

N. Mauriac Dyer, P.-E. Robert et
K. Yoshikawa (dir.), *Proust face à l'héritage
du XIX^e siècle. Tradition et métamorphose*
Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, 272 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

On peut analyser la mise en scène d'un grand romancier. Que son objet soit le récit de faits, la peinture ou l'analyse de caractères, voire une interrogation sur le sens de la vie ; que son talent tende à une prolifération, comme celui de Proust, ou à une cristallisation, comme celui de Hemingway, il est amené à raconter — c'est-à-dire à résumer, *et* à mettre en scène — c'est-à-dire à rendre présent. J'appelle mise en scène d'un romancier le choix instinctif ou prémédité des instants auxquels il s'attache et des moyens qu'il emploie pour leur donner une importance particulière.

A. Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*

Tout lecteur a pu remarquer, sans pour autant toujours être en mesure d'expliquer clairement de quoi il s'agit, une non négligeable finesse « psychologique » dans l'œuvre de Proust. Avec une certaine malhonnêteté, on ne se surprendra pas qu'il y ait même eu des lecteurs pour qui l'adjectif « psychologique », surtout accolé au nom « roman », était compris comme le plus proche synonyme de « mondain », c'est-à-dire de « snob ». S'intéresser au psychologique, ce serait donc écrire un roman snob, et non pas un roman sur le snobisme. Proust s'est sans l'ombre d'un doute méfié de ce genre d'idée reçue, dont son entourage devait être rempli. Pour qui en douterait, le montre bien l'interview qu'il accorda au journal *Le Temps* (une lettre arrive toujours à destination...), entretien publié l'avant-veille de la parution du *Côté de chez Swann*, en novembre 1913. Tentant d'expliquer à Élie-Joseph Bois la nature de son entreprise romanesque, Proust revêt sa cape de théoricien et propose cette déclaration qui, par la puissance de sa métaphore, est restée justement célèbre : « pour moi, le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps. Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé et prendra cette beauté de certains plombs patinés de Versailles, que le temps a engainés dans un fourreau d'émeraude¹ ». Avant d'aller un peu plus loin dans notre amorce, on se permettra de citer à nouveau Proust, alors que ce dernier utilise la même image, cette fois dans le

¹ Marcel Proust, « [Swann expliqué par Proust] » [1913], dans *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 557.

contexte explicitement romanesque du *Temps retrouvé*. La voici : « Une simple relation mondaine, même un objet matériel, si je le retrouvais au bout de quelques années dans mon souvenir, je voyais que la vie n'avait pas cessé de tisser autour de lui des fils différents qui finissaient par le feutrer de ce beau velours inimitable des années, pareil à celui qui dans les vieux parcs enveloppe une simple conduite d'eau d'un fourreau d'émeraude² ». Pour le bien de ce qui va suivre, il nous faut continuer dans cette voie, car plusieurs autres choses se doivent d'être développées.

Dans ces deux passages, il est ostensiblement question de la même chose : de temps, bien évidemment. Comme le relevait Pierre Nora, invité d'Antoine Compagnon au Collège de France pour le séminaire « Proust en 1913 », la *Recherche du temps perdu* n'a pas toujours été lu comme un roman intellectuel. Un des virages les plus importants dans notre façon de lire Proust, toujours selon le maître d'œuvre des *Lieux de mémoire*, a commencé à prendre forme au cours des années 1950, principalement vers la fin de la décennie, pour ensuite se cristalliser dans la parution d'un livre en particulier, le *Proust et les signes* (1964, pour la première édition) de Gilles Deleuze. Que Nora, âgé de ses quelque quatre-vingts années comme le duc de Guermantes, soit ou non dans le vrai, là n'est pas la question. Mais, pour parler comme l'amie de la fille du musicien Vinteuil, après tout, « cela n'en serait que meilleur ». La radicalité du geste de Deleuze a été, en partie du moins, de penser la *Recherche du temps perdu* comme roman intellectuel, et comme roman *pour intellectuels*. À cet effet, il a su établir

² Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], dans *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 551.

