

TOUT ET RIEN. LA VUE DE DELFT INVISIBLE DE PROUST¹

BERNHARD STRICKER

*As to the poetical Character itself
(I mean that sort of which, if I am any thing,
I am a Member [...]) it is not itself –
it has no self – it is everything and nothing [...].*
(John Keats)²

Les circonstances de la mort de Bergotte dans *À la recherche du temps perdu* sont assez extraordinaires sans prendre en considération la biographie de l'auteur et ce qui s'y trouve en ressemblances effectives³. Le problème d'une lecture biographique, comme je voudrais le montrer par la suite, n'est pas uniquement de réduire l'intérêt de la scène du roman à la question de ce qui est le noyau réel d'une fiction littéraire, mais bien plus d'avoir tendance à manquer la façon décisive dont ce passage traite précisément du rapport entre le réel et sa représentation. Car en partant de la conviction que la description de la mort de Bergotte a sa source dans la vie de l'auteur, les lecteurs crurent tout aussi naturellement que le « petit pan de mur jaune » dont parle le roman devait incontestablement se trouver dans le tableau de Vermeer qui joue un rôle si décisif dans la scène. Or, il en va tout autrement, comme je le montrerai – pour autant qu'il soit possible de montrer quelque chose qui n'y est pas : le petit pan n'existe pas. Et la question bien plus intéressante que de savoir pourquoi la plupart des lecteurs de Proust furent dupe de son invention consiste à nous demander : pourquoi l'auteur se réfère-t-il à un tableau réellement existant pour ensuite inventer un détail qui ne s'y trouve pas ?

¹ Cet article est la version abrégée d'une communication présentée en allemand à Bochum, le 14 novembre 2013, dans le cadre d'un colloque en honneur du centenaire de la publication de *Du côté de chez Swann*.

² JOHN KEATS, Letter to Richard Woodhouse du 27 octobre 1818, dans : JOHN KEATS, *Letters*, éd. Robert Gittings, Oxford, Oxford UP 1970, p. 157.

³ La scène de la mort de Bergotte se trouve dans MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard 1987-1989, t. III, p. 687-693.

À la recherche du « petit pan de mur jaune »

On sait ce qu'on voit et ce qu'on doit voir ;
on s'assure seulement que ce qu'on voit coïncide
avec ce qu'on doit voir, dans une possession calme,
sans quête, sans surprise.

Si donc nous recourons, au moins parfois,
au spectacle indirect, artificieux et facultatif d'un tableau,
si nous confions notre œil à l'œil d'un peintre,
comme on met son pas dans le pas d'un guide,
ce ne saurait donc être que pour voir autre chose
que notre part de visible.

(Jean-Luc Marion)⁴

Les parallélismes étroits entre la scène de la mort de Bergotte et les événements de la vie de Proust sont bien sûr frappants⁵. On sait d'ailleurs, ce qui fut montré par des recherches sur la genèse d'*À la recherche du temps perdu*, que la scène ne fut ajoutée Proust au manuscrit qu'assez tardivement par, à savoir après sa propre visite à l'exposition de peinture hollandaise au Jeu de Paume entre le 18 et le 24 mai 1921. Il avait pu y revoir la *Vue de Delft* qu'il connaissait déjà depuis son voyage aux Pays-Bas en 1902. Dans une lettre à Jean-Louis Vaudoyer, dont l'article « Le mystérieux Vermeer » dans *L'Opinion* a attiré son attention sur l'exposition au Jeu de Paume il appelle la *Vue de Delft* « le plus beau tableau du monde »⁶. Il n'est pas très surprenant alors que la critique ait attribué un caractère autobiographique des incidents rapportés dans le roman à l'existence véritable du petit pan de mur jaune et ne se soit occupée qu'à en relever l'endroit exact sur le tableau. Récapitulons donc d'abord les diverses façons possibles d'identifier dans la *Vue de Delft* de Jan Vermeer « un pan de mur jaune avec un auvent » qui ressemble à la description qu'en donne Proust dans son roman⁷. Pour l'essentiel, nous nous sentons concernés alors par deux

⁴ JEAN-LUC MARION, *La Croisée du visible*, Paris, Quadrige/PUF 2007, p. 49-50.

⁵ Pour ce qui suit, cf. LORENZO RENZI, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna, Il Mulino 1999, p. 28 sq.

