

Proust, écrivain de la mémoire traumatique ?

La piste des sciences cognitives

LANCELOT STÜCKLIN
Université de Genève

Lancelot Stücklin rédige une thèse sur l'œuvre de Marcel Proust sous la direction de la professeure Guillemette Bolens. Il s'intéresse à la dimension cognitive du style de Proust. Il cherche à montrer que l'écriture proustienne requiert de ses lecteurs et lectrices un engagement soutenu faisant appel aux possibilités motrices du corps. Ses derniers articles portent sur la relation entre Marcel Proust et Gérard de Nerval ainsi que sur l'énergétique du visage dans la *Recherche*.

L'hypothèse du trauma, avancée notamment par Christine Brusson, encourage une lecture originale de la *Recherche*. Le parallèle entre l'œuvre de Proust et les recherches menées par Peter A. Levine au sujet la mémoire traumatique met en lumière l'importance des impressions sensorimotrices chez le romancier. Si Proust ne cesse de rappeler que le langage s'ancre dans un vécu corporel et sensoriel, c'est parce qu'il prête à la littérature une valeur thérapeutique, que tend à confirmer un dialogue avec les découvertes contemporaines dans le domaine de la cognition incarnée (*embodied cognition*).

Mots clés : cognition incarnée, corps, énergie, mémoire involontaire, résistance, sensorimotricité, thérapie, trauma, Levine (Peter A.), Proust (Marcel)

L'hypothèse du trauma

En ouverture à son anthologie de textes sur l'histoire et le traitement de la mélancolie, Jean Starobinski rappelle l'écart qui existe entre un mot, dont le sens est susceptible de varier au cours du temps, et le phénomène désigné par ce mot. « [N]on seulement les thérapeutiques se modifient d'âge en âge, mais les états désignés sous le nom de mélancolie ou de dépression ne sont pas identiques » (Starobinski 2012, 15). Inhérent au discours médical, cet enjeu concerne également les sciences humaines. Tout cadrage conceptuel prend le risque d'en dire soit trop soit pas assez. Le risque est grand, en effet, d'étouffer l'évanescence et la délicatesse d'un vécu sous une étiquette mal dégrossie.

À cet égard, la recherche échappe difficilement à une ambivalence. D'un côté, un concept original permet de faire apparaître un phénomène sous une lumière nouvelle, autorisant une étude ciblée. D'un autre, le phénomène désormais disponible se voit d'emblée traduit dans un langage prêt à en faire l'analyse. On ne cherche,

semble-t-il, que ce que l'on est disposé à trouver. Ici plus qu'ailleurs, la prudence est donc de mise. « [N]ous ne devons pas être dupes de la similitude des mots : sous la continuité de la *mélancolie*, les faits indiqués varient considérablement » (Starobinski 2012, 16).

La même chose peut-elle être dite du trauma ? On dirait plutôt que nous nous trouvons dans un cas inverse. D'histoire relativement récente (Pignol 2014), la notion de trauma a fait depuis une vingtaine d'années l'objet d'importantes études. Des historiens et sociologues interrogent l'expérience d'hommes et de femmes en situation de guerre (Davoine & Gaudillière 2006). Plusieurs cliniciens, psychiatres ou psychologues, décrivent les conséquences du trauma sur la constitution de l'identité chez l'humain, intégrant certaines des avancées dans les domaines des neurosciences et des sciences cognitives (Levine 1997, 2010, 2015 ; Ogden, Minton & Pain 2021 ; Eustache 2023). La notion de trauma s'est par ailleurs démocratisée par le biais de l'ouvrage *The Body Keeps the Score* de Bessel van der Kolk, paru en 2014 et traduit en trente-cinq langues.

Les chercheurs et chercheuses en littérature ne sont pas en reste. Les descriptions que proposent certains cliniciens peuvent servir de parcours thématique ou de méthode d'analyse afin de (re)lire plusieurs auteurs de la littérature mondiale (Whitehead 2004). L'œuvre de Virginia Woolf a tout particulièrement été étudiée sous le prisme du trauma, que ce soit au travers de la caractérisation de certains personnages ou dans une perspective plus biographique (Henke, Eberly & Lilienfeld 2007, Heine 2014).

Qu'en est-il de Proust ? On sait qu'une des richesses du roman *À la recherche du temps perdu* est de se montrer disponible pour quantité de discours possibles, qui à chaque fois renouvellent l'étude de cette œuvre sans jamais l'épuiser. Une première conception du trauma, celle portée par l'approche sensorimotrice de la psychothérapie, se présente comme suit :

Les patients traumatisés sont hantés par le retour des réactions sensorimotrices en lien avec le traumatisme, qui prennent la forme d'images intrusives, de sons, d'odeurs, de sensations corporelles, de douleurs physiques, de constriction, d'engourdissement, ainsi que l'incapacité de moduler l'activation. (Ogden, Minton & Pain 2021, 31)

Des réactions sensorimotrices incontrôlées, auxquelles s'ajoute une difficulté pour le sujet à en gérer l'intensité, seraient parmi les principales manières pour le trauma de se manifester. Or, le caractère intrusif des images à résonance corporelle peut faire penser au phénomène de la mémoire involontaire proustienne, qui, selon une définition minimale, se présente au moment où le sujet s'y attend le moins

(étant le fruit du hasard), et provoque de multiples réactions sensorielles en dehors de tout contrôle.

