**DESIDERIO, FUGA E PROFANAZIONE****SCRITTI SU MARCEL PROUST**

- I TEORIA E FASCINAZIONE (La corruzione metonimica)
- II IL POCO SENS DEL DESIDERIO" (Metonimia e psicanalisi) p. 15
- III ~~X~~ FELICITA E ~~X~~ CRIMINE (Il Male nella Recherche)
- IV "AVEC SES MYSTERIEUX CHEVAUX" (Passaggi al fantastico)
- V CAMPI NELLA NOTTE (Il quaderno del 1908)

- VI MOMENTI DI LETTURA
 - La Musica e la preda (Giacomo De Benedetti)
 - L'Angelo, l'Arciere (Giovanni Macchia)
 - Albertine deux fois disparue (il testo ritrovato)
 - Sonetto erotico di un adolescente (Proust poeta)
 - Che cos'è la letteratura? (Proust critico)

INDICE

**DESIDERIO, FUGA E PROFANAZIONE
(SCRITTI SU MARCEL PROUST)****I TEORIA E FASCINAZIONE (La corruzione metonimica)**

- Problemi di definizione - L'uso proustiano - Le false metafore - Critica della metafora - L'anti-cultura - L'"à côté" - Il rovesciamento metonimico; La lanterna magica - Prova per assurdo - Legge del testo - Il sacro

II "IL POCO SENS DEL DESIDERIO" (Metonimia e psicanalisi)**III LA FELICITA E IL CRIMINE (Il Male nella Recherche)****IV "AVEC SES MYSTERIEUX CHEVAUX" (Passaggi al fantastico)****V LAMPI NELLA NOTTE (Il quaderno del 1908)****VI MOMENTI DI LETTURA**

- La Musica e la preda (Giacomo De Benedetti)
- L'Angelo
- L'Arciere
- Albertine ritrovata (Giovanni Macchia)
- Come un'esperienza (Julia Kristeva)
- Sonetto erotico di un adolescente (Proust poeta)
- Che cos'è la letteratura (Proust critico)
- Sonetto erotico di un adolescente (Proust poeta)
- Che cos'è la letteratura? (Proust critico)

DESIDERIO, FUGA, PROFANAZIONE (SCRITTI SU MARCEL PROUST)

I TEORIA E FASCINAZIONE, ovvero DELLA CORRUZIONE METONIMICA

- Problemi di definizione - L'uso proustiano - Le false metafore - Critica della metafora - L'anticultura - La lanterna magica - Prova per assurdo - Legge del testo - Il sacro

II "IL POCO SENSO DEL DESIDERIO" (Metonimia e psicoanalisi)

III LA FELICITA' E IL CRIMINE (Il Male nella *Recherche*)

IV "AVEC SES MYSTERIEUX CHEVAUX" (Passaggi al fantastico)

*La conoscenza
premonitore*

V LAMPI NELLA NOTTE (Il quaderno del 1908)

VI MOMENTI DI LETTURA

- 1 - La Musica e la preda (Giacomo De Benedetti)
 - 2 - L'angelo
 - 3 - L'arciere
 - 4 - Albertine ritrovata (Giovanni Macchia)
- Ava esercitato
monito*
- 5 - Come un'esperienza (Julia Kristeva)
 - 6 - Sonetto erotico di un adolescente (Proust poeta)
 - 7 - Che cos'è la letteratura (Proust critico)

Marcel Proust
*Pédérastie*¹

Novembre 1888

Si j'avais un gros sac d'argent d'or ou de cuivre
 Avec un peu de nerf aux reins lèvres ou mains
 Laissant ma vanité – cheval, sénat, ou libre,
 Je m'enfuirais là-bas, hier, ce soir, ou demain

Au gazon framboisé – émeraude ou carmin !
 Sans rustiques ennuis, guêpes, rosée ou givre
 Je voudrais à jamais coucher, aimer, ou vivre
 Avec un tiède enfant. Jacques, Pierre ou Firmin.

Arrière le mépris timide des Prud'hommes !
 Pigeons, neigez ! Chantez, ormeaux ! blondissez, pommes !
 Je veux jusqu'à mourir aspirer son parfum !

Sous l'or des soleils roux, sous la nacre des lunes
 Je veux...m'évanouir et me croire défunt
 Loin du funèbre glas des Vertus importunes !

(Fonds Daniel Halévy)

[in Jacqueline Risset, *Un sonnet inédit de Proust*, "Libération", 20 décembre 1990]

¹ Ce sonnet fait partie d'un ensemble d'*Écrits de jeunesse* qui sera prochainement publié par la Société des amis de Marcel Proust et de Combray (Institut Marcel Proust international), sous la direction d'Anne Borrel. Ce volume d'inédits de la période 1887-1895 présentera les relations de Proust avec ses camarades du lycée Condorcet et ses articles dans les revues lycéennes. Il comprendra encore les premiers textes imprimés signés de Proust (1891), le dossier complet – avec des inédits – du roman épistolaire à quatre mains de 1893 (avec Louis de la Salle, Fernand Gregh et Daniel Halévy) et les premières lettres à Lucien Daudet (1895). [Il volume in questione è stato pubblicato nel 1991]. J. R.