⁶ L'article de Vaudoyer a été repris dans DANIEL ARASSE, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro 2001 (1993), p. 199-210.

⁷ Sur le site suivant, on peut trouver nombre de citations qui indiquent les endroits possibles relevés par les critiques dans la tentative d'identifier le petit pan de mur jaune: <http://www.essentialvermeer.com/proust/proust.html> [15/09/2014].

taches plus ou moins jaunes qui se trouvent dans l'angle inférieur droit du tableau. Georges Painter, par exemple, nous dit que Proust désigne par le « pan de mur jaune » le toit du côté gauche de la porte de Rotterdam :

In the lower right quarter of the painting, immediately to the left of the first turret on the shadowed water-gate, he saw a fragment of rooftop caught by the sunlight of that eternal summer evening, with the pent-roof of its distant attic window, and beneath it the « little patch of yellow wall »⁸.

Mais la partie du toit désignée par Painter n'est pas jaune du tout, elle est rouge ! Jaune n'est que la partie beaucoup plus étendue du toit juste au-dessus. Jean-Yves Tadié, l'éditeur de l'édition Pléiade, identifie avec le « petit pan de mur jaune » une tache plus en bas à l'extrême droite :

Le « petit pan de mur jaune » se trouve à l'extrême droite du tableau [...]. [...] on n'aperçoit pas d'auvent mais la partie supérieure d'un pont basculant, aux pièces de bois parallèles.⁹

Comme l'avoue Tadié lui-même, ce qui manque ici est l'auvent auquel nous renvoie pourtant Proust. Se serait-il trompé en prenant le pont basculant pour un auvent ? Le critique d'art Jeffrey Meyers préfère s'associer à Painter en regardant comme le pan jaune en question non pas, cette fois-ci, le mur rouge en-dessous du toit à gauche de la porte de Rotterdam, mais le toit lui-même :

The famous patch of yellow *roof* (not wall) that the writer Bergotte sees in the moment of epiphany before his death appears just next to the pointed left turret of the Rotterdam Gate, amid the warm browns and blues of the stone buildings and tiled roofs, and it provides a golden contrast to the rich red roofs on the right side of the painting¹⁰.

Proust se serait donc trompé encore une fois en voyant le toit comme un mur et la fenêtre du pignon comme un auvent. Cela mène Lorenzo

⁸ GEORGE D. PAINTER, *Marcel Proust: A Biography*. London 1959, t. I, p. 307

⁹ MARCEL PROUST, *Recherche*, *op. cit.*, t. III, p. 1740.

¹⁰ JEFFREY MEYERS, *Proust and Vermeer*, in: *Art International* 17 (mai 1973), p. 68-71, ici p. 69.

Renzi à l'hypothèse d'une existence de multiples pans jaunes dans le tableau de Vermeer que Proust aurait combinés dans sa mémoire (aidé comme il l'était dans son travail par une reproduction du tableau en noir et blanc) :

[...] gli elementi della *Veduta di Delft* [...] non sembrano sempre chiaramente individuabili e soprattutto non si accordano tra di loro: se il muretto delicatamente « cinese » sarà quello di destra, il colore giallo va attribuito senz'altro al tetto soleggiato, e la preziosità sarà quella delle macchie luminose della barca e dei muri¹¹.

Non seulement toutes ces théories avancées par les critiques n'arrivent pas à identifier un pan de mur jaune qui serait exactement conforme à la description qu'en fait Proust, mais encore l'essentiel est bien plutôt qu'aucune d'entre elles ne réussit à expliquer la disproportion frappante entre la simplicité de l'objet perçu apparemment par Bergotte – un pan jaune – et la signification énorme dont il est chargé par l'écrivain, au point qu'il commence à douter de l'importance de son œuvre entière. Le journaliste allemand Dieter E. Zimmer fut peut-être le premier à constater, après avoir réexaminé le tableau de Vermeer, qu'il n'y a pas de petit pan de mur jaune dans la *Vue de Delft*¹². Il explique cette absence par l'impossibilité de représenter une perfection telle que Proust l'avait imaginée pour le petit pan de mur jaune et par sa volonté de laisser de la place pour l'imagination propre du lecteur. Cette explication est incapable comme les autres de rendre compte de la disproportion entre l'insignifiance de l'objet et son effet immense sur Bergotte et si on la suit Proust aurait pu choisir tout aussi bien un tableau entièrement fictif. Bien que Dieter Zimmer fût donc sur la bonne voie – effectivement il n'y a pas de petit pan jaune dans le tableau de Vermeer – il faut chercher une autre explication pour ce phénomène singulier.

