



HAL
open science

”Temps et Contretemps” à propos de Proust et de Joyce

Yves-Michel Ergal

► **To cite this version:**

Yves-Michel Ergal. ”Temps et Contretemps” à propos de Proust et de Joyce. Peter Schnyder. TEMPS ET ROMAN. Evolutions de la temporalité dans le roman européen du XXème siècle, L’Harmattan, 2008, Horizons, 978-2-296-03814-1. hal-03149345

HAL Id: hal-03149345

<https://hal.science/hal-03149345>

Submitted on 3 Mar 2021

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.

Yves-michel Ergal

« Temps et Contretemps » à propos de Proust et de Joyce

Les œuvres romanesques de Marcel Proust et celles de James Joyce se situent résolument sous le signe du Temps, miroir d'une époque, en particulier dans les premières années du XX^e siècle, où les rapports entre le temps et l'espace se modifient considérablement, où, « changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air »¹. Rappelons-nous le premier mot d'*À la recherche du temps perdu*, « Longtemps », qui se rattache au dernier mot « Temps », ou encore, dans *Finnegans Wake*, le « riverrun » initial, cours du fleuve riverain qui remonte au temps anciens d'Adam et Eve et auquel s'articule l'article défini final « the »², afin de former un flux continu, le temps romanesque, inscrit en boucle, venant ici briser le temps linéaire.

Placer ainsi le roman sous le signe du Temps signifie, d'une part, accepter la règle quasi universelle du genre, le récit poursuivant les grandes étapes obligées de la vie (enfance, adolescence, maturité, vieillesse, mort ou disparition), et, d'autre part, décider de remettre en question une loi à laquelle chacun d'entre nous ne serait soumis qu'en apparence, le rôle nouveau de la littérature étant de plonger au plus profond des contradictions temporelles de l'être, pour en extraire une réalité sensible, celle d'un Temps retrouvé qui ne correspond plus à celle d'un Temps perdu. Dans ce léger décalage de la réponse, par l'écriture, à la question littéraire du Temps, se tient l'épaisseur de la révolution romanesque qu'opèrent Proust et Joyce dans les premières années du XX^e siècle.

Cette première idée du temps participe d'un ensemble cohérent que Proust élabore, en imaginant son roman en trois parties, *Du côté de chez Swann*, *Le Côté de Guermantes* et *Le Temps retrouvé*, autour de l'idée relativement simple d'un temps perdu et d'un temps retrouvé. Toutefois, des événements à la fois historiques et personnels bouleversent le plan initial : la guerre, qui interrompt la publication de l'œuvre — il faut attendre 1919 pour que paraisse *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* —, et la disparition, le 30 mai 1914, d'Alfred Agostinelli, dont la douleur rappelle probablement

¹ Apollinaire, *Alcools, Poésie*/Gallimard, p. 9.

² « A way a lone a last a loved a long the », *Finnegans Wake*, Faber, p. 628. Le début de *Finnegans Wake* : « riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs. », évoque un retour au lieu du premier roman de Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme* (Howth castle). La richesse des allusions est si grande que la traduction ne peut en rendre tous les échos : l'idée est bien celle d'une « recirculation ».

à Proust la mort de sa mère, en 1905. C'est alors que s'écrit un second roman, imprévu, que l'on pourrait désigner par « le cycle d'Albertine ». Le volume *Albertine disparue* en constitue l'ultime volet, celui à la rédaction duquel Proust s'attelle jusqu'à sa mort, en 1922.

Dans certaines des pages d'*Albertine disparue*, qui s'écrivent, en quelque sorte, à « contretemps » de l'ensemble architectural du roman, soudain le temps linéaire s'arrête, rentre en fonction un temps différent. Ce dernier n'est plus celui du récit (autrement dit progressif), mais un temps de l'écriture, suspendu dans un espace définissant un nouveau rapport entre l'écrivain et son œuvre : ce n'est plus une histoire qui nous est racontée, mais, à ce point d'aboutissement du romanesque, il s'agit d'un rapport direct entre l'écrivain et son œuvre, sans le déguisement de la fiction. Proust, pressé par le temps, utilise alors le matériau même de sa vie.

