



**HAL**  
open science

## Le temps contradictoire: Proust et Woolf

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Le temps contradictoire: Proust et Woolf . Adam Watt (dir.). Le Temps retrouvé Eighty Years After, Critical Essays, n° 84, Peter Lang, p. 101-116, 2009, coll. “ Modern French Identities ”, 9783039118434. hal-01676879

**HAL Id: hal-01676879**

**<https://hal.science/hal-01676879>**

Submitted on 6 Jan 2018

**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.

## Stéphane Chaudier

**Publication :** « **Le temps contradictoire : Proust et Woolf** », *Le Temps retrouvé Eighty Years After, Critical Essays*, Peter Lang, coll. « *Modern French Identities* » (A. Watt dir.), 2009, p. 101-116.

**Auteur :** Stéphane Chaudier, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

**Mots-clés :** Proust, *À la recherche du temps perdu*, Woolf, *To the Lighthouse*, temps, théorie

**Résumé :** Que signifie *exactement* « retrouver le temps » dans *La Recherche* ? Qui retrouve quoi, précisément ? Cette expérience est-elle le fait d'un individu quelconque, pris au hasard – le mot « hasard » revient constamment dans « l'Adoration perpétuelle » – d'un artiste, ou de l'homme, au sens le plus général du terme ? À la fin de son roman, Proust écrit un essai pour éclaircir ce procès. Cette étude est à proprement parler une théorie, la contemplation d'une réalité non empirique : il s'agit de contempler le temps, l'origine de la conscience du temps en nous, la manière dont nous advenons à la « vraie vie », moment que Proust nomme l'éternité. Mon hypothèse est que le texte de Proust est incohérent. Je ne crois pas qu'on le rende plus cohérent en remplaçant Proust par « le Narrateur ». Savoir qui est « je », s'il est le double de l'écrivain ou non, me paraît moins important que de comprendre le sens de ce que « je » est censé vivre, dans la fiction. Je dirais pour ma part que Proust échoue à nous donner une idée claire et précise du sens de ce verbe, « retrouver le temps », car il juxtapose des analyses contradictoires. Le charme du roman moderne à la française, ce roman superlativement intellectualiste et réflexif dont Proust a fixé le canon, tient au caractère boiteux de sa théorie : l'échec rhétorique est ici la condition du succès esthétique. Chez Woolf, le personnage pense le temps dans les strictes limites de ce qui lui arrive ; il se sait déterminé, lui dont les contingences (douloureusement ressenties et assumées) sont aussi des richesses. Je voudrais donc opposer le Narrateur de Proust, spécialiste de la spéculation ambitieuse et défaillante, et les personnages de *To the Lighthouse* de Woolf ; eux n'ont nul souci de théoriser, c'est-à-dire de contempler des entités inaccessibles aux sens ; plus que tout, c'est en effet le sentiment d'être « out of things » qu'ils s'efforcent d'éviter.

## Le temps contradictoire : Proust et Woolf

Pour Béatrice

Que signifie *exactement* « retrouver le temps » dans *La Recherche* ? Qui retrouve quoi, précisément ? Cette expérience est-elle le fait d'un individu quelconque, pris au hasard – le mot « hasard » revient constamment dans « l'Adoration perpétuelle » – d'un artiste, ou de l'homme, au sens le plus général du terme ? À la fin de son roman, Proust écrit un essai pour éclaircir ce procès. Cette étude est à proprement parler une théorie, la contemplation d'une réalité non empirique : il s'agit de contempler le temps, l'origine de la conscience du temps en nous, la manière dont nous advenons à la « vraie vie », moment que Proust nomme l'éternité. Mon hypothèse est que le texte de Proust est incohérent. Je ne crois pas qu'on le rende plus cohérent en remplaçant Proust par « le Narrateur ». Savoir qui est « je », s'il est le double de l'écrivain ou non, me paraît moins important que de comprendre le sens de ce que « je » est censé vivre, dans la fiction. Je dirais pour ma part que Proust échoue à nous donner une idée claire et précise du sens de ce verbe, « retrouver le temps », car il juxtapose des analyses contradictoires.

