



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Premiers lecteurs de Proust aux Pays-Bas: Samuel Dresden

Schulte Nordholt, A.E.

Citation

Schulte Nordholt, A. E. (2011). Premiers lecteurs de Proust aux Pays-Bas: Samuel Dresden. *Marcel Proust Aujourd'hui*, 8, 243-257. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/18199>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/18199>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

PREMIERS LECTEURS DE PROUST AUX PAYS-BAS: Samuel Dresden

Annelies Schulte Nordholt

Aux Pays-Bas, l'un des premiers lecteurs de Proust fut le chercheur et essayiste Samuel Dresden. Sa lecture, qui s'échelonne sur une quarantaine d'années, considère la Recherche comme une œuvre résolument moderne, mais dans l'esthétique du Temps retrouvé, elle discerne des attaches au Symbolisme fin de siècle. D'une part, dès avant la Seconde Guerre Mondiale, Dresden s'insurge contre la lecture réaliste, historicisante – sainte-beuviste –, des premiers temps, lui opposant une approche phénoménologique qui étudie les rapports entre la créativité littéraire et une expérience de nature existentielle. De l'autre, dans l'esthétique de Proust, il met l'accent sur l'apport d'un idéalisme aux allures Symbolistes, qui accorde un statut élevé à l'art comme contemplation des essences, et considère l'œuvre comme un absolu.

Pendant près de 60 ans, Samuel Dresden fut un des plus grands connaisseurs de la littérature française aux Pays-Bas. A l'Université de Leiden, il occupa la chaire de littérature française d'abord, celle de littérature générale ensuite. Mais il fut surtout chercheur, savant et essayiste. Entre la Seconde Guerre mondiale et l'an 2000, il publia en effet une longue série d'études littéraires. Une première constante chez lui, c'est la littérature moderne : Proust, Valéry, Gide, mais aussi le roman sartrien et le Nouveau Roman. Au début des années 50, alors que tout le monde ne parlait que de Sartre, il travaillait déjà sur Robbe-Grillet, Sarraute et Beckett. Mais toute une partie de son œuvre plonge dans la Renaissance. Sur ce plan, il publia deux études fondamentales, une sur Montaigne et une sur Rabelais, et il participa à l'édition critique des œuvres d'Erasme. En outre, il publia des études sur la biographie, sur la créativité artistique et sur le Symbolisme. Son

dernier livre porte sur la littérature et la Shoah. C'est un des rares, d'ailleurs, à avoir été traduit en français (Dresden 1991).

On pourrait trouver cet itinéraire bien éclectique. Mais chez Dresden il y avait une forte unité en profondeur. Car sa recherche se situait toujours dans une perspective théorique. Plus que d'étudier des œuvres ou des auteurs particuliers, il s'interrogeait sur les problèmes généraux du roman ou de la poésie. Ce qui l'intéressait par-dessus tout, c'était la question de la création artistique et littéraire : comment l'écrivain conçoit, construit-il son œuvre ? Comment se déroule le processus de la création esthétique ? Afin de pénétrer plus avant dans ces questions, il avait, dès l'abord, appelé à la rescousse et la philosophie – métaphysique platonicienne, phénoménologie – et la psychologie de l'art. Et c'est cette orientation philosophique et esthétique qui explique surtout son intérêt constant pour l'œuvre de Proust.

A Proust, il consacra d'abord une grande partie de sa thèse, *L'artiste et l'absolu*, qui parut en français, en 1941. Il fut donc un des premiers lecteurs de la *Recherche*, aux Pays-Bas. Par la suite, il s'en fit le médiateur, en publiant une série d'études sur Proust, en néerlandais cette fois. Pendant de longues années, la traduction néerlandaise de *Du côté de chez Swann* fut précédée d'une longue étude de Samuel Dresden¹. Ces articles, ou plutôt ces essais, qui s'échelonnent de 1946 à 1980, s'adressent à un public non-spécialiste, en premier lieu. Mais ils sont en dialogue constant avec les proustiens, ceux d'avant-guerre comme ceux des années 60-70.

