



HAL
open science

Proust et les architectures déconstruites

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Proust et les architectures déconstruites. M.-M. Castellani et J. Prungnaud (dir.). Architecture et discours, éditions du Conseil Scientifique de l'Université de Lille 3, p. 195-204, 2006, coll. " Travaux et recherches ". hal-01683884

HAL Id: hal-01683884

<https://hal.science/hal-01683884>

Submitted on 14 Jan 2018

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

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

Stéphane Chaudier

Publication : « Proust et les architectures déconstruites », *Architecture et discours*, textes réunis par M.-M. Castellani et J. Prungnaud, éditions du Conseil Scientifique de l'Université de Lille 3, coll. « Travaux et recherches », 2006, p. 195-204.

Auteur : Stéphane Chaudier, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*

Résumé :

Nul n'ignore l'importance de la cathédrale dans l'imaginaire esthétique de Proust : « Je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe ». Le monument médiéval offre l'exemple prestigieux d'une totalité construite autour d'une idée qui rayonne et s'impose dans toutes les parties de l'édifice. Le grand livre de Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale*, dit tout ce qu'il faut savoir sur ce symbolisme incarné dans la pierre de l'église, cet «espace à quatre dimensions». Et pourtant, à lire dans *La Recherche* le détail des descriptions consacrées à des objets architecturaux, en découvrant les métaphores qui s'y réfèrent, c'est une tout autre esthétique qui apparaît. L'édifice qui séduit est toujours remodelé, voire mis en pièce et rendu méconnaissable par le jeu d'une force qui s'exerce sur lui. S'impose aussi une prédilection ludique pour le composite, comme le montre le fameux «gâteau architectural» de Gilberte, «aussi débonnaire et familier qu'il était imposant», attendant qu'on vienne le «découronner de ses créneaux en chocolat» et «abatte ses remparts aux pentes fauves et raides, cuites au four comme les bastions du palais de Darius». Le texte, par ses fantaisies architecturales, propose une réflexion sur la forme : toute forme ne vaut-elle pas par sa secrète et dynamique aspiration au difforme, à l'informe ? L'architecture n'est-elle pas le lieu paradoxal où se découvre cette étrange loi ? C'est pourquoi, Albertine qui aime à détruire les glaces «prises dans ces moules démodés qui ont toutes les formes d'architecture possible» manifeste sans doute l'autre visage de l'écrivain. Au bâtisseur symboliste s'oppose un esthète désinvolte, dont la «rêverie, semblable à ces architectes élèves de Viollet-le-Duc [...], ne laisse pas une pierre du bâtiment nouveau». Comment ces deux figures antagonistes peuvent-elles coexister dans une même œuvre ?

Proust et les architectures déconstruites

L'enjeu architectural

La Recherche, on le sait, s'ouvre par un concours d'architecture¹. Qui, du corps ou de l'esprit, va l'emporter ? L'enjeu est important. Le dormeur éveillé ne sait où il est, qui il est. Or avant de pouvoir « nommer la demeure où il se trouvait », il lui faut la « reconstruire² ». Le geste architectural est d'emblée intégré à la question métaphysique des fondements de la connaissance. Elle intéresse Proust autant que Descartes. Comment dire quoi que ce soit sur le

¹ Sur l'imaginaire architectural de Proust, l'essentiel a déjà été dit par Luc Fraisse dans *L'Œuvre cathédrale, Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990 (ouvrage couronné d'un grand prix par l'Académie française et dédié à la mémoire de l'arrière-grand-père de l'auteur, « qui fut, autour de 1900, l'un des derniers bâtisseurs de cathédrales ») ; du même critique, voir aussi *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, CDU-SEDES, collection "Esthétique", 1995. Luc Fraisse a établi le rapport matriciel entre architecture et création. À cette forte démonstration, notre petite étude ajoute un codicille visant à signaler la place d'un imaginaire de la « décréation » dans l'écriture de Proust.