toutes les analogies nécessaires afin que le héros du roman – le narrateur, que Deleuze rebaptise souvent « l'interprète » – soit l'exact alter ego du lecteur en général, et du lecteur philosophe en particulier. Leur tâche est donc analogue : il faut interpréter et, plus encore, interpréter les signes qui nous entourent (dans le monde réel comme dans le monde romanesque). Deleuze va encore plus loin, en ce qu'il établit une hiérarchie fixe (concept qui, en revanche, est très loin d'être proustien) entre les différentes « catégories » de signes. D'autres sous-divisions seraient possibles, mais gardons celles-ci, telles qu'indiquées explicitement par Deleuze : signes mondains, signes de l'amour, signes du monde sensible, signes du temps et signes de l'art. Les deux dernières, le temps et l'art, possèdent, et de loin, un rapport de force sur toutes les autres catégories. Par-delà le biographique, l'analyse sociale, la mise en scène de mœurs et la construction d'une intrigue, le temps est érigé en souverain bien, et l'écriture romanesque est la méthode qui permet de le découvrir et d'en rendre compte. Devant de telles vertus, on ne peut certes que s'incliner, mais peut-être n'est-il pas inutile de faire la lumière sur cette autre chose qui, bien qu'elle fût déjà installée sur scène, était néanmoins, et malencontreusement, restée dans l'ombre.

Donc, oui, la *Recherche du temps perdu* est un roman sur le roman. Plus encore, un roman sur le roman du temps (ou sur le temps comme roman à faire). Le temps est le mode de véridiction du roman en train de se faire, à la fois pour le lecteur et pour le héros. Proust insiste là-dessus dans les deux citations que nous avons relevées. Mais une chose risque d'être trop rapidement balayée du revers de la main (du moins, dans le dessin du paysage sans doute un peu trop grossier que nous tentons d'esquisser malgré les cahots de la voiture qui file en

cinquième vitesse), et c'est la question de la psychologie : de la psychologie dans le temps, comme le dit Proust lui-même. Ce concept peut certes être irritant, puisque, avant d'être un roman « sur le temps » et « pour intellectuels », la *Recherche du temps perdu* était lu par ses fidèles admirateurs et commentateurs comme un fin roman psychologique, c'est-à-dire un roman intérieur, de mœurs et de caractères. Notre intention n'est certes pas de renverser la tendance critique en prônant un retour aux sources et en prêchant les bienfaits peut-être étonnants des valeurs plus traditionnelles (même s'il n'y a rien de plus traditionnel aujourd'hui que d'affirmer candidement que la *Recherche du temps perdu* est un roman intellectuel sur le temps), mais il n'est pas impossible qu'à force de fixer le temps, on en ait oublié de regarder, même avec le regard le plus prude, la surprenante psychologie. Sans entrer dans les détails d'un développement que nous n'avons pas le luxe de nous offrir ici, nous voudrions en arriver à dire ceci : si la *Recherche du temps perdu* peut être lu en tant que roman « psychologique », ce n'est que dans un sens bien particulier et qui, d'ailleurs, n'est nullement incompatible avec la marque déposée de « roman sur le temps ».

Que le lecteur pressé nous excuse, car il nous faut encore pour un temps flâner avec certains concepts avant de nous offrir le luxe d'un saut qualitatif qui nous fera entrevoir de nouveaux horizons, et pas les moindres. Voici ce qui nous semble important, et que l'on devra expliquer, d'une manière ou d'une autre : la *Recherche du temps perdu* est aussi bien un roman *du* temps qu'un roman *contre* le temps, au sens où le temps qui passe représente à la fois la condition génétique de l'écriture romanesque et l'épée contre laquelle devra lutter la plume du romancier confortablement installé dans son salon.

On comprend alors un peu mieux les propos de Proust dans son entretien avec Élie-Joseph Bois : faire de la « psychologie dans le temps » le principe d'un roman en train de s'écrire équivaut à proposer une psychologie – voire une psychanalyse – *du temps* sous toutes ses formes (temps perdu, temps qui passe, temps qui revient, temps retrouvé, etc.). Le romancier qui s'intéresse non pas à la psychologie de ses personnages, mais à celle du temps qui passe et dans lequel ses personnages évoluent, ce romancier, donc, se doit de travailler d'une façon bien spéciale. Plutôt, il doit porter une attention particulière à l'être des choses, pour ensuite mieux décortiquer leur devenir. C'est pour cela, bien qu'il faille encore préciser cette intuition, que nous pensons que, pour Proust, la psychologie est l'exact équivalent de l'ontologie et que, par là même, la *Recherche du temps perdu* a été écrit comme une « ontologie dans le temps ». La « psychologie » proustienne est alors une ontologie *pluri-temporelle* : elle s'accorde aussi bien au passé et au présent qu'au futur, alors que l'ontologie classique ne s'intéresse qu'à l'étant, c'est-à-dire qu'à l'être dans son moment présent. Pour reprendre une expression d'André Bazin (un des grands penseurs et critiques de l'ontologie au vingtième siècle, avec Proust) quant à la radicale nouveauté ontologique de l'image cinématographique, à la suite de l'image photographique et de la peinture de la Renaissance : « pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement³ ». Et, pour boucler de façon circulaire cette première boucle, peut-être que Deleuze n'a jamais été aussi proustien que dans ses deux *Cinéma* (1983 et 1985), alors qu'il définit, certes avec l'aide de Bergson, l'art cinématographique

³ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » [1945], dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1958, p. 14.

en tant que « coupe mobile de la durée », ce qui est bel et bien une définition ontologique. De là à dire que l'ontologie du temps que Proust mène dans son roman est à l'image d'une psychologie d'essence cinématographique, il n'y a qu'un pas, qu'il faudra bien franchir un jour ou l'autre.

