

Avoir le temps de vivre. Joseph Czapski et Proust

Marisa Verna

Abstract. This article aims at a better comprehension of the series of lectures that Joseph Czapski gave in the Soviet camp of Grazovietz between 1940 and 1941. The case of Czapski is well known, but his exceptional performance (of memory, and critical inquiry) deserves further investigation. Not surprisingly, the Polish painter focuses on memory as a concept and as a possibility to save what seemed to be lost: life itself. Czapski's reference to an apparently worn-out metaphor ("the river of memory") hides in fact a deeper conception of literature and art, that are given the task (not metaphorical in the war and suffering context in which Czapski was speaking) of salvation. Art, in Proust's novel and Czapski's retrieval of it, is the "pearl" capable of giving life the meaning that seems annihilated. Czapski's case recalls another one, as surprising and "miraculous": Gustav Herling's reading of Fyodor Dostoevsky's *House of the Dead* in the Soviet forced labour camp of Yertsevo in 1942, in the same context of suffering and war. Although hardly comparable, Proust's and Dostoevsky's works seem to provoke an "essential" relation to life, in which memory plays a decisive role.

Entrée dans le mythe, l'œuvre de Proust participe désormais de tous les discours, de la réclame d'un matelas (« Demain je me lève de bonheur ») ou d'une marque de thon en boîte (« À la recherche du thon perdu »), elle participe de toutes les discussions : de philosophie, de psychologie ou même de physique. Célèbre, l'œuvre de Proust n'est pas nécessairement connue, « lieu de mémoire » (Compagnon 1984, p. 927-967), roman sur la mémoire, mémoire du roman, serait-elle sortie des mémoires individuelles? Le cas de Joseph Czapski semble démentir la nécessité même de la question. La série de conférences que ce prisonnier d'un camp de concentration soviétique tint dans le camp de Grazovietz entre 1940 et 1941 représente en effet un exemple extraordinaire de survivance non seulement de l'œuvre elle-même, que de l'humanité de celui qui en parlait et de ceux qui l'écoutaient. S'il est vrai que Proust représente « un moyen pour Czapski de maintenir vivant le souvenir des camps et des disparus » (Perrier, Zuk 2009), nous croyons que la relation du peintre polonais avec la *Recherche* mérite d'être étudiée ultérieurement de plusieurs points de vue : en effet, l'attention de Czapski ne va pas seulement aux thèmes (la position anti-idéologique de Proust, l'amour, le temps), mais de manière surprenante pour quelqu'un qui se trouvait en une condition de souffrance inimaginable, au style proustien, qui « exige [du lecteur] une révision nouvelle de toute son échelle de valeurs » (Czapski 2011, p. 98). Cette lecture de la *Recherche* en rappelle une autre, non moins surprenante et "miraculeuse" : la lecture que Gustav Herling fit de *Souvenirs de la maison des morts* de Fiodor Dostoïevski dans le camp d'extermination soviétique de Yertsevo en 1942, dans le même contexte de guerre et de souffrance. Même si difficilement comparables, les textes de Proust et de Dostoïevski semblent provoquer une relation 'essentielle' à la vie où la mémoire joue un rôle déterminant. Notre essai se concentrera sur cette relation "primordiale" du lecteur au texte, et sur le rôle du style dans cette relation. Notre ambition est finalement de contribuer à répondre à une question qui est très actuelle de nos jours: la littérature, sert-elle à vivre?

1. Proust, « Mort à jamais? »¹. Une lecture subjective

L'histoire extraordinaire de ces « lectures »² sans livre dans un camp de prisonniers est assez notoire, mais il vaut la peine d'en rappeler les grandes lignes. Après avoir été interné à Starobielsk en 1939, Joseph Czapski fut transféré à Pavlichtchev et enfin à Griazowietz, avec soixante-dix-neuf camarades. Ils seront les seuls, des plus de 20,000 soldats polonais emprisonnés par Staline, à survivre au massacre de Katyn³. Pendant son internement à Griazowietz, Czapski bénéficia d'une période de repos dans l'infirmerie du camp, et c'est grâce à la solitude offerte par la maladie qu'il 'retrouva' Proust dans sa mémoire :

cette mémoire se développait à cause de l'éloignement des livres, des journaux, des milliers des petites sensations intellectuelles d'une vie normale. Loin de tout ce qui pouvait me rappeler le monde de Proust, mes souvenirs de lui, qui au départ me semblaient extrêmement minces, ont commencé soudain et de façon inattendue à se développer avec une force et une précision qui semblaient indépendantes de ma volonté (Czapski 1990, p. 108, nous soulignons)⁴.