² *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes publiée sous la direction de J.-Y Tadié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1987-1989, tome I, p. 6. Nous abrégons désormais la référence ainsi : *RTP*, I, 6.

monde si le sujet (pensant, percevant, imaginant ou désirant) n'est pas même assuré de savoir s'il existe ? Descartes fonde toute certitude sur l'esprit. Imprudemment, Proust se fie au corps : de « la forme de sa fatigue », de « la position de ses membres », le héros croit pouvoir « induire la direction du mur, la place des meubles », « la prise de jour des fenêtres³ ». La pensée, elle, « hésit[e] au seuil des temps et des formes⁴ ». Aidé par la mémoire du corps, « la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules », le héros retrouve sa chambre et son identité : « je l'avais reconstruite tout entière et meublée comme un architecte et un tapissier⁵ ». Mais, hélas, le jour paraît : « la demeure que j'avais rebâtie dans les ténèbres était allée rejoindre les demeures entrevues dans le tourbillon du réveil⁶ ». Tracé par « le doigt levé du jour », un « pâle signe » dissipe les architectures du sujet, les renvoie à leur inconsistance. Moins ambitieux que le philosophe, le héros doit s'en remettre au « bon ange de la certitude⁷ ». Cette intrusion amusée du surnaturel est révélatrice : le héros-narrateur renonce à être l'artisan de ses propres certitudes. L'esprit inquiet veut s'assurer des fondements ; il met à l'épreuve la solidité de ce qu'il sait ou croit savoir. Cette odyssee de la connaissance trouve en Descartes une issue triomphale. Elle tourne court chez Proust. L'œuvre naît de cet échec spéculatif. Elle enseigne la vertu d'un non-savoir, d'une déprise : elle est une sagesse négative. Sur le mode mineur d'une simple pratique, elle proclame l'inutilité d'un ambitieux projet philosophique : constituer l'autonomie du sujet⁸.

De l'introit ludiquement métaphysique de la *Recherche* découle l'ambivalente évaluation de l'architecture. Elle est l'origine et le but de toute création ; elle fait advenir un espace en lui donnant une forme, une limite. C'est pourquoi elle seule rassure. Et pourtant, il est un plaisir plus fort et plus risqué que celui de construire : c'est celui de revenir à l'entre-deux du réveil et du sommeil. Là, les formes vacillent ; les architectures déstabilisées ont la fluidité du rêve. Entre ces deux postulats, laquelle choisir ? L'épisode de la madeleine relance la réflexion : le destin esthétique-ontologique de l'architecture y est lié à celui de la forme – laquelle fonde la perception du réel : « je ne peux distinguer la forme, lui demander comme au seul interprète possible de me traduire le témoignage de sa contemporaine, [...] la saveur⁹ ». La forme est le chiffre de toute sensation : elle lui assigne sens et intelligibilité. Mais les formes sont aussi fragiles que nécessaires. Soumises au temps, elles apparaissent et disparaissent. Elles « s'étaient abolies, ou ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience¹⁰ ». Et c'est alors que l'architecture se trouve impliquée dans l'informe : « seules » l'odeur et la saveur, « sur la ruine de tout le reste », portent « sans fléchir [...] l'édifice immense du souvenir¹¹ ». Condition de la joie créatrice, le temps retrouvé s'incarne dans une architecture : « l'édifice immense » de « l'œuvre cathédrale », pour reprendre la belle expression de Luc Fraisse. Le passé perdu est ainsi appelé à reprendre « forme et solidité¹² ». Cette architecture idéale exige d'en passer par la voie paradoxale de la destruction des formes : « moull[é] dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques¹³ », le biscuit doit

³ RTP, I, 6.

⁴ *Ibid.*

⁵ RTP, I, 184.

⁶ *Ibid.*

⁷ RTP, I, 9.

⁸ La certitude amoureuse est l'*autre* certitude que cherche le héros, et qu'il échoue semblablement à trouver. Même de la mère, on ne peut pas être sûr. Elle est à la fois le remède et le poison ; le souverain bien et la source de toute souffrance. Son amour ne peut être qu'intermittent. Le temps (comme la mère) reprend ce qu'il donne : ils sont l'avertissement et le revers d'une même angoisse. L'inquiétude est donc la pulsation de la vie. Que reste-t-il au Grand Inquiet pour ne pas mourir de son inquiétude ? L'action. Elle prend la forme de la représentation littéraire. Il faut faire contre mauvaise fortune bon cœur. L'art qui se donne comme une valeur (un mythe profane du salut) est donc en réalité une pratique, une thérapie, une tactique, une respiration (ce que sont aussi les mythes du salut, quand on n'y croit pas trop). Créer, c'est, pour Proust, jouer avec ses affects et ses limites un jeu socialement reconnu (c'est-à-dire à la fois licite et gratifiant).

⁹ RTP, I, 46.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² RTP, I, 47.

