

## *L'imaginaire et la reconstruction du monde*

Lorsqu'on parle d'une « re-construction » du monde par l'imaginaire de l'artiste, on sous-entend à juste titre que le monde, avant lui, est déjà construit par l'homme. L'imagination de l'artiste n'est pas différente, par nature, de celle dont font usage, qu'ils le veuillent ou non, tous les individus. Ce qui distingue l'artiste, c'est plutôt que son activité interprétative sera concertée, intentionnelle, approfondie et, si j'ose dire, insatiable. L'artiste explore son imaginaire, il l'exploite ; il tente une reconstruction du monde qui soit consciente et créatrice de sens. Bref, l'artiste n'a pas le monopole de l'imaginaire. Simplement, il travaille sur l'imaginaire. Mais en outre, et c'est évidemment essentiel, l'artiste sait que l'imaginaire n'est qu'un moyen de mieux atteindre au réel, ou plutôt d'humaniser davantage le réel ; en d'autres termes, que l'imaginaire n'est en aucune manière le contraire du réel, mais tout simplement sa tête chercheuse, sa pointe la plus extrême et la plus sensible. Si l'artiste reconstruit le monde, c'est bien le monde qu'il reconstruit, afin de le rendre plus présent à autrui, d'en dégager les virtualités, de le mettre en pleine lumière. Nous le savons ou le pressentons tous, et cela va presque sans dire, mais cela irait mieux encore si l'on parvenait à le montrer sur des exemples.

Si j'avais à choisir ces exemples dans la peinture plutôt que la littérature, il me semble que la tâche de désigner le travail de l'imaginaire re-constructeur, de le rendre immédiatement sensible, ne serait pas trop ardue, parce que la peinture nous offre le moyen de l'éprouver simplement, sinon de le mesurer, en confrontant l'oeuvre peinte à son « modèle » dans l'univers visible, tel qu'il s'offre à notre perception. Sans doute, et je viens

de le rappeler, cette perception même est-elle déjà construction, en un sens philosophique et sans doute même physique ou physiologique. Il n'en reste pas moins que ce qu'on appelle le monde « visible » constitue un point de comparaison, une référence à laquelle on pourra confronter les interprétations successives ou parallèles des grands créateurs en peinture, afin de montrer, par soustraction, quelle est la part de leur imaginaire re-constructeur. Je n'ignore pas que le concept de « ressemblance » plus ou moins grande d'un tableau avec cet « original » que serait le monde visible, ou la nature, est des plus aléatoires. La modernité s'est d'ailleurs définie, au moins en partie, par le rejet d'un tel concept. Mais du moins, et ne fût-ce qu'à des fins d'illustration pédagogique, l'idée de référence au monde visible, objet d'une expérience à la fois élémentaire, immédiate et commune, permet-elle de suggérer à peu de frais comment les peintres « reconstruisent » le réel qui s'offre à nos yeux.

Ainsi, je puis décrire sans trop de difficultés quels aspects d'un arbre Corot, Mondrian ou Hiroshige choisissent de « reconstruire », ou comment la Tolède du Greco se distingue des cités dont un Giotto, par exemple, se sert comme toiles de fond ; et combien ces deux « reconstructions » d'une ville diffèrent encore de celles d'un Max Ernst ou d'un Paul Klee. Je peux indiquer quelle distorsion significative, de traits ou de couleurs, quel usage ou quel refus de la perspective définissent l'imaginaire re-constructeur des uns et des autres. D'ailleurs les expressions mêmes de « construction » et de « reconstruction » s'appliquent particulièrement bien aux arts plastiques, parce qu'elles les décrivent, pour ainsi dire, directement et sans métaphore. Prenez la cathédrale de Rouen, puis les tableaux que Monet lui consacra, et vous pourrez suggérer, au moins sommairement, comment Monet « reconstruit » à chaque fois

ce monument. Comment le peintre déploie ses variations sur le thème d'un objet visible.