Dans l'introduction à l'édition française de ses conférences sur Proust, Czapski se justifie pour « le subjectivisme de ces pages », qui ne représentent que « des souvenirs sur une œuvre à laquelle [il] devai[t] beaucoup et qu' [il] n'éta[i] pas sûr de revoir encore dans [sa] vie » (Czapski 2011, p. 15). Or, malgré la précision étonnante de ces souvenirs, leur dimension « subjective » ouvre un parcours herméneutique dont l'intérêt n'est pas qu'historique ou documentaire, mais à la fois véritablement critique et profondément intime. Paradoxalement, cette posture intellectuelle n'est pas si différente de celle de Proust lui-même, lequel affirme dans le *Temps retrouvé* que « chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même » (Proust 1987-1989, IV, p. 489-490), et dont le roman est d'autant plus critique qu'il est intime, considéré par la critique tour à tour comme « roman autobiographique, autobiographie fictive, autofiction » (Vidotto 2020, p. 110).

Porte d'entrée à la mémoire de l'œuvre, la maladie constitue ainsi l'un des thèmes privilégiés par Czapski dans ses lectures de Proust⁵. Le peintre polonais ne cesse de rappeler les conditions d'enfermement et de souffrance dans lesquelles travaillait Proust. Les exemples sont nombreux et frappants : l'auteur de la *Recherche* « s'enterre [...] mort-vif dans sa chambre de liège » (Czapski 2012, p. 108); « [d]epuis que Proust s'enterre dans son œuvre, le moindre bruit lui est aussi insupportable [...] Il écrit dans la pose la plus incommode, couché, appuyé sur le coude droit, et il écrit lui-même dans ses lettres “qu'écrire pour lui est un martyr” » (Czapski 2012, p. 37) ; « Proust s'enfoncé dans son travail littéraire. Il s'enterre depuis cette étape jusqu'à sa mort, de plus en plus, dans sa chambre de liège » (Czapski 2012, p. 42); « dans le moment où il décide de s'enterrer dans son œuvre » (Czapski 2012, p. 116). L'insistance de Czapski sur l'enfermement, l'enfoncement, la *sépulture* dans laquelle il imagine Proust écrivant son roman montre que le peintre polonais arrivait à comparer sa propre

¹ Nous faisons évidemment allusion au passage de la *Prisonnière* où Proust raconte la mort de Bergotte (Proust 1987-1989, III, p. 693). La citation se trouve aussi dans *Du côté de chez Swann* (Proust 1987-1989, I, p. 43).

² En polonais ce mot signifie conférence aussi bien que lecture. Nous verrons par la suite que cette ouverture sémantique revêt une véritable importance pour notre propos.

³ Comme le rappelle Guillaume Perrier, « 26 000 d'après les responsables eux-mêmes, à l'époque des massacres. Voir la note « NKVD au camarade Staline », 5 mars 1940, no 794/5, Archives du Comité Central du Parti Communiste de l'Union Soviétique. Le document, révélé par le président Eltsine, a été publié dans *Gazeta Wyborcza*, 15 octobre 1992 no. 243 (1016), (Perrier 2011, p. 265n).

⁴ Nous citons depuis l'article de Perrier et Zuk.

⁵ La maladie avait d'ailleurs été pour Czapski la première porte d'entrée à l'œuvre de Proust, car ce fut lors d'une fièvre typhoïde qui l'obligea à s'aliter pendant des mois que le peintre polonais lut pour la première fois la *Recherche* en entier (Czapski 2011, p. 26).

condition à celle de l'écrivain français ; comme le remarquent Perrier et Zuk, cette comparaison « serait inadmissible si Czapski lui-même ne la suggérait » (Perrier, Zuk 2009)⁶.

