



HAL
open science

Marcel in Wonderland

Alain Vaillant

► **To cite this version:**

Alain Vaillant. Marcel in Wonderland. Marcel Proust Aujourd'hui, 2021, N° 16, p. 3-14. hal-03593707

HAL Id: hal-03593707

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03593707v1>

Submitted on 9 Mar 2022

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

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

Un rire paradoxal.

Beaucoup de choses, souvent très justes, ont déjà été dites et écrites sur le rire de Proust. C'est loin d'être toujours le cas. Chez les auteurs dont j'ai plus l'habitude de décrypter le comique (Balzac, Flaubert, Baudelaire), le rire est un élément perturbateur, qui semble mettre en danger la gravité de l'entreprise littéraire voire la respectabilité de l'œuvre. La critique universitaire a donc l'habitude, pour ces écrivains, soit d'ignorer franchement tous ces indices risibles, soit de les expliquer, ou plutôt de les justifier, par toutes sortes de motivations cachées. Cette perversité du rire moderne est parfaitement symbolisée par l'adresse liminaire de Baudelaire au lecteur des *Fleurs du Mal*: « Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère ! ». Déclaration d'amour fraternelle diabolique d'ironie : si le lecteur est le semblable de Baudelaire parce qu'il en partagerait l'hypocrisie, on voit bien que cette hypocrisie partagée ruine d'avance le rêve de fraternité. Le lecteur préfère donc oublier l'effet dévastateur de l'antiphrase ironique et prendre au sérieux la grave éloquence du poète : la panthéonisation de Baudelaire fut à ce prix.

Au contraire, le rire de Proust est sans malignité : il se donne à entendre et à interpréter, il est tourné vers le lecteur qu'il invite à la complicité. C'est un bon rire, de partage et d'intelligence, que les exégètes de la *Recherche* ont parfaitement perçu et compris. Pour une fois, il est donc prudent de commencer par un bilan des principales avancées de la critique, avant de les prolonger et, surtout, de les mettre en perspective en tenant compte de la tradition du rire, d'ordre théorique ou littéraire. Bien entendu, il existe une multitude de livres, de travaux ou d'articles qui, sous un angle ou un autre, ont croisé la question du comique ou de l'humour chez Proust. Mais trois ouvrages en particulier l'ont abordée frontalement, et avec beaucoup de pertinence et de pondération critique : deux ouvrages déjà anciens, de 1952 (Lester Mansfield, *Le Comique de Marcel Proust*, Nizet) et 1955 (Roland André Donzé, *Le Comique dans l'œuvre de Marcel Proust*, Attinger) et une thèse plus récente de Patrick Brunel, publiée en 2000 (*Le Rire de Proust*, Champion). Voici donc les quatre enseignements majeurs qu'il est possible d'en retirer.

Le premier porte sur les marques d'ironie, les mots d'esprit, les traits satiriques, les formules malicieuses qui émaillent la *Recherche*, qu'ils soient attribuables à un des personnages ou au narrateur lui-même. Ils sont innombrables mais moins significatifs qu'on pourrait l'imaginer. Exactement comme au 18^{ème} siècle, la société aristocratique ou même bourgeoise où évoluent Swann et le « je » de la *Recherche* partage un éthos collectif fondamentalement spirituel. Depuis près de deux siècles, un art subtil et délicat du persiflage est considéré comme le signe de reconnaissance et de ralliement de la haute culture française¹. Non seulement le romancier est conduit naturellement à la représenter, puisqu'elle domine aussi bien le monde de Swann que, sous des formes plus caricaturales, le salon des Verdurin, mais Proust lui-même, qui est un mondain parfaitement accompli et une intelligence très subtile, maîtrise, pour ainsi dire à son insu, tous les codes de l'ironie conversationnelle et il en retire le meilleur pour les commentaires spirituels qui, de manière plus ou moins explicite, ponctue les descriptions et les digressions de la

¹ Sur la culture du persiflage au 19^{ème} siècle, voir notamment Élisabeth BOURGUINAT, *Le Siècle du persiflage (1734-1789)*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

