



HAL
open science

Science critique et conscience d'auteur : Proust à l'épreuve

Joël Loehr

► **To cite this version:**

Joël Loehr. Science critique et conscience d'auteur : Proust à l'épreuve. Littérature, 2012, Arts de lecture, 168, pp.103-120. 10.3917/litt.168.0103 . hal-01329830

HAL Id: hal-01329830

<https://hal.science/hal-01329830v1>

Submitted on 2 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Science critique et conscience d'auteur : Proust à l'épreuve

Après le mitan du XX^e siècle, un retournement s'est produit dans la lecture critique de la *Recherche* : on avait longtemps postulé la concordance entre passages spéculatifs et passages narratifs, au point qu'on avait cru pouvoir considérer les seconds comme la transposition ou l'illustration des premiers ; la critique moderne a au contraire mis l'accent sur des dissonances et des discordances.

Pour résoudre le problème que ces dernières posaient, on adopta dès lors la solution que Dorrit Cohn nomme « génétique¹ ». Cette option revient à attribuer à Proust lui-même les discours didactiques, dogmatiques ou d'ordre idéologique, que l'on trouve dans la *Recherche* (à propos des relations humaines et de l'amour, de l'Art et du Temps, etc.). Elle consiste à rapporter ces discours au moment historique (culturel, philosophique, esthétique) où son auteur a vécu et à expliquer par là leur teneur. Elle aboutit à rendre par conséquent Proust et les circonstances personnelles dans lesquelles il a composé son œuvre responsables des désaccords et des conflits entre les deux « côtés » de la *Recherche*, le versant théorique et le versant romanesque.

Une autre option s'offre cependant : « perspectivique »², elle consisterait à en accuser non l'auteur, mais le narrateur. Il s'agirait en effet d'envisager « l'éventualité que Proust ait pu créer la figure vocale d'un narrateur fictif indigne de confiance sur le plan idéologique », qu'il ait « délibérément créé pour son narrateur un discours idéologique imparfait, discours qui doit être lu de manière critique, ironique, à contre-courant ». Jusqu'en ce début du XXI^e siècle et en France tout du moins, la validité et la productivité de cette hypothèse n'ont cependant jamais vraiment été mises à l'épreuve sur l'œuvre de Proust. Empruntant les voies ouvertes par Dorrit Cohn, on se proposera donc d'y inviter à notre tour, tout en écartant plus avant l'idée

1. Dans *Le Propre de la fiction* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001 en traduction française — 1999 en version originale), Dorrit Cohn consacre un chapitre entier à « L'ambiguïté générique de Proust » (p. 95-123). Nous souscrivons pour notre part à l'hypothèse de Dorrit Cohn et renvoyons à ce sujet aux arguments qu'elle développe : la *Recherche* est à penser sous la catégorie de l'autobiographie fictionnelle.

2. Le terme est emprunté par Dorrit Cohn à Tamar Yacobi, mais l'hypothèse d'un narrateur « unreliable » doit beaucoup à *The Rhetoric of fiction* de Wayne Booth.

selon laquelle l'hypothèse perspectivique pourrait ébranler le présupposé sur lequel la science critique proustienne s'est le plus souvent fondée dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Qu'ils se soient intéressés surtout aux « idées » ou d'abord aux techniques du récit, pour souligner la modernité de la *Recherche*, les critiques français ont en effet été nombreux à soutenir que le « roman proustien » n'avait pu réaliser ses étonnantes avancées qu'à dépasser, surpasser la conscience esthétique de son auteur et qu'à contrecarrer ou contredire le dessein de « Proust théoricien ». Il n'est pas question de remettre en cause la remarquable fécondité dont ont témoigné l'anthropologie structurale, la philosophie analytique ou la narratologie appliquées à la *Recherche* dans les trois ouvrages majeurs sur lesquels nous nous concentrerons et auxquels nous limiterons les analyses³. Il n'en reste pas moins que René Girard (que Dorrit Cohn ne cite pas), Vincent Descombes (auquel elle consacre un bref paragraphe) et Gérard Genette (dont Dorrit Cohn souligne surtout les revirements successifs quant à l'assignation générique) nous semblent souffrir cependant d'un commun « défaut de perspective », qui tend à disqualifier chez Proust la conscience d'auteur.

« MARCEL PROUST, LUI AUSSI, PEUT SE TROMPER » ?

Dans *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (1961)⁴, René Girard s'élève contre la critique traditionnelle, qui faisait de la *Recherche* « une belle œuvre symboliste pure ». Mais il s'érige surtout contre le « dogme subjectiviste » de son auteur lui-même, qu'il dénonce comme un mensonge romantique. Il s'agit en l'occurrence d'une doctrine pour ainsi dire officielle, qui s'exprime dans les passages de la *Recherche* qui présentent un vocabulaire abstrait, théorique, et motivant le comportement des personnages selon une psychologie attardée : elle suppose en effet la souveraine liberté du sujet désirant quant au choix de son objet. Dans ce que René Girard appelle des « régions inférieures » se découvrirait cependant une « vérité romanesque » enfouie ou camouflée sous une surface discursive trop pure et trop polie pour n'être pas trompeuse, soit : cette face obscure du « désir impur », qui n'est ni spontané, ni libre, ni linéaire, mais toujours médiatisé, aliéné, selon l'Autre ; la loi du « désir triangulaire qui engendre

3. Précisons qu'il ne s'agira bien évidemment pas de faire ici une histoire exhaustive de la réception critique de la *Recherche*. Pour ce qui concerne les approches philosophiques, il conviendrait par exemple d'interroger dans le détail l'ouvrage de Gilles Deleuze (*Proust et les Signes*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1^{ère} édition : 1964, remaniée en 1976), auquel Dorrit Cohn consacre une page éclairante (*op. cit.*, p. 111-113). Du côté de la critique littéraire, la lecture de Proust par Barthes mériterait à elle seule toute une étude, engagée par Antoine Compagnon (cf. « Proust et moi », <http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon>)
4. R. Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, (1961), coll. « Pluriel », 1992, notamment p. 40-54.

jalousie et snobisme » et dont témoignent la configuration du système des personnages comme la dynamique de leurs interactions :

Nous croyons que le génie *romanesque* se conquiert à grand-peine sur ces attitudes que nous qualifierons en bloc de *romantiques* car elles nous paraissent toutes destinées à maintenir l'illusion du désir spontané et d'une subjectivité quasi divine dans son autonomie. Le romancier ne dépasse que lentement, durement, le romantique qu'il a d'abord été et qui se refuse à mourir. Ce dépassement s'accomplit dans l'œuvre romanesque et dans cette œuvre seulement. Il est donc toujours possible que le vocabulaire abstrait du romancier, et même ses « idées », ne le reflètent pas exactement.

Telles sont les pétitions de principe de René Girard, selon qui Proust adopte une théorie du désir qui trahit l'expérience de ses personnages : « On nous objectera que cette théorie est celle de Marcel Proust lui-même. Il se peut, mais Marcel Proust, lui aussi, peut se tromper. La théorie est fautive et nous la rejetons », réplique-il.

