Figurations romanesques de la reprise : les Ambassadeurs de Henry James et A la recherche du temps perdu de Marcel Proust

Marion Hamel

▶ **To cite this version:**

Marion Hamel. Figurations romanesques de la reprise : les Ambassadeurs de Henry James et A la recherche du temps perdu de Marcel Proust. Littératures. Normandie Université, 2022. Français. NNT : 2022NORMC029 . tel-04124403

HAL Id: tel-04124403
https://theses.hal.science/tel-04124403

Submitted on 10 Jun 2023

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.

Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité LITTERATURE GENERALE ET COMPAREE

Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

Figurations romanesques de la reprise : Les Ambassadeurs de Henry James et A la recherche du temps perdu de Marcel Proust

Présentée et soutenue par
MARION HAMEL

Thèse soutenue le 09/12/2022 devant le jury composé de		
MME KAREN HADDAD	Professeur des universités, Université Paris-Nanterre	Rapporteur du jury
M. FRANCOIS LECERCLE	Professeur émérite, Sorbonne Université	Rapporteur du jury
M. VINCENT FERRE	Professeur des universités, UNIVERSITE PARIS 3 SORBONNE NOUVELLE	Membre du jury
MME FLORENCE GODEAU	Professeur des universités, UNIVERSITE LYON 3 JEAN MOULIN	Président du jury
MME JULIE WOLKENSTEIN	Maître de conférences HDR, Université de Caen Normandie	Directeur de thèse

Thèse dirigée par JULIE WOLKENSTEIN (Lettres, arts du spectacle, langues romanes (Caen))

UNIVERSITÉ CAEN NORMANDIE

NORMANDIE HUMANITÉS ED 558

LASLAR LETTRES - ARTS DU SPECTACLE - LANGUES ROMANES - UR4256

Marion Hamel

Thèse de doctorat en littérature générale et comparée

Figurations romanesques de la reprise : *Les Ambassadeurs* de Henry James et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust

Sous la direction de Julie Wolkenstein

Remerciements

Je tiens à remercier Julie Wolkenstein qui a soutenu et dirigé mon travail avec chaleur et patience depuis 2011. Elle a contribué à me faire comprendre le caractère insécable de l'écriture et de la recherche, ainsi que la puissance de la fiction et du romanesque.

Merci aux membres de mon jury, Vincent Ferré, Florence Godeau, Karen Haddad et François Lecercle, pour avoir accepté de lire et d'évaluer cette thèse.

Merci à Claire Lechevalier et à Marie-Hélène Boblet qui m'ont encouragée à mener à bien ce travail dans le cadre du comité de suivi, et aussi à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de l'Université Caen-Normandie pour le cadre de travail qu'elle offre aux doctorant.es.

Merci aussi à la librairie L'Hydre aux mille têtes qui m'a accordé les meilleures conditions matérielles pour mener à bien la fin de ce travail.

Je voudrais remercier mes parents pour leur amour indéfectible, leur soutien, et leur goût de la littérature et du langage.

Merci aussi à ma sœur Lauren pour sa force et à sa compréhension, et à mon frère Christopher a qui je dois mon goût pour la philosophie, et qui m'a sans doute donné envie de découvrir la temporalité de la recherche. Merci aussi à mes neveux et nièces qui réussissent à identifier la thèse à un travail qui prend du temps.

Je remercie aussi Christophe pour ses mantras et Marie-Claire pour son soutien chaleureux et pour sa grande table à manger.

Merci à mes ami.e.s qui rendent toujours le monde plus beau : Marjolaine, Lucile, Sophie, Simon M., Charles, Clémence, Laura, Alexis. Parmi elles et eux, merci aussi aux sentinelles marseillaises : Louise qui m'a porté secours pour la langue allemande, et plus largement tout au long de ce travail, Marie et sa complicité rieuse, Alexandre et sa camaraderie infaillible.

Je remercie l'armature trinitaire de la recherche qui trouve, mais surtout qui cherche dans la joie et le tumulte : Lucie, Rosana et Raphaëlle.

Je remercie Léo pour son aide précieuse en philosophie et son amitié qui maintenant accompagnent mon expérience de l'écriture et de la littérature.

Enfin, merci à Simon L.R. pour son soutien et sa joie ardente, auprès desquels j'ai eu la chance de pouvoir vivre et travailler.

Table des matières

Introduction **11**

Première partie La reprise : moteur romanesque, concept mouvant **25**

Chapitre I : littérature, vérité et indirection 30

1.Littérature et vérité 32

2.« L'esthétique du point de vue » 45

3.L'oblique et le motif 55

Chapitre II : Déprise et reprise 67

1.Premier niveau de déprise : ce qui est désinvesti 68

2.Deuxième niveau de la déprise : ce qui se désinvestit 84

3.Dépossession et reprise 94

Chapitre III : Répétition et reprise 105

1.Kierkegaard, entre la répétition et la reprise 108

2.Kierkegaard et Nietzsche lus par Deleuze 117

3.Vers la pensée de la reprise 127

Deuxième partie Lier le fragmentaire par la mobilité **141**

Chapitre I : Symétrie, opposition et diffraction 147

1.La bipartition spatiale 148

2.Le problème du type 160

3.Régime de l'instabilité et fragmentation 176

Chapitre II : de la discontinuité à la réappropriation 195

1.Systèmes de pouvoir et tentation du système chez James et Proust 196

2.Des figures de désynchronisation – la différence qui mène à la déprise 209

3.La reprise et l'enjeu de la réappropriation, prise en charge de la différence 223

Chapitre III : point de vue et ordonnance des contraires. 235

1.La dynamique de la conversion 237

2.Le renversement comme loi 253

3.Le mouvement des démarcations 267

Troisième partie La forme et la place : Le sujet pris entre concrétion et dispersion.....279
Chapitre I : Formes et solidification. 285
1.Métamorphoses et anamorphoses comme formes du temps.....286
2.La fabrique d'une distance : les polarisations de la vie vécue et de la littérature et le mythe de la rivalité 300
3.L'expérience intriquée et la juste distance 313
Chapitre II : Autorités.....323
1.L'autorité en partage.....329
2.Responsabilité et capacité 340
3. Le devenir comme seuil 353
Chapitre III : La forme du devenir 365
1.Charge, présentification et virtualité.....367
2.Tisser toujours.....377
3.Déport et déprise 385
Conclusion générale.....403
Bibliographie détaillée 413
1.Corpus primaire.....413
2.Corpus secondaire 413
3.Corpus théorique 415
4.Dictionnaires et entrées citées.....419
5.Sur Henry James 420
6.Sur Marcel Proust.....422

C’est l’heure vois-tu de supporter ensemble
Pièces et morceaux, comme si c’était le tout.
— RAINER MARIA RILKE, *Sonnets à Orphée*

INTRODUCTION

James est né en 1943 et Proust en 1871. Une génération les sépare, et le premier achève son œuvre en même temps que le second commence la sienne. Ils ne se sont, jusqu'à preuve du contraire, jamais rencontrés, même s'ils ont fréquenté les mêmes lieux et les mêmes cercles mondains au même moment, comme le souligne Leon Edel :

> À Paris, (James) s'installe au Grand Hôtel et il semble que, le 18 décembre 1899, il se soit trouvé dans le salon de Mme Strauss (Geneviève Halévy), où il a certainement rencontré sinon le jeune Proust lui-même, du moins certains de ses futurs personnages[1].

Edel raconte aussi que James fait visiter Londres à trois Français envoyés par Sargent, dont Robert de Montesquiou, Samuel Pozzi et Edmond de Polignac (respectivement identifiables à Charlus, Cottard et Bergotte) : « Nous savons maintenant que James passa ces deux journées avec trois des futurs personnages de Proust[2]. » Ils ont pour amis communs Lucien Daudet, Paul Bourget, peut-être Jacques-Émile Blanche qui a peint le portait de Proust en 1895 et celui de James en 1907, et Walter Berry, qui a été très proche de James, et fait la connaissance de Proust quelques mois après sa mort. Il pourrait lui avoir parlé de l'œuvre de son aîné, dont rien ne dit qu'il l'ait lue (quelques romans et nouvelles ont déjà été traduits). Inversement, on sait qu'Edith Wharton aurait conseillé à James de lire *Du côté de chez Swann*. Dans une lettre à son amie, il écrit en 1914 : « Si bien que je serais « absolument ravi » de recevoir le « Swann » […][3]. » Mais les possibilités qu'ils se soient croisés ou lus restent hypothétiques.

---

[1] EDEL Leon, *Henry James : une vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 439.

[2] *Ibid*, p. 398.

[3] JAMES Henry, *Henry James et Edith Wharton : Lettres, 1900-1915*, éditées et présentées par Lyall H. Powers, choisies et traduites de l'anglais par Claude Demanuelli, Paris, Seuil, 2020 p. 214-215 ; https://archive.org/details/henryjamesetedit0000jame/page/314/mode/2up?q=proust+, consulté le 01/09/2022 ; « So that I shall indeed be "very pleased" to receive the "Swann" […] » ; https://www.gutenberg.org/files/38035/38035-h/38035-h.htm, consulté le 01.09.2022.

Bien que contemporains et considérés l'un et l'autre comme des romanciers formellement novateurs, et pareillement attachés à l'exploration de la conscience, et d'un monde (les classes supérieures) similaire, il existe très peu de travaux les rapprochant. Entre la thèse de Bruce Lowery, soutenue à la Sorbonne dans les années 1960 (puis publiée chez Plon sous le titre *Marcel Proust et Henry James : une confrontation*), dont l'introduction recense tous les arguments en faveur d'une éventuelle interaction entre les deux romanciers, pour finalement les récuser, et celle d'Isabelle de Vendeuvre (*Satire et Fiction dans les œuvres de Marcel Proust et de Henry James*[4]), la recherche comparatiste semble avoir évité le sujet. Dans le volume dirigé par Karen Haddad-Wotling et Vincent Ferré, *Proust l'étranger*[5], on ne trouve aucune contribution qui les réunisse ; les comparatistes français, lorsqu'ils s'intéressent à Proust, le rapprochent d'autres écrivains : de Dostoievski (Karen Haddad-Wotling[6]), de Musil (Florence Godeau[7]), de Broch ou de Dos Passos (Vincent Ferré[8]). Mais on ne trouve pas beaucoup de traces du « Proust américain[9] » dans les études sur Proust, comparatistes ou non. Pourtant, la stricte contemporanéité de *Du côté de chez Swann* et *A Small boy and Others*[10], le premier volet de la série de textes autobiographiques de Henry James, est célèbre. Ces textes sont publiés tous les deux en 1913. Il s'agit d'un écart générique pour James, qui met d'ordinaire sa prolixité au service de ses œuvres de fiction, de commentaires paratextuels ou de la critique littéraire. La forte dimension autobiographique qu'on a prêtée au premier tome de la *Recherche* le rapproche des mémoires de James, ainsi que le thème de l'enfance. Ces

[4] VENDEUVRE Isabelle de, *Satire et Fiction dans les œuvres de Marcel Proust et de Henry James*, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », Paris, 2019.

[5] HADDAD-WOTLING Karen et FERRÉ Vincent, (dir.), *Proust, l'étranger*, CRIN, n°54, 2010.

[6] HADDAD-WOTLING Karen, *L'illusion qui nous frappe : Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1995.

[7] GODEAU Florence, *Les désarrois du moi : « A la recherche du temps perdu » de M. Proust et « Der Mann ohne Eigenschaften » de R. Musil*, Tübingen, M. Niemeyer, coll. « Communicatio », 1995.

[8] FERRÉ Vincent, *L'essai fictionnel : essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013.

[9] Nous faisons référence au sous-titre choisi pour la publication des préfaces de James en français : *La Création littéraire : à la recherche du Proust américain, préfaces à l'édition de New York* ; introduction et traduction de Marie-Françoise Cachin, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1980.

[10] JAMES Henry, *A small boy and others*, London, MacMillan and Co, 1913 ; M*émoires d'un jeune garçon*, traduit de l'anglais par Christine Bouvart, Paris, Rivages, coll. « Bibliothèque étrangère Rivages » 1990.

deux œuvres, pourtant bien identifiées génériquement, se situent à l'intersection problématique du biographique et du romanesque, et mettent en lumière l'importante prise en compte de leur vie dans l'étude des deux romanciers.

La lecture biographique de la *Recherche* a en effet dominé la première période des études proustiennes. L'assimilation de l'auteur au narrateur de ce roman à la première personne allait de soi (à cause de la ressemblance entre la vie de Marcel Proust et celle de son narrateur fictif, et de son usage de la première personne), même pour ses contemporains comme Paul Souday, Jean Lorrain, Henri Ghéon, Jacques Rivière ou André Gide, entre autres. Mais les critiques qui suivent continuent de mêler la vie à l'interprétation de l'œuvre de Proust, qu'il s'agisse du livre de Léon Pierre Quint d'abord paru en 1925[11], de celui d'André Maurois paru en 1949[12], ou de la biographie de George D. Painter[13] publiée en France en 1966.

L'importance de la forme a ensuite prévalu dans des études qui laissaient largement de côté la vie de l'auteur et qui, dans la continuité de Maurice Blanchot, ont interrogé la spécificité de la *Recherche* en tant qu'œuvre littéraire. Pourtant, certains de ces travaux recourent encore à l'interprétation psychanalytique : pour n'en citer que quelques-uns, Jean Rousset[14], Jean-Pierre Richard[15], ou Gérard Genette[16], tous contemporains de ceux de Gilles Deleuze[17] et de son approche strictement philosophique.

Le cas de James est différent : contrairement à Proust, son œuvre n'est pas contenue, entière ou presque, dans un seul roman, et aucune de ses œuvres de fiction ne met en scène la naissance d'un écrivain racontée à la première personne par un narrateur qui s'appellerait Henry. La multiplicité générique et numéraire de l'œuvre

[11] QUINT Léon-Pierre, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, Nouvelle édition augmentée de plusieurs études, Marseille : Le Sagittaire, coll. « Les Documentaires », 1944.

[12] MAUROIS André, *À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949.

[13] PAINTER George D, *Marcel Proust*, traduit de l'anglais par G. Cattaui et R. P. Vial et préfacé par Georges Cattaui, Paris, Mercure de France, 1966.

[14] ROUSSET Jean, *Forme et signification* : *essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.

[15] RICHARD Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, coll. » Poétique », 1974.

[16] GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1966 ; *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1969 ; *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

[17] DELEUZE Gilles, *Marcel Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, pour la première édition.

de James s'oppose à la monstrueuse unicité de la *Recherche*. Pourtant, l'époque à laquelle James est publié, traduit en français, puis interprété et pris en charge par la critique française, (c'est-à-dire à partir des années 1950) est contemporaine d'un changement dans l'approche critique de Proust, délaissant progressivement le biographique pour la question de la forme. Si l'apport, notamment, de la psychanalyse nourrit largement les analyses critiques et théoriques de l'œuvre de James, c'est parce qu'elles visent, comme le rappelle Jean Bessière[18], l'interprétation du caractère énigmatique de ses œuvres, et la question de la représentation, plutôt que l'éclaircissement mutuel de l'œuvre par la biographie, et de la biographie par l'œuvre. La vie de James est peu romanesque, mais certains détails se prêtent à une interprétation psycho-biographique de ses romans. Sa façon de cloisonner ses réflexions sur sa pratique et l'écriture romanesque elle-même, sans compter la large part de commentaire qu'il fait lui-même de ses œuvres, ont forgé le caractère énigmatique commun à son œuvre et à sa vie. Malgré la diversité des personnages qu'il élit comme centres de perception, la critique du milieu du XX^{ème} siècle s'est beaucoup plu à chercher dans les énigmes de ses romans des soubassements biographiques, notamment sur les questions du désir et de la sexualité. Aller puiser, dans le rapport au monde qu'avaient les écrivains, les clés d'interprétation de leurs œuvres, même de façon incidente, a pour double conséquence de brimer, d'une part, la puissance des figures qui s'y déploient, et d'autre part, de mobiliser des arguments qui auraient tout au plus une pertinence historique. Bruce Lowery, dans son essai sur Henry James et Marcel Proust[19], n'évite pas les écueils caractéristiques de l'époque, conférant à la vie de l'auteur au moins la même importance, si ce n'est plus, qu'à sa poétique. Lowery consacre ainsi un chapitre à la « personnalité » des deux écrivains, à leurs rapports familiaux, à la forme de leurs yeux, après avoir passé en revue le contexte socio-historique qui leur est commun – et s'offre chez tous deux à une représentation satirique (perspective creusée par l'ouvrage d'Isabelle de Vendeuvre). Heureusement, la question de la représentation, si prégnante dans les réflexions et dans l'art de James, est reprise par les différentes approches de ses textes comme une question

[18] Sur l'approche française de l'œuvre de James, voir Jean BESSIÈRE, « L'Énigmaticité de Henry James, en passant par la réception française de son œuvre », *E-rea* [En ligne], 3.2 | 2005, document 7, mis en ligne le 15 octobre 2005, consulté le 11.09.2022. http://journals.openedition.org/erea/554.

[19] LOWERY Bruce, *Marcel Proust et Henry James : une confrontation*, Paris, Plon, 1964.

essentiellement poétique. Les rares commentaires clairement formulés, notamment par Jean-Yves Tadié et Gilles Deleuze, qui rapprochent James et Proust, sont toujours elliptiques, et concernent la technique du point de vue[20].

Le choix de la focalisation unique, chez les deux romanciers, traduit l'importance du sujet et des enjeux formels relatifs au point de vue qui est mis en crise par de nombreux médiums artistiques au XIX^{ème} siècle. Ces bouleversements formels sont le support d'un certain ordre de thèmes relatifs aux relations entre le sujet et le monde : l'absence de soi au monde et la perte irrémédiable sont des motifs communs aux deux auteurs. Des thèmes à caractère spéculatif, donc, que la critique philosophique et esthétique de Proust, avec Vincent Descombes[21], et les nombreux travaux d'Anne Henry[22], ou de Pierre Macherey[23] ont étudiés : le rapport du sujet au monde sensible, la place et la fonction de l'art dans la vie, la question de la désillusion et de l'apprentissage. La dimension philosophique du texte est souvent déduite du caractère théorique ou essayistique de nombreux passages de la *Recherche* et de l'oscillation de Proust, avant d'entamer l'écriture en 1909, entre l'essai et le roman[24]. James, quant à lui, a la particularité d'avoir pour frère un des pères du pragmatisme américain[25], qui est aussi théoricien de la psychologie. Les domaines d'activités intellectuelles des deux frères sont bien circonscrits, ce qui n'a heureusement pas empêché d'envisager la dimension philosophique, voire morale ou éthique, de la production romanesque de James. Martha Nussbaum joint d'ailleurs James et Proust, entre autres, dans la perspective de philosophie morale qui est la sienne, pour envisager l'importance et la place de la littérature, et avec elle, du langage et du style dans

[20] Voir le premier chapitre de la première partie.

[21] DESCOMBES Vincent, *Proust : philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1987.

[22] HENRY Anne, *Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1983 ; La tentation de Marcel Proust, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2000, entre autres.

[23] MACHEREY Pierre, *Proust : entre littérature et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

[24] Voir le travail de Vincent Ferré sur le statut de l'essai au sein de la fiction : *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013.

25 Une étude s'est intéressée à faire dialoguer l'œuvre de Proust avec celle de William James, voir SACHS Marylin, M., *Marcel Proust in the light of William James : in surch of a lost source*, Lengham, Maryland : Lexington books, 2014.

l'élaboration d'une réflexion morale[26]. On doit également le rapprochement des deux frères James à un philosophe, David Lapoujade, qui vient corriger la compartimentation de leurs domaines respectifs[27]. Croisant les feux de la philosophie et de la littérature, Lapoujade démontre, entre autres, la possibilité d'une lecture éminemment philosophique de l'œuvre du romancier qui enserre, plus qu'il n'y paraît, de nombreux traits de la philosophie pragmatique.

C'est précisément une notion empruntée à la philosophie, celle de « reprise » qui guidera ici la comparaison des deux auteurs, ou plus précisément de la *Recherche* avec le roman de James qui, étudié à partir de cette notion, offre le plus de résonnances avec elle, *Les Ambassadeurs*. Œuvre majeure de la dernière période, considérée par le maître de la fiction comme un chef-d'œuvre[28], *Les Ambassadeurs* est aussi un des romans les plus « proustiens » de James, à en juger par les motifs qui s'y tissent. Lambert Strether plonge, au soir de sa vie, dans une expérience qui actualise son temps perdu, et qui a lieu, comme le note Jean Pavans, dans le même Paris qu'une partie de la *Recherche* :

> Roman de Paris, donc, et du Paris Rive droite opposé au Paris Rive gauche. Ce n'est pas le Paris de Balzac, malgré, dans *La Comédie humaine*, tous ces tableaux du « noble Faubourg » qui ont dû tant enflammer l'imagination de James adolescent. Ce n'est pas non plus le Paris de Proust, même si, par l'époque et la société invoquées, c'est bien celui du *Côté de Guermantes*, et même si James lui aussi a mis en scène deux « côtés » : le côté des Américains parvenus, côté de Chad Newsome et de la Rive droite, exactement situé dans le quartier des bourgeois parvenus de Proust, qui, avec ses parents, avaient longtemps logé sur ce boulevard Malesherbes où James loge Chad : et le côté des vieilles traditions en voie de perdition, côté

[26] NUSSBAUM Martha, *La connaissance de l'amour : essai sur la philosophie et la littérature*, traduit de l'anglais par Solange Chavel, Paris, Le Cerf, coll. « Passages », 2010.

[27] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme : William et Henry James*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes » 2008.

[28] « Par bonheur, je me trouve par là en mesure de considérer cet ouvrage comme franchement le meilleur, "dans l'ensemble" de tous ceux que j'ai produits […] » JAMES Henry, *Les Ambassadeurs*, traduction de l'anglais et présentation par Jean Pavans, Paris, Le Bruit du temps, 2010 ; « Fortunately thus I am able to estimate this as, frankly, quite the best, "all round," of all my productions […] » ; *The Ambassadors : an authoritative text : the author of the novel : criticism*, edited by S. P. Rosenbaum, Standford Patrick, New York ; London, W.W. Norton, 1994. À compter de cette note, le titre de l'ouvrage en français sera abrégé en *LA*, et celui de l'ouvrage en anglais par *TA*.

> de Marie de Vionnet et de la Rive gauche, qui est, « topographiquement », celui d'Oriane de Guermantes[29].

Jean Pavans poursuit en précisant que l'intention de James est moins de peindre Paris que le bouleversement de la conscience de Strether, recueilli tout entier dans son *memento mori* croisé d'un *carpe diem*, adressé au jeune Bilham : « "Vivez autant que vous le pouvez ; c'est une erreur de ne pas le faire. […] Vivez[30] !" ». Strether et le narrateur proustien partagent la douleur rétrospective du temps vécu, et s'érigent comme deux figures de la perte. Seule la reprise pourra, comme une forme de relève, s'appuyer contre l'érosion du temps.

Choisir d'aborder ce corpus romanesque en partant d'une notion philosophique (bien qu'elle ait d'autres acceptions, littéraire ou esthétique[31]), exclut la pure déclinaison des thèmes et des motifs communs aux *Ambassadeurs* et à la *Recherche*. Cette notion de reprise doit permettre d'explorer ces œuvres comme des terrains littéraires, et de voir s'ils partagent des sédiments communs – non plus des motifs, mais ce qui constitue leur matière. Ces sédiments peuvent être envisagés comme communs, car leur poétique respective est l'aboutissement de chemins singuliers et même, à certains égards, opposés. C'est donc un travail d'élaboration notionnel qui constitue le cadre d'analyse des œuvres, et qui s'est opéré au sein même des allers et retours constants entre un corpus littéraire et un corpus philosophique. En ce sens, la méthode est en partie inductive mais pas entièrement : la notion de reprise prend conjointement ses racines dans l'étude de ce corpus précis, mais aussi dans celle d'un corpus philosophique réuni à partir de la notion moderne de la répétition : Kierkegaard, Nietzsche et Deleuze.

La méthode consiste à conduire une lecture singulière pour chaque roman, avec pour objectif de vérifier non seulement la pertinence, mais aussi la nécessité de la

---

[29] JAMES Henry, *LA*, « Le roman de Paris » par Jean Pavans, p.15. Sur l'aspect topographique bipartite qui existe dans la *Recherche* et *Les Ambassadeurs*, voir Partie II, chapitre I, 1.

[30] JAMES Henry, *LA*, p. 216-217 ; « Live all you can ; it's a mistake not to. […] Live ! » ; *TA*, p. 132.

[31] Voir à cet égard la réactualisation de la notion de reprise à l'occasion du 25ème congrès de la Société française de littérature générale et comparée, qui interrogeait les notions de répétition et de reprise d'un point de vue littéraire. *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture* : [actes du colloque international du Forell tenu à l'occasion du XXXIVe Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Poitiers, 7-9 septembre 2006] / sous la direction de Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

notion de reprise dans la poétique de chaque œuvre. S'il y a une pertinence et même une nécessité de la reprise, elle tient dans son caractère dynamique : elle est à la fois une porte d'entrée dans le mouvement propre de chaque œuvre, et un point de contact et de porosité entre deux poétiques.

En effet, la reprise semble, c'est notre hypothèse, avoir une fonction de clé, et contenir en elle la réponse au problème largement identifié comme commun à Proust et à James, celui de la crise du sujet, qui se décline à travers les rapports complexes qu'il entretient avec le monde. Plus qu'un simple thème, ce point de départ sera envisagé comme un des fondements des poétiques jamesienne et proustienne. Dans chacun des romans, une conscience perceptrice focalise le récit, et donne à voir le réel. Nous choisirons, pour notre étude, d'envisager le terme « réel » comme quelque chose qui n'est pas strictement matériel, et qui ne se donne pas de façon brute à la perception du sujet, mais comme ce qui est déjà modifié par lui, qui le perçoit. Autrement dit, les termes de « réel », « monde », « altérité » voire « extériorités » seront utilisés indistinctement pour renvoyer à ce qui est matériellement extérieur au sujet, mais qui est déjà médiatisé par sa perception, donc modifié. Ce partage impossible entre l'intériorité et l'altérité nous paraît correspondre au parti pris subjectiviste et perspectiviste de James et de Proust. Jacques Rancière parle du réel comme d'un espace où coexistent et s'ordonnent différents aspects de la perception :

> Il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable[32].

En effet, le réel est un rapport : il n'est pas, chez James et Proust, un objet fixe posé devant celui ou celle qui perçoit. Il est déjà médié par la perception, et voici que commence le trouble, sinon le vertige. Le chant de la séparation du sujet et du monde, la distance indépassable qui les sépare, existe en chacune des œuvres. Mais il n'est pas un chant de sirène, ni une musique entendue dans le vase clos de la conscience d'un

[32] RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 83-84.

sujet : il ne va pas sans l'harmonie paradoxale que lui confère l'obsession de l'altérité, c'est-à-dire qu'il s'accompagne d'un mouvement toujours reconduit vers ce qui est insaisissable (jusqu'à ce qui est propre au sujet lui-même : sa mémoire, sa vie, le temps). La distance est un rapport et l'indirect une méthode, qui, plutôt que de révéler une séparation ou un hiatus entre le sujet et le monde, contribuent à les rassembler sous un même régime d'instabilité. La reprise représente un mode opératoire de raccordement entre la conscience perceptrice et ses propres représentations, qui médiatisent toujours son rapport au monde, donc une sorte de fonctionnement dynamique entre la conscience et le réel, entre le sujet et le monde.

On l'a annoncé : le subjectivisme proustien et jamesien est perspectiviste et il structure toute leur poétique. Le sujet est donc constitué à partir du point de vue et de la focalisation. Mais il est aussi l'agent modificateur de tout le réel. L'activité de la conscience déborde toujours du cadre que le roman lui offre. Ces écritures qui épongent ou qui essorent, qui plient et qui déplient, viennent troubler la fonction et la place du sujet au sein de la fiction. La forme monstrueuse du roman dégorge un liquide dont on n'identifie plus très bien ce qui le compose, et qui est repoussé aux bords même de son contenant : le sujet est-il haussé à sa toute-puissance, ou bien a-t-il du mal, au contraire, à se constituer, à durer, à se saisir de lui-même ?

L'expérimentation romanesque de la conscience entraîne nécessairement un traitement particulier fait aux relations entre le sujet et le monde. La conscience ne s'expérimente pas seule, ni vis-à-vis d'elle-même, puisqu'elle est toujours en rapport avec ce qui l'entoure. La forme romanesque qui saura épouser la conscience devra prendre en charge sa part jumelle : l'altérité.

C'est donc au sein des rapports entre le sujet et le monde que sera interrogée la notion de reprise. Le personnage focal, en tant que sujet, sera l'endroit où naît le geste de la reprise. À ce premier domaine d'intervention s'ajoute celui de l'écriture elle-même. Fondamentalement liée à l'écriture et à la machine du texte, la reprise poursuit son action au sein même de la question de la représentation. La façon dont Nathalie Quintane décrit l'épanorthose, dont Proust fait une technique générale d'écriture, comme une technique de prise, de capture d'un objet, illustre tout le problème de l'intermittence constitutive des rapports entre sujet et objet :

> L'importance des corrections, chez Proust, ne tient pas seulement à son perfectionnisme, ou au fait que « quelque part », il se sentait incorrect, ou pas assez juste dans sa langue, mais révèle à mon sens un trait de la modernité dont sa syntaxe se saisit dans cette façon d'approcher en spirale, progressivement, son objet, en reculant et en y revenant tour à tour, dans une épanorthose étendue à tout un livre, et qui consiste à reprendre ce qu'on vient de poser pour le reformuler[33].

Les circonvolutions proustiennes s'accumulent et la phrase s'agrandit, multiplie ses subordonnées, tandis que l'aspect circonvolutif de l'écriture jamesienne tourne autour de l'objet sans le nommer, pour faire apparaître, à la lecture, un faisceau de possibles – l'énigme, le secret. Une différence fondamentale existe donc entre ces deux façons obliques d'aborder l'objet obsédant qui se présente aux yeux ou à la pensée du personnage focal. L'un explique, déplie et se veut exhaustif, quand l'autre tait, cache, peint l'obscurité à laquelle le premier se refuse. Mais tous deux conservent à même leur poétique, les mouvements de va-et-vient, d'hésitation, de doute, de prudence, de retardement – tout un ordre de discontinuités dont est faite l'écriture elle-même. Ces deux façons indirectes d'aborder un objet (qu'il s'agisse d'autrui, d'une église, ou même de la propre conscience du personnage focal) ont, autant l'une que l'autre, la double particularité d'offrir un terrain de jeu infini à l'écriture de la conscience, et de laisser une place toujours plus grande à l'objet perçu par elle. Dans une dialectique du dedans et du dehors, la place prise par la conscience accueille, en miroir, les extériorités, et tente de capter chacune de ses dérobades.

Le passage du temps est hémorragique, et charrie des monceaux d'affects. Le terme même de « reprise » implique de reconnaître une perte, un vol : c'est ici, c'est-à-dire à la base même de la notion de reprise, qu'entre en jeu le critère économique des affects. La conscience, prise comme foyer de la narration, accuse la répétition d'une perte, seule conséquence possible à la mobilité et au mouvement qui animent toutes choses, jusqu'à l'intériorité même de la conscience. Le bouleversement incessant qui caractérise la scène mondaine jusqu'au théâtre des impressions les plus intimes nécessite non pas un moyen définitif de stabiliser le monde, et son rapport au monde, mais un mouvement qui s'adapte, bon an mal an, à cette instabilité constitutive

[33] QUINTANE Nathalie, *Ultra-Proust : une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*, Paris, La fabrique, 2018, p. 56.

d'un monde en mouvement et d'un trouble intérieur, trouble qui règne tant dans la conscience de Strether que dans celle du narrateur proustien. La reprise correspond à ces critères : il s'agit d'un mouvement que le sujet doit toujours reconduire pour prendre en charge cette double instabilité, du monde et de la conscience. Il ne s'agit pas d'une suture définitive, mais d'un geste exigeant par lequel le personnage focal négocie, de façon répétée, son rapport au monde.

En laissant de côté les aspects philosophiques que de nombreux critiques ont soulevés dans les œuvres proustienne et jamesienne, cette recherche notionnelle s'appuie sur le travail de Deleuze. Il s'agit en effet de comprendre l'origine du terme de reprise, et *Différence et répétition* permet de mettre au clair la manière dont la modernité et une partie de la postmodernité philosophique s'emparent de la notion de répétition. C'est donc au sein de la pensée deleuzienne de la répétition qu'ont pu émerger les contours définitoires de la notion de reprise.

Le premier temps de la première partie constitue une étude introductive générale des poétiques jamesienne et proustienne, qui a en partie pour but de mettre en évidence la double importance de la distance et de l'oblique non seulement dans l'écriture, mais aussi dans les rapports entre le sujet et le monde. Cette double importance est prise en charge, comme on le verra, par la technique du point de vue. De ces fondements communs aux deux œuvres du corpus émanera la problématique principale qui s'énonce à la fois sur le plan diégétique, à l'échelle des personnages, mais aussi sur le plan textuel, c'est-à-dire sur le plan de l'écriture : la déprise, qui constitue le terreau même de la reprise. La déprise entendue dans son acception passive et active condense la dialectique de la perte : elle permettra donc de préciser certains enjeux communs aux œuvres, et commencera d'éclairer, sans la nommer encore, la notion de reprise. Enfin, un dernier temps sera consacré à l'origine de la notion de reprise dans la pensée de Kierkegaard et de Nietzsche, c'est à dire de la notion de répétition. C'est donc à la fois à partir de la déprise, et de la pensée deleuzienne de répétition, que la morphologie et les fonctions de la reprise trouveront un corps, et une part active dans chacun des deux romans. L'importance de Kierkegaard et de Nietzsche dans la pensée de la répétition confère une valeur subjective au caractère opératoire de la reprise. Non seulement l'étude de James et Proust permet difficilement de faire l'économie du sujet,

mais les pensées non systématiques de ces deux philosophes insistent sur la notion de volonté à l'échelle de l'individu, et aussi sur la représentation : la pensée doit être en mouvement, en action, ce qui rapproche leur intention, et leur écriture même, de celle de la figuration littéraire. La façon dont Deleuze, à leur suite, pense la notion de répétition permet de consolider la pertinence de la notion de reprise à l'échelle de l'écriture elle-même, c'est-à-dire du fonctionnement du texte. La première partie de notre réflexion consiste donc en une définition de la notion, à la fois à partir des œuvres du corpus romanesque, et du corpus philosophique.