Recherche. Cependant, Proust lui-même se méfie de sa propre disposition à l'ironie. Le mot d'esprit, lorsqu'il traduit ou favorise une intuition donnant accès à une compréhension supérieure des réalités psychologiques et sociales, peut être un instrument utile. Mais son usage pragmatique le plus habituel, qui permet de remporter une victoire symbolique sur un interlocuteur (ou, le cas échéant, sur le lecteur), est pour lui sans grand intérêt, voire condamnable. L'esprit de supériorité, auquel le philosophe Hobbes ramenait le rire en général, est ce qui intéresse le moins Proust. Comme le souligne Patrick Brunel, « le comique mondain n'est [...] porteur d'aucune gaieté : il relève du rire hostile ». Car, « [à] l'évidence, l'ironie occupe le degré le plus bas sur cette échelle [du comique]. Elle n'est, chez Proust, créditée d'aucune des vertus qui, d'ordinaire, lui sont reconnues. Elle n'est pas au service d'une juste cause, seulement de la satisfaction des personnages, de leur instinct de méchanceté, voire de cruauté². »

Autorisons-nous donc de cette condamnation pour faire par avance l'économie de toutes les manifestations d'ironie chez Proust, qui pourraient remplir sans peine une anthologie de bons mots (elle a d'ailleurs été faite et publiée en 2016, par Laure Hillerin, chez Flammarion, sous le titre *Proust pour rire*). Et passons à un second point, qui est au contraire la capacité paradoxale du rire proustien à favoriser l'émotion, l'émerveillement, la fantaisie joyeuse – en un mot, une positivité du rire qui est aux antipodes de la distanciation ironique – telle qu'elle est pratiquée, par exemple, par un Flaubert. Patrick Brunel parle à ce propos tantôt d'« esthétique ludique », tantôt d'« humour ». Parmi les catégories du risible, la notion d'humour est sans doute celle qui peut servir le plus commodément à caractériser le type de rire qui domine dans la *Recherche*. Quel que soit le mot retenu pour le désigner, Roland André Donzé y voit la clé du génie proustien, qu'il explique par un fragile équilibre maintenu entre le comique et ce qu'il nomme le « climat poétique » : « L'équilibre de ces deux éléments conduit à une sorte de grâce souriante, dont le charme rend moins gratuit l'ingéniosité du rapprochement. Comme les sentiments tendres atténuent dans l'humour la causticité du railleur, le sentiment du beau vient troubler alors la gaieté légère du comique pur. La fantaisie de l'auteur trouve ici, à égale distance de la tendre moquerie du moraliste et de la virtuosité enjouée de l'artiste, sa forme la plus fine et celle qui, sur les confins du sérieux et du rire, répond peut-être à ce qu'il y a de meilleur dans son talent³ ». Passons sur les formules vagues de cette analyse : dans les années cinquante, la « critique impressionniste », selon le mot de Brunetière, est encore la norme. Elle n'en saisit pas moins un fait capital : le rire, chez Proust, est directement lié à son pouvoir d'émotion. Il constitue un contrepoint sur mode mineur qui rend le travail d'analyse plus digeste ; mais, surtout, il accompagne l'émerveillement diffus du narrateur à l'égard des subtilités qu'il entrevoit et fait entrevoir dans la nature humaine. Baudelaire déjà, dans son essai *De l'essence du rire*, avait noté que, sous sa forme la plus absolue, le rire s'éloignait de l'ironie pour se confondre avec la pure joie, comme le rire des enfants qui est « comme un épanouissement de fleur », « la joie de recevoir, la joie de respirer, la joie de s'ouvrir, la joie de contempler, de vivre, de grandir⁴ ». C'est précisément en soulignant ce rapprochement avec l'enfance que Lester Mansfield analyse la scrutation joyeuse que Proust fait de toute chose, comparable à l'enfant « pour qui chaque

² Patrick BRUNEL, *Le Rire de Proust*, Paris, Champion, 2000, p. 69-75.

³ Roland André DONZE, *Le Comique dans l'œuvre de Proust*, Paris, Attinger, 1955, p. 131.

⁴ Charles BAUDELAIRE, *De l'essence du rire*, dans *Œuvres complètes*, Claude PICHOS (éd.), t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 534.

nouveau visiteur, chaque visage étrange et inconnu, présente un problème qu'il faudra résoudre, non par la voie de l'induction, mais par le seul examen attentif des traits⁵. »

