

Proust et Merleau-Ponty :  
Autour de l'intercorporéité et son expression dans *Albertine disparue*

Kazumi TAKAYANAGI

**Résumé**

マルセル・プルーストの小説『失われた時を求めて』(1913-1927)と現象学者メルロ=ポンティ(1908-1961)の思想の親和性については、とりわけ両者の感性的世界の記述を巡って、幾つかの先行研究が既に明らかにしている。ところが、メルロ=ポンティの他者論「間身体性」と『失われた時』における他者との関連については、十分に論じられていない。そこで本論では、メルロ=ポンティの「間身体性」が小説の中でどのように描かれているのかを分析する。とりわけ、「間身体性」を理解する上で重要となる「身体図式」というコンセプトに着目しながら、小説の第六篇『逃げ去る女』における語り手の身体表現と病気に関わる比喻について考察する。この分析を通じて、時に独我論的と批判されるプルーストの他者観を再考し、その文体への影響も測る。

**Mots-clés:** littérature française, phénoménologie, intercorporéité, autrui, stylistique

**1. Introduction**

Il est connu que dans ses ouvrages, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) se réclame souvent d'À la recherche du temps perdu pour formuler ses propres idées. Le phénoménologue subit l'influence des pensées philosophiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dont Proust fut familier dans sa jeunesse, comme le remarque Julia Kristeva<sup>1</sup>). L'affinité entre Proust et Merleau-Ponty est donc manifeste, ce que prouvent déjà plusieurs recherches précédentes<sup>2</sup>).

Or, contrairement à leur accord sur le plan esthétique concernant la révélation du monde sensible, il existe entre ces deux auteurs des divergences difficilement conciliables à propos de la vue d'autrui : l'affirmation solipsiste apparaît souvent dans la *Recherche*, alors que l'intercorporéité merleau-pontienne vise justement à dépasser ce solipsisme. Et pourtant jusqu'à présent peu nombreuses sont les recherches qui font mention de ce problème. Nous nous proposons donc ici de l'examiner en lisant attentivement le texte proustien.

Nous procéderons en deux temps : d'abord, nous comparerons le rapport à autrui chez Proust et celui qu'on trouve chez Merleau-Ponty pour poser précisément notre problématique. Nous

tenterons ensuite de repérer une sorte d'« intercorporéité », qui est un concept proprement merleau-pontien dans la relation entre le narrateur et Albertine. Notre analyse portera notamment sur les gestes du héros et les comparaisons avec la maladie. Ces réflexions nous amèneront enfin à comprendre dans quelle mesure ces deux auteurs peuvent partager une même attitude à l'égard d'autrui.

## 2. Le rapport à autrui : solipsisme contre intercorporéité

Il est très rare et difficile pour le narrateur proustien de saisir des sensations précieuses et d'en approfondir la réflexion. Le protagoniste sent, dans la plupart des cas, que la présence d'autrui empêche sa plongée dans la veine poétique et sa recherche du mystère qui l'a frappé. Pour n'en citer qu'un exemple, le héros adolescent éprouve un besoin fort d'être tout seul dans l'épisode des trois arbres d'Hudimesnil<sup>3</sup>). Du reste, faut-il rappeler que les plaisirs frivoles des mondanités gâtent sa sensibilité, l'écartent de sa vocation, surtout dans *Sodome et Gomorrhe* ? Cette position vis-à-vis d'autrui est constante chez Proust. N'a-t-il pas déjà précisé, avant la *Recherche*, que « l'amour qui nous fait découvrir tant de vérités psychologiques profondes, nous ferme au contraire au sentiment poétique de la nature, parce qu'il nous met dans des dispositions égoïstes [...] où le sentiment poétique se produit difficilement<sup>4</sup>) » ?

Il est intéressant de savoir ce que le philosophe penserait de cette idée proustienne, parfois taxée de solipsisme. Considérerait-il que la présence d'autrui gêne vraiment le sentir ? Voici sa façon de voir qui se définit comme l'« intercorporéité » :

Les couleurs, les reliefs tactiles d'autrui sont pour moi, dit-on, un mystère absolu, me sont à jamais inaccessibles. Ce n'est pas tout à fait vrai, *il suffit* pour que j'en aie, non pas une idée, une image, ou une représentation, mais comme l'expérience imminente, *que je regarde un paysage, que j'en parle avec quelqu'un* : alors, par l'opération concordante de son corps et du mien, ce que je vois passe en lui, *ce vert individuel de la prairie sous mes yeux envahit sa vision sans quitter la mienne, je reconnais dans mon vert son vert* [...] Il n'y a pas ici de problème de l'alter ego parce que ce n'est pas moi qui vois, pas lui qui voit, qu'une visibilité anonyme nous habite tous deux, une vision en général [...]<sup>5</sup>).

Une telle scène apparemment heureuse et paisible pourrait embarrasser les lecteurs de Proust, écrivain qui met l'accent sur la différence de perspective de chaque personne<sup>6</sup>). Elle pose deux questions : il s'agit, d'une part, de l'aliénation proustienne entre le moi profond et le moi superficiel ; d'autre part, elle touche au problème de la perspective. En d'autres termes, si le moi proustien regardait un paysage et s'absorbait dans sa rêverie quand quelqu'un s'approche de lui, le

lien entre le moi profond et le paysage serait-il rompu par la conscience de ce quelqu'un, et le moi profond serait-il remplacé par le moi superficiel en face d'autrui ? Même si le moi profond pouvait accepter la présence d'une autre personne, et qu'ils regardaient ensemble le paysage, n'en sentirait-il pas moins que son vert est tout autre chose que le vert d'autrui, qu'il n'y a rien de commun entre leurs verts ?

De fait, certains critiques ont remarqué des discordances entre Proust et Merleau-Ponty dans leur position sur le rapport du moi à autrui<sup>7)</sup>. Et pourtant Kristeva, en tant que psychanalyste, admet un accord entre eux en inscrivant ce thème dans un cadre de transfert-contre-transfert<sup>8)</sup>. Mais il ne semble pas, en tout cas, qu'on ait traité ce problème à fond en décortiquant le texte proustien. Aussi faudrait-il d'abord essayer de répondre à nos deux questions afin de repérer justement où se trouve le problème. Cela nous amènera à analyser certains passages de la *Recherche*, à vérifier comment s'y décrit l'intercorporéité merleau-pontienne.