La morphologie et les fonctions de la reprise étant indissociables, il faut les penser ensemble pour voir quels effets elle produit, à la fois à l'échelle de la conscience perceptrice qui focalise le récit, et aussi à l'échelle du texte. L'hypothèse de départ est que la reprise joue un rôle de raccordement momentané, c'est-à-dire de point de contact, entre la conscience et le monde. Dominés par le régime de l'instabilité et de la mobilité, nous avons choisi d'aborder ces rapports heurtés à l'aune du problème de la conversion intérieure qu'opère le personnage, qui, si elle n'est pas de même nature chez l'un et chez l'autre, constitue un dérangement au sein d'une combinatoire, en quelque sorte, désordonnée. Il s'agit donc, dans une deuxième partie, de voir en premier lieu ce qui structure fondamentalement les représentations du personnage focal et qui agit comme autant de repères, à savoir une géométrie souvent bipartite, voire oppositionnelle, qui compose un cadre systématiquement bouleversé par son ambivalence même. Toujours débordées ou démises, les organisations se transforment à la même vitesse que le point de vue. Il en va de même pour la constitution des personnages qui entourent le sujet : le travail jamesien et proustien du personnage-type révèle aussi une prise en charge de l'instabilité et de la mobilité fondamentale dans laquelle sont pris les personnages. Cette étude de l'espace et des personnages éclairera l'importance de l'instabilité comme régime général de représentation. Le deuxième temps de la deuxième partie sera donc consacré à l'étude d'un deuxième cadre constituant la structure des romans, à savoir ce qui fait système et quel pouvoir est à l'œuvre, en s'exerçant comme pression sur le personnage focal. Plusieurs figures se dégageront face à ce système de contraintes. Grâce à la désynchronisation des sujets par rapport à la linéarité des systèmes de pouvoir, pourra se former une forme de déprise, c'est-à-dire de distance, dans laquelle l'importance de la différence sera de premier ordre. En effet, la différence constitue le germe de la reprise, et elle habite

tous les mouvements et tous les bouleversements des repères – c'est elle aussi que le personnage focal devra prendre en charge, dans le geste de la reprise, envers et contre toutes les formes de pouvoir qui s'exercent, pour pouvoir effectuer sa conversion, qui sera au centre du troisième temps de cette partie. Pensée à la fois à l'échelle du personnage focal et à l'échelle du texte lui-même, nous verrons que la conversion s'inscrit au sein d'une poétique globale du renversement. À grande, petite et moyenne échelle, le renversement agit comme une loi poétique, confirmant ainsi le règne de l'instabilité dans les deux œuvres.

La différence fait donc sortir la structure romanesque de ses gonds, et une fois prise en charge par le sujet, la reprise peut advenir à l'échelle du texte, comme tente de le montrer notre troisième partie. Au fur et à mesure de cette prise en charge de la différence par le sujet et par le texte que constitue la reprise, se négocie son devenir, autant que le devenir du texte en train de se faire. Mais la capacité d'affirmation du sujet que permet la reprise a pour corollaire sa propre dispersion. La fonction de la reprise n'est pas de consolider le sujet dans son individualité qui serait fixe : pas plus qu'elle ne permet une réconciliation fondamentalement harmonieuse entre le sujet et le monde, elle ne résout le problème constitutif du sujet, à savoir la précarité de sa forme et de sa place. À l'image du temps qu'elle traverse et qui la traverse, la conscience que le roman investit prend certaines formes momentanées (elle se compose), puis en prend d'autres (elle se décompose). Cette discontinuité des formes, qui conditionne la continuité du roman, vient pulvériser la notion d'autorité et de devenir, comme deux étendards d'un sujet fêlé devenu aussi labile que son expérience du monde. Le parti pris, voire l'ambition d'accueillir dans l'écriture la conscience et ses mouvements met à l'épreuve le problème de la capacité : la conscience fait exploser de l'intérieur le cadre romanesque et la langue même, et ce débordement la conduit à naviguer dans des eaux troubles, puisque le roman ne peut pas la contenir entière – elle se déporte, elle mime l'impossibilité de saisir complètement tant le sujet que le monde : elle mime le geste de l'écriture.

PREMIÈRE PARTIE

LA REPRISE : MOTEUR ROMANESQUE, CONCEPT MOUVANT

Le positivisme de la chose tiendrait volontiers pour négatif tout ce qui est non-chose ; et pour la philosophie négative ou apophatique, au contraire, c'est cette mystérieuse non-chose qui est la positivité par excellence, l'ineffable positivité...

— VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*.

Nous commencerons par étudier, dans son acception littéraire, la notion de vérité et sa fonction dans le caractère perspectiviste des esthétiques jamesienne et proustienne, en envisageant la manière dont elle est dramatisée, mais aussi en mesurant ses rapports avec la philosophie. Dans *Les Ambassadeurs* et la *Recherche*, c'est le point de vue qui exprime le mieux la dimension perspectiviste de la vérité, puisqu'il représente, selon Deleuze, une condition d'accès à ce qui est perçu. L'indirect n'est pas seulement une méthode d'accès à une vérité, pour James et Proust, il est ce qui conditionne le rapport qu'ont Strether et le narrateur proustien avec le monde. La déprise agit à la fois comme ce qui est désinvesti par eux, et comme ce qui transforme le cours même du roman. Tantôt passive, tantôt active, la déprise constitue le pendant de la reprise. On verra quels rôles jouent la perte et la dépossession, pour poser, après celle du désinvestissement, la question du (ré)investissement des objets perçus par le sujet. Cette étape permettra de comprendre où se forme la nécessité de la reprise, avant d'en entreprendre la définition à partir de la philosophie moderne.

CHAPITRE I : LITTÉRATURE, VÉRITÉ ET INDIRECTION

Si la littérature est de la « pensée en acte », il nous faudra comprendre les différentes composantes du mouvement dont il est question : ce sera l'enjeu de cette partie. Il faudra donc séparer pour la démonstration des éléments qui existent les uns à l'intérieur des autres : la vérité n'est pas séparable du point de vue, ni de la question de l'obliquité, pourtant, il nous faudra faire l'effort de regarder chaque élément l'un après l'autre, comme on regarde une coupe géologique, c'est-à-dire sans oublier la contiguïté des strates.

La notion de vérité est indissociable d'un point de vue, mais le point de vue dépasse la question du personnage ou du sujet. Aussi seront préférées, aux notions de subjectivisme ou de relativisme, celle de perspectivisme qui permet d'envisager le texte au-delà de la question du rapport qu'entretiennent les consciences perceptrices avec le monde. L'obliquité propre aux écritures jamesienne et proustienne favorise la constitution des séries et des motifs au sein de la diégèse, qui s'autonomisent. Dans ce terreau va germer la reprise : ce geste dont on verra qu'il est à la fois celui du personnage focal et le mouvement du texte. De ce perspectivisme découle un pluralisme. La vérité correspond donc toujours à un point de vue, ce qui veut dire qu'elle est mobile, plurielle, protéiforme, et n'a, pour contrecarrer un potentiel relativisme infini, qu'une seule force : celle de se transformer à l'échelle d'un sujet. On pourrait en déduire qu'il existe autant de points de vue que de vérités, mais il est important de rappeler ici le lien nécessaire entre le particulier et le général – la vérité se trouve moins dans un point de vue isolé, ou un élément bien identifié, que dans un ensemble et surtout dans un agencement et une choralité.

1. Littérature et vérité

Lorsque Deleuze est interrogé par Claire Parnet sur l'importance de la littérature dans son travail et dans sa vie, il met en avant la dimension philosophique propre à une œuvre littéraire, en soulignant que les grands personnages de la littérature « nous font penser […] si bien qu'une œuvre littéraire trace autant de concepts en pointillés, que de percepts[1] […] ». Le terme de percept désigne « ce qui est perçu comme tel sans référence au concept comme résultat de l'acte de percevoir[2] ». *Le Robert Culturel* le définit comme « objet de la perception » qui s'oppose au terme concept[3].

Pour Deleuze, « le concept n'existe jamais seul[4] », c'est-à-dire qu'il est un biais (un « embranchement ») sur des percepts. Si la philosophie crée des concepts, la littérature crée des personnages, c'est-à-dire des percepts. Mais plutôt que de s'en tenir à cette distinction analytique, Deleuze rappelle qu'à beaucoup d'égards le concept est un personnage, et que le personnage peut avoir la dimension d'un concept. « Entre la création d'un grand personnage et la création d'un concept, je vois tellement de liens, que c'est un peu la même entreprise[5]. » Sans aller jusqu'à dire que Lambert Strether, personnage central des *Ambassadeurs*, et le narrateur de la *Recherche* figurent en eux-mêmes et à eux seuls le concept de reprise, nous verrons comment ils contribuent à sa figuration et l'incarnent donc en partie. Cette analogie entre la création d'un concept

[1] DELEUZE Gilles, « L comme Littérature », dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* distribué par Sub-til depuis 2019 : Gilles Deleuze's alphabet book: L for Litterhttps://www.youtube.com/watch?v=E5k6hUDqKgU&list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0IPlS2&index=13&t=201sature - YouTube, consulté le 23.08.2021.

[2] « Percept : n. m. « a été emprunté (1978) au terme de philosophie anglais *percept* (1837), lui-même emprunté, sur le modèle de *concept* et par opposition à ce dernier, au latin *perceptum*, neutre substantivé du participe passé de *percipere*. » ; *Dictionnaire historique de la langue française, tome 2 : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine*, par Alain Rey, Marianne Tomi, Tristan Hordé ; sous la direction d'Alain Rey. – Nouvelle édition augmentée, Paris, Le Robert, 2012, p. 2519.

[3] « (1878, empr. à l'angl. *percept* (1837), Hamilton, lui-même pris au lat. *perceptum* « (chose) perçue », substantivation du p. p. de *percipere* (→ percevoir), d'après *concept*. […] Objet de la perception (sans référence ontologique à une chose en soi). *Percept s'oppose à concept* », *Dictionnaire Culturel en langue française, Tome III*, sous la direction de Alain Rey ; direction éditoriale Danièle Morvan, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 1549.

[4] DELEUZE Gilles, « L comme littérature », dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* distribué par Sub-til depuis 2019 : Gilles Deleuze's alphabet book: L for Litterhttps://www.youtube.com/watch?v=E5k6hUDqKgU&list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0IPlS2&index=13&t=201sature - YouTube.

[5] *Ibid.*

et la création d'un grand personnage littéraire est permise par une approche dynamique de la philosophie et de ses concepts, dont le besoin d'expression et de création a finalement beaucoup à voir avec la littérature. Pour Deleuze, l'enjeu se situe dans ce que doit exprimer le concept :

> Pour nous, le concept doit dire l'évènement, et non plus l'essence. D'où la possibilité d'introduire des procédés romanesques très simples en philosophie. En effet, ce qui nous intéresse, ce sont des modes d'individuation qui ne sont plus ceux d'une chose, d'une personne ou d'un sujet : par exemple l'individuation d'une heure de la journée, d'une région, d'un climat[6].

Barthes, dans sa recherche sur la forme d'écriture et son élaboration théorique autour du haïku, relève que ce dernier procède d'une individuation intense. À cet égard, il éclaire la notion d'individuation telle qu'on peut la trouver dans l'œuvre de Proust, et dont parle, au fond, Deleuze ; l'individuation, c'est la différence et l'intensité :

> Et voici que certains jours (de la semaine) ont aussi leur *couleur* (*la couleur du jour* : matériau haïkiste) : j'avais noté, à la campagne (dimanche 17 juillet 1977) : « On dirait que le dimanche matin renforce le beau temps. » Je voulais dire : une intensité renforce l'autre ; il y a une Moire, un différentiel des Intensités (du temps qu'il fait) ; Proust a très bien décrit, à sa manière, ces Intensités différentielles[7].

La dimension philosophique est inhérente à l'œuvre littéraire, et la philosophie peut, pour exprimer les concepts qui doivent dire l'évènement, utiliser des procédés littéraires voire romanesques. L'interpénétration de ces deux dimensions permet de donner aux moyens d'expression propres à chaque champ (le concept pour la

[6] DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprises », 2003, p. 39.

[7] BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II : notes de cours et de séminaires au Collège de France : 1978-1979 et 1979/1980* ; texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil : IMEC,, 2003, p. 75.

philosophie et le percept pour la littérature), la dimension de l'autre. Pierre Macherey abonde dans ce sens :

> Ceci peut se dire aussi sans passer par des métaphores : la philosophie littéraire, dans la mesure où elle est inséparable des formes de l'écriture qui la produisent effectivement, est une pensée sans concepts, dont la communication ne passe pas par la construction de systèmes spéculatifs assimilant la recherche de la vérité à une démarche démonstrative. Les textes littéraires sont le siège d'une pensée qui s'énonce sans se donner les marques de sa légitimité, parce qu'elle ramène son exposition à sa propre mise en scène[8].

À la suite de Deleuze, Macherey avance donc que la littérature a pour fonction de faire figurer la philosophie grâce à des percepts. En cela, il voit un lien fondamental entre la littérature et la vérité, mais aussi l'immense liberté de la littérature qui lui permet d'établir un rapport critique vis-à-vis de ce qu'elle met en scène :

> Il reviendrait donc à la littérature d'énoncer le philosophique de la philosophie. Qu'est-ce que cela signifie ? Que le rapport spécifique de la littérature à la vérité, tel qu'il procède du libre jeu de ses formes et des diverses modalités de son énonciation, avec la dimension de gratuité ludique qui le caractérise, est essentiellement critique : il coïncide avec la production de *Verfremdungseffekt*[9] qui, au moment même où la littérature réfléchit ses propres discours, installe dans cette réflexion une distance interne, interdisant de les identifier à des systèmes de pensée déterminés, définitivement refermés et repliés sur eux-mêmes[10].

La réflexivité propre à la littérature garantit sa liberté et son autonomie, et aussi son rapport critique à la vérité. Cela a directement à voir avec la question de la représentation et des choix de l'auteur. Proust met en scène la recherche de la vérité, mais la fait figurer, la met en mouvement, plutôt qu'il ne l'expose littéralement : « 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 partais, ni en quoi elle

[8] MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature*, Paris, Hermann, 2013, p. 384.

[9] « *Verfremdungseffekt* » signifie en allemand, effet d'aliénation, de distance.

[10] MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature*, *op. cit*, p. 386.

consistait pour moi[11]. » L'idée étant avancée par Proust lui-même, chacun pouvait et peut encore, en toute légitimité, faire rivaliser la *Recherche* avec la philosophie. La *Recherche* rivalise donc a priori avec la philosophie, mais sans faire la démonstration de ce que serait une vérité unique et relative à un système clos : elle met en scène une recherche de la vérité en la faisant critique d'elle-même, et en allant jusqu'à faire de son caractère inopérant un levier narratif.

L'œuvre de James paraît être moins aux prises avec la philosophie. James joue avec les attentes du lecteur et les codes narratifs sans remettre pour autant en question la dimension générique de ses textes. William James était philosophe, et la complexité de leurs rapports est émaillée par une scission disciplinaire claire : la science pour l'un et la création pour l'autre. Les titres de James sont moins explicitement spéculatifs que le titre de l'œuvre de Proust parce que ses œuvres ne relèvent jamais d'un genre hybride : il s'agit soit de roman, soit de nouvelle, soit de théâtre. Comme on le verra plus avant au cours de ce travail, Proust inclut à l'intérieur de son œuvre romanesque une part essayistique, quand James sépare l'espace de la fiction et celui de la théorie et de la critique. Cependant, les commentaires de James sur ses œuvres révèlent à quel point la sacralisation de la fiction tient en partie à la question de la vérité, qui comme chez Proust n'est pas à chercher d'un point de vue objectif, mais tient à un point de vue, donc à la perspective, et aussi à la vision singulière de l'artiste.

La vérité joue un rôle fondamental dans la pensée de James, car elle représente le but de l'entreprise littéraire, c'est-à-dire ce qui la met en mouvement. Au début de son article « L'Art de la fiction », James critique Trollope et son usage des digressions qui anéantit le pacte de lecture et déjoue la vraisemblance romanesque : « Il reconnaît que les évènements qu'il raconte ne se sont pas vraiment produits, et qu'il peut ainsi donner à son récit le tour que le lecteur aimera le mieux[12]. » Pour James, cela

[11] PROUST Marcel, Lettre à Jacques Rivière, 7 février 1914, *Choix de lettres* présentées et datées par Philip Kolb, préface de Jacques de Lacretelle, Paris, Plon, 1965, p. 198.

[12] JAMES Henry, « L'Art de la fiction », *L'Art de la fiction*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 20 ; « He admits that the events he narrates have not really happened, and that he can give his narrative any turn the reader may like best. » ; *Literary criticism*, « The Art of Fiction », New York, *The Library of America*, 1984, p. 46.

représente une « trahison d'une charge sacrée[13] » et un « crime affreux[14] » car il y voit un désaveu de l'importance de la vérité dans le métier d'écrivain dont la liberté doit être un principe inviolable :

> Cette attitude implique que le romancier est moins attaché à la recherche de la vérité (je veux parler, il va de soi, de la vérité qu'il prend à son compte, établie sur les fondements dont nous devons le créditer quels qu'ils soient) que ne l'est l'historien, oui – attitude qui lui interdit tout net de se tenir debout et libre[15].

Pour mettre en scène cette recherche de la vérité, James et Proust organisent la « quête sémantique[16] » d'une conscience perceptrice. Dans *Proust et les signes*, Deleuze défend une compréhension littérale du terme « recherche » qui figure dans le titre du roman proustien : « […] recherche doit être pris au sens fort, comme dans l'expression "recherche de la vérité[17]" […] ». Or c'est la rencontre avec un signe qui permet de chercher la vérité, car il exerce sur le sujet une violence :

> Nous ne cherchons la vérité que quand nous sommes déterminés à le faire en fonction d'une situation concrète, quand nous subissons une sorte de violence qui nous pousse à cette recherche. […] La vérité dépend d'une rencontre avec quelque chose qui nous force à penser, et à chercher le vrai[18].

---

[13] JAMES Henry, « L'Art de la fiction », *L'Art de la fiction*, *op.cit*, « betrayal of a sacred office » ; *Literary criticism, op. cit,* p. 46.

[14] JAMES Henry, « L'Art de la fiction », *L'Art de la fiction*, *op.cit* « terrible crime » ; *Literary criticism, op. cit,* p. 46.

[15] JAMES Henry, « L'Art de la fiction », *L'Art de la fiction*, *op.cit* ; « It implies that the novelist is less occupied in looking for the truth (the thruth, of course I mean, taht he assumes, the premises taht we must grant him, whatever they may be), than the historian, and in doing so it deprives him at a stroke of all his standing-room » ; *Literary criticism, op. cit,* p. 46-47.

[16] SALATI Marie-Odile, « *Les Ambassadeurs* de Henry James : de la rhétorique à la sémiotique », Caliban [Online], 54, | 2015, http://journals.openedition.org/caliban/2144 consulté le 04.10.2021

[17] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, 2014 pour la 5è édition, p. 9.

[18] *Ibid*, p. 24-25.

Pour Deleuze, c'est la rencontre avec le signe qui « exerce sur nous cette violence[19] » et qui pousse à chercher, à interpréter et à traduire. Il définit le signe par rapport à la notion d'apprentissage : « Tout ce qui nous apprend quelque chose émet des signes, tout acte d'apprendre est une interprétation de signes ou de hiéroglyphes[20]. » La vérité est donc l'objet de la quête des auteurs, mais plutôt que de représenter un tout unifié, elle est diffractée en signes, elle est contenue en eux. Strether et le narrateur proustien doivent les déchiffrer pour accéder à la vérité de ce à quoi ils renvoient. La question se transforme alors, car plutôt que de se demander ce qu'est la vérité, il s'agit plutôt de se demander de quoi est faite la vérité de chaque chose : est-elle unique, ou est-elle plurielle, fixe, ou en mouvement ?

La vérité est aussi mobile qu'elle est plurielle. Deleuze précise que la notion de vérité, comme n'importe quel concept, s'accompagne d'autres notions qui permettent de la cerner. Comme n'importe quel concept, la vérité se construit, s'élabore – elle ne préexiste pas au chemin entrepris pour la trouver. Aucune puissance supérieure n'a le pouvoir d'apposer sur quelque objet ou pensée la notion de vérité, sa dimension subjective nécessite pour appui des outils de distinction, des instruments permettant d'identifier la différence : « Les notions d'importance, de nécessité, d'intérêt sont mille fois plus déterminantes que la notion de vérité. Pas du tout parce qu'elles la remplacent, mais parce qu'elles mesurent la vérité de ce que je dis[21]. » Deleuze le précise bien : il ne s'agit pas de remplacer le concept de vérité par d'autres, il s'agit de chercher les moyens de la « mesurer ». Or, les notions d'importance, de nécessité et d'intérêt sont elles-mêmes doublement mobiles : d'une part parce qu'elles sont subordonnées au sujet, et d'autre part parce que le rapport qu'a le sujet à la vérité peut changer, soit de façon presque imperceptible, soit de façon plus radicale. Dans son étude sur le pragmatisme des frères William et Henry James, David Lapoujade précise qu'il y a chez les personnages du frère romancier un rapport structurel entre connaissance, vérité et action : « […] la connaissance consiste en un acte créateur par lequel l'esprit introduit quelque chose de nouveau dans le monde[22]. » En effet, l'action menée par un sujet serait déterminée par l'idée qu'il se fait de la vérité :

[19] *Ibid*, p. 25
[20] *Ibid*, p. 25.
[21] DELEUZE Gilles, « Les intercesseurs », in *Pourparlers, op. cit*, p. 177.
[22] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme, op. cit*. p. 141.

> Ce qui est constitutif du rapport à soi, ce sont les vérités par lesquelles on instaure ce rapport, la perspective sous laquelle on se perçoit, on s'interprète et l'on se détermine à agir. […] On est sujet en tant qu'on est assujetti, non pas à l'idée particulière qui nous fait agir sur le moment, mais à l'idée générale qu'on se fait de la vérité[23].

Il faut noter l'importance de la temporalité ici : le sujet est assujetti non pas dans le présent effectif de l'action, mais plus généralement à l'idée « générale » qu'il se fait de la vérité. L'action est donc soumise, chez le sujet, à une représentation générale qu'il a de la vérité, c'est en ce sens que David Lapoujade parle d'assujettissement, puisqu'agir revient à « obéir » à cette idée générale de la vérité. Pour sortir de ce rapport d'assujettissement à soi-même, le seul moyen est de modifier son rapport à la vérité, ce qui aura pour conséquence plus ou moins lointaine de modifier l'action : « S'il est pourtant possible de se libérer de "soi-même", c'est dans la mesure où notre rapport avec la vérité se modifie[24]. » Dans cette phrase est résumé tout l'enjeu de *À la recherche du temps perdu* et des *Ambassadeurs*. Il est en effet question, dans les deux cas, d'une conversion opérée par une conscience. Le sujet, en modifiant son rapport à la vérité, peut agir différemment. Strether et le narrateur proustien ont tous deux la tâche de se libérer d'une conception générale qu'ils se font de la vérité, pour agir. Cette démarche pulvérise la possibilité d'une vérité unique et fixe, en même temps que la notion d'objectivité. Plutôt qu'une quête linéaire vers un bloc de savoir prédéterminé, préexistant à sa découverte, l'un comme l'autre romancier font de la recherche de la vérité le matériau de leurs œuvres respectives. La violence par laquelle le signe force à penser est évoquée par le narrateur proustien : « […] nous ne connaissons vraiment que ce qui est nouveau, ce qui introduit brusquement dans notre sensibilité un changement de ton qui nous frappe, ce à quoi l'habitude n'a pas encore substitué ses pâles fac-similés[25]. » Deleuze insiste à son tour en disant que chez Proust « […] la

[23] *Ibid*, p. 255.

[24] *Ibid*.

[25] PROUST Marcel, *Albertine disparue*, *A la recherche du temps perdu*, *tome IV*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 110. À compter de cette note, chaque titre de *À la recherche du temps perdu* sera mentionné, puis renvoyé à l'édition Gallimard dans la collection de la Pléiade à l'aide de l'abréviation *ÀRTP I* (1987), *ÀRTP II* (1988), *ÀRTP III* (1988) et *ÀRTP IV* (1989).

vérité n'est jamais le produit d'une bonne volonté préalable, mais le résultat d'une violence dans la pensée[26]. »

En ce sens, le signe entraîne l'apprentissage, mais celui-ci ne correspond pas parfaitement à une méthode établie préalablement : « On ne sait jamais comment quelqu'un apprend ; mais, de quelque manière qu'il apprenne, c'est toujours par l'intermédiaire de signes, en perdant son temps, et non par l'assimilation de contenus objectifs[27]. » Dans sa postface au *Motif dans le tapis*, Jacques Leenhardt résume bien le changement de paradigme qu'opère ce moment de la littérature :

> L'expérience littéraire postmoderne repose sur cette mise à distance (et presque entre parenthèses) de la vérité, son remplacement par l'examen de la méthode qui y pourrait mener, par l'analyse des conditions de son obtention. Cette attitude nouvelle, qui se prépare dans notre culture depuis un siècle, constitue finalement une mise en scène des rapports au sens plutôt qu'une prétention à le saisir immédiatement. […] La quête du sens devient une véritable enquête sur les conditions du savoir[28].

Les Ambassadeurs met en scène un Américain quinquagénaire, Lambert Strether, fraîchement débarqué de Boston en Angleterre puis à Paris, investi d'une mission. Comme le narrateur proustien, qui va devoir décoder les signes mondains, les signes de l'amour, les signes des impressions et les signes esthétiques, Strether va déchiffrer plusieurs ensembles de signes, qui découlent en majeure partie de la problématique internationale que James met en scène dans de nombreux romans. Les mœurs hédonistes de la bourgeoisie artiste et cultivée vivant en Europe viennent *faire signe* à Strether, qui porte en lui la raideur rigoriste et besogneuse de la Nouvelle-Angleterre. Dès son arrivée en Angleterre, Strether observe son choix de ne pas préciser l'heure d'accostage auprès de son ami Waymarsh qui est déjà sur place, et y voit des signes précurseurs d'une « double conscience[29] » :

---

[26] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 24.

[27] *Ibid*, p. 31.

[28] JAMES Henry, *Le Motif dans le tapis*, récit traduit de l'anglais par Élodie Vialleton, « Lecture par Jacques Leenhardt », Arles, Actes Sud, « Babel », 1997, p. 91-92.

[29] JAMES Henry, *LA*, p. 25 ; "double consciousness"; *TA*, p. 18.

> Qu'il fût prêt à être vague pour Waymarsh sur l'heure d'accostage du bateau, et qu'il désirât extrêmement le voir tout en savourant extrêmement la durée de l'attente – c'étaient en lui, il faut le concevoir, des signes précoces qui indiquaient que son rapport avec sa mission actuelle risquait de ne pas se montrer des plus simples[30].

Revoir Chad constitue pour Strether un ébahissement et une gageure, tant il a changé. Les signes qu'émet le jeune homme le contraignent à prendre en charge son étonnement et le forcent à l'interprétation. La scène dans le café après l'opéra est paroxystique de cette lecture par Strether des signes émis par le fils de son amie :

> Sur ce, le jeune homme recula et, les mains dans les poches, se redressa un petit peu ; dans cette posture, et malgré un sourire assez inquiet, il n'eut l'air que d'autant plus sérieux. Puis Strether crut voir qu'il était vraiment nerveux, et il prit cela pour un signe salutaire. La seule marque de cette nervosité en Chad avait jusqu'alors été le fait qu'il avait ôté et remis son chapeau claque à large bord. Il avait à ce moment-là fait de nouveau le mouvement de l'enlever, puis il l'avait simplement rejeté en arrière, le laissant ainsi informellement incliné sur sa jeune et vigoureuse toison grisonnante. C'était un geste qui donnait une note de familiarité – d'intimité et d'heure tardive – à leur tranquille entretien ; et ce fut en fait un peu grâce à ce détail trivial que Strether prit en même temps conscience de quelque chose d'autre. […] Durant ces instants, Chad avait indubitablement l'air – eh bien, d'être au mieux de ses capacités, comme se le dit Strether[31].

Le signe, ou « détail trivial », qui joue un rôle important dans le trompe-l'œil que constitue le rapport de force entre Chad et Strether, ce dernier peut réussir à

[30] JAMES Henry, *LA,* p. 25 ; « That he was prepared to be vague to Waymarsh about the hour of the ship's touching, and that he both wanted extremely to see him and enjoyed extremely the duration of delay – these things, it is to be conceived, were early signs in him that his relation to his actual errand might prove none of the simplest. » ; *TA,* p. 18.

[31] JAMES Henry, *LA,* p. 156-157; « Chad again fell back at this and, his hands pocketed, settled himself a little; in which posture he looked, though he rather anxiously smiled, only the more earnest. Then Strether seemed to see that he was really nervous, and he took that as what he would have called a wholesome sign. The only mark of it hitherto had been his more than once taking off and putting on his wide-brimmed crush hat. He had at this moment made the motion again to remove it, then had only pushed it back, so that it hung informally on his strong young grizzled crop. It was a touch that gave the note of the familiar – the intimate and the belated – to their quiet colloquy; and it was indeed by some such trivial aid that Strether became aware at the same moment of something else […]. Chad looked unmistakeably during these instants – well, as Strether put it to himself, all the was worth. »; *TA,* p. 97.

l'interpréter puisqu'il a déjà mesuré les autres signes du changement du jeune homme plus tôt, à l'opéra. La vérité est donc vérité de quelque chose, et non pas vérité en soi, pour James :

> Notre ami continuait à se sentir plutôt étouffé sous les fleurs, même si en d'autres moments il se faisait la réflexion presque rageuse que c'était seulement à cause de sa propre défiance ascétique envers toute forme de beauté. Il se convainquait périodiquement – car ses réactions étaient vives – qu'il n'atteindrait à la vérité de rien, tant qu'il ne se serait pas au moins débarrassé de cela[32].

Dans *Les Ambassadeurs*, James met en scène les rapports au sens qu'ont Strether et les autres personnages, et les signes sont toujours en cours d'interprétation. Les intermèdes, souvent en fin ou début de chapitre, entre Strether et son amie Maria Gostrey s'apparentent à une élaboration auctoriale sur les hypothèses que contiennent les situations en cours, pour chercher à savoir de quoi est fait l'attachement de Chad à sa vie parisienne. L'erreur, le doute et l'hésitation sont donc essentiels à la recherche de la vérité et prennent une place capitale dans le roman de James comme dans celui de Proust, où on assiste à une redéfinition permanente de la vérité :

> Mais cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement, mais la recréer, la faire vivre. Je suis donc forcé de peindre les erreurs, sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs ; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour vérité. Le second volume accentuera ce malentendu. J'espère que le dernier le dissipera[33].

Dans son article sur la lecture, Proust insiste sur la nécessité de comprendre que la notion de vérité est à reconfigurer de façon subjective, et qu'il faut pour cela entreprendre un trajet intérieur et sinueux, plutôt qu'un trajet linéaire vers l'extérieur

[32] JAMES Henry, *LA*, p. 193-194 ; « Our friend continued to feel rather smothered in flowers, though he made in his other moments the almost angry inference that this was only because of his odious ascetic suspicion of any form of beauty. He periodically assured himself – for his reactions were sharp – that he shouldn't reach the truth of anything till he had at least got rid of that. »; *TA*, p. 118.

[33] PROUST Marcel, lettre du 7 février 1914, dans *Correspondance. 13, 1914* ; texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1985, p. 197-199.

en pensant que la vérité est prédéterminée, élaborée à l'avance par quelqu'un ou quelque instance et qu'elle se tient au bout du chemin :

> Tant que pour nous la lecture est l'incitatrice dont les clés magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer, son rôle dans notre vie est salutaire. Il devient dangereux au contraire quand, au lieu de nous éveiller à la vie personnelle de l'esprit, la lecture tend à se substituer à elle, quand la vérité ne nous apparait plus comme un idéal que nous ne pouvons réaliser que par le progrès intime de notre pensée et par l'effort de notre cœur, mais comme une chose matérielle, déposée entre les feuillets d'un livre comme un miel déjà tout préparé par les autres et que nous n'avons qu'à nous donner la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster ensuite passivement dans un parfait repos de corps et d'esprit[34].

Henry James, dans sa Préface à *Roderick Hudson*, établit, dans l'élaboration d'un roman, un lien entre la vérité et le temps, ici désigné par des termes empruntés à Shakespeare :

> Cette éternelle question du temps se pose donc toujours pour le romancier, et toujours de façon redoutable, exigeant inlassablement de reproduire, *au nom de la vérité*[35], l'effet du noble et lent écoulement du temps, de « l'abîme sombre et du retour en arrière », et, au nom de l'arrangement littéraire, l'effet de compression, de composition, de composition et de forme[36].

Comme le souligne Deleuze, la *Recherche* est toujours « temporelle », et « la vérité, toujours vérité du temps[37] ». On ne peut donc pas recevoir la vérité comme un

---

[34] PROUST Marcel, *Sur la lecture*, Bibliothèque en ligne du Québec, « A tous les vents », volume 401 : version1.02, https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-lecture.pdf consulté le 12.09.2022, p. 48.

[35] Nous soulignons.

[36] JAMES Henry, *La Création littéraire* : *À la recherche du Proust American*, Paris: Denoël-Gonthier, 1980, p. 30 ; « This eternal time-question is accordingly, for the novelist, always there and always formidable ; always insisting on the *effect* of the great lapse and passage, of the « dark backward and abysm », by the terms of truth, and on the effect of compression of composition and form, by the terms of literary arrangement. » JAMES Henry, *The Art of the Novel*, « Preface to Roderick Hudson », New York, Charles Scribner's Sons, 1934, p. 14.