Le charme du roman moderne à la française, ce roman superlativement intellectualiste et réflexif dont Proust a fixé le canon, tient au caractère boiteux de sa théorie : l'échec rhétorique est ici la condition du succès esthétique. Chez Woolf, le personnage pense le temps dans les

strictes limites de ce qui lui arrive ; il se sait déterminé, lui dont les contingences (douloureusement ressenties et assumées) sont aussi des richesses. Je voudrais donc opposer le Narrateur de Proust, spécialiste de la spéculation ambitieuse et défaillante, et les personnages de *To the lighthouse* de Woolf ; eux n'ont nul souci de théoriser, c'est-à-dire de contempler des entités inaccessibles aux sens ; plus que tout, c'est en effet le sentiment d'être « out of things » (TL, 13) qu'ils s'efforcent d'éviter.

## 1. Incohérences proustiennes

La résurrection miraculeuse du passé donne au héros « une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à [lui] rendre la mort indifférente » (TR, 174). La même expérience est ensuite analysée en des termes rigoureusement contraires : « l'étourdissement d'une incertitude pareille à celle qu'on éprouve parfois, devant une vision ineffable, au moment de s'endormir » (TR, 182). Une chose est claire : Proust décrit un moment de joie. Mais cette joie apporte-t-elle la certitude ou l'incertitude ? Autrement dit, quel est le statut du sujet qui éprouve la joie ? Est-ce un « je » qui se constitue dans la certitude ou qui se défait dans l'incertitude ? L'homme qui retrouve le temps se construit-il une subjectivité souveraine – car être écrivain, c'est valoir mieux que *tous* les autres – ou fait-il fuir, comme un tuyau percé, l'idée même d'une identité stable et assurée ? Proust hésite ; il ne veut pas se tromper, ne veut rien laisser perdre. Entre deux idées également séduisantes, le romancier n'articule pas, il juxtapose. Il dira donc tout et le contraire de tout.

Examinons le statut de la différence, cette vache sacrée de la pensée moderniste. Entre les diverses résurrections du passé, Proust ne voit qu'une « différence purement matérielle » qui tient aux « images évoquées » (TR, 173). L'écrivain semble alors fasciné par la sérialité des expériences qu'il rapporte ; les différences spécifiques importent moins que le trait commun qui permet de construire la série. Mais deux pages plus loin, la perspective change. Le texte évoque des « choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes » (TR, 176) ; « entre deux souvenirs d'années », la distance les rend « incomparables les uns aux autres » (TR, 177). Que faut-il être : l'artiste des singularités « incomparables » ou le créateur de « séries » ? Par héros interposé, l'écrivain se fantasme comme un « chirurgien, qui sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal qui le ronge » (TR, 24-25). Mais comment ce diagnostic de la profondeur singulière peine à s'articuler avec la recherche de « quelque essence générale, commune à plusieurs choses » (TR, 24). Comment Proust peut-il s'imaginer être « un géomètre » qui dépouille « les choses de leurs qualités sensibles » et « ne voit que leur substratum linéaire » (TR, 24) et décrire, avec la magnificence qu'on sait, la serviette qui, dans la bibliothèque des Guermantes, déploie « dans ses pans et ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon » (TR, 175) ? Ces pans, ces cassures, ce merveilleux plumage de l'océan ne sont pas, assurément, la conquête d'un géomètre qui ignore les qualités sensibles des choses. En français, un même morphème, l'indéfini « un », peut exprimer aussi bien le spécifique que le générique. Proust, fixant la *doxa* moderniste, transpose sur la topique des identités (être ceci et/ou cela) la polysémie des unités linguistiques. Tout autant que lier ou relier, lire, c'est délier, détacher chaque cellule textuelle de celle qui affirme le contraire de ce qui vient d'être posé.