Il était une fois... (le dix-neuvième siècle)

Ces considérations bifurquantes nous ont finalement amené, non pas au cœur, mais à l'entrée du problème qui devra maintenant nous occuper. Étant donné que sa conception de l'ontologie est mobile, qu'en est-il de la notion d'Histoire (avec ou sans la majuscule) dans la *Recherche du temps perdu* ? C'est à cette question que tente de répondre le récent collectif *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle. Tradition et métamorphose*, résultat de la juxtaposition de deux colloques de 2010 : d'une part, « Proust face à l'héritage du XIX^e siècle : filiation et ruptures », à l'Institut franco-japonais du Kansai, et, d'autre part, « Proust et le XIX^e siècle : tradition et métamorphose », à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Il n'y a pas à dire, en cette année qui marque le centième anniversaire de la parution du *Côté de chez Swann*, le dix-neuvième siècle est toujours d'actualité, peut-être parce que Proust, comme peu d'autres romanciers du vingtième, a su à la fois se placer dans son sillage et en faire un levier critique pour la pensée. Lorsqu'un romancier « ontologiste » comme Proust ressent le besoin – pour son œuvre, bien sûr, et jamais pour lui-même – de mettre sa fausse barbe et son monocle d'historien, c'est-à-dire en faisant de l'histoire un acte, et particulièrement l'histoire d'un

siècle, il s'agit d'« embaumer le temps et le soustraire à sa propre corruption », pour reprendre une autre formule hardie de Bazin. C'est grâce à la dimension performative du roman en train de se faire que l'Histoire pourra agir rétrospectivement sur elle-même et procéder, si l'on nous permet la métaphore, à son auto-analyse.

« Proust est-il un écrivain du dix-neuvième siècle ? » (p. 10) est la question posée par les éditeurs (Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa et Pierre-Edmond Robert) dès l'avant-propos de leur recueil biface. D'emblée, le questionnement repose sur le terrain mouvant de l'ontologie : les différents auteurs qui y participent recherchent tous *l'essence* de l'écrivain, *l'être* de son œuvre. Le dix-neuvième siècle, plus que beaucoup d'autres « sujets » du roman, permet de poser une telle question. Mais il faut par la suite se rendre compte que cette identité est loin d'être purement historique, à savoir qu'elle ne saurait se résoudre que par des dates et chronologies transcendantes. L'Histoire n'est pas faite d'Histoire. Au contraire, elle se construit à partir d'une gamme toujours nouvelle d'*histoires* de natures différentes. L'Histoire est comme une mise en scène : ce n'est pas un existant, mais un liant. Comme cette formule d'Élie Faure sur Goya que Godard aimait citer, l'histoire doit peindre non pas les choses elles-mêmes, mais ce qui se trouve *entre* les choses. Et que trouve-t-on entre les choses ? Le devenir, justement. Le devenir et le temps. L'ontologie proustienne, telle que nous avons tenté de la définir un peu plus haut, est originale en ce qu'elle ne s'intéresse pas à l'être en soi, mais à l'être dans son devenir. En d'autres mots, Proust s'intéresse à tous ces espaces indéfinis et changeants qui se trouvent, qu'on le veuille ou non, entre les choses, puisque la meilleure façon de comprendre un être est

d'abord de considérer ce qui l'entoure et ce qui le lie aux autres êtres et au monde. À lire la courte présentation des éditeurs de *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle*, d'autres questions ontologiques s'imposent déjà : qu'est-ce qu'un siècle ?, qu'est-ce qu'une époque ?, qu'est-ce qu'une limite ? L'intérêt du recueil est de montrer que les réponses, en elles-mêmes, sont toutes multiples, voire que la multiplicité est la meilleure réponse possible à chacune de ces questions. Pour un romancier et grâce à une œuvre de fiction, un siècle, ce peut être une diversité impressionnante de choses, d'êtres, de devenir et de temps, parfois minuscules : un personnage, un caractère, un geste, une manie, une figure, un cliché. La percée critique de l'analyse n'a d'égal que la finesse de l'investigation ontologique, ce dont font état la majorité des textes du recueil qui n'a pas fini de nous intéresser.