Le peintre polonais compare sa remémoration des pages de Proust au phénomène de la mémoire involontaire, s'identifiant donc très profondément à l'écrivain français, et attribuant par ricochet à sa propre 'souvenance' (intime et personnelle) une dimension créative proche de celle de l'art :

l'effort intellectuel, sans livres, sans notes, donne des sensations tout à fait différentes de celui qui a lieu dans des conditions normales. C'est la mémoire involontaire qui agit avec plus de force et dont parle Proust, la considérant comme source unique de la création littéraire. Après un certain temps émergent à la surface de notre conscience des faits, des détails dont on n'avait pas la moindre idée qu'ils fussent "emmagasinés" quelque part dans le cerveau. Et puis, ces souvenirs qui viennent de l'inconscient, sont plus fondus, plus *intimement* liés les uns aux autres, plus *personnels* (Czapski 1987a, p. 91, nous soulignons).

L'insistance sur le « labeur énorme » (Czapski 2011, p. 32 et 41) dont la *Recherche* est le fruit semble confirmer un procès d'identification entre Czapski et Proust, en qui le prisonnier croit retrouver sa propre souffrance, en même temps que sa propre mémoire. Paradoxalement, c'est en se souvenant de Proust que Czapski semble pouvoir donner un sens à l'effacement de sa propre œuvre de peintre, laquelle est en effet presque entièrement perdue, et dont il tentera de reproduire de mémoire quelques esquisses dans le camp. Comme le remarquent Perrier et Zuk, en effet, l'accentuation sur l'épisode de la mort de Bergotte dans les conférences laisse penser que Czapski « s'identifiait, ou redoutait de s'identifier, au personnage de l'artiste mourant avant d'avoir pu mener à bien son œuvre » (Perrier, Zuk 2009). Subjective, cette appropriation de Proust est aussi proustienne, conforme à l'idée que se faisait Proust de la lecture. Perrier rappelle justement que « dans la théorie proustienne, toute la valeur d'un livre réside non dans son contenu mais dans les circonstances de sa lecture, que le livre permet de percevoir et surtout de se remémorer plus intensément » (Perrier, Zuk 2009, p. 52). Certes, les circonstances de ses conférences (de ses 'lectures'), permettent de donner vie et voix aux prisonniers qui partageaient le sort du peintre, et indirectement de restituer une 'mémoire' aux victimes de Katyn, dont le sort frappa spécialement Czapski, chargé d'enquêter après sa libération sur leur disparition.

La subjectivité de la lecture de Czapski est toutefois plus intime (et plus proustienne) que ne le serait une trace, un vestige, un 'tombeau' (au sens poétique du terme) des prisonniers et des morts. On se souvient que Proust refusait à la lecture le rôle spirituel que lui attribuait Ruskin. La lecture (« l'acte psychologique original appelé lecture », n'est qu'une « incitation » pour le lecteur à chercher la vérité en soi-même (Proust, 1971, p. 172 et 176) :

Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. Et ces désirs, il ne peut les éveiller en nous qu'en nous faisant contempler la beauté suprême à laquelle le dernier effort de son art lui a permis d'atteindre. Mais par une loi singulière et d'ailleurs providentielle de l'optique des esprits [...] ce qui est le terme de leur sagesse ne nous apparaît que comme le commencement de la nôtre, de sorte que c'est au moment où ils nous dit tout ce qu'ils pouvaient nous dire qu'ils font naître en nous le sentiment qu'ils ne nous ont encore rien dit (Proust, 1971, p. 176-177).

Dans l'infirmerie Czapski 'lisait' Proust sans livres, et en le racontant à ses camarades « entassés sous les portraits de Marx, Engels et Lénine » de la baraque du camp il le lisait de nouveau : la polysémie du mot polonais nous autorise en quelque sorte cette superposition. On sait d'ailleurs que Czapski

⁶ Au moment où Czapski publiait pour la première fois ces pages, l'idée d'un partage de la vie de Proust en deux périodes nettement séparées (la vie mondaine, l'enfermement) était encore la *vulgata* de la critique proustienne. Ceci ne change rien à la valeur herméneutique de cette insistance de Czapski. D'ailleurs, si Proust n'était pas aussi confiné que l'on croyait, il était sans aucun doute le grand malade qu'il se plaignait d'être.

prononçait ses conférences, sans les écrire, en suivant les quelques notes griffonnées avant la performance et en les dictant par la suite à deux camarades (les lieutenants W. Tichy et I. Kohn, remerciés dans l'Introduction aux Conférences : Czapksi 2011, p. 20). Les conclusions des conférences montrent d'ailleurs clairement que Czapski entendait la lecture comme l'avait fait Proust avant lui, comme un départ vers soi-même, vers ses propres valeurs, dont la « révision » avait été incitée par Proust.