Aujourd'hui, grâce aux travaux d'Antoine Compagnon, il est devenu assez courant de considérer Proust comme se situant « entre deux siècles ». Après le Proust moderniste des années 60, nous avons réappris à le lire dans la perspective du XIX^e siècle de Baudelaire, de Wagner et de Ruskin. Les études de Compagnon datent de la fin des années 80. Or c'est aussi une telle double vision qui domine la lecture proustienne de Dresden. D'une part en effet, Proust est pour lui l'incarnation même de la modernité : il le considère comme un des précurseurs du roman d'après-guerre, du moins dans son versant expérimental (Beckett, Nouveau Roman). De l'autre – mais ce n'est pas forcément une antithèse – il situe l'œuvre proustienne dans le prolongement de la fin de siècle, et notamment du Symbolisme. C'est une intuition qui apparaît dans ses écrits dès les années 60, où il soutient

¹ S. Dresden, « Inleiding », in Proust 1979: 7-34.

sans sourciller que Proust est « un des derniers représentants du Symbolisme, et un des plus grands » (1965 : 137). Il la développera avec plus de nuances dans son ouvrage de référence sur le Symbolisme. Dans ce qui suit, j'évoquerai quelques constantes thématiques de cette double lecture de Proust.

1. *Contre la lecture XIX^e siècle de Proust (le biographisme et le sainte-beuvisme) : une lecture phénoménologique de la Recherche ?*

Dès la première page de sa thèse, en définissant sa méthodologie littéraire, Dresden s'élève contre l'approche historique et biographique de la littérature. Il souligne la distinction à faire entre ce qu'il appelle ici « l'homme naturel » et l'écrivain, qui est une personne construite, inventée, qui se crée dans et par l'œuvre d'art : « Toutes les recherches possibles sur l'homme n'expliqueront jamais l'œuvre d'un auteur » (1941 : 9). On croirait ici lire *Contre Sainte-Beuve*, mais en 1941, Dresden ne pouvait évidemment connaître cet ouvrage, puisque l'édition Bernard de Fallois ne date que du début des années 50. Ce qui lui semble important par-dessus tout, c'est d'approcher la nature de l'œuvre, et d'en comprendre la genèse dans le processus de la création littéraire. Or les données historiques et biographiques passent à côté de ces questions, qui sont selon lui le véritable objet des études littéraires.

Ces conceptions vont le guider dans sa lecture de Proust. Elles lui permettent, dès les années 40, d'entrevoir ce que la publication de *Contre Sainte-Beuve* et de la *Correspondance* n'allaient que confirmer : la *Recherche* n'est pas un roman à clefs, ni quant aux personnages ni quant aux lieux. Et qui plus est, ce n'est pas un roman autobiographique car le narrateur ne peut pas être identifié à Proust. En ce qui concerne les personnages, il souligne, avec Proust lui-même, qu'il n'y a pas de clefs univoques, puisque chaque personnage comporte une foule d'impressions empruntées à une multitude de personnes (1974 : 10-11). Mais Dresden voit bien que les clefs multiples ne suffisent pas à expliquer la nature changeante, insaisissable des personnages proustiens. Ces personnages, dit-il, n'existent qu'à demi, car ils sont mi-réels, mi-inventés. C'est cette oscillation entre imaginaire et réel qui les rend éminemment « disponibles » au jeu de la création littéraire (1941 : 109²).

² Dresden reprend ici l'analyse de Pierre Abraham, 1930, 47.

Pour ce qui est du rapport entre le narrateur et l'auteur, la vision de Dresden est tout aussi nuancée. Il commence par aller à l'encontre de l'impression des premiers lecteurs de la *Recherche* : malgré le récit à la première personne, et quoi qu'on en dise, le narrateur ne peut pas être identifié à Proust, il est un personnage autonome. Et Dresden de montrer comment, de multiples manières, le roman interdit explicitement cette identification : le narrateur est anonyme et de plus il refuse d'être appelé par son « petit nom » (1965 : 139). Mais en même temps, il souligne l'ambiguïté de ces rapports entre auteur et narrateur : « à vrai dire, on ne saurait faire une distinction nette entre Proust et le narrateur. Mais d'autre part, il est impossible de les identifier. » (1941 : 108). D'un côté, le narrateur est le personnage dont il semble le plus proche. De l'autre – en raison même de cette proximité peut-être – il y a un écart constant entre eux : « il existe entre le narrateur et l'auteur un vrai *jeu* » (1941 : 109)³. Car – et Dresden reprend cette idée d'Albert Thibaudet – le narrateur n'est qu'une des transformations possibles de l'auteur, au même titre que Swann ou Charlus⁴. Le narrateur est un « presque je », conclut-il en reprenant une formule de Maurice Bardèche (1974 : 14).

