« L'heure d'art de la nature » : Proust et Schelling

Pascal David

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cps/413>

DOI : 10.4000/cps.413

ISSN : 2648-6334

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2018

Pagination : 281-298

ISBN : 979-1-03440-015-7

ISSN : 1254-5740

Référence électronique

Pascal David, « « L'heure d'art de la nature » : Proust et Schelling », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 43 | 2018, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 08 novembre 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/cps/413> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cps.413>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

« *L'heure d'art de la nature* » : Proust et Schelling

Pascal David

C'est à peu près à la même époque que j'ai découvert Proust et Schelling, ce dernier à travers *l'Introduction à la philosophie de la mythologie* dans la traduction due à S. Jankélévitch. Ce fut dans un cas comme dans l'autre une révélation. Et ce ne fut pas sans m'aviser alors, encore que très confusément, d'une mystérieuse affinité, comme en miroir, entre nos deux auteurs, entre l'ouverture de l'œuvre littéraire au questionnement philosophique et, d'autre part, l'ouverture de l'œuvre philosophique à la mythologie, et par là à la dimension romanesque, vu que Schelling voit dans le roman une « mythologie partielle ». Je tiens donc à remercier les organisateurs de ce colloque de me fournir l'occasion de tenter d'y voir plus clair dans ce qui m'est alors apparu assez confusément et qui demeure pour moi à bien des égards une énigme mais aussi de nous inviter à nous interroger sur d'éventuelles « affinités électives » entre Proust et Schelling, à sortir des sentiers battus et balisés de l'association devenue une sorte de paresseux automatisme entre Proust et Bergson. Proust lui-même a pris soin de nous communiquer tout ce qui le sépare de Bergson : « mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle »¹.

« *L'heure d'art de la nature* » : cette expression qui donne son titre à notre propos est tirée d'un article de Marcel Proust, alors tout juste

1 *Contre Sainte-Beuve*, p. 558.

âgé de vingt-cinq ans et se caractérisant lui-même comme «un jeune homme», paru en juillet 1896 dans la *Revue blanche* sous le titre «Contre l'obscurité», c'est-à-dire plus précisément et notamment contre le symbolisme, auquel Proust reproche de confondre *profondeur* et *obscurité*. Sa thèse centrale est que «si le littérateur et le poète peuvent aller [...] aussi profond dans la réalité des choses que le métaphysicien même, c'est par un autre chemin [...]»². Proust y reconnaît le «droit qu'a tout philosophe profond de paraître d'abord obscur», y souligne que «dans l'histoire de la philosophie» «les Kant, les Spinoza, les Hegel» sont «aussi obscurs qu'ils sont profonds». Héraclite, pourrait-on ajouter, avait pour surnom dans l'Antiquité «l'Obscur». Au littérateur, au poète se trouve donc reconnue l'aptitude à atteindre une non moindre profondeur que celle atteinte par le métaphysicien «dans la réalité des choses». Au littérateur, au poète se voit assignée la même tâche qu'au métaphysicien : approfondir ce que Proust appelle «la réalité des choses», mais «par un autre chemin». Or, si la profondeur philosophique ne va pas sans une certaine obscurité, du moins en apparence ou à première vue, la poésie et la littérature, quant à elles, ne peuvent bénéficier de ce droit, et ne se conjuguent avec l'obscurité qu'au prix de leur propre profondeur. C'est dans ce contexte que surgit, sous la plume de Proust, et soulignée par lui, l'expression «*heure d'art* de la nature», qu'il applique au clair de lune dans les termes suivants :

«Et je devrais citer surtout, puisqu'il est la véritable *heure d'art* de la nature, le clair de lune où pour les seuls initiés, malgré qu'il luise si doucement sur tous, la nature, sans un néologisme, depuis tant de siècles fait de la lumière avec de l'obscurité et joue de la flûte avec le silence»³.

«Sans un néologisme» : ici se trouve visé le symbolisme – autre mot en *-isme* – qui voudrait que la poésie parlât une «langue spéciale», «une langue que nous ne connaissons pas, où des adjectifs, sinon incompréhensibles, au moins trop récents pour ne pas être muets pour nous, succèdent dans des propositions qui semblent traduites à des adverbes intraduisibles», au lieu de nous faire «respirer avec délices le parfum de la terre natale» en réveillant «tant de Belles au bois dormant en nous». Le «parfum de la terre natale» est lié selon Proust

2 «Contre l'obscurité», in: *Essais et articles*, p. 392.

3 PROUST, *op. cit.*, p. 295.

à la « puissance d'évocation » au moins autant qu'à celle de « stricte signification » – car « les mots ne sont pas de purs signes pour le poète » – de « ce que chaque mot garde, dans sa figure ou dans son harmonie, du charme de son origine ou de la grandeur de son passé » : « Ce sont ces affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui [...] en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable : « Là est pour nous », ajoute Proust, « le charme natal du parler de France – ce qui semble signifier aujourd'hui le parler de M. Anatole France, puisqu'il est un des seuls qui veuille ou qui sache s'en servir encore » – écrivain que le lecteur de la *Recherche* retrouvera dans le personnage de Bergotte. De « vivants symboles » qu'ils devraient être, les poèmes se font dès lors « froides allégories ». S'inscrivant en faux contre le symbolisme, Proust est loin toutefois de proscrire le recours aux symboles pourvu qu'ils soient « vivants », c'est-à-dire pour peu que les choses mêmes en viennent, comme le dira *Le Temps retrouvé*, à « symboliser », à ne faire qu'un avec la réalité intérieure du Moi profond :

« La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le *symbolisaient* ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette, qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversations humanitaires, patriotiques, internationalistes et métaphysiques »⁴.