Voilà établie une étrange scissiparité : quand Proust produit des discours théoriques, l'auteur se trompe, quand il raconte, son œuvre dit vrai ; les énoncés gnomiques datent du XIX^e siècle et demeurent fixés sur une psychologie de type balzacien, alors que le récit explore un substratum psychique et une topologie du désir selon l'Autre avec bien des longueurs d'avance sur l'anthropologie moderne.

Cette séparation tranchée entre l'ordre du discours (théorique, romantique, erroné) et celui du récit (phénoménologique, romanesque, vrai) est cependant discutable. Les passages discursifs – quelque effet de thèse qu'ils produisent –, au même titre que la configuration du système des personnages et que la succession des épisodes (qui regardent en l'occurrence l'enfant désirant voir jouer la Berma ou le désir triangulaire chez les snobs), ne sont-ils pas en réalité eux-mêmes à compter au nombre des effets de texte et ne participent-ils pas comme eux, interagissant avec eux, d'une composition d'ensemble ? À quoi il faudrait ajouter qu'il paraît difficile de faire des discours de la voix narratrice l'expression d'une conscience de l'œuvre qui se tromperait sur le sens des épisodes vécus par les personnages dans sa trame narrative. Cette conscience du narrateur ne peut pas réagir à la composition d'ensemble de la *Recherche* (l'auteur réel en conserve évidemment la responsabilité sur le plan technique) et en dégager le sens, puisque son discours même en fait partie : pour comprendre l'aquarium, mieux vaut n'être pas poisson, pourrait-on dire, en empruntant l'image à Malraux.

Sait-on même si l'échec de cette conscience narratrice à se placer par son discours à la hauteur (ou à la profondeur) de l'expérience du désir chez les autres personnages (et dans sa propre « personne ») ne serait pas dans une certaine mesure calculé par Proust et ne ferait pas partie de la règle du jeu littéraire qu'il institue dans une œuvre de facture, d'étendue et de visée inédites ? La disjonction entre l'ordre du discours théorique du

narrateur et l'exposition narrative de la topologie et de la dynamique du désir triangulaire dans les relations entre les personnages apparaît à René Girard comme un défaut de conception. Mais ne pourrait-on penser que cet écart même relève de la rhétorique rusée de l'auteur réel de la *Recherche*, qui aurait précisément laissé son empreinte dans l'intervalle ainsi ouvert entre les commentaires du narrateur et les événements que ce dernier relate, à l'intérieur d'une œuvre où Proust s'est privé d'avoir « voix au chapitre » ?

Son coup de génie, comme on sait, s'est trouvé dans la conversion de la troisième à la première personne. Mais cette conversion ne signifie nullement qu'il se serait de la sorte donné davantage de latitude dans la *Recherche* que dans le mode impersonnel de *Jean Santeuil* pour s'exprimer et exposer ses « idées ». C'est bien plutôt le contraire qui s'est produit : déléguant la voix à une instance fictive, lui attribuant les passages spéculatifs aussi bien que le récit de vie, il a littéralement inhibé toute possibilité de faire entendre la sienne. Il y a lieu de rappeler ici le passage fameux de la lettre que Proust adressa à Jacques Rivière en février 1914 :

J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité que je parlais, ni en quoi elle consistait pour moi. Je déteste tellement les ouvrages idéologiques où le récit n'est tout le temps qu'une faillite des intentions de l'auteur que j'ai préféré ne rien dire⁵.

Si la *Recherche* est bien aussi un « ouvrage idéologique », cette idéologie n'est pas directement assumée par Proust (le dogme subjectiviste, le credo symboliste, en l'occurrence, sont médiatisés par la figure vocale à laquelle ils reviennent). Et si le récit de vie, loin de la vérifier, lui apporte un démenti formel, cette « faillite des intentions de l'auteur » ne saurait par conséquent être considérée comme celle de l'auteur réel : elle n'est jamais que celle de l'auteur fictif, dont Proust a façonné la figure (fort peu incarnée il est vrai) dans et par la composition réursive de la *Recherche*.

À quoi il convient d'ajouter que Proust, s'étant distingué et séparé de Marcel⁶, s'étant donc déchargé sur lui de toute responsabilité sur le plan idéologique, s'est aussi offert, depuis le silence des coulisses où il s'est retiré,

5. De nombreux critiques citent ce passage : Maurice Domino, par exemple, dans « Marcel Proust ou d'une excessive exigence théorique » (in *Revue des Sciences Humaines, L'œuvre-texte*, n° 215, 1989-3, p. 148), avec une minuscule au mot « Vérité » et une erreur de date cependant : 1916 au lieu de 1914 (voir l'édition Philip Kolb de la *Correspondance*, t. XIII (1914), Paris, Plon, 1985, p. 99) ou Vincent Descombes (p. 12 de son ouvrage), qui omet toutefois assez significativement de citer aussi le moment — à notre avis capital — où Proust déclare qu'il a « « préféré ne rien dire » ».

6. Nous réserverons le nom de Proust à l'auteur réel, et appellerons « Marcel » l'instance fictive, à la fois auteur, narrateur et personnage principal d'une autobiographie fictionnelle. Sur les passages qui font intervenir ce prénom, et qui ont fait couler beaucoup d'encre, voir ce qu'en dit Dorrit Cohn (*op. cit.*, p. 100-103). À propos de l'une des deux occurrences de « Marcel » dans *La Prisonnière*, voir aussi cette intéressante formule de Serge Gaubert : « Il devait plaire à Proust qu'on pût douter qu'il fût lui-même le narrateur et lui déplaire qu'on pût complètement l'oublier » (« Le jeu de l'Alphabet », *Recherche de Proust*, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 86).

la possibilité de projeter sur les discours de ce dernier une ombre ironique. Et il a ouvert du même coup à ses lecteurs au moins l'option de supposer ou de soupçonner qu'ils pourraient être à « prendre avec des pincettes ».

« LE ROMAN PROUSTIEN PLUS HARDI QUE PROUST THÉORICIEN » ?

Avec d'autres moyens que René Girard, Vincent Descombes poursuit cependant dans *Philosophie du roman* (1987)⁷ une fin analogue : démontrer que « le roman proustien est plus hardi que Proust théoricien », que « les formulations de Proust théoricien ne rendent pas justice aux intuitions de Proust romancier » (p. 251), que les passages narratifs vont plus avant que les passages spéculatifs, jusqu'à même démentir ou contredire une doctrine surannée. Selon Vincent Descombes, en effet : « Tant que nous en restons aux formules doctrinales, nous ne sortons pas d'un idiome philosophique d'ailleurs assez daté » (p. 148) et la « philosophie du roman » est à chercher ailleurs.

