

- _____. *Poésies choisies*. Paris: Larousse. Classiques Larousse, 1935.
 Vitoux, Frédéric. *La Vie de Céline*. Paris: Grasset, 1988.
 Webster, Noah. *Webster's Unabridged Dictionary*. N.Y.: Simon & Schuster, 1979.

Philosophie de l'envers, doublure, et inversion dans A la Recherche du temps perdu

Frédéric Fladenmuller,
East Carolina University

Revenir aux choses elles-mêmes, au monde perceptif, c'est-à-dire au monde d'avant la connaissance. Mener son existence vers un passé toujours présent. Et d'abord partir des impressions premières, sans présupposition, en descendant à l'intérieur de l'étoffe épaisse de la réalité. Altérer la perspective traditionnelle, en ôtant tout jugement pré-établi ou toute conclusion trop hâtive. Modifier la vision que Husserl qualifie de "naturelle". Puis fonder une ontologie, telle qu'elle est révélée par la pure observation phénoménologique. Le labeur du philosophe Merleau-Ponty¹ et celui du romancier Marcel Proust commence par la description du monde, l'intuition originaire des choses et des idées.

Fidèle au mot d'ordre de Husserl, Merleau-Ponty cherche à revenir, et ceci par le biais de la connaissance, à ce monde dont la connaissance elle-même parle toujours. Ce monde est le "champ phénoménal", qui n'existe que dans la conscience que nous en prenons: le monde du pour-moi, et non de l'en-soi; par lui-même le monde n'est qu'en-soi. Et pour cela il faut s'en tenir aux données immédiates. Descartes a voulu s'expliquer trop vite, en ramenant tout au *ego cogito*. La description des essences, les structures qui chez Husserl renferment les composantes psychiques et les expériences psychologiques, devient pour Merleau-Ponty le point de départ de la quête philosophique. Le processus s'opère en partant de la psychopathologie, principalement de la structure de l'organisme. En effet le philosophe insiste, comme Kurt Goldstein dans *La structure de l'organisme* (1934), sur l'unité du composant humain et de son activité. De là résulte la situation ambiguë de l'oeuvre du philosophe, à cheval entre la raison et la chair, entre l'esprit et le corps. La philosophie de Merleau-Ponty place l'objet de la recherche dans les données procurées par la conscience intentionnelle; non dans un acte d'appropriation, mais dans une projection de soi à l'intérieur de l'objet, dans un acte de "tension vers". C'est un présent permanent, celui de l'expérience qui désormais prédomine. Etant donné la réduction de la métaphysique à la phénoménologie, le sujet se limite à sa

fonction perceptive, et la réalité à la perception qu'en a le sujet. La réduction phénoménologique qui suspend le jugement de réalité met en valeur l'activité constituante originaire, où l'observateur de prime abord n'observe que ce qui apparaît. Et surtout, pour exprimer ce principe, Merleau-Ponty donne à l'écriture philosophique une allure nouvelle; une forme plus littéraire, à l'instar des oeuvres d'écrivains tels que Proust. Le philosophe fait appel aux sources profondes du langage pour saisir le monde à l'état naissant, au niveau des signes.

Rien de moins surprenant dès lors que, tant par le fond que par la forme, l'oeuvre de Marcel Proust s'inscrive en parallèle à celle de Merleau-Ponty. La philosophie de l'un et la littérature de l'autre rapportent deux versions d'une même histoire. La doctrine de Proust telle qu'il l'a élaborée dans *Contre Sainte-Beuve*, et qui s'exprime fondamentalement dans la recherche du "ce qui est", s'apparente à celle de Merleau-Ponty comme l'envers et la doublure. D'un côté Proust fait de la philosophie en élaborant une téléologie de la connaissance, de l'autre Merleau-Ponty ramène la matière philosophique à sa narrativité la plus concrète, dans une démarche d'aspect inverse, quoique communicante. Il rejoint Proust aux marges de l'invisible en retrouvant dans son oeuvre le champ expérimental de sa pensée philosophique, une doublure remarquable. Dans un essai qui s'intitule "La description littéraire et la méthode philosophique", l'essayiste Edward Casey conclut que la description littéraire et la description phénoménologique ne sont pas seulement les mêmes, ou tout à fait différentes: elles s'entrelacent comme fond et surface, sans exclure le facteur de la réalité.² Ainsi dans ses *Notes sur la littérature et la critique* Proust met l'accent sur l'artiste véritable, celui qui saura descendre à la profondeur de la vie véritable (C.S.B.: 303-312).