Grâce aux vingt-deux textes que propose l'ouvrage, le lecteur est ainsi amené à vivre une expérience ontologique qui permet conjointement de repenser le roman de Proust, l'histoire, le dix-neuvième siècle et le déroulement même du temps, et ce, à partir de certains concepts clés, analogues et complémentaires : l'héritage, la reprise, la métamorphose, la transformation. Et c'est évidemment le mélange des contraires qui sera privilégié : l'héritage n'est possible que par transformation, et la reprise demande nécessairement une métamorphose. Après tout, quoi de plus normal. Imaginons : quel serait l'intérêt d'analyser la survivance et la représentation du dix-neuvième siècle dans la *Recherche du temps perdu* si Proust ne l'avait en rien modifié, travaillé. Pour le dire simplement, il est normal qu'une enquête telle que celle menée par nos vingt-deux auteurs ne recherche pas le *même*, mais la *différence*. Toutefois, cela ne veut pas dire que nous devons abandonner pour toujours l'objectivité et nous contenter de la subjectivité d'un soliloque. Bien sûr, à aucun

moment de la *Recherche du temps perdu* Proust ne prétend faire autre chose qu'œuvre de romancier ; à aucun moment il ne se croit réellement historien. Mais nous refusons néanmoins de croire que la prude « objectivité » soit justement réservée à ceux qui, risquera-t-on à avancer, se « contentent » (les guillemets ont leur importance, car nous ne visons en rien la polémique) de jouer le rôle d'historiens en ne changeant pas une ligne de leur texte. C'est en usant des moyens propres au roman – plus encore, en usant de l'art romanesque pratiqué avec tellement de hardiesse qu'il s'en trouve repoussé vers de nouvelles limites – que Proust fait œuvre d'objectivité historique. Si l'on en croit l'idée bergsonienne que l'objectivité est la multiplication et le tournoiement des points de vue, alors que la subjectivité incarne plutôt ce qui est complètement et adéquatement connu par un sujet (« complètement », c'est-à-dire au mieux de ses capacités, en cela précisément qu'elles sont limitées), nul ne peut contester l'objectivité de Proust en tant que romancier, puisque son art réside justement dans le kaléidoscopique changement des focales par lequel le monde est observé et, du même coup, transformé. L'objectivité n'est donc pas la réduction du savoir à un seul et unique point de vue, mais l'ouverture à la multiplicité et à la concurrence des modes de véridiction, comme en témoignent toutes les abstractions et les opacités qui entourent l'idée même de dix-neuvième siècle dans la *Recherche du temps perdu*.

Fenêtres ouvertes sur l'Histoire

Le dix-neuvième siècle — son être, sa psychologie, ses métamorphoses, ses impossibles, etc. —, pour reprendre

une formule que l'on trouve à quelques occasions dans le roman, n'est ni plus ni moins qu'un « roman dans le roman », dont chacun des intervenants de *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle* devra livrer une facette de l'histoire. Et les éditeurs le disent bien : « vingt-deux articles composent cet ensemble où se croisent et s'accordent diverses perspectives à l'histoire des idées, des arts et des lettres, la critique génétique. La multiplicité des approches et du sujet restitue la complexité de la question abordée qui trouve ici quelques-unes de ses réponses » (p. 10). En d'autres mots, lorsqu'on opte pour la voie difficile de la multiplicité, on doit aussi emprunter celle de l'incomplétude, car elles sont parallèles. Mais là, et seulement là, est à même de se trouver et de vivre l'objectivité, historique ou autre.

Avec joie, on mettra maintenant l'accent sur le fait suivant, qui n'est certes pas à négliger, à savoir que la façon de lire *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle* est déjà donnée dans le roman même de Proust et, qui plus est, dans une scène célèbre. En effet, nous croyons ardemment que les articles du recueil sont à l'image de ces fenêtres du train roulant vers Balbec et du phénomène qui a tant fasciné le jeune héros de la *Recherche du temps perdu* alors que ce dernier se dirige pour la première fois vers cette contrée pleine de songes et de légendes, celle de la Normandie et de la Bretagne. N'étant pas un habitué des moyens de transport modernes, et encore moins des déplacements à grande vitesse, sans compter qu'il est encouragé par les effets de l'alcool que lui a prescrit son médecin pour faciliter le voyage, le héros constate avec une fascination qui n'a pas de nom l'incommensurabilité entre les fenêtres qui ornent respectivement les deux côtés du train en marche. Bien entendu, ce ne sont pas les fenêtres en elles-mêmes qui retiennent d'une façon tout obsédante son attention,