D'où ce troisième enseignement : chez Proust, il n'y a aucune contradiction entre la tonalité humoristique et le sérieux du travail d'introspection. Non seulement le rire ne nuit pas à la gravité de l'entreprise, souvent empreinte d'une solennité presque intimidante, mais il en est la conséquence directe. C'est la thèse originale dont Lester Mansfield présente la version la plus développée. Selon lui, le pathétique ou le tragique découle de la succession des événements dans le temps rapide de la diégèse. Proust, en immobilisant le temps et en communiquant à son lecteur, par le rythme lent de ses analyses aux phrases interminables, la sensation de la durée – d'une durée virtuellement illimitée, interdisant toute dramatisation et introduisant au contraire dans ce que le critique appelle « le domaine du comique pur » qui, précise-t-il, « se réalise lorsque l'homme est observé de si près que son absurdité est éclatante ». Il s'ensuit que le comique proustien ne découle qu'accessoirement de l'intention de provoquer le rire : « ses sources sont bien plus profondes », qui « résident dans la construction même de l'œuvre et dans une certaine vision des hommes et des choses ». Dans le même esprit, Patrick Brunel explique le comique de Proust par son rejet de la pensée déductive et rationnelle : celui-ci l'amènerait à privilégier une démarche inductive, grâce à cette esthétique « minutieuse et pointilliste » du télescope qui lui permet de se situer en surplomb par rapport à la réalité mais qui le dote également d'une force d'ironisation proportionnelle à son pouvoir d'élucidation. Proust a gardé intact sa capacité de s'étonner face au monde et, cette fois selon les mots de Lester Mansfield, c'est « cette attitude de pur étonnement qui caractérise le mieux le comique de Proust⁶ ».

Il serait facile d'objecter, contre cette idée d'un « comique pur » lié à la dimension durative de l'esthétique proustienne, qu'il existe un comique, tout aussi essentiel, de l'accélération temporelle (celui du burlesque et de la farce, notamment) et que, par ailleurs, tout arrêt du temps narratif n'est pas comique, loin de là. Peu importe ici, au regard de cette conclusion provisoire, qui est capitale : le comique proustien, dans ce qu'il a de plus profond, découle de la gravité émouvante du regard que le narrateur tourne vers le réel. Il s'ensuit la quatrième et dernière observation. Le rire est une réalité macrostructurale, à la fois beaucoup plus importante et plus diffuse que ne le laissent voir les phénomènes de surface (les procédés, les effets stylistiques, les figures comiques ou ironiques qu'il est facile de repérer et de décrire). De ce point de vue, on peut partager sans réserve la méfiance de Patrick Brunel à l'égard de « l'attitude taxinomique » et la « myopie critique » qui, selon lui, « pousse quasi inévitablement à ne prendre en considération que les épisodes et les traits ouvertement comiques, et à ainsi négliger la portée générale de l'œuvre⁷ » : c'est d'ailleurs vrai pour le comique chez tout écrivain en général.

Brunel en vient à récuser les théories du rire en général, pour en rester à l'approche intuitive qui est la sienne. Au contraire, mon objectif sera désormais de montrer en quoi la théorie du rire⁸ permet de conforter et de préciser la conception du comique proustien que je viens de résumer, à condition de sortir de ses ornières habituelles. En effet, nous restons encore victimes, à cause de notre respect plus que bimillénaire pour la référence aristotélicienne, de la

⁵ Lester MANSFIELD, *Le Comique de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1952, p. 41.

⁶ *Ibid.*

⁷ Patrick BRUNEL, *Le Rire de Proust*, ouvr. cité, p. 37.

⁸ Sur la théorie du rire en général, voir Alain VAILLANT, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016.

définition très restrictive qu'Aristote donne du comique, dans sa *Poétique* : « le comique tient à un défaut et à une laideur qui n'entraîne ni douleur ni dommage⁹ ». Fondamentalement, le comique viserait à dénoncer les laideurs morales des hommes et, formellement, reposerait toujours, *in fine*, sur une esthétique de l'enlaidissement. La formule trop célèbre de Bergson, dans son opuscule sur le rire de 1905, « du mécanique plaqué sur du vivant¹⁰ », ne fait que reproduire, en la rigidifiant davantage encore, cette vision extraordinairement réductrice du comique. Il faut donc, préalablement à toute autre démarche, commencer par l'oublier.

Un rire à l'envers.

De fait, une fois qu'on a échappé à l'emprise du couple Aristote-Bergson, il est facile de vérifier, comme il était prévisible, que le comique proustien est conforme aux mécanismes fondamentaux à la fois du rire en général et, plus spécifiquement, du rire littéraire.