¹³ RTP, I, 47.

se dissoudre dans le thé pour ressusciter le passé. L'écriture de l'architecture se trouve donc prise, compromise dans ce rythme fondamental : « créer, détruire¹⁴ ». L'expérience de la madeleine, comme de la création, sont des moments de joie. Faut-il pour cela penser les deux procès dans un cadre dialectique ? Peut-on affecter au « détruire » une place fixe et transitoire dans le récit finalisé d'une création elle-même orientée par la production d'une synthèse ou d'un bel objet architectural ?

L'architecture entre chair et pensée

Tout corps a un secret, une origine enfouie dans ses viscères. Quand le regard accède à ces profondeurs, il découvre le geste le plus archaïque et le plus civilisateur qui soit, un geste architectural. Dans la salle à manger du Grand-Hôtel, le héros contemple un « vaste poisson », un « monstre marin [...] contemporain des époques primitives où la vie commençait à affluer dans l'Océan » et dont « le corps aux innombrables vertèbres, aux nerfs bleus et roses, avait été construit par la nature, mais selon un plan architectural, comme une polychrome cathédrale de la mer¹⁵ ». Qui assure le passage de la matière à l'art, du corps à la pensée, de l'innombrable à l'intelligible, bref du chaos coloré à l'appréhension d'un plan, d'une intention, d'une forme ? C'est l'architecture. Il faut y prendre garde : le « comme » final n'introduit pas un second terme qui serait analogue au premier ; le concept de « cathédrale polychrome de la mer » n'a d'existence qu'identifié au « vaste poisson », au « monstre marin ». Le « comme » est donc moins ici l'outil d'une analogie que l'introducteur d'une « métaphore vive », c'est-à-dire, comme le dit Ricœur, d'une reconfiguration de la réalité. Pour Proust, l'architecture n'est pas un banal contenant. Elle n'est pas au-dessus ou autour des choses ; elle est en elles, sous elles ; elle est le schème générateur qui permet leur émergence, leur déploiement et leur interprétation : « sous la peau fine, la construction hardie, l'architecture féodale apparaissait. Sa tête faisait penser à ces tours d'antiques donjons dont les créneaux inutilisés restent visibles mais qu'on a aménagés intérieurement en bibliothèque¹⁶ ». Sous la chair, l'architecture – c'est-à-dire une matrice sensible, immergée dans le temps, et qui autorise, sous-tend un jeu de métamorphoses imprévisibles : en Saint-Loup, la forteresse devient « librairie ».

Établie comme fondement des choses – leur sol sensible et créateur –, l'architecture n'en est pas moins pensée comme un geste destructeur : « à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle [la lanterne magique] substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores¹⁷ ». « Là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue », note Proust¹⁸. L'architecture est donc exercice d'intelligence ; elle ouvre le mur à la lumière et à la couleur ; mais penser, sentir sont des « choses [...] tristes¹⁹ », si bien que l'initiative de l'architecte est mélancolique – productrice de mélancolie. La certitude du mur fait place à l'image – ce leurre dont on s'éprend. L'intelligence est incapable de saisir ce qu'elle crée : « impalpables irisations », « surnaturelles apparitions ». L'aventure du sens est à la fois crainte et désirée. L'architecture est le lieu où la chair et l'idée s'affrontent ; la défaite de la seconde ouvre la voie au plaisir, à l'altérité, à l'imaginaire. « Dans le bloc de verdure devant lequel on me laissa, il fallait pour reconnaître une église faire un effort qui me fit serrer de plus près l'idée d'église²⁰ ». La pensée se met au travail dès que l'objet tend à nouveau vers l'indistinction de la matière : « ce bloc de verdure », il faut le travailler pour engendrer l'idée, l'image de l'église. « Reconnaître » est le verbe clé de cette *praxis*. Pour

¹⁴ Didier Anzieu, *Créer / Détruire*, Paris, Dunod, collection « Psychismes », 1996.

¹⁵ RTP, II, 54-55.

¹⁶ RTP, II, 176.

¹⁷ RTP, I, 9.

¹⁸ RTP, IV, 484.

¹⁹ RTP, I, 10.