Pour la littérature, ma foi, les choses sont un peu plus complexes. Si l'on peut aisément dire que l'écrivain lui aussi reconstruit le monde et brode des variations sur un thème donné, ce thème ne relève pas seulement, ni prioritairement, du monde visible. Je puis aller à Rouen, ou à Auvers-sur-Oise, me planter devant leurs églises, et les comparer à ce qu'en ont fait Monet ou Vincent van Gogh. Mais il ne me suffira pas d'aller à Balbec, c'est-à-dire à Cabourg, pour comparer le spectacle offert par la digue, devant le Grand Hôtel, aux pages où Proust décrit l'apparition des jeunes filles en fleur. La matière sur laquelle travaille le langage littéraire, ou qu'il « reconstruit », c'est tout le capharnaüm de l'expérience humaine. Non seulement cette matière est multiple, mais encore il est bien difficile de la capter à l'état pur, avant toute élaboration. C'est une matière qui, presque nécessairement, est elle-même déjà langage. C'est par exemple un souvenir, un récit, une anecdote, un incident, un fait historique. La littérature, en ce sens, et contrairement à la peinture, est un art second. C'est du langage sur du langage. Si bien qu'il est extrêmement difficile de faire apparaître comment advient, dans une oeuvre littéraire, la re-construction du monde. Pour que la chose soit claire et parlante, il faudrait disposer d'une sorte de récit neutre du réel, d'un avant-dire de l'expérience, bref, d'un degré zéro de la réalité et de l'écriture, d'un langage d'avant le langage.

Bien sûr, il arrive que l'on connaisse, au moins dans ses grandes lignes, et dans une certaine mesure, avant toute élaboration langagière, telle expérience ou tel événement dont un auteur va s'inspirer pour le travailler et le reconstruire par l'imaginaire. L'exemple canonique à cet égard, c'est l'amour du jeune Goethe pour une certaine Charlotte, et le récit de Werther,

transposition fictive de cet amour. Il est ici possible de comparer des données biographiques à une élaboration littéraire. On sait qu'en l'occurrence, les ressemblances entre le réel et la fiction sont nombreuses. La seule différence de taille, c'est que le fictif Werther se suicide, tandis que le réel Goethe fait de la littérature avec son chagrin vite oublié.

Mais hélas, dans tous les cas où il nous est possible de comparer un événement « vécu » (à l'état « brut » de donnée biographique), à l'élaboration de cet événement par l'écrivain, les conclusions qu'on peut tirer de cette comparaison, sans être négligeables, demeurent très vagues et générales. On dira par exemple, en songeant à Werther, que l'imaginaire reconstruit le réel de manière à le rendre à la fois plus dramatique et plus exemplaire. Comme l'avait bien noté Camus dans son *Homme révolté*, à propos d'un roman de Gobineau qui « reconstruit » le vécu de l'auteur d'une manière comparable à celle de Werther, le travail de l'écrivain consiste à unifier et à ramasser une expérience qui, dans la vie, est souvent effilochée, inachevée, partielle et sujette à l'oubli. Il s'agit en somme, pour reprendre une expression de Malraux, de transformer une vie en destin : de donner du sens à l'expérience, et de lui donner un sens, c'est-à-dire une direction.

Donc la « reconstruction » épure, souligne, encadre, fournit un sens puissant et dramatique là où la vie propose au mieux un grouillement de sens emmêlés, vagues ou douteux. Mais ce processus ne se déroule pas toujours aussi simplement qu'on pourrait le croire. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer, après celles de Goethe, les amours transposées de Gérard de Nerval, pour constater qu'elles ne le furent pas de la même manière, puisque c'est l'auteur, et non le personnage, qui finit par se suicider. Ce qui tend à nous suggérer que la fiction n'est pas la simple dramatisation de la réalité et qu'en matière de drame,

cette dernière, souvent, comme on aime à le dire, « dépasse » la fiction.

Quoi qu'il en soit, et même en admettant que la fiction, presque toujours, reconstruit le réel aux fins de le rendre exemplaire, donc de le fournir de sens, on demeure dans les généralités, voire les pétitions de principe. On pourrait me rétorquer : prouvez-le, ou du moins, montrez-le. Montrez comment l'imaginaire littéraire s'exerce sur le donné de l'expérience, comment il modifie le monde perçu, et comment cette modification donne du sens au monde.

Ce que nous pouvons alors tenter de faire, dans l'espoir de surprendre le créateur à son travail, c'est de comparer plusieurs versions de la même oeuvre, plusieurs états de la même création, où se voit travaillée, si j'ose dire, la même expérience. Comparer ce qui seul est vraiment comparable en littérature : un texte à un autre texte. Il deviendrait alors possible de saisir, peut-être, quelque chose de la reconstruction que peut accomplir l'imaginaire littéraire. Et de suggérer non des « lois » de cette reconstruction, ce qui serait un peu présomptueux, mais au moins quelques traits significatifs. Je vais essayer, sur un exemple, de le faire devant vous.