La nature accomplit donc à merveille, elle qui « fait de la lumière avec de l'obscurité », cette *transfiguration* que Proust demande à la poésie, et la fin du propos de Proust se réfère implicitement à sa musicalité, voire aux Muses sous l'invocation desquelles la nature « joue de la flûte avec le silence » – la nature et non par exemple, comme au début de la Première Églogue de Virgile, Tityre allongé sous le toit d'un vaste hêtre et cherchant sur sa flûte un petit air champêtre. L'art s'accomplit dans le silence. Cette célébration du clair de lune ne manque assurément pas d'attestations musicales, mais on songe surtout au *Clair de lune* de Debussy, tiré de sa *Suite bergamasque*, contemporain du propos de Proust, et qui doit son titre à celui d'un poème des *Fêtes galantes*

4 *Le Temps retrouvé*, *Recherche*, t. IV, p. 461 (nous soulignons). Proust retrouve ici jusqu'au vocabulaire d'ARISTOTE (*De interpretatione* 16 a 3-4).

de Verlaine : composé en 1890, le morceau de Debussy ne sera édité toutefois qu'en 1905, ce qui semble exclure ici toute allusion possible de Proust au musicien français que par ailleurs il admirait, mais non une *rencontre* entre le poète et le musicien. On pourrait en outre rapprocher de manière assez suggestive, voire troublante dans certaines de leurs coïncidences, ces analyses de Proust de certains passages de Schelling, notamment dans *Clara*, où l'idée de transfiguration est précisément au cœur du propos comme « transfiguration de l'obscur originaire en nous » et à partir de laquelle seulement peut s'amorcer « la conscience la plus claire (*klarste*) et la plus intime de nous-même et de notre état tout entier, non seulement présent, mais aussi passé »⁵, d'où le choix du prénom féminin Clara :

« Ce qu'il y a de plus profond doit justement, à mon avis [c'est Clara qui parle] être ce qu'il y a de plus clair [...]. Il faut assurément bien distinguer le profond (*das Tiefe*) et le trouble (*das Trübe*). Le profond est une chose, l'obscur en est une autre [...]. »

Et Proust comme en écho : « Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous... »⁶. Le fameux *incipit* de la *Recherche* – « Longtemps je me suis couché de bonne heure » – est-il autre chose qu'un prélude à un immense nocturne, à une exploration et transfiguration de la nuit ? On pourrait rechercher par quelles secrètes et mystérieuses filiations s'attestent, chez les deux explorateurs du temps et admirateurs de cathédrales que furent Schelling et Proust – celui-là allant jusqu'à dire que son œuvre demandait le même type d'approche que la cathédrale de Strasbourg⁷ – de troublantes coïncidences, voire une affinité

5 F.W.J. SCHELLING, *Schellings Werke* (noté par la suite en SW) IX, 76 ; nous renvoyons à la récente traduction de *Clara* par P. David et A. Roux in SCHELLING. *Philosophie de la mort et de l'immortalité*, p. 183-267, p. 246 pour cette citation.

6 *Le Temps retrouvé, Recherche*, t. IV, p. 459.

7 SCHELLING, SW VIII, 188. Il s'agit de la réponse de Schelling, en avril 1812, à la recension épistolaire par Eschenmayer de son traité de 1809 *Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine et les sujets qui s'y rattachent*. L'importance de ce passage n'a pas échappé à M. VETÖ, qui écrit dans son ouvrage *Le Fondement selon Schelling* : « En quoi consiste la grandeur de cet homme [= Schelling] qui – tout en protestant contre une comparaison littérale – pense que l'accès à son œuvre demande le même effort que l'approche de la cathédrale de Strasbourg [...] ? ».

élective, via Ravaisson, Charles Secrétan, Lachelier, Boutroux et Gabriel Séailles. Même toutes proportions gardées, l'audacieuse expression de « généalogie du temps » risquée par Schelling pour caractériser le projet inachevé des *Âges du monde*⁸ ne pourrait-il pas s'appliquer électivement, dans le domaine littéraire, à la *Recherche du temps perdu*? Car *À la recherche du temps perdu* est moins au fond la tentative faite par le narrateur de se rejoindre que celle de joindre ou ajouter le temps à lui-même, jonction fautive de laquelle précisément le narrateur ne pourrait se rejoindre. Le narrateur, à savoir « le personnage qui raconte, qui dit "Je" (et qui n'est pas moi) »⁹ et que le récit va construire à moins que, jouissant de l'autonomie des personnages de fiction, lui-même ne se construise à la faveur du récit. Avec Balzac et Victor Hugo, de la recherche de l'absolu et la peau de chagrin à la légende des siècles, voire avec Nerval, Proust fait partie de cette lignée de grands écrivains français qui semblent appeler un rapprochement avec Schelling. De Balzac ni de Victor Hugo nous ne dirons rien dans le cadre de notre propos, non plus que de Nerval, car, comme on dit, cela nous entraînerait trop loin. Qu'il suffise de rappeler ici l'ampleur de leurs vues et l'évidente présence chez ces auteurs de ce que Proust appelait à propos de Baudelaire « une tournure d'esprit philosophique »¹⁰. Mais Schelling? Dire Proust schellingien ne suffit pas si l'on ne sait pas reconnaître un Schelling proustien. En veut-on un exemple? Que l'on nous permette de citer *in extenso*, mais il forme un bloc insécable, ce passage de la deuxième version des *Âges du monde* de Schelling, celle de 1813, qui, nous semble-t-il, ne peut guère laisser indifférent le lecteur de Proust :