À l'ouverture de *Philosophie du roman*, on trouve une mise en garde :

Subjugués que nous sommes par le style de Proust, nous oublions parfois que les commentaires du narrateur sont dans le récit, pas dans la philosophie à tirer de ce récit. Un personnage qui émet des pensées les émet dans ce qui nous est raconté. Les pensées rapportées dans le récit ne sont pas encore des pensées communiquées par le récit. (p. 41)

Reste à voir si Vincent Descombes s'en tient rigoureusement au principe de précaution qui consisterait à ne pas confondre auteur et narrateur. Dorrit Cohn, dans le très bref paragraphe qu'elle lui consacre, suggère que non :

Expliquant en termes historiques ce qu'il considère comme l'insuffisance philosophique de Proust, Descombes lui reproche essentiellement de s'accrocher à des modèles de pensée surannés qui échouent à rendre compte des événements internes dont il fait le récit, événements étonnamment « modernes » du point de vue de la philosophie analytique. Alors que l'idéologie explicite dans la *Recherche* est « fort peu intelligible », le roman lui-même est « un éclaircissement romanesque des propositions obscures, paradoxales, égarantes de Proust [!] théoricien »⁸.

Le point d'exclamation, inséré dans une citation de Descombes, est de Dorrit Cohn. Notre propos sera d'étayer la perplexité dont il témoigne.

Car il arrive en effet à Descombes d'attribuer à Proust ce qu'il serait plus juste de n'imputer qu'à Marcel. Il déclare par exemple : « Proust essayiste propose dans le *Temps retrouvé* une doctrine de la littérature

7. Vincent Descombes, *Philosophie du roman*, Paris, Editions de Minuit, 2009 (première édition en 1987).

8. D. Cohn, *op. cit.*, p. 117.

comme authentique expression de soi » et souligne qu'on y reconnaît des thèses que Proust avait développées dans le *Contre Sainte-Beuve*, elles-mêmes plus ou moins dans l'air du temps : « Cette doctrine n'est pas originale. Elle reproduit la position esthétique du symbolisme conçu comme l'« expression de l'individualisme dans l'art » (R. de Gourmont) » (p. 255). S'il est vrai que l'on peut reconnaître dans le dernier volume de la *Recherche* des positions doctrinales qui s'apparentent à celles de Proust essayiste, s'il n'est pas inutile de rappeler que la composition du *Temps retrouvé* a été quasi contemporaine de celle des articles du *Contre Sainte-Beuve*, on ne saurait cependant négliger le fait que le dogme symboliste a complètement changé de statut : il est désormais exposé et assumé par une instance fictive. Rien n'interdit dès lors au lecteur de supposer que l'auteur réel aurait lui-même pu prendre un recul critique, éventuellement même ironique, à l'égard de positions doctrinales peut-être « égarantes » et qui, en tout cas, ne sont plus les siennes. Non principalement parce que, comme Descombes le note, « ces idées qui sont présentées dans la *Recherche* comme le résultat d'une longue quête forment en fait la doctrine la plus ancienne de l'auteur » (p. 237), mais surtout parce qu'elles n'y sont plus celles de Proust, mais celles de Marcel. Précisons que, dans une œuvre dont la composition s'est déployée sur un temps aussi long (une quinzaine d'années), il est assez probable que le rapport de l'auteur réel à son instance fictive a été mouvant, instable. Que rien n'ait été changé à la lettre et à la place conclusive du *Temps retrouvé*, fixée dès le départ, n'implique pas que le rapport de Proust à Marcel n'ait lui-même pas varié. Bien des choses donnent même à penser que, si le rapport a pu être plutôt de proximité tendre dans le premier volume de la *Recherche* (généralement considéré comme son pôle le plus autobiographique), les volumes progressivement interpolés entre le début et la fin ont eux souvent creusé une distance amusée. Il n'y a donc pas lieu d'exclure que cette distance critique imprime dès lors aussi sa marque, « sur le dos du narrateur », dans son dernier volume (c'est-à-dire sur son pôle le plus uniment idéologique, dont le point final pourrait bien être après tout un certain point d'ironie).

Ces glissements, par lesquels se trouve imputé à Proust ce qui ne saurait en toute rigueur être attribué qu'au narrateur, s'opèrent jusque dans le chapitre sans doute le plus décisif de l'ouvrage de Descombes (p. 272-291). Il y cite un passage du *Côté de Guermantes* :

Comme, dans un des tableaux que j'avais vus à Balbec, l'hôpital, aussi beau sous son ciel de lapis que la cathédrale elle-même, semblait, plus hardi qu'Elstir théoricien, qu'Elstir homme de goût et amoureux du Moyen Âge, chanter : « Il n'y a pas de gothique, il n'y a pas de chef-d'œuvre, l'hôpital sans style vaut le glorieux portail », de même j'entendais : « La dame un peu vulgaire qu'un dilettante en promenade éviterait de regarder, excepterait du tableau poétique que la nature compose devant lui, cette femme est belle aussi, sa robe

reçoit la même lumière que la voile du bateau, il n'y a pas de choses plus ou moins précieuses [...]. Tout le prix est dans les regards du peintre ».

Descombes le commente ainsi : « Cette réflexion du narrateur montre assez que Proust conçoit l'impressionnisme comme un *renversement des valeurs* ». Plus loin, on trouve : « Proust parle du regard d'Elstir, non de sa main ou de sa palette. Pour lui, la peinture paraît tenir tout entière dans la *vision*, après quoi il n'y a plus qu'à *fixer* cette vision par des opérations matérielles ». Ou encore : « Proust identifie le *tableau* et la *chose vue* » ; « Chez Proust, la peinture contribue généreusement à la phénoménologie de la perception parce que le peintre est surtout un homme doté d'un regard. Aussi Marcel n'a-t-il pas de peine à retrouver dans sa propre expérience perceptive des épisodes qu'il retrouve dans l'œuvre d'Elstir », etc.

Ce glissement général de Proust à Marcel, cette confusion constante entre l'un et l'autre posent problème : la conception de la peinture que Marcel développe dans les pages qui regardent les tableaux d'Elstir est-elle bien aussi celle de Proust lui-même⁹ ? Dans le cadre d'une autobiographie fictionnelle, ici (quand il s'agit apparemment de questions d'ordre esthétique) comme ailleurs (où il peut s'agir par exemple de questions d'ordre éthique), une lecture perspective se doit d'envisager l'éventualité d'une discordance des points de vue respectifs de l'auteur réel et de l'instance fictive. Lorsque cette discordance peut être soupçonnée, comme cela nous semble le cas dans les pages consacrées à Elstir, la difficulté est cependant d'en apporter les preuves.

Une première méthode consisterait à confronter les discours tenus par l'instance fictive et ceux tenus par l'auteur réel sur le même sujet (l'opération picturale), dans des cadres (préfaces, essais, articles, lettres) où il les assume en personne, directement et entièrement. Descombes relève que, lors de la visite de l'atelier d'Elstir, il n'est nulle part question du travail artisanal du peintre. Est-ce bien cependant parce que, selon Proust lui-même, comme le soutient Descombes, le peintre « est surtout un homme doté d'un regard » ? Les textes que Proust a consacrés à la peinture manifestent pourtant qu'en tant qu'écrivain d'art, il n'est pas indifférent à l'aspect proprement technique de l'opération picturale. Et l'on sait qu'il lisait avec intérêt les descriptions des ateliers d'artistes présentant le peintre avec sa palette et pinceau à la main, comme en témoigne par exemple cette réflexion dans la préface qu'il a donnée en 1919 à *Propos de peintre. De David à Degas*, de Jacques-Émile Blanche : « Sur la manière dont Whistler, Ricard, Fantin, Manet préparaient

9. Sur les conceptions esthétiques de Proust en matière de peinture, voir par exemple Sophie Bertho, « Ruskin contre Sainte-Beuve : le tableau dans l'esthétique proustienne », in *Littérature*, « Signe, chiffre, écriture », n° 103, octobre 1996, p. 94-112.

leur palette, que de révélations, que peut-être lui seul pouvait faire !¹⁰ ». D'où l'on pourrait au moins tirer l'hypothèse que ce n'est pas « chez Proust » que l'on néglige l'aspect technique de l'opération picturale, mais seulement « chez Marcel ».