\*

Cet exemple, faut-il le dire, je ne le choisirai pas dans mes propres ouvrages de fiction. Je ne me sens pas capable de passer de l'autre côté du miroir. Je peux à la rigueur réfléchir sur une création qui n'est pas mienne, et jouer devant vous ce double rôle que Baudelaire reconnaissait à l'artiste moderne : être à la fois poète et critique. Mais je ne peux pratiquer, sur moi-même, une opération à cœur ouvert. Tout ce que je suis capable de vous dire à cet égard, et ce dont je peux témoigner à coup sûr, c'est que le travail de l'imaginaire, si précis et si rigoureux soit-il, si

éloigné soit-il de la molle rêverie, ne va pas sans une certaine part d'inconscience, sans une grande ignorance passionnée. L'artiste est cet étrange navigateur qui, lorsqu'il est sûr du port, ne s'intéresse plus au voyage. S'il trouve du nouveau dans son oeuvre, c'est toujours, et pour reprendre encore une expression de Baudelaire, au fond de l'inconnu — au fond de ce qui, à lui-même, demeure inconnu.

Ce que je vous propose en revanche, c'est de nous pencher ensemble quelques instants sur deux ou trois pages d'un auteur essentiel à notre siècle, et d'un auteur qui, accessoirement, a écrit quelques-unes des réflexions les plus inspirées et les plus importantes qui soient sur la création picturale. Je veux parler de Marcel Proust. Il se trouve que cet écrivain raconte, dans trois oeuvres différentes, et sous trois formes différentes, une même expérience « vécue ». Et que la comparaison de ces trois versions pourrait nous donner quelque idée des moyens auxquels recourt l'écrivain pour reconstruire le monde et le fournir de sens.

Oui, d'abord dans l'oeuvre de jeunesse intitulée *Les plaisirs et les jours*, puis dans *Jean Santeuil*, ce roman inachevé qui préfigure la *Recherche du temps perdu*, enfin dans la *Recherche* elle-même, Proust a mis en mots, d'une manière à chaque fois nouvelle, à chaque fois plus puissante et plus large, l'expérience la plus douloureuse de son enfance, et qu'on pourrait nommer l'expérience du baiser maternel retardé.

Bien entendu — mais c'est précisément cela qui dès l'abord est intéressant pour nous — nous ne disposons pas ni ne disposerons jamais du compte rendu sténographique de cette expérience « à l'état brut », telle qu'elle fut vécue, et telle que nos télévisions rêveraient de la saisir sur le vif et « en direct ». Nous ne pouvons donc pas savoir à partir de quel « donné » l'imaginaire de Proust s'est mis à son travail d'élucidation et de

reconstruction. S'il fallait néanmoins fournir en préambule ce compte rendu sténographique, s'il fallait recourir au degré zéro de l'écriture, donc vous exposer, sur le ton le plus neutre du monde, le thème sur lequel l'imaginaire proustien va broder ses variations, un peu comme le récit dérisoirement nu sur lequel Raymond Queneau broda ses Exercices de style, on pourrait peut-être proposer les phrases suivantes :

« Le petit Marcel Proust, garçon très sensible, s'est longtemps couché de bonne heure. Et longtemps, il ne put s'endormir sans le baiser de sa mère, qui apparemment, finissait toujours par céder à ce caprice, ou plus exactement au désespoir qui le motivait ».

Vous vous en êtes aperçus, cette présentation prétendument neutre ne l'était pas tout à fait. Elle était passablement « construite ». Mais il n'importe, nous tenons ici la trame, ou le thème, sur lequel l'écrivain, à trois reprises, va broder des variations d'une ampleur toujours plus grande.

La première variation, c'est donc dans *Les Plaisirs et les jours* qu'on peut la lire. Le texte en question s'intitule « La confession d'une jeune fille ». Le désir du baiser du soir y est donc attribué non point à l'auteur mais à un personnage fictif, et l'évocation de la scène est extrêmement courte, si bien que je peux aisément vous la lire en entier :

« Elle venait me dire bonsoir dans mon lit, ancienne habitude qu'elle avait perdue parce que j'y trouvais trop de plaisir et trop de peine, que je ne m'endormais plus à force de la rappeler pour me dire bonsoir encore, n'osant plus à la fin, n'en ressentant que davantage le besoin passionné, inventant toujours de nouveaux prétextes, mon oreiller brûlant à retourner, mes pieds gelés qu'elle seule pouvait réchauffer dans ses mains... Tant de doux

moments recevaient une douceur de plus de ce que je sentais que c'étaient ceux où ma mère était véritablement elle-même et que son habituelle froideur devait lui coûter beaucoup ».

