

Jeffrey Johnson, *Creative Development in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu*
New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », 2012, 230 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau.

Baudelaire, « L'héautontimoroumenos »

Dans un texte probablement inconnu de l'auteur d'*À la recherche du temps perdu*, Bergson développe un concept qui n'est pourtant pas étranger à la pensée esthétique de son

célèbre cousin par alliance¹, celui qui est curieusement nommé le « mouvement rétrograde du vrai ». Pour s'en convaincre, on citera ce passage, qui nécessitera après coup quelques commentaires :

Les choses et les événements se produisent à des moments déterminés ; le jugement qui constate l'apparition de la chose ou de l'événement ne peut venir qu'après eux ; il a donc sa date. Mais cette date s'efface aussitôt, en vertu du principe, ancré dans notre intelligence, que toute vérité est éternelle. Si le jugement est vrai à présent, il doit, nous semble-t-il, l'avoir été toujours. Il avait beau n'être pas encore formulé : il se posait lui-même en droit, avant d'être posé en fait. À toute affirmation vraie nous attribuons ainsi un effet rétroactif ; ou plutôt nous lui imprimons un mouvement rétrograde. Comme si un jugement avait pu préexister aux termes qui le composent ! Comme si ces termes ne dataient pas de l'apparition des objets qu'ils représentent ! Comme si la chose et l'idée de la chose, sa réalité et sa possibilité, n'étaient pas créées du même coup lorsqu'il s'agit d'une forme véritablement neuve, inventée par l'art ou la nature ! (Bergson, 2009, p. 14)

Pour aller vite, en passant pour ainsi dire par-dessus plusieurs subtilités dont fait preuve le philosophe dans ce texte, le temps bergsonien est une illusion, mais une illusion créatrice. Toute l'œuvre de Bergson vise à rendre au temps sa « durée créatrice », c'est-à-dire son mouvement tout-puissant d'où jaillit continuellement de la nouveauté (ce que lui reprocha par ailleurs un disciple tel Bachelard, lorsqu'il prône avec force une philosophie du repos). Dans ce même texte de 1922, on trouve, quelques paragraphes en amont de la citation que nous venons

¹ Pour le lecteur qui s'intéresserait à ce sujet, il n'est pas inutile de noter que, si l'on en croit l'état actuel des recherches (et particulièrement l'essai de Joyce N. Megay, 1976), Proust aurait lu les textes de Bergson, à divers degrés d'attention, jusqu'en 1904, à savoir jusqu'au *magnum opus* du philosophe, *L'Évolution créatrice*.

de relever, une illustration proprement littéraire de ce concept. Avec raison, Bergson fait remarquer que l'apparition d'un nouveau mouvement littéraire permet de reconsidérer de façon substantielle l'histoire des lettres. En opposition au classicisme, se crée par exemple le romantisme. On se croirait face à une opposition radicale, le nouveau succédant à l'ancien et n'ayant aucune commune mesure avec lui. Or, dans la philosophie bergsonienne — et dans la pensée proustienne, comme on le verra sous peu —, une telle compréhension de l'histoire de l'art est nécessairement bornée à une vision partielle, pour ne pas dire simpliste, de la vraie problématique du « progrès » et de la « nouveauté ». L'arrivée du mouvement romantique, bien qu'il s'oppose au classicisme qui le précède, permet tout de même de faire remarquer des propriétés qui, jusque-là, étaient pour ainsi dire cachées dans ce dernier : le mouvement rétrograde du vrai opéré, bien malgré lui, par le courant romantisme nous fait découvrir ce qu'il y avait déjà de romantique chez les auteurs classiques, un romantisme « inconscient » ou « en germe ».

La réalité se construit sous la forme d'une dialectique des points de vue ou, pour le dire autrement, d'une dialectique *parallaxique*. La parallaxe — concept, d'abord très populaire au XVII^e siècle et maintenant utilisé aussi bien en astronomie, en physique quantique, en psychanalyse qu'en philosophie contemporaine (voir Žižek, 2004) — représente ce jeu entre l'objet et le sujet où un déplacement du second terme de l'équation provoque un changement de nature chez le premier. En soi, ce changement peut certes être compris comme une illusion mais, comme on vient de le voir avec le temps parallaxique bergsonien, une illusion qui a tout pour devenir une donnée créatrice de la conscience. S'introduit dans la