mais bien ce qu'il y voit, et, surtout, l'impossibilité radicale de raccorder la « vue » de la fenêtre à sa gauche avec celle de la fenêtre qui se trouve à sa droite. Cette incompatibilité entre la vision de gauche et la vision de droite permet au jeune héros de réfléchir sérieusement, mais aussi avec passion, à des concepts qui seront les piliers du roman qui l'attend alors même qu'il est en train de le vivre : des concepts tels que la fragmentation, la coexistence et, bien sûr, l'incommensurabilité de la multiplicité des points de vue et l'apparente impossibilité de leur union. Comment, se demande le héros, peut-on, *dans le même train*, voir, d'une part, une petite ville endormie avec la lune qui se reflète sur les toits des maisons et, d'autre part, les rayons multicolores d'un soleil qui paraît éternel ? La coexistence ne vient pas sans ses paradoxes. Et que fait le héros devant un tel problème au seuil de la métaphysique ? Il court d'une fenêtre à l'autre pour « rentoiler » les divers morceaux de paysage toujours changeants qu'il a sous les yeux. Cela est l'exacte tâche du lecteur de *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle*, dans la mesure où, lui aussi, à l'instar du narrateur, il doit courir d'article en article afin de recomposer et de faire la synthèse des impossibilités dont le dix-neuvième siècle proustien est fait et est capable.

Bien que les textes qui composent le recueil ne nous semblent pas d'égale qualité du point de vue des résultats, ils reprennent néanmoins tous, à de rares exceptions près qu'il est plus poli de ne pas souligner, la même méthode, en ce sens qu'ils mettent tous en avant un questionnement ontologique et, du même coup, font tous la reprise de la question proustienne de la « psychologie dans le temps ». L'enjeu de l'héritage ne se trouve donc pas seulement dans ce qui est étudié, mais participe tout autant à la manière dont l'investigation sera

menée — et elle sera menée, la plupart du temps, avec brio. De toute façon, comme nous l'avons déjà souligné rapidement, il nous semble préférable de lire *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle* d'une manière qui ne mette pas tant l'accent sur la qualité intrinsèque de chacun des textes qui composent l'ouvrage, au profit d'une lecture davantage kaléidoscopique où les articles ne sont que des points de vue complets en eux-mêmes, mais fragmentaires par rapport à une objectivité plus grande, celle, bien sûr, de la multiplicité ontologique du *devenir* et du *multiple*.

On remarque aussi que la plupart des problématiques et des sujets abordés dans les articles qui composent le recueil ne sont pas étrangers aux habitués des études proustiennes, récentes et moins récentes. En voici quelques-uns : Sainte-Beuve (avec beaucoup d'intérêt, par Chizu Nakano ; on soulignera d'ailleurs au lecteur les nombreuses et heureuses contributions des proustiens japonais qui, depuis beaucoup d'années déjà, portent un regard vigilant et affûté sur différents enjeux intrinsèques ou extrinsèques de la *Recherche du temps perdu*), Flaubert (à quelques reprises, par nul autre qu'Akio Wada et Mireille Naturel), Baudelaire (même constat, dont un texte de Jean-Yves Tadié), Stendhal (« Proust, Stendhal et les "sensations de l'âme" », un très beau texte signé Pierre-Louis Rey), les Goncourt (« Proust, cadet des Goncourt ? », par la spécialiste en la matière, Annick Bouillaguet), Balzac (c'est une évidence), le symbolisme, la critique d'art et la critique littéraire, l'Affaire Dreyfus (deux fois, et ce n'est pas de trop, par Eri Wada et Yuji Murakami), les guerres (entre autres à partir de Tolstoï, aux bons soins de Hiroya Sakamoto, ce qui est loin d'être une mauvaise idée). En revanche, certains sujets nous paraissent assez originaux, ou téméraires : « "Les yeux du corps et ceux de la pensée" — de l'idéalisme schellingien à la

multiplicité de l'être », par Hidehiko Yuzawa ; « Proust et le paysage "naturiste" : un renouveau poétique dans *Les Plaisirs et les jours* », de Keiichi Tsumori ; « Entre Esther et Rachel. Avatars proustiens de la "belle juive" », par la renommée Nathalie Mauriac Dyer ; « Proust et les deux Louvre, de 1895 aux années vingt » de Kunihiro Arahara, pour ne nommer que ceux-là.