Comme vous le voyez, ce récit très simple comporte déjà des éléments qui le distinguent du compte rendu théoriquement neutre d'une expérience : d'une part un aperçu des sensations liées à la situation, sensations d'ailleurs extrêmes et contradictoires (l'oreiller brûlant et les pieds gelés) et d'autre part la mise en lumière de la complexité des sentiments de l'enfant, également extrêmes et contradictoires : « J'y trouvais trop de plaisir et trop de peine ». Brochant sur le tout, le sentiment que l'instant du baiser est un instant de vérité pure, en deçà ou au-delà de toute bienséance parentale et de tout principe de saine éducation, puisque la mère, en cédant au désir de sa fille, en répondant à l'appel d'amour, devient « véritablement elle-même ».

On pourrait dire, par conséquent, que ces quelques lignes ébauchent déjà une interprétation et une analyse de ce moment fondateur qu'est le « baiser retardé ». Elles « reconstruisent » déjà le réel puisque déjà elles le fournissent de sens, en suggérant, fût-ce de manière presque imperceptible, une relation étrange entre l'ordre physique et l'ordre mental, qui sont en effet rapprochés par leur commune expérience des extrêmes. En outre ce texte suggère que la vérité de l'être, de tout être, est dans l'acceptation de sa part la plus secrète, la plus désirante, la plus abandonnée.

Autant nous poser d'emblée la question : cette élaboration de l'expérience par le langage, ce réseau, encore infiniment fragile, et plus délicat qu'une toile d'araignée, de relations entre les différents étages de l'être, et ce jugement, si implicite soit-il, sur la valeur suprême de l'expérience racontée, tout cela relève-t-il



du travail re-constructeur de l'imaginaire, ou simplement de l'intelligence interprétative ?

Vous devinez la réponse : l'un ne va pas sans l'autre, et le premier est l'aiguillon de l'autre. Le travail de l'imaginaire, c'est un travail d'intelligence du monde. C'est ce dont va témoigner toute l'oeuvre de Proust, et c'est ce que j'espère mettre en lumière en lisant avec vous (de manière bien fragmentaire, hélas, car les textes sont bien trop longs) les deuxième et troisième versions du « baiser retardé ».

\*

La première chose qui frappe, dans les deux cas, et chaque fois davantage, c'est l'énorme, la prodigieuse amplification du récit d'une expérience qui demeure la même, aussi élémentaire, aussi simple dans son déroulement, que celle dont nous font part *Les plaisirs et les jours*. Pour vous résumer ce que je ne puis vous lire in extenso, sachez, ou souvenez-vous qu'avant même d'être écrite, la scène, dans ses deux nouvelles moutures, annonce son importance par la position qu'elle occupe dans l'oeuvre, à savoir tout au début. Cela seul est évidemment un signe, un geste stylistique. Et dans les deux cas l'enfant (qui, de fille, devient un garçon, ce qui induit davantage à identifier le héros à l'auteur) est présenté dans un récit complexe, où interviennent, outre la mère et son fils, plusieurs autres personnages. On y voit le père, et les invités des parents, à cause desquels, à chaque fois, la présence de la mère auprès de l'enfant se trouve interdite, ou du moins menacée.

Mais surtout, la description devient à chaque fois plus longue, et, à chaque fois, un arsenal plus riche de commentaires, de comparaisons et de métaphores vient l'enrichir, ou plutôt la constituer, de même qu'est exploitée plus pleinement toute la gamme de la sensibilité, depuis la sensation

la plus matérielle jusqu'au sentiment le plus subtil et le plus élaboré. Commençons par la version *Jean Santeuil*. Écoutons par exemple ces simples lignes. (Nous sommes au moment où l'enfant a osé venir à sa fenêtre pour rappeler sa mère qui converse, sur la terrasse, avec un invité. Sa mère, cédant, monte dans la chambre pour accorder le baiser si désespérément espéré) :

« Alors Jean goûtait longuement les joues tendres de sa mère, puis sur son front fiévreux elle posait un baiser frais comme une compresse, qui à travers sa peau brûlante et fine s'insinuait entre sa frange blonde, venait calmer sa petite âme. Alors il s'endormait. Ce baiser dans son lit, c'était le don attendu avec une impatience fiévreuse dont le merveilleux pouvoir calmait comme un enchantement, comme l'huile la mer, son cœur agité ».