Le parallèle entre cette première conception de l'expérience traumatique et la *Recherche* paraît d'autant plus renforcé dès l'instant où l'on se rend compte, comme le démontre Geneviève Henrot Sostero, que la mémoire involontaire proustienne, « dans 90% des cas », a « maille à partir avec la faute et avec la souffrance » (Henrot Sostero 2015, 145). Signe d'extase et de joie, la mémoire involontaire de Proust ? Faux, répond un recensement exhaustif du thème (Henrot 1991), qui situe plutôt l'involontaire proustien du côté d'une indicible souffrance et d'une culpabilité qui ne cessent, parce qu'enfouies et refoulées, de remonter à la surface aussitôt que le sujet baisse sa garde. Une plongée dans les versions antérieures du roman, qu'il s'agisse de *Jean Santeuil* ou des *Soixante-Quinze feuillets*, pourrait appuyer cette lecture, des souffrances encore plus explicites de Jean à l'envie, aussi claire que directe, de « 'tuer tout le monde' » (Leriche 2023).

Dans son ouvrage *Proust, Contre-enquête* Christine Brusson pose les bases d'une relecture de la *Recherche* sous l'angle du trauma. Interrogeant le passage de la vie à l'œuvre chez Marcel Proust, Brusson écrit :

La répétition de ces scènes violentes, cette place trop importante qu'occupe le grand-père dans l'éducation du petit-fils, l'éducation rigide, le manque de tendresse, une scrupuleuse surveillance – n'oublions pas que son père est médecin hygiéniste –, l'indélicatesse avec laquelle sera abordée la sexualité à l'adolescence et d'autres choses peut-être qu'on ignore, peuvent avoir provoqué sur un enfant nerveux et hypersensible des effets dévastateurs. Les conflits, la culpabilité qui rongent l'enfant sont sans doute à l'origine des troubles nerveux dont a souffert Marcel Proust. Il en gardera des séquelles toute sa vie. (Brusson 2018, 114)

Bien que laissant peu de place à la nuance, ce diagnostic a le mérite de proposer une piste originale afin de relire l'œuvre de Proust. La mémoire involontaire proustienne, déclenchée entre autres par une (trop) célèbre pâtisserie, reçoit une signification différente.

Mais on répondra que l'épisode de la madeleine est, pour sa part, résolument heureux. La madeleine provoque chez le protagoniste un « plaisir délicieux », source d'une « puissante joie » (*DCS* I, 44). L'ambivalence entre une mémoire involontaire heureuse ou malheureuse rejoue en fait l'une des tensions de l'œuvre dans son ensemble, sujette à de nombreux débats voire polémiques au sein de la critique proustienne¹, concernant la valeur à accorder aux épisodes de mémoire qui ouvrent et ferment le roman de Proust, cela à plusieurs milliers de pages d'inter-

¹ On pense notamment à l'essai d'Edward Bizub, *Faux pas sur les pavés. Proust controversé* (Bizub 2020).

valle. Il semble que chaque méthode d'analyse, en fonction des différentes écoles et courants critiques – sans parler des sensibilités particulières de chaque spécialiste –, apporte à cette question des réponses diverses.

Au sujet de l'ambivalence essentielle de la mémoire involontaire proustienne, Brusson souligne :

Proust le sait : le souvenir est blanc et noir, réversible, heureux ou triste selon la face qu'on choisit de regarder. Et l'écriture – catharsis – vide la mémoire involontaire, née du souvenir traumatique, de sa substance obscure, ce soleil noir qui l'effraie depuis toujours. (Brusson 2018, 125)

Écriture comme catharsis ? L'hypothèse paraît plausible. Mais il reste à comprendre comment cela fonctionne. Car il ne semble pas y avoir de raison *a priori* pour que l'écriture serve de voie de sortie à la mémoire traumatique. Mettre en mots un événement particulièrement éprouvant, à l'oral comme à l'écrit, pourrait ne faire que réactiver le trauma sans le modifier en aucune façon.

Je proposerai deux pistes de lecture afin de répondre à cette question :

1. Chez Proust la victoire sur la mémoire traumatique est possible par un style qui recrée l'expérience vécue de la relation à soi, aux autres et au monde. C'est grâce à une écriture qui explore les articulations entre le langage et le corps, entre les idées et la chair, que le sujet retrouve progressivement de son autonomie.

Une conséquence est la suivante :

2. Plutôt que d'être figée dans le passé, la mémoire devient un outil pour l'action, tournée vers le futur. L'épisode de la madeleine est ainsi à la fois le symptôme de la mémoire traumatique, mais également sa résolution : revenir dans le passé, c'est aussi faire un bond vers l'avenir.

Je commencerai par passer en revue la conception que se fait Peter A. Levine, clinicien et psychologue américain, de la mémoire traumatique. On observera ensuite les liens que l'approche de Levine entretient avec la notion de cognition incarnée, avant d'envisager deux figures du trauma dans la *Recherche* : la toupie et le nénuphar. Enfin, la notion de « résistance », comprise en tant qu'impression sensorimotrice mais aussi comme régime herméneutique, correspondra chez Proust à l'une des résolutions possibles de la mémoire traumatique.