« Il faut accorder à l'homme un être extérieur au monde, et supérieur à ce monde; car comment pourrait-il sinon, seul parmi toutes les créatures, refaire en sens inverse le long chemin des développements qui séparent le présent de la nuit des temps? Comment pourrait-il, lui, être le seul à remonter jusqu'au commencement des choses, s'il n'y avait en lui un principe antérieur au commencement des temps? Créé et puisé à la source des choses, et pareil à cette source, ce qu'il y a d'éternel en l'âme a une connaissance centrale de la création.

Cet être extérieur et supérieur au monde qu'il faut accorder à l'homme est le lien (*das Band*) qui le rend capable d'entrer

8 SCHELLING, *Die Weltalter*, p. 75; *Les Âges du monde*, trad. fr. P. David, p. 93.

9 PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, p. 558.

10 *Idem*, p. 630.

immédiatement en rapport avec le passé le plus ancien comme avec l'avenir le plus éloigné, parce qu'il contient le temps à l'état d'enveloppement. Dans quelles merveilleuses correspondances, dans quels intimes nœuds de relations ne se voit-il pas souvent transposé par ce lien intime, lorsqu'un instant présent lui semble s'être déjà produit il y a fort longtemps, ou quand il a l'impression d'avoir été témoin d'un événement ayant eu lieu dans un lointain passé!»¹¹.

La rupture avec le passé, faute de laquelle nous n'accédons jamais à un véritable présent mais sommes condamnés à vivre dans un éternel passé, est un thème commun à la *Recherche* et aux *Âges du monde*. Proust en écho à cette rupture : « On ne guérit d'une souffrance qu'à condition de l'éprouver pleinement »¹² – c'est là ce que Schelling appelle « surmonter », *überwinden*, au sens de remporter une victoire sur soi. Ou : comment oublier Albertine ? Comment ne pas oublier d'oublier Albertine ? Schelling est à la recherche du « temps proprement temporel » qu'est « le temps *humain* »¹³, Proust d'« un peu de temps à l'état pur »¹⁴. On pourra toujours dénicher telle ou telle phrase de Proust faisant écho à un propos de Schelling, telle ou telle phrase de Schelling entrant par avance en résonance avec Proust, et nous avouons volontiers n'avoir pas toujours su résister à cette tentation. La recherche des sources ou de ce qu'il est convenu d'appeler des « influences » et le repérage des points communs sont des voies possibles. Mais ces deux démarches, pour intéressantes qu'elles soient et fructueuses qu'elles puissent être, pourraient nous laisser sur notre faim. Elles risquent en effet de se tenir chaque fois *du côté de* Schelling ou *du côté de* Proust sans parvenir jamais à échapper à cette *unilatéralité* qui est aux yeux de Hegel le contraire même de l'esprit philosophique : ne voir qu'un seul côté des choses, qu'il soit le côté de chez Swann ou le côté de Guermantes. Le *côté* – de chez Swann ou de Guermantes – c'est aussi la côte, celle d'Adam d'où Ève naquit – Ève, Ishah en hébreu biblique, littéralement « hommese ». Et nous lisons bien au début de *Du Côté de chez Swann* : « Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une

11 SCHELLING, *Die Weltalter*, p. 112 ; *Les Âges du monde*, trad. cit., p. 134.

12 *Le Temps retrouvé*, *Recherche*, t. IV, p. 116.

13 F.W.J. SCHELLING, *Initia philosophiæ universæ, Erlanger Vorlesung WS 1820/21*, Leçon XXXVI, p. 173 : *die eigentlich zeitliche Zeit*.

14 *Le Temps retrouvé*, *Recherche*, t. IV, p. 451.

fausse position de ma cuisse»¹⁵. « Côte » ou côté – *tsela'* en hébreu. « Mâle et femelle il les créa » (Gn 1, 27) dit l'autre récit biblique de la création, plutôt que l'un après l'autre. Au XVIII^e siècle, le Gaon Élie de Volna disait : « mâle et femelle comprennent *chacun* même mâle et femelle ». C'est là, en un sens, tout le problème de Proust : l'exploration de ce que Valéry Larbaud appelle dans *Fermina Márquez* « cette part de l'autre sexe que nous contenons tous, et toutes »¹⁶. Sans nous situer, donc, ni du côté de Proust ni du côté de Schelling, nous voudrions surtout nous interroger ici, dans le cadre de ce colloque intitulé Proust-Schelling plutôt que Schelling-Proust, et semblant inviter par là à une lecture régressive, sur cette surprenante expression « *heure d'art de la nature* » dans la vision qu'elle suppose de *l'œuvre d'art* en son éclosion qu'est la nature, dans une confrontation des « vérités esthétiques »¹⁷ que Proust tente de dégager avec les vues de Schelling dans sa *Philosophie de l'art*, à savoir une généalogie de l'Art à partir de l'Absolu. En parlant du clair de lune comme d'une « *heure d'art de la nature* », Proust donne mystérieusement à entendre en notre langue l'expression « œuvre d'art », mais c'est là précisément l'expression qu'il contourne, qu'il évite tout en la suggérant fortement. Nous tenterons ici de comprendre pourquoi.