¹¹ RENZI, *Apologia*, op. cit., p. 61.

¹² DIETER E. ZIMMER, *Auf der Suche nach dem kleinen gelben Mauerstück. Wie Marcel Proust bei Vermeer etwas sah, das gar nicht da ist*, dans: *Süddeutsche Zeitung*, 24/12/1996.

Le petit pan n'existe pas

*Une œuvre d'art devrait toujours
nous apprendre que nous n'avions pas
vu ce que nous voyons.*

(Paul Valéry)¹³

Pour se rendre compte que la vie d'un auteur ne détermine nullement d'une façon aussi directe la nature de ses écrits comme la plupart des lecteurs de Proust le supposèrent dans le cas de la scène de la mort de Bergotte, il aurait suffi de se rappeler que le personnage de Bergotte est l'illustration, déjà dans *Contre Sainte-Beuve*, du théorème du moi profond et donc de la non-identité d'une personne réelle et sociale et de l'auteur éponyme. En plus, dans une ébauche de la scène qu'on a trouvée depuis dans les manuscrits de Proust, ce n'est pas Bergotte qui est supposé être l'alter ego de l'auteur Proust, mais John Ruskin qui vient voir une dernière fois avant sa mort des peintures hollandaises¹⁴.

J'avancerai l'hypothèse que les traces de Ruskin ne sont pas encore complètement effacées dans l'état final de la scène telle qu'elle se trouve dans la *Recherche*. Il suffit pour s'en apercevoir de consulter un passage de *Modern Painters*, dans lequel Ruskin parle de William Turner :

First, place an object as close to the eye as you like, there is always something in it which you *cannot* see [...]. [...] Secondly, place an object as far from the eye as you like, and until it becomes itself a mere spot, there is always something in it which you *can* see [...]. [...] And hence in art, every space or touch in which we can see everything, or in which we can see nothing, is false. Nothing can be true which is either complete or vacant [...]¹⁵.

Ces deux grands principes de Ruskin préfigurent ce qui sera connu au XX^e siècle dans la phénoménologie husserlienne sous le nom de la

¹³ PAUL VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dans : PAUL VALÉRY, Œuvres, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard 1957, t. I, p. 1153-1199, ici p. 1165.

¹⁴ Cf. MARCEL PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard 1971, p. 659-664. – Cf. RENZI, *Apologia*, op. cit., p. 27 ss.

¹⁵ JOHN RUSKIN, *Modern Painters*, t. I (1843), dans : JOHN RUSKIN, *Selected Writings*, éd. Dinah Birch, Oxford / New York, Oxford UP 2004, p. S. 3-12, ici p. 4 sq.

« structure d'horizon », c'est-à-dire le fait que les choses nous sont données essentiellement sous un aspect partiel, qu'elles sont toujours perçues dans des perspectives changeantes mais incontournablees. Cette perception naturelle du monde est objectivée selon Ruskin dans la peinture de Turner : celle-ci ne peint pas les choses elles-mêmes, mais leur façon d'apparaître et dévoile ainsi ce qui reste normalement invisible dans les actes de perception, tout en formant la condition de leur possibilité.

Pour en revenir au petit pan de mur jaune, celui-ci peut être regardé comme une mise en scène de ce qui est selon Ruskin tout à fait contre les lois de la perception ou de la représentation : le petit pan de mur jaune nous fait voir à la fois tout et rien, en associant la signification universelle qu'il revêt aux yeux de Bergotte avec son absence réelle dans le tableau de Vermeer. D'un côté, la scène dans la *Recherche* nous réfère à un lieu (la *Vue de Delft*) où il n'y a rien à voir, au moins pas ce que nous y cherchions ; de l'autre côté, l'expérience du petit pan de mur jaune que fait Bergotte ressemble en beaucoup d'aspects aux visions mystiques de l'absolu. Et cette association de la *visio mystica* nous autorise peut-être à rapprocher le « pan » français du $\pi\alpha\nu$ grec (« tout »), dont la forme masculine est $\pi\alpha\varsigma$, ce qui ressemble à son tour à la particule française de la négation, « pas ». *Tout et rien* : le petit *pan* n'existe pas.