La figure reine de « L'Adoration perpétuelle », c'est donc la palinodie : « l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant » (TR, 178). Le lecteur tient-il la vérité ? Nullement. « Ce n'était pas d'ailleurs même pas seulement un écho, un double d'une sensation passée que venait de me faire éprouver le bruit de la conduite d'eau, mais cette sensation elle-même » (TR, 181). Comment peut-on éprouver une sensation à la fois dans ce qu'elle a d'identique à une autre, et dans ce qu'elle a d'unique ? Le lecteur saura-t-il en quoi consiste le temps retrouvé ? Parfois, le texte met en

scène « un être extra-temporel » (TR, 178) « un homme affranchi de l'ordre du temps » (TR, 179). Mais d'autre fois, il montre le passé forçant les portes du présent et s'accouplant « comme un lutteur » avec lui, si bien que le héros manque perdre connaissance (TR, 181). Un « homme affranchi de l'ordre du temps » peut-il physiquement ressentir la tension douloureuse entre deux forces temporelles antagonistes, la force agressive et progressive du passé qui revient, et la force défensive du présent qui résiste ?

Le texte est tissé de pétitions de principe : pourquoi les vrais paradis (c'est-à-dire les seuls paradis) sont-ils ceux qu'on a perdus ? Pourquoi une sensation passée tient-elle accrochée à elle tout un fragment homogène de temps, à l'exclusion justement de ce « sentiment de tristesse ou tristesse » (TR, 175) qui empêchait le héros d'en jouir ? Tout cela est péremptoirement affirmé – et jamais démontré. À propos de la résurrection du passé, Proust ne cesse de répéter les mots de « félicité », « joie », « allégresse » (TR, 173-175). Mais cette félicité ne serait pas si grande sans la déception antérieure qui l'explique. Lors de son premier contact avec la vie, le sujet est « toujours déçu en présence des lieux et des êtres » (TR, 183). Manquée en première instance, la vie est rédimée dans et par l'imagination ; car elle est, selon le héros, le « seul organe pour jouir de la beauté » (TR 178). La résurrection du passé serait donc l'arrière-monde qui nous guérit du monde, nous console de « l'impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective » (TR, 184). Comme Albertine, être de fuite, la vie fait échec à la volonté de puissance du héros. Présent à la réalité, elle s'absente ; absent, elle se présente à lui, mais sous la forme d'*analogon* fournis par la mémoire involontaire et censés être plus vrais que la vie, puisqu'ils sont « réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits » (TR, 179). Mais au nom de quoi l'idéalité de l'image vaudrait-elle mieux que l'actualité de l'existence ? Ces théories font plaisir au névrosé, qui veut que la vie soit mal faite pour justifier son intention de la refaire à sa guise, dans une œuvre d'art. Et si Proust était, au sens nietzschéen du terme, un décadent, un écrivain épris de sa faiblesse, de ses défaillances face à la vie, pour pouvoir se donner le loisir de la recréer ?

## 2. aporétique apologie

On se souvient de la phrase magnifique par laquelle Proust met un terme à la séquence sur la résurrection du passé : « mais cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive » (TR, 182). Le temps passe, heureusement, qui permet à l'écrivain de reprendre la main et d'expulser la notion d'éternité de son roman. Notion confuse, embarrassante, à propos de laquelle, tel un kaléidoscope, Proust multiplie, on l'a vu, les aperçus contradictoires. Mais sitôt contourné le charybde de l'analyse, voilà que le texte tombe dans le scylla de l'apologie : « le plaisir qu'elle m'avait donné était le seul qui fût fécond et véritable » (TR, 182). On ne sait pas encore si cette phrase exprime le point de vue du héros (limité comme tout point de vue) ou si elle délivre une vérité générale. Mais nous voilà bientôt fixés :

Le signe de l'irréalité des autres [plaisirs] ne se montre-t-il pas assez, soit dans leur impossibilité à nous satisfaire, comme par exemple les plaisirs mondains [...], l'amitié qui est une simulation, puisque, pour quelque raison morale qu'il le fasse, l'artiste qui renonce à une heure de travail pour une heure de causerie avec un ami sait qu'il sacrifie une réalité pour quelque chose qui n'existe pas [...]. (TR, 182)

Successivement, le narrateur parle en son nom propre (il emploie le pronom « je »), puis au nom de tous les hommes (« nous »), puis enfin au nom d'une corporation sociale particulière (« l'artiste »). Ces trois expressions, « je », « nous » et « l'artiste », renvoient sans doute à une seule et même instance singulière ; mais alors pourquoi dire et faire croire le contraire ? Pourquoi donner l'apparence d'une loi générale ou d'une preuve à ce qui n'est que l'énoncé d'une prédilection, légitime tant qu'elle se donne comme telle, suspecte dès qu'elle tend à sortir des limites de sa propre subjectivité ? Par ailleurs, le texte ne fournit aucune preuve de l'inanité

de l'amitié – comme de celle de l'amour. Il peut certes témoigner de son expérience malheureuse, mais en aucun cas prétendre dire ce qu'est l'amitié.