2. Le fleuve de la mémoire

Le fonctionnement de la mémoire « prodigieuse » dont fait preuve Czapski dans ses conférences (Karpeles, in Czapski 2018, p. 27) a fait l'objet de l'enquête approfondie des critiques qui se sont occupés de ce texte⁷, et nous n'allons pas ajouter à leurs conclusions. Ce qui nous intéresse ici est la mémoire en tant que dimension esthétique, philosophique, mais surtout spirituelle, ce « temps incorporé » (Proust 1987-1989, IV, p. 623) qui est le pivot de tout l'édifice proustien et dont Czapski semble se servir pour assimiler sa propre expérience (encore une fois, en se démontrant le lecteur que Proust souhaitait pour son roman).

Dans sa description du style proustien, Czapski se sert de la formule du « roman-fleuve », mais en réactivant dans cette métaphore lexicalisée l'image littérale du fleuve, qui se démontrera essentielle pour la compréhension du travail de Czapski sur Proust. Il vaut la peine de relire le passage en entier :

[Proust eut] l'intuition de créer une forme nouvelle et une vision nouvelle qui nous donnent l'impression de la continuité de la vie [...] Ce n'est pas ce qu'entraîne le fleuve avec soi : des bûches, un cadavre, des perles, qui représentent le côté spécifique du fleuve, mais *le courant même, continu et sans arrêt* [...] Le lecteur de Proust, en rentrant dans les flots apparemment monotones, est frappé [...] par la *vague non arrêtée dans son mouvement de la vie même* (Czapski 2011, p. 57-58, nous soulignons)

Comme le remarque Perrier, l'image du fleuve a « une force opératoire dans la mémoire de Czapski », car continuité et discontinuité jouent « un rôle déterminant dans la mise en œuvre d'une mémoire orale et vivante » (Perrier 2011, p. 273). Au-delà de cette dimension opératoire de la continuité, fonctionnelle à la performance orale du peintre, il nous semble que ce passage entraîne au moins deux ordres de considérations : d'un côté, la finesse et la subtilité de cette observation stylistique, chez un homme qui n'était pas un écrivain, ni un critique littéraire, et, qui plus est, en un temps où l'œuvre de Proust était largement incomprise⁸. De l'autre, l'image du fleuve nous conduit plus profondément au cœur de ce procès de 'découverte de soi', de soi *dans* le temps (c'est-à-dire dans la vie) auquel Czapski fait allusion plusieurs fois, encore que discrètement. Czapski identifie le style, spécialement, comme le seuil qui conduit le lecteur au « réveil » : « Proust apporte au lecteur, à travers sa forme révélatrice, un monde d'idées, toute une vision de la vie qui, *en réveillant dans le lecteur toutes ses facultés de pensée et de sentiment* exige de lui une révision nouvelle de toute son échelle de valeurs » (Czapksi, 2011, p. 97, nous soulignons). Le « courant même », la « vague non arrêtée » semblent bien désigner la vie, non tant ou non seulement celle des personnages de la *Recherche* ou de Proust lui-même (que souvent Czapski identifie au Narrateur, tout en étant conscient de l'insistance de Proust sur la nature non autobiographique de son roman), mais plutôt la vie en tant que « fait de vivre » (*TLFi*, « vie », *ad vocem*), ce qu'être en vie peut signifier et impliquer pour quelqu'un qui se trouve

⁷ En particulier, de Guillaume Perrier, qui dans son « La mémoire involontaire des lecteurs. Barthes, Czapski » analyse de manière très fine le fonctionnement des renvois et des croisements entre les notes et le texte écrit des conférences, comme entre celles-ci et le texte de Proust (Perrier 2011).