Trauma et cognition incarnée (Peter A. Levine)

Lorsque l'on s'intéresse aux liens entre la mémoire et l'identité humaine, il semble que rien ne soit plus erroné que de considérer la mémoire comme une banque de souvenirs, disponibles dès que l'on en aurait besoin. Au contraire, nous passons

notre temps à transformer et remanier nos souvenirs, probablement afin que ceux-ci nous transforment en retour :

En effet, les recherches récentes démontrent de manière éclatante que la mémoire est un processus reconstitutif qui sélectionne, ajoute, supprime, réorganise et met continuellement à jour les informations – le tout au service du processus adaptatif permanent de survie et de vie². (Levine 2015, 3)

La transformation serait la règle et non l'exception. Or, ce serait précisément ce processus adaptatif de remodelage des souvenirs qui serait atteint dans le cas d'un trauma. Dans son ouvrage *Trauma and memory*, Peter A. Levine souligne :

Contrairement aux souvenirs « ordinaires » (qu'ils soient agréables ou pénibles), qui sont malléables et évoluent dynamiquement avec le temps, les souvenirs traumatiques sont figés et statiques. Ce sont des empreintes (ou engrammes) laissées par des expériences passées accablantes, des impressions profondes gravées dans le cerveau, le corps et la psyché de la personne qui en souffre. Ces empreintes dures et figées résistent au changement et s'actualisent difficilement avec les informations présentes. (Levine 2015, 7)

Une des caractéristiques de la mémoire traumatique est sa fixité dans le temps. La valence émotionnelle (positive ou négative) associée au souvenir n'est pas le critère le plus déterminant. Prévaut surtout la capacité du temps à exercer une influence dynamique sur la mémoire, suscitant un processus à la fois organique, relationnel et complexe, le tout du passé de l'individu se constituant de souvenirs particuliers, pris dans une négociation perpétuelle. Le paradoxe de la mémoire traumatique est ainsi d'être une mémoire sans temporalité, c'est-à-dire sans possibilité pour le sujet de remanier son passé en fonction des exigences du présent. Levine poursuit :

Être traumatisé, c'est être condamné à un cauchemar sans fin, jouant sans cesse ces tourments insupportables, tout en étant la victime d'obsessions et de compulsions diverses. Les personnes traumatisées voient leur vie mise en suspens jusqu'à ce qu'elles parviennent, d'une manière ou d'une autre, à traiter ces intrusions, à les assimiler, puis à construire des récits cohérents qui permettent enfin d'apaiser ces souvenirs. (Levine 2015, 7)

Le récit de soi, acquérant une dimension narrative, s'avère à cet égard déterminant³. L'effort visant à réunir des événements en un récit reviendrait à réintroduire de la temporalité dans le processus de mémoire, conférant progressivement aux souvenirs une disponibilité à être à nouveau affectés par le passage du temps. On

² Les traductions de Levine sont de ma part.

³ On peut faire le lien avec l'identité narrative de Paul Ricœur. Voir PARENT 2006.

raconte, semble-t-il, afin de transformer ce qui nous arrive, et pour mieux, par la suite, raconter de nouveau.

Mais la principale contribution de Peter A. Levine à l'étude et à la prise en charge des personnes souffrant d'un traumatisme tient au rôle donné aux sensations corporelles, plus précisément aux impressions sensorimotrices. D'après Levine, dans le cas de la mémoire traumatique, l'état de mise en suspens temporel provoquerait chez le sujet une suractivation nerveuse : « Le système nerveux d'une personne traumatisée n'est pas endommagé ; il est figé dans une sorte d'animation suspendue [*suspended animation*] » (Levine 1997, 86). Pour Levine, le trauma apparaît lorsqu'un événement particulièrement éprouvant (accident⁴, violence physique ou verbale), déclenche chez la personne une réaction qui pour diverses raisons (immobilité contrainte ou forcée, impossibilité à réagir due à un jeune âge), ne trouve pas de résolution vers l'extérieur. Une réaction de figement [*freeze*] peut, dans certains cas, s'ensuivre :

Lorsque les réponses de lutte ou de fuite [*fight or flight*] sont empêchées [*thwarted*], l'organisme se contracte instinctivement avant de se résoudre à sa dernière option : la réponse de figement [*freeze*]. En se contractant, l'énergie qui aurait été libérée par l'exécution des stratégies de lutte ou de fuite est amplifiée et reste piégée dans le système nerveux. (Levine 1997, 99)

Alors que « notre mémoire sensorimotrice humaine est toujours en alerte, prête à exécuter ses ordres pour assurer notre protection et notre sécurité » (Levine 2010, 84), dans le cas d'un événement traumatique cette réaction a été court-circuitée. Le résultat, selon Levine, serait qu'une charge énergétique se voit emmagasinée chez la personne. Cette énergie accumulée déclencherait des réactions de colère et de rage, pouvant en retour être la source d'un sentiment de honte :

D'énormes quantités d'énergie doivent être mobilisées (par un système déjà mis à rude épreuve) pour contenir la rage ainsi que d'autres émotions primitives. Ce retournement de la colère contre soi-même, ainsi que le besoin constant de se défendre contre son irruption, conduisent à une honte accablante, puis à un épuisement progressif. (Levine 2010, 89)

Tristesse, colère et rage, se retournant contre le sujet en un accablant sentiment de honte : ces mots peuvent servir à résumer les premières pages d'*À la recherche du temps perdu*, de l'obligation signifiée à l'enfant d'aller se coucher (selon une logique décrite comme imprévisible et arbitraire⁵), au rituel du baiser refusé, contrai-

⁴ Pascal Pignol explique que les premiers modèles du traumatisme ont été développés à la suite des accidents de chemin de fer à la fin du XIX^e siècle (PIGNOL 2014).

⁵ « Mon père me refusait constamment des permissions qui m'avaient été consenties dans les pactes

gnant le garçon à adopter une « ruse de condamné » (DCS I, 28). L'apogée de ces variations affectives extrêmes se trouve dans la culpabilité de l'enfant d'avoir fait indument fléchir la volonté de sa mère. Le narrateur indique en effet : « Il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc » (DCS I, 38). On aurait du mal à trouver dans la littérature une mise en scène plus poussée des mécanismes psychosociaux de la honte, que ressent le héros de la *Recherche* à l'idée de faire mourir ses proches par le souci qu'il leur donne.