Tout d'abord, qu'on parle de tradition satirique, d'esprit de supériorité ou, dans une optique freudienne, de rire tendancieux, on insiste le plus souvent sur la dimension agressive et critique du rire. Or, si le rire a presque toujours besoin d'une cible, sa fonction primordiale est de resserrer entre les rieurs les liens de communication et de connivence. Le rire est gage d'intelligence entre les hommes, même si cette complicité doit se faire au détriment d'une victime. Or, chez Proust, le rire unit plus qu'il n'oppose.

C'est évident au niveau de la fiction, dans les relations entre les personnages. L'étude systématique menée sur les manifestations du rire ou du sourire par le linguiste Étienne Brunet et poursuivie par Patrick Brunel a d'ores et déjà apporté un enseignement capital. Il existe, dans la *Recherche* comme partout ailleurs, deux registres du risible. Le premier, qui correspond à proprement parler à la sphère du rire, concerne le jeu social, la subtile escrime mondaine qui est faite d'ironie et de mots spirituellement moqueurs, qui permet de se mettre en valeur en société et d'obtenir des victoires symboliques devant un public choisi ou, dans des relations plus intimes, de se confronter à l'autre. Le deuxième, au contraire manifeste l'entente tacite entre deux personnes, que le simple sourire indique et qui ouvre alors chez Proust sur des réflexions d'ordre psychologique ou sentimental. Or Étienne Brunet nous apprend qu'on sourit dans la *Recherche* beaucoup plus qu'on ne rit (610 sourires pour 404 rires¹¹), confirmant par les chiffres une impression que chacun aura retiré de sa lecture des romans.

Mais cette connivence, rieuse ou souriante, ne s'établit pas seulement entre les personnages ; elle est intensifiée grâce au dédoublement du *je*, à la fois narrateur et personnage. Le narrateur sourit *de* et *à* celui qu'il était, et ce retour tendrement humoristique sur soi est l'une des composantes les plus structurantes du rire proustien. Soit, par exemple, l'évocation des séances de lecture du *je* enfant, dans la guérite située sous le marronnier : « [...] ma pensée n'était-elle pas aussi comme une autre crèche au fond de laquelle je sentais que je restais enfoncé, même pour regarder ce qui se passait au dehors ? Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui

⁹ ARISTOTE, *Poétique*, Michel MAGNIEN (trad.), Paris, Livre de Poche, 1990, p. 91 (1449a).

¹⁰ Henri BERGSON, *Le Rire*, Paris, PUF, « Quadrige », 1989 [1900], p. 8.

¹¹ Étienne BRUNET, *Le Vocabulaire de Proust*, Paris, Champion, 1983 ; cité par Patrick BRUNEL, ouvr. cité, p. 64.

m'empêchait de jamais toucher directement sa matière¹² [...] ». On aura noté la métaphore religieuse : la pensée de l'enfant lisant est pour lui comme la crèche du petit Jésus, et l'entoure d'un liseré de lumière spirituelle, comparable aux auréoles dorées de l'iconographie religieuse. L'image est drôle, bien sûr, mais elle intervient surtout dans une des évocations les plus émouvantes des lectures enfantines.

Enfin, cette connivence permet, tout au long de la *Recherche*, de resserrer les liens entre le narrateur (ou l'auteur) et les lecteurs, par tout un jeu d'allusions implicites dont le décryptage doit conforter une complicité humoristique de part et d'autre du texte. Le jeu commence dès l'incipit. « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », écrit Proust, avant d'évoquer le plaisir éprouvé à rester dans un état incertain de somnolence, entre éveil et rêve. Or cet incipit est la reprise d'un autre incipit, celui de l'ouvrage le plus canonique de la philosophie française, les *Méditations* de Descartes. Le philosophe rationaliste, invoquant lui aussi le cas du dormeur rêvant, en tirait la conclusion qu'aucune certitude ne pouvait venir de nos perceptions du monde, et se tournait vers la seule assurance que lui apportait son raisonnement, le *cogito ergo sum* et la définition de l'homme comme *res cogitans*, substance pensante. Or c'est justement cette incertitude qui plaît à Proust, parce qu'elle déséquilibre la conscience, qu'elle l'oblige à se décentrer aux limites d'elle-même et à prendre contact avec ce qui lui échappe, qu'il s'agisse de l'inconscient ou du monde des perceptions sensorielles. Le lieu proustien par excellence est l'espace frontalier où le sujet, sans renoncer aux prérogatives de sa pensée, s'ouvre à ce qui n'est pas lui - espace, que le pédiatre Donald Winnicott appellerait « transitionnel¹³ » et qui est analogue au liseré spirituel qui séparait le lecteur enfantin du jardin familial.