²⁰ RTP, II, 75.

traduire la chose, pour pouvoir dire que « le cintre de cette touffe de lierre [est] celui d'une verrière ogivale », il faut la « dévêtir des formes » auxquelles on est accoutumé. L'altération est une voie féconde : elle oblige l'esprit à un corps à corps avec la chose. L'idée est serrée de plus près pour être, comme une femme, possédée. Mais on sait que l'érotique proustienne est celle de la perte. Rien ne fait autant jouir l'amant que l'obstacle à la possession. Albertine est un être de fuite. Et de fait, sitôt retrouvée, l'architecture est à nouveau perdue :

Mais alors un peu de vent soufflait, faisait frémir le porche mobile que parcouraient des remous propagés et tremblants comme une clarté ; les feuilles déferlaient les unes contre les autres ; et frissonnante, la façade végétale entraînait avec elle les piliers onduleux, caressés et fuyants²¹.

L'isotopie du mouvement est mise en œuvre par un paradigme phonologique en /f/ : « soufflait, faisait frémir, déferlaient, frissonnante, fuyants ». Les participes présents signalent l'action d'un procès extérieur et qui pourtant s'incorpore à la substance au point de devenir l'une de ses propriétés distinctives : « remous tremblants, façade frissonnante, piliers fuyants ». Mais c'est alors que, par la métaphore, la chose devient autre : elle rencontre, épouse le fantasme. Cette église est en effet l'équivalent anticipé de « cette étude frémissante » où « le col hardi d'un cygne cherche la bouche d'une Léda qu'on voit dans toute la palpitation spécifique du plaisir féminin²² ». Serré de plus près, institué comme forme face à la pensée, le « bloc de verdure » animé par le vent est devenu une chair sensible, frémissante, érotisée. À l'objet architectural, la métaphore rend sa densité désirable. Les jeunes filles ne sont pas loin.

La métonymie, opérateur de déconstruction²³

Il n'est pas de mouvement plus spécifiquement proustien que celui qui affermit pour ébranler ; qui cerne pour échapper ; qui assure à l'objet et au sujet une existence distincte et séparée pour mieux les confondre dans un troisième terme, « de déport » dirait Barthes – et qui, de fait, est celui où la jouissance et l'inquiétude reprennent tout leur droit. Par sa prétention à la stabilité, l'architecture se prête à cette pratique ludique, esthétique, fantasmatique. Diverses configurations participent à la déconstruction du monument ; toutes ressortissent à la logique métonymique. Sur l'objet architectural s'exerce en effet une force de dissolution contiguë dont le descripteur évalue les effets. L'obscurité due à la guerre remodèle les rues de Paris²⁴. À une maison banale, « la perspective et la lumière du soir » donnent « une ciselure précieuse et un écrin de velours » ; ils sont dignes de ces « architectures en miniature, petit temple ou petite chapelle d'orfèvrerie et d'émaux qui servent de reliquaires²⁵ ». La recreation métaphorique – que Proust nomme parfois « transfiguration²⁶ » – est mise en œuvre par un principe familier, voisin, inoffensif tant que son action n'est pas perçue et intensifiée par le regard jubilatoire et complice du descripteur (ou de l'instance focalisatrice dont il prétend traduire le point de vue). « L'œil de Proust²⁷ » est impliqué dans les processus qu'il observe et engendre à la fois.

Un tel imaginaire s'origine dans la référence à la peinture. Un clair de lune évoque Hubert Robert : « la lumière avait détruit le bureau du Télégraphe. Il n'en subsistait plus qu'une

²¹ *Ibid.*

²² *RTP*, IV, 108.

²³ Voir Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1972, pp. 41-63.

²⁴ *RTP*, IV, 314.

²⁵ *RTP*, II, 160.

²⁶ *RTP*, III, 402.

²⁷ Cette expression est de Michel Erman dont je m'inspire ici : *L'Œil de Proust, écriture et voyeurisme dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1988.