réalité ordinaire une autre forme de réel : le réel « traumatique » ou, pour reprendre les mots de Proust, le réel « à l'état pur ». Pour aller un peu plus loin, il est nécessaire de souligner le paradoxe qui s'ensuit. En effet, dans un tel renversement des perspectives où la durée sort de ses gonds, on assiste à une sorte d'inversion des rôles ou des polarités entre, d'une part, le sujet et, d'autre part, son objet. Pour un temps du moins, le premier devient passif alors que le second gagne en puissance et devient actif. Évidemment, il faut être prudent avec de telles considérations relativistes, puisqu'elles semblent être en mesure de projeter l'ombre de l'ambiguïté sur les catégories dites « ordinaires » de la connaissance (pour le bref exemple bergsonien que nous avons évoqué, libre alors à chacun de voir, suivant le point de vue adopté, une *opposition* ou une *continuation* entre les classiques et les romantiques). Or, il nous semble que c'est précisément ici que Proust et la brillante lecture qu'en fait Jeffrey Johnson dans son récent livre doivent intervenir activement. Dans un premier temps, il sera pertinent de commenter un passage essentiel de la *Recherche* à l'aide du réseau conceptuel que l'on trouve dans *Creative Development*, en ce sens que cet ouvrage est à même de présenter une nouvelle voie d'analyse pour certaines idées proustiennes que l'on croyait pourtant fixées, voire « surcommentées » (c'est, pour le dire de cette façon, la rançon de la gloire posthume de l'écrivain). Puis, une fois cette relecture effectuée, nous reviendrons un peu plus dans le détail sur l'argumentation choisie par J. Johnson et, particulièrement, sur l'opposition qu'il voit dans la *Recherche* entre le romantisme et la modernité.

L'inquiétante étrangeté de l'artiste proustien

Creative development in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu est un ouvrage où l'auteur, J. Johnson, s'intéresse explicitement, en variant les méthodes d'analyse et les points de vue sur sa problématique (de la philosophie aux mathématiques, en passant par la sémiotique et la sociologie), au *devenir artiste* de « Marcel », le narrateur alter ego du roman proustien. On peut d'emblée noter que le choix opéré par J. Johnson de nommer ainsi le narrateur — malgré les rares occurrences dudit prénom (seulement deux fois, et ce, pour l'entièreté de la *Recherche*) et en dépit de l'opposition féroce des études proustiennes modernes depuis au moins le *Proust et les signes* de Deleuze (donc depuis les années 1960) — a pour but de rendre compte, non pas de la simple analogie autobiographique, mais des correspondances esthétiques, voire philosophiques, entre le narrateur Marcel et l'auteur Proust. Pour le dire avec J. Johnson, « la nécessité qu'éprouve Proust pour l'unité conceptuelle est reproduite dans la recherche de Marcel quant à l'unité spirituelle » (p. 5, notre traduction ; « Proust's need for conceptual unity is replicated in Marcel's search for spiritual unity »). Cette question du devenir artiste, à la fois intra- et extradiégétique, est si *évidente* (pour utiliser cette expression populaire : elle « crève les yeux ») que la critique n'a pas toujours su lui rendre justice, comme le remarque J. Johnson avec beaucoup de lucidité. Maintes choses ont pu être écrites sur la spécificité romanesque du texte proustien ou sur la structure (réaliste, sémiologique, psychanalytique, etc.) de celui-ci mais, pour le dire de cette manière, rarement a été mise en perspective la fluidité conceptuelle qui caractérise l'apprentissage artistique et littéraire de son principal protagoniste.

La nature de l'œuvre d'art est ainsi tributaire de la personnalité de l'artiste, suivant la célèbre phrase de Marcel², souvent citée, selon laquelle sa propre vie peut se lire comme une vocation littéraire, un appel à l'écriture. Mais peut-être faudrait-il citer textuellement le passage en question, afin de faire état des nuances dont fait montre Proust pour amener une idée semblable. Le passage, texte célèbre du *Temps retrouvé*, se lit d'abord comme suit : « Toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation ». Et — il faut être précis sur ce point —, il continue de la sorte : « Elle ne l'aurait pas pu en ce sens que la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie. Elle l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe, lequel est pourtant le lieu de phénomènes chimiques et respiratoires secrets mais très actifs » (Proust, 1989, p. 478). La finesse du *Creative Development* de J. Johnson est d'avoir su accorder à cette pensée proustienne toute l'attention qu'elle mérite lorsqu'elle met en branle une dialectique entre l'actuel et le virtuel : celle impliquée dans le « *aurait pu et n'aurait pas pu* ». Cette oscillation ontologique touchant à l'être de l'écrivain proustien, nous montre Johnson (en utilisant pour sa part d'autres exemples et d'autres