Marcel Proust
*Pederastia*²

Trad. it. Jacqueline Risset

Se avessi un gran sacco d'argento, d'oro o di rame
 Con un po'di forza nelle reni, labbra o mani
 Lasciando le mie vanità – cavallo, senato o libro –
 Me n'andrei laggìù, ieri, questa sera o domani.

Sul prato di lampone – smeraldo o carminio –
 Senza rustici guai, vespe, rugiada o brina,
 Vorrei per sempre giacere, amare o vivere
 Con un tiepido fanciullo, Giacomo, Pietro o Firminio.

Vade retro, timido spregio dei benpensanti!
 Piccioni, nevicate! Cantate olmi! Imbiondite, mele!
 Voglio fino a morire aspirarne il profumo.

Sotto il sole di fulgido oro, sotto lune di madreperla
 Voglio... svenire e pensarmi defunto
 Lungi dai lugubri rintocchi delle Virtù importune.

(A Daniel Halévy, novembre 1888)

[in Jacqueline Risset, *Il ragazzo Proust e l'amore greco* (versione italiana con varianti di *Un sonnet inédit de Proust*), "La Repubblica", 22 dicembre 1990]

² Questo sonetto fa parte di un insieme di *Scritti di gioventù* di Marcel Proust che verranno pubblicati prossimamente in volume dalla Société des Amis de Marcel Proust e des Amis de Combray (Institut Marcel Proust international), sotto la direzione di Anne Borrel. Questo volume di inediti riguarderà i rapporti di Proust con i suoi compagni del liceo Condorcet e gli articoli apparsi nelle riviste del liceo. Comprenderà inoltre i primi testi a stampa firmati da Marcel Proust (1891), la documentazione completa, con inediti, del romanzo epistolare composto nel 1893 dallo scrittore con Louis de la Salle, Fernand Gregh e Daniel Halévy, e le sue prime lettere a Lucien Daudet, che risalgono al 1895. J.R.

Jacqueline Risset, *Palimpseste I*

[Palimpseste I]

- lit. litt. line

- Méthode
Th. de Quincy

Bandelary

lit. ex Véline

7. de Q
- 6 moyens d'obtention
- virtuos d'atk fct
- ↳ parmi
- Note : la communication humoristique
- Banalisation :
- ↳ p. homogénéité
 - ↳ surfréquence
- comme l'aj. fréquent
- et la légende monacale
- façade ou bienfaisance
- façade ou coquetterie
- drame du coucheur

- texte peinture
- l'espèce même narre
- simultanément complexe
- = représentation de la mort

Point d'obj B :

memento de la mort

remplace mém. de G et R

- Nerval ↳ {effacement
surinterprétation
propre subversion}
- Grey
- Nerval
- * C'est à 1 moment palimpseste
- Argentier au travail - servir de lende
- à ses artistes
- Synchronisme pour le pro

Part. Cig

2

Primal place type hist
par espèce m. membre

Primit. Primal : synchronie pari / disert
 peigne de la dingle
 daphanidite nervatione

Senecty Seniornement

Multicellular multivisitor

Ebz ac fuit plancton du dragon
p. de j. fils

Géol. paléobiologie

Part. cho importation de débris

Senecte n. 128 - 192
Polo carrière massive unesco

Post Comment

Terms & Conditions | Privacy Policy | Contact

© Alain Elkann Interviews 2014

Palmes de

JR1 Baleine : p.2 Rimbaud - Poésie3 Ara + cosa que Giard"P. no te q. e altere"François

3

+ sonneur

4 La belle maîtresse

once à l'ordre

6 → victoré / huit7 le pluriel et les jours

7 "Un é" une Dorothy

8

10 zeph. man/mie11 é / mots maladrois12 formes sansBarrière différents stades14 é a minuité littérature15 é des mots aux autres16 l'ogre) formes +certs mots

17.18

é écrit20 Mme nocturne

Jean Genet, Lettre à Jacqueline Risset

Via Clitunno 28 Rome

Chère J. Risset,

Tu me fais faire d'un petit livre d'hommes
d'effrige facteur. C'est un Noir Américain, qui
m'aime le cheveu à g. Il est accusé du meurtre
d'un facteur de prison. Le livre a été fait
en Italie.

Nous avons l'idée d'écrire de courts textes d'hommes
d'affaires qui seraient nuls pour futilité et
publique pour lui.

Qui devra écrire ces : :

Troyan	Sante
Fayotot	Guru
P. Thévene	Agostaldo
Sollers	Facchetti (Prix Nobel)
Terribile	

Peut-être écrirai-je moi-même, soit sur facteur soit
à partir de son livre sur le Racisme aux USA.
Si trouver des écrivains Italiens qui accepteraient, je
pense à Moravia et à Pasolini, mais je suppose
qu'il y a moins et plus jeune.

Amicably

Jean Genet

Les textes devraient parvenir vers le 15 aout (une page ou deux)
et j'aurai (Claude Sollers) Paris

NOTA DEI CURATORI

La curatela ha comportato, oltre a interventi minimi nei singoli testi e a qualche aggiustamento filologico delle citazioni, l'aggiunta di un certo numero di note: nell'articolo introduttivo di Jacqueline Risset, *Proust symbole et mesure de la pensée du siècle*, queste ultime sono dei curatori; in tutta la prima sezione sono indicate tra parentesi quadre per distinguerle da quelle dell'autrice; nella seconda sezione sono tra parentesi quadre solo in tre testi, *Un sonnet inédit de Proust*, *Proust e Debenedetti* e *La recherche d'Albertine*, gli unici in cui sono presenti note dell'autrice.