Voyons maintenant plus en détail quels sont les présupposés de cette lecture résolument anti-réaliste, et partant très XX^e siècle, de Proust. En première instance, ils sont tout entiers dans la méthodologie littéraire qu'il développe dans *L'artiste et l'absolu*. Dès la première page de sa thèse, il pose que l'objet des études littéraires, c'est le processus de la création artistique. La question centrale à poser est : comment l'artiste a-t-il construit son œuvre ? La création est donc considérée comme un travail conscient de construction de l'œuvre, qui est elle-même conçue comme un absolu, c'est-à-dire un univers autonome par rapport à la réalité : « Tout artiste *construit* son absolu, contrairement à ceux qui le *rejoignent*, comme les mystiques »

³ La notion de jeu occupe une place prépondérante dans l'esthétique développée par Dresden dans *L'artiste et l'absolu*. Dans le prolongement de Huizinga (et de Roger Caillois) il conçoit le jeu comme la phase des essais et des tâtonnements, où l'artiste tente de « capter l'expérience infinie dans une construction finie » (1941 : 32); c'est pourquoi, malgré son caractère fugitif, le jeu est d'emblée éminemment sérieux, il va de pair avec une « très grande tension spirituelle » (*ibidem*). L'étude de Dresden sur Montaigne s'appelle d'ailleurs *Le philosophe joueur (De spelende wijsgeer, 1952)*.

⁴ « (...) le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible. Le vrai roman est comme une autobiographie du possible. » (Albert Thibaudet, 1938 : 12, cité dans Dresden, 1941 : 100).

(1941 :10). Afin de saisir la nature de la création littéraire, Dresden appelle à étudier une œuvre dans sa totalité, y inclus les éventuels écrits critiques et la correspondance. Pour analyser cette œuvre il faut se tourner non vers l'histoire littéraire, mais vers la philosophie et la psychologie de l'art. Il s'agit non d'expliquer le processus de la création artistique mais de le décrire : décrire et analyser les phénomènes, c'est-à-dire les aspects et les phases de l'expérience créatrice.

Ce but descriptif fait la dimension phénoménologique de son approche, qui s'inspire de l'ontologie existentielle de Heidegger. Dresden reprend en effet ici le point de départ de l'analytique de l'être-là (*Daseinsanalytik*), dans *L'être et le temps*, et l'applique à l'itinéraire de la création artistique. Ce point de départ, c'est l'existence comme angoisse c'est-à-dire l'expérience du néant de la vie quotidienne et la confrontation avec la mort. Expérience qu'il reconnaît, et considère comme fondamentale chez Baudelaire et Mallarmé mais tout particulièrement chez Proust avec le sentiment de la solitude (1941 : 93) et celui du flottement de l'identité des autres et du moi, et avec l'intuition de l'étrangeté du monde extérieur (*Ibidem*, 95-96). La notion d'ennui, chez Jankélévitch, vient à point nommé pour montrer que cette angoisse est la conscience aiguë de l'existence comme possibilité ou virtualité pure. L'art est alors – avec la connaissance – une des voies pour mettre fin à cette virtualité, en la transformant en une entité réelle, finie : l'œuvre d'art. Ici, la vision de Dresden semble proche de celle de Baudelaire chez qui l'on retrouve la même idée de la création comme limitation : l'œuvre d'art c'est « l'infini dans le fini », l'infini réalisé dans une œuvre humaine qui est forcément finie, mais en même temps absolue, car l'œuvre d'art forme elle-même un univers nouveau, autonome. Dans la construction de l'œuvre, plusieurs moments jouent un rôle : dans la *Recherche*, le jeu de la construction des personnages et d'un moi changeant, mais aussi l'ironie et le symbole (1941, 105 & 128).

Dans sa thèse, Dresden puise donc très librement dans la philosophie existentielle de Heidegger pour élaborer une nouvelle approche de l'œuvre littéraire. L'immédiat après-guerre cependant verra la diffusion des premiers ouvrages de Sartre qui, lui aussi, élabore sa vision de la critique littéraire à partir de la phénoménologie et de la philosophie existentielle. Ce sera la « psychanalyse existentielle ». Au milieu de l'immense vogue de l'existentialisme, à la fin des années '40, en France comme aux Pays-Bas, Dresden va, comme tant d'intellectuels

de l'époque, redéfinir sa position par rapport au nouveau venu (cf. 1946 et 1947). Or la vogue de l'existentialisme alla de pair, en France et ailleurs, avec une éclipse temporaire de la *Recherche*. Ce n'est guère étonnant quand on se souvient que Sartre avait défini sa psychanalyse existentielle contre Proust, en critique de sa « psychologie intellectualiste », rationaliste, essentialiste, et lui reprocha de persister à croire en une nature humaine, « essence » préalable à l'existence⁵.