Les œuvres d'art ont bien pour vocation selon Proust de « réaliser l'universel ou éternel, mais seulement dans des individus »¹⁸. Cette perspective est pour le moins en consonance avec la philosophie de l'art de Schelling, qui n'est autre que la philosophie universelle, ou la philosophie *tout court*, tout entière, une et indivise, présentée sous la puissance de l'art, sous son exposant, ou encore la « construction de l'univers sous la forme de l'art »¹⁹. En effet, dès le *Système de l'idéalisme*

15 *Du côté de chez Swann*, *ibid.*, t. I, p. 4.

16 V. LARBAUD, *Fermina Márquez* : « Mais, comme nous ne pouvons jamais voir clair en nous, connaissons-nous jamais cette part de l'autre sexe que nous contenons tous, et toutes ? », p. 49-50.

17 PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, p. 390. Schelling, quant à lui, récusé le terme d'esthétique pour désigner sa philosophie de l'art et refuse par là de s'inscrire dans la tradition inaugurée en Allemagne par Baumgarten. Nous renvoyons sur ce point à notre article « Schelling : construction de l'art et récusation de l'esthétique », « Esthétique. Histoire d'un transfert franco-allemand », p. 179-191, où nous esquissons en conclusion un rapprochement entre Schelling et Proust.

18 PROUST, *idem*, p. 394.

19 SCHELLING, *SWV*, p. 487.

transcendental de 1800, l'art apparaît moins chez Schelling comme objet de la philosophie que comme document, voire comme son véritable *organon*²⁰, son instrument, mais aussi sa clef de voûte, ce qui nous ramène à l'architecture et sans doute plus précisément gothique, à savoir ce par quoi tout tient et sans quoi tout s'effondre. Faire de l'art l'*organon* de la philosophie, c'est déjà souligner que la philosophie de l'art est moins au fond de nature esthétique que proprement logique : l'art n'est pas visé comme un domaine ou un secteur particulier de l'étant, mais bien plutôt comme un modèle de la manière dont procède tout étant en général²¹. Nous parlons aujourd'hui volontiers de « l'univers proustien », notamment dans le registre de la critique littéraire, ou encore de « l'univers balzacien ». Si le roman est pour l'auteur de la *Philosophie de l'art* une mythologie, ce n'est toutefois qu'une mythologie « spéciale », voire « partielle »²². Est-ce à dire néanmoins que le cycle romanesque *À la recherche du temps perdu* serait à sa façon – autrement dit proustienne, et par là « spéciale » ou « partielle » – cette construction de l'univers sous la forme de l'art vers laquelle semble faire signe l'expression d'« univers proustien » ?

Encore faut-il préciser le sens du concept philosophique de « construction », sur lequel il convient tout d'abord de s'interroger. En son sens technique, ce concept semble acquérir droit de cité avec la Dissertation de 1770 (III, § 15) de Kant et l'expression *constructio mentalis*. L'idée de *constructio* accompagnera à ce point tout l'itinéraire de Kant qu'il en fera dans la *Critique de la raison pure* le critère de départage entre connaissance philosophique et connaissance mathématique : la philosophie est une connaissance rationnelle par concepts, tandis que la mathématique est une connaissance rationnelle par construction de concepts. Construire un concept, c'est présenter *a priori* l'intuition qui lui correspond. Partant du concept de ligne droite comme chemin le plus court d'un point à un autre, le géomètre peut « construire » ce concept en lui faisant correspondre *a priori* une ligne droite reliant deux étoiles, qui n'est assurément pas visible dans le ciel mais que l'esprit peut soutenir, construire mentalement, concrétiser intuitivement – nous dirions

20 SW III, p. 627.

21 D. JÄHNIG, *Schelling. Die Wahrheitsfunktion der Kunst*, t. II, p. 9.

22 SW V, p. 562 et 676.

aujourd'hui : *visualiser*²³. La construction est chez Kant, avec l'exemple, le symbole et le schème, l'une des quatre figures de cette « présentation » qu'il appelle *Darstellung*, à quoi correspondent le grec « hypotypose » et le latin *exhibitio*, à savoir ce qui rend les concepts susceptibles de devenir figuratifs²⁴. Le concept de « construction » appartient bien au vocabulaire kantien. Mais si Schelling reprend ce concept, c'est pour affirmer, contre Kant auquel il sait gré de l'avoir élaboré²⁵, le rôle déterminant qui est le sien *en philosophie*.

L'affirmation proustienne dont nous sommes partis, à savoir que « le littérateur et le poète peuvent aller [...] aussi profond dans la réalité des choses que le métaphysicien même », n'est pas sans se trouver en consonance avec l'affirmation elle aussi très précoce de Schelling selon laquelle « le philosophe a besoin d'autant de force esthétique que le poète ». Cette phrase se trouve dans un texte rédigé vers 1796, exhumé et édité par Franz Rosenzweig sous le titre « Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand », qui nous est parvenu dans une copie de la main de Hegel et sans nom d'auteur, mais dont la paternité peut raisonnablement être attribuée à Schelling. Si « le philosophe a besoin d'autant de force esthétique que le poète » – et c'est bien autour de cette « force esthétique » que pourrait se nouer quelque chose comme un rapport entre Proust et Schelling – il reste assurément à se demander en quoi consiste au juste une telle « force esthétique ».