Pour en revenir à l'approche que développe Levine du trauma, l'une des voies de guérison se trouverait dans un processus de reprise de confiance chez la personne en son système sensorimoteur. À cette reprise de confiance s'ajouterait ce que Levine nomme une « agressivité saine [*healthy aggression*]⁶ » :

La renégociation ne consiste pas simplement à revivre une expérience traumatique. Il s'agit plutôt de revisiter de manière progressive et dosée certains éléments sensorimoteurs qui composent un engramme traumatique particulier. (Levine 2015, 43)

Avant d'en venir plus précisément à Proust, il paraît nécessaire de pointer les liens que cette conception du trauma entretient avec la notion de cognition incarnée. Dans le domaine philosophique et littéraire français, la figure de Maurice Merleau-Ponty, à propos duquel lequel l'influence de Proust n'est plus à démontrer (Simon & Castin 1997, Simon 2000, Simon 2016), se révèle incontournable. Dans la *Phénoménologie de la perception*, le philosophe souligne : « Avant d'être l'indice d'un concept, [le mot] est d'abord un événement qui saisit mon corps et ses prises sur mon corps circonscrivent la zone de signification à laquelle il se rapporte » (Merleau-Ponty 1945, 282). Pour Merleau-Ponty, le langage ne permettrait pas uniquement de mettre en mots l'expérience corporelle, mais en procéderait directement, la réalité corporelle étant pour le philosophe le lieu de toutes les manifestations chez l'humain⁷.

Or, l'approche incarnée de la perception s'inspire des réflexions de Merleau-Ponty afin de préciser les modes de fonctionnement de la cognition humaine. À l'intérieur de ce processus, la notion de « simulation » acquiert un rôle central :

plus larges octroyés par ma mère et ma grand-mère parce qu'il ne se souciait pas des 'principes' et qu'il n'y avait pas avec lui de 'Droit des gens' » (DCS I, 35).

⁶ « Cette convergence des systèmes de motivation et d'action (dopamine et noradrénaline) est ce que j'ai appelé 'l'agressivité saine' » (LEVINE 2015, 69).

⁷ Au sujet du trauma, Merleau-Ponty souligne : « L'expérience traumatique ne subsiste pas à titre de représentation, dans le mode de la conscience objective et comme un moment qui a sa date, il lui est essentiel de ne se survivre que comme un style d'être et dans un certain degré de généralité » (MERLEAU-PONTY 1945, 112).

La cognition incarnée considère que la représentation d'un concept, et plus généralement d'une connaissance, nécessite la réactivation des patterns d'activation cérébrale sensorimoteurs qui ont été activés lors de l'expérience réelle de ce à quoi renvoie cette connaissance. Par exemple, lorsqu'une personne pense à un objet tel qu'une banane, les patterns d'activations cérébrales dans les aires sensorimotrices qui ont été formés au cours des précédentes expériences réelles d'une banane sont réactivés. Cette réactivation des traces mnésiques peut être vue comme une simulation sensorimotrice, dans le sens où lorsqu'on est confronté au concept de banane, le système visuel « simule » l'apparence d'une banane, le système moteur « simule » l'acte de prendre, d'éplucher et de porter à la bouche une banane, et les systèmes gustatifs et olfactifs « simulent » le goût et l'odeur d'une banane. (Dutriaux & Gyselinck 2017, 430)

Un des aspects qui fait de la *Recherche* un chef d'œuvre tient à l'aptitude du romancier à développer le potentiel d'activation perceptif et cognitif du langage. C'est la raison pour laquelle, comme le souligne Guillemette Bolens, l'écriture de Proust requiert de la part des lecteurs et lectrices un engagement actif prenant la forme de simulations perceptives multimodales⁸ (Bolens 2022, 2017). Lire et comprendre la *Recherche* nécessite en effet bien souvent de simuler des expériences complexes, donnant ainsi l'occasion aux lecteurs et lectrices d'accroître la conscience qu'ils et elles ont de leurs propres processus cognitifs⁹.

Poursuivant le lien avec la question du trauma, il devient possible de considérer que les images et métaphores de Proust s'apparentent à la décharge énergétique décrite par Levine. Écrire revient pour le romancier à activer la dimension corporelle du langage, contrecarrant ainsi la fixité de la mémoire traumatique. Grâce au langage du romancier, à son style qui interroge les articulations entre les idées et la chair, le système sensorimoteur entre en relation avec l'extérieur, permettant à la charge énergétique accumulée de se relâcher¹⁰.

⁸ Bolens relève notamment que « [c]hez Proust, nous avons à fournir un effort cognitif qui nécessite un travail de simulation perceptive nourri d'un savoir sensorimoteur permettant une précision interprétative augmentée, dès lors que cette précision aboutit à une instabilité perceptive plus exacte qu'une représentation stabilisée. L'instabilité perceptive et son pouvoir d'évocation sont bien l'un des propos majeurs de l'œuvre de Proust » (BOLENS 2011, 77).

⁹ L'approche en termes de simulations perceptives permet notamment de décrire avec davantage de précision le phénomène de l'humour chez Proust, que la critique proustienne ne relève pas toujours. Voir par exemple : BOLENS 2016, STÜCKLIN 2023.