[37] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 25.

objet, puisqu'elle dépend d'un processus qui a lieu dans le temps. C'est la loi de « l'optique des esprits » que décrit Proust : « loi qui signifie peut-être que nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-mêmes[38] ». Elle a donc à voir avec l'optique, donc la perception, donc le point de vue. La vérité n'est pas un objet exposé par le biais romanesque, mais elle se compose à partir d'une conscience perceptrice, que Macherey appelle « agissante ». Ni son statut ni son identité ne peuvent donc trouver de fixité, et c'est pour cela qu'elle a une fonction et une composition problématique : « Retenons de cette analyse que le fait qu'elle [la vérité] soit portée par une conscience agissante, et non exposée pour elle-même, a pour conséquence de diviser la vérité, et éventuellement de la mettre en opposition avec elle-même [39] . » La dramatisation de la vérité est un enjeu tant littéraire que philosophique.

La vérité se trouve tellement divisée que Macherey dit du roman de Proust qu'il délivre une « leçon de pluralisme » plutôt que de relativisme :

> Ce pluralisme se traduit par le déploiement de l'exposition de la vérité sur plusieurs plans décalés, plus ou moins bien accordés entre eux. Les purs philosophes se figurent que la vérité, ça s'adresse comme une lettre à la poste, qui doit inévitablement parvenir à son destinataire. Le romancier philosophe, paraphilosophe, antiphilosophe, voit les choses autrement. La vérité, on tourne autour, aucune voie royale n'y conduit, et on ne l'atteint jamais, ou plutôt, au moment où, d'une façon qui n'est ni préméditée ni raisonnée, on croit l'atteindre enfin, on est renvoyé au point de départ. Lorsque les circonstances inopinées en dévoilent dans un éclair un pan, ce n'est pas pour clore sa recherche, mais pour mettre en évidence que sa poursuite, loin de se dérouler univoquement sur une même ligne, consiste en sa reprise permanente, qui double sa progression d'un mouvement de sens inverse, en la tirant à la fois vers l'avant et vers l'arrière, en pleine ambiguïté, une ambiguïté destinée à ne jamais se dissiper[40].

[38] PROUST Marcel, *Sur la lecture*, *op. cit*, p. 40.

[39] MACHEREY Pierre, « Littérature et/ou Philosophie », 2011, https://philolarge.hypotheses.org/1175 consulté le 15.11.2018.

[40] MACHEREY Pierre, *Proust, entre littérature et philosophie*, Paris, Amsterdam, 2013, p. 65.

Dans sa préface à *Ce que savait Maisie,* James explique que l'obliquité est au service d'un pluralisme, et que la vérité a les mêmes caractéristiques que le processus qu'elle entraîne :

> La manière dont est traitée la chose peut donc illustrer le goût incorrigible qu'a l'auteur pour les progressions et les superpositions d'effet, son amour, quand il s'agit d'un tableau, pour tout ce qui tend à donner proportion et perspective, ce qui contribue à une perception de toutes les dimensions. Enclin à voir « à travers », à voir une chose à travers une autre, par conséquent, et d'autres choses encore à travers celles-là, il prend à chaque occasion, trop avidement peut-être, autant de choses qu'il le peut au passage. C'est de la sorte qu'il s'expose à être stigmatisé, parce qu'il recherche de façon inquiétante une certaine plénitude de vérité, de vérité diffusée, distribuée et en quelque sorte atmosphérique[41].

Le rapport à la vérité est placé sous le signe de la mise à distance, mais il garde une haute importance structurelle puisqu'il relève directement du problème du temps : James et Proust font de la vérité le contrepoint de cette distance. La vérité n'est pas niée ni recherchée en tant qu'elle serait pure, elle constitue un moteur d'écriture et un enjeu narratif à part entière, et se retrouve à chaque étape de l'apprentissage. Cependant, la contraction de la vérité ne peut avoir lieu que sous l'angle d'un point de vue dramatisé. La vérité est relative au point de vue.

[41] JAMES Henry, *La Création littéraire*, *op. cit,* p. 170. « The manner of the thing may thus illustrate the author's incorrigible taste for gradations and superpositions of effect ; his love, when it is a question of a picture, of anything that makes for proportion and perspective, that contributes to a view of *all* the dimensions. Addicted to seeing « through » - one thing through another, accordingly, and still other things through *that* – he takes, too greedily perhaps, on any errand, as many things as possible by the way. It is after this fashion that he incurs the stigma of labouring uncannily for a certain fulness of truth – truth diffused, distribued and, as it were, atmospheric. » ; JAMES Henry, *The Art of the Novel*, « Preface to "*What Maisie knew*" », *op. cit,* p. 153-154.

2. « L'esthétique du point de vue[42] »

Une des grandes questions de la narration moderne est celle du point de vue puisqu'il devient l'objet de nombreuses modifications. On cherche à le diffracter ou au moins à le brouiller, au risque de déstabiliser la dimension axiologique d'un texte :

> […] les subtilités narratives du roman moderne, depuis Flaubert et James, comme le style indirect libre, le monologue intérieur ou la focalisation multiple, exercent plutôt, sur le désir d'adhésion du lecteur, des effets négatifs, et contribuent sans doute à brouiller les pistes, à égarer les « évaluations », à décourager les sympathies et les antipathies[43].

Strether encourage pourtant la sympathie, en partie parce que le narrateur n'hésite pas à lui conférer des épithètes, comme « le pauvre Strether[44] ». Mais en jouant son rôle de commentateur, le narrateur crée paradoxalement un effet de complication de l'empathie, puisqu'il lui ajoute un léger degré d'ironie, si bien qu'on ne peut pas interpréter cette épithète de façon univoque : Strether est accablé par son manque d'expérience et par le fait qu'il se trouve au croisement des intérêts de chacun, et le narrateur semble l'accabler encore plus, en lui faisant porter le poids de son regard. Le point de vue du narrateur extradiégétique produit lui-même des effets ambigus qui viennent soutenir la complexité du point de vue de Strether lui-même.

Les consciences qui font l'objet du récit cherchent à discerner le tableau que leur offre le monde. On l'a vu, la vérité n'est pas visée en tant que telle comme objet à découvrir au bout d'un processus, elle constitue ce processus lui-même. On trouve chez James et Proust l'enjeu commun de mettre en scène la formation d'un point de vue, qui n'est rien d'autre que la mise en scène de l'accès à une vérité. Dramatiser la vérité implique donc de dramatiser le point de vue[45].

---

[42] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 13.

[43] GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique »,1983, p. 106.

[44] JAMES Henry, *LA*, p. 38 ; « poor Strether » ; *TA*, p. 28.

[45] Genette parle d'ailleurs à propos de la *Recherche* d'un « récit à narrateur homodiégétique explicitement distinct, et, comme dit Booth, « dramatisé » […] », GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, *op. cit*, p. 99.

Henry James choisit, pour *Les Ambassadeurs* et pour d'autres romans et nouvelles, une focalisation unique. Le roman se construit à partir de la conscience d'un seul personnage qui perçoit le monde et les autres. Proust quant à lui, choisit ce que Jean-Yves Tadié appelle une voie « moyenne » :

> Entre l'attitude du romancier qui décrit les caractères du dehors, en observateur partial ou impartial, ou, au contraire, de l'intérieur, omniscient, Proust choisit une voie moyenne : à la place de l'un des héros, il feint de ne rien savoir des autres. Cette voie, il n'est pas le premier à l'emprunter : au XIX[e], Stendhal et Flaubert l'avaient déjà fait, mais chez eux le privilège de l'observateur peut passer d'un héros à l'autre ; il est limité chez l'un par les interventions de l'auteur, chez l'autre par le souci d'observation impartiale. En revanche, dans la *Recherche*, le narrateur reste au centre de l'observatoire, avec cette rigueur à laquelle Proust était sensible dans l'œuvre de Henry James, si l'on en croit Walter Berry : "Il demandait des détails sur les *novels* anglais, et surtout sur la manière de Henry James, c'est-à-dire du roman *vu*, complètement vu, par un des personnages, *un seul des personnages*, comme, notamment, dans *What Maisie Knew*[46]."

Jean-Yves Tadié précise immédiatement : « Il ne faut voir là aucune influence de James sur Proust, plutôt la lucidité avec laquelle ce dernier considérait et confrontait ses propres méthodes[47]. » Suivant sa prescription, l'enjeu n'est pas pour nous de trouver un quelconque degré d'influence de l'un sur l'autre, mais de souligner que l'enjeu du point de vue et de la focalisation était central autant pour l'un que pour l'autre. Leur désir commun de centraliser la focalisation (de façon plus stricte chez James que chez Proust) révèle un enjeu esthétique important.

Proust choisit de faire apparaître les erreurs, comme on l'a vu, et de restituer ce parcours du narrateur en mobilisant les différentes strates temporelles qu'il implique. Il tâche de ne pas ne pas dévoiler les progrès de son apprentissage à l'avance, si ce n'est par des prolepses qui bousculent la chronologie sans pour autant rompre la tension de la quête du narrateur vers la compréhension des signes et la possibilité

[46] TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman, op. cit,* p. 35.
[47] *Ibid.*

d'écrire « […] le présent du récit est alors renvoyé dans l'avenir du savoir, dans l'intemporalité du récit théorique global[48]. »

On pourrait aussi considérer que James choisit une voie médiane dans *Les Ambassadeurs* : bien que le monde soit perçu par Strether, ce n'est pas la première personne qui est choisie, mais la troisième, et la présence du narrateur nous empêche d'accéder directement aux mouvements de conscience du personnage focal. Les interventions du narrateur, entre autres moyens, accompagnent de très près Strether, et donnent au lecteur un accès privilégié à lui, en même temps qu'elles ajoutent une distance, non pas simplement ironique. Comme le dit Percy Lubbock, James construit dramatiquement un cadre très strict, qui est celui de la vision de Strether, mais en laissant sa conscience hors de portée, laissant le lecteur dans une tension entre proximité et distance : « Cela consiste simplement à traiter la scène de façon la plus dramatique possible – en la gardant cadrée par la perception de Strether, bien sûr, mais en laissant sa conscience hors de vue, ses pensées inexplorées[49]. » La distance est donc constitutive de la méthode jamesienne du point de vue. En choisissant la troisième personne, l'intention de James est de faire le portrait d'une conscience, c'est-à-dire de décrire de façon réaliste, presque objectivement, une subjectivité. En cela, selon David Lapoujade, James obéit à une rigueur, qui impose de décrire le « courant de conscience », en introduisant à la fois le discours indirect libre, et en conservant la distance de la troisième personne (à la différence de James, Proust, Woolf ou Joyce, qui choisissent la première personne pour décrire depuis l'intérieur de la conscience les mouvements de la subjectivité). Il existe aussi une distance dans la narration proustienne, générée par le fait même que le personnage focal soit aussi le narrateur. Cette double fonction fait du personnage le propre narrateur de sa vie, et même si la distance est moins nette que chez James, elle complique les instances d'énonciation et déstabilise le cadre narratif.

Mais ces questions formelles d'énonciation et de focalisation recouvrent d'autres enjeux. Genette, dans *Nouveau discours du récit*, prend précisément les deux textes de

[48] *Ibid*, p. 56.

[49] Notre traduction. « Simply it consists in treating the scene as dramatically as possible – keeping it framed in Strether's vision, certainly, but keeping his consciousness out of sight, his thought unexplored[49]. » LUBBOCK Percy, « Point of view in *The Ambassadors* », 1921, in JAMES Henry, *TA*, p. 420.

notre corpus pour illustrer deux situations narratives. Après être revenu sur deux types d'organisation des situations narratives posées par Stanzel, il propose la sienne dans un tableau à deux entrées : celle du mode, narratorial ou figural, et celle de la personne, première ou troisième. La *Recherche* relève du mode narratorial à la première personne, et *Les Ambassadeurs* du mode figural[50] à la troisième personne. Même si ce tableau représente une étape d'élaboration et que Genette en parle comme d'un « compromis boiteux, via Dorrit Cohn, entre la typologie de Stanzel et ce qui pourrait être l'amorce de la mienne[51] », les exemples retenus par lui soulignent la portée paradigmatique des textes de notre corpus, et la persistance d'une question : comment dramatiser le point de vue ? James fait du centre de perception une nécessité stratégique, comme le rappelle Marie-Françoise Cachin :

> […] cette intelligence centrale doit être assez vive pour percevoir les choses en profondeur, car c'est tout le jeu de la conscience qui nous est écrit. Ainsi Maisie dans *Ce que savait Maisie,* Strether dans *Les Ambassadeurs,* Nanda Brookenham dans *L'Âge difficile,* communiquent au lecteur leur vision des évènements tels que leur sensibilité les ressent et les vit. Ce sont les « miroirs », les « réflecteurs », qui nous renvoient l'image de la situation ou qui nous révèlent les autres personnages grâce aux éclairages qu'ils projettent les uns sur les autres[52].

Si le narrateur doit être au plus proche de la conscience perceptrice, James se refuse à la première personne. « Privilège romantique », le choix de la première personne comporte, pour James, le risque du « relâchement », c'est-à-dire du débordement du cadre que permet de fixer la troisième personne :

> Si je l'avais, cependant, rendu à la fois héros et narrateur, si je l'avais doté du privilège romantique de la « première personne » – très sombre gouffre au roman, cela, incorrigiblement, quand c'est pratiqué à grande échelle –, la diversité, et bien d'autres éléments bizarres, auraient pu être introduits par une porte dérobée. Qu'il suffise de dire, pour être bref, que le récit à la première personne, dans un long ouvrage, est une forme condamnée au

[50] Ce mode, Genette l'appelle aussi « hétérodiégétique à focalisation interne », voir GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit, op. cit,* p. 78.

[51] *Ibid,* p. 81.

[52] JAMES, Henry, *La Création littéraire*, Introduction de Marie-Françoise Cachin, *op. cit,* p. 12.

> relâchement, et que le relâchement, qui n'a jamais été beaucoup mon affaire, ne l'a jamais été aussi peu que dans cette occasion particulière[53].

Il est donc préférable, pour James, de canaliser la focalisation interne à l'aide de la troisième personne : cela garantit le resserrement, la densité, l'unité. Le narrateur prend en charge la perception de Strether, mais en ne rapportant pas pour autant la totalité de ce qu'il perçoit : une large partie de ce que pense Strether échappe, ce qui est une manière pour James d'être cohérent avec le fait que la focalisation interne est impossible au sens strict à moins d'un monologue intérieur.

Proust choisit la première personne tant redoutée par James. Mais l'usage qu'il en fait, en raison de la longueur du roman, est moins strict que celui de la troisième personne par James. Proust difracte la focalisation, quand James circonscrit la conscience focale de Strether par un narrateur extradiégétique. Comme le souligne Genette, Proust utilise parfois une double focalisation :

> D'où ces scènes, j'imagine scandaleuses pour les puristes du « point de vue », où je et les autres sont traités sur le même pied, comme si le narrateur avait exactement le même rapport à une Cambremer, un Basin, un Bréauté, et à son propre « moi » passé : « Mme de Cambremer se rappelait avoir entendu dire à Swann…/ Pour moi, la pensée des deux cousines…/Mme de Cambremer essayait de distinguer…/ Pour moi, je ne doutais pas… » : un tel texte est manifestement construit sur l'antithèse entre les pensées de Mme de Cambremer et celles de Marcel, comme s'il existait quelque part un point d'où ma pensée et celle d'autrui m'apparaîtraient symétriques : comble de *dépersonnalisation*[54], qui trouble un peu l'image du fameux subjectivisme proustien[55].

La dramatisation d'un point de vue n'est donc pas un enjeu lié à sa consolidation en un sujet bien fixe chez Proust, et à son exploration la plus exhaustive – la scène

[53] JAMES Henry, *LA*, « Préface à l'édition de 1909 », p. 666 ; « Had I, meanwhile, made him at once hero and historian, endowed him with the romantic privilege of the "first person" – the darkest abyss of romance this, inveterately, when enjoyed on the grand scale – variety, and many other queer matters as well, might have been smuggled in by a back door. Suffice it, to be brief, that the first person, in the long piece, is a form foredoomed to looseness, and that looseness, never much my affair, had never been so little so as on this particular occasion. » ; *TA*, « Preface », p. 10.

[54] Nous soulignons.

[55] GENETTE Gérard, *Figures III*, *op. cit*, p. 222.

inaugurale de la *Recherche* annonce cette instabilité ontologique du sujet, sa diffraction, son anomie. D'une autre façon, le processus de vision est constitué d'une instabilité fondamentale chez James. Au fur et à mesure que le point de vue se forme et tente de mettre en forme ce qu'il perçoit, les images se défont, comme le rappelle Maud Ellmann dans son article sur *Les Ambassadeurs* :

> Henry James disait qu'il était intéressé par « le processus de la vision » ; et le roman prouve que la vision est un processus plutôt qu'une épiphanie instantanée, un processus chargé de leurres, d'angles morts et d'évasions, dans lesquels le chemin vers la vérité capitule devant les attraits de l'illusion[56].

À chaque fois qu'il est question de vérité dans le roman de James, le terme fait référence à quelque chose qui doit être perçu par Strether. Quand Strether réalise qu'il envie profondément Chad, c'est de la vérité dont il est question : « Ce fut le déclenchement d'un ressort – Strether vit la vérité[57] ». Lorsqu'il revient de son escapade à la campagne où il a surpris l'intimité du couple, la vision est, elle aussi, assimilée à la révélation d'une vérité :

> La quantité de faux-semblants impliqués et avérés était très contraire à son estomac spirituel. Cependant, il glissa de la considération de cette quantité – pour ne rien dire de la conscience de cet organe – vers l'autre élément du spectacle : la profonde vérité de l'intimité révélée[58].

C'est que la vérité est liée, chez James, à un processus de vision, comme le rappelle Michel Zéraffa :

---

[56] Notre traduction. « What *The Ambassadors* reveals is that the nature of reality depends upon the way one represents it to oneself. Henry James said he was concerned with "the process of vision" ; and the novel demonstrates the vision is a process rather than an instantaneous epiphany, a process fraught with decoys, blind spots, and evasions, in which the drive to truth capitulates to the seductions of illusion[56]. » ELLMANN Maud, « The Intimate difference », in JAMES Henry, *TA*, p. 501-502.

[57] JAMES Henry, *LA*, p. 219 ; « It was the click of a spring – he saw the truth. » ; *TA*, p. 133.

[58] JAMES Henry, *LA*, p. 522 ; « It was the quantity of make-believe involved and so vividly exemplified that most disagreed with his spiritual stomach. He moved, however, from the consideration of that quantity – to say nothing of the consciousness of that organ – back to the other feature of the show, the deep, deep truth of the intimacy revealed. » ; *TA*, p. 315.

> Mais qu'il s'agisse du réseau de paroles de *L'âge difficile*, ou de la théâtralité discursive des *Ambassadeurs*, celui qui sait (qui acquiert le savoir) sera celui qui voit. Être une conscience consiste à savoir embrasser du regard l'étendue, les limites, la configuration, les prolongements du milieu où on vit, et de la situation socio-affective où l'on se trouve engagé.[59]

James explique, à propos de son personnage, que tout l'enjeu concerne son accès à la vérité, qui procède de la vision :

> Serait-il malgré tout encore temps pour une réparation – c'est-à-dire, une réparation pour les dommages infligés à son caractère, pour l'affront, est-il vraiment prêt à dire, si stupidement commis, et auquel il a lui-même si sottement prêté la main ? La réponse à cela est que maintenant, en tout cas, il *voit :* et ainsi la raison de mon histoire et la marche de mon action, pour ne pas dire la précieuse morale de tout, tiennent justement à ma démonstration de ce processus de vision[60].

Ce que l'on atteint, via le point de vue choisi, c'est un sens qui est *donné* aux choses. Malgré l'aspect épiphanique des révélations proustiennes et l'apparente passivité de Strether qui traque, à travers l'issue du drame de Chad, sa propre aventure de réflecteur, on assiste à la composition d'un sens (doublé d'une hiérarchie) donné aux différents ordres de signes, aux apprentissages qui en découlent, qui ne préexiste pas à eux. En ce sens, le mot de Jacques Bres qui reprend Bakhtine et son aspect matérialiste résonnent avec cette inoculation du sens par le point de vue :

> On n'atteint jamais le sens des choses, mais le sens donné aux choses. Le sens advient au langage du rapport de l'homme au monde ; mais, parallèlement, les rapports de l'homme au monde passent par le langage.

[59] ZÉRAFFA Michel, « Absence et forme », in Henry JAMES *L'Art de la fiction*, *op. cit*, p. 71.

[60] JAMES Henry, *LA* « Préface à l'édition de 1909 », p. 652 ; « *Would* there yet perhaps be time for reparation ? – reparation, that is, for the injury done his character ; for the affront, he is quite ready to say, so stupidly put upon it and in which he has even himself had so clumsy a hand ? The answer to which is that he now at all events *sees* ; so that the business of my tale and the march of my action, not to say the precious moral of everything, is just my demonstration of this process of vision. » ; *TA*, « Preface » p. 2-3.

> La relation entre langage et monde n'est donc pas mécaniste mais dialectique. Le langage ne décalque pas le monde : il le découpe selon le travail de l'homme[61].

Mais cet ordonnancement du sens ne renvoie pas à un relativisme. Il s'agit d'un perspectivisme. Donner un sens, c'est ordonner des éléments au sein d'une série. Le geste, s'il est individuel, dépasse largement la question du sujet, puisque la perspective, ou le point de vue, est la condition de possibilité d'apparition d'une vérité. Dans son cours sur Leibniz, Deleuze définit le point de vue comme point de départ d'un ordonnancement d'éléments :

> […] le point de vue est ce à partir de quoi je peux établir une *ordonnance*, et sans doute, il y a plusieurs ordonnances sous un même point de vue. […] Ordonner, c'est constituer ma série […] Le point de vue n'est pas seulement ce à partir de quoi se révèle une métamorphose de l'objet, mais ce à partir de quoi je suis capable ou je deviens capable d'ordonner les cas. C'est ça fondamentalement le point de vue : ordonner les contraires, ordonner les inverses, ordonner les opposés[62].

Mais ce n'est pas parce que le sujet est impliqué que le perspectivisme équivaut à un relativisme. Le pluralisme qu'implique le perspectivisme s'accorde avec la pluralité de la vérité, et des conditions d'accès à elle. Le perspectivisme ne signifie pas « à chacun a sa vérité », mais il signifie que la vérité renvoie à un point de vue : « Le perspectivisme aussi bien chez Leibniz que chez Nietzsche, que chez H. James, veut dire strictement le contraire *[que chacun sa vérité] :* comment construire le point de vue en fonction duquel je pourrais ordonner même les contraires[63]. » On ne peut pas faire l'économie du sujet, pour la question du perspectivisme, mais il n'est pas principe, il est l'endroit de la captation d'une variation de la vérité :

---

[61] BRES Jacques, *La Narrativité*, Louvain-La-Neuve, Duculot, coll. « Champs Linguistiques » 1994, p. 33.

[62] DELEUZE Gilles, Cours Vincennes – Saint Denis : le point de vue, « Sur Leibniz - Leibniz et le baroque », cours du 18/11/1986, retranscription de Charles J. Stivale, http://www.webdeleuze.com/textes/261, consulté le 12.11.2021.

[63] *Ibid.*

> Le perspectivisme chez Leibniz, et aussi chez Nietzsche, chez William et Henry James, chez Whitehead, est bien un relativisme, mais ce n'est pas le relativisme qu'on croit. Ce n'est pas une variation de la vérité d'après le sujet, mais la condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation. C'est l'idée même de la perspective baroque[64].

C'est pour cette raison que le point de vue ne se rapporte pas au sujet ou à un « état psychologique, ni à une subjectivité supérieure[65] ». Bien qu'attaché au sujet, ce point de vue ne se confond pas avec lui : « Le point de vue ne se confond pas avec celui qui s'y place[66] », il n'est pas seulement individuel, mais aussi *individualisant*, et à ce titre, il n'est pas strictement subjectif :

> Ce n'est pas le sujet qui explique l'essence, c'est plutôt l'essence qui s'implique, s'enveloppe, s'enroule dans le sujet. […] Ce ne sont pas les individus qui constituent le monde, mais les mondes enveloppés, les essences qui constituent les individus[67].

C'est en ce sens que, selon Lapoujade, c'est le point de vue qui fait le sujet, et pas l'inverse. C'est aussi pour cela que Deleuze interprète l'essence chez Proust comme ce qui dépasse le point de vue du sujet :

> L'essence selon Proust […] n'est pas quelque chose de vu, mais une sorte de *point de vue* supérieur. Point de vue irréductible, qui signifie à la fois la naissance du monde et le caractère original d'un monde. C'est en ce sens que l'œuvre d'art constitue et reconstitue toujours le commencement du monde, mais aussi forme un monde spécifique absolument différent des autres […]. Sans doute est-ce une telle esthétique du point de vue qui rapproche Proust d'Henry James[68].

La façon dont Deleuze insiste sur le fait que la subjectivation n'est pas liée au sujet, mais à l'intensité d'un évènement, consolide la possibilité d'envisager le point

[64] DELEUZE Gilles, *Le Pli*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique »,1988, p. 27.
[65] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 56.
[66] *Ibid*.
[67] *Ibid*.
[68] *Ibid*, p. 13.

de vue hors du sujet. Si le personnage est un des endroits où la subjectivation peut avoir lieu, c'est en termes de vecteurs d'intensité qu'il faut le comprendre. Beaucoup d'autres éléments peuvent connaître une subjectivation :

> La subjectivation n'a rien à voir avec la "personne" : c'est une individuation, particulière ou collective, qui caractérise un évènement (une heure du jour, un fleuve, un vent, une vie…). C'est un mode intensif et non pas personnel. C'est une dimension spécifique sans laquelle on ne pourrait ni dépasser le savoir ni résister au pouvoir[69].

Le point de vue triomphe au sein des méthodes de James et de Proust, et non pas le sujet. Il concentre toute la question de l'oblique et de la perspective. Le point de vue est la condition, pour Jean-Yves Tadié, du caractère indirect de l'écriture proustienne : « Il y a une poésie de l'indirect à laquelle seule la technique du point de vue donne accès ; elle est à la fois une mise en question et une libération[70] […] ». Mais à l'inverse de James, Proust multiplie les perspectives :

> Seule la mise en perspective multiple permet ce va-et-vient de la surface à la profondeur, et l'unité du héros doit être saisie à travers la diversité des images : il est aussi la somme des regards que l'on porte sur lui ; il n'y a pas de personnage sur lequel il y ait un point de vue unique, et chaque point de vue nouveau ressuscite le mystère initial[71].

Faire figurer les mouvements de la conscience conduisent James, avec sa méthode du resserrement diffracté, et Proust, avec sa méthode explicative, à faire se multiplier les images et les échos de ce que cette conscience perçoit, et surtout de ce que le lecteur peut percevoir. Cette pluralité d'images et de reflets relève de la manière indirecte qui exige un principe structurant le raccordement de cet ensemble. Le point de vue constitue la clé de voûte de ce raccordement, en même temps qu'il fait l'objet d'une dramatisation. La reprise intervient comme un contrefort essentiel à la

[69] DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, *op. cit*, p. 135.
[70] TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, *op. cit*, p. 58.
[71] *Ibid*, p. 48-49.

consolidation de cette structure, et ses fonctions s'exercent à deux niveaux : à la fois dans la progression des personnages et leur processus d'intégration de nouvelles vérités, et à l'échelle du texte même.

3. L'oblique et le motif

La conscience, selon Lapoujade, perçoit le corps de façon oblique. Plutôt qu'une distinction entre le corps et l'esprit, il existe selon lui, dans l'œuvre de Henry James, la coexistence du corps éduqué (qui est le corps social) et du corps émotif, c'est-à-dire pulsionnel :

> Les fantômes ou les doubles sont les anamorphoses, les projections aberrantes, "dépravées", de ce corps instinctif et pulsionnel. Mais cela n'est possible que parce que le corps est perçu avec une obliquité telle que le personnage ne peut plus identifier ses désirs comme siens[72].

Comme le dit le narrateur proustien, « Nous voyons, nous entendons, nous concevons le monde tout de travers[73]. »

La dramatisation du point de vue a pour fonction d'ordonner les éléments, et on a vu que le point de vue était une condition d'accès à la vérité. La transformation de ce qui est perçu et du regard lui-même devient possible. En même temps qu'il fait surgir le changement de forme, le point de vue donne forme à ce qu'il ordonne, sans rester lui-même étranger à une transformation. James titre son roman *Les Ambassadeurs*, et fait par là une citation explicite du tableau de Hans Holbein du même nom datant de 1533. Ce tableau présente une anamorphose célèbre, longuement étudiée par Jurgis Baltrušaitis. On peut y voir deux ambassadeurs français se tenir debout : l'un d'entre eux est un soldat, Jean de Dinteville, et l'autre un évêque, Georges de Selve, tous deux debout et accoudés à une étagère sur laquelle se trouvent des objets appartenant au groupe des quatre arts libéraux (arithmétique, géométrie, musique,

[72] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 62.
[73] PROUST Marcel, *Albertine disparue*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 153.

astronomie), et d'autres qui, selon Baltrušaitis, renvoient à des thèmes de perspective. Devant les deux personnages dont la prestance est augmentée par la précision magnifiée des objets, une forme oblongue et oblique s'étire au premier plan : à première vue, il s'agit d'une forme indiscernable qui ressemble à un os de seiche. Mais en penchant son regard, on peut voir qu'il s'agit d'un os de crâne étiré : « […] c'est l'anamorphose d'un os de crâne qui se redresse lorsqu'on se place tout près, au-dessus, en regardant vers la gauche[74]. » Ce crâne, visible seulement depuis une position oblique, fait de ce tableau un *memento mori*, de la même manière que Strether, par son exhortation à vivre, atteste l'irrévocabilité de sa propre perte. Percy Lubbock insiste, à propos des *Ambassadeurs*, sur le fait qu'il est question pour James de donner un accès direct à la surface de la conscience de Strether, et en cela, de donner à voir les apparences en mettant hors de portée l'exacte intériorité de cette conscience. On a une « vue directe de sa surface », et James ne dévie jamais, ne la perd jamais de vue. Le narrateur est presque coi (contrairement au narrateur de *L'Américain*, par exemple, qui précise souvent qu'il en sait davantage que Newman, étant son « biographe »). Baltrušaitis parle de l'anamorphose comme d'un « subterfuge optique où l'apparent éclipse le réel[75]. » L'importance de l'apparence, la vision directe de la surface, permettent d'ordonner l'importance de la profondeur. Les nombreuses occasions dans lesquelles James rapproche le travail de l'écrivain de celui du peintre permettent d'avancer ici qu'il a pu concevoir *Les Ambassadeurs* selon le même système de trompe-l'œil que Baltrušaitis identifie dans le tableau de Holbein :

> Un sens caché et une solennité pèsent lourdement sur toute la scène. Les hommes si dignes, si pénétrés de leur mission et de leur science, la terre, le ciel, les appareils pour mesurer le monde, le Christ, l'ossement énigmatique, chaque chose est d'une réalité si dense qu'elle la dépasse et touche à l'irréel. Les chiffres et les lettres, le dessin des cartes, la trame des tissus sont d'une lisibilité hallucinante. Tout est étonnamment présent et mystérieusement vrai. L'exactitude de chaque contour, de chaque reflet et de chaque ombre est au-delà des moyens matériels. La peinture est tout entière conçue comme un trompe-l'œil[76].

[74] BALTRUŠAITIS Jurgis, *Les perspectives dépravées, 2, Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1996, p. 128.

[75] *Ibid*, p. 7-8.

[76] *Ibid*, p. 128.

Quand Genette parle de la focalisation chez Proust et qu'il souligne la manière dont ce dernier se tient rigoureusement à la focalisation interne, malgré les nombreux systèmes disruptifs qui viennent déstabiliser la linéarité du récit, malgré aussi la multiplication des foyers perceptifs, on mesure à quel point ce parti pris est un risque évident, pour Proust, de perdre le lecteur dans les dédales de son écriture. Ce risque, Proust le mesure : « […] tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens [les erreurs] pour la vérité[77]. » C'est le parti pris du trompe-l'œil, là aussi, qui prévaut sur les repères donnés au lecteur. L'indirect est une méthode qui caractérise tous les rapports : entre le sujet et le monde, du sujet avec la vérité, avec ses représentations. Au principe même de la poétique jamesienne, l'indirect guide aussi l'écriture proustienne qui, plutôt que d'en venir au fait, construit des étages et des niveaux, doublés d'échos et de correspondances, pour y mener son lecteur. En ce sens, le caractère indirect de l'écriture jamesienne, selon Michel Zéraffa, ne concerne pas seulement la conscience ou le point de vue, elle est une épaisseur entre les choses, dont la profondeur est presque insondable :

> L'*indirectness* dont l'écrivain évoquera la "magnificence", et qui est pour lui synonyme de "loyauté et d'intensité dramatique" constitue sans doute son principe poétique fondamental, principe sémantique aussi, philosophique même, dans la mesure où le lecteur devra repérer, découvrir, déduire la "valeur d'être" de Fleda ou de Strether. Stratégie qui n'est nullement réductible à la notion de "point de vue", trop nette et trop confuse à la fois, et qui donne à croire que l'écrivain confère à un personnage un angle de vision, de compréhension, bien déterminé, singulier, subjectif. Les personnages de James ne sont ni des observateurs privilégiés, ni des personnes auxquelles échapperait toute vision générale du monde. […] une conscience est un plan situé entre les objets du réel (c'est-à-dire une collection de choses descriptibles, si l'on se réfère au romanesque réaliste) et le Moi conçu comme courant de conscience ou comme inconscient, – comme profondeur[78].

L'exigence qu'a James vis-à-vis du centre perceptif, et sa volonté de donner à voir la surface de la conscience de Strether, s'accompagneraient d'une tendance paradoxalement inverse : la conscience se coulerait, comme un liquide, entre tous les

[77] PROUST Marcel, *Correspondance. 13, 1914*, lettre du 7 février 1914, *op. cit*, p. 197-199.
[78] ZÉRAFFA Michel, « Absence et forme », in JAMES Henry, *L'Art de la fiction*, *op. cit*, p. 79.

éléments composant le réel et les représentations du personnage. Autour de ce paradoxe s'amorce la dispersion du sujet.