La compresenza di testi in lingua francese e italiana ha reso alquanto laborioso il raccordo delle norme redazionali divergenti. Nella misura del possibile si è cercato di rispettare i criteri specifici di ciascun ambito linguistico. Per gli articoli in lingua francese si sono dunque accolte le norme redazionali in uso in Francia circa gli spazi che precedono i segni di interpunkzione, le abbreviazioni, il minuscolo/maiuscolo, la menzione della curatela. Trattandosi di un libro pubblicato in Italia si è nondimeno uniformato l'insieme dei testi agli estremi bibliografici indicati da Artemide per quanto riguarda l'ordine di menzione di casa editrice, luogo, anno.

Un particolare ringraziamento va a Luca Pietromarchi, Rettore dell'Università Roma Tre, che ha caldeggiato l'idea di questa miscellanea, a Roberto Morozzo della Rocca, direttore del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo che ha contribuito alla sua realizzazione, a Umberto Todini, che ha reso possibile il reperimento e la consultazione dei dossier Proust dell'archivio Risset Todini, a Elisa Montessori che ha fornito l'immagine di copertina, all'editore Vincenzo Innocente Furina, e, per i loro utili consigli, a Jean-Pierre Ferrini, a Daria Galateria, a Daniele Garritano, a Raimondo Guarino, a Michela Landi, a Carlo Ossola. Infine preziosa è stata la collaborazione di Paolo Breda, Andrea di Giuseppe, Giuseppe Iafrate, Monica Savelli, Tito Spinelli.

INDICE DEI NOMI*

a cura di Sara Svolacchia

- Accolti Gil, Mario: 180 (n), 264.
Adler, Laure: 9.
Adonis (*pseudonimo di* Alī Ahmad Sa'īd Isbir): 9.
Agostinelli, Alfred: 204.
Albano, Lucilla: 9.
Albouy, Pierre: 158 (n).
Albufera, Louis-Gabriel Suchet duca di: 80 (n).
Alighieri, Dante: 6, 8, 9, 10, 12, 21, 22, 31, 79 (n), 99, 109, 110, 144, 159, 185, 196, 207, 208, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 249, 266, 269, 270, 271, 273, 274, 284.
Apollinaire, Guillaume (*pseudonimo di* Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinaris de Wąż-Kostrowicki): 9.
Aragon, Louis (*pseudonimo di* Louis Andieux): 30 (n).
Arasse, Daniel: 9.
Argan, Giulio Carlo: 46.
Aristote *vedi*: Aristotele.
Aristotele: 237.
Artaud, Antonin: 9, 225, 226.
Audeguy, Stéphane: 119 (n), 267.
Auerbach, Erich: 110.
Augias, Corrado: 9.
Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville contessa d': 112.
Autret, Jean: 43 (n).

Bacon, Francis: 24.
Badin, Georges: 10.

Baignères, Jacques: 84, 132.
Balestrini, Nanni: 8, 10.
Balthus (*pseudonimo di* Balthasar Klossowski de Rola): 10.
Balzac, Honoré de: 82, 127, 169, 170, 210, 221.
Baratto, Mario: 9.
Barthes, Roland: 63, 196, 201, 252, 257, 280, 281.
Bataille, Georges: 7, 8, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 (n), 33, 61, 63, 64, 67, 86, 95, 102, 104, 114 (n), 156, 168, 171, 175, 177, 179, 180, 182, 192, 195, 201, 207, 217, 225, 226, 235, 240, 247, 259, 260, 270, 271, 275, 278, 280.
Baudelaire, Charles: 9, 91, 143 (n), 156, 157, 163, 172, 201, 207, 221, 223, 226, 227, 257, 262, 281, 295.
Beethoven, Ludwig van: 136.
Bellonci, Maria: 9.
Benjamin, Walter: 9, 20, 41, 53, 83, 144, 145, 148, 163, 177, 179, 182, 186, 195, 213, 247, 259, 260, 280, 283.
Beretta Anguissola, Alberto: 184, 196, 208, 243.
Bergson, Henri: 174.
Berio, Luciano: 9.
Bersani, Mauro: 2.
Bertolucci, Attilio: 9.
Betti, Laura: 10.
Biamonti, Francesco: 10.

* L'indice non include i nomi dei personaggi di opere letterarie.