Il est enrichissant ici de confronter la nouvelle perspective romanesque que Proust met en place à celle que l'écrivain irlandais James Joyce invente, à peu près à la même époque, autour des années 1920, dans son roman *Ulysse*. De même que le cycle d'Albertine se surimpose à l'idée d'un temps perdu et retrouvé initial, de même, dans *Ulysse* (roman qui voit le jour en 1922, son *Portrait de l'artiste en jeune homme* a paru en revue en 1914-1915), le roman du personnage Léopold Bloom s'écrit à contre-courant de celui de Stephen Dedalus, à partir du premier épisode, de la partie II (« Calypso », ou épisode 4 de l'ensemble). Le premier roman du temps (celui du Narrateur, de Swann, de Guermantes, ou celui de Stephen) se trouve arrêté par le roman du contretemps, celui d'Albertine, celui de Bloom.

Rapprochons tout d'abord, pour mieux comprendre l'étrange système qui se met en place, la figure féminine de l'Albertine d'*Albertine disparue*, de celle de la petite Gertie MacDowell de l'épisode 10 de la partie 2 (« Nausicaa », épisode 13 de l'ensemble), avant de nous attarder sur le fragment vénitien, troisième étape de « l'oubli d'Albertine », inséré dans *Albertine disparue*.

Albertine et Gertie sont ici des figures crépusculaires, nées toutes deux des mirages de la mer, dont la fonction suspend le romanesque, pour plonger le lecteur dans les abîmes des fantasmes et de l'inconscient.

Albertine, comme chacun sait, apparaît dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. C'est avec elle que le Narrateur décide d'avoir son roman, mais lequel? Non pas celui auquel le personnage s'agrége, mais celui du livre à venir de Gomorrhe, c'est-à-dire celui où le personnage surgit, tout autre, à la faveur d'un premier « contretemps »,

d'une « discordance » : lors du bal d'Incarville dans *Sodome et Gomorrhe*³, avant de s'effacer, physiquement, à la faveur d'un second « contretemps » : la mort, d'une chute de cheval.

Albertine, en premier lieu, sourd du romanesque : elle est la reprise, pour le Narrateur, du personnage de Gilberte; pour le roman de Swann, d'Odette. Elle provoque la même douleur jalouse. Son atemporalité ne s'acquiert qu'au prix d'un long cheminement : ne vient-elle pas du plus loin qu'il est possible dans le roman, des nouvelles des *Plaisirs et des Jours*, ne serait-ce que sous la forme prémonitoire de l'accident de cheval au bois de Boulogne d'Honoré de Trenvres, dans *la Fin de la jalousie*? Puis, elle se métamorphose en image au bord du gouffre, celle de la disparition du Narrateur lui-même, enfoui dans le contretemps de la mort prochaine.

Il en est de même de Gertie MacDowell : la jeune fille s'inscrit tout d'abord naturellement dans l'architecture homérique de la construction romanesque, elle puise sa source dans le chant VI de *l'Odyssée*, elle est Nausicaa, de même que Bloom serait Ulysse. Joyce appréciait particulièrement le poème de ces jeunes lavandières au bord de la grève du chant VI. Il ne serait pas improbable que cet épisode ait également inspiré Proust, dans l'apparition d'Albertine, parmi les jeunes filles-mouettes, sur le bord de la grève, à Balbec. Ensuite, dans l'économie interne de l'œuvre de Joyce, Gertie est une reprise de la jeune fille-oiseau qui apparaît à la fin du chapitre IV du *Portrait de l'artiste en jeune homme* : « Une jeune fille se tenait devant lui, debout dans le mitan du ruisseau [...] »⁴. La scène dédouble le récit initial, de la même manière que le roman de la jalousie du Narrateur et d'Albertine reprend celui d'Odette et de Swann. Puis, à la faveur du soir qui tombe, le temps est ici comme suspendu : l'idée d'un secret se dessine, celui d'un fantasme, comparable à la découverte, à travers Albertine, du monde vertigineux de Gomorrhe. Le temps arrêté (ou « contretemps », comme on pourrait le dire de « contre-jour »), signifie le déploiement de l'énergie secrète des tourments liés à la sexualité. Enfin, dans le cas de Proust, comme dans celui Joyce, Albertine et Gertie signent, dans leur parodie, la fin de l'histoire d'amour romantique, et abordent aux rives des rapports innommables des amants du XX^e siècle. Le Werther de Goethe s'est exalté,

³ Dans le petit casino désert d'Incarville, Albertine et Andrée valsent ensemble, le vieux docteur Cottard fait remarquer au Narrateur que les seins des jeunes filles se touchent, « [...] elles sont certainement au comble de la jouissance ». Scène ici, pour le Narrateur, d'« épiphany » gomorrhéenne : « Il [quelque frémissement voluptueux et secret] sonnait comme les premiers ou les derniers accords d'une fête inconnue », *À la recherche du temps perdu*, T. III, Bibliothèque de la Pléiade, p. 191.