Nous restons fidèles, assurément, à l'esprit de la première description, mais nous gagnons en précision comme en amplitude. D'abord nous nous approchons visuellement de l'instant même du baiser ; nous entrons dans le détail de la pure sensation de l'enfant à cet instant (les joues tendres, le baiser frais), puis, et presque immédiatement, à l'aide d'une comparaison tissée dans le cours même de la description, nous glissons du sentiment physique au sens moral de ce baiser : l'expression « fraîche comme une compresse », sous-entend qu'il y a, sur ce front, une véritable blessure à guérir. Et cette blessure physique devient alors blessure morale, puisque le baiser vient calmer non le corps seul, mais d'abord et surtout la « petite âme » de Jean. Et si, à la fin, une nouvelle métaphore rapproche l'effet calmant du baiser maternel de celui de l'huile sur la mer, c'est-à-dire d'une réalité purement matérielle, appartenant au monde inanimé, cette métaphore, loin de

minimiser, en la matérialisant, la vertu calmante du geste de la mère, la grandit au contraire en lui donnant la puissance souveraine, indiscutable, d'un phénomène naturel.

Vous le voyez, dans cette seule courte description, l'on assiste à toute une circulation métaphorique, qui, partant de la sensation pure, conduit à l'âme avant de reconduire au monde matériel, désormais enrichi d'un sens profondément humain. L'huile sur la mer nous concerne, puisque son effet apaisant fait écho à celui du baiser maternel sur notre front. Le corps, l'âme et le monde sont pris dans la même lumière explicative, ils se mirent les uns dans les autres, ils se correspondent comme les couleurs, les parfums et les sons dans le fameux poème de Baudelaire.

Ce qui complète l'expérience, ou qui plutôt achève de transformer en conscience, pour reprendre une formule chère à Malraux, cette expérience du « baiser retardé », c'est sa projection dans l'avenir. C'est l'ombre portée de cette expérience sur l'âme de l'adulte. Proust suggère, parce qu'il le pressent, que l'angoisse enfantine de l'abandon sera décisive dans le destin de l'homme à venir. Parce que les expériences de l'enfance, les plus anodines en apparence, sont toujours les plus vives, les plus durables et les plus fondatrices. C'est le texte de la *Recherche* qui donnera toute sa force à cette intuition. Mais déjà dans *Jean Santeuil*, elle s'exprime en ces termes (Jean est alors un adulte) :

« Mais toutes les fois que Jean dans un château ou à l'hôtel eut à coucher dans une nouvelle chambre (...), il eut beau essayer de sortir de la solitude et de l'obscurité en se suspendant par la pensée au lendemain matin, sa petite âme inconsolable d'enfant qui ne pouvait pas s'endormir revint chaque fois comme une ombre, poussant auprès de lui ses cris perçants et doux. Sans qu'il pût la saisir, et se heurtant aux angles, elle

tournait sans fin dans la chambre nouvelle, inconnue et obscure comme une chauve-souris ».

Cette objectivation de l'âme de l'enfant, comparée à une chauve-souris inquiétante, voletant dans une chambre inconnue, donc à une sorte d'Autre épouvantable, qui est en même temps soi-même, voilà une image bien forte en son étrangeté, une illustration saisissante du fameux « je est un autre » de Rimbaud, et de l'effroi originel dont sont faites nos âmes, poursuivies par elles-mêmes, torturées d'elles-mêmes, étrangères à elles-mêmes en ce qu'elles ont de plus intime.

Tels sont donc quelques-uns des aspects de la deuxième variation proustienne, celle de *Jean Santeuil*, sur le thème du baiser du soir. Et, du même coup, quelques-uns des moyens dont use l'imaginaire de l'artiste pour « reconstruire » son expérience. Par rapport à la première version, nous sommes en présence d'un récit plus ample et plus détaillé, mais là n'est pas l'essentiel : l'enrichissement principal, c'est que l'écriture touche comme simultanément à de multiples couches de l'être ou du réel ; c'est que l'écriture est tout entière tissage métaphorique, réseau signifiant, unification du réel éprouvé.