colonne à demi brisée, mais qui gardait la beauté d'une ruine immortelle²⁸ ». Sur un bâtiment sans prestige esthétique, le regard de l'enfant dépose une épaisseur d'art ; mais l'hyperbolique réévaluation dont bénéficie « le bureau du Télégraphe » est peut-être ironique, ce que confirme la reprise du motif : « dématérialisées par le clair de lune », les colonnes d'un palais de Gabriel ont « l'air découpées dans du carton » et rappellent « un décor de l'opérette "*Orphée aux Enfers*"²⁹ ». La mise en œuvre stylistique des principes impressionnistes est sans doute elle aussi subtilement parodique : « les jours de beau temps » les maisons « baignaient, parce que c'était le moment de la grande vogue des Expositions d'aquarellistes, dans un ciel mobile et léger³⁰ ». Le connecteur « parce que » révèle le principe fondateur de la description : une contiguïté temporelle légitime le caractère malicieusement irréaliste de la vision. L'objet architectural n'est en effet jamais décrit comme il est, mais tel qu'il se présente à une perception informée par la peinture. La mention de l'aquarelle remotive le sème /liquidité/ du verbe « baigner ». L'hypallage, elle, renvoie au principe cardinal du trompe-l'œil : qualifiant les nuages mais se rapportant au « ciel », l'adjectif « mobile » perd en effet sa précision ; libéré, désancré, le signifié se diffuse sur l'ensemble de la phrase-tableau. Baignant dans un ciel léger, les maisons semblent alors flotter dans l'atmosphère. Ces aquarellistes imitent Elstir : « entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville dans un poudroisement de soleil et de vagues », les églises de Criquebec semblent « sortir des eaux, soufflées en albâtre et en écume et, enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore, former un tableau irréel et mystique³¹ ». Délivrées par la peinture de leur espace-temps réaliste, elles s'inscrivent dans le hors-temps mythologique d'une genèse qui est à la fois biblique, comme le suggère l'arc-en-ciel de l'Alliance, et païenne, comme l'indique la référence à la naissance de Vénus.

Le procédé métonymique est parfois renforcé par le jeu purement poétique sur le langage : « par ces temps ardents où on ne pensait qu'au bain », « les deux antiques clochers d'un rose saumon, aux tuiles en losange, légèrement infléchis et comme palpitants, [ont] l'air de vieux poissons aigus, imbriqués d'écailles » qui s'élèvent « dans une eau transparente et bleue³² ». Pour que l'objet architectural se coule dans le continuum d'une vision hallucinée, il ne suffit pas que les tuiles évoquent les écailles, ou que la couleur du ciel soit celle de la mer. Il ne suffit pas non plus que les deux pôles de la métaphore échangent leurs sèmes : les clochers deviennent « palpitants », et les poissons « aigus ». Il faut aussi que l'imaginaire s'adosse à un stéréotype langagier, solidement attesté en langue et mobilisé pour la circonstance. L'expression « rose saumon » s'offre en effet comme un matériau pré-construit que le texte adopte et adapte à sa logique fantasmatique. L'architecture est donc soluble dans le langage qui la représente. C'est pourquoi elle est à la fois précaire et précieuse. Le prestige poétique de l'architecture tient en effet à la faible résistance que son volume, sa consistance offrent à l'imaginaire. On peut relire dans cette perspective la phrase fameuse qui institue l'architecture comme modèle de la création littéraire : « je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe³³ ». Peu importe ici la modestie (réelle ou feinte, et sans doute calculée) de la rétractation. Dans la rivalité qui s'instaure entre couture et architecture, la première offre la clé du principe esthétique qui préside à la déconstruction poétique de l'architecture :

²⁸ RTP, I, 113. On notera la saveur humoristique de cette alliance de mot : l'effet esthétique de « ruine immortelle » est en effet produit par la contingence fortuite d'un clair de lune, cet « increvable » cliché, à la fois littéraire et pictural. Le poncif est renouvelé par le paradoxe : car, selon une tradition bien établie, la ruine invite à méditer non sur l'immortalité mais sur la fugacité du temps, sur la vanité universelle, dont relèvent aussi l'œuvre qui la représente et le regard ou la pensée qu'elle sollicite.

²⁹ RTP, I, 480.

³⁰ RTP, I, 480.

³¹ RTP, II, 192.

³² RTP, III, 403.

³³ RTP, IV, 610.

Pensant que le Beau – dans l’ordre des élégances féminines – était régi par des lois occultes à la connaissance desquelles elles avaient été initiées, et qu’elles avaient le pouvoir de réaliser, j’acceptais d’avance comme une révélation l’apparition de leur toilette, de leur attelage, de mille détails au sein desquels je mettais ma croyance comme une âme intérieure qui donnait la cohésion d’un chef-d’œuvre à cet ensemble éphémère et mouvant³⁴.