⁴ James Joyce, *Œuvres complètes*, T. I, Bibliothèque de la Pléiade, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, p. 699.

autrefois, à la lecture de son « cher Homère » : sans doute Goethe songe-t-il à ce même Ulysse, pleurant sur son rocher, au chant V, nostalgique de son île et de Pénélope; le « nostos » alors se fait particulièrement sensible. Albertine et Gertie portent en elles, à l'origine, le rêve mélancolique de ce « nostos », avant qu'il ne devienne parodique, enfin fantasmatique.

De même que les épisodes du roman de Joyce se calquent sur le schéma homérique, dans *Albertine disparue*, le fragment vénitien, enchâssé dans la trame, participe du désir d'un retour au temps du sommet de la composition, afin que le « contretemps » albertinien puisse mieux, en apparence, se diluer dans le corps du texte romanesque. Le séjour à Venise fait pendant au séjour à Balbec, reprise d'une esthétique picturale et d'une tentative d'une écriture de la peinture, dans la même technique de description impressionniste qui avait présidé aux pages marines d'*À l'ombre*. L'épisode remet en scène par ailleurs les personnages Norpois-Villeparisis, alors que ceux-ci étaient déjà centraux dans la partie II d'*À l'ombre*. L'étude d'une troisième étape de l'oubli, en ce qui concerne Albertine, est l'aspect le plus récent de la composition du fragment. Pourtant, dans celui-ci, il semble que le système romanesque soit « suspendu » : invraisemblance en premier lieu du départ d'un Narrateur redevenu enfant (idée renforcée par la comparaison de l'ouverture Venise-Combray), accompagné de sa mère; impossibilité à laquelle se heurte soudain le romancier d'intégrer le cycle d'Albertine. Celui-ci, autrefois naturel, soudain ne fonctionne plus : la composition évoque une troisième étape de l'oubli, en vérité, est en jeu l'impossibilité de prolonger le personnage d'Albertine. « Albertine disparue » représente l'épuisement du personnage d'Albertine, magnifié en écriture d'Albertine, autrement dit, en écriture de la mère, de l'amour absolu. Le reste ne compte plus, n'est plus intégrable dans le roman. Rattacher le personnage d'Albertine à la composition devient une tâche au-dessus des forces de l'écrivain, ce dernier n'a plus la volonté d'inventer Albertine. La figure d'un nouveau personnage ne parvient pas à prendre forme, tout n'est plus que voix souterraine, l'imagination est exsangue, tandis que l'écriture parvient à garder toute sa force. Tel est l'extraordinaire paradoxe de cette fin du monde de l'univers romanesque traditionnel : dans le passage du temps au « contretemps » se dessinent, non seulement l'abandon des personnages au profit de voix narratives, mais aussi le renoncement à l'énergie de l'imagination. Le texte se réduit considérablement, le roman est devenu fleuve au moment même où Proust découvre qu'il faut le condenser, à l'image d'Albertine, « disparue » en métaphore de son propre personnage. L'héroïne s'amaigrit jusqu'à s'émacier dans un texte où elle quitte l'imagination pour devenir écriture atemporelle de Gomorrhe. De même, l'apparition de Gertie MacDowell entre peu à peu dans la reprise

parodique de l'épisode homérique Nausicaa, pour venir se figer en une image de pur fantasme aux yeux de Bloom. C'est l'imagination de Bloom qui arrache ainsi le personnage de Gertie de sa gangue romanesque, pour le placer en dehors de toute atteinte temporelle, et en faire un élément à part, le sujet fuyant d'un texte nouveau.