Ce qui a lieu dans la scène de la mort de Bergotte n'est donc nullement le récit d'un élément de la biographie de l'auteur ni d'un vécu quelconque, mais tout au contraire la mise en scène des conditions transcendantes de la représentation, elles-mêmes irréprésentables.

Tout et rien. L'hypotexte invisible

[...] und ist nicht das Nichts
eine Form des Vollkommenen?

(Thomas Mann)¹⁶

J'élaborerai par la suite cette voie d'interprétation, selon laquelle Proust ne nous renvoie pas à ses expériences autobiographiques mais à

¹⁶ THOMAS MANN, *Der Tod in Venedig*, dans : THOMAS MANN, *Tonio Kröger. Frühe Erzählungen*, Frankfurt a.M., Fischer 1967, p. 436-516, ici p. 467.

des événements purement textuels, en rappelant une série de deux autres textes qui jouent un rôle décisif à l'arrière-plan de la scène de la mort de Bergotte. Il s'agit d'abord de la nouvelle *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831/37) dans laquelle se trouvent côte à côte deux peintres réels du XVII^e siècle, Nicolas Poussin et François Porbus, et le caractère excentrique du peintre fictif Frenhofer¹⁷. Le suicide de Frenhofer à la fin du récit et la destruction de ses œuvres offrent une explication au fait que le chef-d'œuvre du titre de la nouvelle soit resté inconnu : en le faisant disparaître dans l'espace fictionnel, la tension créée par la coexistence de caractères historiques et fictifs dans l'espace du récit se résout.

Dans la nouvelle, Frenhofer nous fait connaître dans plusieurs discussions sur l'art et l'esthétique son projet ambitieux et pygmaliotique de ce qu'on pourrait appeler la « mimésis totale », c'est-à-dire une perfection de la représentation qui effacerait la différence entre l'art et la vie, le vivant et sa représentation, en sauvant toute la vie du réel jusque dans sa représentation picturale. Cette limite entre l'image morte et la chose vivante même est marquée par des traits presque imperceptibles qu'évoque Frenhofer en faisant la critique d'un tableau de son collègue Porbus par les mots suivants : « C'est cela, et ce n'est pas cela. Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout ».¹⁸

Et ce « tout et rien » qui nous est déjà familier chez Proust, où il se trouve évoqué par le « petit pan » d'une façon beaucoup plus discrète, est l'objet véritable de ce tableau de Frenhofer, « La belle noiseuse », sur lequel il a passé des années à travailler et qui est dévoilé à la fin du récit sous les yeux de Poussin et de Porbus qui le commentent ainsi : « Apercevez-vous quelque chose ? » – « Non. Et vous ? » – « Rien ».¹⁹

C'est donc rien à proprement parler qu'aperçoivent les deux peintres dans le chef-d'œuvre de leur collègue extraordinaire et la fin du récit ne résout pas ainsi l'ambiguïté de la question de savoir si Frenhofer a échoué dans son projet trop perfectionniste ou si au contraire avec sa représentation de rien il ne fut pas en avance sur son temps en créant l'analogie pictural de ce « livre sur rien » qu'imaginera peu plus tard Flaubert.

¹⁷ HONORÉ DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans: HONORÉ DE BALZAC, *La Comédie humaine X. Études philosophiques*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard 1979, p. 391-438.

¹⁸ BALZAC, *Chef-d'œuvre*, *op. cit.*, p. 419.

¹⁹ *Ibid.*, p. 435.

Ce qui est pourtant évident, c'est que le projet de Frenhofer s'attaque aux conditions mêmes de la peinture et de la représentation en général, tout comme le fait d'une manière différente le « petit pan » de Proust. Ainsi, on peut suivre le fil des relations intertextuelles: encore un pas de plus pour arriver à un autre texte qui traite des conditions de la représentation, *Le Paradoxe sur le comédien* de Diderot : ce dialogue fut publié en 1830, un an avant la première version du *Chef-d'œuvre inconnu* ; il contient une anecdote qui inspira très probablement Balzac :²⁰

C'est comme *Le Quesnoi* à qui son ami saisissait le bras et criait : Arrêtez ; le mieux est l'ennemi du bien ; vous allez tout gâter... *Vous voyez ce que j'ai fait*, répliquait l'artiste haletant au connaisseur émerveillé ; *mais vous ne voyez pas ce que j'ai là et ce que je poursuis*²¹.