Pour Dresden, il s'agira donc de se situer par rapport à la position sartrienne, tout en prenant la défense de Proust contre ses détracteurs sartriens⁶. Que retient-il de la psychanalyse existentielle ? Ce qui le séduit surtout, c'est l'idée d'un choix existentiel de l'écrivain, choix originel qui serait déterminant pour son œuvre. Devant un roman ou une œuvre, il appelle à se demander « quel a été le choix personnel de l'écrivain, qui l'a mené à créer cette œuvre de la manière dont il l'a fait. » (1947 : 7-8). Voilà qui implique une intentionnalité sans faille : c'est délibérément, consciemment, que l'écrivain crée son œuvre, selon le projet qu'il a conçu. Il n'y a ici aucune place pour l'inconscient, que Dresden refuse de manière passablement sommaire (1941 : 110). Avec Sartre, il considère le choix originel de l'écrivain comme un choix absolument libre, comme l'expression même de la liberté de celui-ci. Cependant, souligne-t-il, ce choix est un choix obligatoire chez Sartre : nous sommes condamnés à la liberté. De plus, c'est un choix immanent au monde, l'écrivain est dans l'impossibilité de s'affranchir du monde, et c'est là le caractère limité de la vision sartrienne, pour Dresden (1947 : 22). Implicitement, il refuse le matérialisme inhérent à la pensée de Sartre.

Ici, nous sommes déjà assez loin de Sartre. En déterminant le choix originel de l'écrivain, le critique vise à arriver à l'essence de l'œuvre d'art, c'est-à-dire à saisir « la présence vivante de l'artiste » au sein de son œuvre (1947 : 8). Dans le cas de Proust, ce choix consiste à considérer l'art comme un travail de transposition du réel : il le transpose en un univers absolu et permet de contempler les essences

⁵ Dans sa « Présentation des *Temps modernes* », Sartre fait une réfutation argumentée de la conception proustienne de l'amour-passion. L'amour-passion, comme toute affection humaine, est historiquement et socialement déterminé; il n'est pas composé d'éléments isolés (c'est « l'atomisme psychologique » de Proust) mais constitue une « forme organisée » connaissant un développement dialectique et enfin il est toujours déterminé par la « situation » du sujet (1948 : 18-20).

⁶ Pour un aperçu de la vogue de l'existentialisme aux Pays-Bas, et de l'éclipse proustienne qui en résulta, cf. Sabine van Wesemael, 1999 : 108-124.

ou les Idées (1947 : 17). L'on voit que Dresden reprend presque littéralement l'esthétique du *Temps retrouvé*. Cela le mène à insister sur le caractère platonisant de Proust et avec cette conception de l'art comme contemplation des Idées nous sommes bien entendu à des milles de la psychanalyse existentielle de Sartre.

Dans cet immédiat après-guerre, Dresden ne lit pas seulement Sartre mais aussi Blanchot, qui est considéré dans ces années-là comme « l'anti-Sartre » mais dont la pensée trouve son origine elle aussi dans l'ontologie existentielle de Heidegger. Chez Blanchot – il s'agit, en 1946, du Blanchot de *Faux pas* – Dresden reconnaît l'angoisse heideggerienne comme point de départ de la création artistique. Point de départ paradoxal puisqu'il équivaut à la solitude et au silence, à l'impossibilité de communiquer, et pourtant c'est de là que doit surgir le langage, l'œuvre d'art, qui est structurellement communication. Avec Blanchot, il considère le paradoxe comme inhérent à toute théorie de la créativité artistique. En effet, dit-il en résumant « De l'angoisse au langage », « la solitude de l'écrivain n'est pas solitaire, à partir du chaos de l'angoisse, il crée une œuvre d'art harmonieuse [...] et, vivant dans l'atmosphère du Néant, il transforme la réalité quotidienne en un univers qui est d'un autre ordre que le monde où nous vivons. » (1946 : 32-35)⁷. Cet « univers d'un autre ordre » que constituerait l'œuvre littéraire annonce déjà la vision idéaliste de Proust qui est celle de Dresden, et le parallèle entre l'esthétique proustienne et le Symbolisme, qu'il esquissera dans ses essais des années 60 et 70.