L'infra-vision proustienne donne accès à un nouveau monde, mais déjà présent dans la nature, qui est une expression directe et immédiate de la vie végétative. Le corps propre, intermédiaire entre le moi et ce monde, est le véhicule privilégié de la reconnaissance au monde et à soi-même. Cette prise de vue en direct sur les choses, ce que Proust qualifie de vision télescopique, préside à la manifestation du naturalisme biologique d'*A la Recherche du temps perdu*. C'est là que tout commence, dans le monde sous-jacent de la pré-conscience, avant que l'univers des choses fasse surface et qu'il surgisse à la conscience, languissante. Cet univers existe dans les objets, comme à l'intérieur des grandes familles du roman, où il est projeté. Ainsi Proust passe incessamment de l'ontogenèse à la philogenèse, en remontant vers un hermaphrodisme originaire. La recherche aboutit à la création d'un univers des êtres qui contient à la fois l'envers et la doublure. Proust passe du développement de l'individu, tel le nerveux narrateur du roman, à celui de toute une race. L'oeuvre met en animation le monde intermittent, celui des côtés, toujours déplacé, où chaque fois que le

corps³ se retourne il perçoit la réalité sous un autre angle; et il devient par là-même celui qui en est profondément altéré: Alors l'objet affirme sa présence sous les regards de l'observateur attentif. L'objet acquiert un statut démesuré. La vision est inversée, le regardant devient regardé.

Merleau-Ponty ne tarit pas d'éloges à l'égard de l'oeuvre de Proust. Dans le *Visible et l'invisible*, il souligne que l'écrivain a donné un corps véritable, un champ d'expérience immense à sa pensée phénoménologique: "On touche ici au point le plus difficile, c'est-à-dire au lien de la chair et de l'idée, du visible et de l'armature intérieure qu'il manifeste et qu'il cache. Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur" (195).

Au lieu de chercher un au-delà de la réalité, la tâche du chercheur consiste à reconstituer l'en-deçà. Il reste toujours dans les cadres impartis par la nature, où réside la vérité. Revenir aux choses elles-mêmes, c'est réinventer une vision à zéro. Pour cela, il faut tourner la réalité sens dessus dessous. Sentir et ne pas sentir, sens et non-sens: l'endroit implique toujours un envers, une doublure. La réalité du sujet devra se conformer à ce nouvel instrument perfectionné, où toute analyse approfondie s'applique à l'observation méticuleuse de la cellule élémentaire. Il s'agit de partir des choses elles-mêmes. Chez Proust, d'après Merleau-Ponty, les sons de la sonate de Vinteuil ne sont pas seulement les signes de cette sonate mais elle est là à travers eux: "ce n'est plus l'exécutant qui produit ou reproduit la sonate . . . c'est elle qui chante à travers lui" (199). Les sons représentent véritablement la substance de la sonate. En eux, la sonate trouve sa corporéité. La mémoire proustienne, comme le dit Samuel Beckett, est conditionnée par la perception. Se rappeler signifie montrer la doublure, révéler l'envers des choses. L'artiste crée son propre musée en braquant sa vision sur les objets du passé. Non seulement le passé: c'est le temps qui est retrouvé, l'écorce interne de l'être au monde, dans la temporalité humaine. L'art tout entier est subordonné à l'impression, à l'instinct, non à l'intelligence. Et comme dit Proust en parlant du style ondulatoire de Flaubert: "Cette ondulation-là, c'est de l'intelligence transformée, qui s'est incorporée à la matière. Elle arrive aussi à pénétrer les bruyères, les hêtres, le silence et la lumière des sous-bois. Cette transformation de l'énergie où le penseur a disparu et qui traîne devant nous les choses, ne serait-ce pas le premier effort de l'écrivain vers le style?" (*Essais et articles*: 612).