¹⁰ Dans ses réflexions philosophiques et médicales sur la mémoire proustienne, Didier Hurson remarque que « [l]e temps perdu ne peut se retrouver, selon lui [Proust], que lorsqu'on se déplace vers la charnière entre la chair et l'image, entre le corps et l'acte psychique de la réactivation d'une perception visualisée puis verbalisés » (HURSON 2019, 47).

Figures proustiennes du trauma : la toupie et le nénuphar

On se concentrera sur les figures de la toupie et du nénuphar, à mi-chemin entre objets existant dans le monde et images servant à désigner un mode particulier d'interaction avec l'environnement. Toupie et nénuphar apparaissent tous deux dans *Du côté de chez Swann*, lorsque le narrateur fait le récit de ses promenades en direction du domaine des Guermantes. La figure de la toupie intervient dans le fameux passage du quadruple « Zut » :

Quand j'étais fatigué d'avoir lu toute la matinée dans la salle, jetant mon plaid sur mes épaules, je sortais : mon corps obligé depuis longtemps de garder l'immobilité, mais qui s'était chargé sur place d'animation et de vitesse accumulées, avait besoin ensuite, comme une toupie qu'on lâche, de les dépenser dans toutes les directions. Les murs des maisons, la haie de Tansonville, les arbres du bois de Roussainville, les buissons auxquels s'adosse Montjouvain, recevaient des coups de parapluie ou de canne, entendaient des cris joyeux, qui n'étaient les uns et les autres, que des idées confuses qui m'exaltaient et qui n'ont pas atteint le repos dans la lumière, pour avoir préféré à un lent et difficile éclaircissement, le plaisir d'une dérivation plus aisée vers une issue immédiate. (DCS I, 152)

Éprouvant un sentiment de joie, le héros se change en toupie. Les chocs avec les bordures extérieures, caractéristiques des mouvements oscillatoires de cet objet, prennent la forme de coups de parapluie contre les arbres. Il faut dire que le héros est coutumier de ces épisodes de frénésie corporelle. Longtemps, lorsqu'il est heureux, le protagoniste ne sait que faire de sa joie, n'ayant pas encore la capacité à transposer cette joie dans l'écriture.

Le narrateur semble ici souscrire à une curieuse conception de l'énergie corporelle. En position assise (l'une des positions de la lecture), le corps se charge d'une énergie qui doit ensuite être dépensée. L'image de la toupie désigne cette dépense énergétique quasiment automatique, venant buter au hasard contre les obstacles extérieurs. En même temps, cette comparaison suggère ses propres limites : associée au monde de l'enfance (qui n'est pour autant jamais, chez Proust, traité avec dédain ou esprit de supériorité), la figure de la toupie manque encore de clairvoyance. L'image de la toupie équivaut au « plaisir d'une dérivation plus aisée vers une issue immédiate » (DCS I, 152). En somme, pour le romancier, être une toupie est une chose positive. La toupie relève d'un sentiment de joie. Il se trouve que cette joie est pour le romancier rien de moins que l'une des raisons d'être de la littérature¹¹.

¹¹ L'importance de la joie chez Proust demanderait une étude plus poussée, étant à mon sens sous-développée dans la critique actuelle.

Mais dans cet épisode de *Du côté de chez Swann*, le jeune Marcel en est encore à ses débuts. Son apprentissage est en cours. Marcel deviendra écrivain lorsque qu'il saura traduire par le biais du langage les chocs physiques, ceux que le corps éprouve dans la résistance avec le sensible. Le « lent et difficile éclaircissement » (DCS I, 152) du héros doit passer par un style d'écriture où les mots puisent leur signification dans le corps, et plus particulièrement dans les impressions sensorimotrices. À l'intérieur de cette conception sensorimotrice de l'écriture, le rôle des mots sera de se comporter à la façon de toupies, provoquant chocs, coups et butées hasardeuses, seuls moyens pour le romancier, mais aussi pour ses lecteurs et ses lectrices, de connaître la « joie du réel retrouvé » (TR IV, 127).

En retour, au terme de son apprentissage, le héros aura été libéré de ses épisodes de frénésie corporelle. Car à ce stade, le devenir-toupie du héros comporte une dimension inquiétante. En effet, si le héros est une toupie, d'où vient la main qui lui a donné l'impulsion ? La toupie est ainsi à la fois l'expression d'une joie en provenance de l'enfance¹², tout autant que le prélude à une dépossession de soi, qui trouvera dans le nénuphar de la Vivonne son expression la plus complète.

Le nénuphar intervient une dizaine de pages après la toupie. Le jeune héros se trouve à présent au bord de la Vivonne, un cours d'eau qui, dans son esprit, remonte jusqu'à la propriété des Guermantes. Le nénuphar forme un contraste avec la toupie : cette fois, pas de résistance avec le sensible, pas de chocs physiques et encore moins de joie.