### 3. La problématique de l'intercorporéité

Commençons par l'examen de la première question : que pense le philosophe de l'aliénation, c'est-à-dire, de la distinction proustienne entre le moi profond et le moi superficiel ?

Merleau-Ponty qualifie l'aliénation de duplication et la considère non comme une séparation rigoureuse mais comme un écart, une différence :

le corps, le langage, comme alter ego [...] ma duplication — qui n'empêche pas que le corps-passif et le corps-actif se soudent dans la *Leistung* [action] — se recouvrent, sont non-différents — Cela, bien que toute *Leistung* accomplie (discussion animée etc.), me donne toujours l'impression d'être « sorti de moi<sup>9)</sup> »

L'ambiguïté de ces phrases réside dans un vacillement entre la concordance et la discordance de *ma duplication* : le philosophe souligne la *non-différence* de *sa duplication* dans l'action, mais reconnaît aussi l'implication de ce double état, donc un sentiment sartrien d'être *sorti de moi*. Mais, dans tous les cas, c'est le premier qu'il accentue. Certes, on remarque souvent l'écart entre sa pensée et son expression, mais c'est justement par la réflexion ultérieure, et non au cours de la discussion même. Or, quant à Proust, il faut bien reconnaître qu'il accorde de l'importance non à la conversation mais au silence, que le narrateur se refuse au mensonge, à la flatterie, à la mauvaise foi. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils constituent toutes les conversations. Si le mensonge et la flatterie étaient découverts après coup, le protagoniste n'en croyait pas moins ses paroles, au moins au moment où il les a prononcées.

Par exemple, il envoie des lettres pleines de mensonges à Albertine sans exprimer ses *vrais*

sentiments, ni écrire un simple mot « Revenez<sup>10</sup> ». Or, est-ce totalement mensonger ? Certes, il est avide de faire revenir Albertine. Mais il est vrai aussi qu'il veut défendre son amour-propre. Puisqu'il préfère la perdre plutôt que de blesser sa fierté, qu'il s'aime lui-même plus que son amie, ce mensonge est moitié mensonge, moitié vérité, en ce sens que ses lettres expriment son amour-propre plus que son amour pour Albertine. Si « tout ce qu'on disait par mensonge devient vrai<sup>11</sup> », c'est parce que le mensonge n'est pas entièrement mensonger, et qu'il contient quelque vérité. Ainsi, ce que cet épisode exprime, c'est davantage l'ambivalence du sentiment du héros que la distinction entre le vrai moi qui veut faire revenir son amie et le faux moi qui ment malgré lui. Il en serait de même pour la flatterie. Tant qu'il cherche à plaire à son interlocuteur, sa flatterie concorde avec le sentiment d'un moi qui veut plaire. Ici encore, ce qui est en cause, ce n'est pas la distinction entre le faux moi qui flatte et le vrai moi qui le regrette, mais ce conflit même à l'intérieur du narrateur. Dès lors, il n'est pas nécessairement faux que *la duplication se soude dans l'action* chez Proust. La distinction entre le moi profond et le moi superficiel n'est pas absolue mais relative, parce qu'elle est retrouvée après coup, non pas séparée dans l'action.

Il faut aussi envisager cet aspect pour réfléchir sur l'inspiration. Il semble au premier regard que la passivité soit totalement supérieure à l'activité dans la mémoire involontaire. Mais nous devons être attentif à ce qui déclenche les expériences qui provoquent le souvenir définitif. Ce qui procure au protagoniste des impressions surprenantes, c'est par exemple le cri du wattman, quelques petits gestes d'un domestique et d'un maître d'hôtel<sup>12</sup>. L'autre sert donc l'artiste, loin de le gêner. Comme le note aussi Jacques Garelli, « alors que le morceau de cire [cartésien] est inspecté *dans une solitude absolue*, le morceau de madeleine est offert par un serviteur anonyme [...] et *se profile à l'horizon d'un dialogue* entre le Narrateur et certains membres présents et défunts de sa famille [...] En ce sens, le monde proustien n'est aucunement solipsiste<sup>13</sup> ». Le narrateur ne déplore-t-il pas d'ailleurs que « toujours le lieu actuel avait été vainqueur ; toujours c'était le vaincu qui lui avait paru le plus beau », sinon « il croit qu'il aurait perdu connaissance<sup>14</sup> » ? Et pourtant il ne s'est jamais évanoui. En d'autres termes, quoique la passivité soit dominante, l'activité ne se perd pas pour autant, elles se basent l'une sur l'autre. La relation entre le moi passif et le moi actif chez Proust n'est donc pas l'aliénation, une séparation absolue, mais un écart, une différence, comme Merleau-Ponty l'affirme<sup>15</sup>.

C'est ainsi que nous pouvons considérer la distinction proustienne des deux moi apparemment semblables à l'aliénation, non pas comme un *trou* sartrien, mais comme un *creux* merleau-pontien.

Passons maintenant à la seconde question concernant la perspective. Merleau-Ponty présente à plusieurs reprises dans ses œuvres la scène allégorique de l'intercorporéité citée ci-dessus où deux personnes partagent un même paysage par leurs paroles et leurs gestes. On ne peut pas

cependant dire comment cette idée s'inscrirait dans une ontologie de la chair, dernier projet du philosophe qui est finalement restée inachevée. Mais il est de toute façon indiscutable, comme le montre le passage suivant, que sa vision sur autrui s'inspire de la vie enfantine :

Décrire la *pré-égologie*, le « *synchrétisme* », l'indivision ou transitivity. [...] Le problème moi-autrui, problème occidental<sup>16)</sup>.

C'est un bref passage dans ses notes de travail, mais il nous fait comprendre que Merleau-Ponty tient la séparation *moi-autrui* pour un *problème occidental*, c'est-à-dire une conception relative, et qu'il tente de présenter comme l'alternative à cette question la *pré-égologie* ou le *synchrétisme*, donc la relation avec autrui chez l'enfant. De plus, il est possible de relever dans *Signes* la position de l'intercorporéité au moins dans le cadre de la phénoménologie.