L'envers, la doublure: l'on constate la binarité structurelle qui aboutit à la démarche parallèle des deux écrivains. Il suffit de penser d'une part aux titres des oeuvres philosophiques de Merleau-Ponty, et d'autre part à la prévalence des deux côtés dans l'oeuvre de Proust. *A la Recherche du*

temps perdu est l'histoire de la réconciliation du dualisme irréductible de la nature: l'opposition, en fait est une doublure.

L'étude des signes révèle un autre couplage, mais plus profondément lié à la fusion romanesque: dans *A la Recherche du temps perdu* tant l'inversion sexuelle, ou homosexualité coutumière, que l'inversion stylistique, celle de l'énoncé de type non-actif, relèvent d'une même problématique générale de l'oeuvre que nous qualifions d'hermaphroditisme initial. Le narrateur de *Sodome et Gomorrhe* dit que ". . . l'inversion elle-même, venant de ce que l'inverti se rapproche trop de la femme pour pouvoir avoir des rapports utiles avec elle, se rattache par là à une loi plus haute . . . cet hermaphroditisme initial dont quelques rudiments d'organes mâles dans l'anatomie de la femme et d'organes femelles dans l'anatomie de l'homme semblent conserver la trace" (*Recherche* 2: 629). Cette inversion s'actualise comme signe manifeste d'une réalité antérieure aux naissances individuelles, la "trace" d'une origine à laquelle toutes les espèces, animales ou végétales— ". . . ce qui arrive à tant de fleurs hermaphrodites et même à certains animaux hermaphrodites. . ." (*Recherche*, 2: idem)— sont subordonnées. L'inversion de type narratif, quant à elle, s'exprime par une rhétorique du non vouloir comprise dans un sens schopenhauerien. L'inversion stylistique mimétise la non-activité caractéristique du narrateur d'*A la Recherche du temps perdu*. L'on peut passer par métastase d'un phénomène à l'autre, du corps à son incorporation romanesque par duplication métatextuelle, en les maintenant sous la même égide configurale.

L'inversion en tant qu'affinité sexuelle prédomine dans *Sodome et Gomorrhe*, non seulement par l'usage du vocable "inversion" mais surtout par intermédiaire du substantif masculin "inverti", au singulier ou au pluriel, ou de sa forme féminine "invertie". A contrario dirons-nous de l'usage des vocables "homosexualité", du substantif "homosexuel", au singulier ou au pluriel, ou moins fréquemment encore du vocable "lesbien" ou "lesbienne". A ce titre il nous semble important de souligner que tant le substantif "inverti" que "homosexuel" avaient déjà fait leur apparition dans la langue avant que Proust entreprenne d'écrire *A la Recherche du temps perdu*. Plus précisément, Proust utilise les vocables "homosexualité" et "homosexuel(s)" sept fois, alors que les vocables "inversion" et "inverti" apparaissent cinquante-huit fois, cent quarante-trois si l'on inclut l'usage de mots tels que "inverse" et "inversement" (Brunet, 2:787). L'écart qui réside dans l'usage de ces termes est significatif.

Nous attribuons l'usage particulier et préférentiel des formes de l'inversion sexuelle à la cosmogonie de l'oeuvre. Celle-ci se traduit par la reconnaissance explicite faite par le narrateur d'un hermaphroditisme, ou "hermaphroditisme" chez Proust, originel. Elle se rattache à la question de l'androgynie, et plus généralement à la sphère mythologique de l'oeuvre, tels qu'en témoignent les propos du narrateur de *Sodome et Gomorrhe*: "La

race qui l'habite, comme celle des premiers humains, est androgyne. Un homme y apparaît au bout d'un instant sous l'aspect d'une femme" (*Recherche*, 2: 981). Nous dirons de surcroît qu'en soi la question de l'homosexualité des personnages du roman elle-même pose un faux problème dans la mesure où elle s'inscrit principalement à l'intérieur d'une structure narrative beaucoup plus vaste: dans le cadre des rapports qui sont établis entre les techniques particulières de la caractérisation romanesque et les modes privilégiés du discours narratif.