Une deuxième méthode, pour témoigner que le lecteur est amené à considérer que les points de vue respectifs de l'auteur réel et de l'instance fictive ne coïncident pas, consisterait à confronter les propositions « mimétiques » et le discours « non mimétique ». Les propositions mimétiques créent l'image d'un monde – avec des événements heureux ou dramatiques, des personnages et des relations interpersonnelles, des décors et des objets –, en l'occurrence : la visite de l'atelier à Balbec et la découverte du cabinet du duc de Guermantes, le personnage d'Elstir et le héros Marcel lui-même, enfin des tableaux (étant entendu que le monde pictural auquel il est fait référence est créé par l'acte même de le décrire). Les phrases non mimétiques (c'est-à-dire les leçons d'ordre esthétique que Marcel tire de la visite de l'atelier du peintre, les réflexions qui accompagnent l'évocation des toiles que possède le duc de Guermantes), créent elles l'image de l'esprit du narrateur, en exprimant son « point de vue » (ce dernier s'exposerait-il dans des formules gnomiques, au présent de vérité générale).

Cela étant dit : « Si un auteur veut produire un récit indigne de confiance, il suffit qu'il entreprenne de 'créer une différence perceptible entre l'impression des événements que le lecteur retire des seuls moments mimétiques du discours du narrateur principal et la vision de ces mêmes événements telle qu'elle se dégage des composantes non mimétiques de ce même discours'¹¹ ». La question est donc d'abord de savoir si le lecteur, découvrant avec les yeux de Marcel les toiles de l'atelier et les tableaux du cabinet, est amené à souscrire à la vision de la peinture que le narrateur développe. À lire la découverte des Elstir telle qu'elle est relatée, pensons-nous, comme Marcel, que la peinture est d'abord affaire de choses vues, que le peintre ne se distingue pas d'un observateur dont le regard aurait fait rimer un hôpital et une cathédrale, d'un contemplateur des spectacles de la nature sous les yeux duquel la mer et le ciel auraient échangé leurs attributs ? Pensons-nous comme lui que la nature a elle-même composé les tableaux que l'artiste n'aurait fait ensuite que fixer sur la toile ? Rien n'est moins sûr. D'abord précisément parce que, dans la séquence de Balbec, le lecteur ne voit pas le peintre au travail, devant la mer et sous le ciel, avec pinceau, palette et chevalet (comme on sait, les impressionnistes, eux, étaient réputés se déplacer « sur le motif ») : nul moyen donc n'est donné au lecteur de vérifier dans la partie mimétique du récit ce que soutient le narrateur

10. Proust, *Sur l'art : Pour Jacques-Émile Blanche*, in *Marcel Proust. Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, préfacé par Antoine Compagnon, Bruxelles, Editions Complexe, « Le regard littéraire », 1987, p. 50.

11. Cf. Dorrit Cohn, citant Martinez-Bonati, *op. cit.*, p. 198.

dans ses parties non mimétiques. Ensuite parce qu'aux yeux du lecteur de la *Recherche*, une toile d'Elstir n'est pas un « carré de peinture qu'Elstir [aurait] découpé dans une merveilleuse après-midi¹² » et sur le motif, mais se trouve composée des fragments de tableaux que Proust a « découpés » dans un musée ou prélevés sur les murs d'une galerie : le lecteur, en effet, ne voit pas dans une œuvre d'Elstir un tableau que la nature a composé devant lui, il reconnaît des morceaux de peinture que Proust a empruntés tantôt à Whistler, tantôt à Turner, tantôt à Monet.

Quelle conclusion en tirer ? On peut en inférer au moins que ce que Proust communique au lecteur réel n'est pas identique à ce que Marcel soutient à destination du lecteur virtuel auquel il s'adresse. À quoi il faut ajouter ceci : cependant que le narrateur prétend avoir reçu de la découverte des tableaux d'Elstir une leçon de peinture, Proust, par-dessus son épaule, suggère que Marcel, dans l'atelier d'Elstir ou dans le cabinet du duc de Guermantes, était en vérité occupé à tout autre chose qu'à considérer l'opération picturale en tant que telle. Car, à y bien regarder (c'est-à-dire en mettant les séquences Elstir en relation avec d'autres épisodes de la vie du héros : sociale et mondaine, amoureuse et érotique), ce que le lecteur comprend, c'est que le narrateur n'aura fait du peintre « surtout un homme doté d'un regard » que pour pouvoir mieux justifier qu'il développe lui-même dans la *Recherche* sa propre « vision des choses » (et pas seulement à propos de la peinture : au sujet des êtres aussi bien). Cela apparaîtra notamment au cours d'une conversation avec Albertine dans *La Prisonnière*, où l'on verra significativement revenir comme une sorte d'alibi une référence à la peinture d'Elstir et où se rencontrent des termes (« une vérité que je cherche » ; « ce que je veux dire ») qui rappellent ceux de la célèbre lettre à Jacques Rivière que nous citions plus haut :

Je vous dirais, au besoin, des choses qui sont généralement considérées comme fausses et qui correspondent à une vérité que je cherche. Vous savez ce que c'est que l'impressionnisme ? – Très bien. – Hé ! bien, voyez ce que je veux dire : vous vous rappelez l'église de Marcouville l'Orgueilleuse qu'Elstir n'aimait pas parce qu'elle est neuve ? Est-ce qu'il n'est pas un peu en contradiction avec son propre impressionnisme quand il retire ainsi les monuments de l'impression globale où ils sont compris, les amène hors de la lumière où ils sont dissous et examine en archéologue leur valeur intrinsèque ? Quand il peint, est-ce qu'un hôpital, une école, une affiche sur un mur ne sont pas de la même valeur qu'une cathédrale inestimable qui est à côté, dans une image indivisible ?¹³

12. Proust, *Le Côté de Guermantes, A la recherche du temps perdu*, II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1954, p. 420 (Toutes nos références à la *Recherche* renverront à cette édition, qui est aussi celle sur laquelle s'appuient René Girard, Vincent Descombes et Gérard Genette).

13. *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, éd. cit., III, p. 167.

Avec les principes et propositions que Descombes affiche sur la quatrième de couverture de son ouvrage, on bute sur un second problème. Voici ce qu'il dit :

Proust prête au narrateur cette réflexion sur le peintre Elstir : ses tableaux sont plus hardis que leur auteur, le tableau d'Elstir est plus hardi qu'Elstir *théoricien*. Toute l'intention du présent essai est d'appliquer la même distinction à Proust : le roman proustien est plus hardi que Proust théoricien.