Rappelons d'abord sa position sur « Les relations avec autrui chez l'enfant » qu'il exprime dans son cours. Il y commente le processus où l'enfant arrive à conquérir la différenciation moi-autrui, une perspective propre, en passant par la sociabilité synchrétique de Henri Wallon, le stade du miroir de Jacques Lacan, et la crise des trois ans de Wallon. Voici la conclusion du philosophe lui-même : « Il apparaît que la crise de trois ans est bien un moment décisif, *mais le synchrétisme est repoussé plutôt que supprimé*<sup>17)</sup> ». Il affirme que le synchrétisme ou l'indifférenciation moi-autrui ne s'évanouissent pas totalement même si l'aliénation par autrui s'est faite une fois, et qu'ils reviennent dans le sentiment de l'adulte. Autrement dit, si la perspective est une fois acquise vers trois ans, cela ne signifie pas pour autant que la vie pré-perspective n'apparaisse plus jamais. Elle survit de façon latente.

Une telle idée s'insère dans la portée de la phénoménologie :

[...] Entre l'objectivité logique et l'intersubjectivité charnelle le rapport est un de ces rapports de *Fundierung* [...]. L'intercorporéité culmine (et se transforme) dans l'avènement des *blosze Sachen* sans qu'on puisse dire que l'un des deux ordres soit premier par rapport à l'autre. L'ordre du préobjectif n'est pas premier, puisqu'il ne se fixe et à vrai dire ne commence tout à fait d'exister qu'en s'accomplissant dans l'instauration de l'objectivité logique; celle-ci pourtant ne se suffit pas, elle se borne à consacrer le travail de la couche préobjective, elle n'existe que comme aboutissement du « Logos du monde esthétique » et ne vaut que sous son contrôle. [...] L'objectivité logique dérive de l'intersubjectivité charnelle à condition qu'elle ait été comme telle *oubliée*, et *cet oubli, c'est elle-même qui le produit en cheminant vers l'objectivité logique*. Les forces du champ constitutif ne vont donc pas dans un seul sens, *elles se retournent contre elles-mêmes* ; l'intercorporéité se dépasse et finalement s'ignore

comme intercorporéité, elle déplace et transforme sa situation de départ, et le ressort de la constitution ne peut pas plus être trouvé dans son début que dans son terme<sup>18)</sup>.

Merleau-Ponty adopte le *Fundierung*, notion de Husserl, pour élaborer son propre concept, l'*institution*. Il introduit des facteurs tels que la réversibilité, la réciprocité, ou la temporalité dans un rapport unilatéral constitué-constituant husserlien<sup>19)</sup>. L'intersubjectivité charnelle, donc l'intercorporéité, est oubliée sous l'objectivité logique, mais elle n'est pas pour autant non-être, existe de façon latente.

Aussi convient-il de prendre dans ce concept d'institution la scène de l'intercorporéité que Merleau-Ponty présente et dans laquelle deux personnes partagent un même paysage. Ce n'est pas la réalité *telle quelle* mais l'envers de la perspective accomplie, ou une couche invisible, non opposée à la perspective, mais l'instituant de façon secrète.

Si tel est le cas, il ne faut pas opposer simplement l'intercorporéité de Merleau-Ponty à la vue solipsiste du monde que présente Proust, pour qui la différence des points de vue selon les personnes est irréductible, qui est persuadé que c'est par l'œuvre d'art seulement qu'on peut se communiquer vraiment. Car, de même que l'intercorporéité fonde la base invisible de l'objectivité logique, ainsi la conception proustienne de l'incommunicabilité ne doit pas être prise *en soi*, elle doit être située dans la réversibilité entre le monde monadique et le monde vécu de façon pré-perspective. Il est certain que, contrairement à ce qu'on croit trop souvent, la *Recherche* cherche également à dévoiler la vie pré-perspective où moi et autrui sont encore indifférenciés, où nous communions dans un même monde par le truchement des paroles et des gestes. Il y a lieu d'examiner ce point dans le texte proustien.

#### **4. « Un grand animal dont nos corps soient les organes<sup>20)</sup> » : l'intercorporéité dans *Albertine disparue***

##### **4.1 Intercorporéité et Schéma corporel**

Avant de passer à l'examen de *la Recherche*, étudions d'abord le rapport entre l'intercorporéité et le « schéma corporel<sup>21)</sup> ».

La sensation merleau-pontienne est la communion entre le sentant et le sensible<sup>22)</sup>, où le voyant se voit lui-même, le touchant se touche lui-même. Or, il paraît que cette idée est due à une interprétation particulière du schéma corporel :

Toucher, c'est se toucher. A comprendre comme : les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde, par lui le monde m'entoure. [...] *Le schéma corporel ne serait pas schéma s'il n'était ce contact de soi à soi*<sup>23)</sup>.

Le schéma corporel peut se comprendre par le *contact de soi à soi* entre le *je* et les choses. Cette relation peut s'appliquer à la relation dans le même corps, par exemple, entre la main droite et la main gauche. Or, l'intercorporéité est une conception selon laquelle ce contact *de soi à soi* pourrait ouvrir celui *de soi à autrui* :

[...] chaque vision monoculaire, chaque toucher par une seule main [...] est liée à chaque autre vision, à chaque autre toucher [...] Or, cette généralité qui fait l'unité de mon corps, pourquoi ne l'ouvrirait-elle pas aux autres corps ? [...] Pourquoi la synergie n'existerait-elle pas entre différents organismes, si elle est possible à l'intérieur de chacun<sup>24)</sup> ?