² Pour cette recension, nous respecterons le choix nominatif de J. Johnson, tel qu'expliqué. Par ailleurs, il nous faut profiter de cette note pour mentionner au lecteur que, afin d'éviter le constant va-et-vient entre le français et l'anglais et le jeu des parenthèses que provoquerait un grand nombre de citations, il nous a semblé préférable de suivre conceptuellement, mais aussi *librement*, l'argumentation — autant admirable que stimulante pour l'esprit — de J. Johnson.

passages de la *Recherche*), vaut également pour l'objectif que le lecteur doit choisir face au roman.

« Marcel voyage d'un point à un autre. Il change d'états en devenant un artiste. La distance est la mesure d'espace et de temps entre deux points ou figures » (p. 43 ; « Marcel travels from one point to another. He changes states in becoming an artist. Distance is the measure of space and time between two points or figures »), écrit justement J. Johnson. Or, il faut bien remarquer que les deux points sont radicalement opposés. À la lettre, la littérature est *simultanément* tout et rien pour Marcel ou, pour le dire autrement, elle passe du zéro absolu à une sorte de souverain bien spinoziste. Pourtant, et c'est là toute l'étrangeté du devenir proustien, d'un pôle à l'autre de cette dialectique, la vie de Marcel reste inchangée. Mais, du même coup, le changement *médiatique* — au sens de changement de point de vue — provoque un véritable changement *ontologique*. Ce moment de la *Recherche* (celui que l'on qualifie généralement sous le nom d'« Adoration perpétuelle », malgré l'ambiguïté apparente du second terme, comme nous tentons de le montrer grâce au travail de J. Johnson) est donc curieusement celui où Marcel devient écrivain et, la nuance est importante, un *grand* écrivain, sans pour autant n'avoir jamais produit une œuvre digne de ce nom (position dans laquelle se trouvait Proust lorsqu'il commença à écrire la *Recherche*). Pour le dire avec J. Johnson, il s'agit d'une sorte de « discontinuité psychologique » (voir p. 64, pour l'analyse de ce concept de « psychological discontinuity »), en ce sens qu'entre la banalité de la vie oisive et bourgeoise et le vitalisme propre au génie et à l'inspiration, il paraît y avoir un écart *incommensurable* mais qui, pourtant, est bel et bien *franchi*. Le « devenir artiste » proustien est

ainsi tributaire d'un tour réflexif où la vocation, que Marcel croyait inexistante ou perdue, vient s'inscrire dans la réalité comme une sorte de tache ou de point aveugle : Marcel ressent l'appel de la vocation et de l'écriture même s'il ne peut le situer, voire le comprendre (le comprendre *logiquement*). Le « devenir artiste » est à découvrir dans cette pure différence, pourtant inexplicable, qui se trouve entre les deux pôles de la dialectique. La vocation proustienne de l'artiste ou de l'écrivain est à comprendre en tant qu'objet qui n'existe pas en soi : pour exister, la vocation nécessite un certain point de vue qui, lui-même, est à repérer dans l'écart parallaxique qui sépare le tout et le rien. Dans ce passage du *Temps retrouvé* que nous sommes toujours en train de commenter grâce aux intuitions de J. Johnson, Proust convie son lecteur à regarder la réalité à travers la différence pure. Le choix entre chacun des pôles de la dialectique demande ainsi une « reconceptualisation » totale des données de l'expérience (voir p. 75, sur la « re-conceptualization »). La réalité du « devenir artiste » est donc comparable à une anamorphose : un noyau « traumatique » en mesure de déformer la vision et de modifier la compréhension ontologique du monde, des êtres et des choses.

Peut-être ces réflexions sont-elles à même de nous montrer en quoi il était nécessaire pour Proust d'abandonner un roman explicitement autobiographique, pourtant bien entamé, comme *Jean Santeuil*, pour se concentrer plutôt sur cette sorte d'*autofiction avant la lettre* (J. Johnson n'utilise pas ce terme, mais il est fort à parier qu'il ne serait pas en désaccord avec cette analyse) qu'est la *Recherche*. La différence entre les deux romans n'en est donc pas une différence de degré, mais bien de nature. La fiction parallaxique mise en œuvre dans la *Recherche* — et dont le nœud de l'esthétique est