S'il y a un écart entre théorie et pratique chez Proust, il ne saurait pourtant être exactement du même ordre que chez Elstir. Marcel mesure chez ce dernier un hiatus — une « contradiction » — entre ses propos et sa pratique picturale, qui leur apporte un démenti formel. Il met en porte-à-faux Elstir qui parle et Elstir qui peint. Mais les discours théoriques d'Elstir ne sont pas *dans* la matière de ses tableaux, qui ne sont pas faits avec des idées, mais avec une surface et des volumes, des formes et des couleurs. Un tableau d'Elstir ne tient ni ne contient aucun discours¹⁴ : c'est le narrateur qui les fait « chanter ».

Il n'en va pas de même de l'écart que Descombes mesure entre discours théoriques et *praxis* romanesque « chez Proust » : d'une part parce que, dirons-nous encore une fois, les idées et idiomes, les commentaires et réflexions qu'il isole ne sont pas ceux de Proust, mais ceux du narrateur ; et d'autre part, ajouterons-nous, parce que les discours théoriques du narrateur sont eux *dans* la *Recherche*, partie intégrante de la matière même de l'œuvre de Proust, ni plus ni moins que ce que Descombes appelle le « roman proustien » (la visite de l'atelier du peintre, l'écho que lui donne la découverte des tableaux d'Elstir dans le cabinet du duc de Guermantes, la conversation avec Albertine, etc.).

Il nous semble qu'il y a — tout bien considéré — une autre manière d'appliquer à la *Recherche* la réflexion de Marcel sur la peinture d'Elstir. Elle consisterait à y lire un effet de l'ordre de la mise en abyme, calculé par l'auteur réel « à l'insu » de son narrateur, un signal ironique que Proust adresserait au lecteur réel, non seulement par-dessus l'épaule de son narrateur, mais à ses dépens. Vincent Descombes observe avec raison dans la *Recherche* un hiatus entre discours théoriques et événements proprement romanesques, mais il nous paraît qu'il a tort de (pré) supposer que Proust lui-même n'en aurait pas eu conscience. Cette réflexion que Proust prête à Marcel incite même à penser plutôt le contraire : cependant que le second constate les contradictions entre ce que *dit* Elstir et ce que *montrent* ses

14. Soulignons au passage que, « chez Marcel », Monet (le peintre de l'impression optique « instantanéisée », qui appelait ses tableaux de la cathédrale de Rouen des « heures ») occupe une place bien plus éminente que Manet (avec lequel, comme on l'a souvent pensé, la peinture, devenue son propre objet et sa propre fin, n'affirmerait précisément sa souveraineté qu'à cesser d'être éloquent, qu'à ne plus « rien dire » et à ne plus renvoyer à rien qu'à de purs événements picturaux), mais que « chez Proust » (voir ses articles et sa correspondance), au fur et à mesure que les années passent, il n'en va pas exactement de même.

tableaux, ne s'agirait-il pas en effet pour le premier d'encourager ainsi le lecteur réel à prendre à son tour la mesure des désaccords entre ce que l'auteur fictif de la *Recherche* lui-même déclare (ce qu'il *dit* à son lecteur virtuel, sur son versant non mimétique) et ce qu'il raconte (ce que *montre* le « roman » de sa vie, sur son versant mimétique) ?

Et probablement l'invite-t-il à suspecter aussi et du même coup que nombre des discours puissent être biaisés. Dans les séquences consacrées à Elstir, tout laisse à penser que Proust ne cherche en vérité pas tant à exposer une « phénoménologie de la perception » qu'à donner à entendre à son lecteur que Marcel, marquant l'importance primordiale de l'impression optique chez le peintre, trouve là le moyen de justifier ses propres erreurs d'appréciation (sur les hommes, sur les femmes), en s'exonérant de tout jugement d'ordre moral, aussi bien qu'une sorte d'alibi esthétique à des conduites déviantes (notamment dans la vie amoureuse) qui « renversent les valeurs » communément admises. L'auteur réel, lui, conserve à l'égard des ratiocinations de son narrateur et des discours toujours diserts de son personnage (comme ce long soliloque sur l'art pictural devant une Albertine qui n'en peut mais) la distance amusée qu'il encourage son lecteur à prendre aussi.

Il vaut enfin la peine de relever que, « chez Marcel », les assertions sentencieuses, où semble s'exprimer le point de vue le plus désintéressé et le plus universalisable qui soit, dissimulent bien souvent une pente tendancieuse où finissent par se trahir un intérêt ou un profit éminemment particuliers et subjectifs. Et l'on se considérera en tout cas fondé à soupçonner que les énoncés gnominiques qui ponctuent la *Recherche*, et qui prétendent étendre à la vie de tout un chacun les leçons que le narrateur tire de la sienne, sont souvent de l'ordre de ce que Bakhtine appelait, dans *Esthétique et Théorie du roman*, la « motivation pseudo-objective ». Dans le cadre d'un récit à la troisième personne, il s'agit d'une construction hybride, où les signes formels semblent signifier que la motivation (d'une action, d'une idée...) est celle du narrateur, qu'il en est solidaire, et que la motivation en question est donc crédible, alors que, se plaçant en fait dans la perspective subjective d'un personnage, elle se révèle sujette à caution ou même fallacieuse. Dans le cadre d'une autobiographie fictionnelle, et dans le cas des énoncés au présent de vérité générale, à la première personne du pluriel ou avec un « on » à extension large, qui contribuent à leur donner une allure impersonnelle, le décalage à mesurer est entre les points de vue respectifs de l'auteur réel et de l'instance fictive, dont le discours apparaît dès lors peu fiable. C'est alors certes plus complexe encore à déceler et cela demande précisément un œil « perspectivique », qui soit attentif d'une part aux indices micro-textuels internes au passage assertorique et d'autre part au contexte (c'est-à-dire aux relations entre les parties non mimétiques et les parties mimétiques). Songeons, par exemple, à l'étrange emploi du verbe « descendre » dans une

formule sentencieuse¹⁵ prêtée au narrateur au cours des pages du *Côté de Guermantes* consacrées à Elstir et à la relation de cette formule avec les manipulations et distorsions temporelles auxquelles il se livre dans son récit de vie, lorsque remontent et se rencontrent, s'apparient et se condensent des souvenirs plus ou moins éloignés :

Mais les gens du monde n'ajoutaient pas par la pensée à l'œuvre d'Elstir cette perspective du Temps qui leur permettait d'aimer ou tout au moins de regarder sans gêne la peinture de Chardin. Pourtant les plus vieux auraient pu se dire qu'au cours de leur vie ils avaient vu, au fur et à mesure que les années les en éloignaient, la distance infranchissable entre ce qu'ils jugeaient un chef-d'œuvre d'Ingres et ce qu'ils croyaient devoir rester à jamais une horreur (par exemple l'*Olympia* de Manet) diminuer jusqu'à ce que les deux toiles eussent l'air jumelles. Mais on ne profite d'aucune leçon parce qu'on ne sait pas descendre jusqu'au général¹⁶ et qu'on se figure toujours se trouver en présence d'une expérience qui n'a pas eu de précédents dans le passé¹⁷.