⁸ La justesse de cette observation a été confirmée par la plupart des critiques proustiens, et il serait illusoire de renvoyer à une bibliographie tant soit peu essentielle. Nous nous bornerons à renvoyer au *Dictionnaire Marcel Proust*, et spécialement aux entrées « Langue » et « Style » d'Isabelle Serça, où les éléments principaux de la question sont traités et définis (Serça 2014a, Serça 2014b).

dans la situation où se trouvait Czapski à ce moment-là. Le fait que les souvenirs de la *Recherche* se soient en quelque sorte imposés d'eux-mêmes « avec une force et une précision » qui surprend le peintre lui-même dit peut-être quelque chose de leur fonction 'vitale', presque substantielle. Comme l'observe Perrier

Le temps perdu, au sens le plus fort d'une époque entière de la vie confisquée injustement et irrémédiablement, devient l'occasion de "retrouver" le temps, au sens proustien du terme. L'expérience de lecture de Czapski apparaît ainsi, non seulement comme une performance de mémoire, mais comme une répétition (différente) de l'œuvre proustienne. (Perrier 2010).

L'image du fleuve, utilisée dans un sens à la fois proche et opposé de celui qu'indique Czapski, se trouve aussi dans une page bouleversante de Gustav Herling, soldat et écrivain polonais emprisonné en 1940 dans le camp de Yertsevo, où il resta jusqu'en 1942. L'expérience de Herling fut même plus abrutissante que celle de Czapski, car Herling, comme Chalamov⁹ dans la Kolyma, se trouvait dans un camp en compagnie des prisonniers de droit commun (les « truands »), qui avaient sur les autres prisonniers un pouvoir presque absolu, ce qui empirait la condition déshumanisante des prisonniers politiques. Herling raconte qu'une camarade de captivité (Natalia Lvovna) lui donna une copie de *Souvenirs de la maison des morts* de Fiodor Dostoïevski. Herling trouva une étrange consolation dans cette lecture, qui se révéla en même temps une torture.

Je ne savais pas alors qu'une condition mentale de pleine conscience dans l'esclavage est plus dangereuse que la faim et que la mort physique [...]. Mais Dostoïevski, avec son récit modeste et lent, dans lequel chaque jour de dur travail se poursuit pour des années entières, m'entraîna dans *le courant d'un fleuve obscur* de désespoir, qui s'ouvrait une voie à travers des canaux souterrains, vers l'obscurité éternelle. En vain je cherchais à nager contre *le courant irrésistible* [...] Le tourment majeur de cet état de demi-sommeil était le fait inexplicable que les lois du temps cessaient de s'y appliquer : entre le précipice de ceux qui nous avaient précédé et notre lutte pour nous sauver il n'y avait aucune pause : *le courant était continu*. Pour cette raison il acquérait le caractère de quelque chose d'inévitable, d'un destin dans lequel, pour ceux qui l'observaient depuis les marges, l'éternité est un clin d'œil, et pour les condamnés à notre destinée, un clin d'œil devient l'éternité (Herling 2017, p. 221, 222, 223, nous soulignons ; notre traduction depuis l'édition italienne, qui a été revue par l'auteur).

Le fleuve du temps est certes ici un « fleuve obscur de désespoir », alors que le fleuve évoqué par Czapski faisait surtout référence à la continuité du style (et de la vie). Herling semble se référer uniquement à la continuité (paradoxale, car on ne meurt qu'une fois) de la mort, dont le courant est aussi irrésistible que celui de la vie. Évidemment, la *Recherche* de Proust et *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski sont deux livres difficilement comparables, que tout semble séparer. Tous les deux sont toutefois à même de reproduire la fluidité du temps, d'une manière qui, pour être tragique, n'en est pas moins une sorte de voie de salut aussi bien pour Czapski que pour Herling, lequel dit avoir vécu pendant les deux mois qu'avaient duré les deux lectures successives du livre en « un état d'extase, comme s'[il] [s]'était[t] levé d'un sommeil de mort » (Herling 2017, p. 221).

D'ailleurs, les objets choisis par Czapski pour être entraînés par l'écriture proustienne ne paraissent pas anodins : des bûches, un cadavre, des perles. La mort et la beauté (on verra que pour Czapski la perle est une image de l'œuvre artistique en tant que produit de l'esprit) sont charriées par la même eau du style de Proust: non une simple forme (« [u]ne forme nouvelle, pas factice, mais vivante, ne peut exister sans un contenu nouveau », Czapski 2011, p. 70), mais la vie même de l'art.

⁹ Chalamov aussi trouva une forme de consolation dans la lecture de *Proust dans le camp*. Cf. Perrier (2010).