livré dans le passage que nous venons d'analyser — décrit bien les limites de l'autobiographie classique et ce en quoi le roman proustien est synonyme d'un changement majeur dans ce que l'on nomme généralement « l'écriture de soi ». Pour le dire ainsi, la *Recherche* est autobiographique dans la mesure où elle raconte la vie, à peine modifiée, de son auteur et de son « devenir artiste » (par exemple, qu'Alfred Agostineli, le chauffeur et « l'amant » de Proust, se métamorphose en jeune fille sous la forme d'Albertine Simonet ne nous semble pas, du point de vue qui nous intéresse et qui importe aussi dans l'ouvrage de J. Johnson, être un changement majeur et justifier en soi une réelle création romanesque). En revanche, elle est fictionnelle en ce que son principal sujet — le devenir, la vocation, le génie, etc. — est précisément ce que l'on ne peut pas raconter, et surtout pas sous le mode direct de l'autobiographie : c'est la fameuse pensée de Pascal comme quoi « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point ». L'histoire d'un « devenir artiste » se comprend alors comme une dialectique des points de vue. Au sein d'une fiction construite sur des biographèmes, il s'agit de créer un intervalle où iront se loger, sans que l'on puisse exactement les situer, le devenir et la vocation. Le réel proustien — expression qui est aussi à comprendre comme le réel biographique *de Proust* et par ricochet, *de Marcel* — est en soi une parallaxe. La « mêmeté » de l'expérience et du quotidien est alors transformée en une multitude d'apparences, de fragments et de points de vue. On pourrait encore citer Proust et ses, étranges s'il en est, métaphores végétales :

Ainsi ma vie était-elle en rapport avec ce qu'amènerait sa maturation. Et ceux qui se nourriraient ensuite d'elle ignoraient, comme ceux qui mangent les graines

alimentaires, que les riches substances qu'elles contiennent ont été faites pour leur nourriture, avaient d'abord nourri la graine et permis sa maturation.

En cette matière, les mêmes comparaisons qui sont fausses si on part d'elles peuvent être vraies si on y aboutit. Le littérateur envie le peintre, il aimerait prendre des croquis, des notes, il est perdu s'il le fait. Mais quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire, il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc. (Proust, 1989, p. 478)

On peut le répéter : le réel proustien se comprend donc comme le jeu des points de vue et des écarts créateurs que la fiction est à même de rendre possible. Le réel de l'expérience « subjective », c'est-à-dire personnelle ou intime — tel le roman semi-autobiographique d'une vocation d'écrivain —, ne peut se dire que par la fiction en tant que tour réflexif du devenir sur lui-même. L'éthique romanesque de la *Recherche* — comme le montre J. Johnson dans son analyse audacieuse du « devenir » proustien — est parallaxique : il ne faut qu'un changement de perspective pour transformer le néant en souverain bien, l'échec en réussite.

La querelle des « isme » : romantisme et modernisme

On retrouve Bergson — ou, plutôt, une forme temporelle analogue à la durée créatrice bergsonienne — par un autre aspect de l'argumentation de *Creative Development*, inséparable de ce que nous avons déjà pu dire de la parallaxe propre au devenir. En effet, le brio de l'ouvrage de J. Johnson est d'avoir su développer la dialectique proustienne, à la fois intérieure et

extérieure à la *Recherche*, du romantisme et du modernisme (mieux : de la modernité). En déplaçant quelque peu l'analyse, on trouve là deux nouveaux pôles constitutifs de l'oscillation proustienne de la vocation et du « devenir artiste », oscillation qui vaut aussi bien, si l'on peut s'exprimer ainsi, pour Marcel que pour Proust lui-même.

Cette querelle entre romantisme et modernité doit en effet se comprendre comme une mise en question de l'expérience de l'œuvre d'art. Pour reprendre le vocabulaire de Pierre Bourdieu (1998), Proust a su mettre en fiction *l'opposition constitutive entre deux champs*, deux espaces aux valeurs diamétralement opposées. L'intérêt du roman de Proust, aux yeux de J. Johnson, est de construire, sous le mode (pseudo) romantique, la consécration d'un artiste moderne, vivant et créant au début du xx^e siècle. De ce point de vue, la *Recherche* peut donc se lire à la fois comme un roman réactionnaire (qui croit encore en des idéaux somme toute dépassés comme le génie, la vocation, voire l'inspiration) et un roman essentiellement moderne (dans la veine du peintre de la vie moderne tel que présenté par Baudelaire). La contradiction est certes intéressante : il s'agit de raconter, grâce à un vocabulaire romantique, les illusions, les tourments et les joies d'un artiste moderne. En anticipant quelque peu sur l'analyse de J. Johnson, on peut présenter le problème ainsi : c'est en abandonnant ses idéaux romantiques que Marcel pourra devenir un véritable écrivain — c'est-à-dire un écrivain moderne — mais, et il faut être précis sur ce point, sans cesdits idéaux, il n'aurait jamais pu atteindre une pareille vision nouvelle. On pourrait également le formuler ainsi : c'est en s'intéressant au grand art romantique (en étant tenté par lui)