PROUST « RÉVOLUTIONNAIRE MALGRÉ LUI » ?

La méthode critique de Genette, dans *Figures III* (1972), si différente qu'elle soit de celles d'un René Girard¹⁸ ou d'un Vincent Descombes, s'y apparente cependant sur un point : le narratologue, comme l'anthropologue et le philosophe, met lui aussi en porte-à-faux un discours d'ordre théorique et la résistance de la matière romanesque, qui le frapperait d'invalidité.

Dans une section de la partie « Discours du récit », intitulée « Le jeu avec le Temps »¹⁹, il situe la *Recherche* dans l'évolution des formes romanesques et pose comme principe de départ qu'« on ne peut [...] caractériser la tenue temporelle d'un récit qu'en considérant ensemble tous les rapports qu'il établit entre sa propre temporalité et celle de l'histoire qu'il raconte ». Genette, après avoir décrit des interpolations, des distorsions et

15. Cette formule vient en clôture d'un article de Michel Charles, qui déclare pour sa part : « L'accent mis sur l'un ou l'autre [des] types de discours est un premier pas décisif vers une interprétation : récit de vie ou discours dogmatique, vocation d'écrivain ou comédie sociale, roman ou texte philosophique ? » (« Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », *Poétique*, n° 164, novembre 2010, p. 417 et p. 399).

16. Selon une autre occurrence de ce même verbe, c'est dans le plus singulier que l'on semble devoir d'abord « descendre » : « Les niais s'imaginent que les grosses dimensions des phénomènes sociaux sont une excellente occasion de pénétrer plus avant dans l'âme humaine ; ils devraient au contraire comprendre que c'est en descendant en profondeur dans une individualité qu'ils auraient chance de comprendre ces phénomènes » (*Le Côté de Guermantes, À la recherche du temps perdu*, éd. cit., II, p. 330).

17. *Ibid.*, p. 420.

18. Dans *Bardadrac* se découvre cependant une sorte de proximité tardive avec René Girard. À l'entrée « Amour-propre », Genette évoque le « désir triangulaire », pour dire que « si solipsiste qu'on puisse (vouloir) être, l'estime ou le goût de soi ne passe que par le regard ou la parole d'autrui ». Et à l'entrée « Belle-sœur », il en appelle à une « anthropologie structurale digne de ce nom » pour qu'elle lui explique les relations de vraie-fausse parenté (Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006, p. 15 et p. 33).

19. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 178-182.

des condensations temporelles (le privilège du récit itératif, dont il dit que Proust lui-même « semble n'avoir jamais perçu l'importance »), démonte les justifications qui s'avancent dans des passages discursifs. Il extrait par exemple du récit que le narrateur fait de ses visites dans une maison de passe cette sentence à laquelle l'emploi du présent et de la première personne du pluriel pourrait donner une valeur gnomique :

Notre mémoire ne nous présente pas d'habitude nos souvenirs dans leur suite chronologique, mais comme un reflet où l'ordre des parties est inversé²⁰.

L'objet de cette sentence n'est pas rien. Semble s'y exprimer en effet une conscience de ce qui constitue précisément la matière même de la *Recherche* : l'afflux des souvenirs, le fonctionnement de la mémoire. Genette déclare cependant qu'il s'agit là d'un type de « motivation réaliste », d'un modèle de « rationalisation rétrospective » (par la voix de l'auteur et à destination du lecteur ordinaire) de phénomènes qui ont (aux yeux du critique) un sens et des effets autrement plus profonds que ne le signifie cette référence à l'expérience que tout un chacun pourrait faire dans la quête et la remontée aléatoires du temps perdu. Pour Genette, l'essentiel est ailleurs : c'est-à-dire dans les réalités formelles d'une œuvre qui perturbe la linéarité narrative, ne soumet plus celui qui raconte à l'ordre des événements narrés (« c'est le récit classique »), mais assure au contraire la domination de l'histoire par la narration (« c'est le récit moderne, qui s'inaugure avec Proust »), par quoi se fonde, « sourdement peut-être, un roman du Temps dominé [...], secrètement subverti, ou mieux : *perversi* ».

Toutes choses, selon lui, fondamentales et fondatrices, mais « impré-méditées ». Elles apparaissent au critique clairvoyant, mais l'auteur, s'en tenant pour sa part à de piètres motivations, n'en aurait eu qu'une très vague conscience, ou même n'en aurait pas eu de conscience du tout. Genette en conclut qu'il ne faudrait donc pas « accorder trop de foi à ces rationalisations rétrospectives dont les grands artistes ne sont jamais avares, et ce à proportion même de leur *génie*, c'est-à-dire de l'avance de leur pratique sur toute théorie – y compris la leur ». On le voit : pour Genette comme pour Girard ou Descombes, la *praxis* littéraire est plus profonde que le discours théorique de l'auteur et le « génie » de l'artiste est en vérité dans ce qu'il ne contrôle pas.

Dans l'« Après-propos » à *Figures III*²¹, Genette insiste :

La conscience esthétique d'un artiste, quand il est grand, n'est pour ainsi dire jamais au niveau de sa pratique, et ceci n'est qu'une des manifestations de ce que Hegel symbolisait par l'envol tardif de l'oiseau de Minerve.

20. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu*, éd. cit., I, p. 578. (Genette, dans sa citation, substitue « inversé » à « renversé » : nous rectifions plus loin).

21. Genette, « Après-propos », *Figures III, op. cit.*, p. 269-273.

« La pratique (involontaire) de Proust surpasse sa théorie et son dessein », dit-il, ajoutant que « si l'on ne peut nier chez Proust la volonté de cohérence et l'effort de construction, tout aussi indéniable est dans son œuvre la résistance de la matière et la part de l'incontrôlé – peut-être de l'incontrôlable ». Elle n'échappe pas en revanche à la perspicacité de l'attention et à la sagacité de l'activité du critique. C'est ce que Genette considère comme « l'avantage de l'âne vivant sur le lion mort ».

Voyons cela de plus près, à partir de la séquence de la maison de passe et de la sentence que Genette en extrait. Peut-on d'abord sans sourciller accorder à cette sentence la valeur d'une vérité générale référant à l'expérience la plus commune, selon une « motivation réaliste » ? Est-il si sûr que le pronom « nous » comprenne aussi bien l'auteur réel que le lecteur réel, comme le postule Genette ? Bien des choses donnent en vérité à supputer que le narrateur cherche ici à dissimuler, sous l'énoncé d'une règle qui vaudrait pour tous, les dérèglements très particuliers du fonctionnement de sa mémoire de neurasthénique. Le terme est fort : dans cette tournure que peut prendre la mélancolie chez un sujet submergé par des afflux inconscients, il désigne son inaptitude au contrôle de sa propre pensée et à l'effort d'attention soutenue que réclame la recherche volontaire des souvenirs perdus ; il désigne l'incapacité à mettre de l'ordre dans son propre passé. Mais il n'est pas sans une certaine pertinence : corps couché sur un lit ou sur un canapé, l'esprit du narrateur ne cesse de digresser, de partir à la dérive, sans suite dans les idées ; et sa mémoire, bien souvent, rassemble ou met en regard des souvenirs qui ont *a priori* peu à voir entre eux.