- Bigongiari, Piero: 8.
 Bishop, John: 9.
 Bishop, Michael: 10.
 Blanchot, Maurice: 67, 167, 170, 219, 226.
 Bo, Carlo: 184 (n), 185, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 268.
 Boccaccio, Giovanni: 10.
 Boespflug, Thérèse: 2.
 Bois, Élie Joseph: 251 (n).
 Bollati, Giulio: 251.
 Bologna, Corrado: 2, 9.
 Bompiani, Ginevra: 10.
 Bonaparte, Napoléon I^{er} *vedi* Bonaparte, Napoleone
 Bonaparte, Napoleone I: 134.
 Bonito-Oliva, Achille: 9.
 Bonnefoy, Yves: 8, 10, 11, 13, 105, 107, 267, 277, 278.
 Borer, Alain: 10.
 Borrel, Anne: 204 (n), 205, 208, 293, 294.
 Botticelli, Sandro (*soprannome di* Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi): 10, 249.
 Boulanger, Jacques: 231.
 Bourget, Paul: 203.
 Bowie, Malcolm: 219 (n).
 Brach, Paul: 91 (n).
 Breda, Paolo: 6, 7, 263, 271, 301.
 Breton, André: 32, 177.
 Brioschi, Franco: 242 (n).
 Broch, Hermann: 30 (n).
 Brontë, Charlotte: 160.
 Brun, Bernard: 146 (n), 191, 195, 251.
 Bruscia, Marta: 256 (n), 268.
 Buñuel, Luis: 154.
 Buonaiuti, Ernesto: 102 (n).
 Buonarroti, Michelangelo: 193.
 Caetani, Marguerite (*vero nome Marguerite Chapin*): 10.
 Caillois, Roger: 29 (n).
 Calasso, Roberto: 9.
 Callu, Florence: 128 (n), 135 (n), 181 (n), 274 (n).
 Calvin, Italo: 10, 228.
 Campo, Cristina (*pseudonimo di* Vitória Guerrini): 9.
 Caproni, Giorgio: 9.
 Cardona, Maria Ida: 9.
 Carlo V Imperatore: 154.
 Castoldi, Alberto: 24, 37 (n), 268.
 Cattaui, Georges: 27 (n), 105 (n), 107.
 Cavalli, Patrizia: 9.
 Cecchi, Emilio: 213.
 Cera, Francesca: 21 (n), 275 (n).
 Ceresa, Alice: 10.
 Char, René: 225, 226.
 Charles Quint *vedi* Carlo V Imperatore.
 Chateaubriand, François-René de: 136, 151.
 Chemama, Roland: 146 (n).
 Chopin, Fryderyk Franciszek: 216.
 Citati, Pietro: 6, 234, 235, 266.
 Clarac, Pierre: 22 (n), 27 (n), 31 (n), 32 (n), 41 (n), 46 (n), 51 (n), 61 (n), 70 (n), 71 (n), 88 (n), 90 (n), 93 (n), 95 (n), 107 (n), 120 (n), 121 (n), 123 (n), 130 (n), 145 (n), 149 (n), 164 (n), 172 (n), 181 (n), 186 (n), 187 (n), 189 (n), 190 (n), 196, 209 (n), 217 (n), 223 (n), 235 (n), 253 (n), 254 (n), 284 (n).
 Clément, René: 246, 248.
 Cocteau, Jean: 32, 246.
 Colonna, Vittoria: 10.
 Comment, Bernard: 9.
 Compagnon, Antoine: 128 (n), 135 (n), 137 (n), 181 (n), 274 (n).
 Contini, Gianfranco: 47, 208.
 Corneille, Pierre: 207.
 Corti, Maria: 246.
 Courme, Brigitte Anne-Marie: 10.
 Craveri, Benedetta: 9.
 Crépu, Michel: 257.
 Cros, Charles: 209.
 D'Agostino, Annamaria: 9, 92 (n).
 D'Ambra Lucio: 201, 212.
 D'Amico, Silvio: 9.
 D'Annunzio, Gabriele: 203, 213.