Dans une lettre à Humphry Ward qui lui demandait un commentaire sur son roman *Eleanor*, James évoque sa préférence de la méthode indirecte, et cette exigence de donner à voir une conscience pleine s'arrime à la nécessité de ne jamais en « dévier » :

> […] Vous ne donnez pas nettement au lecteur le sentiment que vous traitez votre sujet à partir de son centre logique. Ce centre, je conclus que c'est la conscience d'Eleanor… J'aurais pu vous dire de façon pressante : « rendez cette conscience pleine, riche, apte à tout saisir, et collez-vous à elle – ne déviez pas – et ne déviez pas arbitrairement – sinon comment faire pour que votre lecteur la perçoive ? » Si à cela vous répondez : mais comment maintenir la conscience de Lucy ?, je rétorquerai sans vergogne : « Par la magnifique, par la magistrale *voie indirecte*, à laquelle le drame doit exclusivement sa rectitude, son intensité. Cela vous l'aurez, en d'autres termes, par Eleanor… Allez derrière elle – sur des milles et des milles ; n'allez pas derrière les autres, sinon le sujet – c'est-à-dire l'unité de l'impression – s'écrasera[79].

James insiste sur la rigueur qu'exige la méthode indirecte, dont il ne faut pas « dévier ». La méthode indirecte est donc défendue par James, mais Percy Lubbock, dans son célèbre article sur le point de vue dans *Les Ambassadeurs*, soutient que cette méthode est un moyen de produire une impression paradoxalement la plus directe qui soit :

[79] Traduction de Michel Zéraffa, cité dans "Lecture et théorie", in JAMES Henry, *L'Art de la fiction*, *op. cit*, p. 95 ; "The other is that you don't give him a positive sense of dealing with your subject from its logical centre. This centre I gathered to be, from what you told me in Rome (and one gathers it also from the title,) the consciousness of Eleanor—to which all the rest (Manisty, Lucy, the whole phantasmagoria and drama) is presented by life. I should have urged you: "Make that consciousness full, rich, universally prehensile and *stick* to it—don't shift—and don't shift *arbitrarily*—how, otherwise, do you get your unity of subject or keep up your reader's sense of it?" To which, if you say: How then do I get *Lucy's* consciousness, I impudently retort: "By that magnificent and masterly *indirectness* which means the *only* dramatic straightness and intensity. You get it, in other words, by Eleanor. […] Go behind *her*—miles and miles; don't go behind the others, or the subject—*i.e.* the unity of impression—goes to smash." *The letters of Henry James*, vol. I, August 1899, edited by Percy Lubbock ; New York, Charles's Scribner's Sons, 1920; https://ia802801.us.archive.org/8/items/thelettersofhenr38776gut/38776-h/38776-h.htm#page_320 consulté le 12.09.2022.

> […] c'est la manière de Henry James, et bien que la méthode pourrait à peine être plus tortueuse et détournée, évitant toujours les raccourcis, les qualités et les précautions finissent par produire l'impression la plus directe, car le lecteur a *vu*. C'est la raison pour laquelle cette méthode est adoptée[80].

Dans le premier chapitre du premier livre des *Ambassadeurs*, Strether résume auprès de Maria Gostrey sa manière d'appréhender les choses en décrivant rapidement son approche oblique de la réalité, et son appréhension secondaire du réel :

> C'est un fait général, mais qui profite d'occasions particulières. Et c'est ce qui se passe à présent pour moi. Je considère toujours quelque chose d'autre…quelque chose d'autre, veux-je dire, que la chose du moment. La terreur tient à l'obsession de ce quelque chose d'autre[81].

Cette phrase mise dans la bouche de Strether indique « quelque chose d'autre ». Cet autoportrait en creux signale déjà une perspective oblique, car c'est dans celle-ci que quelque chose gronde pour Strether, puisqu'il s'agit à la fois d'une « obsession » et d'une « terreur ». Le motif de la procuration, sur lequel nous reviendrons, va dans le même sens. Strether n'est pas là « pour son propre profit : c'est-à-dire, pour un profit direct[82] ». Dans un dialogue avec Miss Barrace, Strether évoque la dimension de procuration dans laquelle il mène sa vie, c'est-à-dire son « existence utilitaire[83] ». En discutant avec elle de Waymarsh, son ami à première vue insensible au charme de Paris, avec elle, il réalise qu'« il a une vie à lui.[84] » En le voyant offrir d'innombrables cadeaux à Miss Barrace, Strether comprend que son ami possède une vie propre : « Il pense, voyez-vous, que j'ai une vie à moi. Et je n'en ai pas ! […] j'ai l'impression

[80] LUBBOCK Percy, « The point of view in The Ambassadors », in JAMES Henry, *TA*, p. 419 : « […] this is Henry James's way, and though the method could scarcely be more devious and roundabout, always refusing the short cut, yet by these very qualities and precautions it finally produces the most direct impression, for the reader has *seen*. That is why the method is adopted. » Notre traduction.

[81] JAMES Henry, *LA*, p. 38 ; « "It's general, but it avails itself of particular occasions. That's what it's doing for me now. I'm always considering something else; something else, I mean, than the thing of the moment. The obsession of the other thing is the terror." »; *TA*, p. 26.

[82] JAMES Henry, *LA*, p. 104; « […] for his own profit – not, that is, the direct […] »; *TA*, p. 67.

[83] JAMES Henry, *LA*, p. 253 ; « a life of utility", *TA*, p. 153.

[84] JAMES Henry, *LA*, p. 264 ; « […] he has a life of his own. », *TA*, p. 159.

d'avoir une vie seulement pour les autres[85]. » Cette posture est à l'image de la perception oblique de Strether qui contourne (ou a contourné) la possibilité d'une appropriation, d'une vie sienne, et n'existant que « pour les autres ». Bien que la version originale laisse peu de place à la polysémie de ce syntagme[86], on mentionnera ici que cela peut être entendu comme : Strether a une vie qu'il dévoue aux autres (pour = vers), mais aussi comme : Strether a une vie selon (pour = selon) les autres. Même si Maria Gostrey impose un troisième sens : « – Ah, pour les autres, et *avec* les autres[87] ! », ce sens possible renvoie aux nombreux développements du narrateur proustien sur la multiplicité des figures qui composent notre moi social, qui varient en fonction de la perspective dans laquelle il est placé.

Dans le dossier d'enseignement que Barthes avait préparé pour un cours à Rabat en 1970, il explique que la particularité qu'a Proust de faire le récit direct d'une écriture est un moyen indirect d'écrire le « monde » :

> En écrivant l'écriture, on écrit le monde. Le monde proustien est " le monde " : un temps (l'apogée de la démocratie bourgeoise), un " jeu " social (aristocratie et bourgeoisie), un drame national (l'affaire Dreyfus), des types, des modes, des sentiments, des esthétiques : en visant *directement* l'écriture, le livre atteint *indirectement* le monde. L'œuvre de Proust montre :
>
> 1) que *l'indirect* est *rentable*, le monde étant fait de *médiations* et toute lecture du monde devant être dialectique ;
>
> 2) que *l'indirect* est *nécessaire* : il dissipe la " mystification réaliste ", le stéréotype du livre comme " copie " du monde : ce qu'on peut lire du monde n'est pas fait de " reflets " " simples, directs, droits ", mais de signes souvent détournés, retardés, inversés[88].

Aux yeux de Barthes, l'indirect n'est pas simplement une méthode efficace (« rentable »), c'est aussi le moyen de signifier que la tâche de l'écriture n'est pas la mimesis : sa tâche est de donner à voir une vision du monde et son interprétation. Cette

[85] JAMES Henry, *LA*, p. 264 ; « "Well, he thinks, you know, that *I've* a life of my own. And I haven't !" » ; *TA*, p. 161.

[86] « "No – not for myself. I seem to have a life only for other people." » ; *TA*, p. 161.

[87] JAMES Henry, *LA*, p. 264 ; "Ah for them and *with* them ! Just now for instance with – ", *TA*, p. 160.

[88] BARTHES Roland, « Dossier d'enseignement pour un cours donné à Rabat (1970) », dans *Marcel Proust : mélanges*, *op. cit*, p. 40-41.

interprétation singulière capte des signes d'une façon tout aussi singulière, selon un certain relativisme, dont on a vu que les limites étaient délimitées par le perspectivisme. Les signes « détournés, retardés, inversés » vont se construire en figures et en problèmes, qui vont contourner la notion même de vérité plutôt que l'aborder frontalement. Macherey décrit cette méthode indirecte avec laquelle la littérature se charge du monde : « […] de tours en détours, et le contournant, elle [la littérature] parvient à indiquer une certaine vérité du vrai, à savoir qu'il n'est qu'une certaine manière d'occuper le monde et de s'en occuper[89] […] ». Comme pour Strether, mais d'une manière différente, on le verra, les signes sont « détournés, retardés, inversés », l'image est oblique, le point de vue mobile – imitant ainsi les autres personnages, leurs rapports avec eux, et l'idée qu'ils se font de la vérité. Dans les deux cas, il s'agit d'une dispersion du sens, d'un éclatement du sujet qui doit prendre en charge le processus que constitue la vérité elle-même.

Quand Proust explique à Jacques Rivière les raisons pour lesquelles il choisit une méthode indirecte, il évoque le caractère théorique, idéologique des ouvrages à thèse, qu'il veut à tout prix éviter : « 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 dire. Ce n'est qu'à la fin du livre et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera[90]. »

Proust prolonge, dans le *Temps retrouvé*, à travers le geste du narrateur, le refus du théorique :

> Et peut-être est-ce plutôt à la qualité du langage qu'au genre d'esthétique qu'on peut juger du degré auquel a été porté le travail intellectuel et moral. Mais inversement cette qualité du langage […], dont croient pouvoir se passer les théoriciens, ceux qui admirent les théoriciens croient facilement qu'elle ne prouve pas une grande valeur intellectuelle, valeur qu'ils ont besoin, pour la discerner, de voir exprimée directement et qu'ils n'induisent pas de la beauté d'une image. D'où la grossière tentation pour l'écrivain d'écrire des œuvres intellectuelles. Grande indélicatesse. Une

[89] MACHEREY Pierre, « Proust et la question de la spatialité », 2015. http://philolarge.hypotheses.org/1614, consulté le 01.09.2021.

[90] PROUST Marcel, Lettre à Jacques Rivière, 7 février 1914, *Correspondance*, *op. cit.* p. 198.

> œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix[91].

Même sans prendre en compte *Le Temps retrouvé*, le reste du roman comprend de nombreux passages dans lesquels le narrateur, par un « je » à la fois ultra présent mais absenté, tisse ensemble ce qu'il vient d'apprendre et ce qu'il apprendra plus tard, explique et généralise, et ce faisant, théorise, sans jamais quitter le caractère fictionnel du texte. Mais la théorie esthétique de Proust, comme il le disait dans sa lettre à Jacques Rivière, doit être énoncée à la fin, une fois les erreurs faites et les lois apprises, c'est-à-dire une fois que l'apprentissage a été figuré – il ne faut pas « laisser voir », il faut dissimuler, comme un motif dans le tapis, comme un principe structurant qui échappe nécessairement à la première lecture – lacune dont s'étaient emparés les contemporains des publications de Proust.

Maintenir un motif à la fois en le dissimulant en tant qu'il est un élément de structure et en le faisant apparaître en tant qu'il la déstabilise, est une intention commune à James et à Proust. Leur méthode est différente, mais elle mobilise certains mêmes partis pris en même temps qu'elle vise un équilibre complexe entre solidité et fluence, entre clarté et obscurité, rythme et atemporalité.

Il en va ainsi de l'indirect, qui est une manière pour l'un et pour l'autre de figurer la profondeur. Pour James, c'est un principe qui guide à la fois le style (le resserrement, le zoom sur l'indicible) et la structure narrative. Proust semble être plutôt direct dans son souci d'exhaustivité. Pourtant, sa manière relève aussi de l'obliquité :

> Quant aux vérités que l'intelligence – même des plus hauts esprits – cueille à claire-voie, devant elle, en pleine lumière, leur valeur peut être très grande ; mais elles ont des contours plus secs et sont planes, n'ont pas de profondeur parce qu'il n'y a pas eu de profondeur à franchir pour les atteindre, parce qu'elles n'ont pas été recrées[92]…

[91] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 460-461.

[92] *Ibid*, p. 477.

La distance qui éloigne de la vérité doit être figurée, et l'indirect révèlera la profondeur du parcours effectué vers elle.

Le Motif dans le tapis est sans doute le texte le plus compact de James en ce qu'il consiste en une dramatisation d'une recherche de la vérité (ici, la vérité de l'œuvre d'un écrivain), et aussi parce que James y construit en abyme un méta discours sur la question de la composition et de la méthode (tout en mettant en scène la critique littéraire). L'écrivain Vereker est un double de James lui-même, et le critique obsédé par le sens de l'œuvre, qu'il ne trouve pas, est un double du lecteur qui cherche avec lui la chose cachée. C'est le secret de fabrication de l'auteur qui est mis en scène dans cette nouvelle, mais aussi le sens profond de l'art de la fiction. Lorsque le jeune critique, qui est aussi le narrateur, l'interroge sur le « propos » de son œuvre en se disant lui-même « fervent jeune homme à la recherche de la vérité[93] », Vereker répond de façon aussi claire qu'obscure :

> Faut-il que j'aie à vous le dire, après tant d'années de travail ? […] Par "petit propos" j'entends, comment dirais-je… cette chose bien précise pour laquelle j'ai principalement écrit mes livres. N'y a-t-il pas chez chaque auteur une chose précise de ce genre, qui le pousse à s'appliquer, sans laquelle, s'il ne faisait pas d'effort pour l'accomplir, il n'écrirait pas du tout, la passion même de sa passion, l'aspect du métier où, pour lui, la flamme de l'art brûle le plus intensément ? Eh bien, c'est précisément cela[94] !

L'écrivain se garde bien de dire ce dont il s'agit exactement, et James fait miroiter le faisceau des possibles, sans nommer quelque hypothèse que ce soit. Il s'agit vraisemblablement d'une poétique, qui conduit l'écriture de l'œuvre de l'auteur, et le jeune journaliste cherche en vain une clé donnant accès au secret de sa composition. Vereker insiste en opposant cet élément, que le jeune homme cherche désespérément, à la surface :

> C'est le dessein le plus subtil, le plus abouti de tous, et je crois que son exécution a demandé des trésors de patience, d'ingéniosité. Je devrais

[93] JAMES Henry, *Le Motif dans le tapis, op. cit,* p. 21.
[94] *Ibid*.

> laisser quelqu'un d'autre le dire ; mais le fait que personne ne le dise est précisément ce dont nous parlons. Elle s'étend, ma petite ruse, de livre en livre, et tout le reste, en comparaison, n'est qu'en surface[95].

« La chose en question » relève donc de la profondeur, d'une logique interne. Elle est contenue dans chaque partie de chaque œuvre, elle est comme l'armature invisible d'un bâtiment solide. Les métaphores qu'utilise le personnage du romancier sont nombreuses :

> Le chose en question y est présente, aussi concrète qu'un oiseau dans une cage, qu'un appât sur un hameçon, qu'un morceau de fromage sur une souricière. Elle est coincée dans chaque volume tout comme votre pied est coincé dans votre chaussure. Elle régit chaque ligne, elle sélectionne chaque mot, elle met le point sur chaque i, elle place chaque virgule[96].

Le narrateur risque une image, qui donne son titre à la nouvelle, et qui révèle le degré de profondeur auquel la « chose » appartient :

> C'était, je l'imaginais, quelque chose qui avait à voir avec le plan original ; comme un motif complexe dans un tapis persan. Il approuva pleinement cette image lorsque je l'utilisai, et il en utilisa lui-même une autre : "Il s'agit du fil même sur lequel mes perles sont enfilées", dit-il[97].

L'analyse de Macherey réhabilite la dimension active du motif, au lieu de rappeler sa seule dimension figurative. En étudiant les images que James prête Vereker pour parler de cette chose cachée, du secret dissimulé dans la texture de son œuvre, Macherey suit la piste sémantique pour montrer que ces images sont « désaccordées[98] », « décalées entre elles[99] », ajoutant donc à la confusion du critique

[95] *Ibid*, p. 22.
[96] *Ibid*, p. 26.
[97] *Ibid*, p. 35.
[98] MACHEREY Pierre, « Rechercher la vérité : les leçons de la littérature », https://philolarge.hypotheses.org/2280, consulté le 23.06.2022.
[99] *Ibid*.

et du lecteur. En réalité, « le secret réside entièrement dans sa condition formelle d'être caché en général[100] ». On ne sait plus, dans la nouvelle, où chercher le secret : si c'est le fil qui tient les perles, alors il est invisible et ce serait là sa condition et sa force. La « complication » propre à la poétique jamesienne pourrait être, selon lui, considérée comme le principe de son écriture même :

> […] l'art d'écrire en tant que tel […] consiste à élaborer des discours infiniment compliqués, – de toutes façons, chez James, rien n'est simple : ce pourrait même être son "motif" à lui, l'idée directrice de tout son travail d'écrivain, qui consiste, tout en l'égarant, à conduire par le bout du nez son lecteur avec une feinte nonchalance quelque part, on ne sait trop où, comme dans la vie telle qu'il la conçoit, faite d'imprévus –, discours dans lesquels est étalé en long et en large un secret qui y est en même temps dissimulé, précisons qu'il est dissimulé en étant étalé, dissimulé du fait d'être étalé, ce qui est sans conteste un comble, le sommet même de l'art[101].

Dissimulé et en même temps étalé, le secret est omniprésent et autant constitutif de la surface que de la profondeur[102] du texte. Aussi, avec une méthode opposée, James rejoint Proust dans la même façon de faire prendre en charge le roman par le roman lui-même :

> Le fond, si fond il y a, est tout entier à la surface : écrire, c'est faire remonter un fond en surface, en l'écrivant précisément avec les instruments du "style". Considérée de cette manière, l'œuvre littéraire se présente comme étant autoréférentielle et autotélique : elle se raconte et se signifie elle-même ; il n'est pas besoin de recourir à des éléments extérieurs à son expression littérale pour l'expliquer ; ce qu'elle veut dire, elle l'énonce autant qu'il est possible, sans qu'il y ait un mot à ajouter ou à retrancher[103].

[100] *Ibid*.

[101] *Ibid*.

[102] Sur la fréquence des termes « profondeur » et « épaisseur », voir l'étude de MILLY Jean, *Proust et le style*, Paris, Lettres modernes, Minard, coll. « Situations n°21 » 1970.

[103] MACHEREY Pierre, « Rechercher la vérité : les leçons de la littérature », *op. cit*.

Le motif est au principe même du mouvement du texte, il « représente un schème d'action[104] », et James s'y tient – c'est ce qui lui permet une méthode si indirecte et une écriture si allusive, que son frère identifie comme opposée à la sienne :

> Mon idéal, c'est de dire les choses en une phrase aussi directe et explicite que possible, puis de ne plus en parler ; le tien, c'est d'éviter de rien nommer directement, mais à force de vouloir tourner autour […], tu finis par faire naître dans l'esprit du lecteur […] l'illusion d'un objet solide ayant cela de commun avec le fantôme […] qu'il est fait de matière impalpable, d'air et d'interférences prismatiques de lumière habilement concentrée par des miroirs sur un espace vide[105].

En réponse à ces méthodes indirectes, intervient la reprise comme mode de raccordement. Sans se confondre avec ce que décrit Vereker dans la nouvelle de James, ses fonctions sont à chercher dans la structure même des œuvres, à travers ses effets. La reprise, comme on le verra, a à voir avec la répétition, mais pas exactement comme étant une structure de répétition qui permet aux thèmes de se développer (comme le thème international chez James ou le thème de la mémoire chez Proust) : elle est plutôt le raccordement entre ce qui se répète, c'est-à-dire le contrepoint qui agit comme fibre du texte à l'échelle intradiégétique et métatextuelle. Car la reprise concerne l'écriture elle-même, elle est non pas sa *figure*, mais son motif – c'est-à-dire son moteur et son moyen.

---

[104] *Ibid*.

[105] JAMES William, *Extraits de sa correspondance*, lettre du 4 mai 1907, p. 288-289, cité par David Lapoujade dans *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 29 ; « You know how opposed your whole « third manner » of execution is to the literary ideals which animates my crude and Orson-like breast, mine being to say a thing in one sentence as straight and explicit as it can be made, and then to drop it for ever ; yours being to avoid naming it straight, but by dint of breathing and sighing all round and round it, to arouse in the reader who may have had a similar perception already (Heaven help him if he hasn't !) the illusion of a solid object, made (like "ghost" at the Polytechnic) wholly out of impalpable materials, air, and the prismatic interferences of light, ingeniously focused by mirrors upon empty space. » ; *The Correspondence of William James*, volume 3, William and Henry 1897-1910, Edited by Ignas K. Skrupskalis and Elizabeth M. Berkeley, with the assistance of Bernice Grohskopf and Wilma Bradbeer, Charlottesville, London, University Press of Virginia, 1994 https://archive.org/details/correspondenceof0000jame/page/n5/mode/2up?q=337, consulté le 26.08.2022.

CHAPITRE II : DÉPRISE ET REPRISE

La manière indirecte conduit l'écriture jamesienne et proustienne. L'approche oblique de la vérité par un point de vue qui se structure en même temps qu'il ordonne ce qu'il voit place le personnage focal dans une position ambivalente : en lui se situe le foyer du point de vue, alors même qu'il est en décalage avec ce qu'il perçoit, précisément parce qu'il le perçoit. On appellera la déprise cette modalité de distance entre le sujet et le réel (médiatisé par ses perceptions), qu'implique la manière indirecte et oblique.

La déprise agit à deux niveaux : à la fois comme un effet du désinvestissement du sujet vis-à-vis de la réalité, ou d'un mode de vie, et aussi comme un principe actif que prend en charge le roman, c'est-à-dire comme ce qui déclenche le romanesque. Autrement dit, la déprise motive le roman, elle le met en marche. À ces deux niveaux, la reprise viendra répondre, d'une part comme un retour au monde par l'action, à l'échelle du personnage focal, et d'autre part comme un mode opératoire par lequel le roman prend en charge ce qui se désinvestit pour en faire sa matière même. Il s'agit de la suivre à la trace, d'identifier ses fonctions en cernant son origine. L'identification de la déprise s'impose davantage, à la lecture du corpus, que celle de la reprise – la première est moins tapie, et fait écran, par conséquent, à la deuxième. Pour chercher ce qu'est la reprise, il faut d'abord cerner ce qui s'est dérobé, et quel type de dépossession est à l'œuvre chez Strether et le narrateur proustien.

1. Premier niveau de déprise : ce qui est désinvesti

En tant que romanciers de la conscience, un des enjeux des œuvres respectives de Henry James et de Marcel Proust est de faire figurer ses mouvements au moyen de différents procédés. Notre hypothèse est qu'en resserrant la focale sur les mouvements de la conscience et en dramatisant le point de vue, ils parviennent à approcher de plus près encore les nuances du rapport qu'entretient une figure telle que Strether ou le narrateur proustien avec le monde, et cernent d'autant mieux le problème de l'agir. La déprise sera d'abord entendue ici dans sa dimension passive. Envisagée sous l'angle de l'investissement, à partir de la déclinaison barthésienne de la catégorie de l'acédie, l'action apparaît comme une gageure pour le narrateur proustien à travers le problème de l'écriture, et pour Strether sur un plan plus général, et principalement rétrospectif.

Le terme « *Akèdia* » est le premier trait tracé par Barthes dans son cours sur le vivre ensemble en raison de l'ordonnancement alphabétique de ses entrées, mais cette place apparemment arbitraire ne lui confère pas moins la primauté dynamique d'un point de départ : partir de l'acédie permet à Barthes de commencer son cours en problématisant la question du « désinvestissement d'une manière de vivre[106] », qui sera l'objet de premier plan dans son dernier cours, *La préparation du roman*. L'acédie est un « état monastique » qui correspond à un « état de dépression : vague à l'âme, lassitude, tristesse, ennui[107] ». Il s'agit d'une perte d'investissement de l'ascèse, et Barthes précise qu'il s'agit du « deuil de l'investissement, non de la chose investie[108] », du deuil de l'imaginaire, et non pas de l'image. C'est donc un état qui met en crise l'agir, le mouvement du sujet, plutôt que sa place ou son statut par rapport à la chose investie. Il s'agit d'une forme d'interruption dans la chaîne des choses répétées, et qui, en se répétant elle-même, gagne de l'ampleur et s'installe :

> Acédie : moment répété, étalé, insistant, où nous en avons assez de notre manière de vivre, de notre rapport au monde (au « mondain »). Je puis me

[106] BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble, Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaires au Collège de France,1976-1977*, Paris, Seuil : IMEC,, coll. « Traces écrites », 2002, p. 55.

[107] *Ibid*, p. 54.

[108] *Ibid*, p. 55.

> réveiller un matin et voir se dérouler devant moi le programme de la semaine, dans l'absence d'espoir. Ça se répète, ça tourne : mêmes tâches, mêmes rendez-vous, et cependant nul investissement, même si chaque morceau de ce programme est supportable, voire parfois agréable[109].

Mais Barthes parle de cet état comme d'une position dangereuse : « On garde la douleur entière, mais on n'a plus le profit secondaire de la dramatiser[110]. » Si, en effet, l'acédie est un deuil de l'imaginaire, alors le sujet devient incapable d'inventer un second théâtre, d'investir par son imaginaire le mode de vie en question (pour le cas du moine, il s'agit de l'ascèse), par lassitude. N'en prenant plus soin, il s'en désintéresse. Interroger les œuvres du corpus à l'aune de cette notion reviendrait à poser la question de savoir en quoi il y a, chez Strether et chez le narrateur proustien, une figuration ou une déclinaison de l'acédie. Il s'agira de démontrer ici en quoi la *Recherche* et *Les Ambassadeurs* mettent en scène, plus ou moins explicitement, une forme de désinvestissement du sujet vis-à-vis du monde. Dans les deux cas, un mode de vie est progressivement délaissé, et à travers un réseau complexe de relations qu'entretient le sujet avec ce qu'on appelle ici le monde ou les extériorités, se décline une dynamique de déprise. Or, Barthes précise que l'acédie est historiquement liée à l'ascèse de l'ermite et concerne la difficulté de celui-ci à quitter sa solitude pour revenir au monde – Barthes avance l'hypothèse que les formes collectives de l'exercice de la foi, comme le cénobitisme, avaient été pensées pour éloigner la possibilité de l'acédie. Le rapport au monde a donc toujours été constitutif de l'acédie. En l'envisageant du point de vue de la modernité, Barthes propose de séculariser le terme. Elle correspondrait à ce moment où « on ne peut plus investir dans les autres, dans le Vivre-avec-quelques-autres, sans pouvoir cependant investir dans la solitude. → Le déchet de tout, sans même qu'il y ait une place pour ce déchet : le déchet sans poubelle[111]. » Cesser d'investir quelque chose par son imaginaire conduirait donc à devoir constater l'existence anomique d'un déchet, c'est-à-dire une chose vague, réduite, dont on ne peut rien faire, à laquelle aucune place n'est destinée.

[109] *Ibid.*

[110] *Ibid.*

[111] *Ibid,* p. 56.

Au premier niveau, la déprise représente une position problématique des figures romanesques dépeintes par James et Proust. Le narrateur de la *Recherche* et Strether figurent le désinvestissement progressif d'un genre de vie. C'est clair pour Strether, puisqu'il substitue, à sa mission initiale, une mission plus proche de la vérité, et c'est ambivalent pour le narrateur proustien, qui désinvestit l'écriture régulièrement, tout en continuant de croire à une certaine force mystérieuse que dégagent certains signes. James met en scène ce que le narrateur proustien tait, c'est-à-dire le désinvestissement d'un mode de vie qui ne convient plus (le régime de pensée de la Nouvelle-Angleterre est délaissé au profit de l'expérience européenne). Le narrateur proustien rêve de renoncer à sa vie mondaine pour une vie d'écriture, mais le désinvestissement effectif, dont le roman est vraisemblablement le fruit, est laissé en-dehors de la fiction. Autrement dit, ce n'est pas l'écriture de l'œuvre qui constitue l'œuvre, mais le récit du renoncement, presque total, à elle.

Strether, comparé à ses congénères américains, est habité par un passé atone qui n'a pas pour fonction de représenter l'expérience, dont Strether semble presque vierge, malgré son âge. Deux plans jouent en lui simultanément : d'une part le désinvestissement dont il a fait preuve dans son passé, notamment son « incapacité » à tous points de vue, ce qu'il considère comme une succession d'échecs – ce qui nous intéressera ici ; et d'autre part le désinvestissement progressif de sa mission initiale, qui sera l'objet du deuxième niveau de la déprise. Au contraire de son ami Waymarsh, que l'Europe fatigue, Strether est arrivé « exténué[112] » par la vie telle qu'il l'a menée à Woollett. L'inadéquation de Strether est tant placée du point de vue du passé que du point de vue du présent :

> Tout ce qu'il voulait tenait d'ailleurs dans cette unique requête – l'art inaccessible et ordinaire de prendre les choses comme elles venaient. Il avait le sentiment d'avoir consacré ses meilleures années à l'appréciation active de la façon dont les choses ne venaient pas ; mais peut-être – étant donné que les choses ici seraient apparemment tout autres – cette longue peine connaîtrait-elle enfin un répit. Il pouvait aisément voir que, dès le moment où il accepterait son fatal effondrement, ce dont il manquerait le moins serait les causes et les souvenirs. Oh, si vraiment il établissait la somme, aucune ardoise ne pourrait en contenir les chiffres ! Le fait d'avoir

[112] JAMES Henry, *LA*, p. 94 ; « fagged out » ; *TA*, p. 61.

> échoué, comme il pensait, en tout, en chaque relation et en une demi-douzaine d'affaires, ainsi qu'il l'accordait luxueusement, aurait pu emplir, pouvait encore emplir, un présent vide ; mais cela tenait solidement lieu de passé occupé. Ce n'avait pas été, tant de réalisations manquées, un joug léger ni un petit fardeau. C'était comme si la toile de fond était accrochée là, ce long et tortueux cheminement, grisâtre à l'ombre de sa solitude[113].

L'effondrement que risque Strether trouverait ses causes dans son passé. Il est incapable de prendre « les choses » comme elles viennent, c'est pour lui un « art inatteignable », elles ne sont, jusqu'ici, pas venues lui – mais était-il pour autant dans l'attente ? Le texte n'explicite pas la position existentielle de Strether. L'ironie jamesienne renverse le mouvement des « choses » qui seraient censées venir à lui et qui le rendraient actif dans le fait de les « prendre comme elles venaient », pour faire de Strether l'objet délaissé par les choses elles-mêmes, car les choses « ne venaient pas » à lui. Comme dans l'acédie, Strether est celui qui délaisse la vie et qui est délaissé par elle : « Dans l'*akèdia*, je suis objet et sujet de l'abandon : d'où la sensation de blocage, de piège, d'impasse[114]. » James précise dans ses « Notes préparatoires » qu'il s'agit en grande partie de la façon dont Strether se perçoit lui-même :

> Surtout, il a eu comme idée de lui-même qu'il a été fondamentalement indifférent et détaché, fatalement incapable de s'intéresser vraiment à quelque chose. De quelle meilleure preuve, à ses propres yeux, avait-il besoin, que d'avoir essayé une demi-douzaine de choses, pour les abandonner successivement, et assez sournoisement, se disait-il[115].

---

[113] JAMES Henry, *LA*, p. 94-95 ; « Everything he wanted was comprised moreover in a single boon – the common unattainable art of taking things as they came. He appeared to himself to have given his best years to an active appreciation of the way they did n't come ; but perhaps – as they would seemingly here be things quite other – this long ache might at last drop the rest. He could easily see that from the moment he should accept the notion of his foredoomed collapse the last thing he would lack would be reasons and memories. Oh if he *should* do the sum no slate would hold the figures ! The fact that he had failed, as he considered, in everything, in each relation and in half a dozen trades, as he liked luxuriously to put it, might have made, might still make, for an empty present ; but it stood solidly for a crowded past. It had not been, so much achievement missed, a light yoke nor a short road. It was at present as if the backward picture had hung there, the long crooked course, grey in the shadow of his solitude[113]. » ; *TA*, p. 61.

[114] BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble*, *op. cit*, p. 54.

[115] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires », p. 601 ; « It had been his idea of himself, above all, that he has been fundamentally indifferent and detached, fatally unable really to care for anything. What more proof of it has he needed, to his own mind, than that he has tried half-a-dozen things and successively, rather, as he calls it to himself, sneakingly given them up ? » ; *TA*, « Project of Novel by Henry James », p. 382.

Cette distance peut être rapprochée de ce que décrit David Lapoujade comme une attente « transcendantale » que la vie commence, attente qui tient le personnage dans une forme de réserve :

> Au cours de cette attente qui dure presque le temps d'une vie, c'est comme si le temps n'avait pas encore commencé à passer. Il faut d'abord que l'évènement formidable se produise. Quelque chose doit arriver au personnage pour qu'il fasse enfin l'expérience, non pas du temps lui-même, mais de son action sur lui[116] […]

Cette attente, cette réserve rapproche considérablement Strether du narrateur proustien[117], qui dès le deuxième tome, à entendre son père défendre ses goûts littéraires, commence à entrevoir que la sensation du temps est souvent imperceptible :

> Mais surtout en parlant de mes goûts qui ne changeraient plus, […] il insinuait en moi deux terribles soupçons. Le premier c'était que (alors que chaque jour je me considérais comme sur le seuil de ma vie encore intacte et qui ne débuterait que le lendemain matin) mon existence était déjà commencée […]. Le second soupçon, qui n'était à vrai dire qu'une autre forme du premier, c'est que je n'étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois[118] […].

Tout autant soumis aux lois du temps que le narrateur proustien, Strether est un personnage déjà vieilli. Il a désinvesti l'expérience, et s'il est incapable de produire quelque chose au présent, trop occupé et immobilisé par la place que prend son passé, c'est aussi l'expérience qui semble l'avoir désinvesti. La densité du personnage soutient son inconsistance :

---

[116] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit,* p. 232.

[117] Nous consacrons une sous-partie à cette question difficile du seuil sur lequel les héros se tiennent, en attendant que la vie commence véritablement, voir Partie III, chapitre II, 3.

[118] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 473.

> Le fait que le souvenir de son vœu de jeunesse ait dû, pour se remettre à palpiter, attendre ce qu'il sentait être la dernière de toutes ses aventures – ce fait sûrement montrait assez combien il avait eu l'esprit encombré. Et si jamais une preuve de plus était nécessaire, on aurait pu la trouver dans ce qu'il était lui-même en train de constater, à savoir qu'il avait même cessé d'évaluer sa propre minceur, minceur qui s'étalait, vague et globale, dans ce bilan, et s'enfonçait comme un arrière-pays non cadastré derrière un village côtier rudimentaire[119].