Cette *ästhetische Kraft*, « force esthétique » ou « faculté esthétique », qu'est-elle donc sinon cette faculté qui s'appelle précisément en allemand *Einbildungskraft*, l'imagination – ou plus précisément ce que Montaigne appelait « la force de l'imagination » (*Essais* I, ch. XXI) – terme dont le nom constitue selon Schelling un véritable trésor philosophique de la langue allemande, et qu'il entend comme *Kraft der In-eins-bildung*, force d'uni-formation ? L'imagination entendue comme force d'union,

23 Cf. ALAIN, *Histoire de mes pensées*, in : *Les Arts et les dieux*, p. 119 : « La ligne droite n'est pas ; je la trace parce que je la veux ; et parce que je la veux pure. La tracer est même une faiblesse. La droite est si belle par deux étoiles ! L'esprit la soutient seul ».

24 Voir J. BEAUFRET, « Kant et la notion de *Darstellung* », in : *Dialogue avec Heidegger*, t. II, p. 77-109.

25 SCHELLING, *SW* V, p. 127-128 : « En ce qui concerne le concept général de construction, il semble bien que Kant soit le premier à l'avoir saisi de manière aussi profonde et authentiquement philosophique ».

d'*universio* du fini et de l'infini dont chaque œuvre d'art serait le reflet en tant que monnaie de l'absolu, force d'uni-formation ou, comme dit Coleridge, d'ésemplasia? L'artiste est un plasmateur (selon le terme employé par Maurice Scève à propos du Dieu créateur), les arts plastiques sont ésemplastiques. L'imagination est donc ici le ressort de cette ouverture sans précédent de l'idéalisme allemand *in statu nascendi* à la poésie, au point de voir dans la poésie, comme le souligne le finale du *Système de l'idéalisme transcendantal* de 1800, «l'universel océan» vers lequel la philosophie et toutes les sciences sont appelées à refluer :

«il faut s'attendre [...] à ce que la philosophie qui, dans l'enfance de la science, est née de la poésie et a été nourrie par elle, et avec la philosophie toutes les sciences qu'elle a menées à leur perfection, refluent comme autant de fleuves singuliers dans l'océan universel de la poésie, d'où ils étaient sortis»²⁶.

Cette grandiose *odyssée* nous est décrite comme un reflux dans la poésie – *Poesie*, selon le terme employé ici par Schelling, et non *Dichtung*. Par le terme *Poesie* Schelling désigne la force créatrice inhérente à *tous* les beaux-arts et non *un* art lyrique *stricto sensu*. *Poesie* désigne le moment positif, parce que proprement «poiétique», créateur, productif, tandis que *Dichtung* désigne le moment négatif de ce qui est fictionnel, voire mensonger. Ce sens est attesté depuis Luther et consacré notamment par Goethe dans le titre même de son autobiographie *Dichtung und Wahrheit*, qui fait ressortir l'ambivalence du terme *Dichtung*, «poésie», certes, mais aussi «fiction» par opposition à «vérité» – fiction qui n'en est pas moins constitutive de ce que Proust appelle, nous l'avons vu, «la réalité des choses», et requise dans ce que les dernières pages du *Temps retrouvé* appellent «la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier». C'est en ce sens que «la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature»²⁷. «L'art est ce qu'il y a de plus réel...»²⁸. Ladite «littérature» est sans doute moins à entendre ici comme ce qui se trouve dans les livres des écrivains sagement alignés sur les rayons d'une bibliothèque que comme ce livre que chacun porte en soi et qu'il appartient à un

26 SCHELLING, *Système de l'idéalisme transcendantal*, trad. Ch. Dubois, p. 260, révisée d'après X. Tilliette, *La Mythologie comprise*, p. 21.

27 *Le Temps retrouvé*, *Recherche*, t. IV, p. 474.

28 *Idem*, p. 458.

véritable écrivain de traduire. Dès lors que l'on prend au sérieux cette thèse centrale de Proust selon laquelle l'art est ce qu'il y a de plus réel, il n'est plus possible d'opposer, comme le fait Jean-Yves Tadié, « les personnages du roman » aux « personnages du réel »²⁹ qui, d'une manière ou d'une autre, ont croisé ou marqué la vie de Proust. Le réel n'existe véritablement comme tel qu'une fois transfiguré par l'œuvre d'art. Posons-nous la question : Alfred Agostinelli, dont le nom n'est connu aujourd'hui que par quelques spécialistes de Proust, est-il vraiment plus « réel » qu'Albertine, dont Proust aurait féminisé le prénom pour les besoins de la cause littéraire ? Faut-il dire que Combray, c'est Illiers ou ne serait-on pas au moins aussi fondé à dire qu'Illiers, c'est Combray ?

Toujours est-il que la « réalité des choses » ne nous est pas donnée immédiatement, elle reste à découvrir, c'est-à-dire aussi à « inventer » pour pouvoir être découverte, au sens où l'on appelle « inventeur d'un trésor » celui qui le découvre³⁰. C'est là ce que dit le terme allemand *Erfindung* qui, notamment au XVIII^e siècle, regroupe et englobe le terme allemand *Dichtung* et le terme grec *Poesie*.³¹ Parmi les rares termes allemands dans le texte de la *Recherche* figure le mot apparenté d'*Empfindung* au début de la *Prisonnière*, dans un passage où Proust distingue *Empfindung* et *Empfindelei* (terme aujourd'hui sorti de l'usage), sensibilité et sensiblerie³².