2.1 Des bûches, un cadavre, des perles

Tout en décrivant l'ensemble de la narration et ne négligeant rien de sa complexité, dans *Proust contre la déchéance* Czapski se concentre spécialement sur quelques thèmes de la *Recherche*, notamment l'amour (surtout la jalousie) et la mort. Il consacre plusieurs pages aux épisodes de la mort de la grand-mère et de la mort de Bergotte. Dans le premier cas il insiste sur la lucidité de l'artiste (« la "monstruosité" d'un grand écrivain », Czapski 2011, p. 86) capable de décrire sa propre cruauté et sa propre indifférence. Dans le deuxième cas (où encore il refuse de distinguer entre le Narrateur et l'auteur de l'œuvre), l'image qu'il privilégie est celle des livres de Bergotte déployés trois à trois dans les vitrines des librairies la nuit de son enterrement : « On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes déployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection » (Proust, 1987-1989, III, p. 693). Comme on l'a déjà observé plus haut, il est facile de comprendre que Czapski puisse s'identifier à l'artiste mourant (et aussi qu'il puisse espérer que, comme Bergotte, il aurait la possibilité d'une résurrection artistique, même après sa mort).

Cette insistance nous paraît toutefois receler une dimension qui, comme dans le cas du fleuve, est esthétique et spirituelle à la fois. Dans ses conclusions, Czapski souligne de manière presque obsessionnelle la condition de grand malade de Proust, *enterré* dans son travail, « qui était pour lui l'absolu, son œuvre artistique » (Czapski 2011, p. 107-108). *Le Temps Retrouvé* est décrit comme

un hymne de triomphe de l'homme qui a vendu tous ses biens pour acheter une seule perle précieuse et qui a mesuré tout l'éphémère, tous les déchirements et toute la vanité des joies du monde, de la jeunesse, de la célébrité, de l'érotisme, en comparaison avec la joie du créateur, de cet être qui en construisant chaque phrase, en maniant et en remaniant chaque page, est à la recherche de l'absolu qu'il n'atteint jamais entièrement et qui d'ailleurs est impossible à atteindre (Czapski 2011, p. 108).

2.2 Conclusions. Une perle pour survivre

Dans les cahiers de notes préparatoires pour les conférences, le syntagme nominal « une perle » se trouve juste au-dessus de « la mort indifférente » qui termine la page, allusion transparente aux épisodes de mémoire involontaire de la *Recherche*, spécialement à ceux de la « Matinée Guermantes ». En effet, si la *Recherche* « nous laisse un goût de cendres pascalien dans la bouche », c'est que le roman de Proust est pour Czapski le prix d'un échange crucial (le Royaume de Dieu, ou l'art, étant la perle). La référence évangélique¹⁰ situe l'art dans la dimension de la métaphysique laïque qui parcourt les dernières pages du *Temps retrouvé*, mais qui surtout devait représenter pour le prisonnier du camp soviétique un frêle bateau de sauvetage, une forme de résurrection. On comprend mieux, maintenant, l'étrange assemblage des objets charriés par le fleuve du style proustien : des bûches, un cadavre, des perles. La mort et sa récompense flottent ensemble dans le même fleuve, dans ce « courant continu » évoqué par Herling à propos de Dostoïevski : un temps de mort vivant (tel que Proust se décrivait souvent, et tels qu'étaient sans aucun doute les prisonniers des camps) où l'on trouve, toutefois, le temps de vivre. L'émouvant « humble tribut » de Czapski envers l'art français, « qui nous a aidés à vivre pendant ces quelques années en URSS » (Czapski 2011, p. 21) semble répondre à la question que nous nous sommes posée au début de cet essai : la littérature sert-elle à vivre ? Comme le rappelle Simon Gikandi dans son allocution présidentielle à la Modern Language Society de 2020, « the right to be human has only existed in the weight of its loss, making rights visible has only been the task and the obligation of imagination » (Gikandi 2020, p. 848). Gikandi part du point de vue de quelqu'un qui a subi la violence de l'Afrique coloniale, mais l'origine de la

¹⁰ « Le Royaume de Dieu est encore semblable à un marchand qui cherche de belles perles. Il a trouvé une perle de grand prix ; et il est allé vendre tout ce qu'il avait, et l'a achetée » (Matthieu 13 : 45-46).