L'enchaînement des séquences dans *La Recherche du Temps Perdu* ressemble souvent – plutôt qu'à l'articulation habituelle en chapelet des scènes romanesques selon l'écoulement du temps – à la multiplication cellulaire par dédoublement des noyaux. Dès qu'un foyer d'intérêt inédit ou inattendu se densifie suffisamment sur les marges d'un des tableaux animés qui constituent *La Recherche*, il centre sur lui l'attention et le regard du narrateur et devient le noyau d'une séquence neuve, laquelle organise aussitôt son autonomie. Aussi difficile à relier spatialement et chronologiquement à la précédente, aussi capricieusement apparentée à elle qu'il advient aux cellules d'un tissu qui prolifère dans l'anarchie²².

Gracq a raison : les apparentements sont capricieux, et les accouplements bien souvent contre-nature. Ne voit-on pas le narrateur – la pensée se trouvant (dés) orientée par *Éros* – condenser dans une même séquence le souvenir de la chambre de tante Léonie et celui de la patronne d'une maison de passe ? Le dénominateur commun étant un grand canapé que le narrateur avait hérité de sa tante et légué à cette dernière, ne voit-on pas sa mémoire « perversie » interpoler le souvenir ultérieur de ses premiers émois avec une petite cousine ?

D'ailleurs, comme notre mémoire ne nous présente pas d'habitude nos souvenirs dans leur suite chronologique, mais comme un reflet où l'ordre des parties est renversé, je me rappelai seulement plus tard que c'était sur ce même canapé que, bien des années auparavant, j'avais connu pour la première fois les plaisirs de l'amour avec une de mes petites cousines avec qui je ne savais où me mettre, et qui m'avait donné le conseil assez dangereux de profiter d'une heure où ma tante Léonie était levée.

La petite cousine n'avait pourtant pas plus vocation à occuper comme par avance la place d'une belle Juive (« Rachel quand du Seigneur ») que la vertueuse tante Léonie, toute à ses dévotions, à préfigurer une tenancière de bordel. Le narrateur peut bien dire :

Mais dès que je [retrouvai les meubles de tante Léonie] dans la maison où ces femmes se servaient d'eux, toutes les vertus qu'on respirait dans la chambre de ma tante à Combray, m'apparurent, suppliciées par le contact cruel auquel je les avais livrées sans défense ! J'aurais fait violer une morte que je n'aurais pas souffert davantage²³.

Rendons donc au narrateur cette mémoire « pervertie » d'érotomane, qui n'est qu'à lui. Et laissons à Proust ce qui revient à l'auteur réel. N'entendons pas sa voix dans l'énoncé d'une sentence dont rien ne dit ici qu'il l'assume entièrement et qu'elle vaille complètement pour tout un chacun. Voyons plutôt, dans le rapport complexe de proximité tendre et de distance amusée que Proust entretient avec Marcel, la possibilité de la projection d'une ombre ironique sur une valeur gnomique en l'occurrence pour le moins suspecte. La rhétorique de l'artiste est peut-être plus rusée que Genette ne semble le percevoir ici.

Quant à « l'effort de construction », à y bien regarder, il est sans doute plus concerté et les innovations formelles témoignent d'une conscience esthétique probablement plus active et plus lucide que le narratologue ne veut bien le reconnaître chez un Proust qu'il déclare « révolutionnaire malgré lui²⁴ ». Rappelons d'abord que la formule du récit itératif, les distorsions, interpolations et condensations temporelles interviennent dès les premières pages de la *Recherche*, où le narrateur évoque son corps couché dans différentes chambres qui lui reviennent en mémoire. Comme le souligne Henri Godard, Proust ouvre délibérément son œuvre en faisant « une brèche majeure dans la narrativité régnante dans tout le roman occidental en se soustrayant à toute chronologie pour évoquer, non pas même une époque de sa vie, mais sa vie tout entière » : « À cette place dans l'œuvre, ce parti pris a la valeur implicite d'un manifeste contre la chronologie, et donc contre le roman dominant à son époque²⁵ ». Difficile dans ces conditions

23. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu*, éd. cit., I, p. 578.

24. Genette, « Après-propos », *Figures III*, p. 270.

25. H. Godard, « Les révolutions proustiennes », in *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 48 et p. 51.

de postuler que la conscience esthétique de l'artiste n'était pas à la hauteur (ou à la profondeur) des innovations formelles de son Texte. L'incipit est en outre le lieu où s'engage une relation esthétique : Proust propose d'emblée les termes d'un nouveau pacte de lecture, où il s'agira moins de suivre le déroulement d'une histoire que de s'accorder à une poétique de la répétition et de la variation et d'être donc, la trame coupant constamment la chaîne narrative, sensible à des effets de reprises et d'équivalences, de contrastes et de contrepoints.

C'est précisément dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dont fait partie la séquence de la maison de passe, que cette poétique trouve son plein régime²⁶. Proust y adopte certes une structure de roman d'apprentissage, avec ses instants-seuils (enclavant ici les premiers émois, la visite au bordel...) qui font qu'après rien n'est comme avant et, apparemment, ses moyens d'action sur le lecteur les plus éprouvés (curiosité sexuelle, désir de suite, etc.). Mais il en déroute en même temps la linéarité chronologique grâce à la mémoire pervertie de son narrateur qui stratifie des épisodes éloignés et évoque après ce qui s'est produit avant. De sorte que l'histoire racontée se double constamment d'effets d'échos et de rappels. Ici, le geste de composition renvoie le lecteur à l'évocation de la chambre de tante Léonie au début de la *Recherche*, peu après les pages liminaires où le narrateur avait « mélangé » les diverses chambres dans lesquelles il avait dormi. Et qu'y découvrirait-on ? Tante Léonie, causant bas « parce qu'elle croyait avoir dans la tête quelque chose de cassé et de flottant », ruminant ses pensées et ressassant des souvenirs, « prêt[ant] à ses moindres sensations une importance extraordinaire », les « dou[ant] d'une motilité qui lui rendait difficile de les garder pour elle », et, « à défaut de confident à qui les communiquer », se livrant à « un perpétuel monologue qui était sa seule forme d'activité²⁷ », s'interrogeant sur ce que lui cachait Françoise, comme Marcel s'inquiétera de ce que lui pourrait bien lui dissimuler Albertine... Bref, on comprend que tante Léonie est un *second self* du narrateur, aussi soupçonneux que lui, et dont il semble n'avoir pas seulement hérité le canapé, mais aussi une valence neurasthénique. Sauf que la vertueuse tante Léonie vivait recluse dans sa cellule, cependant que le narrateur a fréquenté des bordels.