que Marcel — et par là même Proust — va être en mesure de construire une image originale de l'artiste moderne. Or, est-ce le point de vue romantique qui apporte une vision nouvelle de la modernité ou alors les questions modernes qui sont à même de transformer l'image que l'on se fait du romantisme ? Tout en ayant la finesse de laisser cette question ouverte, J. Johnson a su tirer profit d'une telle dialectique et, du même coup, souligner la nécessité pour tous les proustiens de s'intéresser à une pareille question.

Cette dialectique entre le romantisme et la modernité se présente dans le roman comme une sorte de chassé-croisé entre les révélations et leurs objections subséquentes. À nouveau, nous utiliserons un passage de la *Recherche* qui n'est pas explicitement travaillé par J. Johnson, mais nous proposons de l'analyser en suivant les nuances propres à son analyse. Il s'agit d'un autre moment important du *Temps retrouvé*, lui aussi souvent commenté, mais qui présente également une particularité sur laquelle il ne faut pas s'empresser de passer, au risque de mettre de côté l'essentiel du propos de Proust. Ce moment, qui ouvre la seconde partie du dernier tome de la *Recherche* (moment généralement nommé le « Bal de têtes »), suit les grandes révélations, à saveur romantique, sur l'art et sur la vie que postule le narrateur Marcel une fois que ce dernier a pu expérimenter une série de réminiscences exceptionnelles dans la bibliothèque des Guermantes. Proust écrit :

je me trouvai tout à coup dans le grand salon et au milieu d'une fête qui allait me sembler bien différente de celles auxquelles j'avais assisté autrefois, et allait revêtir pour moi un aspect particulier et prendre un sens nouveau. En effet, dès que j'entrai dans le grand salon, bien que je tinsse toujours ferme en moi, au point où j'en étais, le projet que je venais de former, un

coup de théâtre se produisit qui allait élever contre mon entreprise la plus grave des objections. Une objection que je surmonterais sans doute, mais qui, tandis que je continuais à réfléchir en moi-même aux conditions de l'œuvre d'art, allait, par l'exemple cent fois répété de la considération la plus propre à me faire hésiter, interrompre à tout instant mon raisonnement.

Au premier moment je ne compris pas pourquoi j'hésitais à reconnaître le maître de maison, les invités, et pourquoi chacun semblait s'être « fait une tête », généralement poudrée et qui les changeait complètement. (Proust, 1989, p. 499)

Or, en quoi consiste réellement « la plus grave des objections » tout juste remarquée par Marcel ? Pour le dire rapidement, et pour mieux le commenter ensuite, cette objection n'est rien d'autre que le constat de la vieillesse, exposée ici par le simple fait que Marcel, de retour à Paris après la guerre et à la suite de nombreuses années d'absence, ne reconnaît pas les invités de cette fête mondaine, c'est-à-dire ceux et celles qu'il connaît depuis toujours et que, par conséquent, il devrait reconnaître. L'objet perçu, pour utiliser ce mot, ne « colle » pas avec la vision de celui qui le regarde. Cette constatation est encore plus fâcheuse en ce qu'elle suit de quelques minutes les grandes révélations grâce auxquelles Marcel a compris que le but de l'œuvre d'art est de reproduire une vision de l'éternité et de la jeunesse éternelle analogues à celle des réminiscences (à savoir qu'il existe un en soi du passé, le passé pur, éternel par nature, que l'on peut expérimenter dans la vie de tous les jours, mais que seule l'œuvre d'art est en mesure de déployer ; et c'est précisément cela que J. Johnson nomme le romantisme proustien). L'objection proustienne par excellence — objection représentative de toute sa dialectique romanesque — est donc ceci : comment la vieillesse peut-elle être aussi apparente, voire aussi cruelle, alors qu'essentiellement, comme nous le montre

l'œuvre d'art, nous sommes tous éternels ? Avec élégance, J. Johnson nomme cela « la difficulté d'être un être humain » (p. 183 ; c'est le titre de la conclusion de l'ouvrage : « The Difficulty of Being a Human Being »).