Ce passage fait coexister deux idées contraires sur lesquelles repose en partie la complexité du personnage de Strether : sa conscience encombrée d'une part, c'est-à-dire chargée et envahissante (elle s'étend et semble tout absorber : « *comprehensive* ») ; et son inconsistance, ou plutôt l'inconsistance de son passé qui est comparé à un arrière-pays sans cadastre, paysage qui trahit une vie dans laquelle rien n'a été bâti. Une forme d'indistinction réunit Strether et son passé, puisqu'ils partagent les mêmes caractéristiques : « […] il avait même cessé d'évaluer sa propre minceur[120] […] ». Si Strether a cessé d'évaluer son inconsistance, le narrateur la mentionne, notamment comme une habitude qu'a eue Strether jusqu'ici de le faire, mais qui se perd progressivement dans un arrière-plan auquel son passé est comparé. Dans ce passage, le narrateur accentue deux choses : la propension de Strether à être le plus impitoyable juge de son vécu, et la radicalité de la circonstance qui lui fait accéder à une sensation de liberté. Strether désinvestit le calcul, l'évaluation (« *measure* »). Tout se passe selon une forme de dédoublement qui engagera, comme on le verra, sa conversion. On l'a vu, Dès la troisième page du roman, il est présenté comme étant doté d'une « double conscience » à l'approche de ses retrouvailles avec son vieil ami Waymarsh : « Il était chargé, le pauvre Strether – mieux valait le déclarer dès le début –, de la bizarrerie d'une double conscience. Il y avait du détachement dans son zèle et de la curiosité dans son

[119] JAMES Henry, *LA*, p. 98 ; « That the memory of the vow of his youth should, in order to throb again, have had to wait for this last, as he felt it, of all his accidents – that was surely proof enough of how his conscience was encumbered. If any further proof were needed it would have been to be found in the fact that, as he perfectly now saw he had ceased even to measure his meagreness, a meagreness that sprawled, in the retrospect, vague and comprehensive, stretching back like some unmapped Hinterland from a rough coast-settlement. » ; *TA*, p. 63.

[120] JAMES Henry, *LA*, p. 98 ; « […] he had ceased even to measure his meagreness […] » ; *TA*, p. 63.

indifférence[121]. » Ce premier signe de complication fait écho au sentiment de liberté et de changement décrit dans la page précédente du roman :

> Cette note, entre-temps – dès l'après-midi précédent, grâce au plus heureux arrangement – était un sentiment de liberté personnelle tel qu'il n'en avait pas éprouvé depuis des années ; un profond goût de changement, et surtout de n'avoir pour le moment personne ni rien à prendre en considération, qui promettait déjà, si un espoir à long terme n'était pas trop insensé, de teinter son aventure des couleurs fraîches du succès[122].

L'arrivée de Strether en Europe, qui précède sa rencontre avec Chad, permet d'installer le sentiment du changement dans l'esprit du premier : « Cette note […] était un sentiment de liberté personnelle tel qu'il n'en avait pas éprouvé depuis des années[123] […] » Ce passage suggère lourdement la teneur de son passé : le sentiment de liberté n'a pas été éprouvé depuis des années, et il a toujours quelque chose ou quelqu'un à prendre en considération. Libéré de ses attaches, fraîchement amarré sur le vieux continent, Strether sent peu à peu sa vie passée laisser la place à ce qu'il rencontre. Dans ses carnets, James élabore son personnage en étant plus généreux en détails par rapport à ce qu'on trouvera comme mentions précises relatives à son passé dans le roman (brève mention du double deuil de sa femme puis de leur unique enfant mentionné au premier chapitre du deuxième livre) :

> En tout cas, cela me donne la petite idée d'un personnage d'homme âgé qui n'a pas « vécu », pas du tout, dans le sens des sensations, des passions, des élans, des plaisirs – et qui, en présence de quelque grand spectacle humain, quelque grande organisation pour l'Immédiat, l'Agréable, la

[121] JAMES Henry, *LA*, p. 25 ; « That he was prepared to be vague to Waymarsh about the hour of the ship's touching, and that he both wanted extremely to see him and enjoyed extremely the duration of delay – these things, it is to be conceived, were early signs in him that his relation to his actual errand might prove none of the simplest. He was burdened, poor Strether – it had better be confessed at the outset – with the oddity of a double consciousness. There was detachment in his zeal and curiosity in his indifference. » ; *TA*, p. 18.

[122] JAMES Henry, *LA*, p. 24 ; « That note had been meanwhile – since the previous afternoon, thanks to this happier device – such a consciousness of personal freedom as he had n't known for years ; such a deep taste of change and of having above all for the moment nobody and nothing to consider, as promised already, if headlong hope were not too foolish, to colour his adventure with cool success. » ; *TA*, p. 17-18.

[123] JAMES Henry, *LA*, p. 24, « […] such a consciousness of personal freedom as he hadn't known for years […] », *TA*, p. 17.

> curiosité, l'expérience, la perception, en un mot, la Jouissance, s'en rend, *sur la fin**, ou vers la fin, tristement compte. Il n'a jamais vraiment pu s'en faire une idée – il n'a vécu que pour le Devoir et la conscience, pour de pures apparences et des tâches quotidiennes, vécu pour l'effort, pour la soumission, pour l'abstinence, pour le sacrifice[124].

L'austérité des termes employés pour évoquer le passé du personnage dresse en creux le portrait d'une Nouvelle Angleterre puritaine et besogneuse qui a tenu Strether éloigné de la « jouissance ». Il est pourtant directeur d'une revue, et ce choix fait l'objet d'une délibération dans les « Notes préparatoires ». James opère un tri entre les types de professions par rapport à la question du « contact avec la vie » qu'elles permettent ou non, et il ne faut pas que la profession de Strether le lui ait permis :

> Il a été un grand travailleur, un travailleur local. Mais de quel genre ? Je ne peux pas en faire un romancier – trop proche de W.D.H. et trop généralement *invraisemblable*. Mais je le veux « intellectuel », je le veux *fin*, intelligent, littéraire, presque : cela rend plus profonde l'ironie, la tragédie. Un ecclésiastique est trop évident et *usé* et d'ailleurs impossible. Un journaliste, un avocat – ces hommes AURAIENT d'une certaine manière « vécu », par leur contact avec la vie, par les complications et les turpitudes et la vitalité générale de l'humanité. Un médecin – un artiste aussi. Un simple homme d'affaire – c'est possible ; mais il n'aurait pas le caractère intellectuel que je veux. Le Directeur d'une Revue – c'est ce qu'il y aurait de plus proche : pas du tout d'un journal. Un Professeur d'université impliquerait une certaine connaissance de la vie des jeunes gens[125] […]

---

[124] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires », « Extrait des carnets de travail », p. 582 ; « At any rate, it gives me the little idea of the figure of an elderly man who hasn't "lived", hasn't at all, in the sense of sensations, passions, impulses, pleasures – and to whom, in the presence of some great human spectacle, some great organization for the Immediate, the Agreeable, for curiosity, and experiment and perception, for Enjoyment, in a word, becomes, *sur la fin*, or toward it, surrowfully aware. He has never really enjoyed – he has lived only for Duty and conscience – his conception of them ; for pure appearances and daily tasks – lived for effort, for surrender, abstention, sacrifice. », *TA*, « Notebook entries », p. 374-375.

[125] JAMES Henry, *LA*, p. 583 ; « He has been a great worker, a local worker. But of what kind ? I can't make him a novelist – too like W.D.H, and too generally *invraisemblable*. But I want him "intellectual," I want him *fine*, clever, literary almost : it deepens the irony, the tragedy. A clergyman is too obvious and *usé* and otherwise impossible. A journalist, a lawyer – these man WOULD in a manner have "lived", through their contact with life, with the complications and turpitudes and general vitality of mankind. A doctor – an artist too. A mere man of business – he's possible ; but not of the intellectual grain that I mean. The Editor of a Magazine – that would come nearest : not at all of a newspaper. A Professor in a college would imply some knowledge of the lives of the young […] », *TA*, « Notebook entries », p. 375.

Les majuscules et les guillemets qu'utilise James sont aussi impérieux qu'ils mettent en valeur des notions relativement vagues : « ces hommes AURAIENT d'une certaine manière « vécu », par leur contact avec la vie, par les complications et les turpitudes et la vitalité générale de l'humanité. » Que signifie selon lui « avoir vécu » ? Qu'entend-il par « contact avec la vie » ? Strether « a eu comme idée de lui-même qu'il a été fondamentalement indifférent et détaché, fatalement incapable de s'intéresser vraiment à quelque chose[126] ». Il se présente à Maria Gostrey comme incapable de prendre en charge ce qui s'offre à lui, en décalage perpétuel : « "Je considère toujours quelque chose d'autre… quelque chose d'autre, veux-je dire, que la chose du moment. La terreur vient de ce quelque chose d'autre[127]." » Le point de vue de Strether a toujours été, et sera oblique : c'est ce qui a creusé une distance entre lui et la vie, et c'est aussi ce qui permettra sa transformation. Le décrochage de Strether apparaît dans l'incipit du roman. Le fait que les protagonistes relatifs à sa mission, c'est-à-dire Chad Newsome et sa famille, n'apparaissent qu'au deuxième livre, permet au narrateur de consacrer le premier à la présentation de Strether qui s'est déjà désinvesti de sa mission, non pas pour l'inverser, ce qu'il fera plus tard, mais en raison du sentiment de liberté qu'il ressent dès les premiers instants en Europe. À la différence du roman de Proust, la mémoire ne prend pas une grande place chez James, mais elle accuse la difficulté de l'action. La mémoire fait l'objet d'une crase, pour laisser davantage de place à la question de l'immédiat, et à l'aventure parisienne de Strether, mais elle exerce un poids que toute cette aventure accuse. Pourtant, Strether est davantage tourné vers l'avenir que vers le passé, tout comme la *Recherche*, selon Deleuze, « n'est pas tournée vers le passé et les découvertes de la mémoire, mais vers le futur et le progrès de son apprentissage[128] ». Mais James et Proust font une grande place au passé car il est un chemin, certes plus indirect, vers l'avenir. L'importance du passé, dans la *Recherche*, atteint son paroxysme dans la description et l'analyse de la réminiscence et de la mémoire involontaire, grâce à laquelle le narrateur peut atteindre l'essence des choses, et goûter le temps dans son « état pur ». Mais le temps est l'une

[126] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires aux *Ambassadeurs* », p. 601 ; « It had been his idea of himself, above all, that he has been fundamentally indifferent and detached, fatally unable really to care for anything. », *TA*, « Project of Novel by Henry James », p. 383.

[127] JAMES Henry, *LA*, p. 38 ; « "I'm always considering something else ; something else, I mean, than the thing of the moment. The obsession of the other thing is the terror. » ; *TA*, p. 66-67.

[128] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op.cit*, p. 36.

des extériorités, un des aspects du monde les plus difficiles à cerner et à comprendre. C'est pourquoi cette difficulté héberge notamment ses découragements vis-à-vis de l'écriture. En insistant sur les thèmes de l'absence (qu'il s'agisse des efforts infructueux de la mémoire volontaire, des positions fuyantes d'autrui, du principe d'intermittence et d'instabilité qui régit le cœur jusqu'aux positions sociales), ou du passé, comme chez James, en accentuant sur le « trop tard », les deux auteurs tournent leurs œuvres vers l'avenir.

Le désinvestissement, chez le narrateur proustien, prend plusieurs formes. Les effets de distance entre lui et le monde, ou les extériorités, ont des causes multiples, parmi lesquelles le temps tient une bonne place, comme on le verra, mais c'est aussi sa pensée elle-même qui creuse une épaisseur infinie entre soi et le monde. Elle comporte le risque de nuire à l'épreuve du réel. Quand Andrée fait des révélations au narrateur sur la nature de ses relations avec Albertine, ce dernier explique que la révélation arrive tard par rapport au désir d'éclaircissement qui le brûlait, et que, déjà lointains, Albertine et ce qui lui est lié ne l'atteignent plus avec la même force : « Mais depuis quelques temps les paroles concernant Albertine, comme un poison évaporé, n'avaient plus leur pouvoir toxique. La distance était déjà trop lointaine[129] [...] ». La déprise est parfois l'effet du temps, et ne détient pas forcément un caractère originel dans l'appréhension du monde par le narrateur : comme pour Strether, c'est toujours trop tard que la distance est mesurée, et le désinvestissement est une conséquence qui s'installe progressivement, dans l'ombre de la conscience. L'effet d'amortissement avec lequel le narrateur reçoit d'Andrée les informations cruciales sur la duplicité d'Albertine est donc presque nul, mais l'effet de distance est redoublé, puisque le narrateur lui accole l'épithète pléonastique « lointaine ». Surtout, le narrateur pointe la manière banale qu'a la vérité de se révéler à nous :

> Vraiment une pareille vérité, j'aurais voulu avoir plus de force à lui consacrer ; elle me restait extérieure, mais c'est que je ne lui avais pas encore trouvé une place dans mon cœur. On voudrait que la vérité nous fût révélée par des signes nouveaux, non par une phrase, une phrase pareille à celles qu'on s'était dites

[129] PROUST Marcel, *Albertine disparue*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 181.

> tant de fois. L'habitude de penser empêche parfois d'éprouver le réel, immunise contre lui, le fait paraître de la pensée encore[130].

Ici le narrateur semble établir un lien entre la vérité et le réel : l'activité habituelle de la pensée s'oppose, en définitive, à la puissance de vérité du réel. La pensée est comme une épaisseur amovible entre le narrateur et le monde, qui conditionne le caractère indirect de son rapport avec lui :

> Et ma pensée n'était-elle pas aussi comme une autre crèche au fond de laquelle je sentais que je restais enfoncé, même pour regarder ce qui se passait au-dehors ? Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière ; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation[131].

L'habitude et la répétition anesthésient et empêchent le rapport direct entre un sujet et la réalité, avec « les choses », pour reprendre le terme vague du narrateur jamesien. L'effet de distance que perçoit le narrateur est aussi dû à l'attente d'un certain mode d'apparition de la vérité, et ce n'est que progressivement que le narrateur comprend la variété de ses modes d'apparition et sa mobilité intrinsèque. Dans la formulation ramassée qui oppose « l'habitude de penser » et « éprouver le réel » apparaît l'enjeu du rapport qu'entretient le narrateur avec le réel : une épreuve parfois rendue difficile au fur et à mesure que l'habitude de penser construit son empire. On peut donc y voir une forme de désinvestissement du réel au profit de la pensée, et en cela, une forme de déprise.

Le rapport au monde peut donc être menacé par « l'habitude de penser », ou par manque de contact avec les choses, ou avec la vie, chez James. Il évoque un « détachement » propre à la posture du personnage focal. Ce qui a été désinvesti peut-être vague, comme chez Strether. Les écarts qui se creusent entre les héros jamesien

[130] *Ibid*, p. 181-182.

[131] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, *ÀRTP I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléaide », 1987, p. 83.

et proustien et le monde laissent la place au poids du passé, mais aussi à l'intensité des impressions qui tourne le sujet vers l'avenir. Tout l'enjeu, pour eux, sera de produire quelque chose à partir de cet ancrage. L'improductivité a deux aspects chez James : elle est à la fois celle avec laquelle Strether estime avoir mené sa vie (il n'a pas assez fait de choses, il n'a pas assez expérimenté, etc), et elle est aussi la nouvelle improductivité liée à l'étrange luxe de sa situation : l'oisiveté. Dans la *Recherche,* l'improductivité correspond aussi à une forme d'oisiveté, mais surtout au stade déceptif des apprentissages, qui a pour paroxysme l'impossibilité d'écrire. Deleuze explique cette étape comme un échec de l'objectivation, étape qui est liée à la vérité :

> La déception est un moment fondamental de la recherche ou de l'apprentissage : dans chaque domaine de signes, nous sommes déçus quand l'objet ne nous donne pas le secret que nous attendions. Et la déception est elle-même pluraliste, variable suivant chaque ligne[132].

La solution est donc d'ordre compensatoire et son truchement est celui de la subjectivité. Deleuze cite cet exemple du narrateur ravi d'être déçu : « Que Mme de Guermantes fût pareille aux autres, ç'avait été pour moi d'abord une déception, c'était presque, par réaction, et tant de bons vins aidant, un émerveillement[133]. » Autrement dit, la déprise est intrinsèquement liée à l'appréhension de la réalité, du « réel », et aux illusions avec lesquelles les personnages principaux se représentent le temps.

Dans la présence de l'art comme truchement perceptif repose une ambivalence constitutive du problème de l'investissement du réel par les consciences focales. Investir les choses ou les êtres en partie par le biais de représentations artistiques (et non pas d'une pratique artistique, la différence est essentielle chez Proust) participe d'une apparente passivité. L'art double la réalité d'une épaisseur subjective, qui est, disons-le bien, hautement considéré dans l'un comme l'autre cas. Cet investissement subjectif est lié à l'échec de l'objectivation mentionnée ci-dessus, puisqu'il y répond comme compensation. Strether et le narrateur observent le réel à travers un prisme artistique, mais ce type d'investissement du réel a pour pendant paradoxal le danger de la déprise, du désinvestissement. Swann, par exemple, échoue à finir d'écrire son

[132] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes, op. cit.* p. 46.
[133] *Ibid,* p. 47.

étude de Vermeer, mais semble l'écrire au fur et à mesure de sa vie, en délayant ses goûts dans la vie ordinaire, en les apposant sur des êtres de chair. Selon Deleuze, l'art finit par être simplement, dans la *Recherche,* un élément de la série perceptrice :

> Loin de nous conduire à une juste interprétation de l'art, la compensation subjective finit par faire de l'œuvre d'art elle-même un simple maillon dans nos associations d'idées : telle la manie de Swann, qui n'aime tant jamais Giotto ou Botticelli que quand il en retrouve le style sur le visage d'une fille de cuisine ou d'une femme aimée[134].

Autrement dit, l'investissement du monde par l'art peut conduire à une forme de désinvestissement, puisqu'il augmente la distance entre le point de vue et ce qui est perçu. Strether aussi incarne cette forme à la fois dolente et détachée d'investissement. Malgré son dilettantisme, qui n'est certes pas du même ordre que celui de Swann, puisqu'il s'agit chez lui d'une hésitation scrupuleuse, Strether ne parviendra qu'à la fin du roman, comme le narrateur, en quelque sorte, à faire passer le réel au même plan que l'intensité de ses souvenirs, dans l'expérience vivante du Lambinet. Attaché au souvenir du tableau entrevu à Boston de ce peintre français, Strether finit par entrer dans sa réplique réelle que lui offre la véritable campagne française.

Le narrateur proustien pense saisir l'importance de la différence entre la réalité et l'art (voir les nombreuses ressemblances et dissemblances qu'il note, entre une femme et un tableau, un paysage et un tableau, ou une gravure) comme la différence essentielle, importante en soi. Mais si elle semble importante, c'est uniquement parce que la confrontation ou plutôt le mélange de l'art et de la vie est souvent déceptif avant d'être ordonnée par l'action, et en particulier, dans la *Recherche*, par la pratique de l'écriture. L'art ne rejoint réellement la vie que lorsqu'il devient une *praxis*. Chez Proust, c'est bien sûr le devenir-écrivain qui le lui prouvera ; mais chez James, c'est plutôt le devenir-auteur au sens où, bien que ne préparant pas un livre, Strether est celui qui expérimente une conversion telle qu'il en vient à inverser les termes de sa mission.

[134] *Ibid,* p. 49.

L'art a à voir avec la déprise, puisqu'il est largement, dans les œuvres, séparé de la vie pratique : il est un truchement perceptif très prégnant mais il ne contribue pas à la mise en mouvement du personnage, ni à le tourner particulièrement vers l'avenir. L'art est parfois même un piège, comme ici, où le narrateur, en attendant le retour d'Albertine chez lui, patiente en consultant un album d'Elstir ou un livre de Bergotte :

> Alors […] je faisais sans m'en douter sortir de moi les rêves qu'Albertine y avait jadis suscités quand je ne la connaissais pas encore et qu'avaient éteints la vie quotidienne. Je les jetais dans la phrase du musicien ou l'image du peintre comme dans un creuset, j'en nourrissais l'œuvre que je lisais. Et sans doute celle-ci m'en paraissait plus vivante. Mais Albertine ne gagnait pas moins à être ainsi transportée de l'un des deux mondes où nous avons accès et où nous pouvons situer tour à tour un même objet, à échapper ainsi à l'écrasante pression de la matière pour se jouer dans les fluides espaces de la pensée. Je me trouvais tout d'un coup, et pour un instant, pouvoir éprouver, pour la fastidieuse jeune fille, des sentiments ardents. Elle avait à ce moment-là l'apparence d'une œuvre d'Elstir ou de Bergotte, j'éprouvais une exaltation momentanée pour elle, la voyant dans le recul de l'imagination et de l'art[135].

Le narrateur parle bien d'un « recul » pour décrire cette manière de regarder Albertine. Tout l'enjeu de la reprise sera de joindre l'art à l'action par l'aboutissement d'un devenir-auteur. Pourtant l'art n'est pas séparé de la vie puisque le sujet le vit intimement, toujours – ici c'est la nécessité culturelle, pour les deux auteurs, d'avoir un personnage focal suffisamment lettré et cultivé. L'exploration de la conscience ne pouvait se passer de ce support perceptif. Mais même si l'art fait partie de la vie, il s'amalgame à un désir de prise sur les choses ou les êtres, et ce désir est déçu : le narrateur n'arrive pas à écrire, et Strether ne fait que constater son incapacité à produire quelque chose, et à se sentir dans les choses, comme faisant partie de la scène.

Tant que l'art n'est pas ancré dans la matérialité de l'existence, intégré au mode de vie d'un point de vue actif, il comporte le risque de creuser un écart entre le réel et le personnage focal, et continue de séparer le sujet du monde. Bien qu'il soit sillonné d'impressions esthétiques qui façonnent son rapport à l'altérité, le sujet, dans le pire

[135] PROUST Marcel, *La Prisonnière*, *À la recherche du temps perdu III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 565.

des cas, capitalise des impressions sans en produire quelque chose : l'hypothèse émise ici est qu'il y a comme une saturation du sujet, qui brise, au lieu de la consolider, la qualité d'un rapport au monde. Comme moyen de capture, l'art se révèle assez inefficace. Les références que le narrateur proustien et Strether charrient n'empêchent pas la perte irrémédiable du temps. L'art, au contraire, peut participer de la distance entre le sujet et le monde perçu. La faille que cette séparation creuse produit un vertige de saturation : le rapport au monde devient déceptif. L'œuvre d'art nourrit l'imagination : au centre, pour notre étude, l'enjeu se trouve dans le rapport à la matière elle-même. Le narrateur préfère l'existence qu'a Albertine, parangon de l'insaisissable altérité, au sein de son l'imagination ou perçue par le truchement de l'art, plutôt que dans sa condition matérielle. Sous « l'écrasante pression de la matière », elle devient « fastidieuse[136] ». Ce terme résonne avec ce passage où le narrateur retrouve Albertine endormie et où lui échappe cette condition : « le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si elle était devenue une plante[137]. » L'absence d'Albertine laisse la place à l'imagination et au rêve, précieux au narrateur. Le sommeil permet ainsi de déshumaniser Albertine, petit à petit, méthodiquement, et de la faire rejoindre « les fluides espaces de la pensée » :

> En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance. Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange et qui cependant m'appartenait davantage[138].

On pourrait croire à un idéalisme farouche qui tourne le dos à la matière. Pourtant, en d'autres endroits, le narrateur décline d'autres lois générales en mettant à l'honneur la capacité (aux sens propre et figuré) d'Albertine à changer. Même si le narrateur se fait le Pygmalion d'Albertine, il témoigne d'une capacité à prendre en compte, d'un point de vue général, le changement des autres :

---

[136] *Ibid*.

[137] *Ibid*, p. 578.

[138] *Ibid*.

> Car les êtres, même ceux auxquels nous avons tant rêvé qu'ils ne nous semblaient qu'une image […] ces êtres-là, tandis qu'ils changent par rapport à nous, changent aussi en eux-mêmes ; et il y avait eu enrichissement, solidification et accroissement de volume dans la figure jadis simplement profilée sur la mer[139].

Albertine représente le manquement du narrateur à la création, donc sa part négative ; et si Strether est jaloux de Chad, c'est parce qu'il représente sa propre figure inversée par rapport à l'axe du temps. Le rapport manqué à l'autre est en quelque sorte illusoire, au sens où il fait illusion, il figure quelque chose, il la représente : ce qui est manqué c'est un rapport au temps, une négociation avec lui et avec ses formes. Selon James, le roman dépasse les formes vécues, parce qu'il est plus équilibré et plus harmonieux. Si Strether devient un héros qui réussit sa négociation avec le temps, c'est uniquement parce qu'il est un personnage de roman. Le narrateur proustien négocie son rapport au temps et sa place dans le monde en devenant écrivain : Proust met en scène l'aventure émancipatrice de l'écriture.

En définitive, l'art est, malgré ses fonctions parfois délétères et sa contribution à un rapport au monde heurté, supérieur aux autres choses. Il en va ainsi tant chez James que chez Proust. Deleuze l'explique ainsi : « La supériorité de l'art sur la vie consiste en ceci : tous les signes que nous rencontrons dans la vie sont encore des signes matériels, et leur sens, étant toujours en autre chose, n'est pas tout entier spirituel[140]. » L'art est supérieur à tout autre vecteur de signes, car il est profondément dialectique et appelle la pratique, le passage à l'action. Il est don possible de suivre le cheminement qu'indiquent les impressions esthétiques pour reprendre la main, dans un devenir-auteur qui occupera la troisième partie de ce travail[141]. La déprise qu'on a décrite ici à travers certains de ses traits est donc la base choisie par Proust et James pour faire affleurer un contact difficile avec la réalité, le « réel », les « choses ». Cette déprise conduit à un désinvestissement, à un détachement et à une passivité : c'est sa part négative et sourde.

---

[139] *Ibid*, p. 577.

[140] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 53.

[141] Cf infra.

2. Deuxième niveau de la déprise : ce qui se désinvestit

La déprise sera abordée cette fois dans sa dimension active. À l'échelle du texte, et non plus du personnage focal et de son rapport au monde, le roman déjoue les attentes du lecteur en s'attachant à ce qui déstabilise son cours : ce qui se désinvestit, ce n'est pas ce qui disparaît du roman, c'est précisément ce qui fait sa véritable matière, tant dans *Les Ambassadeurs* que dans la *Recherche*.

Pour expliquer la filiation réflexive qu'il entretient avec l'œuvre de Proust, Barthes fait un détour par Henry James. Il renvoie, mais sans précision, à la biographie de Proust par Painter : « James mourant disait… " Je lis quelque chose de long, de lassant et de délicieux, qui ressemble à ce que je fais : Proust[142]. " » Voilà comment Barthes résume la citation de James : « Proust = ce qui m'ennuie et me séduit de moi-même[143]. » Cette semi-adhésion à l'œuvre de Proust est en fait une demi-adhésion à son propre travail. James, et c'est presque explicite tant la formule est ramassée, a beau signifier que son écriture est « délicieuse », il considère aussi qu'elle peut être lassante. Barthes mime le geste de James, seulement il concentre l'enjeu autour de l'individualité et de l'affect. Il ne se place pas du point de vue de la production : il ne s'agit plus de « ce que je fais », c'est-à-dire de ce qui est produit, mais de « moi-même », c'est-à-dire de la réflexivité, l'image de soi. Cette discontinuité réflexive entre une adhésion à son travail et un décollement figure un des chemins passifs de la déprise et de l'acédie : elle peut être assimilée à la perte, même momentanée, de l'investissement dans un objet proprement réflexif. Mais si par ailleurs, dans son travail, Barthes parle de déprise en plusieurs endroits, c'est à chaque fois l'occasion d'une proposition de déjouer un paradigme, et de remettre en question les formes traditionnelles du discours savant. En d'autres termes, la déprise se propose comme un moyen de se départir d'un pouvoir, en ce qu'il peut être endossé, ou subi. Elle apparaît alors comme un moyen de suspendre les oppositions, et de décrire des lignes inattendues par rapport aux plans offerts par la binarité des modalités oppositionnelles, qui sont un passage à dépasser.

[142] Cité par Barthes dans ses fiches, voir Roland Barthes, *Marcel Proust, mélanges, op. cit,* note n°8. Nous n'avons pas retrouvé une telle citation dans la biographie de George D. Painter.
[143] *Ibid*.

Dans ces nombreuses notes prises sur Proust et la *Recherche,* Barthes structure sa pensée par un certain nombre de distinctions, justement oppositionnelles. L'une d'entre elles permet de placer au point de départ de la reprise, la déprise, qui serait son envers, et ce à l'échelle du texte. Il distingue d'un côté le récit (celui d'un « vouloir-saisir », d'un « vouloir-écrire », c'est-à-dire l'intrigue) et de l'autre, le roman qui serait l'endroit de la déprise :

> Proust : à part le récit du Vouloir-Écrire
> - chaque petit récit est l'histoire d'une dé-prise :
> *Se déprendre de* (Swann d'Odette – le Narrateur d'Albertine – les Verdurin de Swann, de Charlus etc.).
> Mais n'est-ce pas tous les romans qui sont histoires de *dé-prise* ?
> On aurait :
> - *Récit* (fort), épopée etc. : histoire d'une prise, capture, conquête, d'un Vouloir-Saisir
> =/= *Roman* = comment ça se déprend, comment ça se désinvestit.
> ➔ Fantasme =/= imaginaire
> [Donc, le schéma greimassien : quête d'un objet de désir : vrai pour le Récit – pas vraiment pour le roman[144].]

À première vue, Barthes semble se contredire en affirmant que la déprise est à la fois l'objet de « chaque petit récit » et en même temps l'objet du roman, dans ce qui échappe, se désinvestit. Pour éclaircir cette apparente contradiction, on peut reprendre cet ensemble de distinctions dans un tableau, dans lequel on distingue la présence (par le signe +) et l'absence (par le signe -) de certains traits dans le récit d'un côté, et dans le roman de l'autre :

	Récit	Roman
Déprise / se déprendre de	+ (petits récits)	-
Déprise/ce qui se désinvestit	-	+
Quête d'un objet de désir	+	-
Fantasme	+	-
Imaginaire	-	+

[144] *Ibid,* notes 183 et 183 bis.

Deux propositions semblent contradictoires : « chaque petit récit est l'histoire d'une déprise » et « Mais n'est-ce pas tous les romans qui sont histoires de déprise ? » Barthes fait une série de distinctions à partir d'une distinction initiale, celle de roman et récit. Comment alors « chaque petit récit » pourrait être l'histoire d'une déprise, pendant que « tous les romans sont histoires d'une déprise » ? Notre hypothèse est que, puisque Barthes associe le terme « déprise » au roman et au romanesque, le terme « récit » dans « chaque petit récit » ne renvoie pas à la catégorie originelle à partir de laquelle il décline les autres couples de distinctions. C'est que Barthes a en tête le schéma actanciel de Greimas[145] et utilise les mêmes termes (roman, récit) pour leurs différentes acceptions. La dernière phrase de cette note reste difficile à comprendre. Dans le roman, il ne serait pas question de quête, mais plutôt de ce qui « se déprend », donc de l'inverse du vouloir-saisir. Quand il dit que « chaque petit récit est l'histoire d'une dé-prise », ne parle-t-il pas, au fond, de romanesque, donc du véritable roman qui déborde le cadre du récit ? Il est clair dans cette note que la déprise concerne, pour Barthes, les relations entre les personnages qui impliquent le pouvoir, l'influence ou l'emprise. Mais sa façon d'élargir son hypothèse à tous les romans qui seraient à chaque fois l'histoire d'une déprise, peut laisser penser qu'il ne parle plus uniquement de relations entre les personnages, mais aussi du travail du texte lui-même, qui, par des décrochages par rapport au récit de la quête, fait advenir le romanesque.

Les italiques précisent l'usage générique que fait Barthes de ces catégories : « *Récit* (fort), épopée etc » renvoie à l'objet classique du roman tel que Greimas l'identifie, c'est-à-dire l'objet d'une quête ; tandis que la distinction marquée par le signe contraire (=/=), « =/= *Roman* » désigne la catégorie barthésienne du

[145] Schéma dans lequel le sujet, à l'origine de l'action, et pris entre l'adjuvant et l'opposant, a pour objet la quête d'un objet, objet pris lui-même entre le destinateur (ou émetteur) et le destinataire. Si on applique grossièrement le schéma greimassien aux *Ambassadeurs* on aurait : Strether comme à l'origine de l'action, pris entre sa mentalité de la Nouvelle Angleterre et la découverte de Paris, qui a pour objectif de ramener Chad de l'autre côté de l'Atlantique, Chad comme objet de la quête, pris lui-même entre l'émetteur et le destinataire qui est ici le même personnage : sa mère Mrs. Newsome. On voit bien dans quel mesure James prend le parti du classicisme, au moins pour le canevas principal de son roman, ce qui lui permet de renverser la structure classique en transformant l'objet de la quête au point de l'inverser. Si on appliquait le schéma actanciel de Greimas au roman de Proust, on aurait : le narrateur comme à l'origine de l'action, pris entre les signes matériels et les signes de l'art qui l'aident à le mettre sur la piste de l'écriture, et entre les découragements réguliers et les intermittences vécues comme déceptives, qui a pour objet de sa quête l'écriture d'un roman. Il est lui-même l'émetteur de la demande et il est en partie le destinataire, mais c'est surtout le lecteur la dernière instance de ce schéma. On voit donc dans quelle mesure le récit, qui se prend lui-même pour objet, transforme profondément le schéma classique, en mettant tous les éléments du schéma à l'échelle d'un seul et même narrateur-écrivain.

romanesque, et renvoie à « comment ça se déprend, comment ça se désinvestit. » La valeur indéterminée du pronom démonstratif laisse en suspens la distinction. Dans la note numéro 90, qui précède donc de loin la note que l'on vient d'étudier, Barthes s'interroge déjà sur le statut du récit dans le roman proustien :

> Il y a du "récit" dans Proust – mais du "petit récit" : des épisodes (le malaise de la grand-mère aux Champs-Élysées). Le régime général est de l'itératif, indifférencié. Et puis tout d'un coup, sans qu'on sache très bien comment ni quand, on se trouve en face d'un semelfactif, qui a pris – Mais de récit général, il n'y que celui du Vouloir/Pouvoir écrire : seule matière du Temps comme doué d'un sens (Destin). Temps insignifiant, "perdu" : le mondain, l'amour (petits récits)
>
> Temps qui a un sens, qui n'est pas perdu : Écrire (grand récit) (reprendre ici les "actes" de l'écrire[146]).