Proust est pris par le temps, ce temps qui lui a laissé tout le loisir en vérité d'écrire son roman, mais qui est en train de lui voler l'écriture de l'autre livre qui prend naissance. Il sait ne pas pouvoir le mener à son terme, parce qu'il a conscience de sa mort. Proust, le romancier du cycle de Swann, est mort avec Agostinelli (Agostinelli meurt sous le nom de Marcel Swann); le romancier du cycle d'Albertine est né, celui de *lamento*, celui de l'écriture de la musique. « [...] ce que j'ai jamais fait de mieux » : Proust se rapproche du Rousseau des *Confessions*, dans l'authenticité à se dire, qui constitue, au même moment, la volonté d'être une voix universelle. Il faut que Proust ait eu cette conscience de son œuvre pour écrire Agostinelli de manière si claire, si transparente. L'écrivain ne ressent plus la nécessité de continuer le romanesque, soudain enfoui sous son propre bavardage, cherchant à réduire une partie de son texte au silence, témoin d'une ultime disparition, celle de son écriture. « Oui, à cette œuvre, cette idée du Temps que je venais de former disait qu'il était temps de me mettre. Il était grand temps. »⁵ Le Narrateur confesse un peu plus loin : « [...] le souvenir de l'amour m'aidait à ne pas craindre la mort »⁶; il précise : « car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois. »⁷ Dans ce passage, le Narrateur évoque Albertine, il dresse le parallèle entre l'oubli d'Albertine, et, plus tard, celui de son propre corps : « [...] et certes ne plus avoir un jour mon corps ne pouvait me paraître en aucune façon quelque chose d'aussi triste que m'avait paru jadis de ne plus aimer un jour Albertine. »⁸ Le Narrateur ajoute :

Or c'était maintenant qu'elle [la mort] m'était depuis peu devenue indifférente, que je commençais de nouveau à la craindre, sous une autre forme il est vrai, non pas pour moi, mais pour mon livre, à l'éclosion duquel était, au moins pendant quelque temps, indispensable cette vie que tant de dangers menaçaient.⁹

« [...] pour mon livre », mais quel livre? Celui d'une écriture nouvelle, de la musique, de l'innommable — ici indissociables — fondée, lors de la parfaite maîtrise de

⁵ *Ibid.*, t. IV, p. 612.

⁶ *Ibid.*, p. 615.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

la composition, sur la disparition des personnages, sur l'effacement du Narrateur, enfin sur un cycle d'Albertine sans Albertine.

L'expérience ici de Proust suit de près celle de Joyce : de la mise en scène de la jeune fille-oiseau du *Portrait*, nous passons à l'évocation de l'irlandaise Gertie. Bloom a quarante ans, l'âge de Joyce quand il publie *Ulysse*. Bloom est Stephen Dedalus marqué par le temps, dans la conscience qu'il est grand temps désormais d'écrire. Bloom hanté par Gertie semble frère du Narrateur habité par Albertine : il ne s'agit plus ici d'un vieillissement romanesque, mais d'un temps passé, celui de Proust et de Joyce, tapis dans une autobiographie à peine maquillée, derrière un porte-parole effrayé, non de la mort, mais d'une voix qui risque d'avoir à se taire pour jamais. La forme monologue tente de restituer, à la manière plus tard de Beckett, une voix qui continue, à « contretemps ».

La composition du roman d'Albertine atteint sa perfection dans les pages d'*Albertine disparue*. Le roman d'Albertine et du Narrateur constitue bien l'ultime étape du récit d'*À la recherche*, le cycle d'Albertine en représente l'aboutissement : Albertine parachève le roman de Swann; au même moment naît un autre roman, que l'on pourrait appeler d'Albertine « disparue », c'est-à-dire correspondant à la fin du roman de Swann, histoire d'une dissolution de la trame romanesque même d'*À la recherche*, naissance probable d'un autre roman que Proust n'a en effet pas eu le temps de mener à terme. Albertine « disparue » est aussi cette conscience probable d'un roman impossible à écrire parce que le temps a passé. Tout roman parfaitement achevé — tel est le cas d'*À la recherche* — devient au même moment début d'une autre écriture, le plus bel exemple étant l'œuvre de Joyce, où, dans *Ulysse*, la perfection du roman de Stephen Dedalus se dissout peu à peu. Joyce déconstruit même la trame romanesque puisque Dedalus, d'artiste démesuré, devient un simple étudiant errant dans Dublin, désenchanté, tandis qu'apparaît une troisième voix venue du fonds de Molly Bloom, dans l'ultime chapitre; enfin, tout lien est coupé avec le personnage dans *Finnegans Wake*.