L'homosexuel mâle ou femelle est d'abord dans ce sens le produit d'une inversion, comme l'ontogenèse s'incorpore à la phylogenèse. L'amour d'un inverti présente pour le narrateur lui-même les mêmes traits fondamentaux que celui d'un hétérosexuel, puisque son contenu moral se subordonne à la loi du caractère. La qualité propre à l'inversion réside dans un aveu flagrant de la subjectivité. L'autre humain, ou l'autre du texte dans l'inversion stylistique, sert de modèle à l'expression d'un hermaphroditisme mental comme synthèse des contraires. Ce qui est découvert dans l'homosexualité est une forme de pensée où s'entrelacent univers biologique et univers mental. Pour Proust, le nerveux est un inverti pur: la conscience absolue à travers l'émotivité d'un corps fait d'une multitude d'individus. Le principe général des sexes se dissocie foncièrement de la physiologie pure pour se rattacher à la question des essences immatérielles et à l'oeuvre, comme unité absolue. Seule l'homosexualité nerveuse, involontaire — à l'intérieur d'un système où l'intelligence elle-même est "involontaire", d'après Julia Kristeva (Kristeva, 90), et qui articule imaginativement la sensibilité — survit pour le narrateur de *La Prisonnière* à toute autre forme d'homosexualité traditionnelle non caractéristique: ". . . toute l'homosexualité de coutume — celle des jeunes de Platon comme des bergers de Virgile — a disparu, que seule surnage et multiplie l'involontaire, la nerveuse, celle qu'on cache aux autres et qu'on travestit à soi-même" (*Recherche* 2: 205).

La symptomologie de l'inversion, qui s'opère sur le plan physique et au niveau de la production stylistique, implique un renversement, un retournement dans le sens original, de la structure formelle de l'oeuvre, comprise dans un sens traditionnel, vers l'indifférenciation. De la même manière, Proust définit l'amour en terme de chose, res latine, indifférenciée. Ce qui importe pour l'auteur est avant tout la transformation du matériau brut en objet d'art, ou que la "matière de son expérience" devienne à son tour et simplement "matière de son livre" (*Recherche* 3: 915). Proust cherche à fusionner ses vues épistémologiques d'origine idéaliste avec le réalisme indispensable à la fonction narrative. D'une part les comportements humains et, d'autre part, les conduites des styles se rejoignent à l'intérieur de ce système binaire, comme deux cellules appartenant à une même génétique. L'homosexualité ou inversion répond à une double exigence romanesque: la

corporéité et la transparence de l'art, au niveau du signifiant et du signifié. L'acte de la répétition est fondamental. L'orientation principale du récit tend donc vers une uniformisation complète des genres. Les deux phénomènes d'inversion en question, qui sont le produit de la création littéraire, s'appliquent tant au niveau humain — en ce qui concerne la conduite des hommes dans leurs pratiques sexuelles — qu'au niveau rhétorique pur, et ceci à des fonctions utilitaires. Proust a voulu ainsi donner un enracinement profondément biologique et unitaire à son oeuvre.

L'anomalie psychique trouve un correspondant privilégié dans la structure inversée de la phrase où, à côté de l'inversion du sujet qui est régulière dans l'interrogation directe, il existe une inversion commune dans le rapport existant entre le sujet et l'objet. En effet, dans certaines instances du discours, le sujet devient l'effet par l'intermédiaire d'un style qui joue le rôle de médiateur. Proust remplace l'action du sujet pensant et observant par l'impression, c'est-à-dire le compte-rendu psychique de la vision ou "rendu de la vision". Ce que Proust attribue à Flaubert, en décrivant son génie grammatical, n'est ni plus ni moins que la transcription littéraire de l'inversion. L'on retrouve cette idée exemplifiée, in-corporée, dans le discours proustien. Le narrateur de *Sodome et Gomorrhe*, après avoir donné une image abstraite de la transformation lexicale qui allait s'opérer — encore une fois, comme dans l'expérience de la métaphore des clochers, à partir d'un véhicule en mouvement — décrit la réalité comme sujet: "L'art en est aussi modifié, puisqu'un village, qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées. . . . Les maisons anciennes et rustiques de Montsurvent accoururent en tenant serrés contre leur vigne ou leur rosier; les sapins de la Raspelière, plus agités que quand s'élevait le vent du soir, coururent dans tous les sens pour nous éviter. . ." (*Recherche*, 2: 996-997).