Le récit général, c'est-à-dire celui de la quête, s'oppose aux petits récits, qui, si on se rapporte à la note 183, sont l'histoire d'une dé-prise. Barthes parle de régime temporel, en distinguant, d'une part, la majeure partie du texte qui induit la répétition des actions (l'itératif), et d'autre part le semelfactif, qui indique une action unique. Ce qu'on appelle ici des décrochages, c'est paradoxalement ce dont Barthes parle comme de quelque chose qui « prend ». C'est en cela que ces décrochages, qui sont induits, selon Barthes, par la rupture d'une forme de continuité relative au régime temporel général, sont bien le lieu où quelque chose prend forme en s'autonomisant, et qui apparaîtraient en contrepoint de la continuité organique du texte. L'analyse de Barthes correspond à l'interprétation qu'avait faite Walter Benjamin de la *Recherche* comme d'une remémoration généralisée, continue, que viendraient interrompre les intermittences liées à l'intrigue :

> En effet l'unité du texte c'est l'actus purus de la remémoration elle-même. Non la personne de l'auteur, et encore moins l'intrigue. On peut même dire que ces intermittences ne sont que le revers de la continuité de la remémoration, l'envers du patron de la tapisserie[147].

[146] *Ibid*, notes 90 et 90 bis.

[147] BENJAMIN Walter, *Sur Proust*, « Pour l'image de Proust », traduit de l'allemand et présenté par Robert Kahn, Caen, Éditions Nous, 2015, p. 41 ; « Einheit des Textes nämlich ist allein der actus purus

Barthes distingue donc deux types de récit, le « petit » et le « général », et il met à part le « roman », ou le romanesque chez Proust. Mais ce qui se déprend, c'est paradoxalement ce qui « a pris », car il s'agit d'un décrochage qui se structure en une forme autonome (un épisode, une scène, bref, des « petits récits »). Ce qui se déprend, « ça » renvoie à l'indétermination de sa place dans le texte, que Barthes n'identifie pas : « sans qu'on sache très bien comment ni quand ». Dans le vague, quelque chose a pris, car il s'est dépris du récit général. La déprise est donc la manière active qu'a le texte de s'autonomiser en quittant le récit du vouloir-pouvoir écrire. Il s'autonomise par autant de tableaux, de scènes, c'est-à-dire par des petits récits qui rentrent progressivement en écho, et s'organisent en série.

Barthes oppose donc deux dimensions (qui fonctionnent ensemble) de la *Recherche du temps perdu* (opposition qui peut *a priori* s'appliquer à tout récit) : d'un côté le récit, qui sous-tend le Vouloir-Saisir (ici pour la *Recherche*, le « Vouloir-Écrire), le fantasme (écrire un livre), la quête (trouver le moyen d'écrire), l'épopée (comment le narrateur va-t-il réussir ou non à écrire). Tout ceci serait du côté de ce qu'on nommera ici la reprise c'est-à-dire, en termes barthésiens, le « Vouloir-saisir ». C'est le côté de l'action.

Le récit s'oppose donc selon Barthes au roman qui prend en charge l'imaginaire et le symbolique, c'est-à-dire toute la manière dont « ça se désinvestit » : « comment ça se désinvestit ». Cette distinction semble signifier que le roman vient presque contrecarrer le récit, et qu'il intervient comme un élément structurant pour défaire son ordre, pour s'en déprendre. Si on applique cette distinction à notre corpus, voilà ce qu'on peut établir :

des Erinnerns selber. Nicht die Person des Autors, geschweige die Handlung. Ja man kann sagen, deren Intermittenzen sind nur die Kehrseite vom Kontinuum des Erinnerns, das rückwärtige Muster des Teppichs. » « Zum Bilde Prousts », http://www.editiondaslabor.de/blog/2020/07/10/zum-bilde-prousts/, consulté le 29.08.2022.

	Les Ambassadeurs	La Recherche
Récit	Mission initiale de Strether : ramener Chad en Nouvelle-Angleterre	Le narrateur veut écrire
Roman	Strether se laisse charmer par la ville et les individus, il renverse sa mission	Comment le narrateur échoue à écrire, et donc y parvient

Pour Barthes, la dé-prise est valorisée en raison de son affiliation au romanesque, elle a donc une valeur positive en ce qu'elle signifie le fait de se déprendre d'un système, de quelqu'un ou quelque chose. Le problème du pouvoir, dans la pensée de Barthes, sous-tend toujours cette question de la fuite. Promouvant la culture plutôt que la méthode – distinction nietzschéenne et chère à Deleuze – et assumant de faire de la question une forme de recherche à part entière, Barthes applique à la lettre la fonction destituante de la déprise, et met l'accent sur la valorisation du romanesque. La question de la déprise court dans tous ses enseignements au Collège de France, vêtue d'habits différents : dans le cours sur le « Comment vivre ensemble », il s'agit de trouver la bonne distance vis-à-vis des autres, et il l'envisage d'emblée et systématiquement à travers la question du pouvoir et de la manière de s'en défaire (nous y reviendrons). La réflexion sur le « Neutre », esquisse les traits d'une valeur éthique traquée à travers une série de figures pouvant l'impliquer. La déprise participe d'une méthode singulière, puisqu'elle a sa part active dans le contournement des servitudes. Elle fraye ainsi un chemin singulier pour la reprise.

Qu'il s'agisse donc du système du régime général, ou d'un rapport intersubjectif impliquant un jeu de pouvoir ou d'influence, il est bien question d'un agir, d'un décrochage par rapport au général, pour s'autonomiser, pour prendre forme : soit c'est le sujet qui y parvient, en se déprenant d'un autre personnage[148] (le narrateur de

[148] D'une autre façon, James fait de Maria Gostrey un système à elle seule, mais elle n'exerce aucune emprise ou aucun pouvoir, sinon positif, sur Strether : « Ce à quoi je veille, c'est qu'ils viennent vite et repartent encore plus vite. Je les accueille pour aider à ce que ce soit fini aussitôt que possible, et même si je ne les arrête pas, j'ai ma façon de les pousser dehors. C'est mon petit système ; et, si vous voulez savoir, c'est mon vrai secret, ma mission et mon utilité intime. » JAMES Henry, *LA*, p. 53 ; « "What I attend to is that they come quickly and return still more so. I meet them to help it to be over as soon as possible, and though I don't stop them I've my way of putting them through. That's my little system ;

Charlus ou d'Albertine, Swann d'Odette), soit un épisode se décroche du récit général et fait affleurer le romanesque. L'enjeu que cerne Barthes est celui de se déprendre des systèmes que représente autrui, chose difficile dans la mesure où ledit système a pour principale qualité le mouvement, dont Charlus et le « discours-Charlus » est l'exemple paroxystique.

Il n'est pas uniquement question de la perte, mais bien de quelque chose qui s'autonomise au sein du récit. Autrement dit, ce qui « se déprend » et « se désinvestit » n'est pas simplement un objet, notamment l'objet de la quête (parvenir à écrire chez Proust, et ramener Chad en Nouvelle-Angleterre chez James) ; c'est-à-dire que chaque œuvre, plutôt que de suivre la trajectoire que dessinerait la quête, prend en charge précisément ce qui l'empêche, la retarde, ou inverse le sens de sa course.

Si le récit est relatif au « vouloir-saisir », à la quête d'un objet de désir, et si le roman est relatif à la déprise (au sens d'un personnage qui se déprend d'un autre, ou de quelque chose qui se désinvestit du récit de la quête), alors la question est de savoir auquel de l'un ou de l'autre appartient la reprise telle qu'on l'entend. On pourrait avancer que déprise et reprise forment un couple de contraires qui dépend de la même grille d'analyse : ce serait accoler la notion de reprise à celle de récit et de vouloir-saisir, et donc à la notion de récit, en ce qu'elle s'oppose à la déprise, au roman, au romanesque. Cependant, cela consisterait à écraser le caractère opératoire de la reprise.

En effet, là où Barthes pose la question qui sous-tend le roman(esque) : « comment ça se désinvestit ? », nous ajouterions une double question : comment le sujet réinvestit son rapport au monde, et d'autre part comment le texte (ré)investit ce qui le déstabilise ? La déprise serait la condition de possibilité de la reprise. Le personnage se désinvestit d'un rapport avec un autre, et le roman désinvestit sa quête. Toutes les ruptures, discontinuités, désynchronisations entraînent aussi la reprise comme réinvestissement possible. C'est parce que Strether désinvestit sa mission originelle qu'il peut reprendre la main à sa façon. C'est parce que le narrateur proustien n'arrive pas à écrire qu'il y parviendra. L'étrange hésitation des héros jamesien et proustien s'organise grâce à l'ambivalence dialectique entre déprise et reprise. Strether

and, if you want to know," said Maria Gostrey, "it's my real secret, my innermost mission and use." » ; *TA*, p. 35.

et le narrateur proustien n'incarnent pas un concept, ils en sont des figures, des reflets et des représentations. Ces figures de la déprise et de la reprise, leurs mouvements et leur ordonnancement, contribuent à déstabiliser le dispositif du récit. Au cœur de cette préférence réside une grande refonte du romanesque. À propos des personnages de James, Michel Zéraffa explique que la constitution complexe de ses personnages prouve que l'écriture de James délaisse le récit au profit du travail du texte : « Conceptualisant à un haut degré la personne, lui conférant une nette dimension éthique, esthétique, métaphysique, James sera un écrivain du "texte" bien plutôt que du "récit[149]". »

Ce parti pris de la conscience permet au romancier de poser la question du rapport entre intériorité et altérité, rapport difficile et heurté en raison de la difficulté du sujet à négocier son rapport au temps. Autrement dit, le rapport qu'entretient le sujet percevant avec l'altérité est une déclinaison du rapport qu'il entretient avec, et dans le temps. En conséquence, et en considérant la modalité négative de l'expérience du temps, la question de la mémoire et du passé prend une place importante dans l'économie romanesque.

La différence ressentie par le sujet a une fonction douloureuse en ce qu'elle le sépare des autres, l'isole, le place à côté des formes de vie déjà existantes.

Chez les deux auteurs, l'autre est l'arbre qui cache la forêt du temps. Parmi leurs artifices romanesques communs, le grossissement du problème inter-subjectiviste (autrement dit dans le rapport qu'entretient le sujet avec autrui, avec la question d'autrui), a bonne place. En problématisant le rapport qu'entretient le sujet avec autrui, James et Proust posent le problème du temps. La question du passé, qu'il s'agisse du souvenir ou du vieillissement, est centrale chez Strether et chez le narrateur proustien. Le temps est rendu visible comme stigmate sur le corps de l'autre, et il se mesure différemment selon qu'il est appréhendé par rapport à soi, ou par rapport à l'autre. Pour le sujet, la mémoire et les souvenirs marquent davantage le passage du temps que les marques physiques de son vieillissement. Les stigmates que laisse le temps sont plus visible sur le corps de l'autre[150]. Mais la fuite du temps est aussi condensée,

[149] ZÉRAFFA Michel, « Absence et forme », in JAMES Henry, *L'Art de la fiction*, *op. cit,* p. 40.

[150] À l'occasion de la relecture de *La Montagne magique*, Barthes prend conscience que son propre corps est « historique » : « Or, la tuberculose que j'ai vécue est, à très peu de chose près, la tuberculose de la *Montagne magique* : les deux moments se confondaient, également éloignés de mon propre

métaphorisée chez James et Proust par la fuite de l'autre. Dans cette perspective, c'est moins Albertine qui échappe au narrateur, que son projet d'écrire et d'avoir prise sur ce qui l'entoure. C'est moins le mystère de la vie de Chad qui échappe à Strether, que son propre temps déjà perdu.

C'est ainsi que le narrateur proustien confond la prise de contrôle sur l'autre et la reprise. Il reconnaît qu'à Balbec, et surtout par comparaison avec sa grand-mère ainsi qu'avec les « hommes du monde », il a, au moment de sa première villégiature, à la fois trop d'immaturité et trop de sensibilité pour se départir du regard des autres : « Je n'étais pas encore assez âgé et j'étais resté trop sensible pour avoir renoncé au désir de plaire aux êtres et de les posséder[151]. » Albertine est le point d'orgue qui, plus tard, enflamme cette confusion. Aussi croit-il, quand il évoque Albertine comme de sa propre « œuvre », avoir trouvé une satisfaction dans la création : « "Certes je ne parlerais pas comme elle, mais tout de même, sans moi elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence, elle ne peut donc pas ne pas m'aimer, elle est mon œuvre[152]." » Au-delà de la condition de l'amour (Albertine a une dette envers le narrateur, elle devrait donc l'aimer), il y a le sentiment du créateur qui voit s'animer son œuvre vivante sous ses yeux. L'imagination et l'art sont deux vases communicants. La réalité matérielle serait le sable qui s'écoule, à chaque fois plus transformé par le passage dans l'une ou l'autre vasque : la matérialité d'Albertine n'est appréciable qu'allégée, appartenant alors aux « fluides espaces de la pensée[153] ». Son image, son corps, sa matérialité ne deviennent appréciables, jusqu'à l'exaltation, que perçus « dans le recul de l'imagination et de l'art[154] ». Cela a pour conséquence de soulever une contradiction : la prise que veut avoir le narrateur sur Albertine, si elle est l'image de la reprise salutaire, salubre, que le narrateur veut avoir par rapport au temps, est impossible, au-delà-même du fait qu'il n'aime pas réellement la jeune fille. Elle est

présent. Je me suis alors aperçu avec stupéfaction (seules les évidences peuvent stupéfier) que mon propre corps était historique. En un sens, mon corps est contemporain de celui de Hans Castorp, le héros de la *Montagne magique* ; mon corps, qui n'était pas encore né, avait déjà vingt ans en 1907, année où Hans pénétra et s'installa dans « le pays d'en haut », mon corps est bien plus vieux que moi, comme si nous gardions toujours l'âge de nos peurs sociales auxquelles, par le hasard de la vie, nous avons touché. » ; voir BARTHES Roland, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil,1978, p. 45.

[151] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP II*, *op. cit*, p. 35.

[152] PROUST Marcel, *La Prisonnière*, *ÀRTP III*, *op. cit*, p. 636.

[153] *Ibid*, p. 565.

[154] *Ibid*.

impossible parce qu'il y a une irrésolution du narrateur qui l'enferme matériellement, et virtuellement (puisqu'il la dissèque jusqu'à faire d'elle ce qu'elle n'est pas, la vidant de sa matérialité) parce qu'il se trompe de cible : le retour au monde que cherche le narrateur est impossible à réaliser via l'amour ou le désir pour Albertine, il doit passer par le désir de création. En niant la matérialité d'Albertine, Proust met déjà le lecteur sur la piste : Albertine, c'est l'image reflétée du temps lui-même.

La déprise ne réfère pas précisément à un stade chronologique dans les romans concernés par cette étude. Il s'agit plutôt d'un point d'amorce vers la formation du point de vue et de son affirmation. Mais cette formation passe par l'imagination et l'art, qui ne fait qu'accroître, paradoxalement et simultanément, la distance et l'investissement du sujet. En voulant s'approprier autrui, et à travers lui, négocier son rapport au temps, le personnage focal s'en éloigne et creuse la distance qui les sépare. L'art est une sorte de synthèse entre autrui et le temps, donné à voir et à ressentir à un sujet. L'autre et le temps sont synthétisés par l'art et se donnent à voir ensemble. Tout l'enjeu est ici de voir en quoi ce prisme permet ou non au sujet de sentir qu'il en a une prise sur le monde, c'est-à-dire un sentiment de proximité avec lui. Il nous semble que non : le prisme artistique permet au sujet de se compliquer et d'analyser ses impressions. L'appropriation du monde par l'art est efficace, à l'égard de la reprise, dans une certaine mesure seulement. Quand le narrateur proustien, à l'image de Swann, observe un personnage par le prisme artistique, il ne fait que s'approprier une des images qu'il en a, c'est-à-dire qu'il complique sa perception en même temps qu'il l'explique, sans s'en rapprocher ni obtenir une prise réelle sur ses rapports avec lui. L'avantage du prisme artistique permet au narrateur de maîtriser quelques-uns des visages d'Albertine, parmi les mille masques qu'elle porte tour à tour.

3. Dépossession et reprise

La question n'est pas ici de décrire, à partir de la sociologie, la psychologie des figures proustiennes et jamesiennes, mais d'envisager le paradigme de la déprise et de la reprise à partir de la position sociale du personnage focal. Comme on l'a vu, la déprise et la reprise concernent, pour ce qui nous intéresse, la question de l'investissement et du désinvestissement, soit à l'échelle du sujet vis-à-vis d'un mode de vie ou d'autrui, soit à l'échelle du roman au sein duquel la déprise joue un rôle actif de prise en charge de ce qui enraye le déroulement linéaire du récit de la quête. On envisagera ici la reprise comme une forme d'économie : celle des rapports qu'entretiennent les personnages avec ce qui leur est extérieur.

La présence de l'art comme prisme perceptif produit un effet de saturation. L'art, notamment pictural, a une fonction interprétative plutôt claire, en ce qu'il est un truchement par lequel le personnage focal appréhende ce qui l'entoure, construit des analogies et structure son rapport au monde. Mais il est aussi une machine à déformer, à grossir, à rassembler, et ce faisant, il engendre un effet de distance paradoxale avec ce qui est perçu. Plus le personnage focal charge de ses références ce qu'il perçoit, plus il s'éloigne potentiellement de l'objet scruté. Plus le regard est chargé de références, plus il les interpose entre lui et l'objet, avec la possibilité de s'en éloigner plutôt que de s'en rapprocher.

Cette manière interprétative dépasse le cadre de l'art comme biais perceptif. La déprise intervient à la limite de la saturation du personnage focal, une saturation qu'évoque Strether : « "On s'épaissit avec tout ce qu'on absorbe, et j'ai absorbé les choses, je dois dire, au-delà de ma capacité naturelle[155]." » Strether parle probablement de sa capacité à recevoir des impressions, capacité que partage le narrateur proustien, puisque l'impression est, comme on le verra, la forme privilégiée de l'expérience dans les œuvres de notre corpus[156]. Mais cette saturation s'explique aussi par les caractéristiques d'une classe sociale, sur laquelle Walter Benjamin donne quelques éclairages. Dans le sillage des analyses de Marx puis de Lukàcs, il explique, dans les

[155] JAMES Henry, *LA*, p. 46 ; « "[…] one does fill out some with all one takes in, and I've taken in, I dare say, more than I've natural room for." » ; *TA*, p. 31.

[156] Voir Partie III, chapitre I.

notes qu'il rassemble en vue de son article sur Proust, la contradiction intrinsèque de la classe bourgeoise :

> Marx a montré que la conscience de classe de la bourgeoisie à l'apogée de son développement est acculée à une insoluble contradiction interne. C'est sur cette remarque que s'appuie Georg Lukàcs[157] […] lorsqu'il écrit : "Cette situation de la bourgeoisie se reflète historiquement en ceci, qu'elle n'a pas encore triomphé de son prédécesseur, le féodalisme, alors que le nouvel ennemi, le prolétariat, s'annonce déjà." Mais l'apparition du prolétariat change aussi la situation stratégique sur la ligne de front contre le féodalisme. La bourgeoisie doit trouver là un arrangement à tout prix, pour se réfugier derrière les positions du féodalisme, moins contre la montée du prolétariat que contre la voix de sa propre conscience de classe. Telle est la position de l'œuvre proustienne. Ses problèmes proviennent d'une société saturée, mais les solutions auxquelles il parvient sont subversives[158].

Le développement de la classe détentrice des moyens de production (bourgeoisie) implique le développement des forces productives (prolétariat). Mais l'ascension de la bourgeoisie, qui doit son essor à l'accumulation du capital et à la propriété privée, est limitée par l'aristocratie qui défend ses intérêts. Ce conflit entre les trois groupes sociaux produit une contradiction : l'aristocratie a beau décliner, elle garde intact son prestige, qui est pur de toute activité matérielle. Elle ne l'a pas gagné – il n'est pas question de mérite, puisqu'elle en a hérité tout droit par sa lignée. La bourgeoisie l'envisage donc comme une rivale mais ne peut la supplanter, puisque leurs pouvoirs respectifs n'ont pas la même origine ni la même place dans la hiérarchie sociale. Si le capital matériel de la bourgeoisie peut gagner en puissance, elle ne peut pas rivaliser avec la pureté du sang. Alors la bourgeoisie se supplée en reproduisant des formes héritées du féodalisme ; elle se cache derrière certaines attitudes de l'aristocratie qu'elle singe, en voulant obtenir sa place. Issue de la classe basse dans les sociétés féodales, la bourgeoisie n'a pas triomphé de son ennemi, la noblesse. Face à une nouvelle menace pour sa classe que représente le prolétariat, la bourgeoisie se

[157] Benjamin fait référence à l'ouvrage de Lukàcs intitulé *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste* ; (*Geschischte und Klassenbewusstein*), dont il situe la parution à Berlin en 1923. Voir *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste*, traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois ; préface de Kostas Axelos, Paris, Editions de Minuit, 1960.

[158] BENJAMIN Walter, *Sur Proust*, « Notes pour un essai sur Proust », *op. cit*, p. 75.

range, s'abrite derrière des positions héritées du féodalisme, moins pour se défendre contre la classe inférieure que pour étouffer la contradiction inhérente à sa position. Il semble donc ne pas y avoir assez de place pour l'aristocratie et la bourgeoisie, qui se disputent le sommet de la hiérarchie sociale, et qui finiront par le partager, au moyen de l'assimilation de la bourgeoisie par l'aristocratie. Le narrateur proustien se fait le chroniqueur de ce processus d'intégration, des fréquentations rivales, des mariages en chiasme et des renversements.

Jeune bourgeois qui rêve de côtoyer la noblesse qu'incarnent les Guermantes, le narrateur proustien observe sa propre classe, et décrit patiemment les enjeux que comporte chaque détail, la teneur et la signature de chaque geste, et le mélange contradictoire, chez la bourgeoisie, d'une excitabilité liée au désir du pouvoir, de l'étalement rassuré d'une morale, et du malaise, voire de la peur, inhérents à sa place. Le narrateur intègre à des scènes décrites les analyses qu'il fera plus tard, quand il aura saisi les enjeux de place et de pouvoir des classes qui finissent par s'absorber mutuellement. Pour exister, la bourgeoisie développe des stratégies, parmi lesquelles la consommation tient bonne place[159] et aussi sa tentative répétée de dissimuler sa « base matérielle ». La bourgeoisie ne veut pas être assimilée à la classe productive, et la consommation, l'oisiveté, le luxe[160] sont un moyen de faire écran à la source de ses revenus. Le snobisme est une attitude qui découle de cette tentative par la bourgeoisie d'être assimilée par l'aristocratie. Benjamin décrit l'attitude du snob telle que la dépeint Proust, en insistant sur la corrélation entre le statut de consommateur et celui d'exploiteur :

[159] À ce sujet, voir l'article de Henri Lefebvre sur les attitudes bourgeoises, dans lequel il dresse un portrait de cette classe sociale de 1830 jusqu'après la seconde guerre mondiale. Pointant dès le départ le peu de travaux sociologiques sur lesquels s'appuyer, et soulignant le fait que cette discipline s'est peu intéressée à la bourgeoisie comme objet d'étude, Lefebvre mobilise la littérature. LEFEBVRE Henri, « Changements dans les attitudes morales de la bourgeoisie », in *Cahiers Internationaux de sociologie*, Juillet-Décembre 1961, vol. 31 (Juillet-Décembre 1961), pp. 15-40, Presses Universitaires de France, https://www-jstor-org.lama.univ-amu.fr/stable/pdf/40689133.pdf?refreqid=excelsior%3Ae39a7b34341feaa0eefc54fed9d65829&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin=&acceptTC=1, consulté le 02.09.2022.

[160] Voir l'essai de l'économiste et sociologue américain Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisirs*, publié en 1899 aux États-Unis. Voir T*he Theory of the Leisure Class : An Economic Study of Institutions*. New York, The Macmillan Company, et en 1970 en France, *Théorie de la classe de loisirs*, traduit de l'anglais par Louis Evrard. Précédé de » Avez-vous lu Veblen ? » par Raymond Aron, Paris, Gallimard, 1970.

> L'analyse proustienne du snobisme, qui est bien plus importante que son apothéose de l'art, représente le sommet de sa critique sociale. Car l'attitude du snob n'est rien d'autre que la contemplation conséquente, organisée, endurcie, de l'existence à partir du point de vue chimiquement pur du consommateur. Et, comme il fallait bannir de cette féérie satanique le souvenir le plus lointain comme le plus primitif rappelant les forces productives de la nature, pour lui, même dans l'amour, l'inversion était plus utilisable que la normalité. Mais le pur consommateur est le pur exploiteur. Il l'est logiquement et théoriquement, il l'est chez Proust dans toute la concrétude de son existence historique actuelle. Concret parce qu'opaque et impossible à fixer. Proust décrit une classe qui est obligée en toutes ses parties de dissimuler sa base matérielle et se trouve de ce fait tributaire d'un féodalisme qui, dépourvu en soi de toute signification économique, est d'autant plus utilisable en tant que masque de la grande bourgeoisie[161].

Cette description est frappante parce qu'elle évoque une distance par rapport à l'existence. Seule une classe qui a renié ses origines matérielles et son activité qui lui permet de consommer, peut s'être distanciée suffisamment pour avoir une « contemplation conséquente, organisée, endurcie, de l'existence ». C'est une forme de détachement que décrit Benjamin, une distance creusée par nécessité pour dissimuler ses bases. Ne serait-elle pas une forme de déprise nécessaire à sa survie, et corrélée à la notion de dépense (au sens de consommation) ? Henri Lefebvre relève la mobilité et l'instabilité constitutive des possessions bourgeoises. À la différence de l'aristocratie, la bourgeoisie ne possède pas de façon pérenne. Puisqu'elle a gagné ce qu'elle possède, elle peut tout aussi bien le perdre, d'autant plus qu'elle doit le dépenser pour paraître. Tour à tour, le bourgeois gagne et dépense, il gagne donc pour pouvoir perdre. Cette instabilité du rapport à l'avoir vient contredire la bourgeoisie sur le terrain de ses valeurs : « La permanence et la stabilité, valeurs suprêmes pour le bourgeois, ne sont pas indéfectibles, mais toujours compromises et toujours regagnées[162]. »

La bourgeoisie culturelle à laquelle appartient Strether n'est certes pas la même que celle du narrateur proustien. Dans son « Projet de roman », James explique le trajet de Strether, qui est devenu directeur d'une « Revue dispendieuse, consacrée aux

[161] BENJAMIN Walter, *Sur Proust*, *op. cit*, p. 53.

[162] LEFEBVRE Henri, « Changements dans les attitudes morales de la bourgeoisie », *op. cit*. p. 27.

questions et aux enquêtes sérieuses, économiques, sanitaires, humanitaires[163] […] ». Il est salarié de Mrs Newsome, et a échoué à entreprendre par lui-même quelque chose qui lui plaisait – ce qui constitue un premier élément disqualifiant du point de vue de l'utilitarisme pragmatique de Woollett. L'échec social de Strether apparait aux antipodes de la réussite en affaires incarnée de façon caricaturale par Christopher Newman, l'homme d'affaires californien dans *L'Américain*. Mais Strether échoue aussi dans ce qui n'est pas utilitaire. À propos de son incapacité à prendre du plaisir, Strether accuse Woollett dont il est un produit ; et Maria Gostrey désigne cette lacune très tôt dans leur rencontre :

> "Votre incapacité est générale.
>
> — Ah, nous y voilà ! dit-il en riant. C'est l'incapacité de Woollet. C'est général, cela !
>
> — L'incapacité de prendre du plaisir, expliqua miss Gostrey, est ce dont je parle.
>
> — Exactement. Woollett n'est pas certaine de devoir prendre du plaisir. Si elle en était sûre, elle en prendrait. Mais elle n'a personne pour lui montrer comment s'y prendre, la pauvre, poursuivit Strether. Ce n'est pas comme moi. Moi, j'ai quelqu'un[164]. "

Cultivé, sensible, hésitant, lambinant, Strether a tout le loisir et la capacité d'interprétation pour contempler le spectacle de son intériorité. James le décrit comme un « homme qui n'est plus au printemps de sa vie, mais qui est encore capable de vivre avec une intensité suffisante pour être la source de ce qu'on pourrait appeler un divertissement pour lui-même, et tout autant pour le lecteur de son récit[165]. »

Tout se joue en effet dans l'intensité comme un vecteur d'accumulation, voire de saturation d'impressions. Mais ce vecteur ne conduit pas à un lieu fixe que serait

---

[163] JAMES Henry, *LA*, p. 602 ; « Review, devoted to serious questions and inquiries, economic, social, sanitary, humanitary […] » ; *TA*, p. 382.

[164] JAMES Henry, *LA* p. 35 ; « "Your failure's general." "Ah there you are !" he laughed. "It's the failure of Woollett. *That's* general." "The failure to enjoy," Miss Gostrey explained, "is what I mean." "Precisely. Woollett is n't sure it ought to enjoy. If it were it would. But it has n't, poor thing," Strether continued, "anyone to show it how. It's not like me. I have somebody." » *TA* p. 25.

[165] JAMES Henry, *LA*, p. 589 ; « […] a man no longer in the prime of life, yet still able to live with sufficient intensity to be a source of what may be called excitement to himself, not less than the reader of his record. » ; *TA*, p. 378.

l'intériorité ou la conscience du sujet, qui conserverait ces impressions en lieu sûr. Le personnage focal ne les capitalise pas : il ne sait juste pas quoi en faire, où les rediriger. Strether, comme le narrateur proustien, sont des bourgeois qui doivent trouver le moyen, la forme de leur dépense. Puisque l'expérience de la perte menace de ne jamais être compensée, elle fait l'objet de leur souci : Strether a le sentiment d'avoir liquidé sa vie sans la vivre, et le narrateur proustien fait l'expérience de la perte même, celle du temps.

Ils ne sont donc pas véritablement consommateurs : Strether arrache à l'expérience des bribes d'une existence qu'il n'a pas eue, et le narrateur proustien veut se vouer à une carrière littéraire, ce qui ne rendra pas moins possible sa fréquentation des salons, mais limitera l'enjeu de la pure consommation comme mode d'existence. Plus exactement, il détourne le paraître, effet recherché de la consommation bourgeoise, en être (en impressions, en quête sémantique). De la même manière, s'ils sont exploiteurs, c'est indirectement : Strether ne dissimule pas particulièrement ses bases matérielles, car le travail est une valeur élémentaire de la conscience de la Nouvelle-Angleterre telle que la décrit James. Il est plutôt pris dans un faisceau d'intérêts, autrement dit, il est presque exploité – il est ambassadeur, médiateur, truchement, instrument. Son rôle à jouer dans le destin de Chad est présenté comme charnière jusqu'à la fin du roman.

Mais en quoi constitue alors leur dépense ? Si le temps est l'objet principal de leur perte, quel est l'objet de la reprise, qu'est ce qui est réinvesti par le personnage focal, quelle forme de dépense vont-ils trouver ?

Dans la défense que James fait de l'art[166], la saturation doit trouver une forme : « Le point essentiel, c'est d'être saturé par quelque chose, – c'est-à-dire, d'une manière ou d'une autre, par la vie ; et je choisis la forme de ma saturation[167] ». Mais James ne raconte pas l'histoire d'une vocation littéraire, il n'est pas question, dans *Les Ambassadeurs*, du récit d'un homme qui veut devenir écrivain. Pourtant il est question,

[166] Défense sur laquelle nous reviendrons, voir Partie III, chapitre I, 2.

[167] Cité dans EDEL Leon, *Henry James, Une Vie*, *op. cit*, p. 151; « The great thing is to be saturated with something – that is, in one way or another, with life ; and I chose the form of my saturation. » ; EDEL Leon, *The Life of Henry James, volume I : 1847-1889*, Harmondsworth : Penguin Books, 1977, p. 281 ; https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.184383/page/n1/mode/2up?q=saturation, consulté le 26.08.2022.

comme chez Proust, d'une menace de destruction de la mémoire, en ce qu'elle s'annihile elle-même par manque de consistance, et aussi d'oisiveté. Dans ses mêmes notes préparatoires, voici comment Benjamin résume le problème d'une conscience collective :

> Son œuvre est la « socialisation » littéraire du moi. Comment la société fait fonctionner le moi – et quelle société fait fonctionner le moi. Comment elle procède : grâce à une destruction qui s'accomplit dans la mémoire. Laquelle y procède : une société bourgeoise en déclin, qui est soumise par les forces invaincues de la société féodale. Le processus de soumission de la bourgeoisie par les forces du féodalisme. L'oisiveté bourgeoise. La bourgeoisie échoue sur son oisiveté, sur sa conscience. […] Son assimilation profonde par le féodalisme est le thème sociologique du livre, sa fuite à rebours vers le féodalisme dont cela s'était émancipé[168].

À l'image de leur classe sociale, Strether et le narrateur proustien sont, pour reprendre le mot de Benjamin, saturés. La saturation d'une société entraîne la saturation du sujet qui y vit. Strether autant que le narrateur proustien sont saturés d'impressions – ce qui a pour conséquence, ou pour origine, leur oisiveté. Strether, on le verra, se surprend à jouir de cette oisiveté, après une vie entière de travail et de sérieux, mais il faudra qu'il en fasse quelque chose. Dans la *Recherche*, la production littéraire du narrateur occupe une grande place bien qu'elle représente une maigre quantité, puisque le texte des clochers de Martinville se décline en plusieurs épisodes, avant d'être entreprise avec détermination, ce qu'annonce le narrateur à la fin du roman.

Strether et le narrateur proustien appartiennent à la classe bourgeoise, mais, comme le souligne David Lapoujade, William et Henry James – et Proust, d'assez près – sont entrés dans un âge du capitalisme qui a déplacé le problème de la possession :

> Le problème n'est plus de distinguer entre vraies et fausses monnaies, vrais et faux prophètes comme chez Melville, mais entre deux régimes de

[168] BENJAMIN Walter, « Notes pour un essai sur Proust », *Proust, op. cit*. p. 88-89. Ce passage ne figure pas dans la version allemande de l'article en ligne précédemment citée.