2. *Le roman, recreation et non reproduction du réel. Symbolisme de Proust ?*

La vision proustienne du roman, selon Dresden, est fondamentalement anti-réaliste. Proust, dit-il, « rejette toute forme d'art documentaire, c'est-à-dire tout art qui prétend donner des informations sur un univers qui existe indépendamment de l'œuvre » (1974 : 15). La littérature ne reproduit pas le réel, mais opère une métamorphose ou une Transposition du réel – ce sont les termes mêmes de la *Recherche*. La réalité ainsi recrée est plus parfaite, plus vraie mais surtout, c'est une réalité spirituelle, non matérielle (1974 : 16). On y accède non par l'observation du monde extérieur, mais en faisant abstraction de celui-ci, en

⁷ Cf. Maurice Blanchot (1943), « De l'angoisse au langage ».

regardant « avec les yeux de l' esprit ». Il s'agit donc d'une réalité intérieure. Cette réalité créée par l'œuvre d'art, Dresden se hâte de le souligner, n'est pourtant ni mystique ni irrationnelle. Dès sa thèse – et c'est un thème récurrent chez lui – il fait une différence nette entre l'extase mystique – qui demeure indicible, faite de silence – et l'extase propre à l'art qui elle, cherche par excellence à être exprimée, traduite dans une œuvre particulière (1941 : 22-23). Ainsi, l'art est seul capable d'exprimer la nature fluctuante du temps et de l'identité de la personne. L'univers créé par l'œuvre d'art, Dresden le considère comme un « monde absolu », car il est autonome par rapport à la réalité. L'art transcende le monde et le transforme en un « monde absolu » : littéralement séparé, différent du monde des phénomènes. C'est ce qui est entrevu dans les extases extratemporelles du *Temps retrouvé* (1947 : 16).

On voit que, dans cette analyse de l'esthétique proustienne, Dresden reprend presque mot pour mot les termes de « L'adoration perpétuelle ». Pour lui, le narrateur qui parle dans ces pages coïncide pratiquement avec l'auteur : c'est Proust théoricien qui parle. Ainsi, il fait très peu la différence entre l'esthétique qui est immanente au roman et celle qui lui est extérieure (exprimée dans les articles critiques et la correspondance de Proust). Attitude qui pourrait paraître étonnante aujourd'hui, depuis que Vincent Descombes a soutenu que cette esthétique n'est pas celle de Proust lui-même, mais de celui qu'il appelle « le philosophe inconnu » ou le « Pseudo-Marcel ». Dans la philosophie de celui-ci, il trouve de multiples apories et contradictions. Descombes, comme on sait, fait la distinction entre cette « pensée théorique » de Proust et sa « pensée romanesque » qui elle, s'exprime dans et par la forme narrative du roman, et qui serait plus nouvelle, plus originale que sa théorie esthétique : « le roman est plus hardi que Proust théoricien » (1986 : 15). Cette pensée romanesque est à chercher dans tout le roman, et non seulement dans « L'adoration perpétuelle ».

Pour Dresden, par contre, toute la philosophie, l'esthétique de Proust se trouve dans ces dernières pages de la *Recherche*, qui en constituent le couronnement. Il les lit comme un véritable traité d'esthétique. Pas question, pour lui, de faire une différence entre les vues esthétiques du narrateur et celles de Proust lui-même, ce qui le rapproche de Jean-Yves Tadié qui, dans *Proust et le roman*, montre que l'esthétique du *Temps retrouvé* est la même que celle de *Contre*

*Sainte-Beuve*⁸. Mais dans la *Recherche*, elle se trouve intégrée à la vie d'un héros de roman, elle devient « le langage du personnage ». Ces vérités, il y arrive au terme d'une longue quête : « la découverte esthétique est ici un événement romanesque au même titre que celle d'un cadavre » (Tadié, 1971 : 423). C'est, un peu plus tard, aussi la vision de Luc Fraisse qui voit la *Recherche* comme une « œuvre à la fois fictive et dogmatique, où le romancier symbolise une esthétique. » (1995 : 7). Comme Dresden, il pense que la création artistique est le sujet-même de l'œuvre de Proust, et que le roman aboutit à une « philosophie de la littérature » où littérature et philosophie sont réconciliées (Fraisse 1995 : 8).

Plus que Tadié et que Fraisse, Dresden s'attache à discerner une esthétique idéaliste chez Proust, idéalisme dont il se plaît à souligner les soubassements platoniciens. C'est ce qui le mène, dans les années 70, à franchir le pas suivant, qui sera de situer Proust dans le prolongement du Symbolisme et donc du XIX^e siècle finissant. Ce n'est d'ailleurs pas là une idée entièrement nouvelle puisque, dès avant la guerre, des critiques comme Emeric Fiser (1941/1980) avaient fait le même rapprochement. En 1980, Dresden publie un ouvrage entièrement consacré au Symbolisme, analysé surtout à travers la poésie française et Mallarmé. Là encore, ce qui l'intéresse surtout c'est la poétique, la théorie de la création littéraire. Cela le mène à accorder une place prépondérante aux écrits théoriques de Mallarmé. Dans le chapitre final de son ouvrage, il fait le point sur la question des parallélismes entre Proust et le Symbolisme, qui l'avait préoccupé toute sa vie durant. S'il considère Proust comme proche du Symbolisme, c'est par son refus du réalisme, et sa conception de l'art comme Transposition de la réalité. L'art vise non à reproduire, mais à *évoquer* la réalité, c'est pourquoi, comme chez Mallarmé, il est « la seule vraie magie » (Dresden 1980 : 183). L'art est un mouvement d'« extra-temporalisation », qui extrait l'essence du réel : « La construction érigée par Proust dans la *Recherche* repose sur l'extra-temporalisation, qui n'est rien d'autre que l'instant qui se trouve éternisé, tout en gardant son immédiateté et son caractère concret » (1980 : 179). Il en découle la tâche élevée, exclusive même – comme dans le Symbolisme – que