Au premier abord, il serait tentant de croire que Joyce seul avait pu continuer le renouvellement du genre romanesque; en vérité, Proust a emprunté, vingt ans plus tôt, dans les pages d'Albertine, une évolution semblable. Le travail d'écriture (ou des « écritures ») est tout à fait commun à Proust et à Joyce. Dans les deux œuvres, il faut que soit atteint le degré de perfection de la composition, ou, tout au moins, pour l'écrivain, l'idée de son achèvement, ainsi s'entend le terme de « perfection ». L'exemple en est l'aboutissement du roman de Swann, cycle qu'Albertine amplifie, et qui s'écrit en parallèle, tout en prolongeant le roman de Swann.

Enfin, la modernité de l'œuvre de Proust et de Joyce repose sur la question de la sexualité qui peu à peu remonte à la surface du romanesque, venant perturber, par son inconscient, le conscient d'un discours amoureux. Rappelons les axes principaux du cycle d'Albertine : l'apparition de la fille au « polo noir » dans le groupe des fillettes, Albertine et Elstir, Albertine la préférée, son départ soudain de Balbec (*À l'ombre*, partie II), puis Albertine disparaît presque tout à fait du *Côté de Guermantes*, mis à part l'épisode placé en tête du deuxième chapitre et intitulé « Visite d'Albertine », c'est le « baiser » d'Albertine dans la chambre du Narrateur, baiser refusé à Balbec, sous la surveillance constante d'une Françoise inquisitrice. Cette vision d'Albertine consacre une forme d'acte sexuel, reprise de la scène des Champs-Élysées avec Gilberte, le Narrateur jouissant ici sous les caresses d'Albertine :

[...] ses caresses eurent amené chez moi la satisfaction dont elle dut bien s'apercevoir et dont j'avais même craint qu'elle ne lui causât le petit mouvement de répulsion et de pudeur offensée que Gilberte avait eu à un moment semblable derrière le massif de lauriers, aux Champs-Élysées.¹⁰

Cependant, l'objet du texte est tout autre : Albertine satisfaite, sans avoir eu trop à se donner, telle ici une professionnelle, joue à l'amour, le Narrateur a hâte de la voir partir, il éprouve une lassitude d'après-jouissance, le dégoût l'atteint, lui plus qu'Albertine. Aussitôt après, est évoquée une possible relation avec Mme de Stermaria : « [...] Françoise m'apporta une lettre qui me remplit de joie, elle était de Mme de Stermaria, laquelle acceptait à dîner pour mercredi. »¹¹ Ici le personnage d'Albertine est d'autant plus intéressant qu'il n'est pas autonome : il se place au service d'une thèse, celle de la jeune fille « professionnelle », capable d'avoir su amener le partenaire à l'orgasme, il s'agit d'un acte mécanique; dans cette première jouissance, comme il y a peu d'amour!

Comment ne pas rapprocher ces scènes d'un quotidien sordide, écrites à contretemps d'un roman par ailleurs empli d'amour fou et de jalousie, autour de rêveries d'une certaine manière au décor romantique (la mer de Balbec), de la piteuse jouissance de Bloom vers la fin du chapitre *Nausicaa*? La tristesse de la sexualité de Bloom, ainsi que celle du Narrateur, s'inscrivent dans le même mouvement de « contretemps », révélant une misère autobiographique, au service de la formation d'un personnage-voix narrative, voix de toutes les femmes, du désir, de l'amour, de l'éternité : celle d'Albertine, celle, plus encore que de Molly Bloom, de la rivière Liffey dans *Finnegans*

¹⁰ *Ibid.*, t. II, p. 661.

¹¹ *Ibid.*, p. 645.

Wake. Temps et contretemps s'unissent pour former une œuvre circulaire, avec ses courants et contre-courants, affirmant la primauté de l'écriture sur la mort, la dispartion, la fin du Temps.

Yves-Michel Ergal
Université Marc Bloch Strasbourg-II

Index des noms propres

Agostinelli Alfred
Goethe Johann Wolfgang
Joyce James
Mauriac Nathalie
Proust Marcel
Rousseau Jean-Jacques

Notice biographique

Yves-Michel Ergal est maître de conférences en littérature comparée à l'université Marc Bloch Strasbourg-II. Il a publié :

« *Je* » devient écrivain, *essai sur Proust et Joyce*, éditions InterUniversitaires, Mont-de-Marsan, 1996.

Proust, Sodome et Gomorrhe, ou l'écriture de l'innommable, éditions du Temps, Paris, 2000.