Observant le nénuphar de la Vivonne, le héros est frappé par les mouvements de va-et-vient de cette plante :

Poussé vers la rive, son pédoncule se déliait, s'allongeait, filait, atteignait l'extrême limite de sa tension jusqu'au bord où le courant le reprenait, le vert cordage se repliait sur lui-même et ramenait la pauvre plante à ce qu'on peut d'autant mieux appeler son point de départ qu'elle n'y restait pas une seconde sans en repartir par une répétition de la même manœuvre. (DCS I, 166-167)

L'application médicale de ce nénuphar ne tarde pas. Le héros rapproche le nénuphar de sa tante Léonie :

Je la retrouvais de promenade en promenade, toujours dans la même situation, faisant penser à certains neurasthéniques au nombre desquels mon grand-père comptait ma tante Léonie, qui nous offrent sans changement au cours des années le spectacle des habitudes bizarres qu'ils se croient chaque fois à la veille de secouer et qu'ils gardent toujours ; pris dans l'engrenage de leurs malaises et de leurs manies,

¹² D'autres occurrences de la figure de la toupie pourraient venir compléter cette analyse, par exemple le tournoiement des chambres au début de *Du côté de chez Swann*. Je remercie Geneviève Henrot Sostero de m'avoir indiqué ce rapprochement.

les efforts dans lesquels ils se débattent inutilement pour en sortir ne font qu'assurer le fonctionnement et faire jouer le déclic de leur diététique étrange, inéluctable et funeste. (DCSI, 167)

Tout comme la toupie, le nénuphar désigne un style oscillatoire particulier, en contraste avec les chocs précédemment décrits. Si cette plante est tant marquée par le sentiment de l'angoisse, c'est parce qu'elle est une figure de la passivité la plus totale. Le nénuphar bouge, mais son mouvement s'apparente à un surplace. Pour le nénuphar, le temps n'existe pas. Tout se répète à l'infini, sans possibilité de changement, rappelant l'une des définitions que donne Levine du trauma : « Être traumatisé, c'est être condamné à un cauchemar sans fin, rejouant sans cesse ces tourments insupportables, tout en étant la victime d'obsessions et de compulsions diverses » (Levine 2015, 7).

Mais on sait aussi que ce n'est pas le dernier mot du « nénuphar neurasthénique » (Lejeune 1980, 181). Dans la *Prisonnière*, le héros découvrira que ce nénuphar n'est pas tant sa tante Léonie que lui-même (*Pris.* III, 586-587). À cet égard, il est possible de se demander si le cheminement du héros ne s'apparente pas lui aussi à une forme de surplace¹³. La vie du héros, relatée pendant plusieurs milliers de pages, pourrait n'être que l'immense dérive d'un nénuphar névrotique. Sa *re-cherche* ne serait qu'une illusion de mouvement. Le protagoniste croirait qu'il se propulse vers l'avant, qu'il part à la recherche... Mais en réalité, il resterait piégé à l'intérieur du préfixe itératif « re », c'est-à-dire dans une répétition infinie et angoissante¹⁴. Il semble que chez Proust, l'élan vers l'avant (autre nom du désir, et façon pour le désir d'agir dans le monde¹⁵) ne cesse d'être tempéré par la peur de la stagnation.

La différence entre la toupie et le nénuphar, entre la joie encore naïve de l'une et la vision cauchemardesque de l'autre, tient ainsi à des écarts entre des styles de mouvement, exprimés en termes de contacts ou frottements sur le plan de la matière. À chacun de ces styles oscillatoires correspond un degré différent de résistance. Du nénuphar à la toupie, il est ainsi possible d'observer un accroissement

¹³ Un autre exemple de l'angoisse de la répétition infinie se trouve dans *Sodome et Gomorrhe*, lorsque le héros a passé, de manière paradoxale, une première nuit agréable à son hôtel : « Faudrait-il maintenant, m'étais-je dit [...] aller toujours dans d'autres hôtels où je dînerais pour la première fois, où l'habitude n'aurait pas encore tué à chaque étage, devant chaque porte, le dragon terrifiant qui semblait veiller sur une existence enchantée [...] ? » (SG III, 161).

¹⁴ L'épisode du nénuphar dans *Du côté de chez Swann* est en fait une réécriture d'un passage de *Sylvie* de Gérard de Nerval. La réécriture par Proust de la nouvelle de Nerval vise précisément à désamorcer son caractère désespéré ou traumatique (MIGUET-OLLAGNIER 1984). Or, c'est par le biais de la résistance du sensible ainsi que par les impressions sensorimotrices, telles que le fait pour le héros de presser la main d'Albertine (STÜCKLIN 2024), que Proust résout l'aporie nervalienne d'une rupture entre le moi et le monde (SIMON 1997).

¹⁵ BARBARAS 2016.

du ressenti sensorimoteur, pouvant correspondre au tracé thérapeutique décrit par Peter A. Levine¹⁶.

Il est donc nécessaire de suivre à présent le fil de la notion de « résistance » dans la *Recherche*. Au terme de ce parcours (nécessairement restreint dans le cadre de cet article), la mémoire traumatique perdra progressivement de son emprise, rendant possible le devenir-écrivain du héros.

Éprouver des résistances ou la guérison infinie¹⁷

Plusieurs commentateurs et spécialistes de Proust ont relevé l'importance de la notion de « résistance » dans la *Recherche*. Luc Fraisse retrace l'histoire philosophique de ce terme, faisant le lien avec la notion d'effort et la philosophie de Maine de Biran (Fraisse 2019, 594). Anne Simon fait pour sa part état chez Proust d'une « esthétique de la surimpression », qu'elle définit comme « une proposition herméneutique qui envisage le sens dans sa confrontation à une 'résistance', à un obstacle » (Simon 2018, 12). Allant de pair avec la notion d'effort, la « résistance », s'inscrit chez Proust à l'intérieur d'une conception plus générale sur la signification. Tout en se déclarant « Contre l'obscurité » (Proust 1971, 390), le romancier considère que l'accès à la signification est le résultat d'un effort¹⁸, se réalisant à la fois sur le plan corporel et mental¹⁹.