⁸ « Bien des textes doctrinaux de la fin de la *Recherche* s'y trouvent déjà [dans *Contre Sainte-Beuve*] : sur la recherche de l'essence et du général, le moi de l'artiste et le moi ordinaire, l'approfondissement des impressions, le refus des étiquettes [...] » (Tadié, 1971 : 414).

Proust accorde à l'art, voué à exprimer le vrai moi et les essences. (1980 : 180)

D'ailleurs, cette terminologie platonicienne – contemplation des essences, Idéalité, vérité... – Dresden montre comment c'est à travers Baudelaire et la poésie symboliste qu'elle parvient jusqu'à Proust. Et ce n'est pas seulement la terminologie qui est platonicienne, mais aussi l'idée, récurrente dans *Le Temps retrouvé*, que l'œuvre d'art provient d'un autre univers, d'un « modèle » que l'écrivain porterait en lui. Seulement, et là Proust n'est ni platonicien ni symboliste, cet autre univers n'est pas le règne transcendant des Idées, mais la réalité intérieure du « vrai moi » (1980 : 180). Symboliste aussi, l'idée que l'œuvre a une existence préalable : elle existerait a priori, et l'artiste se doit de la découvrir, de la « traduire » (1980 : 184). Tout artiste porte en lui son « texte », qu'il se doit d'interpréter, de « déchiffrer » – encore un terme symboliste par excellence, et même mallarméen. Enfin, et c'est le noyau de la démonstration de Dresden, cette traduction ou transmutation du réel se fait par le biais de la métaphore, qu'il met en rapport avec le symbole mallarméen. Chez Proust, la métaphore dépasse toute fonction décorative, elle est une analogie qui est au cœur du style, car elle recrée la réalité et fait apparaître une nouvelle réalité, parfaitement autonome (Dresden 1980 : 186).

Ce rapprochement de Proust au Symbolisme peut paraître étonnant quand on songe que dans sa jeunesse, Proust a écrit un article qui s'appelait « Contre l'obscurité ». Il y dénonçait la poésie symboliste contemporaine, celle des années 1890. Il lui reproche l'obscurité de ses idées et de son langage (Proust 1994 : 87) et de plus, sa volonté avouée d'hermétisme, afin de « protéger leur œuvre contre les atteintes du vulgaire » (1994 : 89). Mais surtout, Proust lui reproche de ne s'intéresser qu'à des « vérités éternelles », irréductibles à l'espace et au temps, entièrement désincarnées, désindividualisées. Les textes symbolistes ne sont plus de « vivants symboles », mais « de froides allégories » (1994 : 90). Il est question ici de « jeunes poètes », de « jeune école », on peut donc se demander si en 1896, Proust ne s'adresse pas plutôt aux derniers avatars du Symbolisme finissant qu'à Mallarmé, qui était alors au sommet de sa gloire. Toujours est-il qu'avec cet article, il se démarque clairement du Symbolisme, mais il se situe aussi dans son prolongement. Car – et Dresden le montre bien – la métaphore telle qu'elle est définie dans *Le Temps retrouvé* est bien un tel « vivant symbole » : elle est « idéale sans être abstraite,

réelle sans qu'il soit question d'actualité » (1980 : 188).⁹ Elle vise à extraire l'universel, l'essence, mais cette essence, elle ne la trouve que dans l'individu, dans la vie concrète : celle des personnages de roman et à un autre niveau, celle des sensations elles-mêmes. Or, dans 'Contre l'obscurité', Proust reproche précisément aux poètes symbolistes de « méconnaître une autre loi de la vie qui est de réaliser l'universel ou éternel, mais seulement dans les individus. Dans les œuvres [donc en tant que personnages] comme dans la vie, les hommes, pour plus généraux qu'ils soient, doivent être fortement individuels (...) » (Proust, 1994 : 90).