À bien des égards, *Le Temps retrouvé* se présente comme une apologie de l'art : mais un artiste qui argumente en faveur de la supériorité de l'art (c'est-à-dire de lui-même) est d'emblée peu crédible – surtout s'il s'adresse à un homme fier d'être ce qu'il est, nullement désireux de reconnaître à l'artiste une primauté infondée, et qui, à l'instar de Claudel, peut opposer à la spéculation de Proust le contre-exemple convaincant de sa vie de diplomate ou de voyageur<sup>1</sup>. Un indice de la mauvaise foi proustienne se découvre : « cette contemplation de l'essence des choses, j'étais maintenant décidé à m'attacher à elle, à la fixer, mais comment, par quel moyen ? » (TR, 182). Cette question fait presque sourire ; cinq pages auparavant, la réponse a été donnée : « et au passage, je remarquais qu'il y aurait là, dans l'œuvre d'art que je me sentais prêt déjà, sans m'y être consciemment résolu, à entreprendre de grandes difficultés » (TR, 177). La valeur de vérité des analyses sur le temps retrouvé et sur l'éternité paraissent compromises par leur insertion dans une apologie de l'art, qui est un plaidoyer *pro domo*. On se souvient du raisonnement mis en place : « j'avais », explique le Narrateur, « un tel appétit de vivre, maintenant que venait de renaître en moi, à trois reprises, un véritable moment du passé » (TR, 178). Mais ce que le narrateur appelle « vivre » ne ressemble en rien à ce que le commun des mortels appelle « vivre » : le héros de Proust ne veut pas retrouver des paysages ou des femmes. Il veut écrire, « car la vraie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (TR, 202).

Cette phrase célèbre contient au moins deux thèses : la première dit que la littérature a un rapport avec la vie ; et la seconde prétend qu'elle est la seule à pouvoir coïncider avec la vraie vie. La première paraît raisonnable – si tant est que la notion de « vie » soit éclaircie. Proust relève le défi ; il définit la vie comme « la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde » (TR, 202). Le monde nous apparaît, et il apparaît à chacun de nous diapré de « différences qualitatives » qui font de toute perception une expérience unique, singulière. C'est pourquoi Proust (ou son porte-parole) est fondé à dire : « cette vie [...] en ce sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste<sup>2</sup> » (TR, 202). En revanche, il semble plus difficile de soutenir que cette vie immanente, qui habite en chacun, « les hommes ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir » (TR, 202). Pour Proust, seul l'artiste se voit, se sait, s'appréhende vivant. Mais Mrs Ramsay prouve le contraire : Woolf a créé un personnage qui ne cesse d'interroger le sentiment intime qu'elle a de sa propre vie – et Mrs Ramsay n'est pas pour autant une artiste. Le fait de ne pas chercher à éclaircir (ou exprimer) la vie ne signifie nullement qu'on ne la voie pas, qu'on ne la sente pas. Proust lui-même montre que le travail intellectuel et esthétique ne commande pas l'accès à la vraie vie, mais qu'il découle au contraire de sa découverte fulgurante.

L'apologétique tombe d'elle-même : la littérature ne peut en aucun cas se prévaloir d'être la vraie vie, puisque le travail d'expression suit et ne précède nullement le sentiment que chacun peut avoir de sa propre vie, et qui éclate pour le héros dans les impressions obscures ou dans la mémoire involontaire. Malgré toutes les belles phrases du *Temps retrouvé*, l'écrivain est renvoyé à la seule supériorité que personne ne lui conteste, mais qui ne prouve rien d'autre qu'elle-même : la supériorité de son style. Reste à comprendre comment opère, en régime romanesque, la séduction d'une théorie boiteuse. Pourquoi est-on ravi par des raisonnements faibles quand ils nous sont donnés, y compris sur un mode sérieux, dans un roman, alors qu'ils créeraient une impression pénible d'inconsistance si on les trouvait consignés dans un texte philosophique ?