Il existerait ainsi pour Proust une continuité entre les impressions sensorimotrices, exprimant la relation avec l'extérieur, et l'aptitude du sujet à comprendre et interpréter le monde qui l'entoure. La capacité du sujet à ressaisir son identité à travers le temps relèverait également d'une expérience de la résistance :

¹⁶ Le choix de privilégier les recherches de Levine par rapport aux traités de médecine de la fin du XIX^e siècle, lus et connus de Proust, peut s'expliquer par l'importance accordée dans cet article au style de l'écrivain. Il se trouve que les recherches qui se sont intéressées aux différentes cures de Proust, comme celles d'Edward Bizub dans *Proust et le moi divisé* (Bizub 2006) congédient la dimension stylistique, au profit d'une herméneutique de la transparence aux accents particulièrement spiritualistes. Or, chez Proust, le style résiste, et cette résistance peut précisément servir à marquer le rôle de l'écriture vis-à-vis de l'expérience traumatique.

¹⁷ J'emprunte l'expression « guérison infinie » au journal de Ludwig Binswanger durant le traitement d'Aby Warburg, suivi de leur correspondance (BINSWANGER & WARBURG 2020).

¹⁸ La peinture d'Elstir correspond par exemple à un « effort [...] de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite » (*JFF* II, 194).

¹⁹ Joshua Landy parle à ce propos d'une « gym mentale » comme l'un des effets produits par la lecture de la *Recherche* (LANDY 2024, 108-112).

Mais c'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes. (*DCS* I, 182)

Le temps secrète dans le « sol mental » du héros des couches géologiques sur lesquelles le héros « [s]'appuie ». Cette conception de l'identité, susceptible de recevoir d'importants développements philosophiques, procède en fait d'une sensation relativement primaire, celle du contact haptique²⁰. Le héros fait l'épreuve de la résistance lorsqu'il frappe de son parapluie les arbres du bois de Roussainville (*DCS* I, 152), mais aussi lorsqu'il presse la main d'Albertine (*JFF* II, 272) ou lui embrasse la joue (*CG* II, 659-660). Du point de vue du rapport à autrui, la résistance implique également la possibilité d'un refus, à savoir, dans le cas d'Albertine, de sonner la cloche de toutes ses forces si la présence du jeune garçon lui paraît importune²¹ (*JFF* II, 286).

Tous ces instants forment des reliefs matériels et sensibles, qui s'inscrivent dans la psyché du héros sous la forme de strates géologiques. Une unité cohérente bien que stratifiée s'en dégage, puisque continuent d'apparaître des « veinures » et autres « bigarrures de coloration » (*DCS* I, 184). Le tout du passé de l'individu se compose de différents moments ou événements, qui dans leur relation dynamique ne cessent de reconfigurer l'identité de la personne²².

Ce sont ainsi ces résistances, « veinures » et « bigarrures », qui empêchent le héros de sombrer définitivement du côté du nénuphar neurasthénique, qui est tout autant un nénuphar traumatique. De manière parallèle, c'est en inventant un style qui intègre dans les images et les métaphores les résistances sensorimotrices que le romancier entre en lutte contre l'immobilisme de la mémoire traumatique.

Mimant, peut-être, l'expérience du romancier sur le plan biographique, mais surtout celle des lecteurs et des lectrices, le héros de la *Recherche* « éprouve la résistance et [entend] la rumeur des distances traversées » (*DCS* I, 45). Pour Proust, faire l'épreuve des résistances permet ainsi de retrouver le temps perdu, temps de l'angoisse et de l'absence à soi, afin de le convertir en une poussée joyeuse et désirante vers l'avenir.

²⁰ Sur l'haptique en art et en littérature : BOLENS 2019.

²¹ Contrairement à ce que l'on pourrait penser (violence dans la relation à autrui, tentatives de posséder, contrôler ou enfermer l'autre), l'œuvre de Proust pourrait être utilisée afin de réfléchir à la notion de consentement, par le biais notamment du concept de résistance. La mise en déroute de la mémoire traumatique chez Proust est ainsi symétrique à la critique de l'idéalisme subjectif, ainsi qu'à la redéfinition par le romancier de la conscience en tant que relation dynamique.

²² Voir également SERÇA 2022.

Conclusion

Dans un article daté de 2004, Françoise Leriche posait la question suivante : « Quelle 'vérité de l'art' des impressions sensori-motrices peuvent-elles fonder ? » (Leriche 2004, 77). L'hypothèse du trauma permet de formuler une piste de réponse. Les « vérités de l'art » des impressions sensorimotrices sont des vérités qui rejaillissent sur la vie. Lire, comprendre, interpréter revient toujours chez Proust à éprouver des résistances, par le biais d'un engagement perceptif et cognitif particulièrement soutenu. Les impressions sensorimotrices sont ce qui permet à la littérature de rendre au sujet son aptitude à l'action, qui est pour Proust une façon de gagner la partie face à la mémoire traumatique. Inventant un style d'écriture qui puise sa signification dans les impressions sensorimotrices, le romancier ouvre ainsi une voie, offerte à ses lecteurs et ses lectrices, pour retrouver « l'étincelle joyeuse et motrice » (TR IV, 474) qui vient parfois à nous manquer.