À quoi reconnaît-on un chef-d’œuvre ? À sa cohésion. D’où procède ce sentiment de transcendante et intelligible unité ? De l’esprit infus en la chose : la femme élégante est initiée aux lois secrètes du Beau ; l’architecte incarne les vérités de la foi dans la pierre. Mais un soupçon s’introduit : si tout cela n’était beau qu’en raison d’une « croyance » projetée comme « une âme intérieure » sur l’objet ? Comment retrouver le Beau en deçà de l’objectivation de ce qui n’est, somme toute, qu’une croyance, qu’une illusion peut-être ? Le Beau est-il dans la chose ou dans l’œil qui l’appréhende comme belle ? Pour échapper à cet éternel dilemme, il faut retrouver la racine vive de l’impression : écrire ce qui émeut le sujet au point de déclencher en lui une série d’opérations mentales qui, menées à terme, conduisent à l’œuvre d’art. Mais comment donner l’illusion au lecteur que le morceau descriptif renvoie à une expérience, à une rencontre bouleversante avec un phénomène agissant ? Pour cela, il convient de retrouver l’« éphémère » et le « mouvant ». La description de l’objet architectural réintroduit le vacillement de la vie, le tremblé du temps, l’inquiétante étrangeté de l’affect.

Vers une pensée affective de l’architecture

Dans la *Recherche* s’exprime un très puissant désir d’architecture. Bergotte décrit « les émouvantes effigies qui anoblissent à jamais la façade vénérable et charmante des cathédrales³⁵ ». Swann ne croit pas à la « “hiérarchie” des arts » ; il estime que la Berma peut donner « une vision aussi noble que n’importe quel chef-d’œuvre, je ne sais pas moi... que [...] les Reines de Chartres !³⁶ ». Mais Swann a beau faire preuve de relativisme, l’architecture n’en définit pas moins selon lui le paradigme du « noble » en art. Commentant Carpaccio, Elstir précise : « Les navires étaient massifs, construits comme des architectures, et semblaient presque amphibies comme de moindres Venise au milieu de l’autre [...]³⁷ ». La pratique impressionniste du peintre efface les « démarcations » entre objets contigus. Se voulant plus profond que son personnage, Proust donne à ce procédé pictural une portée philosophique (contrairement à Elstir). Entre deux choses arbitrairement contiguës, mettre au jour un rapport jugé nécessaire, c’est faire œuvre non de « technique » mais de « vision », car on approche ainsi de l’essence des choses. Celle-ci est-elle créée *ex nihilo* (idéalisme) ou est-elle traduite par l’esprit, auquel elle préexiste (réalisme) ? On ne sait trop ; on se prend à penser que cela n’a pas grande importance. Il n’en reste pas moins que, mêlée à la terre, la mer d’Elstir prend une signification infinie : elle devient *vraiment* la mer. Elle arrache notre regard à la contingence d’un regard ; elle nous fait pénétrer dans le monde atemporel des essences. Est-ce ainsi qu’il faut comprendre la place de l’architecture dans l’imaginaire de Proust ?

On se souvient de cri de jubilation du Christ, exultant « sous l’action de l’Esprit Saint » : « Je te loue, Père, Seigneur du ciel et de la terre, d’avoir caché cela aux sages et aux intelligents et de l’avoir révélé aux tout-petits³⁸ ». Le sérieux de l’évangile n’est jamais dénué d’humour :

³⁴ RTP, I, 410.

³⁵ RTP, I, 93.

³⁶ RTP, I, 96-97.

³⁷ RTP, II, 252.

³⁸ Luc, X, 21-22. Le texte cité est celui de la Traduction Œcuménique de la Bible (TOB), Paris, éditions du Cerf et de la Société Biblique Française, 1988 pour la première parution. Voir aussi le parallèle en Matthieu, XI, 25-27. L’anaphorique « cela »