L'intercorporéité suppose ainsi un schéma corporel capable de s'étendre à d'autres corps. Dans la *Phénoménologie de la perception*, pareille idée se manifeste déjà quand il explique le phénomène du membre fantôme, dont la cause est censée, généralement dans le domaine psychologique, résider non dans un corps physique et actuel mais dans l'existence du schéma corporel. Il reprend celui-ci sous son propre angle : c'est « une manière d'exprimer que mon corps est au monde », le dynamisme de ce schéma consiste dans une « posture *en vue d'une certaine tâche actuelle ou possible*<sup>25)</sup> ». Ici, il faut souligner que Merleau-Ponty compare le phénomène du membre fantôme avec l'absence d'une personne, en citant l'épisode bien connu de la *Recherche* : « L'intermittence du cœur » :

L'amputé sent sa jambe comme je peux sentir vivement l'existence d'un ami qui n'est pourtant pas sous mes yeux, il ne l'a pas perdue parce qu'il continue de compter avec elle, comme Proust peut bien constater la mort de sa grand'mère sans la perdre encore tant qu'il la garde à l'horizon de sa vie<sup>26)</sup>.

Au contraire, Proust emploie le mot « amputé » pour exprimer les souffrances évoquées par la mort d'Albertine. Il faut admettre qu'on rencontre souvent des termes médicaux à travers la *Recherche*, ce qu'on explique souvent par les faits biographiques de l'écrivain malade<sup>27)</sup>. Il nous semble cependant que cette intertextualité entre le philosophe et l'écrivain pourrait être également comprise par le concept de l'intercorporéité. C'est pourquoi notre analyse portera notamment sur *Albertine disparue*.

Pour cela, notre argument se concentrera sur deux aspects du schéma corporel : la possibilité de le partager avec autrui ; et le fait qu'il se rend visible dans un mouvement du corps *en vue d'une certaine tâche actuelle ou possible*. Nous les verrons dans *Albertine disparue* où les gestes

du héros et une suite de comparaisons avec la maladie semblent supposer l'existence de ce schéma invisible. Cela nous permettra d'entrevoir le schéma corporel partagé avec autrui, pour emprunter la métaphore au philosophe, l'image d'un *grand animal dont nos corps soient les organes*.

#### 4.2 La gestique du schéma intercorporel dans *Albertine disparue*

Dans *Albertine disparue*, Proust décrit l'intercorporéité entre le héros et Albertine d'un ton à la fois tragique et émouvant. Nous le mettrons en lumière en analysant quelques gestes du héros<sup>28)</sup>. Appelons provisoirement le corps merleau-pontien qui s'ouvre à un autre corps *intercorps* ou *schéma intercorporel* pour le distinguer du *schéma corporel*.

Les souffrances du protagoniste que suscite le départ brusque d'Albertine sont avant tout *physiques* : « ce coup physique au cœur que donne une telle séparation<sup>29)</sup> » ; « ce que je voulais c'était mettre fin à l'*angoisse physique*<sup>30)</sup> ». Selon nous, ce coup *physique* vient moins de la douleur du *corps réel* que de celle de l'*intercorps* qui perd son membre, Albertine.

Le lit devenu « si étroit, si dur, si froid » nous montre indirectement un lit, naguère plus large, doux, et chaud pour le héros qui *garde son membre à l'horizon de sa vie*. Il doit *s'avancer* dans la chambre « avec une prudence infinie », tenter de *se placer* « de façon à ne pas apercevoir la chaise d'Albertine, le pianola [...], un seul des objets dont elle avait usé » parce que « tous, [...] semblaient vouloir [...] lui annoncer une seconde fois la nouvelle de son départ » ; « il ne s'y était jamais *assis* avant cette minute, que quand Albertine était encore là. Aussi il ne put y *rester*, il se *leva*<sup>31)</sup> ». Toute image rappelant Albertine lui paraît « blessée parce qu'en avait été retranchée l'existence d'Albertine<sup>32)</sup> ». Pareil état nous montre son intercorps invisible qui s'est blessé par l'amputation de son membre, le corps d'Albertine. Si, « pour chaque acte, même le plus minime », le héros doit « recommencer l'apprentissage de la séparation » « chaque fois, à nouveaux frais, avec la même douleur<sup>33)</sup> », c'est parce que même les moindres actes ont contribué à la génération du schéma intercorporel. Quoiqu'en sens contraire, le texte proustien montre ainsi qu'il se génère de façon dynamique, nécessite l'« acte à accomplir » comme « rentrer chez moi », « passer devant la porte de sa chambre », ou « me coucher » après « lui avoir dit bonsoir<sup>34)</sup> ».

Après la mort d'Albertine, ses gestes, devenus si précieux, évoquent aussi la douceur. « Les moindres incidents que je m'en rappelais, *un mouvement qu'elle avait fait en voiture auprès de moi, ou pour s'asseoir à table en face de moi dans sa chambre*, propageaient dans mon âme un remous de douceur et de tristesse<sup>35)</sup> ». Faut-il supposer que cette douceur soit un sentiment artificiel ? Si la volupté « n'avait pas été perçue » par le héros quand Albertine vivait, si la vie avec elle l'avait « tant ennuyé<sup>36)</sup> », c'est parce que la douceur était simplement invisible. Elle remplissait tellement sa vie jusqu'aux *moindres incidents* que le héros n'avait pas pu la sentir. Il

est sans doute difficile de nous apercevoir clairement du plaisir né de la vie intercorporelle où nous partageons un même monde sans perspective propre, car ce qui se voit *en soi* nettement est seulement ce qu'on n'est pas. Aussi « cette tendresse qu'on a pour les absentes » n'est-elle pas nécessairement la conséquence de « l'image embellie<sup>37)</sup> ». Il semble que la belle image de son amie s'est simplement *dévoilée* d'elle-même plutôt qu'embellie.