Si je veux à mon tour filer la métaphore, et décrire, comme je le suggérais tout à l'heure, le travail de l'imaginaire comme un travail de variation sur un thème donné (ou plutôt « reçu », telle une blessure), je dirai que nous avons, avec cette deuxième variation, quitté la simple mélodie, à peine accompagnée d'accords, des Plaisirs et les jours, pour une polyphonie qui met en valeur cette mélodie sans jamais la noyer pourtant.

\*

Mais c'est dans la troisième variation, celle de la *Recherche*

elle-même, que ce pouvoir va se déployer dans toute son ampleur. Ampleur d'abord purement spatiale, puisque le récit du « baiser retardé », qui prend dix lignes dans les *Plaisirs et les jours*, et s'étend déjà sur huit pages dans *Jean Santeuil*, couvre, dans le chef-d'œuvre de notre auteur, un espace encore trois fois plus grand. Du point de vue des événements extérieurs, la scène, pour l'essentiel, est néanmoins la même. Le personnage du visiteur porte un autre nom, il est devenu Swann, mais son rôle ne change pas. Il est toujours celui qui menace le baiser du soir, celui que le narrateur nomme l'« auteur inconscient de mes tristesses ».

Ce qui explique l'immense développement de la scène, dans *La Recherche*, ce sont, certes, çà et là, quelques digressions sur d'autres personnages secondaires, notamment les tantes du narrateur. C'est également une certaine dramatisation du récit, puisque, contrairement à ce qui se passe dans *Jean Santeuil*, l'enfant ne se contente pas d'appeler sa mère par la fenêtre (après avoir tenté en vain d'intervenir par domestique interposé), mais il décide d'attendre la fin de la soirée, d'intercepter celle qu'il attend si violemment, et de se jeter dans ses bras au moment où elle remontera dans sa chambre, au milieu de la nuit, action dont il sait qu'elle risque de provoquer, de la part de ses deux parents, la plus terrible des colères. Dramatisation, donc, et l'on doit admettre que le travail de l'imaginaire, même proustien, s'en dispense rarement tout à fait. Mais la dramatisation n'est pas une fin en soi. Elle ne sert finalement que de prétexte à creuser davantage les émotions du narrateur, elle n'est que la mise en évidence externe de tensions internes.

Je ne puis évidemment, ici, vous restituer tout le mouvement et la richesse de ces pages. Je me contenterai de deux citations choisies. La première approfondit, et, si j'ose dire, noue

décidément et comme définitivement, au plus profond, au plus indéracinable de nous-mêmes, le rapport entre la sensation et le sentiment, entre le physique et le moral, le conscient et l'inconscient, l'élémentaire et l'élaboré, l'intérieur de l'âme et l'extérieur du monde. Voici ces lignes (nous sommes au début du récit. Privé du baiser du soir, l'enfant doit remonter dans sa chambre et s'engage dans l'escalier) :

« Cet escalier détesté où je m'engageais toujours si tristement, exhalait une odeur de vernis qui avait en quelque sorte absorbé, fixé, cette sorte particulière de chagrin que je ressentais chaque soir, et la rendait peut-être plus cruelle encore pour ma sensibilité, parce que, sous cette forme olfactive, mon intelligence n'en pouvait plus prendre sa part. (...) mon chagrin de monter dans ma chambre entraînait en moi d'une façon infiniment plus rapide, presque instantanée, à la fois insidieuse et brusque, par l'inhalation — beaucoup plus toxique que la pénétration morale — et l'odeur de vernis particulière à cet escalier ».

Nous ne sommes plus dans une simple métaphore, mais dans une véritable vision du monde, où le physique et le moral sont littéralement échangés : le monde moral est vraiment matérialisé, et l'univers physique acquiert des pouvoirs spirituels plus pénétrants et plus violents que ce qu'on a coutume de nommer sentiments ou pensées. De nouveau, quel rôle l'imaginaire de l'auteur a-t-il joué dans tout cela ? Il n'a rien inventé d'arbitraire, il a mis au jour une relation qui, dans le réel, existe, mais demeure imperceptible, souvent, du commun des mortels. Il a recréé le monde, sans doute, ou reconstruit le monde, mais par la vertu d'une attention plus grande au monde.