Pour ce qui est de la sensation, Dresden insiste sur son rôle immense, dans la *Recherche*. Il s'agit d'une sensation toujours alliée à l'intelligence : une « intelligence sensuelle », une « intelligence toute baignée dans les sensations » ou inversement, une « sensualité tout intellectualisée » (1941 : 112), car elle ne cesse de s'analyser, elle a conscience d'elle-même. Dresden en voit une preuve dans le célèbre bœuf mode de Françoise (R² I, 437 & 449) qui, dans *Le Temps retrouvé*, sera comparé brièvement au roman projeté par le narrateur¹⁰. Emboîtant le pas au narrateur, Dresden va en faire l'image par excellence du roman proustien : c'est une œuvre qui absorbe en elle tout le « jus » de la vie – toutes les expériences, les souvenirs, les idées et les émotions accumulées – et les transforme en sa substance. Dans l'œuvre ainsi créée, les ingrédients fusionnent pour former une unité qui est plus que la somme des parties, mais ils n'ont rien perdu de leur saveur (1979 : 7-8). Ils restent littéralement savoureux, mais aussi éminemment odorants et tactiles. Quoi de plus individuel, de plus concret qu'une œuvre littéraire en bœuf mode ? Pourtant, dans la description du plat, dans *Combray*, il y a aussi une subtile ironie, qui pourrait

⁹ Ici, Dresden reprend les termes mêmes du *Temps retrouvé*, qu'il cite dans le même passage : « Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée [...] » (R² IV, 451).

¹⁰ « D'ailleurs, comme les individualités (humaines ou non) sont dans un livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille, ne ferais-je pas mon livre de la façon dont Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée ? » (R² IV, 612).

s'appliquer non seulement aux hautes ambitions « artistiques » de Françoise, mais aussi aux prétentions du Symbolisme finissant.

3. *Conclusions : entre fiction et essai*

Transposition, extratemporalisation, contemplation des essences, métaphore... : voilà le noyau du roman proustien selon Dresden. Proust est pour lui un des derniers « fils » du Symbolisme, et des plus grands, mais aussi son fils infidèle, car il se tournera résolument vers le XX^e siècle : c'est le Proust expérimentant avec des techniques qui sont celles de la photographie et du cinéma naissants, Proust cubiste même, comme l'a montré Luc Fraisse (1988) Proust à cheval entre deux siècles donc, c'est la vision qui ressort des études de Dresden. On peut lui reprocher d'avoir accordé une place trop privilégiée, peut-être, à « L'adoration perpétuelle », qu'il considère bel et bien comme l'exposé théorique de l'esthétique de Proust. Cependant, à ses yeux, cette esthétique est inséparable du tissu romanesque où elle apparaît. Voilà qui le mène à un autre caractère propre à la *Recherche*, sur lequel il s'est longuement interrogé : celui de sa dualité, à mi-chemin entre la fiction et l'essai, entre le roman et la critique. Cette dualité, Dresden l'a bien vu, est un des traits résolument novateurs, modernistes, du roman. Comme Deleuze à la même époque (1970), il donne un sens épistémologique et philosophique au terme de « recherche », qui n'est rien moins que la recherche de la vérité, la quête des lois générales – de l'amour, de la vie sociale, de l'art... – donc la quête d'un savoir. Comme Tadié (1971), il insiste pourtant sur le fait qu'il s'agit d'une recherche proprement romanesque : elle passe par la narration, par la création de personnages, par la métaphore etc. (Dresden, 1965 : 130-131). Cette recherche implique évidemment aussi une réflexion sur la littérature elle-même, d'où la dimension auto-réflexive du roman proustien. La *Recherche* (comme le roman de Gide d'ailleurs, auquel Dresden le compare) décrit le chemin parcouru du romancier au roman, dans ce sens c'est un « roman du romancier »¹¹, son thème central est le devenir du romancier (1947, 12). Ce sont là presque des banalités aujourd'hui, mais il fallait les dire dans les années 40. Ici, Dresden préludait déjà à Genette et à sa fameuse formule : « Marcel devient écrivain ».

¹¹ Dresden emprunte la formule à Jeanne Hytier, qui l'emploie à propos de Gide dans *André Gide*, 1938, 247.