violence ne change rien à la donne. La littérature n'est certes pas une garantie, plutôt une « arche », comme la chambre close de l'auteur de la *Recherche*, qui « emblématise à la fois le monde étroit, renfrogné, du malade, et l'expansion illimitée de la création, triomphe dialectique du fleurissement d'un monde au sein du confinement » (Pradeau 2013). L'arche, dont parle Proust dans la Préface des *Plaisirs et les jours*, est ici l'image de ce confinement fécond, de « la présence multiple et diffuse en lui de la *Recherche du temps perdu* » (*ibid.*), qui lui permet de recouvrer un sens d'humanité dans le monde déshumanisant des camps. Pour finir, nous croyons pouvoir répondre, avec Simon Gikandi, que c'est justement dans son apparente futilité (à quoi bon, dans un monde qui brûle ?) que l'art trouve sa raison d'être, ici et maintenant :

Amid the violence of the modern, this thing called literature has made it possible for many of us to recover the sensation of life and to yearn for values — including justice and beauty — that help us to counter the logic of domination. I cannot say for certain that a life lived in literature offers any guarantees, but as we confront the challenges of the twenty-first century, a concern with small things such as words and images can perhaps enable us to recover a measure of the human in the large universe of things (Gikandi 2020, p. 856).

Bibliographie

- Bouillaguet A., Rogers B. G., éd., 2014, *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion.
- Czapski J., 1948, « Proust w Griażowcu », *Kultura*, no 12-13, Paris, Instytut Literacki.
- Czapski J., 1990, *Czytając*, Cracovie, *Żnack*, p. 108-163, trad. par Agnieszka Zuk.
- Czapski J., 1987a, *Souvenirs de Starobielsk*, Montricher (Suisse), Les Éditions Noir sur Blanc.
- Czapski J., 1987b, *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Griażowitz*, Montricher (Suisse), Les Éditions Noir sur Blanc.
- Czapski, J., 2011, *Proust contre la déchéance: conférences au camp de Griażowitz*, Les Éditions Noir sur Blanc (ebook numérisé en 2012).
- Czapski, J., 2018, *Lost Time. Lecture on Proust in a Soviet Camp*, trad. par E. Karpeles, New York, New York Review of Books.
- Chalamov V., (1966), 2003, *Récits de la Kolyma*, trad. par S. Benech, C. Fournier, L. Jurgenson, Paris, Verdier.
- Gikandi S., 2020, « Literature and the Right to be Human », in *PMLA*, October, no. 5, p. 847-858.
- Herling G., (1951), 2017, *Un monde à part (Inni świat)*, trad. par Gaspari Magi (revue par l'auteur), Milan, Mondadori.
- Compagnon A., 1984, « Marcel Proust », in P. Nora, éd., *Les lieux de mémoire*, III, Paris, Gallimard, p. 927-967.
- Perrier G., Zuk A., 2009, « Mémoire involontaire et détail mnémotechnique », in *Écrire l'histoire*, no 3, p. 45-54
- Perrier G., 2010, « “Douce chose féroce lointaine” : deux lectures de Proust dans les camps soviétiques », in *Annis, Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, no. 9.
- Perrier G., 2011, « La mémoire involontaire des lecteurs. Barthes, Czapski », in Perrier G., *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et “Le Temps retrouvé”*, Paris, Classiques Garnier, p. 245-280.
- Pradeau Ch., 2013, « L'arche et le camp. Proust et Czapski », *Fabula / Les colloques, Proust : dialogues critiques*, www.fabula.org/colloques/document2164.php (consultée le 16 novembre 2021).
- Proust M., (1906), 1971, « Journées de lecture », in P. Clarac, Y. Sandre éd., *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, Paris, Gallimard, p. 160-194.
- Proust M., (1913-1922), 1987-1989, *À la recherche du temps perdu*, 4 vol., Paris, Gallimard.
- Serça I., 2014a, « Langue », in A. Bouillaguet, B. G., Rogers éd., Paris, Champion.
- Serça I., 2014b, « Style », in A. Bouillaguet, B. G. Rogers, éd., Paris, Champion.
- Trésor de la Langue Française informatisée (TLFi)*, www.atilf.fr/tlfi (consulté le 20 décembre 2021).
- Vidotto L., 2020, « Parce que c'était je, parce que c'était (parfois) moi : remarques sur quelques îlots autobiographiques de *À la recherche du temps perdu* », *Études françaises*, 56(1), p. 109-123.