> circulation d'argent et les systèmes d'appartenance qu'ils supposent et engendrent : l'argent comptant et l'argent du crédit, l'argent du pouvoir d'achat et l'argent fiduciaire de la puissance de financement, « source » ou principe[169].

Lapoujade articule tout le problème de la prédation autour de la question de la possession, qui est à la fois l'enjeu d'une certaine époque du capitalisme, et aussi ce qui régule considérablement les relations et les enjeux de pouvoir entre les personnages de James :

> Sous sa forme la plus générale, le capitalisme se présente donc chez Henry James comme une entreprise indirecte de dépossession des vies : vampirisme, hypnotisme, spiritisme, autant de moyens invisibles et secrets d'affaiblir les vies, de les priver de leur puissance et de les détruire. C'est en ce sens que tout est affaire de possession[170].

Et le moi est tout autant une question de possession. Les personnages sont dépossédés de quelque chose dont ils accusent la perte : dépossédé de son expérience, donc de sa vie-même, Strether est conséquemment dépossédé du temps, comme le narrateur proustien. C'est la déprise : le désinvestissement comme régime général du rapport au temps et à l'expérience, qu'il apparaisse sous la forme passée du vécu de Strether, ou qu'il se traduise par l'abandon répété d'une pratique d'écriture. L'enjeu de la reprise, c'est celui de la réappropriation non pas d'une chose qui doit être gardée, mais d'un rapport au temps, qui doit être dépensé, tourné vers l'avenir, porté par une forme d'assentiment à la vie.

Les personnages principaux tentent des gestes pour reprendre ce qui leur a été dérobé. Ils déclinent des tentatives plus ou moins stériles de réappropriation, souvent dirigées vers autrui[171]. Le narrateur fait d'Albertine sa prisonnière en vain, et Strether envie la position de Chad. Sans analyser ces exemples dans une perspective morale,

---

[169] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 208.

[170] *Ibid*, p. 209.

[171] Sur la question de la jalousie, voir Philippe CHARDIN, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne : Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Genève, Droz, 1990.

on peut dire que ces tentatives d'appropriation révèlent une illusion qui devra être dépassée : autrui est insaisissable, et la vaine tentative de vouloir le fixer sert de viatique à la perte (presque) irrémédiable que constitue le simple passage du temps. Lapoujade parle des esthètes, qui chez Henry James, thésaurisent la vie sans la dépenser, comme Gilbert Osmond dans *Portrait de femme* :

> Ils font de leur vie une réserve abstraite (un capital vide) plutôt qu'un système d'échanges et de dépenses. C'est la raison pour laquelle ils esquivent sans cesse le présent comme temps effectif de la consumation des forces vives. Dépenser, c'est prendre le risque d'être (à nouveau) dépossédé[172] […]

Mais on l'a vu, Strether et le narrateur jamesien ne sont pas tout à fait du côté de ceux qui consomment, donc pas tout à fait du côté de ceux qui exploitent. Ils ne sont pas non plus exactement du côté de ceux qui thésaurisent. Leur forme de dépense est à trouver. Walter Benjamin parle de la grande complicité que Proust avait avec le monde et aussi d'un assentiment à la vie – d'une sorte de confiance en elle[173]. Sans faire d'inductions psychologiques à partir de la personnalité de Proust, on peut considérer que, malgré toutes les formes de distance qui s'érigent entre le narrateur et le monde, eux deux tissent un lien solide : Benjamin trouve l'illustration de ce lien dans l'exemple paradigmatique de l'enfance, du paradis perdu.

C'est la vérité qui ne cesse de s'échapper : l'essence de Combray, la vérité contenue dans les impressions esthétiques, le sens des répétitions (arbres, clochers, jeunes filles), le sens de la vie même, pour Strether : tout cet arrière-plan signifiant, caché, tapi dans une sémiotique que les personnages cherchent à déchiffrer.

La reprise intervient dans l'extorsion de cette vérité, dans sa révélation : non pas que le mouvement de la reprise l'induise nécessairement, mais plutôt qu'elle est un effort toujours reconduit dans une direction, un effort qui se répète, qui bute en essayant, qui rate encore, qui rate mieux, comme le narrateur échoue à écrire sauf en de rares occasions jusqu'au dernier tome de la *Recherche,* comme on reprend

[172] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit,* p. 243.

[173] BENJAMIN Walter, *Sur Proust, op. cit,* p. 76.

difficilement son métier, mû par un désir, et le désir, comme disait Deleuze, est constructiviste : c'est là que se dessine le motif de la reprise.

La reprise appartient aux deux plans que distingue Barthes. Elle appartient au récit en ce qu'elle modifie son cours effectif sans pour autant correspondre à l'objet du vouloir-saisir initial ; et elle appartient au roman car elle est conditionnée par la discontinuité, la rupture, la césure, elle prend en charge ce qui se déprend (l'altérité, le temps, la conscience elle-même).

La déprise prend deux formes. La première vient comme l'explication du détachement du personnage principal vis-à-vis du monde. Cette forme de déprise renvoie à ce qui est désinvesti par le sujet, elle est perceptible à travers l'importance du passé et à travers la distance qui semble le séparer du monde. La deuxième forme de déprise concerne le fonctionnement du texte lui-même, qui, sous l'apparence d'une fine intrigue, investit ce qui semble secondaire par rapport à cette dernière. D'un simple point de vue quantitatif, il suffit de considérer la place prise par tout ce qui n'est pas l'écriture, c'est-à-dire l'argument principal, dans la *Recherche*, et de considérer l'affaissement de la mission initiale dans les *Ambassadeurs*, pour voir apparaître la prise en charge de ce qui se déprend du récit principal. À ces deux échelles, la déprise s'installe comme la condition de possibilité de la reprise.

CHAPITRE III : RÉPÉTITION ET REPRISE

Après avoir vu que la littérature construit des percepts, on serait tenté de penser que l'approche philosophique d'une notion est une affaire de concepts. Pourtant, puisqu'il s'agit de la notion de reprise et de ses origines, et des vies qu'a eues celle de répétition dans la pensée de Kierkegaard, Nietzsche et Deleuze, on verra que cette notion ne peut pas réellement être considérée comme un concept au sens de ce qui s'oppose au percept. La manière figurative de ces philosophes non systématiques n'attribue pas à la reprise les mêmes propriétés qu'à un concept : elle n'en aura donc pas la stabilité, ni la fixité définitive. À l'image de la vérité qui apparaît au point de vue et à la perspective, la reprise est mouvante, puisqu'elle se joue au sein d'un sujet en mouvement (le personnage focal, à une première échelle), et d'un texte, qui ne cesse de produire son propre fonctionnement (à une deuxième échelle). Elle est d'autant plus condamnée à une morphologie versatile, qu'elle est issue de la répétition : quoi de plus mouvant qu'un mouvement lui-même ? Malgré les difficultés définitoires qu'annoncent de telles notions, il s'agira ici de comprendre l'origine de la reprise, c'est-à-dire ses liens avec la répétition, dont elle est issue.

La pensée de la répétition s'inscrit dans une longue tradition philosophique. La manière dont la philosophie moderne puis postmoderne renouvellent cette notion permet de dessiner les contours de la reprise telle que nous souhaitons la définir. Dans la philosophique grecque, la répétition a à voir avec la découverte de la vérité, car l'âme, sous la forme d'un retour, a accès à elle par la répétition. Le sujet va retrouver une vérité qui est en lui-même. C'est ce que Platon défend : l'âme a déjà contemplé les vérités,

elles se trouvent donc au fond du sujet, qui doit revenir à lui-même en se recueillant pour retrouver leur trace. L'âme attend de retrouver la vérité autant que la vérité attend d'être redécouverte. Le chemin doit être fait à rebours, en arrière, la vérité existant dans un déjà-là passé : c'est l'anamnèse. Dans l'éthique chrétienne de Kierkegaard, et à l'heure de la modernité, le sujet a perdu le contact avec cette vérité ; et il doit aller de l'avant pour la découvrir. La relation avec la vérité n'est plus innée comme chez Platon, elle relève de la responsabilité du sujet qui est jeté dans le monde et qui, sans garantie, doit renouveler l'effort de ce geste fait en avant et non plus en arrière. Nietzsche renouvelle à son compte la pensée de la répétition dans sa thématisation de l'éternel retour, une « doctrine » qui exhorte à vouloir vivre de telle sorte qu'on veuille revivre éternellement de la même façon. Prétexter l'éternel retour du même, en reprenant cette formulation aux Stoïciens et à Épictète[174] permet à Nietzsche de poser la répétition comme l'expression la plus pure de la volonté de puissance. En proposant de croire au retour éternel de l'identique, Nietzsche fait de cette croyance un instrument pour frapper fort contre le règne du nihilisme moderne. La question sous-jacente n'est pas le retour éternel du même, de l'identique, mais bien la transformation potentielle dans l'homme que peut produire cette croyance, sa métamorphose et son rapport à la réalité. Nietzsche rompt avec la fonction traditionnelle de la philosophie qui est de chercher la vérité. Nouvelle catégorie d'une philosophie de l'avenir[175], la répétition devient pour Kierkegaard et pour Nietzsche deux modes opératoires entre le sujet et le monde, le sujet et la vérité, le sujet et le temps.

Nous convoquerons Kierkegaard dans ce travail de définition pour deux raisons. Ces deux raisons sont mêlées, et auraient tendance à se confondre, c'est pourquoi nous nous efforcerons de les séparer et de les justifier l'une après l'autre.

D'abord, Kierkegaard a été l'un des grands penseurs modernes de la répétition, et à ce titre, nous pourrions simplement faire état de la manière dont il a fait évoluer le concept. Qu'y a-t-il eu de résolument novateur dans sa manière de refondre cette notion ? Comment met-il la répétition à l'œuvre ? Répondre à ces questions paraîtrait

[174] Épictète affirmait que tout ce qui arrive est déjà arrivé, et arrivera de nouveau.

[175] Cela constitue le point de départ de Deleuze pour rapprocher les pensées respectives de la répétition de Kierkegaard et Nietzsche : « Chacun des trois [Deleuze ajoute Péguy], à sa manière, fait de la répétition […] la catégorie fondamentale de la philosophie de l'avenir. » DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 12.

sans rapport avec la *Recherche* de Proust et *Les Ambassadeurs* de James. Et pourtant, *La Répétition* propose une pensée de la répétition dans laquelle s'origine la deuxième raison pour laquelle nous considérons Kierkegaard comme faisant partie de notre socle théorique pour définir la reprise. En effet, de cette présentation rapide de l'ouvrage en question et de certaines grandes lignes relatives à la pensée kierkegaardienne, pourra surgir plus évidemment la question sémantique de la traduction de l'ouvrage, question qui modélise en partie l'enjeu de la distinction entre les termes répétition et reprise. La nouvelle traduction, on le verra, met bien en évidence ce que Deleuze avait mis en lumière dans son introduction de *Différence et répétition* en pointant les différents points de convergence de la pensée du philosophe danois et de celle de Nietzsche autour de la pensée de la répétition.

La pensée de la répétition que développent Kierkegaard et Nietzsche n'aboutit pas à une définition précise ni de la reprise ni de l'éternel retour. Voulant faire du mouvement même de la pensée leur philosophie, la formation de ce concept, de cette notion ou doctrine s'oppose à la généralité. La recherche qui se propose, à partir d'une absence de définition claire, se veut presque casuistique, sans classement possible. Mais chez l'un et l'autre philosophe, la répétition, ou reprise, est un mode opératoire : il s'agit donc de comprendre sa morphologie, c'est-à-dire de quoi elle est faite. Pourtant, la répétition ou reprise se trouve chez l'un et chez l'autre être comprise, interprétée, comme un mode opératoire dans la sphère de l'individu, et qui concerne la question de l'agir : c'est ce que nous tirerons de leur conception respective pour dresser une cartographie de la reprise.

1. Kierkegaard, entre la répétition et la reprise

L'essai philosophique de Kierkegaard comporte le sous-titre « Un essai de psychologie ». Le philosophe danois publie en 1843, en même temps que *Crainte et tremblement* [176], cet essai qu'il nomme précisément *Gjentagelsen,* qui signifie « reprise » ou « répétition », selon les traductions françaises. Cet ouvrage se situe au début de ce qu'il appelle son œuvre d'écrivain, et le nom du narrateur, Constantin Constantus, est une sorte de pseudonyme, bien qu'il publie son essai sous son vrai nom, le pseudonyme ne visant donc pas à dissimuler son nom d'auteur[177]. Kierkegaard met en scène dans son ouvrage des éléments autobiographiques dans le but d'expliquer à Régine Olsen, son ancienne fiancée, le choix qu'il a fait de rompre avec elle. C'est donc par le chemin indirect d'une publication que Kierkegaard décide de lui communiquer les états intérieurs relatifs à ses choix, dans le but de reprendre ses relations avec elle. Au moment où Kierkegaard achève d'écrire son ouvrage, il apprend les fiançailles de Régine Olsen avec Fritz Schlegel. Le manuscrit s'en trouve modifié, Kierkegaard y ajoute une conclusion précipitée mais il garde pourtant intactes la première partie et aussi les lettres du jeune homme. Selon Nelly Viallaneix, auteure de la dernière traduction de l'ouvrage, c'est bien la preuve que, pour Kierkegaard, cet essai n'était pas qu'un moyen de communiquer avec Régine, mais bien l'occasion de dégager l'importance de la notion de reprise dans sa philosophie. La conceptualisation de la reprise a à voir directement avec son expérience :

> L'histoire de ses amours lui a fourni l'occasion de suivre « le mouvement de l'idée », de mener à bien l'analyse « idéelle », en idée et idéale à la fois, de la « catégorie de reprise », qui revêtait un caractère d'urgence en raison

[176] « Ce sont des livres jumeaux, non seulement par leur date mais plus encore par leur genre. Tous deux sont narratifs en tant que leur fonds est une histoire, soit romancée soit empruntée à un récit biblique. Et, avec des styles bien différents, ils sont également conceptuels, élaborant la catégorie nouvelle ou s'interrogeant sur le rapport absolu à l'absolu. Le concept est ainsi rapporté à une atmosphère. » Clair André, « Kierkegaard et la dialectique. Un poète-dialecticien », *Archives de Philosophie*, 2013/4 (Tome 76), p. 611-633, https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2013-4-page-611.htm, consulté le 12.08.2019.

[177] À ce sujet, nous renvoyons à l'article de Jean-Daniel Causse, « Kierkegaard et le pseudonyme. Une figure de la vérité », *Études théologiques et religieuses*, 2013/4 (Tome 88), p. 549-557, https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2013-4-page-549.htm, consulté le 13.08.2019.

> de la « situation », c'est-à-dire de l'expérience vécue par l'écrivain. Bref, *La Reprise* marque précisément, dans la première période de l'œuvre, le passage du message personnel à un texte qui en étend la portée « à tout homme[178] ». La catégorie passe de la sphère amoureuse (le cadre de la relation à reprendre avec Régine) à la sphère totalement élargie de l'existence[179].

Constituant d'abord une réponse dans le domaine de l'expérience, la notion de reprise a gagné de l'ampleur pour devenir une véritable catégorie dans la pensée du philosophe. Son ancrage dans l'expérience fait d'elle, plutôt qu'un concept, un mode opératoire qu'il faut mobiliser dans la sphère de l'existence.

Il y a dans cet essai une double désignation du terme de reprise : à la fois reprise envisagée des relations avec Régine Olsen, et, par extension, la catégorie essentielle d'une philosophie nouvelle. Les assertions du narrateur témoignent du statut de cette notion : « […] la nouvelle philosophie apprendra que la vie tout entière est une reprise[180] » ; ou encore « La reprise est la réalité, le sérieux de l'existence[181]. »

Dans la pensée du philosophe danois, la reprise est une raison théologique autant qu'elle est le mouvement par lequel l'individu avance de stade en stade sur le chemin de la vie. Ainsi Kierkegaard met en scène trois personnages correspondant aux trois stades qui structurent sa pensée : les stades esthétique, éthique et religieux. Entendus comme des modes d'existence, ils représentent différentes manières de vivre ainsi que différentes figures de la temporalité. Constantin Constantus, le narrateur, va promouvoir la reprise comme une catégorie religieuse et fondamentale de la nouvelle philosophie. Le jeune homme amoureux et mélancolique avec qui Constantin entretient une correspondance figure le stade esthétique, le premier stade dans lequel le sujet est à la recherche du plaisir, vivant ainsi dans l'extériorité et transformant immédiatement le vécu en passé. Accumulant les expériences, il reconnaît le même qui se répète sans trouver la nouveauté qu'il cherche pourtant. La mélancolie[182] est la

[178] KIEKERGAARD Søren, *La Reprise*, traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, p. 15-16.

[179] *Ibid*.

[180] *Ibid*, p. 65.

[181] *Ibid*, p. 67.

[182] À bien des égards, le stade esthétique fait immédiatement penser au « célibataire de l'art » proustien, qui répète les expériences esthétiques pour retrouver des sensations qu'il n'approfondit jamais : il reste

dernière étape du stade esthétique, c'est-à-dire sa limite. Le jeune homme, fou amoureux d'une jeune fille, échoue à vivre la reprise. Kierkegaard fait incarner par ce jeune homme les raisons pour lesquelles il a rompu ses fiançailles avec Olsen. N'ayant pas la foi, pétri de doutes quant à sa capacité à assumer le mariage et surtout quant à sa capacité à dissimuler sa part mélancolique, il rompt par peur d'imposer son état à sa future femme. Il est donc question, dans le choix de la rupture, de responsabilité, puisque Kierkegaard refuse d'imposer son visage mélancolique à Olsen, mais aussi de manque de courage et de foi, qui auraient permis d'accéder au stade éthique, dans lequel la liberté cherche non pas la nouveauté, comme au stade esthétique, mais le même. Ce stade correspond à la naissance de l'intériorité qui s'engage par devoir. La figure de l'époux incarne le stade éthique. Enfin, le stade religieux est figuré par Job, parangon de la persévérance dans la foi malgré les épreuves, ainsi capable de faire le pari de l'absurde[183], c'est-à-dire continuer de croire en Dieu malgré les souffrances qui lui sont infligées. Ce pari est fait sans garantie, mais au nom de la transcendance. En contrepartie de sa foi inaltérable, il reçoit en double tout ce qui lui a été ôté. Dans le stade religieux, le devoir est placé envers Dieu et non pas envers le général, et l'intériorité trouve son sens transcendantal. Il ne s'agit plus d'éthique, mais de foi.

Bien plus que la simple figuration d'une reprise de relation avec Olsen, la reprise devient bientôt, dans la pensée de Kierkegaard, le mouvement grâce auquel l'individu s'achemine de stade en stade vers le saut de la foi. Il s'agit donc d'une catégorie religieuse chrétienne, mais qui appartient à une philosophie que Kierkegaard veut nouvelle, c'est-à-dire post-hégélienne : la catégorie de reprise est préférée au concept de médiation ou dépassement chez Hegel, qui correspond au moment où, dans la logique dialectique, les deux termes opposés sont dépassés par un troisième qui les englobe et les supprime. Kierkegaard entend rappeler la philosophie à la notion, pourtant difficile, de mouvement, empêché selon lui par la dialectique hégélienne toute figée par la rationalité logique. Plus encore, la reprise devient le mobile du rapport à

en surface de l'expérience esthétique qui devrait mener sur la voie de la création, ne se comprend pas lui-même et ne pourra pas comprendre l'autre. Voir Partie II, chapitre II.

[183] « Job met en question la loi, de manière ironique, refuse toutes les explications de seconde main, destitue le général pour atteindre au plus singulier comme principe, comme universel. » Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit*, p. 14.

l'avenir, son soutien – et en cela, Kierkegaard s'oppose aux Grecs dans leurs conceptions plurielles de la répétition :

> Ceux-ci [les Grecs] enseignaient que toute connaissance est un ressouvenir. De même, la nouvelle philosophie enseignera que la vie tout entière est une reprise. […] Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée, car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant[184].

La notion d'éternité, chez Kierkegaard, n'est plus en arrière comme chez les Grecs, mais en avant. Pour la première fois, la répétition, ou reprise, évoque moins ce qui a été et qui est repris, que le mouvement lui-même orienté vers l'avenir. Nelly Viallaneix insiste sur le fait que le choix du terme « *Gjentagelse* » permettait d'évacuer toute confusion avec le terme « répétition » d'origine latine, en rompant d'emblée la possibilité d'une filiation avec la philosophie grecque et surtout avec la dialectique hégélienne[185]:

> En fait, Kierkegaard a très délibérément choisi le terme « bien danois » de *Gjentagelse*, pour éviter toute référence au terme d'origine latine *Repetition*. Il le préfère surtout, au point de l'y opposer, au « mot étranger » de « *mediation* » (*Vermittelung*) qui désigne, dans le vocabulaire de la philosophie allemande hégélienne, selon lui, la répétition de ce qui existait déjà antérieurement, sans que s'y ajoute rien de vraiment nouveau. « Médiation », lit-on dans *La Reprise*, « est un mot étranger. En revanche, reprise est un mot bien danois et je félicite la langue danoise de ce terme philosophique[186] ».

[184] KIERKEGAARD Søren, *La reprise*, *op. cit*, p. 65-66.

[185] La philosophie moderne est à l'époque dominée par Hegel (1770-1831) et sa dialectique qui comprend trois mouvements : la thèse, l'antithèse est la synthèse ou « médiation ». Le dernier terme concilie les deux premiers qui s'opposent. Selon Kierkegaard, cette opération logique manque la question du mouvement, du passage, au sens où elle ne l'explique ni ne la prend en charge : « À notre époque, on n'explique pas comment la médiation se produit, si elle résulte du mouvement des deux moments ou si elle est quelque chose de nouveau, qui intervient, et alors, comment. », *Ibid*, p. 87.

[186] *Ibid*, p. 57-58.

L'individu est engagé dans l'existence, et la reprise concerne la vie elle-même, puisqu'elle est portée par l'action d'un sujet : elle engage l'action, la volonté et la liberté. De plus, l'orientation du mouvement vers l'avant et non plus vers l'arrière, marque une volonté de rompre tout à fait avec l'anamnèse. Le sujet n'a plus à reconnaître des vérités autrefois contemplées, il doit vouloir le même, et non pas l'autre ni la nouveauté :

> Seul est vraiment heureux celui qui ne s'abuse pas lui-même dans l'illusion que la reprise apporterait du nouveau ; car, c'est alors qu'on s'en lasserait. Il appartient à la jeunesse d'espérer, à la jeunesse de se ressouvenir ; mais il faut du courage pour vouloir la reprise[187].

Cela nous conduit à la deuxième raison de convoquer Kierkegaard, car la traduction du terme danois entraîne des conséquences importantes pour notre travail. Le terme utilisé par le philosophe danois est « *gjentagelse* ». Paul-Henri Tisseau, qui tient une place importante parmi les traducteurs du philosophe[188], avait choisi le terme « répétition », suivi par l'ensemble des commentateurs français de l'œuvre du philosophe, là où Nelly Viallaneix propose en 1990 une traduction proprement littérale : « reprise ». Dans le dossier explicatif de sa nouvelle traduction, elle justifie la pertinence sémantique de ce choix :

> Le terme *Gjentagelse* est formé du préfixe *gjen*, « de nouveau », et d'un substantif forgé sur le verbe *at tage*, « prendre », substantif qui insiste par conséquent sur l'action ainsi désignée. Le sens littéral est donc bien *re-prise*. Mais c'est aussi le premier sens, immédiat et concret, retenu par Kierkegaard qui entend par *Gjentagelse* « la reprise » de ses relations avec Régine Olsen, que figurent celles du jeune homme et de la jeune fille du livre. Le premier traducteur de Kierkegaard, P.H. Tisseau, dont le travail sert de base à l'édition française des *Œuvres complètes*, en convient manifestement […], même s'il traduit *Gjentagelse* par « répétition[189] ».

[187] *Ibid*, p. 66.

[188] Sur la place que tient Paul-Henri Tisseau dans la traduction de Kierkegaard, voir Jacques Lafarge, « Kierkegaard en traduction française », *Traduire les philosophes*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2000. https://books.openedition.org/psorbonne/16157?lang=fr#bodyftn16, consulté le 16.02.2021

[189] KIERKEGAARD Søren, *La reprise*, « Avertissement » de Nelly Viallaneix, *op. cit*, p. 57.

En effet, P.-H. Tisseau avait reconnu cette pertinence, car bien qu'ayant choisi le terme « répétition » pour traduire le terme et le titre de l'ouvrage, il précise dans sa préface qu'« il veut dire très exactement *re-prise* (sous-entendu : des relations[190]) ». Deux traducteurs s'accordent donc sur la traduction littérale, mais Pierre-Henri Tisseau et les autres commentateurs ont préféré éviter le terme de reprise car il était justement trop connoté à la reprise des relations avec Olsen. Ils auraient souhaité inscrire l'ouvrage dans la continuité d'une tradition philosophique, dans laquelle existait déjà le concept de répétition. Le retour à la littéralité du terme rapporte ce dernier à la sphère de l'action, puisque la reprise est un mouvement de l'intériorité, une action portée par l'individu, qui met ainsi au ban l'idée d'une répétition dont l'individu serait le sujet, c'est-à-dire la répétition extérieure ou la répétition des lois de la Nature. Choisir de traduire « *gjentagelse* » par « reprise » permet à Nelly Viallaneix de rappeler que le substantif danois « insiste […] sur l'action ainsi désignée », celle de « prendre de nouveau ». La reprise n'est pas une répétition extérieure à l'individu, et dont il serait le sujet ou le support ; la reprise s'est inscrite dans le temps, et en même temps elle n'est pas extérieure à l'individu, elle ne s'impose pas à lui, ne l'écrase pas, elle lui permet au contraire de s'inscrire dans le monde. Elle est produite par le sujet, et par l'action :

> Le terme relève de la sphère individuelle et non du « règne de la Nature », comme l'a cru le Professeur Heiberg, confondant reprise et répétition de phénomènes identiques, soumis aux lois qui les régissent. Dans la sphère où elle se situe, la reprise concerne le mouvement même de l'individu qui, de stade en stade, s'avance sur « le chemin de la vie » en s'éduquant, c'est-à-dire en se tirant vers le haut (puisque tel est le sens du verbe danois éduquer : *at opdrage* jusqu'à devenir cet Unique (*Den Enkelte*) qu'il est « devant Dieu »[191].

Kierkegaard concède, nous rappelle Nelly Viallaneix, que la notion de mouvement est un des concepts les plus embarrassants de la philosophie[192] :

---

[190] KIERKEGAARD Søren, *La Répétition*, introduction du traducteur P. -H. TISSEAU, Bazognes-en-Pereds, Éditions Tisseau, 1948, p. 112.

[191] KIERKEGAARD Søren, *La reprise*, « Introduction » de Nelly Viallaneix, *op. cit*, p. 16.

[192] *Ibid*, p. 21.

> Le mouvement, en effet, s'il n'est plus pure possibilité, n'est pas encore réalité. C'est le passage du possible au réel […]. Dès lors le mouvement n'est pas seulement dialectique par rapport à l'espace, selon la problématique que les Grecs adoptaient, des Éléates à Héraclite. Il l'est par rapport au temps[193].

Tout en rappelant que la reprise de Kierkegaard s'ancre dans le réel, elle insiste sur la dimension que le philosophe ajoute à la notion de mouvement : il s'agit d'un rapport au temps. La dialectique de la reprise kierkegaardienne consiste à dire que l'éternité pénètre le temps dans l'instant (imaginons une flèche verticale vers le bas, représentant Dieu, toucher une la ligne horizontale du temps à l'endroit de l'instant), en même temps que le temps déploie l'éternité dans la réalité : « La dialectique de la reprise consiste, dans la perspective qu'ouvre ainsi Kierkegaard, à exprimer l'éternel dans la succession de la temporalité. Elle est, en effet, un mouvement qui met en rapport les contradictoires possible-réel, idéalité-réalité[194] […] ».

À la lettre, « prendre à nouveau » sous-tend plusieurs questions, ou présuppose plusieurs principes : prendre à nouveau voudrait dire qu'on a déjà pris une fois, mais que quelque chose s'est dérobé. Il est question de réappropriation : reprendre ce qui nous est enlevé (ce qui est cohérent avec la notion de mouvement dans la sphère individuelle, avec celle de liberté et de volonté, comme on le verra avec Nietzsche) – c'est ce qu'on verra dans le cadre de notre définition de la reprise[195]. Mais quelle est la nouveauté contenue dans la reprise ? Car s'il s'agit de prendre de nouveau, on voit bien dans quelle mesure le terme « répétition » pourrait indiquer une fausse piste, indiquant par défaut la répétition du même, en l'occurrence de la même manière de prendre. La catégorie de reprise est paradoxale. Nelly Viallaneix rappelle qu'elle comporte le même et l'autre, au sens où elle les fait exister ensemble dans un geste toujours renouvelé : il y a donc de la nouveauté non pas conséquente à la reprise, mais constituante du geste lui-même. La reprise au sens de Kierkegaard conçoit la répétition du même en même temps que la dimension nouvelle de l'individu capable de reprise.

---

[193] *Ibid*.

[194] *Ibid*, p. 22.

[195] Cf infra.

Il ne doit pas soutirer à la reprise quelque chose de nouveau, mais c'est en vivant la reprise qu'il renouvelle sa vie :

> Plus généralement, le terme « répétition » évoque la similitude dans la reproduction de la parole ou du geste, la sclérose de l'habitude, « le même dans le même ». Au contraire, la reprise kierkegaardienne au sens spirituel, existentiel, est un « second » commencement, une vie nouvelle, celle de la « nouvelle créature », réconciliée (« la réconciliation est la reprise *sensu eminentori* ») ; c'est toujours « moi », le même, mais pourtant toujours « autre », à chaque instant[196].

Cette nouveauté inhérente à la reprise ne doit pas être confondue avec la nouveauté perpétuellement recherchée par l'individu qui n'a pas dépassé le stade esthétique. Constantin Constantus dit : « Seul est vraiment heureux celui qui ne s'abuse pas lui-même dans l'illusion que la reprise apporterait du nouveau ; car, c'est alors qu'on se lasserait[197]. »

C'est ici qu'on comprend que le mouvement, l'action qu'est la reprise, comporte l'enjeu de la liberté. La liberté existe dans tous les stades kierkegaardiens de l'existence, mais elle n'est pas exercée de la même manière. Dans le stade esthétique, la liberté sert la recherche de la nouveauté. Ce stade est déceptif puisqu'en cherchant la nouveauté perpétuelle, l'individu trouve le même. Au stade éthique, la liberté est engagée dans la responsabilité : elle cherche le même, et ne trouve que l'autre, et perpétue une autre forme d'insatisfaction. Dans ces deux premiers stades, la liberté est limitée à une fin. En revanche, dans le stade religieux, la liberté trouve sa forme supérieure en devenant la reprise elle-même. La liberté ne se détermine plus par rapport à l'extériorité, ou à l'autre, mais par rapport à elle-même, ce qu'on retrouvera dans la pensée nietzschéenne de la volonté de puissance. C'est pour cette raison que cette traduction plus littérale permet de faire apparaître la notion sous-jacente de volonté. Il n'y a pas de liberté sans exercice de la volonté, la liberté est portée à sa plus grande puissance intransitive.

Kierkegaard pose dans toute son importance la nouvelle catégorie de la philosophie moderne, la reprise, qui est un geste d'affirmation et d'appropriation de

[196] KIERKEGAARD Søren, *La reprise*, *op. cit*, p. 57.
[197] *Ibid*, p. 66.

l'individu dans le monde, qui peut passer de stade en stade, sans jamais en faire disparaître un seul (ce que conduirait à produire la médiation hégelienne dans laquelle les deux prémisses sont absorbées par le troisième terme). La reprise est « la loi d'harmonisation des stades dans l'ensemble des œuvres de Kierkegaard[198] », et les trois stades forment un système analogique qui suivent un mouvement en spirale :

> Ainsi, à tout moment, chaque élément constitutif est présent, sonnant à son tour plus ou moins fort. L'opéra de *La Reprise* s'édifie en spirale, en tournant sur soi, en repassant par les mêmes points, mais chaque fois, un étage plus haut, en « reprenant » le « même », mais de manière « neuve ». La reprise est sa loi[199].

Au-delà de sa fonction de catégorie religieuse et chrétienne (la reprise est un acte de foi par lequel l'individu deviendra l'Unique devant Dieu quand il atteindra le stade religieux), la reprise est donc un moyen de raccordement entre les différents stades propres à la pensée kierkegaardienne. La reprise est la forme du mouvement lui-même tendu vers l'avenir, la productrice de nouveauté, et la condition de possibilité des liens entre les différents stades. Il s'agit donc d'un mode opératoire, à l'échelle de l'individu, par lequel le sujet se tourne résolument vers l'avenir.

La question de la différence entre répétition et reprise se trouve donc formulée dans ce problème de traduction, mettant ainsi en évidence leur origine commune. Il s'agit bien de deux termes partageant le même préfixe, indiquant qu'il y a le même dans l'autre. Ces deux notions diffèrent tout en partageant un certain nombre d'éléments les constituant. Mais en quoi la reprise est-elle radicalement différente de la répétition ? L'établir ici, via la pensée de Kierkegaard puis de Nietzsche et grâce à Deleuze, nous permettra d'expliquer pourquoi nous avons choisi d'interroger la reprise dans notre corpus romanesque plutôt que la répétition.

[198] *Ibid*, p. 37.
[199] *Ibid*, p. 32.