- Daive, Jean: 9.
 Dalí, Salvador: 25.
 Darwin, Charles Robert: 199.
 Daudet, Lucien: 204 (n), 293 (n), 294.
 De Agostini, Daniela: 157 (n).
 De Fallois, Bernard: 32 (n), 129, 130 (n), 189.
 De Laude, Silvia: 240 (n).
 De Maria, Luciano: 93 (n), 183, 184 (n), 196 (n), 251, 265.
 De Quincey, Thomas: 156, 157, 295.
 De Sanctis, Giovanni: 10.
 De Selliers, Diane: 9, 10.
 De Stefanis, Livia: 9.
 Debenedetti, Giacomo: 6, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 265, 288, 290, 291, 292, 301.
 Debussy, Claude-Achille: 8, 214, 226, 269.
 Deguy, Michel: 2, 8, 9.
 Del Mastro, Cesare: 268.
 Deleuze, Gilles: 33, 42 (n), 49, 54, 103, 167, 170, 171, 199, 200 (n), 204.
 Derrida, Jacques: 9, 40.
 Des Roziers, Étienne Burin: 10.
 Descartes, René: 172, 261.
 Di Giuseppe, Andrea: 301.
 Di Marco, Chiara: 27 (n)
 Diderot, Denis: 258.
 Dorgelès, Roland: 32.
 Dostoevskij Fëodor Michajlovič: 95, 100, 174.
 Drazien, Muriel: 9.
 Dreyfus, Alfred: 93, 199
 Dreyfus, Robert: 208.
 Du Marsais, César Chesneau: 40.
 Duras, Marguerite (*pseudonimo di* Marguerite Germaine Marie Donnadieu): 9, 226.
 Eco, Umberto: 9.
 Einaudi, Giulio: 9.
 Einstein, Albert: 105.
 Elkann, Alain: 11.
 Emerson, Ralph Waldo: 261.
 Erba, Luciano: 8.
- Ernst, Gilles: 27 (n), 28.
 Evans, Bill: 9.
- Fabiani, Guido: 9.
 Fauré, Gabriel: 136.
 Felici, Marta: 2, 21 (n), 270, 275 (n).
 Fellini, Federico: 9, 234, 269, 270.
 Ferenczi, Sándor: 145, 146 (n).
 Ferré, André 22 (n), 32 (n), 41 (n), 61 (n), 95 (n), 121 (n), 181 (n), 186 (n), 189 (n), 217 (n), 223 (n).
 Ferrini, Jean-Pierre: 2, 270, 301.
 Février, Bernadette: 10.
 Filippini, Enrico: 9.
 Finas, Lucette: 21.
 Flaccus, Peter: 9.
 Flaiano, Ennio: 246, 247, 248, 249, 267.
 Flaubert, Gustave: 41, 65, 80, 92, 119, 120, 127, 136, 140, 145, 151, 160, 219, 221, 257.
 Fois, Marcello: 10.
 Forest, Philippe: 119 (n), 267.
 Foucault, Michel: 225.
 Fouché, Pascal: 231 (n).
 Fraisse, Luc: 158 (n).
 Francesco I di Valois, re di Francia: 154.
 Franck, César: 136.
 François I^{er} *vedi* Francesco I di Valois.
 Frank, Nino: 210, 270.
 Frazer, James: 27.
 Frétet, Jean: 26.
 Freud, Sigmund: 20, 29, 32, 33, 74, 145, 147, 148, 149, 156, 159, 160, 170, 175, 190, 195, 213, 215, 219 (n), 227, 244, 251, 252, 259, 260.
 Fucci, Vanni: 241.
 Fusini, Nadia: 10.
- Gadda, Carlo Emilio: 10, 269.
 Galateria, Daria: 10, 184, 185, 196, 301.
 Galletti, Marina: 2, 3, 5, 7, 8, 11, 17, 20 (n), 21(n), 24 (n), 25 (n), 37 (n), 180 (n), 264, 268, 270, 275 (n), 288 (n).
 Gallimard, Gaston: 231, 232.
 Ganderax, Étienne: 84, 132.

- Gandhi, Indira: 9.
 Garritano, Daniele: 301.
 Garroni, Emilio: 228.
 Genet, Jean: 6, 8, 269, 299.
 Genette, Gérard: 20, 22, 38 (n), 41, 42, 62, 68, 101, 105 (n), 251, 279 (n), 282 (n).
 Germain, Marie Odile: 17 (n), 18 (n), 21 (n), 269.
 Germain-Thomas, Olivier: 9.
 Giacometti, Alberto: 7, 25.
 Giaveri, Maria Teresa: 7 (n).
 Gide, André: 25, 32, 109 (n), 120, 167, 172, 180 (n), 182, 184, 199, 207, 218.
 Ginsburg, Carlo: 9.
 Giotto di Bondone: 65, 66.
 Girardin, Saint-Marc: 253.
 Giraud, Victor: 223 (n).
 Giuliani, Alfredo: 8.
 Giuliano l’Ospitaliere, santo: 160.
 Gleize, Jean-Marie: 2.
 Goethe, Johann Wolfgang von: 207, 208.
 Gorki, Gor’kij Maksim: 30 (n).
 Gramsci, Antonio: 8, 237.
 Gras, Jean-Pierre: 10.
 Gregh, Fernand: 204 (n), 294.
 Greimas, Algirdas Julien: 84, 92 (n).
 Groupe μ: *vedi* Gruppo μ.
 Gruppo μ: 40 (n).
 Guarini, Ruggero: 9.
 Guarino, Raimondo: 301.
 Guilbert, Yvette: 210.
- Hahn, Reynaldo: 217.
 Halévy, Daniel: 89, 204, 205, 208, 209, 210 (n), 293, 294.
 Hardy, Thomas: 151.
 Hitler, Adolf: 249.
 Hocquard, Emmanuel: 10.
 Hollier, Denis: 10, 29 (n).
 Homère *vedi* Omero.
 Hugo, Victor-Marie: 7, 207.
 Husserl, Edmund: 170.
 Hytier, Jean: 240 (n).
- Iafrate, Giuseppe: 2, 6, 7, 269, 301.
 Innocente Furina, Vincenzo: 4, 301.
 Ionesco, Eugène: 192.
 Jakobson, Roman: 9, 19, 20, 37, 38, 62, 68, 84, 220, 240, 261, 263.
 Jammes, Francis: 160, 254.
 Janet, Pierre: 26.
 Jankélévitch, Vladimir: 276.
 Jaurès, Jean: 93.
 Joyce, James: 8, 9, 31, 135, 168, 207, 210, 269, 270, 271.
 Julien l’Hospitalier, saint: *vedi* Giuliano l’Ospitaliere, santo.
 Kafka, Franz: 31, 102 (n), 190, 207, 225, 226, 240.
 Kandinskij, Vasilij Vasil’evič: 12.
 Kant, Immanuel: 120.
 Keller, Luzius: 264.
 Klapisch, Cédric: 10.
 Klein, Melanie (*nata Reizes*): 37.
 Kojève, Alexandre: 25.
 Kolb, Philip: 79, 80, 82, 85, 87, 91 (n), 104 (n), 127, 135 (n), 145 (n), 151, 178, 190 (n), 192 (n), 205, 208, 209 (n), 222 (n), 232 (n), 251, 255 (n), 256 (n), 261, 275 (n).
 Kotchoubey de Beauharnais, Diane: 25.
 Kristeva, Julia: 9, 18 (n), 92 (n), 291, 292.
- La Salle, Louis de: 204 (n), 294.
 La Sizeranne, Robert de: 43.
 Lacan, Jacques: 9, 22, 61, 76, 92 (n), 188, 218, 219 (n), 224, 227.
 Lacretelle, Jacques de: 82 (n), 192 (n).
 Laget, Thierry: 245.
 Landi, Michela: 275, 301.
 Landi, Patrizia: 242 (n).
 Lanzmann, Claude: 9.
 Laserra, Annamaria: 180 (n).
 Laugel, Marcel: 9.
 Laurenti, Francesco: 2, 270.
 Lausberg, Heinrich: 40, 53 (n).