En conclusion, j'aimerais insister sur une autre dimension de ce terme de « recherche ». Pour Dresden, la recherche proustienne est aussi tâtonnement, tentative toujours renouvelée. Si elle est un essai, c'est dans les deux sens du terme. Elle a, malgré toutes les différences, ce caractère essayiste, provisoire qu'il avait souligné chez Montaigne (Dresden 1952). La *Recherche* donc comme essai de retrouver le temps perdu, de construire une œuvre d'art. C'est pourquoi, pour Dresden, il n'y a pas seulement l'extase du temps retrouvé et l'esthétique jubilante de « L'adoration perpétuelle », il y a aussi l'autre versant de la *Recherche* : sa discontinuité à tous niveaux, aussi bien dans la thématique qu'au niveau de la structure, essentiellement fragmentaire. Malgré l'apothéose du *Temps retrouvé*, il met l'accent sur l'intermittence et la rupture. Avec cette ambiguïté entre l'essai d'une part et la contemplation de la vérité de l'autre, nous retrouvons sa vision générale de l'œuvre proustienne, à mi-chemin entre un idéalisme aux allures symbolistes – assez fin-de-siècle –, et une modernité bien XX^e siècle.

Cette double vision de Proust correspond parfaitement d'ailleurs à la conception générale que Dresden se fait de la créativité artistique. Dans *Qu'est-ce que la créativité ?*, son dernier ouvrage, il examine une série impressionnante de théories psychologiques et philosophiques sur la question, pour en arriver à une définition paradoxale de l'œuvre d'art comme « un absolu provisoire et humain » (1987 : 233). Autrement dit, c'est un univers autonome, indépendant de la réalité, mais qui n'a rien d'éternel. Ce n'est que la somme provisoire des essais, des tentatives entreprises par l'artiste. Cette somme est humaine de surplus, c'est-à-dire finie, imparfaite, inachevée. Il n'y a aucun regret dans cette formule. Ce qui fascine Dresden dans cette créativité c'est justement son caractère inachevé, qui fait qu'elle est un jeu toujours recommencé¹². Le processus créateur est « un dynamisme vide et incessant, qui préfère les possibilités infinies à la réalité et à l'œuvre soi-disant achevée » (Dresden 1987 : 277). Les travaux de Dresden sur Proust se situent avant 1980 donc avant les recherches génétiques, mais on peut imaginer l'intérêt qu'il leur eût porté, à cause de la lumière jetée sur le processus de la création littéraire.

¹² Sur l'inachevé dans l'œuvre d'art, cf. Dresden, 1977.

Bibliographie

- Pierre Abraham, *Proust. Recherches sur la création intellectuelle*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1930.
- Maurice Blanchot, *Faux pas*, Gallimard, 1943 [1983].
- Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1970.
- Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, 1986.
- Samuel Dresden, *L'artiste et l'absolu. Paul Valéry et Marcel Proust*, Assen, Van Gorcum, 1941.
- , « Existentie-filosofie en literatuurbeschouwing », Amsterdam, Meulenhoff, 40 p., 1946.
- , « Moderne Franse romankunst », discours inaugural, Amsterdam, Meulenhoff, 25 p., 1947.
- , *Montaigne, de spelende wijsgeer*, Leiden, Universiteitspers, 1952.
- , « Kunst en leven bij Marcel Proust », *Forum der Letteren*, août, 1965, 122-141.
- , « Tijd en werkelijkheid bij Marcel Proust », in S. Dresden & H. Steinmetz. éds., *Tijd en werkelijkheid in de moderne literatuur*, Wassenaar, Servire, 1974, 9-33.
- , « Volmaakt en onvoltooid », *Tirade*, 21, sept.- oct. 1977, 476-485.
- , « Inleiding »: préface à Proust, *De kant van Swann*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1979, 7-34.
- , *Symbolisme*, Amsterdam, Wetenschappelijke Uitgeverij, 1980.
- , *Wat is creativiteit ? Een essay*, Amsterdam, Meulenhoff, 1987.
- , *Vervolging, vernietiging, literatuur*, Amsterdam, Meulenhoff, 1991 ; traduction française : *Extermination et littérature: les récits de la Shoah*, trad. M. Lescot, Paris, Nathan, 1997.
- Emeric Fiser, *Le symbole littéraire. Essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Marcel Proust*, Paris, 1941 ; New York, AMS Press, 1980.
- Luc Fraisse, *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Corti, 1988.
- , *L'esthétique de Proust*, Sedes, 1995.
- Marcel Proust, R², *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Pléiade, 4 vols., 1987-1989.
- , « Contre l'obscurité », in *Essais et articles*, Gallimard Folio, 1994.

Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps modernes* », *Situations II*, Gallimard, 1948.

Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard Tel, 1971.

Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

Sabine van Wesemael, *De receptie van Proust in Nederland*, Thèse Université d'Amsterdam, 1999.