Proust reprendra à son compte l'idée de la passivité du style en lui donnant une interprétation originale: la non-activité d'*A la Recherche* du temps perdu deviendra une fonction primaire — que nous rattachons à une signification d'inversion de type nerveux — plutôt que médiatrice dans la description de la relation existentielle existant entre le sujet observant et l'objet de son observation. Le narrateur se cristallise foncièrement à un niveau autre que sociologique. Ainsi, la réification romanesque, la forme que prend l'objectivation proustienne, sera la transposition de l'innommable humain. L'inverti est, de par sa nature, un être qui ne peut se définir par des moyens purement historiques de son référent autobiographique. La phrase invertie est elle-même une chose, qui devient le protagoniste principal "un village apparut, des peupliers s'alignèrent etc.". Et même quand l'objet représenté est humain, comme il est connu comme un objet, ce qui apparaît est décrit comme apparaissant et non comme produit par la volonté, dit Proust dans le *Contre*

Saint-Beuve: "Et la révolution de vision, de représentation du monde qui découle — ou est exprimée — par sa syntaxe, est peut-être aussi grande que celle de Kant déplaçant le centre de la connaissance du monde dans l'âme. Dans [ses] grandes phrases les choses existent non pas comme l'accessoire d'une histoire, mais dans la réalité de leur apparition; elles sont généralement le sujet de la phrase, car le personnage n'intervient pas et subit la vision" (C.S.B.: 299). La technique de l'inversion trouve une valeur expressive particulière, une graphie idéale, dans l'expérience de la phrase aérienne et odorante, celle de l'andante de la *sonate pour piano et violon* de Vinteuil: "D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, intelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues. Puis elle disparut." Ce récit *Du Côté de chez Swann* continue jusqu'à ce que, poursuit le narrateur: "A la fin, elle s'éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire" (*Recherche*, 2: 210). Cette "mélancolie" de la phrase qui termine sa trajectoire à la fois physique et spirituelle sur Swann est une transposition de l'inversion.

Dans la préface de *Tendre Stocks* de Paul Morand (*Essais et articles* 606-616), Proust approfondira ses réflexions sur le style de Flaubert et déjà, dirons-nous, sur le sien. Il constate que la réalité dont l'artiste doit enregistrer la substance est à la fois matérielle et intellectuelle. L'objet observé atteint sa finalité à travers un sujet qui s'objective. C'est par la matière, sous son influence perverse, que le sujet, surtout le non-actif, exprime ses besoins fondamentaux. Et peut-être pouvons-nous dire que chez Proust l'inversion stylistique du sujet et de l'objet est possible parce qu'il place les deux au même niveau corporel, parce que cette relation s'explique au même niveau que l'amour et la jalousie. Revenons à la phrase de Vinteuil une dernière fois: ". . . il la tenait, il pourrait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret" (*Recherche*, 1: 212).

L'écrivain, d'après Proust, doit s'attacher à rendre avec le plus de fidélité possible le modèle intérieur. Le perpétuel renouvellement du style ne peut se produire que par l'adoption de techniques radicales dont les conséquences dépassent de loin de simples transformations linguistiques, ce à quoi Proust fait indirectement allusion: "La continuité du style est non pas comprise mais assurée par le perpétuel renouvellement du style. Il y a à cela une raison métaphysique . . .", répond-il à une enquête organisée dans un numéro de *La Renaissance* (*Essais et articles* 645).