On pense également au beau texte d'Antoine Compagnon, « L'autre XIX^e siècle », qui, comme il le dit lui-même, tente de « prendre le problème à l'envers » : « Le XIX^e siècle est surreprésenté dans le roman de Proust, mais il y a aussi d'immenses trous. Que dire de tout ce qui de ce siècle manque à l'appel dans la *Recherche du temps perdu* et dont l'absence peut déconcerter ? » (p. 167) La question de l'ontologie – car, le lecteur doit commencer à s'en rendre compte, il n'est pour nous question que de cela – y est principalement posée de manière « négative », à contre-pied. Comment alors ne pas se rappeler cette image, tirée de l'entretien avec É.-J. Bois, où Proust convoque à sa rescousse la « substance invisible du temps » ? Pour parler à la fois comme Bergson et comme Baudelaire, on pourrait dire que, pour Proust, le temps est ce chat qui fait ses griffes sur nos jours. Mais, d'un autre côté, il nous est également possible de mordre dans la durée, et parfois même de façon accidentelle : c'est bien cela, une réminiscence. Pour revenir à Compagnon et à son texte original, il est intéressant d'y constater que même ces choses, ces gens, ces événements, etc., dont Proust ne parle pas dans son roman ont tout de même pu y laisser quelques traces, d'une manière ou d'une autre. C'est pour cela que nous nous sommes autorisé à employer l'expression en apparence compliquée d'« ontologie négative » : définir l'être de quelque chose par ce qui a priori, mais aussi en bout de piste, ne s'y trouve pas et à la rigueur ne s'y trouvera jamais.

« Pour commencer, c'est l'idée même du XIX^e siècle qui fait défaut à Proust, le siècle en tant que tel, comme période ou unité, marquée par une idée cohérente. [...] Le XIX^e siècle de Proust, ce sont des œuvres et des hommes, non pas un ensemble ; c'est un fourmillement ou une fourmilière de détails, non pas un monument. Le siècle n'est pas vu comme il le serait par un professeur dans un manuel, par un spectateur de théâtre de boulevard, ou par un touriste visiteur de musée, mais il est vécu de l'intérieur, bien ou mal. Proust est encore dedans, jusqu'à sa mort en 1922. / Il parle de Chateaubriand, Balzac, Baudelaire ou Flaubert, de Monet, Renoir ou Moreau [on peut ici constater qu'il manque, étrangement d'ailleurs, d'études sur des peintres dans *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle*], mais il ne parle pas du XIX^e siècle ; il parle des écrivains comme écrivains, des peintres comme peintres, mais il n'en parle pas comme d'artistes du XIX^e siècle. Le XIX^e siècle n'est pas pour Proust un concept pertinent, une unité historique, à quelques exceptions près. » (p. 168) Ces phrases d'A. Compagnon, parmi les plus intéressantes et les mieux tournées du recueil – à nos yeux et à nos oreilles, du moins –, ciblent très bien les principales directions vers lesquelles peut se tourner la problématique du recueil, également défendue avec flegme et vigueur par bien d'autres proustiens ornant de leur patronyme sa table des matières. Pour le dire autrement, sans pour autant être en désaccord avec ces remarques d'A. Compagnon, ce qui serait absurde et par ailleurs inadéquat, on peut remarquer deux choses par rapport à la présence du dix-neuvième siècle dans la *Recherche du temps perdu*, ce qui reprend certaines thématiques que nous avons pu aborder plus haut au cours de ce compte rendu. Il y a donc au moins deux modes du dix-neuvième siècle dans le roman : le premier est le mode de la

présence, le second est le mode de l'absence. Grâce au texte d'A. Compagnon, qui offre au lecteur les outils nécessaires pour y réfléchir par lui-même, nous savons maintenant qu'il est plus adéquat de renommer ce second mode « présence d'absence », c'est-à-dire le mode du « je sais bien, mais quand même », ou encore « je sais bien, mais pourquoi ? ».

Pour nous servir d'un exemple d'A. Compagnon, « Courbet est par excellence l'artiste absent de l'œuvre de Proust » (p. 175). Or, cette absence, puisqu'elle nous fait signe, peut être comprise comme une présence d'absence, alors que l'immense majorité des absences ne sont, justement, que des absences, dans le sens doublement négatif du terme. Mais quand même, pourquoi la *Recherche du temps perdu* fait-elle fi d'un immense artiste comme Courbet, d'un peintre qui, bien plus que d'autres à qui un traitement de faveur est pourtant réservé, a pu faire sa marque dans l'essence et dans l'histoire du dix-neuvième siècle ? Voilà bien quelque chose que l'on peut se demander. Cette coexistence de deux modes ontologiques – présence et présence d'absence – n'est pas sans rappeler un enjeu contemporain, touchant à la fois le domaine de la psychanalyse et celui de l'histoire de l'art, et que Proust semble avoir d'une certaine façon annoncé : nous parlons du rapport entre le figuratif et le figural. D'un côté, nous avons le défilé des figures que nous connaissons et pouvons reconnaître pour ce qu'elles sont et, de l'autre côté, du côté du figural, il ne s'agit pas tant de figures que de puissances ou de pensées⁴. En opposition

⁴ Un des meilleurs livres sur cette question est sans doute celui de Luc Vanchery, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011. On notera avec non moins d'intérêt le récent séminaire de Maxime Scheinfeigel, « Les puissances figurales de l'image » (19 février 2013, Université Paul-Valéry Montpellier III).