Bibliographie

- BARBARAS, R. (2016), *Le Désir et le Monde*, Paris, Hermann.
- BINSWANGER, L. & WARBURG, A. (2020), *La Guérison infinie*, trad. M. Renouard, Paris, Rivages.
- BIZUB, E., (2020), *Faux pas sur les pavés. Proust controversé*, Paris, Classiques Garnier.
- BIZUB, E., (2006), *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale*, (1874-1914), Genève, Droz.
- BOLENS, G. (2016), « Cognition et sensorimotricité, humour et timing chez Cervantès, Sterne et Proust », in Fr. Lavocat (éd.), *L'Interprétation littéraire et les sciences cognitives*, Paris, Éditions Hermann, 33-55.
- BOLENS, G. (2015), « Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires », in M. Besson, C. Courtet, Fr. Lavocat & A. Viala (éds), *Corps en scènes*, Paris, Éditions du CNRS, 115-125.
- BOLENS, G. (2011), « Les styles kinésiques : de Quintilien à Proust en passant par Tati », in L. Jenny (ed.), *Le Style en acte*, Genève, Métis Presses, 59-86.
- BOLENS, G. (2019), « L'haptique en art et en littérature : Ovide, Proust et Antonello de Messine », in M. de J. Cabral, J. Domingues de Almeida & G. Danou (éds.), *Le Toucher : Prospections médicales, artistiques et littéraires*, Paris, Éditions le Manuscrit, 25-44.

- BOLENS, G. (2022), « Marcel Proust: kinesic styles and consciousness as interaction », *Modern Fiction Studies*, vol. 68, 4, special issue: *Cognitive Modernisms*, edited by P. Armstrong, 619-638.
- BRUSSON, C. (2018), *Proust, contre-enquête*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- DAVOINE, F. & GAUDILLIÈRE, J.-M. (2006), *Histoire et trauma. La folie des guerres*, Paris, Stock.
- DUTRIAUX, L. & GYSELINCK, V. (2017), « Cognition incarnée : un point de vue sur les représentations spatiales », *L'année psychologique/Topics in Cognitive Psychology*, 2017, vol. 116, 419-465.
- EUSTACHE, F. (dir.) (2023), *Mémoire et traumatisme*, Malakoff, Dunod.
- FRAISSE, L. (2019), *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Sorbonne Université Presses.
- HEINE, S. (2014), « The Force of the Blow – Traumatic Memory in Virginia Woolf's Writing », *Anglia*, vol. 131, 1, 40-57.
- HENKE, S., EBERLY D. & LILIENFELD, J. (dir.) (2007), *Virginia Woolf and Trauma: Embodied Texts*, New York, Pace University Press.
- HENROT SOSTERO, G. (2015), « Mnémosyne et le bruissement de la langue », *Revue d'études proustiennes*, Paris, Classiques Garnier, vol. 2, 2, 139-152.
- HENROT SOSTERO, G. (1991), *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padoue, CLEUP, 1991.
- HURSON, D. (2019), « La restauration des temps dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Une physiologie du roman », in F. Boissières & R. Jomand-Baudry (dir.), *L'Énigme de la mémoire. Études pluridisciplinaires*, Paris, CNRS Édition, 45-58.
- LANDY, J. (2024), *Marcel Proust. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- LEJEUNE, P. (1980), « Les carafes de la Vivonne », in G. Genette & T. Todorov (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, 163-196.
- LERICHE, F. (2023), « Entre envie de 'tuer tout le monde' et sanglots retenus : le silence révélateur de l'enfant », *Quaderni Proustiani*, 17, 49-66.
- LERICHE, F. (2004), « La théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique », *Marcel Proust 4, Proust au tournant des siècles 1*, Paris Caen, Minard, 75-108.
- LEVINE, A. P. (2010), *In an Unspoken Voice. How the Body Releases Trauma and Restores Goodness*, Berkeley, North Atlantic Books.

- LEVINE, A. P. (2015), *Trauma and Memory. Brain and Body in Search for the Living Past*, Berkeley, North Atlantic Books.
- LEVINE, A. P. (1997), *Waking the Tiger. Healing Trauma*, North Atlantic Books, Berkeley.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MIGUET-OLLAGNIER, M. (1984), « De la lecture de Sylvie à l'écriture de la Recherche », *Bulletin Marcel Proust*, 34, 199-215.
- OGDEN, P., MINTON, K. & PAIN, C. (2021), *Le Trauma et le Corps. Une approche sensorimotrice de la psychothérapie*, trad. J. Bonnel, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur.
- PARENT, A. M. (2006), « Trauma, témoignage et récit. La déroute du sens », *Protée*, vol. 34, 2-3, 113-125.
- PIGNOL, P. (2014), « Préhistoire de la psychotraumatologie. Les premiers modèles du traumatisme (1862-1884) », *L'Information psychiatrique*, 90, 415-425.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (1971), *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* suivi de *Essais et Articles*, édition de P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SERÇA, I. (dir.), (2022), *Proust et le temps : un dictionnaire*, Paris, Pommier.
- SIMON, A. (1997), « De Sylvie à la Recherche : Proust et l'inspiration nervalienne », *Romantisme*, 95, 39-49.
- SIMON, A. (2018), *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier.
- SIMON, A. & CASTIN, N. (dir.) (1997), *Merleau-Ponty et le littéraire*, Paris, Éditions rue d'Ulm.
- SIMON, A. (2000), *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, PUF.
- SIMON, A. (2016), *Trafics de Proust*, Paris, Hermann.
- STAROBINSKI, J. (2012), *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil.
- STÜCKLIN, L. (2023), « Écrire comme marchent les mouettes : écologie et sociologie du geste chez Marcel Proust », *L'Esprit créateur*, vol. 63, 3, 24-36.
- STÜCKLIN, L. (2024), « Proust lecteur de Nerval : les doigts de la digitale pourprée », *Études francophones*, Presses de l'Université de Louisiane, 31, 57-79.
- WHITEHEAD, A. (2004), *Trauma fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press.