- Lautréamont (*pseudonimo di* Isidore Lucien Ducasse): 209, 241.
- Lavagetto, Mario: 28, 195, 213 (n), 217 (n), 218 (n), 245, 250, 251, 252, 253, 254, 260, 280.
- Le Goff, Jacques: 10.
- Lebreton, Charles: 242 (n).
- Leiris, Michel: 29 (n).
- Lemoine, Henri: 81.
- Leopardi, Giacomo: 10, 110, 242.
- Letoublon, Françoise: 158 (n).
- Leymarie, Jean: 8.
- Loin, Bernard: 9.
- Louette, Jean-François: 25 (n).
- Loy, Rosetta: 10.
- Luzi, Mario: 9.
- Macchia, Carla: 11.
- Macchia, Giovanni: 10, 11, 17 (n), 18 (n), 79 (n), 91, 138, 172, 173, 174, 175, 178, 180, 183, 184, 196, 201, 202, 203, 208, 214, 215 (n), 220, 223, 225, 226, 227, 228 (n), 230, 231, 232, 233, 244, 256, 261, 263, 264, 265, 266, 280, 288, 290, 291, 292.
- Macé, Gérard: 9.
- Machiavelli, Niccolò: 8, 10, 269.
- Maeterlinck, Maurice: 199.
- Magrelli, Valerio: 9.
- Malebranche, Nicolas de: 172.
- Mallarmé, Stéphane: 9, 79, 81, 92, 129, 146, 163, 168, 207, 224, 258, 283.
- Malraux, André: 29 (n).
- Mandel'stam, Osip: 144, 240.
- Mandelstam, Ossip, *vedi* Mandel'stam, Osip.
- Manguel, Alberto: 257.
- Mann, Thomas: 30 (n).
- Mantes-Proust, Suzy: 229.
- Manzoni, Alessandro: 10.
- Maraini, Dacia: 10.
- Marchal, Bertrand: 163 (n).
- Mariotti, Giovanni: 234 (n).
- Martin du Gard, Roger: 30 (n).
- Mastroianni, Marcello: 246.
- Matte Blanco, Ignacio: 9.
- Maturana, Humberto: 227.
- Mauriac, François: 32.
- Mauriac, Nathalie: 229, 230.
- Maurois, André: 31 (n).
- Maury, Alfred: 146.
- Mazzarella, Arturo: 148 (n).
- Mazzoni, Francesco: 10.
- Miccichè, Lino (*pseudonimo di* Niccolò Miccichè): 9.
- Michaux, Henri: 9.
- Milly, Jean: 128 (n), 191, 192 (n), 195 (n), 198 (n), 229 (n), 230.
- Mirandola, Giorgio: 213 (n).
- Mitterrand, Frédéric: 9.
- Moatti, Claudia: 9.
- Molière (*pseudonimo di* Jean-Baptiste Poquelin): 223, 225, 230 (n).
- Monet, Claude-Oscar: 107 (n).
- Monk, Thelonious Sphere: 9.
- Montaigne, Michel Eyquem signore di: 225, 258.
- Montesquiou-Fezensac Robert, conte di: 190, 217.
- Montessori, Elisa: 4, 9, 301.
- Morand, Paul: 32, 232.
- Moravia, Alberto: 10.
- Moreau, Jeanne: 246.
- Morin, Edgar (*pseudonimo di* Edgar Nahoum): 9.
- Morozzo della Rocca, Roberto: 301.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: 9.
- Muscetta, Carlo: 9.
- Musil, Robert: 30 (n), 31, 176, 207.
- Naldini, Nico: 240 (n).
- Nancy, Jean-Luc: 9.
- Napoléon III *vedi* Napoleone III.
- Napoleone III Bonaparte (*nato* Charles-Louis-Napoléon): 154.
- Née, Patrick: 107 (n).
- Nerval, Gérard de (*pseudonimo di* Gérard Labrunie): 92, 127, 133, 134, 135, 136, 145, 164 (n), 262, 283.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm: 72, 89, 90, 91, 127, 170, 175, 204, 209.
- Nissirio, Cesare: 10, 180 (n), 264.