Avec l'affirmation selon laquelle le philosophe doit posséder autant de force esthétique ou imagination que le poète se trouve bien radicalisée la réhabilitation kantienne de l'imagination depuis la *Critique de la raison pure* comme souche commune de la sensibilité et de l'entendement et « ingrédient » nécessaire de la perception³³ (voir une maison, c'est la dessiner du regard), mais encore prise au mot dans tous ses tenants et aboutissants, dans tous ses enjeux, la distinction kantienne entre l'imagination reproductive ou dérivée et, d'autre part, l'imagination

29 J.-Y. TADIÉ, *Proust. La cathédrale du temps*, dans l'index figurant en fin de volume.

30 Voir, *Le Temps retrouvé*, p. 469 : « ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'*inventer* [nous soulignons], puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur ».

31 D. JÄHNIG, *op. cit.*, I, p. 228.

32 *La Prisonnière, Recherche*, t. III, p. 615.

33 E. KANT, *Critique de la raison pure*, A 120.

productive ou originaire. Cette distinction se trouve explicitée dans le § 28 de l'*Anthropologie*:

«L'imagination (*facultas imaginandi*), comme faculté des intuitions hors de la présence de l'objet, est ou bien *productive*, c'est-à-dire faculté de présentation originaire de l'objet (*exhibitio originaria*) qui précède par conséquent l'expérience; ou bien *reproductive*, c'est-à-dire faculté de présentation dérivée (*exhibitio derivativa*) qui ramène dans l'esprit une intuition empirique que l'on a eue auparavant».

L'imagination reproductive est tournée vers le passé, tandis que l'imagination productive regarde à l'avenir en étant en quelque sorte *projective*. Nous y reviendrons. Passant du latin à l'allemand, Kant va ensuite substituer au binôme productif/reproductif un autre binôme: *dichtend/ zurückrufend* («réévocatrice»). L'important pour notre propos est ici que l'imagination productive soit dite expressément *dichtend*, à savoir littéralement «poétisante», même si l'emploi du terme *Dichtung* au sens de constructions langagières que nous appelons «poétiques» ne remonte en allemand qu'au XVIII^e siècle. Le terme *Dichtung*, comme nous venons de le voir, est foncièrement ambivalent, vu qu'il caractérise et désigne aussi la fiction. Mais il nous semble possible d'affirmer néanmoins que, pris comme équivalent allemand du terme d'origine latine «productif», il met l'accent ici sur ce qu'a de créatif le pouvoir de la fiction *en toute connaissance* et par là aussi bien dans l'approfondissement littéraire et poétique de «la réalité des choses». Ce serait assurément solliciter indûment le texte de Kant que d'y voir quelque chose comme la reconstitution de la genèse de l'œuvre littéraire ou poétique à partir de l'imagination productive là où il s'agit foncièrement de la mise au jour du caractère fictionnant de toute connaissance. Qu'elle soit productive ou reproductive, l'imagination est dite faculté d'une *exhibitio*, originaire dans le premier cas et dérivée dans le second. C'est en sens que Kant la pense en termes de *productio*. Il s'agit de produire au sens où nous parlons de «produire un document», c'est-à-dire le montrer; au sens où Rabelais parle de «la production du chameau»³⁴ comme *monstration* d'un monstre. Il n'en va pas de même pour Schelling, chez qui le produit de l'art est la productivité³⁵ comme productivité de la nature devenue

34 RABELAIS, Prologue du *Tiers-Livre*: «À la production du chameau tous feurent effroyéz et indignéz».

35 D. JÄHNIG, *op. cit.*, II, p. 133.

consciente ou à elle-même transparente. L'art ou plutôt « l'art dans l'art » serait moins dès lors ce produit que nous appelons une œuvre d'art que la restitution de sa propre genèse. La *Recherche du temps perdu*, cette vaste « remembrance »³⁶ au cours de laquelle le collage et la mise bout à bout de « paperoles » parfois devenues autant de « dentelles » aboutit enfin et *in extremis* à un livre, à l'*opus magnum*, est-elle autre chose que la narration de sa propre genèse, au terme d'une lutte entre l'idée de l'œuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser ? La genèse de l'œuvre d'art devient ainsi la restitution de ce que Proust appelle sa « maturation ». Marcel Proust a promu la critique littéraire en œuvre littéraire en se faisant, dans *Le Temps retrouvé*, son propre critique. « Comme les individualités (humaines ou non) sont dans un livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille »³⁷. Cette genèse de l'œuvre, Proust la décrit comme « la recreation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence », pour ajouter au sujet de cette « recreation » : « n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art ? ». D'une œuvre d'art qui lui apparaît comme « le seul moyen de retrouver le temps perdu ».

« L'heure d'art de la nature » qu'est le clair de lune n'est-elle pas, au même titre toutes les impressions « emmagasinées » comme autant de « matériaux de l'œuvre littéraire » (expression qui, dans un roman, relève moins de la littérature que de la critique littéraire), cette « heure »

36 La traduction anglaise du titre *À la recherche du temps perdu* par *Remembrance of Things Past*, d'une tournure empruntée à un sonnet de Shakespeare, nous semble certes moins littérale mais plus poétique que celle, plus récente, par *In Search of Lost Time* (traduction allemande : *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, mais aussi, pour Walter Benjamin traducteur, *Auf den Spuren der verlorenen Zeit*). Quant aux traductions en langue espagnole (castillan), elles hésitent entre *En busca del tiempo perdido*, *A la búsqueda del tiempo perdido* et *A la busca del tiempo perdido*. Il n'y a guère qu'en italien que la traduction du titre ne semble pas poser de problème : *Alla ricerca del tempo perduto*. Ce qui semble faire le plus difficulté, c'est donc la restitution, et donc la compréhension de la tournure « À la recherche ». Mais si nous savions ce qu'elle veut dire au juste, cette « recherche » par laquelle se définit aussi la philosophie comme « recherche de la vérité », d'Aristote à Descartes et Malebranche, nous ne serions plus « à la recherche ».