La reprise intertextuelle n'est donc pas seulement drôle ou parodique, mais elle donne ici accès, dès les premières lignes, au sens le plus profond de la *Recherche*. Plus généralement, la visée ultime de cet humour latent, grâce aux indices qu'il distille, est d'installer en creux la présence invisible du scripteur au cœur du texte, selon le processus de subjectivation qui est la deuxième constante de la dynamique du rire. La subjectivation désigne ce processus psychologique qui permet au sujet de se recentrer sur lui-même et de prendre la pleine conscience de lui-même dans ses rapports avec le monde. Or le rire déplace *ipso facto* l'attention vers le rieur, vers sa pleine subjectivité que manifeste le procédé ironique ou l'allusion malicieuse, parce que ceux-ci instaurent un état d'étrangeté provisoire dont l'élucidation passe, nécessairement et exclusivement, par l'intention que le lecteur doit lors prêter à l'auteur. Dans cette perspective, les multiples traces de comique ou d'humour éparses dans le texte constituent le principal matériau nécessaire à ce travail de recreation de l'auteur auquel Proust lui-même invitait tout lecteur dans son *Contre Sainte-Beuve*.

Quant aux procédés qui permettent à l'auteur de formaliser et au lecteur de repérer l'intention comique, ce sont les deux mécanismes qui, toutes époques et tous arts confondus, constituent à eux seuls l'arsenal du rire : l'incongruité (la coprésence de deux éléments contrastant entre eux) et l'expansion (qu'on peut traduire aussi stylistiquement, en terme d'exagération, d'hyperbolisation ou d'amplification). Dans les deux exemples déjà évoqués, l'incongruité réside dans le rapprochement inattendu ici avec une crèche chrétienne, là avec le traité de Descartes, l'expansion dans les très longs commentaires explicatifs qu'il suscite chez le

¹² Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves TADIE (dir.), t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 83.

¹³ Voir notamment Donald WINNICOTT, *Les Objets transitionnels*, Paris, Payot, 2010.

narrateur. Voici un troisième exemple, tiré du passage où le narrateur évoque ses promenades à Combray, du côté de chez Swann, le long de la haie d'aubépines qui, le long de la propriété de Swann, le sépare de la petite Gilberte. S'ensuit une très ample rêverie florale dont voici les premières lignes : « La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir ; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière ; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait 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 et qui s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraisier¹⁴. » L'incongruité est bien entendu ici la comparaison entre la haie et une suite de chapelles, qui métamorphose du même coup Gilberte en une improbable Vierge Marie et prépare le lecteur aux diverses extases érotiques, euphoriques ou mortifiantes, dont rendra compte le narrateur au cours de la *Recherche*.

Cependant, l'incongruité comique, en principe, obéit à une logique descendante. Ce qui paraissait sérieux se change en blague et se dégonfle brusquement, comme un ballon de baudruche (d'où l'explosion du rire). Kant, qui fut le premier à décrire ce passage instantané du tout au (presque) rien, a parlé suggestivement « de la manière dont la tension d'une attente se trouve soudain réduite à néant¹⁵ », le philosophe anglais Spencer d'une « discordance descendante¹⁶ », dans une formule qui conjoint les notions d'incongruité et d'anéantissement, Freud de la brusque décharge d'énergie psychique¹⁷. Or on assiste chez Proust un phénomène contraire. L'incongruité humoristique (par exemple, la comparaison entre la haie d'aubépines et une suite de chapelles), une fois qu'elle a produit son effet comique, s'efface au profit d'une longue évocation mystico-onirique. C'est en quelque sorte un rire à l'envers, où se substitue au phénomène physique de décompression nerveuse qu'implique le rire une phase expansive de l'imagination. Cette inversion explique l'étrange impression de gravité, voire de solennité, que procurent des développements métaphoriques qui, dans un autre contexte, prêterait à rire. L'humour s'est effacé, ou plutôt s'est transfiguré en merveilleux – source d'émotions intimes que le narrateur entend communiquer aux lecteurs. C'est cette métamorphose comique qu'il reste maintenant à définir, et qu'il est possible de qualifier de « comique absolu » proustien.

Le « comique absolu » proustien.