Il est vrai que « le corps, chez Proust, est [...] tantôt valorisé, [...] tantôt dévalorisé comme un obstacle, notamment à l'intersubjectivité<sup>38)</sup> ». Ce vacillement ne s'oppose pourtant pas à l'intercorporéité, si ce concept est pris justement dans l'institution entre l'objectivité logique et l'intersubjectivité charnelle, comme nous l'avons vu plus haut. Quoique toujours dans le doute, le héros reconnaissait au fond la tendresse de son amante dans « un geste si humble » comme « lui nouer un foulard pour que l'air froid ne puisse pas venir sur sa gorge<sup>39)</sup> ». C'est que ce que sentait Albertine ne se cachait pas toujours derrière son corps, présenté quelquefois comme « une pierre » ou « l'enveloppe close d'un être<sup>40)</sup> », ni dans son passé inaccessible pour la curiosité du héros. Il a pu facilement toucher le sentiment de son amie par un petit geste du corps, qui servait moins de barrière que de charnière de l'intérieur et de l'extérieur. Si le geste du héros a pu rappeler celui de son amie, c'est parce que le corps du héros, quoique invisiblement, s'ouvrait au corps d'Albertine et que le monde et l'objet (un foulard, en l'occurrence) étaient identiques pour tous deux. En ce sens, l'autre chez Proust ne se réduit pas toujours à la représentation schopenhauerienne, comme l'affirme Anne Henry qui reconnaît chez lui une idée schopenhauerienne comme « exister pour un autre, c'est être représenté, exister en soi c'est vouloir<sup>41)</sup> ». Au contraire, Proust saisit, dans ce lien avec autrui, l'« inclusion externe de l'autre dans le même qu'est une sensation », « un débordement du moi par l'impossible qui m'appelle avant que je le désire », pour employer les mots de Kristeva sur la *chair* merleau-pontienne<sup>42)</sup>.

Certaines expériences comme les aubépines ou les clochers de Martinville, décrivent un lien animiste avec des choses<sup>43)</sup>, ce qui fait que le héros sent parfois que sa conscience d'autrui trouble ce lien avec le monde sensible. Au demeurant le roman proustien donne à voir un lien intime de moi à autrui qui confère aux choses une qualité équivalente à l'art : « Maintenant les rideaux, les sièges, les livres avaient cessé de m'être indifférents. L'art n'est pas seul à mettre du charme et du mystère dans les choses les plus insignifiantes » ; « Une impression de l'amour est hors de proportion avec les autres impressions de la vie », mais elle peut se comparer même avec l'image d'une cathédrale<sup>44)</sup>. Ce lien intercorporel permet d'insuffler la vie aux choses :

je souffrais *tout d'un coup* s'il me fallait, [...] *entrer dans sa chambre, chercher de la lumière, m'asseoir près du pianola*. Divisée en petits dieux familiers, elle [Albertine] habita longtemps la flamme de la bougie, le bouton de la porte, le dossier d'une chaise<sup>45)</sup>.

C'est toujours *tout d'un coup*, comme on le sait bien, que surgissent les impressions privilégiées proustiennes. Ici encore, ce sont des gestes du corps qui jouent un rôle capital. Ils lui permettent de recouvrer un corps ouvert à la fois au monde et à autrui et rendent les choses modestes vivantes et sensibles.

Les souffrances du héros s'atténuent pourtant au fur et à mesure de la progression de l'oubli, que l'écrivain divise en quatre étapes<sup>46</sup>. De ces périodes de l'oubli, la première et la seconde ne contiennent pas les souvenirs des gestes. Nous supposons que son schéma intercorporel se réduit graduellement en schéma corporel *ordinaire* qui couvre seulement son propre corps, faute de la présence d'Albertine qui alimentait l'intercorps invisible.

A la troisième étape (le séjour à Venise), le héros *sent au cœur comme une légère morsure* quand il reconnaît le manteau d'Albertine sur le dos d'un homme dans un tableau de Carpaccio. Ce manteau lui évoque le geste de la morte, « jeter sur les épaules un manteau de Fortuny », et lui rend « les yeux et le cœur de celui qui *allait ce soir-là partir à Versailles* avec Albertine<sup>47</sup> ». Certes, c'est un pur hasard. Mais, pourquoi entre autres ce manteau et ce geste ? D'une part, ils s'inscrivent dans *une tâche possible* qui devrait s'accomplir : aller à Versailles ; d'autre part, ce geste représente la nature d'Albertine « toujours prête à tout », c'est-à-dire sa disponibilité qui permettrait au héros de mouvoir à son gré le corps de son amie comme s'il était de ses propres membres. Ce souvenir ne montre donc pas une simple sensiblerie. Ce qui le trouble, c'est pour ainsi dire un *corps fantôme* qui survit, le corps d'Albertine, qui a jadis partagé le schéma intercorporel du héros.

La dernière description de l'intercorporéité apparaît à la quatrième étape (le séjour à Tansonville)<sup>48</sup> : « [...] il semble qu'il y ait une mémoire involontaire des membres [...] Les jambes, les bras sont pleins de souvenirs engourdis ». Un jour, en pleine nuit, le héros a appelé le nom d'Albertine, mais « ce n'était pas que j'eusse *pensé à elle*, ni *rêvé d'elle* [...] : c'est qu'une réminiscence éclore *en mon bras* m'avait fait chercher derrière mon dos la sonnette ». Cet épisode aussi montre la nature disponible d'Albertine. C'est *au lieu de* « tirer la sonnette qu'il ne trouvai[t] pas » qu'il appelle le nom de la défunte. Ici, encore, elle lui apparaît comme un membre disponible de son corps invisible.

Voilà ce que Merleau-Ponty nomme *un grand animal dont nos corps soient les organes*, dont l'apparence si invisible force le narrateur à la peindre de façon indirecte et dynamique avec les mouvements de son propre corps, comme s'il était un artiste de la peinture gestuelle.

A cela, ajoutons que le lien avec autrui ne provient pas seulement de l'absence. Certes, celle-ci dévoile ce lien de façon dramatique, mais il se décrit également quoique d'une plume

modérée. Pour n'en citer qu'un seul exemple, dans *La Prisonnière*, le corps ne constitue jamais un obstacle :

je lui donnai le bras, et il me semblait que cet anneau que le sien faisait sous le mien unissait en un seul être nos deux personnes et attachait l'une à l'autre nos deux destinées. A nos pieds, nos ombres parallèles [...] faisaient un dessin ravissant. [...] ce fût justement son ombre, l'ombre pure et simplifiée de sa jambe, de son buste, que le soleil eût à peindre au lavis à côté de la mienne [...] <sup>49)</sup>.

Ce sont leurs corps, donc la chair à la lettre, qui forment la matière de l'*anneau*, du *dessin*, du *lavis*, ou de l'idée même de *nos deux destinées*. Le narrateur éprouve un charme « immatériel », et l'on sait que cet adjectif s'emploie souvent dans les impressions privilégiées proustiennes. Ces phrases, montrant le passage de la chair à l'idée, évoquent ces lignes du philosophe : « On touche ici [...] au lien de la chair et de l'idée, du visible et de l'armature intérieure [...] Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible [...] <sup>50)</sup> ».