37 *Le Temps retrouvé*, *Recherche*, t. IV, p. 612.

au cours de laquelle l'art vient percer dans la nature, comme un secret appel à transformer celle-ci en un «équivalent d'intelligence», en une «récréation» constituant «*presque* l'essence même de l'œuvre d'art»? La nature est créatrice, l'art créateur, plutôt que simplement récréatif, en sa productivité. «Une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille» – autrement dit, parmi toutes les jeunes filles en fleurs, «l'absente de tout bouquet», l'Idée que le poète accueille comme une divinité. Cette présence du divin s'atteste en chaque impression, en chaque sensation revisitée par le poète qui, dès les premières pages de *Du Côté de chez Swann*, en dégage la dimension mystique dans l'évocation du baiser maternel vespéral: «quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir»³⁸. De ce baiser vespéral et liturgique, on apprendra bien plus tard que celui prodigué par Albertine aura été la répétition non moins mystique encore que dans un autre registre:

«Quand je pense maintenant [...] que chaque soir, fort tard, avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale...»³⁹.

Ou encore, du côté de Guermantes, dans l'expérience hallucinante des arbres:

«Je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés, semblant me dire: Ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui, tu ne le sauras jamais. Si tu nous laisses retomber au fond de ce chemin d'où nous cherchions à nous hisser jusqu'à toi, toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour jamais au néant. En effet, si dans la suite je retrouvai le genre de plaisir et d'inquiétude que je venais de sentir encore une fois, et si un soir – trop tard, mais pour toujours – je m'attachai à lui, de ces arbres eux-mêmes, en revanche, je ne sus jamais ce qu'ils avaient voulu m'apporter ni où je les avais vus. Et quand, la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir, tandis que Mme de Villeparisis me demandait pourquoi j'avais l'air rêveur, j'étais triste comme si je

38 *Du côté de chez Swann*, t. I, p. 13.

39 *La Prisonnière*, t. III, p. 520.

venais de perdre un ami, de mourir à moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un dieu »⁴⁰.

Mais cette présence du divin, c'est dans un texte extraordinaire et relevant chez Proust d'une véritable philosophie de l'art qu'elle se trouve expressément formulée dans une note du *Temps retrouvé*:

« Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité (Idée) dont la contemplation nous donne aussitôt de la joie au lieu de la peine que nous avions. Tout l'art de vivre, c'est de ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités »⁴¹.

L'art de vivre évoqué ici, c'est celui consistant à vivre « la vraie vie, *la vie enfin découverte et éclaircie*, la seule vie par conséquent réellement vécue », à savoir, comme nous l'avons vu, la littérature, seule à même de peupler « joyeusement notre vie de divinités » – pour peu que les Erinyes se fassent aussi avenantes que des Euménides. L'art de vivre est l'art tout court, lorsqu'Albertine accède à la dimension du mythe et se révèle enfin comme Muse de la *Recherche* tout entière. Ce dont le narrateur du *Temps retrouvé* n'a pas manqué de s'aviser:

« Bref Albertine n'était, comme une pierre autour de laquelle il a neigé, que le centre générateur d'une immense construction qui passait par le plan de mon cœur »⁴².

L'image risquée ici par Proust évoque ce que les géomètres appellent la génération des sections coniques, notamment cultivée par Desargues et Pascal en géométrie projective, mais dont l'étude remonte au géomètre grec de l'époque hellénistique Apollonius. Un cône coupé parallèlement à sa base engendre la circonférence d'un cercle, qui chez Proust se fait *cycle* romanesque. Le placard de Pascal *Essay pour les coniques* fut imprimé en 1640 et fait suite au *Brouillon project d'une Atteinte aux Evenements* [sic] *des rencontres du Cone* [sic] avec un plan de Desargues de 1639. Leibniz y fera écho dans un texte intitulé *De la méthode de l'universalité* en notant que « Messieurs des Argues et Pascal » ont voulu « bander l'esprit par une

40 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. II, p. 79.

41 *Le Temps retrouvé*, t. IV, p. 477.

42 *La Fugitive*, t. IV, p. 22.

forte imagination du cône»⁴³. L'«immense construction» évoquée par Proust est bien du ressort de l'imagination, et d'une imagination que l'on pourra dire *projective* comme la géométrie dont elle relève, quand il nous donne à entendre que les relations du narrateur avec Albertine furent elles aussi autant d'«événements des rencontres du cône avec un plan» – celui de son cœur, si cher comme on sait à Pascal, et qui a ses raisons. Proust ne manque d'ailleurs pas d'évoquer expressément les sections coniques en un autre passage de la *Recherche*, dans *Le Côté de Guermantes*:

«Ainsi qu'en bas les feuilles mortes, en haut les nuages suivaient le vent. Et des soirs migrateurs, dont une sorte de *section conique* pratiquée dans le ciel laissait voir la superposition rose, bleue et verte, étaient tout préparés à destination de climats plus beaux»⁴⁴.