L'expression de « comique absolu » est baudelairienne. En effet, les deux formes antithétiques du rire dont je viens d'esquisser les caractéristiques ont été repérées et décrites par Baudelaire dès 1855, dans son essai majeur *De l'essence du rire*, qui constitue, rappelons-le, le seul ouvrage qu'un écrivain français ait explicitement et exclusivement consacré au comique. Baudelaire y oppose deux sortes de rires. Celle qu'il nomme le « comique significatif » ou, de

¹⁴

¹⁵ Emanuel KANT, *Critique de la faculté de juger* (1790), Alain RENAUT (trad.), Paris, Aubier, 1995, p. 320 (cité d'après le volume de la collection GF-Flammarion).

¹⁶ Herbert SPENCER, « La physiologie du rire », dans *Essais de morale, de science et d'esthétique*, t. I, *Essais sur le progrès*, Paris, Germer Baillière et cie, 1877, p. 311.

¹⁷ Voir Sigmund FREUD, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Denis MESSIER (trad.), Paris, Gallimard, 1988 [1905].

façon plus dédaigneuse, le « comique ordinaire », est le rire de la satire et de pointe ironique, qu'il associe aux noms de Molière et de Voltaire, et où il voit, à son grand regret, une spécialité de la France, « pays de pensée et de démonstration claires¹⁸ ». C'est un rire de supériorité qui, se contentant d'imiter le réel pour s'en moquer, selon la tradition aristotélicienne, n'exige aucune faculté créatrice et rejoint cette ironie facile et mondaine pour laquelle Proust n'avait pas plus d'estime. Au contraire, le « comique absolu » permet à l'homme de prouver sa supériorité, non pas sur les autres hommes, mais sur le réel, puisqu'il combine le fantastique et la fantaisie, la puissance du rêve et la force du rire, pour aboutir à des productions imaginatives qui relève de ce que Baudelaire nomme également le « surnaturalisme » et où l'homme peut se rapprocher, autant qu'il lui est possible, de l'émerveillement joyeux de l'enfant – selon ce principe, énoncé dans *Le Peintre de la vie moderne*, que « le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté¹⁹ ».

Baudelaire a théorisé le « comique absolu » mais il était bien trop pénétré de haine contre le monde et de mépris à l'égard de toutes les médiocrités pour ne pas sacrifier à ce « comique ordinaire » qu'il prétendait refuser. En revanche, un de ses contemporains d'outre-Manche le réalise pleinement, sans doute parce que la meilleure part de lui-même était restée dans une enfance perpétuelle, Lewis Carroll, dont, en 1865, les *Alice's Adventures in Wonderland* inaugure une suite romanesque qui s'achève, en 1893, avec *Sylvie et Bruno*. Le roman de Lewis Carroll repose sur le même équilibre fragile entre le rire et l'onirisme ému. Et, comme la *Recherche*, il repose sur la même confusion entre le rêve et la réalité. À une grande différence près : Alice, contrairement au narrateur proustien, s'endort et rêve vraiment, perdant pour de bon la conscience du réel. Dans les toutes dernières pages du roman, elle se réveille auprès de sa grande sœur, qui la ramène à la réalité puis se met elle-même à son tour à songer, cette fois sans rien perdre de sa lucidité, à ce « vieux rêve du pays des merveilles » dont, une fois devenue adulte, « elle partagerait les petits chagrins et les joies naïves, en se souvenant de sa propre enfance et des heureuses journées d'été²⁰ ». Le narrateur proustien, qui rejoue sa vie sans jamais cesser de l'analyser, occupe la position à la fois d'Alice et de sa grande sœur, en vertu du dédoublement humoristique que met en scène la *Recherche*. Mais il sait bien, lui, que le rêve ne se confond pas avec l'éveil et qu'il n'est pas possible de retourner en enfance. Cette recreation du passé, c'est de la littérature qu'il l'attend, mais d'une littérature inspirée par le rire. La scène célèbre de la petite madeleine sert précisément à allégoriser, de manière subtilement humoristique, cette résurrection miraculeuse, offrant le parfait emblème de cette forme renouvelée de « comique absolu ».