Le peintre François Duquesnoy (1594-1643) ne fut pas seulement un contemporain, mais aussi un ami de Nicolas Poussin. Est-ce lui l'ami qui dans cette anecdote essaie d'empêcher la destruction d'un tableau par excès de perfectionnisme – une constellation qui ressemble en plus d'un trait à l'action de la nouvelle balzacienne, bien sûr. Mais l'essentiel, c'est la façon dont les deux interlocuteurs dans le dialogue de Diderot décrivent le paradoxe central autour duquel tourne leur débat, à savoir la question de savoir si le comédien n'est pas d'autant mieux capable d'assumer un rôle s'il ne ressent pas vraiment les émotions exprimées et que celles-ci lui restent donc en dernière analyse étrangères. Au cours de cet argument, l'un des interlocuteurs s'exclame :

Le Second : À vous entendre, le grand comédien est tout et n'est rien.

À cela lui est répondu :

Le Premier : Et peut-être est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout par ex-

²⁰ L'influence des *Salons* de DIDEROT sur l'œuvre balzacienne est bien connue et a été étudiée par l'éditeur du *Chef-d'œuvre inconnu* dans l'édition Pléiade, René Guise, dans son introduction. (BALZAC, *Chef d'œuvre*, op. cit., p. 393-412). Il ne mentionne cependant pas *Le Paradoxe sur le comédien*. L'importance qu'y tient la phrase du « tout et rien » citée ci-dessous lui a échappé.

²¹ DENIS DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien. Critique III*, édition critique et annoté a par Jane Marsh, Jean Varloot et al. Paris, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 1995, p. 51.

cellence, sa forme particulière ne contrariait jamais les formes étrangères qu'il doit prendre²².

Le comédien serait donc capable de représenter une multitude de rôles et de caractères, non pas en vertu d'une qualité substantielle quelconque, mais grâce précisément au manque de qualités, c'est-à-dire grâce à son propre néant, l'absence du propre tout court, qui lui permet d'assumer une variété de formes et d'identités²³.

Que le comédien ne soit rien en lui-même est la condition de son pouvoir de donner corps à des personnages divers. La relation mimétique est ainsi régie non pas par une logique de la ressemblance, mais par une logique de la différence, qui impose même que l'absence de qualités propres de l'acteur soit en proportion directe avec l'excellence de la représentation. Il est évident que selon cette logique la perfection de la représentation est au prix de l'anéantissement total de celui qui représente. C'est pourquoi Frenhofer se tue après avoir découvert ce que son tableau représente véritablement et c'est pourquoi Bergotte ne devient capable qu'au moment de son propre anéantissement d'apercevoir sous la forme du « petit pan de mur jaune » la représentation parfaite. Représentation de quoi ? De tout et de rien, c'est-à-dire de l'effacement de la différence même entre le réel et sa représentation.

Mimèsis et mémoire involontaire

*And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.
(Wallace Stevens)²⁴*

Bien sûr, Proust ne se réfère que très implicitement à la nouvelle de Balzac dans la scène de la mort de Bergotte, mais quand il met dans la bouche de celui-ci à propos du « petit pan » les paroles :

²² *Ibid.*, p. 87.

²³ Pour l'interprétation du *Paradoxe*, je dois beaucoup à la lecture qu'en fait PHILIPPE LACQUE-LABARTHE, *Le Paradoxe et la mimèsis*, dans: PHILIPPE LACQUE-LABARTHE, *L'Imitation des modernes. Typographies II*, Paris, Galilée 1986, p. 15-36.

²⁴ WALLACE STEVENS, *Collected Poetry and Prose*, New York, The Library of America 1997, p. 8.