Parlant ainsi, Proust ne manque pas de nous livrer quelque chose de l'architectonique de la *Recherche*. Comme l'*Éthique* de Spinoza, la *Recherche* est à sa façon un traité *more geometrico*, ne se contentant pas d'ouvrir bien des perspectives et de multiplier les angles de vue mais en cherchant le centre générateur. L'avant-veille de la parution chez Grasset de *Du Côté de chez Swann* en novembre 1913, Proust avait accordé au journal *Le Temps* ce que l'on commençait alors à appeler en français une *interview* au cours de laquelle l'occasion lui était donnée de formuler sa conception du roman :

«Vous savez qu'il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace. Eh bien, pour moi, le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps»⁴⁵.

La figure des sections coniques (parabole, hyperbole, ellipse, etc.) dépend, comme on sait, de la position de l'œil de l'observateur. Il arrive que Proust file sur des pages entières la métaphore géométrique qui devient alors comme la charpente de son propos. Ainsi dans *Le Temps retrouvé*, à propos de Mlle de Saint-Loup :

«Comme la plupart des êtres, d'ailleurs, n'était-elle pas comme sont dans les forêts les «étoiles» des carrefours où viennent *converger* des routes venues, pour notre vie aussi, des *points* les plus différents?

43 G.W. LEIBNIZ, in: *Opusculs et fragments inédits*, p. 98.

44 *Le Côté de Guermantes*, t. II, p. 684. Nous soulignons.

45 *Contre Sainte-Beuve*, p. 557.

Elles étaient nombreuses pour moi, celles qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui *rayonnaient* autour d'elle. Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands "côtés" où j'avais fait tant de promenades et de rêves [...]. D'ailleurs, quels êtres avons-nous connus qui, pour raconter notre amitié avec eux, ne nous obligent à les *placer successivement* dans tous les *sites* les plus différents de notre vie? [...] Nous ne pourrions pas raconter nos rapports avec un être que nous avons même peu connu, sans *faire se succéder les sites les plus différents* de notre vie. Ainsi chaque individu [...] mesurait pour moi la durée [...] par les *positions qu'il avait occupées successivement par rapport à moi*. Et sans doute tous ces *plans différents*... »⁴⁶.

C'est alors que Proust en vient à dire que, pour les besoins de la narration, « il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace ». La topographie se fait dès lors topologie, que l'on appelait naguère *analysis situs* ou encore *géométrie de situation*. En 1913, année de parution de *Du Côté de chez Swann*, paraît aussi le premier tome des *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique* de Husserl où la phénoménologie s'élabore comme « géométrie du vécu ». C'est donc bien une imagination originaire et productive qui constitue le ressort de l'« immense construction » de la *Recherche*, et qui s'explicite à l'occasion en termes de géométrie projective. Tel est le pouvoir de la fiction qui fait de l'art ce qu'il y a de plus réel, et précisément dans cette « mythologie spéciale » qu'est le roman.

Si la philosophie de la nature, chez Schelling, est sollicitée par la représentation de l'univers comme œuvre d'art, sa philosophie de l'art abrite déjà la mythologie, à laquelle il lui arrive de se référer (comme le mythe d'Amphion dans le développement sur la musique). L'art parfait redevient mythologie. C'est la nature comme *Uroffenbarung*, archi-révélation ou théophanie, quand sonne « l'heure d'art de la nature ». L'heure en question, à l'instar des très-riches heures du duc de Berry, n'est pas susceptible d'être chronométrée, elle ne dure pas nécessairement soixante minutes. C'est pourquoi nous ne pouvons une fois de plus que laisser la parole pour finir au poète qui en Marcel Proust sut écrire : « Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats »⁴⁷.

46 *Le Temps retrouvé*, t. IV, p. 606-608, nous soulignons.

47 *Idem*, p. 467-468.

Bibliographie

N.B. : Pour les publications le plus fréquemment utilisées dans ce recueil, voir la *Bibliographie générale* figurant à la fin de l'introduction.

ALAIN, *Les Arts et les Dieux*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

ARISTOTE, *De interpretatione*.

BEAUFRET Jean, « Kant et la notion de *Darstellung* », in *Dialogue avec Heidegger*, t. II, Paris : Éditions de Minuit, 1973, p. 77-109.

JÄHNIG Dieter, *Schelling. Die Wahrheitsfunktion der Kunst*, Pfullingen : Neske, 1969.

LARBAUD Valery, *Fermina Márquez*, Paris : Gallimard, 1926.

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Opuscules et fragments inédits*, éd. Couturat, Olms : Hildesheim, 1966.

SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph, *Initia philosophiæ universæ, Erlanger Vorlesung WS 1820/21*, Leçon XXXVI, Bonn : H. Bouvier u. Co. Verlag, 1969.

SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophie de la mort et de l'immortalité*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.

SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph, *Système de l'idéalisme transcendantal*, trad. Ch. Dubois, Louvain : éd. Peeters, 1978.

TADIÉ Jean-Yves, *Proust. La cathédrale du temps*, Paris : Gallimard, 1999.

TILLIETTE Xavier, *La Mythologie comprise*, Naples : Bibliopolis, 1984.

VETÖ Miklos, *Le Fondement selon Schelling*, Paris : Beauchesne, 1977.