Il y a donc bien un vice caché dans la *Recherche*. Mais il ne se trouve pas plus dans le défaut de conception d'un essai plus ou moins maladroitement greffé sur un roman que dans la distorsion entre les « motivations réalistes » que Genette impute à Proust lui-même et la modernité d'une *praxis* littéraire qui créerait un roman du temps « subverti, perverti », mais qui échapperait à sa conscience esthétique. C'est dans les détours et les méandres de la mémoire pervertie du narrateur, subvertissant non seulement

26. Sur ce point, voir Laurent Jenny qui distingue variation et variance, dans « L'effet Albertine », *Poétique*, no 142, avril 2005, p. 205-218.

27. Proust, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, éd. cit., I, p. 50.

l'ordre chronologique mais encore un certain ordre moral, qu'il faut chercher d'abord ce vice caché.

Sans doute aussi dans les profondeurs de la mémoire intertextuelle de l'auteur, autre manière encore de mettre une œuvre « en perspective » et que l'option que nous soutenons ne saurait bien entendu négliger. Deleuze, évoquant le « thème de la profanation cher à Proust », et citant cette séquence où « le narrateur met des meubles de famille dans une maison de passe », soulignait lui en note que « le thème de la profanation [était] fréquent dans son œuvre et dans sa vie ²⁸ », comme si la place que ce thème occupe dans la *Recherche* pouvait s'expliquer par l'expérience intime de son auteur réel. La référence biographique serait-elle donc irrésistible jusque dans les ouvrages philosophiques qui tendent pourtant à considérer la première personne du narrateur comme la figure vocale d'un sujet abstrait (dépersonnalisation de l'instance de la narration à laquelle l'option perspectivique résiste tout autant qu'elle répugne à rapporter une œuvre aux circonstances personnelles dans lesquelles son auteur l'a composée) ? Plutôt que d'en référer à la vie de l'auteur empirique (Proust a préféré n'en « rien dire » — au sens strict — dans la *Recherche*) pour éclairer les « vices » du narrateur, il est certainement préférable d'en chercher les sources dans l'enfer de sa bibliothèque intérieure, qui communique avec celle du lecteur (« à l'insu » de la voix narratrice : s'adressant à un lecteur purement virtuel, elle demeure pour sa part enfermée dans son monologue). Car la séquence qui regarde à la fois le canapé de tante Léonie et une maison de passe ne manque pas de nous rappeler le « rut de la cervelle » et les cruautés perverses de Jean Floressas des Esseintes, dans un chapitre où ses souvenirs commencent à affluer et à librement s'associer : le sixième chapitre de *À Rebours* s'ouvre sur l'évocation du mobilier de d'Aigurande (qui comprend des canapés) et s'achève sur le souvenir du bordel de Madame Laure (avec une grande brune dans « l'indispensable rôle de la belle Juive »)²⁹.

Reste à comprendre, pour finir et pour nous en tenir aux trois critiques plus spécialement convoqués, comment Genette qui a pourtant mesuré plus qu'aucun autre la place et la fonction de l'instance de la narration, comment un anthropologue aussi perspicace (au sens étymologique de ce terme) que René Girard et un philosophe aussi systématique que Vincent Descombes ont pu tendre, les uns comme les autres, à attribuer à Proust ce qui ne saurait être imputé qu'à Marcel ? Sans doute y a-t-il à prendre en compte la fréquence du discours gnomique et la longueur des passages spéculatifs, exceptionnelles et inédites dans une fiction à la première personne, en tout cas en France, où l'on a par conséquent quelque difficulté à concevoir qu'une instance fictive puisse aussi constamment dissenter et ratiociner, comme le

28. Deleuze, *Proust et les Signes*, p. 170.

29. Huysmans, *À Rebours*, chapitre VI, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 161-167.

suggère Dorrit Cohn. Probablement ce que Dorrit Cohn appelle « l’ambiguïté générique »³⁰ de la *Recherche* y est-elle aussi pour quelque chose : à ne pas trancher pour la catégorie de l’autobiographie fictionnelle qui, nous semble-t-il, permet de traiter plus justement les problèmes d’ordre esthétique aussi bien qu’herméneutique que la *Recherche* pose, ces trois critiques finissent par s’enfermer dans un certain nombre d’apories. Soit qu’ils aient refusé d’opter dans l’assignation générique, sous l’alibi que Proust lui-même n’aurait pas explicitement et nettement signifié un choix (notamment par des commentaires extratextuels) « entre un statut de fiction, où “Marcel” serait un personnage fictif et autonome, et un statut d’autobiographie factuelle où l’auteur ne ferait qu’un avec son “héros”³¹ ». Soit que, tirant argument du fait que Proust lui-même avait déclaré qu’il ne savait s’il était philosophe ou romancier, ils aient vu dans la *Recherche* un essai – où l’auteur réel communiquerait directement ses « idées » au lecteur réel –, maladroitement plaqué sur un roman réussi, mais en quelque sorte « malgré lui ». Ce faisant, alors même qu’ils s’attachent unanimement à souligner la remarquable modernité du « roman proustien », ils ne pouvaient qu’être conduits à disqualifier non pas seulement le « Proust théoricien » (qui lui reprochant une psychologie attardée, qui une philosophie surannée, qui de piètres rationalisations réalistes), mais sa conscience esthétique même, à laquelle aurait échappé l’imperfection de son œuvre, trahie par les contradictions et discordances entre ses deux « côtés ».

Il nous paraît qu’à se fonder sur l’option perspectivique avancée dans *Le Propre de la fiction*, un triple bénéfice pourrait être tiré de ce nouveau renversement du point de vue critique que Dorrit Cohn appelait de ses vœux à l’orée du XXI^e siècle. En premier lieu, la conscience d’auteur trouverait son compte à ce qu’on n’accuse plus Proust, mais Marcel des incohérences, inconséquences ou incongruités dans la *Recherche*. Se trouverait aussi du même coup sauvegardée « l’intégrité esthétique³² » de son œuvre, que la science critique du siècle dernier finissait assez paradoxalement par compromettre et menacer, alors même que la *Recherche* a pour une large part contribué à former et à forger les instruments d’une lecture « moderne ». Enfin, l’œuvre de Proust, pour peu que l’on accepte (et le cadre générique d’une autobiographie fictionnelle invite à ce décentrement) d’y décaler les points de vue respectifs de son auteur réel et de son auteur fictif, gagnerait sans doute encore en complexité polyphonique.

30. Pour une autre manière de traiter le problème qu’elle pose, voir Luc Fraisse, « Proust et le pacte romanesque », *Poétique*, n° 142, avril 2005, p. 219-238. Ce dernier situe *Sodome et Gomorrhe* comme un sommet romanesque, entre le côté plus autobiographique de *Du côté de chez Swann* et le côté plus idéologique du *Temps retrouvé*.

31. C’est ce que Genette, après avoir lui-même beaucoup hésité (voir sur ce point Dorrit Cohn – *op. cit.*, p. 109-111 –, qui s’arrête à *Fiction et Diction*), déclare encore dans *Bardadrac*, p. 336.

32. L’expression est de Dorrit Cohn, qui l’emploie à propos de l’œuvre de Thomas Mann, dans le chapitre intitulé « Le deuxième auteur de *La Mort à Venise* » (*op. cit.*, p. 222).