L'histoire est bien connue : le narrateur se rend chez sa mère, qui lui offre une tasse de thé et une petite madeleine ; il porte distraitemment à sa bouche une cuillerée de thé où trempe un morceau de madeleine. Ce geste insignifiant éveille un vague souvenir, vague mais profondément enraciné en lui. Commence alors le travail de réminiscence. Les choses restent obscures : il goûte une deuxième fois, et une fois encore. Sans succès ; au contraire, l'émotion s'estompe. Il essaie alors de retrouver en lui, de recréer en lui la sensation délicieuse de la première cuillerée. « Dix fois », précise le texte. « Et tout d'un coup ce souvenir m'est apparu » : c'est un souvenir d'enfance, qui ramène magiquement à l'univers de Combray, tout entier sorti de la tasse de thé

¹⁸ Charles BAUDELAIRE, *De l'essence du rire*, ouvr. cité, p. 537.

¹⁹ Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne » (1863), dans *Œuvres complètes*, t.2, ouvr. cité, p. 690.

²⁰ Lewis CARROLL, *Alice au pays des merveilles*, dans *Œuvres*, Jean Gattégno (éd. et trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 187.

comme un génie d'une lampe orientale (l'image est récurrente chez Proust) « comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables²¹ ». Le roman peut donc réellement commencer.

Tout a été dit sur cette expérience, sauf une chose essentielle, qui vient ironiquement en contrepoint du caractère psychologique et presque scientifique de la scène. Le souvenir réveillé par le morceau de madeleine imbibé de thé est « celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul²² ». Le détail n'est absolument pas anodin. La tante Léonie, âgée et souffrante, ne va plus à l'église. L'enfant, avant d'aller à la messe, lui rend visite ; et, comme il est alors interdit de manger avant l'eucharistie et qu'il a le ventre vide, on lui permet seulement de goûter un morceau de madeleine dans la tasse de sa tante : en somme, de partager, avec sa tante, une première eucharistie, intime et familiale. La tante Léonie trempe le gâteau dans sa tasse, et le présente à l'enfant. Le geste est précis, et parfaitement connu du rituel catholique : c'est l'*intinction*, l'acte du prêtre qui consiste à tremper l'hostie dans le calice rempli de vin, à réunir symboliquement le corps et le sang du Christ.

On vérifie une nouvelle fois, l'importance et l'emplacement stratégique des références au mythe christique, qui cristallise l'utopie littéraire d'une synthèse, non pas entre le corps et l'âme, mais d'une part entre la raison et l'imagination, d'autre part entre le passé et le présent. Dans l'épisode de la petite madeleine, le geste rituel ne symbolise pas seulement la synthèse, au moment de la réminiscence, du travail conscient de remémoration et de la mémoire involontaire. L'eucharistie opère la réunion, non seulement de deux substances, mais de deux temporalités (le temps de Jésus et celui du prêtre officiant). Car on ne doit pas imaginer que, au moment où le narrateur retrouve la mémoire de son enfance en goûtant la petite madeleine, le passé prenne la place du présent, revive comme s'il était présent. L'émotion éprouvée par le goûteur ne vaut que s'il est conscient de son présent en même temps que le passé reprend forme, que si le passé est miraculeusement ressenti, grâce au travail de la conscience, comme absolument vivant et absolument passé, sans ces confusions et ces mélanges entre le passé et le présent où ils se banalisent réciproquement : « Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus²³. »

Mais la référence chrétienne, malicieusement dissimulée dans l'arrière-plan connotatif du texte, ici comme pour la guérite transformée en crèche ou Gilberte en Vierge Marie, vaut surtout comme indice humoristique. Elle ne sert évidemment pas à envoyer un message d'ordre

²¹ Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, ouvr. cité, p. 47.

²² *Ibid.*, p. 46.

²³ Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves TADIE (dir.), t. 4, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 449.

religieux, mais pas davantage à se moquer du rituel, qui ferait verser le roman du côté du « comique ordinaire ». L'allusion christique, aussi malicieuse soit-elle, comporte une leçon très sérieuse, qu'on peut formuler ainsi : le pouvoir de recreation que le roman confère à l'écrivain relève du miracle - non pas du miracle surnaturel que théorise la théologie, mais d'un miracle tout de même effectif, qui est celui de la littérature - à condition qu'il garde la conscience lucide de sa nature onirique. Descartes refusait de prendre en considération les états de demi-conscience, parce qu'il craignait l'action maléfique d'un « malin génie ». Proust, lui, croit au bon génie de la littérature, à condition que ce dernier ait le sens de l'humour et le goût de rire, qui n'interdisent nullement de rêver. Bien au contraire.

Alain Vaillant
CSLF, université Paris Nanterre