Force est pourtant d'admettre que Proust nous avait préparés à une telle dialectique. Le plus curieux (mais en même temps le plus grandiose) est que l'anticipation de cette « objection » moderne, pour ne pas dire pessimiste (si, du moins, on suit l'analyse de J. Johnson), du *Temps retrouvé* nous était donnée à *même* l'art supposément romantique des réminiscences, comme quoi chez Proust — auteur par excellence d'une dialectique élastique — une chose en vient toujours à signifier son plus exact contraire. Prenons cet exemple, sous la forme d'une question : quelle est la différence entre la réminiscence de la madeleine et celle de la bottine, c'est-à-dire entre Combray et la grand-mère ? La réponse est simple : aucune, il n'y a pas de différence, en ce sens que le procédé est par nature identique. Or, on peut tout de même remarquer que, de la madeleine rappelant Combray à la bottine (ou plutôt aux lacets défaits), l'effet de la réminiscence est inversé : d'une part Marcel ressent une sorte de joie éternelle (à côté des mornes tristesses et des mémoires partielles se tient le fier « édifice du souvenir » de la mémoire dite involontaire) et, d'autre part, percent un deuil quasi sanglant (la mort de la grand-mère) que rien ni personne ne pourra effacer et des remords affreux avec lesquels Marcel devra apprendre à cohabiter (lui qui, un an plus tôt, refusait de croire à la mort de sa grand-mère, en cela qu'il n'y accordait essentiellement aucune importance et qu'il n'en a pas été affecté). Si l'on considère les réminiscences proustiennes comme une sorte

d'éternel retour nietzschéen (ce qu'elles sont en partie), il faut bien comprendre que sont susceptibles de revenir à la fois les joies et les douleurs. Le souvenir pur de la mort de la grand-mère, tel qu'il se présente dans *Sodome et Gomorrhe*, n'est pas une anomalie dans le roman. Au contraire, ce passage en constitue même un des moments les plus importants et les plus mémorables pour le lecteur. Si les réminiscences n'apportaient à Marcel qu'une béate joie éternelle, sans doute serions-nous autorisés à considérer Proust comme un auteur idéaliste, romantique (toujours au sens de J. Johnson), voire naïf. La réminiscence douloureuse de la mort de la grand-mère, ne provoquant aucune extase, mais bien de la tristesse, montre un des pans de la modernité proustienne : celui de la polysémie propre à son projet romanesque. Le gai savoir des réminiscences ne peut donc exister que s'il abrite en son sein une sorte de faille, un écart ontologique dans lequel la différence pure est à même de se glisser pour mettre en œuvre un nouveau rapport avec le signifiant (c'est ce que nous avons également tenté d'expliquer plus haut lorsqu'il était question de la différence infinie — et pourtant franchie — entre le néant et l'absolu de la vocation d'écrivain). La modernité proustienne, ce qui permet à son entreprise romanesque d'être toujours viable, est d'avoir su intégrer, au parfait circuit romantique des réminiscences heureuses, un excès traumatique, une tache, un corps étranger qui résiste tant bien que mal à toute synthèse (une telle remarque, suggérée par les analyses de J. Johnson, nous semble valoir pour tous ceux qui ont le désir d'écrire sur Proust : il faut être prudent et ne pas tenter d'unifier à outrance son projet ; malgré la symétrie quasi parfaite de son roman, nous devons tout de même reconnaître que Proust a su y inclure une différence radicale, un écart parallaxique, un certain flou ontologique de la

réalité, « comme s'il y avait dans le temps des séries différentes et parallèles », lit-on dans la section de *Sodome et Gomorrhe* justement nommée « Les intermittences du cœur »).

« L'objection » du *Temps retrouvé* fonctionne donc de cette manière et montre toute la complexité — c'est-à-dire la richesse — du roman proustien. Marcel découvre *dans le même temps* la structure de son roman et l'objection à cette entreprise : l'éternité « extra-temporelle » (le mot est de Proust) et la vieillesse humaine. Est-ce pour autant une impasse ? Pour y répondre, on peut citer la suite (un peu longue) du passage en question, où Marcel porte son attention à quelques-uns des convives de cette « fête » parallaxique :