C'est ainsi que j'aurais dû écrire [...]. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune [...]²⁵,

...cela reste vague pour le lecteur en tant que critique de l'œuvre romanesque de Bergotte, mais les mots revêtent une signification exacte en tant que référence/révérance au caractère de Frenhofer qui fait disparaître son motif sous de multiples couches de couleur. Mais Proust et Balzac se laissent comparer aussi sous l'angle du traitement de la tension entre fiction et thématization d'une réalité extratextuelle. Balzac se soumet avec sa nouvelle aux exigences d'un réalisme narratif et historique, car la mort de Frenhofer à la fin du récit garantit que les événements fictifs ne dépassent pas le cadre des circonstances historiques (dans lequel il n'y a pas de peintre connu sous le nom de Frenhofer) et restent en accord avec elles, tandis qu'en même temps l'ambiguïté du caractère de Frenhofer est gardée intacte. Était-il un génie en avance sur son temps ou un pauvre fou désespérant de sa propre médiocrité ? Personne ne le saura jamais définitivement, la question reste indécise ou même indécidable. Proust, par contre, en situant son « petit pan » inventé dans un chef-d'œuvre réel et même assez célèbre, ne se soucie guère de l'adéquation entre une réalité extratextuelle et son roman, il opère tout au contraire une mise en scène de la différence entre les deux, en sorte que l'« expérience transcendente »²⁶ du « petit pan », la coïncidence du tout et du rien, n'est présente dans le texte que sous la forme d'une différence, comme celle entre fiction et réalité, une différence telle qu'elle est constitutive de n'importe quelle représentation. Elle se manifeste par exemple dans les différentes façons dont le « petit pan de mur jaune » est perçu par Bergotte et par le lecteur: celui-ci ne voit rien quand il soumet à l'examen le tableau de Vermeer, celui-là est au contraire frappé par l'expérience d'une totalité parfaite. Mais une autre différence importante est enfreinte d'une manière significative dans la scène de la mort de Bergotte: la différence entre la conscience du personnage de Bergotte et la conscience du narrateur. Logiquement, le narrateur ne saurait savoir ce qui se passe dans la pensée de Bergotte au

²⁵ PROUST, *Recherche, op. cit.*, t. III, p. 692.

²⁶ J'emprunte cette expression à GIORGIO AGAMBEN, Introduction, dans: GIORGIO AGAMBEN, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 1979.

moment de sa mort. La barrière entre les hommes est d'ailleurs surmontable uniquement, comme ne cesse de l'affirmer le narrateur au cours de la *Recherche*, que par le moyen de l'art. Et ce moyen lui sera révélé finalement, comme on sait, à travers l'expérience de la mémoire involontaire.

Je ne peux qu'esquisser ici en quoi l'expérience du petit pan de mur jaune est liée à la mémoire involontaire et nous invite à une réflexion sur les conditions de la représentation en général tout aussi bien que du roman de la *Recherche* même. La mémoire involontaire et l'expérience du petit pan de mur jaune surviennent toutes les deux d'une manière subite et ont un aspect dépossédant par leur gratuité et leur résistance au contrôle conscient de la part du sujet. Mais tandis que les « coups » de mémoire involontaire sont pour le narrateur chaque fois l'expérience d'un bonheur comblant, le petit pan de mur jaune devient pour Bergotte le signe de son échec artistique. Ce qui rend comparable finalement le petit pan de mur jaune et la mémoire involontaire n'est donc pas leur contenu phénoménal, mais la façon dont ils désignent une différence constitutive, comme on l'a montré pour le petit pan de mur jaune. Pour la mémoire involontaire, il est essentiel de comprendre que ce qu'elle rend présent, ce qu'elle re-présente, n'est pas un passé qui existait déjà comme tel avant le moment où il est ressuscité par le souvenir, mais qu'il s'agit dans cet élargissement d'un souvenir fragmentaire que Proust désigne une fois par le nom de « pan lumineux »²⁷ d'une véritable création de ce qui n'était pas avant, de ce qui ne se laisse comprendre dans son essence que rétrospectivement, après-coup, et qui a donc le caractère d'un « passé qui n'a jamais été présent »²⁸. Walter Benjamin le dit clairement :

Bestandteil der mémoire involontaire kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewusstsein ist « erlebt » worden, was dem Subjekt nicht als « Erlebnis » widerfahren ist²⁹.

²⁷ « C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de *pan lumineux*, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit [...] » PROUST, *Recherche*, *op. cit.*, t. I, p. 43. [Je souligne; B.S.]

²⁸ La phrase est empruntée à Emmanuel Lévinas.

²⁹ WALTER BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire*, dans: WALTER BENJAMIN, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*.