- Nivollet, Pierre: 10.
 Noailles, Anne-Élisabeth contessa Mathieu de: 87.
 Noël, Bernard: 9.
 Nordlinger, Marie: 256.
 Nyssen, Hubert: 10.
- Olender, Maurice: 8.
 Oliver, Annie: 10.
 Omero: 158 (n), 159.
 Ormesson, Jean Lefèvre conte d': 10.
 Ortesta, Cosimo: 8.
 Ossola, Carlo: 2, 10, 301.
 Oster, Patricia: 143, 268.
 Otto, Rudolph: 102.
 Ovide: *vedi* Ovidio Nasone, Publio.
 Ovidio Nasone, Publio: 155.
- Pachet, Pierre: 147 (n), 148 (n).
 Painter, George Duncan: 27 (n), 28, 156, 169, 173, 174, 208.
 Panni, Marcello: 9
 Parigi, Stefania: 2.
 Pascal, Blaise: 127, 258.
 Pasolini, Pier Paolo: 10, 237, 238, 239, 240, 241.
 Pasternak, Boris Leonidovič: 62 (n), 68.
 Patella, Luca Maria: 9
 Patella, Rosa: 9.
 Paz, Octavio: 9.
 Pedullà, Walter: 9.
 Perez, Mathias: 10.
 Petrarca, Francesco: 8, 10.
 Petrocchi, Giorgio: 9.
 Phankim, Micheline: 9.
 Picasso, Pablo *propriamente* Pablo Ruiz y Picasso: 247.
 Pichois, Claude: 143 (n), 223 (n), 281 (n).
 Pieranunzi, Enrico: 9.
 Pietromarchi, Luca: 301.
 Piqué, Barbara: 208 (n).
 Pirandello, Luigi: 194, 226.
 Pivano, Fernanda: 10.
 Pleynet, Marcellin: 10.
- Pomodoro, Arnaldo: 10.
 Ponge, Francis: 8, 168.
 Pontalis, Jean-Bertrand *propriamente* Jean-Bertrand Lefèvre-Pontalis: 10, 148.
 Portinari, Beatrice: 22, 57.
 Portinari, Béatrice: *vedi* Portinari, Beatrice.
 Potocka, Emmanuela (*nata* Emma-nuela Maria Carolina Pignatelli di Cerchiara): 132, 133.
 Poulet, Georges: 105, 167, 215 (n), 222, 225, 227, 278, 279.
 Poupart, Paul Joseph Jean: 10.
 Prigent, Christian: 10.
 Proust, Robert: 91 (n), 152.
- Quignard, Pascal: 9.
- Raboni, Giovanni: 180 (n), 182 (n), 183, 184, 195.
 Racine, Bruno: 10.
 Racine, Jean: 207.
 Rampello, Liliana: 104.
 Rancière, Jacques: 260.
 Rasy, Elisabetta: 10.
 Ravel, Maurice: 9.
 Richard, Jean-Pierre: 129.
 Rilke, Rainer Maria: 9.
 Rimbaud, Jean-Nicolas-Arthur: 9, 10, 79 (n), 111, 144, 207, 209, 237, 274 (n).
 Risset, Jacqueline: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 (n), 27, 28, 30, 31 (n), 37 (n), 68 (n), 85 (n), 92 (n), 101 (n), 105 (n), 119 (n), 129 (n), 139 (n), 144 (n), 148 (n), 156 (n), 167 (n), 169 (n), 172 (n), 175 (n), 204 (n), 211 (n), 215 (n), 218 (n), 220 (n), 223 (n), 263, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 293, 294, 295, 299, 301.
 Rivière, Alain: 232 (n).