De toute évidence il existe dans l'esprit de l'auteur une conscience de l'oeuvre au-delà de la création littéraire, un univers concomitant des êtres et des choses ou hermaphrodisme, de la même manière que Proust conçoit le roman comme une extension de la réalité et non pas seulement sa reproduction. L'inversion doit être comprise dans le cadre de la relation profonde qui existe entre l'objet, qu'il soit humain ou qu'il soit chose, et sa doublure. Proust, en théoricien du style, a formulé cette pensée en toute clarté: "Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après coup assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée: La colline s'abaissa . . . et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée" (*Essais et articles* 589). Ici, le protagoniste principal est une chose.

● NOTES

1. Les idées de Proust s'apparentent à celles que Merleau-Ponty exprimera, des années plus tard, dans la *Phénoménologie de la perception*. Celui-ci ne pense pas que l'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur "facticité". C'est une philosophie pour laquelle le monde existe avant la réflexion, comme une présence inaliénable. Si la pensée phénoménologique permet de mieux comprendre le sensualisme dans l'oeuvre de Proust, à l'inverse, la pensée de l'écrivain ne vise pas un statut philosophique. Dans ses *Essais et articles*, Proust se défendra vivement de faire de la "profondeur" un sujet philosophique. La littérature n'est pas pour lui une méthode d'investigation philosophique. Proust s'expliquera en prenant l'exemple de *Macbeth*: "Ce n'est pas une méthode philosophique, c'est par une sorte de puissance instinctive que *Macbeth* est, à sa manière, une philosophie. Le fond d'une telle oeuvre, comme le fond même de la vie, dont elle est l'image, même pour l'esprit qui l'éclaircit de plus en plus, reste sans doute obscur" (*Essais et articles* 392). Comme nous le verrons, l'instinct pré-existe à l'intelligence et à la raison dans le processus de la création littéraire chez Proust. "... à tout moment l'artiste doit écouter son instinct..." d'après le narrateur dans le *Temps Retrouvé* (III, T.R., 880). Peter Jones étudiera de plus près ce phénomène littéraire. Je me réfère au chapitre intitulé en anglais "Knowledge and Illusion in *A la Recherche du Temps Perdu*" (147-80).

2. Nous citons Casey, en anglais: "Literary description and phenomenological description are not simply the same, nor are they sheerly different. Their intertwining is such as to call for the distinctive model of the One and the Indefinite Dyad to describe their own relationship. . . . The two ways of describing,

like philosophy and literature themselves in their own elusive and more massive interplay, are odd and even, like and unlike" (201).

3. A la base de la conception proustienne de la connaissance réside la croyance dans une forme inférieure, inconsciente — une sensibilité organique — comme préparation à la vie consciente. Proust rattache les états affectifs à des conditions biologiques et les considère comme l'expression directe et immédiate de la vie végétative. Chaque acte de volonté qui émane de l'intérieur obscur, pour arriver à la conscience, représente le passage de la réalité au phénomène.

A *la Recherche du Temps Perdu* est le roman du corps objectivé. La genèse de l'oeuvre reproduit la genèse de la conscience. La relation du présent et du passé est l'archétype de la relation de soi à soi, qui traduit le moi dans sa totalité temporelle et spatiale. Le corps est une dimension de l'être psychologique. Proust passe insensiblement d'une psychologie de l'être fondée sur une théorie du corps cénesthésique à une esthétique de l'en-soi, de la nervosité oeuvrante à la nervosité matière de l'oeuvre d'art.

● OEUVRES CITÉES

- Brunet, Etienne. *Le Vocabulaire de Proust*. 3 vols. Genève-Paris: Slatkine-Champion, 1983.
- Casey, Edwards. "Literary Description and Phenomenology Method". *Yale French Studies* 61 (1981): 176-201
- Jones, Peter. *Philosophy and the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Kristeva, Julia. *Proust and the Sense of Time*. Trans. Stephen Bann. New York: Columbia UP, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Editions Gallimard, 1964.
- Proust, Marcel. *A la Recherche du temps perdu*. 3 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Editions Gallimard, 1953.
- _____. *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. 1 vol. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Edition Gallimard, 1971.