Le prince [le prince de Guermantes] avait encore en recevant cet air bonhomme d'un roi de féerie que je lui avais trouvé la première fois, mais cette fois, semblant s'être soumis lui-même à l'étiquette qu'il avait imposée à ses invités, il s'était affublé d'une barbe blanche et, traînant à ses pieds qu'elles alourdissaient comme des semelles de plomb, semblait avoir assumé de figurer un des « âges de la vie ». Ses moustaches étaient blanches aussi, comme s'il restait après elles le gel de la forêt du Petit Poucet. Elles semblaient incommoder sa bouche raidie et, l'effet une fois produit, il aurait dû les enlever. À vrai dire je ne le reconnus qu'à l'aide d'un raisonnement et en concluant de la simple ressemblance de certains traits à une identité de la personne. Je ne sais ce que le petit Fezencac avait mis sur sa figure, mais tandis que d'autres avaient blanchi, qui la moitié de leur barbe, qui leurs moustaches seulement, lui, sans s'embarrasser de ces teintures, avait trouvé le moyen de couvrir sa figure de rides, ses sourcils de poils hérissés, tout cela d'ailleurs ne lui seyait pas, son visage faisait l'effet d'être durci, bronzé, solennisé, cela le vieillissait tellement qu'on n'aurait plus dit du tout un jeune homme. Je fus bien étonné au même moment en entendant appeler duc de Châtellerauld un petit vieillard aux moustaches argentées d'ambassadeur, dans lequel seul un petit bout de regard resté le même me permit de

reconnaître le jeune homme que j'avais rencontré une fois en visite chez Mme de Villeparisis. À la première personne que je parvins ainsi à identifier, en tâchant de faire abstraction du travestissement et de compléter les traits restés naturels par un effort de mémoire, ma première pensée eût dû être, et fut peut-être bien moins d'une seconde, de la féliciter d'être si merveilleusement grimée qu'on avait d'abord, avant de la reconnaître, cette hésitation que les grands acteurs, paraissant dans un rôle où ils sont différents d'eux-mêmes, donnent, en entrant en scène, au public qui, même averti par le programme, reste un instant ébahi avant d'éclater en applaudissements. (Proust, 1989, p. 499-500)

Alors, l'objection bloque-t-elle réellement le projet romanesque ? La perte du romantisme des réminiscences sonne-t-elle également le glas de l'écriture, ou du moins de l'inspiration, du roman à venir ? À vrai dire : non, il n'en est rien. C'est seulement à partir de la contradiction perpétuelle entre l'éternité et la vieillesse que Marcel est en mesure de penser en romancier, au-delà de l'opposition stricte et réductrice entre le romantisme et la modernité. Il s'agit bien là d'un *effort*, voire de l'effort typiquement proustien. Mais en quoi consiste-t-il ? Marcel doit faire un effort pour être en mesure de faire exister le point de vue parallaxique par excellence, le perpétuel va-et-vient entre les oppositions. Le romancier moderne, suivant les indices fournis par Proust et les analyses tentées par J. Johnson (voir la page 172, sur le « cercle de la création » ; l'auteur y propose même des formules mathématiques), est celui qui a su trouver un point de vue paradoxal parce que simultanément un et pluriel, à savoir une philosophie à la fois moniste et pluraliste. La vieillesse n'est pas le contraire de l'éternité ou de la béatitude, elle en est plutôt le complément ou, ce qui revient au même, le point de départ *nécessaire*. La fête mondaine qui conclut la *Recherche* est, à la

lettre, une féerie romanesque : un lieu des possibles interchangeables et des transformations subites. Comme on peut le lire dans le passage tout juste cité, Marcel est en mesure, grâce à la physionomie d'un seul et même convive, de reconnaître à la fois une jeunesse inchangée (et, par-là, éternelle) et une vieillesse aussi exsangue que comique. L'humour proustien, essentiellement moderne, est celui de la différence à la fois minime et infinie : le même être porte sur lui les marques de l'ensemble de sa vie, c'est-à-dire aussi bien des indices qui, comme des hiéroglyphes, permettent de déchiffrer une histoire qui part de sa plus tendre enfance jusqu'à sa vieillesse la plus avancée. Un tel être — et, selon Proust, nous le sommes tous — n'est ni plus ni moins qu'un paradoxe en mouvement : il est, dirait probablement Paul Ricœur, *lui-même comme un autre*. C'est la création d'un ordre où les apparences ne sont plus que de simples apparences : elles représentent chacune des vérités, par essence contradictoires. Pour reprendre le vocabulaire de Leibniz, ce que Marcel découvre, lors de la fête du « Bal de têtes », c'est une monadologie où chaque marque gravée dans les corps vaut pour une vérité à la fois totale et partielle. L'art du romancier proustien — ce qu'a très bien compris J. Johnson lorsqu'il traite du temps comme forme unificatrice et paradoxale (voir les chapitres 6 et 7 de son ouvrage : « The State of Genius » et « Proust and the Fourth Dimension ») — est celui qui, flirtant aussi bien avec le romantisme et la modernité, opère un changement de perspective qui renverse les conditions d'impossibilité en conditions de possibilité : la vieillesse, voire la mort prochaine, en fabuleux leviers d'écriture et de création de nouveautés.