- Rivière, Jacques : 20, 32, 33, 149, 168, 182, 195, 213, 225, 227, 232, 244, 245 (n), 251, 259, 260.
- Robert, Hubert: 141.
- Robert, Pierre-Edmond: 232 (n).
- Roche, Denis: 9.
- Rosselli, Amelia: 9, 10.
- Roth, Philip: 30 (n).
- Rouan, François: 10.
- Roubaud, Jacques: 9.
- Roudaut, Jean: 226 (n).
- Rubino, Gianfranco: 2, 10.
- Rueff, Martin: 2, 21, 278 (n).
- Ruskin, John: 20, 37, 43, 44, 92, 106, 164 (n), 178, 183, 202, 243, 244, 256, 257, 258, 260, 261.
- Ruwet, Nicolas: 84 (n).
- Sade, Donatien-Alphonse François marchese di: 25, 26, 225.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin de: 19, 31, 32 (n), 51 (n), 71 (n), 73 (n), 80, 82, 87, 88, 95 (n), 96 (n), 120 (n), 129, 130 (n), 134 (n), 135 (n), 136, 145 (n), 164 (n), 169, 172 (n), 173, 178, 187 (n), 198, 209 (n), 210, 212, 220, 221, 222, 223, 224, 254, 258 (n), 262, 284 (n).
- Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duca di: 120.
- Sand, George (*pseudonimo di* Amandine Aurore Lucile Dupin): 23.
- Sandre Yves: 27 (n), 31 (n), 32 (n), 46 (n), 51 (n), 70 (n), 71 (n), 88 (n), 90 (n), 93 (n), 95 (n), 107 (n), 120 (n), 123 (n), 130 (n), 145 (n), 149 (n), 164 (n), 172 (n), 187 (n), 190 (n), 209 (n), 235 (n), 253 (n), 254 (n), 284 (n).
- Sanguineti, Edoardo: 8, 10.
- Santacroce, Alberto: 61 (n), 263.
- Santone, Laura: 2, 270.
- Saroldi, Anna: 270.
- Sartre, Jean Paul: 29 (n), 226.
- Savelli, Monica: 4, 301.
- Savinio, Alberto: 194.
- Savonarola, Girolamo: 134.
- Savonarole, Jérôme *vedi* Savonarola, Girolamo.
- Scève, Maurice: 8, 79 (n), 274 (n).
- Schmidt, Sophie: 9.
- Schneider, Jean-Claude: 144 (n).
- Sciascia, Leonardo: 194.
- Segre, Cesare: 240 (n)
- Sepa, Maria: 246, 247 (n).
- Serafini, Luigi: 9.
- Serça, Isabelle: 146 (n).
- Serres, Michel: 227, 228.
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal marchesa di: 258.
- Shakespeare, William: 31, 33, 74, 207, 208.
- Simon, Anne: 146 (n).
- Siti, Walter: 240 (n).
- Socrate: 93, 95.
- Sollers, Philippe (*pseudonimo di* Philippe Joyaux): 8, 10.
- Sollier, Paul: 132, 133.
- Soupault, Philippe: 168.
- Spinelli, Tito: 301.
- Spitzer, Leo: 41, 43.
- Squarzina, Anna Isabella: 9, 158 (n).
- Starobinski, Jean: 9.
- Stein, Gertrude: 9.
- Steiner, George: 10.
- Stendhal (*pseudonimo di* Marie-Henri Beyle): 160, 201, 212, 221, 262.
- Stéphane, Nicole: 246, 248.
- Stétié, Salah: 10.
- Stierle, Karlheinz: 143 (n), 268.
- Strand, Mark: 9.
- Straus, Madame Émile (*nata* Geneviève Halévy): 92, 127, 151, 192.
- Strauss, Richard: 152.
- Stravinsky, Igor' Fëdorovič: 9.
- Supervielle, Silvia Baron: 9.
- Surya, Michel: 10, 195 (n).
- Svevo, Italo: 30 (n).
- Svolacchia, Sara: 2, 3, 6, 7, 17 (n), 20 (n), 21 (n), 270, 273, 275 (n).
- Tabucchi, Antonio: 10.

- Tadié, Jean-Yves: 7 (n), 32 (n), 105 (n), 120 (n), 121 (n), 127 (n), 128, 139, 146 (n), 181 (n), 190, 198 (n), 202 (n), 231 (n), 239 (n), 243, 250 (n), 251, 276 (n), 279.
- Taine, Hippolyte-Adolphe: 203.
- Tartaro, Achille: 9.
- Tasso, Torquato: 223.
- Thibaudet, Albert: 119.
- Todini, Umberto: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 17, 21 (n), 31 (n), 37 (n), 119 (n), 269, 270, 275 (n), 301.
- Todorov, Cvetan: 9.
- Tolstoï, Léon: *vedi* Tolstoj, Lev Nikolaevič.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič: 235.
- Tordi, Rosita: 211 (n), 217 (n), 265.
- Tortora, Massimiliano: 2.
- Toscano, Bruno: 2.
- Trentin, Bruno: 9.
- Trevi, Emanuele: 9.
- Ullmann, Stephen: 38 (n), 40.
- Ungaretti, Giuseppe: 8.
- Unold, Max: 145.
- Valeri, Franca: 9.
- Valéry, Paul: 7 (n), 9, 32, 100, 106, 107, 167, 172, 176, 177, 182, 194, 207, 213, 240.
- Van Blarenberghe, Henri: 253.
- Vandermersch, Bernard: 146 (n).
- Varela, Francisco: 227.
- Veinstein, Alain: 10.
- Vermeer, Jan: 202.
- Verra, Valerio: 9.
- Viers, Rina: 41 (n).
- Vilar, Jean: 9.
- Villa, Carlo: 10.
- Virgile *vedi* Virgilio Marone, Publio.
- Virgilio Marone, Publio: 22, 99, 109, 155, 159, 237, 239, 249.
- Visconti, Luchino: 248, 249.
- Vitrani, François: 2, 7.
- Wagner, Wilhelm Richard: 136, 138, 202, 214, 215.
- Warning, Rainer: 128 (n), 131 (n).
- Waysbord-Loing, Hélène: 9.
- Wiesse-Rebagliati, Jorge: 9.
- Wolff, Étienne: 229 (n).
- Woolf, Virginia: 28.
- Yourcenar, Marguerite: 9.
- Zac, Pino: 9.
- Zanzotto, Andrea: 8, 9, 10.
- Ziengler, Jean: 223 (n).
- Zito, Francesco: 10.
- Zolla, Elémire: 9.

Finito di stampare
nel mese di maggio 2020
da Editoriale Artemide