Enfin, il faut examiner comment ce corps mystique exerce de l'influence sur les expressions littéraires.

### 4.3 Les variations du thème de la maladie

Une métaphore comme « blessure » pour indiquer une souffrance mentale relève plutôt d'un lieu commun que d'une vision originale de Proust. Les comparaisons avec la maladie employées dans *Albertine disparue* sont toutefois très variées et évoluent avec le déroulement de la narration. Pour le montrer, présentons dans la page suivante un tableau qui fait correspondre des gestes que nous avons analysés plus haut aux images reliées à la maladie que nous traiterons :

[ Tableau de confrontation entre les gestes et les comparaisons de la maladie ]

Situation	Geste	Comparaison
après la séparation	le déplacement du héros dans la chambre (p.13*) chaque acte du héros (p.31) le déplacement du héros dans la maison (p.32)	la blessure du membre (p.32)
après la mort d'Albertine	quelques petits mouvements d'Albertine en voiture ou à table (p.75) un humble geste du héros (ouvrir le journal) (p.103) un geste du héros et d'Albertine (nouer un foulard) (p.112)	l'hémiplégie (p.66) l'amputation du membre(p.73) la blessure du cœur (p.79) la complication (p.114) la mort cérébrale (p.118)
1 <sup>er</sup> étape de l'oubli : la promenade du Bois	-	[l'amputation d'une jambe (p.172) ]
2 <sup>ème</sup> étape : la conversation avec Andrée	-	les attaques de paralysie (p.195)

3 <sup>ème</sup> étape : le séjour à Venise	un geste d'Albertine (mettre un manteau) (p.226)	la tuberculose, la leucémie, le cancer (p.222)
4 <sup>ème</sup> étape : le séjour à Tansonville	un mouvement du bras du héros (chercher la sonnette) (p.277)	-

\* Les paginations du tableau renvoient au tome IV de l'édition citée.

Après le départ de son amie, le héros, qui a supporté péniblement son absence pendant quatre jours, se dit qu'il pourrait se passer d'elle désormais « comme un *blesé* qui a repris l'habitude de la marche et peut se passer de ses béquilles<sup>51)</sup> ». L'existence d'Albertine est, pour le moment, une partie amovible de son corps comme les béquilles.

Après sa mort, son état s'aggrave : « Lié qu'il était à toutes les saisons, pour que je perdisse le souvenir d'Albertine, il aurait fallu que je les oubliasse toutes, quitte à recommencer à les connaître, comme un vieillard frappé d'*hémiplegie* et qui rapprend à lire<sup>52)</sup> ». Débarrasser le souvenir d'Albertine de l'horizon de sa vie, cela équivaut à ne pas mouvoir la moitié de son corps. Alors que la séparation est sentie comme une blessure curable, la mort apparaît comme une perte décisive, l'amputation : « comme aux *amputés*, le moindre changement de temps renouvelait mes douleurs dans le membre qui n'existait plus<sup>53)</sup> », car Albertine appartient à une personne qui « par suite d'une erreur de localisation [...], *s'est logée dans notre propre corps*, au point que de nous demander rétrospectivement si elle n'a pas regardé une femme [...] nous fait éprouver les mêmes souffrances qu'un *chirurgien qui chercherait une balle dans notre cœur*<sup>54)</sup> ». Quand le progrès de l'indifférence et de l'oubli l'empêche de se rappeler l'image de la morte, c'est son corps qui incarne la douleur : « un nom venait par hasard exciter chez moi des réactions douloureuses [...] comme ces *mourants chez qui le cerveau ne pense plus et dont on fait se contracter un membre en y enfonçant une aiguille*<sup>55)</sup> ». Mais, l'oubli guérit de façon progressive. Si les souffrances causées par « les lettres d'Aimé relativement à l'établissement de douches et aux blanchisseuses » relèvent des « accidents *secondaires* que le malade est trop porté à *confondre avec la maladie elle-même* » ou de la « complication<sup>56)</sup> », c'est parce que la maladie du héros est constituée avant tout par une blessure externe, causée par la perte d'Albertine, tandis que la jalousie résulte plutôt de sa propre affection chronique qui dure depuis longtemps. C'est pourquoi l'oubli referme sa blessure avec le temps en affaiblissant la cause primaire de ses souffrances.

L'expression « les amputés » est encore employée à la première étape de l'oubli. Il semble pourtant que la note insérée par l'écrivain dans le manuscrit, « mettre ailleurs », nous fasse entrevoir que Proust jugeait que cette comparaison inadaptée à l'état du héros en convalescence<sup>57)</sup>.

La comparaison avec « les attaques de paralysie<sup>58)</sup> », apparue en deuxième étape de l'oubli, montre bien sa guérison. Ses souffrances ne proviennent plus d'un traumatisme, mais d'une affection interne, curable.

A la troisième étape, le héros lui-même n'est plus malade : « Certes le regret d'une maîtresse, la jalousie survivante sont des maladies physiques au même titre que la *tuberculose* ou la *leucémie* », et pourtant il faut distinguer, d'après le narrateur, la maladie purement physique et celle qui, pouvant s'anéantir ou s'éloigner, n'agit sur le corps que par l'intermédiaire de l'intelligence, et si la cause devient affaiblie, « au bout du même temps où un malade atteint de cancer sera mort, il est bien rare qu'un veuf, un père inconsolables ne soient pas guéris. Je l'étais<sup>59)</sup> ». Ici, le narrateur apparaît, ni malade ni soupirant, mais comme un tiers *intelligent* ou un médecin même, puisqu'il sait justement classer les maladies suivant les causes et faire un pronostic sur soi-même.

Ainsi les variations du thème de la maladie nous donnent à voir des changements de l'état du héros. Il faut admettre que toutes ces maladies ne sont pas nécessairement dues à la perception de son schéma intercorporel : par exemple, ce sont non seulement ses gestes mais aussi le changement de l'air ou un nom paru dans le journal, qui causent ses souffrances. Mais ces comparaisons dérivent avant tout des expériences du héros qui éprouve à chaque acte la douleur. Du reste, c'est le lien intercorporel de son corps avec celui d'Albertine qui suscite sa douleur *physique*. Dès lors, il est permis de penser que c'est la blessure de son schéma intercorporel qui invite le narrateur à filer des comparaisons avec la maladie.