Le dernier passage que je voudrais vous lire nous montre comment Proust élargit infiniment son expérience fondatrice,

non plus en montrant sa nature aussi bien morale que physique, non plus en la retrouvant dans son propre futur, mais en faisant pressentir sa généralité, son universalité, quand bien même elle semble liée à une situation unique et singulière. Dans cette troisième « variation », l'enfant tente d'abord de fléchir sa mère par l'intermédiaire d'une lettre qu'il lui fait porter par la bonne, Françoise. Si sa mère répond positivement, il sera sauvé :

« L'angoisse que je venais d'éprouver, je pensais que Swann s'en serait bien moqué s'il avait lu ma lettre et en avait deviné le but ; or, au contraire, comme je l'ai appris plus tard, une angoisse semblable fut le tourment de longues années de sa vie, et personne aussi bien que lui peut-être n'aurait pu me comprendre ; lui, cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut pas le rejoindre, c'est l'amour qui la lui a fait connaître, l'amour, auquel elle est en quelque sorte prédestinée, par lequel elle sera accaparée, spécialisée ; mais quand, comme pour moi, elle est entrée en nous avant qu'il ait encore fait son apparition dans notre vie, elle flotte en l'attendant, vague et libre, sans affectation déterminée, au service un jour d'un sentiment, le lendemain d'un autre (...) » .

La boucle est bouclée, ou plus exactement l'imaginaire proustien a déployé l'expérience singulière jusqu'à l'universalité, puisqu'un incident de l'enfance fait éprouver la douleur même qui sera celle de la jalousie amoureuse — mais que la jalousie amoureuse, sentiment largement répandu, n'est pourtant qu'un cas particulier de la souffrance d'abandon, telle que l'enfant peut la vivre dans toute sa pureté originelle, toute son intransitivité, toute son immensité première. Ce n'est pas trop d'affirmer, après lecture de ces pages de la Recherche, que l'expérience entière de la douleur humaine, pour ne pas dire de

la condition humaine, se trouve contenue et ramassée dans la scène du « baiser retardé ».

\*

Voilà donc comment peut se passer, en littérature, la reconstruction du monde. Je ne puis en tirer ni des recettes, ni des règles, ni des conclusions, mais je puis du moins pressentir en quoi peut consister, alors, le travail de l'imaginaire, quels sont ses voies et moyens. Quel est aussi, peut-être, son degré de vérité par rapport à la réalité « brute », à moins que ce terme, décidément, nous paraisse encore plus dépourvu de sens que nous ne l'imaginions au début.

Il n'est pas une comparaison, une métaphore, une projection dans l'avenir ou dans la généralité dont nous n'ayons vu qu'elles tiraient leur sens et leur substance de l'expérience elle-même, scrutée dans toutes ses nuances, écoutée dans toutes ses résonances. L'imaginaire, décidément, n'est rien d'autre que l'attention la plus extrême aux puissances cachées du réel. L'expérience fondatrice, assurément, s'enrichit de tout un ailleurs, métaphorique ou non, mais cet ailleurs n'est à vrai dire que la vérité déployée de l'ici, il nous y ramène, il l'éclaire d'une lumière plus intense. Si cela n'était pas, les métaphores seraient tout simplement impropres, c'est-à-dire gratuites : elles nous laisseraient de marbre. Aucun élément de notre expérience réelle ou potentielle ne leur correspondrait. Si les métaphores ou les images d'un écrivain nous parlent, c'est parce qu'elles sont elles-mêmes le lieu d'une expérience universalisable, d'une évidence sensible. La métaphore rapproche toujours un ici et un ailleurs, mais cet ailleurs n'est pas de pure « imagination » (comme on le dirait de je ne sais quelle chimère détachée de tout réel). C'est tout bonnement une autre part, plus secrète ou plus lointaine, moins immédiatement visible, mais non moins



réelle, de l'expérience.

La comparaison ou la métaphore sont, on l'a vu, des ponts entre des domaines apparemment séparés de la réalité : entre les sensations et les sentiments, entre le physique et le moral, entre l'inconscient et la conscience. Et si tous ces domaines séparés sont ainsi rapprochés avec succès, si leur rapprochement même devient expérience, cela signifie que la « reconstruction » du monde par l'imaginaire est un travail de circulation du sens, une réunification du monde sous le signe du sens ; et, pour tout dire, une humanisation de l'expérience. L'imaginaire n'est rien d'autre qu'une sensibilité extrême, chez l'artiste, aux virtualités métaphoriques de tous les éléments du monde, des plus généraux aux plus particuliers, des plus sublimes aux plus futiles. L'imagination, c'est une aspiration à l'unité par la métaphore, une aspiration au sens, une aspiration par le sens. Si l'imagination est toujours liée à ce qu'on appelle la « sensibilité », c'est parce que cette dernière, affectée et blessée par le monde, réclame au monde sa contrepartie de sens : cela est si fort, cela me fait tant de mal, ou tant de bien, que cela cache un secret, que cela porte un message, que cela doit signifier.