outre la sublime hiérarchie des ordres chère à Pascal, les paroles du Christ contiennent aussi une petite malice vis-à-vis des savants. Or il faut être soi-même doté d'une autorité intellectuelle incontestée pour se réjouir de la déconfiture des clercs. L'esprit souffle où il veut, c'est-à-dire là où, précisément, les gens sérieux ne l'attendent pas. De cet humour évangélique, Proust est très proche. Aux grands esprits, l'essentiel échappe. L'architecture n'est pas ce qu'ils croient. Écoutons la grand-mère : « Ignorante en architecture, elle disait : « Mes enfants, moquez-vous de moi si vous voulez, il n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure bizarre me plaît³⁹ ». L'ignorante a compris, et la leçon ne sera pas perdue : ce qui fait tenir debout le monument proustien, c'est la dose d'affect qu'un sujet sensible y infuse. Le mot clé à cet égard est celui de « figure ». Employé en syllepse, le mot unit les domaines de l'art et du corps. Le dispositif créé (la figure) s'ancre dans la référence à une chair individuée (le visage). C'est pourquoi, du clocher, on peut dire qu'il a « cette juste et originale proportion dans les distances qui ne donne pas de la beauté et de la dignité qu'aux visages humains⁴⁰ ». C'est aussi pourquoi il convient non de le « considérer comme un spectacle » mais d'y croire « comme en un être sans équivalent⁴¹ ». « [E]n le regardant, en suivant des yeux la douce tension, l'inclinaison fervente de ses pentes de pierre qui se rapprochaient en s'élevant comme des mains jointes qui prient, elle s'unissait si bien à l'effusion de la flèche, que son regard semblait s'élancer avec elle⁴² ». Le tissu sonore (« douce tension », « pente de pierres », « effusion de la flèche ») et la dynamique interne des procès (se rapprocher, s'élever, s'unir, s'élancer) signalent une poétique de la communion qui échappe à la stricte évaluation rationnelle ou esthétique : l'être se fond en ce qu'il voit car ce qu'il voit le regarde, mieux : le révèle⁴³.

La littérature pourrait sans doute se définir ainsi : « *ut architectura poesis* ». Mais comment construire, à nouveaux frais, un monument durable ? L'église proustienne est édifice « occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps⁴⁴ ». De quel temps s'agit-il ? Derrière la couleur des vitraux, il n'y a pas seulement la profondeur temporelle de l'histoire ; « on sentait, plus aimé que toutes ces richesses, un sourire momentané du soleil⁴⁵ ». On aime les architectures quand on croit qu'elles nous aiment ; quand on peut imaginer qu'elles font droit à notre immense et toujours insatisfait désir d'aimer et d'être aimé. Il faut déconstruire le vaisseau de pierre, désancrer le bâtiment ; il faut le faire flotter au gré d'une affectivité multiforme, changeante. C'est pourquoi la figure unique, « inoubliable⁴⁶ » du clocher, ne cesse de montrer « des arêtes et des surfaces nouvelles comme un solide surpris à un moment inconnu de sa révolution⁴⁷ ». Cette révolution est aussi la nôtre : nous nous découvrons par ce que nous découvrons et qui nous entraîne dans sa fuite, sa dérive. Ce pouvoir de l'architecture sur nous, Proust l'a pensé sous le terme de « luxe » :

C'est qu'il restait du palais ancien un excédent de luxe, inutilisable dans un hôtel moderne, et qui, détaché de toute affection pratique, avait pris dans son désœuvrement une sorte de vie : couloirs revenant sur leurs pas, vestibules [...] qui avaient plus l'air d'habiter là que de faire partie de l'habitation, [...] sorte de voisins oisifs mais non bruyants, fantômes subalternes du passé [...]⁴⁸.

renvoie à la victoire de la foi sur le mal, événement que la théologie néotestamentaire nomme le Royaume des Cieux ou de Dieu, et dont les disciples envoyés en mission viennent de faire l'expérience.

³⁹ RTP, I, 63.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ RTP, I, 65.

⁴² RTP, I, 63.

⁴³ Georges Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, collection « Critique », 1992.

⁴⁴ RTP, I, 60.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ RTP, I, 62.

⁴⁷ RTP, I, 65.

⁴⁸ RTP, II, 381.

Au-delà de tout fonctionnalisme architectural, il y a un reste ; dans ce déchet de la rationalité économique s'investissent les rêves et les désirs : la vraie vie. Le désœuvrement des choses abandonnées à elles-mêmes définit le statut de l'œuvre et de l'artiste, en « marge » de toute structure, de toute activité sociale. Dans cette architecture offerte au désir, le héros se reconnaît. Il peut lire à nu le paradoxe de sa laborieuse oisiveté, de son travail improductif, de son aspiration à l'amour : dans cet hôtel, les choses « possédaient, peut-être déposée, incorporée en elles par les maîtres d'autrefois qu'elles accueillaient chaque jour, la douceur anticipées d'habitudes que je n'avais pas contractées⁴⁹ ». On tient là le cœur du fantasme architectural proustien : le sens de toute construction s'épuise dans le don d'une douceur.

⁴⁹ *RTP*, II, 382.