Comme le dit Robert Soupault, si « le vocabulaire [médical] est impeccable ; la terminologie parfaitement adaptée » chez Proust, c'est parce qu'« il fait usage de toutes ses ressources avec une facilité déconcertante, non pour de simples développements littéraires, mais, dans l'espoir d'en tirer des vérités générales, des lois de la vie<sup>60)</sup> ». Les *lois de la vie* signifient, dans notre contexte, l'intercorporéité merleau-pontienne, qui se décrit chez Proust comme la santé insensible que met en relief, à contre-pied, le corps malade rendu sensible.

## 5. Conclusion

Le corps forme souvent chez Proust un obstacle à la communication intersubjective. Mais, si la *Recherche* s'inscrit dans le cadre de l'institution entre l'intercorporéité et l'objectivité logique, la vision d'autrui proustienne, apparemment solipsiste, n'exclut pas la relation intercorporelle avec autrui, bien au contraire, elle se fonde sur celle-ci. Nous l'avons constaté par l'analyse des gestes du héros et du schéma intercorporel ouvert à autrui. Certes, l'existence perpétuelle de son amie l'a empêché de partir à Venise. Mais le lieu où l'impression vive surgit est moins ce pèlerinage privilégié de l'artiste que sa chambre ordinaire, donc le monde *déjà-là* : le monde dévoilé par un mouvement d'étonnement (« prendre recul<sup>61)</sup> »), pour employer l'expression de Merleau-Ponty qui définit la réduction phénoménologique. Le monde *déjà-là* qui me surprend ainsi est une étoffe inextricable que tressent le monde, mon corps, et celui d'autrui.

Une telle approche phénoménologique nous a permis d'éclaircir non seulement le problème

d'autrui mais aussi celui du style : l'image proustienne dérive du corps du héros. Anne Simon a mis en évidence, en analysant l'épisode du théâtre, que « le corps est [...] le véritable lieu de la signification<sup>62)</sup> » : quand s'unifient le jeu de la Berma = le signifiant et l'essence de Phèdre = le signifié, la Berma devient Phèdre elle-même, ses gestes personnels s'éclipsent. Pour incarner le sens, le corps devrait donc perdre l'opacité physique propre à l'actrice. Dans le texte proustien aux images variées, le corps du protagoniste portant le sens se transforme en mots, devient désormais « invisible », « omniprésent », et « poreux<sup>63)</sup> », pour reprendre les termes de Simon. En ce sens, nous avons pris en compte, pour notre part, un corps visible qui relève d'un acteur de second plan plutôt que de l'artiste. En attendant, ses gestes qui ne passent pas inaperçus, et nous font entrevoir son passage d'un jeune acteur à un éminent artiste. De même que le jeu de la Berma se comprend par rapport aux autres acteurs, le jeu visible du héros met en relief son corps rendu sous-jacent, masqué par le style proustien.

Notre propos, se bornant à l'examen de l'intercorporéité, n'a pas traité l'autre face de l'institution merleau-pontienne, l'objectivité logique, à savoir le problème de l'intelligence. Nous y reviendrons dans un autre cadre.

## Notes

- 1) Cf. Julia Kristeva, *Le temps sensible*, Gallimard, 1994, p.330-331. Sur la formation philosophique de Proust, voir : Anne Henry, *Marcel Proust, Théorie pour une esthétique*, Klincksieck, 1983, p.76-87.
- 2) Julia Kristeva consacre un paragraphe de son écrit à la rencontre heureuse de Merleau-Ponty avec Proust. Cf. *op.cit.*, VII.3. « La chair du monde ». Anne Simon revalorise la réalité chez Proust en critiquant l'idéalisme proustien formulé par Gilles Deleuze sous l'optique merleau-pontienne. Cf. *Proust ou le réel retrouvé: Le sensible et son expression dans "A la recherche du temps perdu"*, Presses Universitaires de France, 2000. Jean-Yves Pouilloux met en valeur l'importance de l'écriture et du style dans le travail du philosophe aussi bien que dans celui de l'écrivain. Cf. « Je ne sais ce que je vois qu'en écrivant » in *Merleau-Ponty et le littéraire*, textes réunis et présentés par Anne Simon et Nicolas Castin, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1998, p.93-103. Mauro Carbone traite divers sujets dans le domaine esthétique. Cf. *Proust et les idées sensibles*, Vrin, 2008. Roland Breeur, *Singularité et sujet : Une lecture phénoménologique de Proust*, Jérôme Millon, 2000. Seul cet auteur est sceptique sur l'accord entre Proust et Merleau-Ponty.
- 3) « Mais pour que mon esprit pût ainsi se rassembler, prendre son élan, il m'eût fallu être seul. Que j'aurais voulu pouvoir m'écarter comme je faisais dans les promenades du côté de Guermantes quand je m'isolais de mes parents ! » Cf. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (en abrégé : *RTP*), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989, t.II, p.77.
- 4) Marcel Proust, « John Ruskin », publié le 27 janvier 1900 in *La Chronique des arts et de la curiosité*,