Ce que la mémoire involontaire découvre dans le passé du sujet, c'est essentiellement du non-vécu qui ne peut être vécu autrement que par le souvenir. Ici, tout comme dans le cas du petit pan de mur jaune, nous avons donc affaire à une différence constitutive de l'objet d'une représentation, une différence temporelle qui fait que l'objet de la mémoire involontaire nous a toujours déjà échappé. La « Vérité » dont Proust dit que son roman fut la recherche³⁰, n'est donc pas à chercher du côté de la vie de l'auteur Proust. Ce serait d'ailleurs une vérité qui ne pourrait nullement prétendre à s'élever sur l'empire de l'historique et du contingent. La vérité de la *Recherche* consiste au contraire en ce qu'on pourrait appeler une « vérité de la fiction » : l'objet de la mémoire involontaire qui ne peut être représenté qu'à l'état du passé a pour cela un statut nécessairement indécidable, tout à la fois réel et fictif, parce qu'il échappe aux critères de la réalité valables pour ce qui est l'objet d'une possible expérience au présent. Ainsi, la mémoire involontaire montre que la réalité au plus haut degré surmonte l'opposition entre le réel et le fictif pour réunir les deux dans une expérience qui ne peut être vécue qu'au passé et qui reste marqué par cette différence essentielle de l'après-coup.

Le visible et l'invisible

Pour prévenir le reproche de m'être trop éloigné du tableau de Vermeer dont il fut question au début de cet article, je voudrais indiquer pourquoi Proust me semble avoir choisi justement la *Vue de Delft* pour y placer son invention du petit pan de mur jaune. D'un côté, Vermeer avait du vivant de Proust la réputation d'un génie méconnu qui ne commençait à devenir célèbre qu'à cette époque³¹. En ce sens, Vermeer illustre à merveille la possibilité de survie pour l'artiste dont il est question dans la scène de la mort de Bergotte et qui n'est pas sans rapport avec le thème

³⁰ Cf. MARCEL PROUST, *Lettre à Jacques Rivière du février 1914*, dans: MARCEL PROUST, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, t. XIII, p. 98-100.

³¹ Cf. l'article de VAUDOYER: « Au milieu du siècle dernier, Vermeer de Delft était exactement, non point un méconnu, mais un inconnu. Cet artiste que, comme peintre, sinon comme poète, il est permis de préférer à Rembrandt lui-même, avait disparu de l'histoire de la peinture. » (ARASSE, *op. cit.*, p. 200.) Cette opinion a dû être corrigée depuis; *ibid.*, p. 18 sq.

du passé ressuscité par la mémoire involontaire. D'un autre côté, Proust choisit la *Vue de Delft* peut-être aussi à cause de la subtile déformation à laquelle le motif y est soumis par Vermeer. Déjà à l'époque de Proust on supposait que Vermeer avait fait usage d'une chambre noire pour la peinture de son tableau, pratique répandue du temps de l'artiste hollandais afin de représenter les sujets de peinture le plus exactement possible d'après la nature. Ensuite, on supposait qu'une chambre noire mal réglée était la raison du style flou, du pointillisme avant la lettre de Vermeer, des points lumineux qui se trouvent si souvent dans ses tableaux³². Or, il n'en est rien, comme l'a montré récemment Daniel Arasse, car bien que l'effet que Vermeer peint ressemble réellement à un effet typiquement dû à l'usage d'une chambre noire, l'extraordinaire est qu'il l'utilise toujours exactement à des endroits où cet effet ne pourrait en aucune façon se produire en réalité. Ainsi, Vermeer ne serait nullement préoccupé de reproduire seulement une réalité donnée ; ce qu'il cherche dans ses tableaux, ce sont bien plutôt les frontières du visible qui en sont en même temps les conditions. Arasse parle à ce propos d'un invisible dans le visible :

Ce qu'il [Vermeer] en retient, c'est, en peinture, un effet de peinture, un flou ponctuel qui évoque (scientifiquement) et manifeste (picturalement) un *invisible dans le visible*³³.

³² CHARLES SEYMOUR, *Dark chamber and light-filled room: Vermeer and the camera Obscura*, dans: *Art Bulletin* XLVI, 3 (1964), p. 323-331.

³³ ARASSE, *op. cit.*, p. 159.