---

<sup>1</sup> Je me réfère à la pénétrante étude de Michel Lioure, « Paul Claudel : *Contre Proust* », dans *Proust en devenir*, études présentées par L. Fraisse et publiées dans *L'Esprit créateur*, Winter 2006, vol. 46 n°4, Johns Hopkins University Press, Baltimore, USA, pp. 15-25.

<sup>2</sup> Cette formulation rend un son très évangélique : « et Verbum caro factum est et habitavit in nobis », (Jean, 1, 14)

### 3. la séduction des théories boiteuses

Pour résoudre ce problème, on affirme souvent que le véritable Proust, le romancier de génie, n'est pas dans « L'Adoration perpétuelle », mais dans « Le Bal de têtes ». Là se révélerait le vrai sens du « temps retrouvé » : « Je sentais que la phrase qui avait fait rire était de celles qu'aurait pu, en parlant de moi, dire ma mère, ma mère pour qui j'étais toujours un enfant. Or je m'apercevais que je me plaçais pour me juger au même point de vue qu'elle » (TR, 237-238). Jusqu'à cette soirée, le narrateur savait, comme tout le monde, que le temps passe ; il le savait, mais il ne le sentait pas ; car son rapport au temps était anesthésié par l'habitude. L'habitude conjure le temps par l'éternel retour du même. À l'origine de toute habitude, de tout rituel, se trouve toujours chez Proust la figure de la mère. Maman est la prêtresse du temps immobile. Le narrateur retrouve le temps quand il se soustrait au regard que sa mère porte sur lui : « je m'aperçus pour la première fois, d'après les métamorphoses qui s'étaient produites dans tous ces gens, du temps qui avaient passé pour eux, ce qui me bouleversa par la révélation qu'il avait aussi passé pour moi » (TR, 233). Il faut goûter avec toute l'ironie qu'il sied l'extraordinaire banalité d'un tel constat. Tant de pages, si belles et si subtiles, pour mettre au jour cette platitude : le temps passe et les hommes vieillissent ! À quoi tient donc le génie d'une idée romanesque ? Non à son contenu propre bien sûr, mais au contexte où elle s'inscrit. Le héros est le personnage qui se pique le plus d'analyse ; il ne cesse de s'étudier lui et les autres. Il est pourtant le plus aveugle : il proclame le dogme de l'incommunicabilité des expériences – et voilà que l'évidence qu'il n'a pas su trouver en lui, dans le fond de son cœur, s'étale avec impudence sur le corps de chacun ! L'homme de la profondeur est rattrapé par la trivialité des apparences. Nous sommes généralement très fiers de nos idées ; mais nos idées, et surtout nos théories plus brillantes, sont presque toujours des idées idiotes, qu'un peu de réalité suffit à renverser.

Tel est le charme du roman de Proust. Toute idée y est présentée sur le mode sérieux pour être aussi emportée par le tourbillon du temps qui passe – et les idées sur le temps sont évidemment celles qui résistent le moins au temps. D'accord en cela avec Monsieur Tout le Monde, le roman croit et veut faire croire que les choses changent ; que la société évolue, et que l'histoire existe. Mais seuls les romans un peu simplets s'en tiennent à ces constats. En réalité, il est tout aussi vrai que nous ne changeons pas d'un pouce. Confrontant les résurrections du passé et les impressions obscures éprouvées dans les promenades du côté de Guermantes, le narrateur écrit ceci : « cela me montrait que j'étais déjà le même alors et que cela recouvrait un trait fondamental de ma nature » [...] ; « depuis lors, je n'avais jamais progressé » (TR, 185). Il faut être dogmatique (et donc idiot) pour prétendre que la nature ou la permanence n'existent pas, que les êtres varient sans cesse, sont incohérents, protéiformes, étrangers à eux-mêmes et pour nommer cela du nom pompeux de « modernité ». Dira-t-on alors que « Le Bal de tête » séduit parce que l'esprit y est humilié par la vie – et que rien ne plaît tant à l'intellectuel que de voir l'intellectualité bafouée par le petit fait vrai ?