L'insoutenable légèreté de l'être proustien

Au cours de son bel ouvrage, J. Johnson ne cesse de faire marcher son lecteur sur ce fil ténu — proustien par nature — qui passe du non-sens quasi total à l'explosion continue de vérités et de joies, rendant hommage à la complexité de la pensée proustienne qui, pour arriver à opérer des synthèses, doit passer par un grand nombre de contradictions qui représentent autant d'enjeux symboliques. Pour le dire avec Bergson (philosophe d'ailleurs utilisé, ici et là, avec intérêt dans *Creative Development in Marcel Proust's* À la recherche du temps perdu), le mouvement rétrograde du vrai auquel nous convie une telle lecture de la *Recherche* — utilisant le « devenir artiste » du narrateur Marcel comme point focal — est que le vrai n'est jamais donnable directement : il est l'unité fictionnelle qui produit, après coup, des effets dans le réel. C'est la féerie du « Bal de têtes » ou encore la parallaxe du néant et de l'éternité qui montrent en quoi la solution ne peut arriver que « trop tard » sans pour autant qu'il soit trop tard ou, pour le dire autrement, que le véritable devenir ne commence qu'une fois que tout est joué. Le « je » proustien — différent du « je » autobiographique comme on a pu le voir — est *en soi* un mouvement rétrograde (ou rétroactif) de la vérité : multipliant les paradoxes et le jeu des points de vue contradictoires, il montre en quoi toute finalité est en soi une illusion, un mirage de la vérité. Dans son livre, J. Johnson a donc fait ressortir avec talent les champs du roman proustien, tout en ayant su en dégager les forces caractéristiques. La fiction proustienne, à l'image du « devenir artiste » qui s'y forme, renvoie aux différents rapports entre ces forces ou, pour le dire en langage proustien, au kaléidoscope (ultime instrument parallaxique)

des divers points de vue. Par ailleurs, son double jeu entre le romantisme et la modernité permet à la vérité — une fois qu'elle a pu opérer son mouvement rétroactif (à l'instar de *Creative Development* qui fonctionne comme une brillante relecture de toute la *Recherche* à même de dégager des vérités nouvelles, et souvent inattendues, sur le roman) — de coexister dans l'équivoque.

La passion inactive de Marcel se convertit ainsi en projet artistique grandiose et efficace : celui des vérités latérales. La *Recherche*, analysée par J. Johnson en tant que synthèse des impossibles, devient sous les yeux du lecteur un télescopage de possibles structurellement inconciliables. Il ne faut donc pas critiquer Proust et son curieux projet d'avoir tenu à faire « flotter » la vérité et le devenir, en ce sens que le romancier en a fait des vérités *indéterminées* (ou, pour être plus exact, *en voie de détermination*). On ne trouvera donc pas de morale ou de jugement dans la *Recherche* (contrairement à ceux qui croient y voir un art de vivre tout fait et d'emblée fonctionnel) mais, ce qui est bien différent, une éthique : tout en étant essentiellement romancier, Proust est proche de ces philosophes (tels Bergson, Spinoza ou Nietzsche) qui prônent une « déhiérarchisation » absolue des choses et des êtres, acceptant la vérité là où son mouvement rétroactif voudra bien la placer. La vérité n'est pas donnée toute faite, on la trouve recouverte d'un mince voile de contradictions et de paradoxes, impliquant à la fois une chose et son contraire. C'est de cette manière, et seulement de cette manière, que la rupture peut devenir *continuation*, et l'apparence d'un échec une réelle *réussite*.

Bibliographie

- BERGSON, Henri. (2009), « Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai » [1922], dans *La pensée et le mouvant. Essais et conférences* [1932], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes ».
- Bourdieu, Pierre. (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. « Points : Essais ».
- MEGAY, Joyce N. (1976), *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie ».
- PROUST, Marcel. (1989) *Le temps retrouvé* [1927], dans *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], vol. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ŽIŽEK, Slavoj. (2008), *La parallaxe* [2004], Paris, Fayard, coll. « Ouvertures ».