à ce qui sans l'ombre d'un doute « y est », c'est-à-dire la figure, émerge ce qui en apparence « n'y est pas », les puissances ou les pensées du figural. Par exemple, Balzac, mentionné à plusieurs occasions dans le roman, est majoritairement du côté de la figure, et Courbet du côté du figural. Mais on trouve aussi un figural balzacien dans la *Recherche du temps perdu*, comme il y a un figural baudelairien ou un figural cinématographique. C'est un autre des bienfaits du récent *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle* en général et du texte d'A. Compagnon en particulier que de montrer comment ces deux modes de la réalité – historique dans le cas présent – peuvent et doivent entrer en un rapport de conjugalité pour nous faire comprendre toute l'importance de cette notion majeure – et pourtant souvent négligée ou abordée par un mode inadéquat – qu'est le dix-neuvième siècle « dans » l'œuvre de Proust.

Par l'infinité de sens que peuvent prendre les puissances du figural qui jamais ne diront leur dernier mot, l'incomplétude, comprise dans un sens non pas négatif, mais positif, devient le propre même de l'idée proustienne de « siècle ». Les siècles sont une « légende du figural », c'est-à-dire qu'ils ne s'arrêtent jamais, si ce n'est pas dans leurs dates ou dans leur lettre, du moins dans leur esprit. Dans un passage bien connu de *La Prisonnière*, le héros explique justement à sa maîtresse Albertine que l'incomplétude est ce qui caractérise les plus grandes œuvres littéraires du dix-neuvième siècle : celle de Michelet, celle de Balzac, celle de Flaubert, etc. À nouveau, il est préférable d'entendre par là non pas une quelconque impossibilité, mais au contraire une trop grande puissance. En effet, Proust tente d'offrir des valeurs positives et constructives à l'idée d'inachèvement. Il en va de même pour *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle*, qui se veut davantage une amorce

qu'une somme : sa lecture réveille les pensées du figural qui dormaient en nous. Sous le mode du figuratif comme sur le mode du figural, la *Recherche du temps perdu* est une pièce essentielle de notre contemporanéité.

Le siècle : une transduction

Un autre moment de *La Prisonnière* souligne bien que la réalité se montre plus souvent que l'on ne peut le croire sous le mode du figural – mode que Proust associe fréquemment à l'involontaire. « Albertine était plusieurs personnes. La plus mystérieuse, la plus simple, la plus atroce se montra dans la réponse qu'elle me fit d'un air de dégoût, et dont à dire vrai je ne distinguai pas bien les mots (même les mots du commencement puisqu'elle ne termina pas). Je ne les rétablis qu'un peu plus tard quand j'eus deviné sa pensée. On entend rétrospectivement quand on a compris. "Grand merci ! dépenser un sou pour ces vieux-là, j'aime bien mieux que vous me laissiez une fois libre pour que j'aie me faire casser..." Aussitôt dit, sa figure s'empourpra, elle eut l'air navré, elle mit sa main devant sa bouche comme si elle avait pu faire rentrer les mots qu'elle venait de dire et que je n'avais pas du tout compris », nous raconte d'abord le héros, dans un passage où les pistes de la jalousie et de l'intuition maniaque se brouillent autant que les temporalités de l'action. C'est dans ce genre de situations que l'art romanesque de Proust vole le plus haut, atteint des sommets comiques dignes de Molière et des pointes d'analyses aussi pointues que celles du maître Freud. Il faut imaginer cela joué au théâtre : « "Qu'est-ce que vous dites,