Si j'ai choisi ces textes de Proust et vous ai soumis trois versions d'une même histoire, c'était pour mieux souligner que toute expérience est l'Expérience, et que la « matière », en fin de compte, importe assez peu. Parti de la même souffrance enfantine, Proust a pu écrire un paragraphe, puis vingt pages, puis une oeuvre qui tout entière en dépend. Toute expérience, au fur et à mesure qu'on la creuse, peut accéder au statut d'Expérience totale ; elle le devient à proportion du travail de l'imaginaire qui, lorsqu'il parvient au comble de ses pouvoirs, comme dans la Recherche, éclaire jusqu'en ses derniers recoins le monde de notre perception. D'un livre à l'autre, Proust est

toujours mieux devenu Proust, et le monde est devenu de plus en plus cohérent, de plus en plus intégralement senti et pensé, au travers, pourtant, de la même souffrance fondatrice. Et dans cette souffrance pourtant singulière, le lecteur peut reconnaître, à la fin, sa propre présence au monde.

\*

C'est ici que le phénomène littéraire peut d'ailleurs rejoindre le phénomène pictural. Lorsqu'il nous entretient de son peintre fictif, Elstir, Proust montre que ses pouvoirs créateurs sont des pouvoirs révélateurs, et que son originalité même finit par rejoindre le sentiment de la communauté : le peintre, par l'acuité même de sa vision du réel, c'est-à-dire la puissance de son imaginaire, dégage, dans ce qu'on appelle par exemple la « nature », des aspects qui, avant lui, demeureraient ignorés du spectateur. Ces aspects, les a-t-il cherchés et trouvés, ou les a-t-il créés ? Sont-ils objectifs ou subjectifs ? Appartiennent-ils à la « nature » elle-même, ou bien à la vision que nous nous en faisons, nous autres hommes ? L'on voit que cette question, du point de vue qui nous occupe, n'a plus d'importance. Ce qui est sûr, c'est que la reconstruction d'un Elstir (en l'occurrence, celle des impressionnistes, mais la description vaut pour toute peinture), n'est pas réservée à son usage personnel. Elle s'impose à autrui, elle lui fait douce violence. Si elle demeure subjective, ce qu'elle éclaire et enrichit alors, c'est la subjectivité de tous. La merveille est qu'elle apparaît aux spectateurs comme une dimension nouvelle d'un réel commun, communautaire.

L'imaginaire de l'artiste, peintre ou écrivain, n'est pas je ne sais quelle rêverie solipsiste, mais tout simplement une quête aux frontières, aux limites ou aux tréfonds du réel subjectif, afin de l'explorer toujours davantage et toujours mieux. Le grand public aime à se persuader que l'artiste, en particulier l'écrivain,

est doué d'« imagination », lui qui invente toutes ces histoires « qui n'existent pas ». « Mais où donc va-t-il chercher tout ça ? » Je ne suis pas très sûr que les artistes et autres écrivains soient particulièrement riches en imagination, dans cette acception commune du mot. Non, ce sont d'ardents travailleurs de l'imaginaire et dans l'imaginaire, ce qui n'est vraiment pas la même chose.

Le mot d'imagination, cependant, je ne le récuserai pas, pourvu qu'on lui donne la définition de Baudelaire : la « reine des facultés », c'est-à-dire la puissance qui unit et ordonne toutes les autres puissances de l'esprit et du cœur, la force qui donne envie et pouvoir de comprendre, ou plutôt d'embrasser, avec toutes nos pouvoirs intellectuels, sensibles et spirituels, le mystère du réel. L'imagination qui seule peut unifier notre expérience, au moins idéalement, parce que, comme la lumière s'impose sur un paysage, elle unifie les différents domaines, apparemment éclatés, de notre expérience et de nos vies. Parce qu'elle nous dit que le sens est offert à notre contemplation, pourvu que cette contemplation soit en même temps, pour citer Proust une dernière fois, désir insatiable de « trouver la vérité ».

\*