En effet, « reconnaître » quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas [...].

Comment connaître ce qu'on reconnaît pas ? Rapporté au temps, voilà un bel exemple de ce sens de la complexité dont on fait, à juste titre, crédit à Proust. Mais la complexité n'est pas une loi universelle ; ce n'est qu'un caprice de la vie, aussi déroutant que peut l'être l'élégante simplicité de certaines explications rationnelles. Ainsi, si nous ne reconnaissons pas les êtres, s'ils nous semblent si dissemblables d'eux-mêmes, c'est simplement parce qu'ils ressemblent

souvent à leurs propres parents, dont nous avons oublié de les rapprocher<sup>3</sup>. Les lois de l'hérédité corrigent ce que la vieillesse pouvait avoir d'incongru, d'incompréhensible. La raison vaincue triomphe à nouveau, avant de subir une prochaine et prévisible défaite. L'œuvre du temps est donc tour à tour mystérieuse et cohérente, lisible et indéchiffrable.

En régime romanesque, les lois du temps sont aussi chimériques que dans l'essai – et les contradictions n'y sont pas moins abondantes. Proust veut prouver que la société d'après la guerre n'est plus la même que celle d'avant-guerre, que les idoles rayonnantes du temps de la jeunesse sont remplacées, oubliées ou déchues ; mais il faut que tout change, pour rien ne change. Et de fait, Proust montre aussi la permanence effrayante de l'aliénation mondaine. Les mêmes erreurs se commettent – et la machine à illusion continue de tourner à plein régime :

Bloch m'interrogeait, comme moi je faisais autrefois dans le monde, comme il m'arrivait encore de faire sur les gens que j'y avais connus alors [...]. « Alors le prince de Guermantes ne peut me donner aucune idée ni de Swann, ni de M. de Charlus ? » me demandait Bloch, à qui j'avais longtemps emprunté sa manière de parler et qui empruntait la mienne. [...] Et tandis que l'œil de Bloch brillait en pensant à ce que pouvaient être ces personnages merveilleux, je pensais que je lui exagérais le plaisir que j'avais eu à me trouver avec eux [...]. (TR, 260)

Le temps passe, puisque le héros qui demandait est maintenant celui qui informe. Le temps ne passe pas puisque l'aristocratie fascine toujours – et que la structure duelle du novice et du renseigné se perpétue à l'identique. Le temps passe d'autant moins que le héros, ce contempteur de la mondanité, éprouve le plaisir un peu pervers de la mauvaise foi, en faisant briller de mille feux une vie mondaine qu'il prétend par ailleurs dépourvue d'éclat et d'intérêt.

#### 4. Proust, Woolf, esquisse d'un parallèle

Il me reste maintenant à indiquer d'un mot en quoi la pensée du temps diffère, chez le Narrateur de Proust et chez Lily, dans *To the lighthouse*. Le narrateur de Proust a la tête théorique, on l'a vu. Le bonheur de lire Proust ne tient pas seulement au plaisir un peu cruel de voir l'intellectuel – l'homme qui se pique d'être intelligent – se tromper, sans qu'on puisse inférer de ses déconfitures successives la preuve qu'il vaut mieux ne pas réfléchir du tout ; car le Narrateur a parfois raison ; mais la durée pendant laquelle son idée s'avère pertinente est en général très brève ; l'empan de réalité qu'elle couvre très restreint ; restreint, mais non nul. Le roman proustien est donc, pour l'essentiel, une hygiène : il apprend l'art de la prudence, voire de la méfiance, à l'égard des productions de son esprit. C'est pourquoi, même quand elles sont fausses, les idées du Narrateur restent agréables à lire : elles appellent un correctif qui fait valoir la fécondité du temps, le pouvoir de surprise et de renouvellement que le roman lui prête. Mais tout cela n'est-il pas contradictoire avec l'ambition de construire le roman des lois ? Pourquoi, dans ces conditions, généraliser ? Proust radiographie le travers de l'intellectuel qu'il a reconnu comme étant le sien : celui-ci, en pensant, cherche moins la justesse que le plaisir. Or ce plaisir est avant tout un plaisir de domination. Cette volonté de puissance se manifeste de deux manières : par l'universalisation et par l'ironie.