Albertine ? – Non rien, je m’endormais à moitié. – Mais pas du tout, vous êtes très réveillée. – Je pensais au dîner Verdurin, c’est très gentil de votre part. – Mais non, je parle de ce que vous avez dit.” Elle me donna mille versions qui ne cadraient nullement, je ne dis même pas avec ses paroles qui, interrompues, me restaient vagues, mais avec cette interruption même et la rougeur subite qui l’avait accompagnée. “Voyons, mon chéri, ce n’est pas cela que vous voulez dire, sans quoi pourquoi vous seriez-vous arrêtée ? – Parce que je trouvais ma demande indiscrette. – Quelle demande ? – De donner un dîner. – Mais non, ce n’est pas cela, il n’y a pas de discrétion à faire entre nous. – Mais si, au contraire, il ne faut pas abuser des gens qu’on aime. En tous cas je vous jure que c’est cela.” D’une part, il m’était toujours impossible de douter d’un serment d’elle ; d’autre part, ses explications ne satisfaisaient pas ma raison. Je ne cessai pas d’insister. “Enfin, au moins ayez le courage de finir votre phrase, vous en êtes restée à *casser...*” – Oh ! non, laissez-moi⁵ !” ». Et la scène de continuer pendant des pages. Loin de nous l’idée de livrer au lecteur qui ne serait pas (encore) familier avec la *Recherche du temps perdu* le sens de cette expression énigmatique. Par contre, il nous faut insister sur la puissance allégorique qu’a cette scène pour notre propos. En effet, même questionnée pendant des jours et autant de nuits, Albertine ne pourra jamais expliquer avec l’aide du langage non pas la signification de ce « casser », mais la subite rougeur qui a envahi ses belles joues. Et, dans le même temps, il n’est pas impossible de corriger une réflexion du héros : en questionnant Albertine comme si la jeune femme n’était rien de

⁵ M. Proust, *La Prisonnière* [1925], dans *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », respectivement p. 840 et 840-841 pour les deux citations.

moins qu'une criminelle, ce n'est pas sa *raison* qu'il veut satisfaire, mais, bien au contraire, sa *déraison*. L'expression d'Albertine, en effet, ne relève pas tant du figuratif que du figural. En témoignent d'ailleurs la rougeur subite de son visage et la perversité d'enquêteur du héros. Pour la jeune femme, il s'agit de dire quelque chose qui ne peut être contenu dans le langage, quel qu'il soit. Pour le héros, il s'agit qu'enquêter pour trouver une chose qui, à la rigueur, n'existe pas, car c'est une absence qu'il cherche.

Pourtant, il y a bien eu quelque chose ; nous l'avons vu ou, du moins, nous l'avons senti. Quelque chose a fait « tilt », et s'en est suivie une scène essentiellement romanesque. Une information vague, certes, abstraite, nous sommes tous d'accord, mais une information tout de même, a cherché à naître. Albertine n'a pas dit le mot magique, et voilà précisément ce que le héros tente de comprendre, à force d'interprétations, puis en voulant faire système avec tous les possibles qui ne sont pas manifestés. Pour parler comme A. Compagnon, qu'est-ce donc, sinon une façon de prendre le problème à l'envers ? Or, c'est justement de cette manière que Proust aime les aborder, et c'est ainsi que se comprend le mieux l'étrange présence du dix-neuvième siècle dans son œuvre. Et si le lecteur nous permet un dernier rapprochement, nous aimerions montrer en quoi l'idée de siècle – et particulièrement le dix-neuvième – dans la *Recherche du temps perdu* n'est pas sans affinité avec ce que Gilbert Simondon nomme « transduction » : « il y a transduction lorsqu'il y a activité partant d'un centre de l'être, structural et fonctionnel, et s'étendant en diverses directions à partir de ce centre, comme si de multiples dimensions de l'être apparaissaient autour de ce centre ; la transduction est apparition corrélative de

dimensions et de structures dans un état de tension préindividuelle⁶ ». Un pied dans le figuratif et l'autre dans le figural – à l'instar de ces géants de la toute fin du *Temps retrouvé* qui enjambent des époques incommensurablement lointaines –, le dix-neuvième siècle proustien, c'est-à-dire le siècle auquel Proust fait face, le siècle qui se reflète dans son œuvre et le siècle qui tournoie comme les motifs d'un kaléidoscope, ce siècle, donc, on ne peut le rendre sensible, tangible, que par une « transduction analogique », car il est lui-même le siège d'une « structuration transductive » – sur laquelle met d'ailleurs l'accent le dialogue entre les vingt-deux articles qui composent la dialectique historique et ontologique de *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle*. Si la multiplicité, le devenir et le figural sont les éléments génétiques de la méthode, c'est qu'ils étaient déjà ceux de l'objet de la recherche.

Cela montre bien que, pour nous comme pour Proust, le dix-neuvième siècle n'est pas un héritage à encaisser, mais un héritage à *faire*. Et il n'y a peut-être pas de plus grande leçon que celle-là, puisqu'elle est une leçon constructive. De la rupture, il nous faut bâtir une filiation, comme il nous faut retrouver la tradition au sein de la métamorphose, la nouveauté à même la répétition. L'Histoire est une performance.

⁶ Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'individuation* [publié en partie en 1964], Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2005, p. 33.