- repris dans *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.139.
- 5) Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* (en abrégé : *VI*), suivi de notes de travail, texte établi par Claude Lefort, Gallimard, 1964, p.187. Nous soulignons.
- 6) « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune» (*RTP*, t.IV, p.474).
- 7) Cf. Anne Simon, *op.cit.*, p.14. Voir aussi : Roland Breeur, *Op.cit.*
- 8) *Le temps sensible*, p.302-303.
- 9) *VI*, p.300.
- 10) Cf. *RTP*, t.IV, p.37-44.
- 11) *RTP*, t.IV, p.44.
- 12) *RTP*, t.IV, p.445-447.
- 13) *Rythmes et mondes*, Jérôme Millon, 1991, p.149. Nous soulignons.
- 14) *RTP*, t.IV, p.453.
- 15) Cf. Roland Breeur, *op.cit.*, p.17-44. Le critique note la différence entre Proust et Merleau-Ponty, d'une part en taxant le rapport au monde merleau-pontien d'une sorte de *fusion*, d'autre part en insistant sur la recherche persévérante de la *singularité*, donc le solipsisme chez Proust. Une telle lecture oublie cependant, d'un côté, *le vertical* (*VI*, p.324) où le rapport de deux êtres verticaux est qualifié d'*embrassement* sans perdre chaque soi. Du reste, le philosophe lui-même critique l'intuition bergsonienne comme fusion ; d'un autre côté, elle néglige le fait que la *Recherche* est avant tout un roman, non pas un amas de théories. Il nous semble que ces interprétations comme *fusion* ou *solipsisme* sont quelque peu réductionnistes, incapables de saisir des nuances des expressions chez Proust et chez Merleau-Ponty.
- 16) *VI*, p.274. Nous soulignons.
- 17) Maurice Merleau-Ponty, « *Les relations avec autrui chez l'enfant* (en abrégé : *RA*) » in M.Merleau-Ponty à la Sorbonne : résumé de cours 1949-1952, Cynara, 1988, p.327. Nous soulignons.
- 18) « Le philosophe et son ombre » in *Signes*, Gallimard, 1960, p.217-218. Nous soulignons.
- 19) Cf. *L'Institution, La Passivité : Notes de cours au Collège de France (1954-1955)* (en abrégé : *IP*), textes établis par Dominique Darmaillacq, Claude Lefort et Stéphanie Ménasé, Belin, 2003, p.35. Voir aussi : Frank Robert, « L'institution sensible du sens, Merleau-Ponty et Proust » in *Proust et la philosophie aujourd'hui*, sous la direction de Mauro Carbone et Eleonora Sparvoli, ETS, 2008.
- 20) *VI*, p.186.
- 21) Ce terme désigne une image mentale de son propre corps acquise par des sensations et des mouvements. Cf. Kaori Ochiai, « Fumetsuno kako toshiteno shintaizô (L'image corporelle comme passé « indestructible » : Proust chez Merleau-Ponty) » in *Tetsugaku kenkyû nenpô*, n°43, Laboratoire de

- Recherche sur la philosophie de l'université Kwansai Gakuin, 2009, p.77-98. Sa thèse porte sur le rapport de l'aubépine chez Proust à un concept semblable, l'« image corporelle » qui, gagnée dans l'enfance, reste invariable, plus statique que le schéma corporel.
- 22) « [...] la nature entière est la mise en scène de notre propre vie [...] toute perception est une communication ou une communion, [...] et comme un accouplement de notre corps avec les choses » Cf. Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception* (en abrégé : *PP*), Gallimard, 1945, p.369-367.
- 23) *VI*, p.308-309. Nous soulignons.
- 24) *VI*, p.186-187.
- 25) *PP*, p.116-117. Nous soulignons.
- 26) *PP*, p.96.
- 27) Cf. Serge Béhar, *L'univers médical de Proust*, Gallimard, 1970 ; Robert Soupault, *Marcel Proust du côté de la médecine*, Plon, 1967 ; Bernard Straus, *The Maladies of Marcel Proust : Doctors and Disease in his life and work*, Holmes & Meier, 1980 ; Donald Wright, *Du discours médical dans A la recherche du temps perdu : Science et Souffrance*, Honoré Champion, 2007.
- 28) Le cours de Merleau-Ponty sur l'institution d'un sentiment démontre *la charnière moi-autrui* dans l'amour proustien. Cf. *IP*, p.63-77.
- 29) *RTP*, t.IV, p.8. Nous soulignons.
- 30) *RTP*, t.IV, p.12. Nous soulignons.
- 31) *RTP*, t.IV, p.13-14. Nous soulignons.
- 32) *RTP*, t.IV, p.103.
- 33) *RTP*, t.IV, p.31.
- 34) *RTP*, t.IV, p.32.
- 35) *RTP*, t.IV, p.75.
- 36) *RTP*, t.IV, p.75.
- 37) *RTP*, t.IV, p.75.
- 38) Anne Simon, *Op.cit.*, p.56, note.7.
- 39) *RTP*, t.IV, p.112.
- 40) *RTP*, t.III, p.888.
- 41) Cf. *La Tentation de Marcel Proust*, PUF, 2000, p.112-116.
- 42) Cf. *Le temps sensible*, p.335-336.
- 43) Merleau-Ponty lui-même interprète le passage des clochers de Martinville. Cf. Franck Robert, « Proust phénoménologue ? Merleau-Ponty lecteur de Proust », in *Bulletin Marcel Proust*, n°53, Illiers-Combray, 2003, p.143-147.
- 44) Cf. *RTP*, t.IV, p.75-76.

- 45) *RTP*, t.IV, p.103-104.
- 46) Selon la note par Anne Chevalier, on compte le séjour à Tansonville dans *Le Temps Retrouvé* comme la quatrième étape de l'oubli. Cf. *RTP*, t.IV, p.1089.
- 47) *RTP*, t.IV, p.226. Nous soulignons.
- 48) Cf. *RTP*, t.IV, p.277. Nous soulignons.
- 49) *RTP*, t.III, p.680.
- 50) *VI*, p.195. Nous soulignons.
- 51) *RTP*, t. IV, p.32. Nous soulignons.
- 52) *RTP*, t. IV, p.66. Nous soulignons.
- 53) *RTP*, t. IV, p.73. Nous soulignons.
- 54) *RTP*, t. IV, p.79. Nous soulignons.
- 55) *RTP*, t. IV, p.118. Nous soulignons.
- 56) *RTP*, t. IV, p.114. Nous soulignons.
- 57) *RTP*, t.IV, p.172, p.1102.
- 58) *RTP*, t.IV, p.195.
- 59) *RTP*, t.IV, p.222-223. Nous soulignons.
- 60) Robert Soupault, « Considérations, surtout médicales, à propos de la vie et des écrits de Proust » in *Europe*, n°8-9, 1971, p.208-209.
- 61) *PP*, Avant-propos, p.VIII.
- 62) *Op.cit.*, p.76.
- 63) *Ibid.*, p.154.