Parce qu'il est célibataire, libéré des liens les plus immédiatement contraignants de la contingence sociale (vivre avec une femme à demeure et des enfants à élever), le narrateur s' imagine volontiers être tout. Aussi, dans *La Recherche*, le « je » se distingue-t-il mal du « il » (« l'artiste », le « poète ») ou du « nous » (n'importe qui, saisi dans la vérité de son être, c'est-à-dire sans femme ni enfants). Pour un intellectuel masculin, il est difficile de se résigner à n'être qu'un intellectuel masculin ; il est difficile de ne pas se croire voué à rendre compte de la totalité de ce qui existe. La réalité qu'il a soigneusement évitée, le Narrateur veut donc la

---

<sup>3</sup> Voir TR, 248, l'exemple de la mère et de la fille qui, en vieillissant, ont l'air « d'un petit Turc tout tassé ».

posséder en l'incarnant, au mépris de tout empirisme. Cette indétermination revendiquée est très cohérente avec la conception que le roman se fait de « l'inversion » : quand un homme n'est pas tenté d'approcher une femme, la meilleure façon pour lui de savoir ce que font un homme et une femme, c'est encore d'imaginer qu'il est, lui ou son amant, une femme. Mais en incarnant ce qu'il n'est pas, le « je » proustien est trop intelligent pour être dupe de son propre jeu. L'ironie intervient sans cesse pour décaler le discours. C'est ainsi que dans le *Temps retrouvé*, Proust, par Narrateur interposé, se plaît à casser, comme un jouet, l'univers romanesque qu'il a construit : Charlus, qui paraissait faire corps avec le snobisme le plus fier, s'humilie devant une Saint-Euverte ; Combray, qui semblait éternel, est rayé de la carte ; les certitudes changent. Retrouver le temps, c'est donc affirmer le pouvoir de détruire, dans un acte de souveraine déprise où s'éprouve la liberté du créateur, ce qui a été créé.

On comprend alors l'image qui clôt le roman : les hommes y sont peints « juchés sur de vivantes échasses » (les années), « grandissant sans cesse, parfois plus hautes que les clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient » (TR, 353). Certes, le grand âge nous ramollit tous. Mais la métaphore n'est pas réaliste, elle est visionnaire et métapoétique. Tout autant que les théories, les hommes boitent, parce que le temps ne leur apporte aucun état solide : ni savoirs, ni certitudes ; il ne produit que contradictions et incohérences ; regarder les hommes, c'est s'étonner qu'ils puissent tenir debout. La vie est en effet si instable qu'on devrait tous tomber ; ce n'est pas la pensée de la mort qui donne le vertige, mais la contemplation de ces rétablissements incessants que chacun est obligé de faire pour poursuivre sa route dans le temps. Voilà la clé du romanesque de Proust : nous vivons des vies invivables, et qui durent, contre toute attente, au mépris de toute probabilité rationnelle. Voilà pourquoi « décrire les hommes », les décrire « dans le Temps », c'est prendre le risque « de les faire ressembler à des êtres monstrueux » (TR, 353).

Dans *To the Lighthouse*, la fragilité des êtres ne les rend pas monstrueux, mais au contraire humains, émouvants :

Suddenly, as if the movement of his hand had released it, the load of her accumulated impressions of him tilted up, and down poured in a ponderous avalanche all she felt about him. This was one sensation. Then rose up in a fume the essence of his being. That was another. She felt herself transfixed by the intensity of her perception ; [...] How then did it work out, all this ? How did one judge people, think of them ? How did one add up this and that and conclude that it was liking that one felt, or disliking ? And to these words, what meaning attached, after all ? Standing now, apparently transfixed, by the pear tree, impressions poured in upon her of those two men, and to follow her thought was like following a voice which speaks too quickly to be taken down by one's pencil, and the voice was her own voice saying without prompting undeniable, everlasting, contradictory things, so that even the fissures and humps on the bark of the pear tree were irrevocably fixed there for eternity. (TL, 28-29)

Les questions fondamentales – « how did one judge people, think of them ? » –, les intuitions décisives – « then rose up in a fume the essence of his being » –, tout ce que Proust réserve à son narrateur, son double fictionnel, Woolf en fait don à son personnage : « the voice was her own voice ». C'est le geste le plus anodin, le plus contingent – a « movement of his hand » – qui introduit, par hasard, le personnage au cœur d'une vision éternelle. Mais que signifie l'éternité ? Non la certitude, la suspension des doutes et des questions, car Woolf ne situe pas sa fiction dans le paradis des contemplations, mais dans la pure immanence de la vie humaine. « Eternity » / « intensity » : la paronomase parle d'elle-même. L'éternité signifie la présence sans reste ni faille du personnage à ce qu'il sent, à ce qu'il pense, à ce qu'il vit : « she felt herself transfixed by the intensity of her perception ». Lily est en effet « apparently transfixed » ; ses sensations sont « irrevocably fixed there for eternity ». Le temps passe, bien sûr, mais une tresse se forme qui retient chaque événement, si minime soit-il, dans cette trame qui est à la fois celle

de la vie et celle de la voix qui en rend compte. Sur cette page s'étend la grâce de l'amour pur : car l'éternité, l'intensité ne sont pas données par des choses – par une madeleine, une serviette de bain, une cuiller ou une conduite d'eau, comme chez Proust – mais par des êtres. Proust prétend que les choses, pour peu qu'elles parlent au héros de lui-même, sont plus vivantes que les êtres qui l'entourent, car ceux-ci ne sont que des monades repliées sur elles-mêmes. Mais Woolf montre le contraire. L'écorce du poirier « the bark of the pear tree » n'est vivante que parce qu'elle est impliquée dans le réseau des affects contradictoires qui relie Lily à Mr Banks et à son ami, Mr Ramsay.

## Conclusion

La fiction contemporaine française est malade de son proustisme – c'est-à-dire de son incapacité de dépasser le respect inhibé que lui inspire la splendide aporie de Proust. Aporie ? En quoi consiste-t-elle ? Proust veut être intelligent ; il exerce son prodigieux talent d'analyse au détriment de ses personnages, qui sont ses marionnettes. Si, dans *La Recherche*, l'amour apparaît, c'est de manière intermittente, exceptionnelle, alors qu'il forme la trame continue de la fiction de Woolf. Elle montre comment les êtres ne vivent que dans la mesure où ils aiment, où ils assument la quête perpétuelle de l'amour, qui seul peut rendre intensément heureux. Proust emprunte une autre voie. Intelligent, il craint de ne jamais l'être assez. Sans cesse, il estime devoir donner de nouveaux gages s'il veut devenir le plus grand écrivain français de son temps. Pour échapper à cette asphyxie de la reconnaissance, Proust pratique l'humour, cette forme de moquerie, tendre, bienveillante, maternelle qu'on exerce sur soi mais non à ses dépens ; il refuse de prendre au sérieux ses propres postures, y compris celles qui lui sont les plus chères, comme la posture ironiste<sup>4</sup>. Il s'identifie au temps ; celui-ci ne lui sert jamais à récapituler dans le présent la somme des expériences passées, en vue de constituer ce que Ricœur nomme une identité narrative ; il permet au contraire le renversement sans fin des vérités en erreurs, et des erreurs en vérités, pour la plus grande jubilation de l'écrivain. *La Recherche* permet de donner corps à ce fantasme : se rendre maître du temps, après que Maman l'a été. En cela, l'œuvre de Proust reste prisonnière du « moi » de son auteur, comme Albertine l'est de son amant. *To the lighthouse* ignore cet asservissement du roman à la figure du romancier ; et c'est pourquoi cette lecture me fait l'effet d'une délivrance.

---

<sup>4</sup> Est ironiste quiconque pense qu'un « je t'aime » ambivalent, complexe, incorporant la conscience de sa possible fausseté, est plus vrai qu'un « je t'aime » naïf, strictement monologique, se contentant de poser comme vrai la littéralité de ce qui est affirmé. Pour une analyse magistrale de l'ironie chez Proust, voir Sophie Duval, *L'Ironie proustienne, la vision stéréoscopique*, Paris, Champion, coll. « recherches proustiennes », 2004.