2. Kierkegaard et Nietzsche lus par Deleuze

Si le contenu propre de la doctrine ne fait pas référence à une réalité objective, il est important de considérer en quoi l'éternel retour peut être qualifié, comme la reprise chez Kierkegaard, de mode opératoire, d'une action pratique proposée par Nietzsche pour intervenir directement sur les valeurs elles-mêmes. Dans une époque où le nihilisme[200] triomphe, Nietzsche conçoit une réponse avec la pensée de l'éternel retour. Convoquer sa pensée ici en tentant d'expliquer ce que représente cette doctrine comporte plusieurs difficultés. La forme antisystématique de son œuvre, son caractère générique hybride, majoritairement aphoristique, sans oublier les manipulations de ses textes opérées par la sœur aînée du philosophe quand la folie s'installe chez lui à partir de 1889, requièrent beaucoup de prudence interprétative. Deleuze rappelle, dans sa conclusion au colloque *Nietzsche*[201], que les deux concepts de volonté de puissance et d'éternel retour sont restés au stade d'introduction dans l'œuvre du philosophe, et à ce titre, les interprétations de ces concepts comportent le risque, invérifiable, de s'éloigner de la manière dont l'auteur aurait pu les développer. Il rappelle aussi que le pluralisme nietzschéen augmente la difficulté de la tâche : « Chaque chose a plusieurs sens qui expriment les forces et le devenir des forces qui agissent en elle[202]. » Nous nous baserons surtout sur l'analyse deleuzienne de l'éternel retour en raison du rapprochement qu'il opère entre Kierkegaard et Nietzsche autour de la notion de répétition. En effet, comme Kierkegaard, Nietzsche défendait lui aussi une philosophie nouvelle, une philosophie de l'avenir :

> Une nouvelle race de philosophes se lève. J'ose la baptiser d'un nom qui n'est pas sans danger. Tels que je les devine, tels qu'ils se laissent deviner – car il est dans leur nature de vouloir rester quelque peu énigmes – ces philosophes de l'avenir voudraient avoir, justement et peut-être aussi injustement, un droit à être appelés des séducteurs[203].

[200] Le nihilisme désigne, chez Nietzsche, la dévalorisation des valeurs.

[201] DELEUZE, Gilles, *Nietzsche* : [VIIe] colloque de Royaumont / [compte rendu publié sous la direction de Gilles Deleuze], Paris, Éditions de Minuit, « Critique », Cahiers de Royaumont, Philosophie, 1967.

[202] *Ibid*, p. 276

[203] NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal. Prélude pour une philosophie de l'avenir*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 10e édition, coll. « Œuvres complètes de Frédéric

Nietzsche partage avec Kierkegaard la rupture avec Hegel, mais il s'oppose aussi à Kant et à son « discours de seconde main » qui « procède par médiation et prend sa source moralisante dans la généralité des concepts[204]. »

D'abord, observons le contenu général de la doctrine telle qu'on la trouve formulée dans l'œuvre de Nietzsche. On trouve six occurrences au total de la doctrine de l'éternel retour. La première est l'aphorisme 341 du *Gai savoir* :

> Le poids le plus lourd. – Et si un jour ou une nuit, un démon se glissait furtivement dans ta plus solitaire solitude et te disait : « Cette vie, telle que tu la vis et l'a vécue, il te faudra la vivre encore une fois et encore d'innombrables fois ; et elle ne comportera rien de nouveau, au contraire, chaque douleur et chaque plaisir et chaque pensée et soupir et tout ce qu'il y a dans ta vie d'indiciblement petit et grand doit pour toi revenir, et tout suivant la même succession et le même enchaînement – et également cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et également cet instant et moi-même. L'éternel sablier de l'existence est sans cesse renversé, et toi avec lui, poussière des poussières ! » - Ne te jetterais-tu pas par terre en grinçant des dents et en maudissant le démon qui parla ainsi ? Ou bien as-tu vécu une fois un instant formidable où tu lui répondrais : « Tu es un dieu et jamais je n'entendis rien de plus divin ! » Si cette pensée s'emparait de toi, elle te métamorphoserait, toi, tel que tu es, et, peut-être, t'écraserait ; la question, posée à propos de tout et de chaque chose, « veux-tu ceci encore une fois et encore d'innombrables fois ? » ferait peser sur ton agir le poids le plus lourd ! Ou combien te faudrait-il aimer et toi-même et la vie pour ne plus aspirer à rien d'autre qu'à donner cette approbation et apposer ce sceau ultime et éternel[205] ?

Nietzsche », 1948, p. 78. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nietzsche_-_Par_del%C3%A0_le_Bien_et_le_Mal.pdf, consulté le 14.09.2022 ; « Eine neue Gattung von Philosophen kommt herauf: ich wage es, sie auf einen nicht ungefährlichen Namen zu taufen. So wie ich sie errate, so wie sie sich erraten lassen denn es gehört zu ihrer Art, irgendworin Rätsel bleiben zu wollen –, möchten diesePhilosophen der Zukunft ein Recht, vielleicht auch ein Unrecht darauf haben, als Versucher bezeichnet zu werden. Dieser Name selbst ist zuletzt nur ein Versuch, und, wenn man will, eine Versuchung. » ; *Jenseits von Gut und Böse*, https://www.google.fr/books/edition/Jenseits_von_Gut_und_Böse_Zur_Genealogi/8mP9CwAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=So+wie+ich+sie+errate,+so+wie+sie+sich+erraten+lassen+–+denn+es+gehört+zu+ihrer+Art,+irgendworin+Rätsel+bleiben+zu+wollen&pg=PA40&printsec=frontcover, p. 40 [note 42], consulté le 29.08.2022.

[204] DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, *op. cit*, p. 14.

[205] NIETZSCHE Friedrich, *Le gai Savoir*, présentation, traduction inédite, notes, bibliographie et chronologie par Patrick Wotling. - [2e édition corrigée], Paris, Flammarion, 2000, p. 279-280 ; « Das grösste Schwergewicht. — Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte : Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder

L'éternel retour est annoncé par un démon qui le présente comme l'épreuve de la nécessité. Il envisage deux types de réponses à cette annonce, avec le conditionnel : « te jetterais-tu par terre en grinçant les dents » qui figure la réaction nihiliste, où l'individu est accablé par cette annonce qui radicalise sa posture (tout va se répéter, hélas, identiquement) ; et la réaction extatique, conditionnée par le fait que l'individu a déjà « vécu une fois un instant formidable ». L'alternative est binaire : le refus du nihiliste, ou l'approbation dans la modalité transformatrice de l'affirmation. Le poids de cette question peut être pris en charge par une condition, celle d'aimer suffisamment « [s]oi-même et la vie », pour être capable de donner son assentiment à l'annonce de l'éternel retour. L'enjeu axiologique est déjà au centre de l'énonciation de la doctrine puisque « l'agir » est ce sur quoi s'exerce le poids de l'éternel retour[206]. Cet extrait peut être mis en lien avec un texte posthume du *Gai savoir*[207] :

> « Mais si tout est nécessaire, en quoi puis-je décider de mes actes ? » La pensée de l'éternel retour et la croyance à ce retour forment une pesanteur qui parmi d'autres pesanteurs t'oppresse et pèse sur toi davantage que celles-ci. Tu dis que la nourriture, le lieu, l'air, la société te changent et te déterminent ? Or, tes opinions le font bien plus encore, car celles-ci te déterminent à choisir telle nourriture, tel lieu, tel air, telle société. – Si tu t'incorpores la pensée des pensées, elle te métamorphosera. La question que tu poses pour tout ce que tu veux faire : « Le voudrai-je de telle sorte

Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und Alles in der selben Reihe und Folge — und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!" — Würdest du dich nicht niederwerfen und mit den Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redete? Oder hast du einmal einen ungeheuren Augenblick erlebt, wo du ihm antworten würdest: „du bist ein Gott und nie hörte ich Göttlicheres!" Wenn jener Gedanke über dich Gewalt bekäme, er würde dich, wie du bist, verwandeln und vielleicht zermalmen; die Frage bei Allem und Jedem „willst du diess noch einmal und noch unzählige Male?" würde als das grösste Schwergewicht auf deinem Handeln liegen! Oder wie müsstest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach Nichts mehr zu verlangen, als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung ? » ; « die fröhliche Wissenschaft » ; https://archive.org/details/bub_gb_LNEuAAAAYAAJ/page/n27/mode/2up, consulté le 29.08.2022.

[206] Nietzsche affirme : « […] l'homme se désigne comme l'être qui estime des valeurs, qui apprécie et évalue, comme "l'animal estimateur par excellence" », voir NIETZSCHE Friedrich, *La Généalogie de la morale*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 3e édition, 1948, p. 110. https://philo-labo.fr/fichiers/Nietzsche - 11 - G%C3%A9n%C3%A9alogie de la morale.pdf, consulté le 14.09.2022. Estimer la valeur implique d'estimer l'action et le caractère légitime ou non de son principe. L'agir, ou l'action, est donc le corollaire immédiat de la notion d'axiologie.

[207] Patrick Wotling fait ce rapprochement dans son commentaire à l'édition Flammarion : voir NIETZSCHE Friedrich, *Le gai Savoir*, *op. cit*, note n°272, p. 400.

que je le veuille faire d'innombrables fois ? » constitue la pesanteur *la plus importante*[208] ».

Ce fragment met en jeu la notion de nécessité (pourquoi vouloir quelque chose qui est nécessaire ? quid de la volonté, et plus particulièrement de la volonté de puissance ?) en soulignant l'antinomie entre la nécessité et la liberté d'agir ; et la notion de croyance : car il ne s'agit pas simplement de penser l'éternel retour, mais d'y croire pour se rendre libre. Croyance, doctrine : ces mots ne correspondent pas à la pensée antidogmatique et radicalement athée du philosophe allemand. Le vocabulaire employé par Nietzsche indique qu'il faut distinguer le contenu de cette doctrine et le statut qu'il souhaite lui donner. Autrement dit, il ne s'agit pas de chercher un régime de correspondance entre l'énonciation de cette doctrine (tout va revenir à l'identique) et sa réalité. L'intention de Nietzsche est d'opérer, à coup de marteau, un changement dans l'instauration des valeurs elles-mêmes : si la teneur de l'éternel retour est axiologique, c'est bien parce que cette doctrine ne fait pas référence à une vérité objective, mais qu'elle est elle-même une nouvelle valeur. Croire à l'éternel retour, ce n'est pas croire que tout va revenir à l'identique, c'est se rendre libre de déterminer ses choix, c'est consentir à l'épreuve sélective : « Tu dis que la nourriture, le lieu, l'air, la société te changent et te déterminent ? Or, tes opinions le font bien plus encore, car celles-ci te déterminent à choisir telle nourriture, tel lieu, tel air, telle société[209]. » Incorporer la pensée des pensées, c'est, au sens où l'explique Deleuze, « dégager la forme supérieure[210] » de cette pensée de l'éternel retour. Faire de l'éternel retour une doctrine à laquelle il faut consentir, c'est faire de la répétition « l'objet

[208] *Ibid* ; « Aber wenn alles nothwendig ist, was kann ich über meine Handlungen verfügen?" Der Gedanke und Glaube ist ein Schwergewicht, welches neben allen anderen Gewichten auf dich drückt und mehr als sie. Du sagst, daß Nahrung Ort Luft Gesellschaft dich wandeln und bestimmen? Nun, deine Meinungen thun es noch mehr, denn diese bestimmen dich zu dieser Nahrung Ort Luft Gesellschaft.— Wenn du dir den Gedanken der Gedanken einverleibst, so wird er dich verwandeln. Die Frage bei allem, was du thun willst: "ist es so, daß ich es unzählige Male thun will?" ist das größte Schwergewicht. » ; https://books.google.com.bz/books?id=iQ8hXkDo6WsC&printsec=frontcover&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false - 11 [143] - p. 394 ; consulté le 29.08.2022.

[209] NIETZSCHE Friedrich, *Le gai Savoir*, *op. cit*, note n°272 p. 400.

[210] « Et quand Nietzsche présente l'éternel retour comme l'expression immédiate de la volonté de puissance, volonté de puissance ne signifie nullement « vouloir la puissance », mais au contraire : quoi qu'on veuille, porter ce qu'on veut à la « nième » puissance, c'est-à-dire en dégager la forme supérieure, grâce à l'opération sélective de la pensée dans l'éternel retour, grâce à la singularité de la répétition dans l'éternel retour lui-même. » DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, *op. cit*, p. 15-16.

même du vouloir[211] » et ainsi transformer son rapport au monde pour, c'est ce que souhaite Nietzsche, changer en particulier le rapport qu'ont les sociétés occidentales, nihilistes et décadentes, à la vérité et son autorité qui organise et régule l'ensemble de l'existence. Le pari de croire en l'éternel retour est celui de restaurer la confiance dans l'existence et l'assentiment à la vie. L'éternel retour se tourne vers l'avenir, comme la reprise kierkegaardienne.

L'idée de l'éternel retour est développée ensuite dans trois passages d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. D'abord dans « De la rédemption », où l'éternel retour est présenté comme la volonté à la fois créatrice et conséquemment libératrice : « Je vous ai conduits loin de ces chansons lorsque je vous ai enseigné : "La volonté est créatrice." Tout "ce qui fut" est fragment, énigme et cruel hasard, – jusqu'à ce que la volonté créatrice ajoute : " Mais c'est là ce que j'ai voulu[212]." » La même idée apparaît plus loin dans « De la vision et de l'énigme », souvent considéré comme l'endroit où la doctrine est exposée le plus clairement. Dans la première partie de ce fragment, le personnage du nain, qui accompagne Zarathoustra dans son chemin perché sur son épaule, lui dispense des paroles accablantes. Zarathoustra le nomme tantôt « l'esprit de la douleur », tantôt « l'esprit de la lourdeur », et parvient à lui opposer son courage et à le défier : « Nain ! À nous deux ! Toi ou moi[213] !», pour qu'enfin, dans la deuxième partie du fragment, Zarathoustra lui expose la doctrine de l'éternel retour en disant au nain de prendre garde à ne pas trop « simplifier les choses » :

> Toute chose qui sait courir ne doit-elle pas avoir parcouru cette rue ? Toute chose qui peut arriver ne doit-elle pas être déjà arrivée, accomplie, passée ?
>
> Et si tout ce qui est a déjà été ; que penses-tu, nain, de cet instant ? Ce portique lui aussi ne doit-il pas déjà – avoir été ?
>
> Et toutes choses ne sont-elles pas si étroitement enchevêtrées que cet instant entraîne toutes les choses de l'avenir ? et se détermine donc lui-même[214] ?

---

[211] *Ibid*, p. 13.

[212] NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction de Maurice Betz ; [Introduction par Friedrich Würzbach] – 20e édition. Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1947,p.165-166 ; « So wollte ich es ! », http://www.pileface.com/sollers/pdf/Zarathustra.pdf, p. 126, consulté le 29.08.2022.

[213] NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit*, p. 182 ; "Zwerg! Du! Oder ich!", http://www.pileface.com/sollers/pdf/Zarathustra.pdf, p. 126, consulté le 29.08.2022.

[214] NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit*, p. 184-185 ; « Muss nicht, was laufen _kann_ von allen Dingen, schon einmal diese Gasse gelaufen sein? Muss nicht, was geschehn _kann_

Enfin, dans « Le convalescent », Zarathoustra accuse physiquement la conséquence de cette doctrine, malade de lassitude à l'idée que les pires choses vont se répéter. Les animaux de Zarathoustra formulent la doctrine de l'éternel retour, en comprenant que c'est son « plus grand danger » et sa « maladie » que d'être l'annonciateur de cette doctrine. Les animaux parlent à sa place, à la première personne :

> Je reviendrai avec ce soleil, avec cette terre, avec cet aigle, avec ce serpent – non pour une vie nouvelle, ni pour une vie meilleure ou semblable :
>
> — je reviendrai éternellement pour cette vie, identiquement pareille, en grand et aussi en petit, afin d'enseigner de nouveau l'éternel retour de toutes choses,
>
> — afin de proclamer à nouveau la parole du grand midi de la terre et des hommes, afin d'enseigner de nouveau aux hommes la venue du Surhomme[215].

Comprise comme croyance, l'éternel retour signifie la répétition de l'identique : pas de « vie nouvelle », ni « meilleure » ni « semblable », mais l'identité éternellement répétée. Néanmoins, la triple occurrence « afin d'enseigner de nouveau » recueille le paradoxe du même et de l'autre. La nouveauté appartient à l'action répétée, comme la reprise kierkegaardienne dont ne découle rien de nouveau, mais qui se renouvelle comme action. Zarathoustra reviendra annoncer l'éternel retour qui est en fait la condition de l'avènement du surhomme.

---

von allen Dingen, schon einmal geschehn, gethan, vorübergelaufen sein? Und wenn Alles schon dagewesen ist: was hältst du Zwerg von diesem Augenblick? Muss auch dieser Thorweg nicht schon - dagewesen sein? Und sind nicht solchermaassen fest alle Dinge verknotet, dass dieser Augenblick _alle_ kommenden Dinge nach sich zieht? Also - - sich selber noch? » ; http://www.pileface.com/sollers/pdf/Zarathustra.pdf, p. 127, consulté le 29.08.2022.

[215] NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra, op.cit*, p. 255 ;» "Ich komme wieder, mit dieser Sonne, mit dieser Erde, mit diesem Adler, mit dieser Schlange - _nicht_ zu einem neuen Leben oder besseren Leben oder ähnlichen Leben:

- ich komme ewig wieder zu diesem gleichen und selbigen Leben, im Grössten und auch im Kleinsten, dass ich wieder aller Dinge ewige Wiederkunft lehre, -

- dass ich wieder das Wort spreche vom grossen Erden- und Menschen-Mittage, dass -ich wieder den Menschen den Übermenschen künde." » http://www.pileface.com/sollers/pdf/Zarathustra.pdf, p. 182, consulté le 29.08.2022.

La dernière occurrence dans l'œuvre entière se trouve dans l'aphorisme 56 de *Par-delà le bien et le mal* (1886) et vient clarifier le fait que l'éternel retour est la condition de l'affirmation, de l'assentiment à la vie :

> Celui qui, mû par une sorte de désir énigmatique, s'est, comme moi, longtemps efforcé de méditer le pessimisme jusque dans ses profondeurs, de délivrer celui-ci de son étroitesse et de sa niaiserie mi-chrétienne, mi-allemande, car c'est sous cet aspect qu'il nous est apparu en dernier lieu durant ce siècle, je veux dire sous forme de philosophie schopenhauerienne. Celui qui a véritablement considéré une fois, sous tous ses aspects, avec un œil asiatique et superasiatique la pensée la plus négatrice qu'il y ait au monde — cette négation de l'univers par-delà le bien et le mal, et non plus, comme chez Bouddha et Schopenhauer, sous le charme et l'illusion de la morale — celui-là s'est peut-être ouvert ainsi les yeux sans le vouloir précisément, pour l'idéal contraire, pour l'idéal de l'homme le plus impétueux, le plus vivant, le plus affirmateur qu'il y ait sur la terre, de l'homme qui n'a pas seulement appris à s'accommoder de ce qui a été et de ce qui est, mais qui veut aussi que le même état de choses continue, *tel qu'il a été et tel qu'il est*, et cela pour toute éternité, criant sans cesse « *bis* », non seulement pour soi, mais pour la pièce tout entière, pour tout le spectacle, et non seulement pour un pareil spectacle, mais au fond pour celui qui a besoin de ce spectacle et le rend nécessaire, parce qu'il a toujours besoin de lui-même et qu'il se rend nécessaire. — Comment ? Ceci ne serait-il pas — *circulus vitiosus deus*[216] *?* —

[216] NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, *op. cit.* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nietzsche_-_Par_del%C3%A0_le_Bien_et_le_Mal.pdf, consulté le 14.09.2022 ; « Wer, gleich mir, mit irgend einer räthselhaften Begierde sich lange darum bemüht hat, den Pessimismus. in die Tiefe zu denken und aus der halb christlichen, halb deutschen Enge und Einfalt zu erlösen , mit der er sich diesem Jahrhundert zuletzt dargestellt hat, nämlich in Gestalt der Schopenhauerischen Philosophie ; wer wirklich einmal mit einem asiatischen und überasiatischen Auge in die weltverneinendste aller möglichen Denkweisen hinein und hinunter geblickt hat - jenseits von Gut und Böse , und nicht mehr, wie Buddha und Schopenhauer, im Bann und Wahne der Moral , der hat vielleicht ebendamit , ohne dass er es eigentlich - 74 wollte , sich die Augen für das umgekehrte Ideal aufgemacht: für das Ideal des übermüthigsten lebendigsten und weltbejahendsten Menschen , der sich nicht nur mit dem , was war und ist, abgefunden und vertragen gelernt hat, sondern es, so wie es war und ist , wieder haben will , in alle Ewigkeit hinaus , unersättlich da capo rufend , nicht nur zu sich , sondern zum ganzen Stücke und Schauspiele, und nicht nur zu einem Schau spiele , sondern im Grunde zu Dem, der gerade dies Schauspiel nöthig hat- und nöthig macht: weil er immer wieder sich nöthig hat — und nöthig macht Wie? Und dies wäre nicht - *circulus vitiosus deus* ? » ; *Jenseits von Gut und Böse,* https://www.google.fr/books/edition/Jenseits_von_Gut_und_Böse_Zur_Genealogi/8mP9CwAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=So+wie+ich+sie+errate,+so+wie+sie+sich+erraten+lassen+–+denn+es+gehört+zu+ihrer+Art,+irgendworin+Rätsel+bleiben+zu+wollen&pg=PA40&printsec=frontcover, consulté le 14.09.2022.

On notera ici l'allusion musicale « bis » qui évoque l'opéra de la reprise kierkegaardienne, augmentée ici de la notion de spectacle.

A priori, rapprocher Kierkegaard et Nietzsche n'a aucun sens tant leur pensée est éloignée l'une de l'autre : l'une est existentialiste et religieuse, l'autre métaphysique et profondément athée. Deleuze, dans *Différence et répétition*, ne cherche pas à niveler leurs différences diamétrales et prend garde à ne pas poser la question du point de vue « spéculatif », niveau auquel on en viendrait à comparer la nature de leurs déités respectives. Le Dieu de Kierkegaard n'a rien à voir avec le Dionysos de Nietzsche : « Nous ne suggérons aucune ressemblance entre le Dionysos de Nietzsche et le Dieu de Kierkegaard. Au contraire, nous supposons, nous croyons que la différence est infranchissable[217]. » Pourtant, enchaîne Deleuze, et même justement, tous deux font de la pensée de la répétition la catégorie fondamentale de la philosophie qu'ils veulent tous deux « nouvelle », la philosophie de l'avenir. Les deux penseurs convergent autour de la prévalence du mouvement, qui doit être la forme même que doit prendre la philosophie. Si elle se veut nouvelle dans un cas comme dans l'autre, c'est parce qu'elle veut rompre avec la médiation, et aussi avec la représentation, pour mettre en mouvement la pensée elle-même :

> Ils veulent mettre la métaphysique en mouvement, en activité. Ils veulent la faire passer à l'acte, et aux actes immédiats. Il ne leur suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement ; la représentation est déjà médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition […] Ils inventent, dans la philosophie, un incroyable équivalent de théâtre, et par là fondent ce théâtre de l'avenir en même temps qu'une philosophie nouvelle[218].

La dimension axiologique de la pensée de la répétition apparaît clairement ici. La métaphysique elle-même, d'abord, doit « passer à l'acte », et ces actes doivent être « immédiats ». Mais la notion de mouvement est tout aussi importante : il faut que le penseur produise un mouvement dans l'œuvre, en faisant du mouvement lui-même une

[217] DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, *op. cit*, p. 16.
[218] *Ibid*, p. 16-17.

œuvre. Ici le philosophe devient homme de théâtre, ou poète. C'est le premier corrélat qu'établit Deleuze pour réunir Kierkegaard et Nietzsche dans le renouvellement de la pensée de la répétition, et pour nous, de la reprise : la répétition doit concerner l'action et la liberté, car c'est une épreuve de sélection. La répétition envisagée de cette façon est un *pharmakon,* poison et remède : « Sans doute la répétition est-elle déjà ce qui enchaîne ; mais si l'on meurt de la répétition, c'est elle aussi qui sauve et qui guérit, et qui guérit d'abord de l'autre répétition[219]. »

La répétition est aussi opposée aux lois de la Nature, qui pour Kierkegaard n'impliquent pas fondamentalement de répétition, mais des critères plus généraux d'échange[220]. C'est parce que la répétition concerne la volonté, et que la volonté est elle-même mouvante, qu'elle ne concerne pas les lois de la nature. Deleuze explique que Kierkegaard identifie l'esthète à celui qui cherche la répétition des lois de la nature. Quant à Nietzsche, il identifie dans les lois de la nature une persévérance, une intensité : la volonté. Mais cette volonté, qui est la singularité même, s'érige précisément contre toute loi. C'est pourquoi l'éternel retour de Nietzsche s'oppose tout à fait à l'hypothèse cyclique, qui renvoie aux lois de la nature, c'est-à-dire à la généralité (encore des critères généraux d'échange et d'égalité).

Cette volonté, identifiée différemment par Kierkegaard et par Nietzsche, est la singularité en soi. Encore ici, la singularité ne permet pas l'admission de la généralité, plus encore : elle n'admet pas la morale. La généralité produit une morale, à laquelle la répétition s'oppose. Chez Kierkegaard, cette contestation s'accompagne d'une forme de résignation, dont Job est la figure de la première, et Abraham, de la deuxième. Cette dualité se retrouve en Zarathoustra, qui tour à tour refuse la loi et consent à la loi supérieure de l'éternel retour.

Chacun de ces critères d'identification s'oppose à la loi et à la généralité. Mais une pensée de l'avenir, telle que la postulent Kierkegaard et Nietzsche, doit évacuer également la question de la mémoire. Envisagée sous la forme de deux catégories, la réminiscence antique et l'habitus moderne, la mémoire est, selon Deleuze, condamnée chez les deux penseurs. Elle comporte, dans sa forme, de la généralité : « Si bien que

[219] *Ibid*, p. 13.

[220] Nous renvoyons ici à l'article de Maria Orlova : « Répétition *vs* généralité », *Philosophique*, 19 | 2016, mis en ligne le 30 août 2017, http://journals.openedition.org/philosophique/942, consulté le 01.03.2021

jamais l'habitude ne forme une véritable répétition : tantôt c'est l'action qui change, et se perfectionne, une intention restant constante ; tantôt l'action reste égale, dans des intentions et des contextes différents[221]. »

Alors, la question que pose Deleuze est celle-ci : comment faire ce mouvement, comment répéter, ou comment faire en sorte que la répétition profonde ait lieu : « Il s'agit plutôt de savoir ce que veut dire « faire le mouvement », ou répéter, obtenir la répétition. S'agit-il de sauter, comme le croit Kierkegaard ? Ou bien de danser, comme le pense Nietzsche, qui n'aime pas que l'on confonde sauter avec danser[222] […] ».

[221] DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, *op. cit*, p. 12.

[222] *Ibid*, p. 19.

3. Vers la pensée de la reprise

Pour Deleuze, le concept doit être dramatisé, c'est-à-dire mis en mouvement grâce à des « dynamismes dramatiques » :

> Un concept étant donné, on peut toujours en chercher le drame, et jamais le concept ne se diviserait ni ne se spécifierait dans le monde de la représentation sans les dynamismes dramatiques qui le déterminent ainsi dans un système matériel sans toute représentation possible[223].

Interroger la notion de reprise dans les textes romanesques de la *Recherche* et des *Ambassadeurs* consiste donc à voir en quoi cette figure, cette notion, y est dramatisée. Pour ce faire, il faut tirer les conséquences de ce qu'elle emprunte à la répétition. Les éléments communs à la pensée de la répétition chez Kierkgaard et chez Nietzsche, que Deleuze rassemble, permettent de définir les contours de la définition moderne de la répétition. Nous postulerons ici que la répétition est la condition d'existence de la reprise, et qu'elles partagent ainsi un certain nombre d'éléments constitutifs. La reprise telle que nous l'envisageons hérite donc de certains aspects de la répétition que Deleuze identifie chez Kierkegaard et Nietzsche, dont la théorisation est pour le moins anti-systématique. À travers chacun de ces aspects choisis se formule un aspect constitutif de la reprise, ou un de ses enjeux. L'ordre de ces aspects n'est pas arbitraire puisqu'il tente de suivre, au moins en partie, la réflexion deleuzienne introductive de la répétition, et aussi parce qu'il permet de suivre l'ordonnancement de ce travail, comme autant d'étapes et d'aspect de la reprise.

Quand Deleuze explique que la répétition s'oppose à la généralité, il faut comprendre qu'elle concerne toujours quelque chose d'unique. La répétition n'exprime ni ne révèle la ressemblance ou l'équivalence, mais la singularité, c'est-à-dire la différence. Il en va de même pour la reprise, dont on ne peut pas faire de théorie générale, mais dont on peut essayer de comprendre la morphologie, c'est-à-dire le fonctionnement de ses formes, à partir de ce premier critère de la singularité. Dans

[223] DELEUZE Gilles, *L'Île déserte : textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2002, p. 137.

notre corpus, ce critère se traduit en un parti pris poétique qui va structurer chaque œuvre : il s'agit de prendre la conscience comme vecteur narratif, soit en la peignant le plus objectivement possible quitte à bousculer la langue, comme chez James, ou quitte à plonger dans les méandres du temps vécu par le biais de la première personne chez Proust.

Cette singularité s'exprime donc à travers un sujet, pour qui il s'agit de reprendre quelque chose qui lui a été enlevé, non pas pour un principe d'équivalence ou de compensation, qui relèveraient de la généralité, mais dans le but d'une revanche sur cette dernière : « Si l'échange est le critère de la généralité, le vol et le don sont ceux de la répétition. Il y a donc une différence économique entre les deux[224]. » La reprise concernerait le rapt, l'arrachement de quelque chose pris dans un ensemble qui se refuse, qui se dérobe. Comme on l'a vu, c'est le temps qui constitue la principale substance de la perte dans *Les Ambassadeurs* et la *Recherche*. La reprise concerne le désir lui-même, puisque Deleuze utilise le même critère économique pour distinguer le désir, avec Guattari : « Le désir ignore l'échange, *il ne connaît que le vol et le don*[225] […] ».

À l'échelle de l'expérience du sujet, on peut distinguer les deux aspects de la répétition qu'identifie Deleuze. La répétition, comme la reprise, est un mouvement, c'est-à-dire qu'elle est à la fois constituée d'un mouvement et constitutive de ce mouvement. Sa définition correspond en fait à celle du motif : « C'est pourquoi présente une telle importance la mobilité propre au "motif" qui à la fois est issu d'un mouvement et génère un mouvement[226]. » Deleuze prend précisément l'exemple du motif de décoration pour distinguer les deux types de répétition : l'une est statique, et l'autre, dynamique. Il ne s'agit pas de distinguer le sujet et l'objet par rapport à la répétition (qui répète, ou qui est répété), mais plutôt de dissocier deux types de répétitions : « Car il n'y a pas de répétition sans un répétiteur, rien de répété sans âme répétitrice. Aussi bien, plutôt que le répété et le répétiteur, l'objet et le sujet, nous devons distinguer deux formes de répétition[227]. » L'une est « statique, en extension, ordinaire, horizontale, de symétrie,

[224] DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition, op. cit,* p. 7.

[225] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie tome 1. L'Anti-Œdipe*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions de Minuit, 1972-1973, p. 219.

[226] MACHEREY Pierre, « Rechercher la vérité : les leçons de la littérature », *op. cit.*

[227] DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition, op. cit,* p. 36.

matérielle, nue[228] », l'autre, la seconde, qui est la raison de la première : « dynamique, intensive, verticale, fondée sur l'inégal, vêtue[229] ».

Au sein de la diégèse, la reprise concerne la sphère du sujet, comme c'est le cas pour Kierkegaard et Nietzsche. La reprise est un mouvement qui appartient à la sphère individuelle et qui est relatif au domaine de l'agir. Ce qui nous intéresse ici, c'est le sujet en tant qu'il agit, et en tant qu'il est conscient, et en tant qu'il perçoit. L'engagement, l'action, c'est-à-dire le geste, est lié à une épreuve dans laquelle la liberté et la volonté du sujet sont en jeu : « Faire de la répétition même quelque chose de nouveau ; la lier à une épreuve, à une sélection, à une épreuve sélective ; la poser comme objet suprême de la volonté et de la liberté[230]. » C'est ce qu'a indiqué l'étude de la déprise, puisqu'à travers elle, c'est-à-dire dans la structure du rapport que le sujet entretient avec ce qui lui est extérieur, se jouent la volonté et la liberté.

Plus exactement, il s'agit de voir en quoi la déprise appelle la reprise, non pas dans un rapport de cause et de conséquence, qui impliquerait une chronologie et une réflexion sur l'évènement, mais dans un rapport d'interdépendance dynamique. À l'échelle du sujet, c'est-à-dire à l'échelle diégétique, la reprise concerne moins les rapports concrets qu'entretiennent les personnages principaux avec leurs extériorités, que le rapport à la représentation qu'ils se font d'elles. Se mouvant entre des représentations très structurées de ce qui se trouve avoir une mobilité irréductible, Strether et le narrateur proustien doivent ordonner, grâce à la reprise, un ensemble de contradictions. En découle le premier enjeu de la reprise. Au cœur de cette dialectique entre la fixité et la mobilité des représentations, se structure le paradigme de la continuité et de la discontinuité. À l'échelle du personnage focal, la déprise et la reprise représentent une possibilité de se déprendre du système et du pouvoir qu'exercent les extériorités et de leurs représentations. Un des enjeux de la reprise est la réappropriation, pour le sujet, de sa propre différence, et cette réappropriation se jouera notamment vis à vis du temps.

C'est pour cette raison que la reprise ne concerne pas le passé en tant que tel, c'est-à-dire la mémoire, mais bien la mobilité constitutive du mouvement vers l'avenir.

---

[228] *Ibid*, p. 36-37

[229] *Ibid.*

[230] *Ibid*, p. 13.

L'orientation vers l'avenir de ce mouvement implique d'être porté par une confiance : a-t-elle été perdue, et comment est-elle retrouvée ? La conversion du personnage focal apparaît comme le cœur de la figuration romanesque de la reprise, car en elle se joue la rivalité de deux temporalités différentes : celle de la généralité, qui concerne les temps imposés par la société (les rythmes mondains pour le narrateur proustien, et l'assiduité des nouvelles que donne Strether à Mrs Newsome en sont un exemple). Une rivalité s'installe entre la subjectivité irréductible du personnage focal et les temps linéaires, les ordres imposés, qui sont incapables d'accueillir la première. De plus, les transformations perpétuelles des êtres et des choses qui entourent le héros miment sa propre conversion, et dans un mouvement de bascule savamment calculé, James et Proust font du renversement un principe structurel grâce auquel les plus infimes lignes de démarcations peuvent affleurer à la surface du texte. C'est ce qui sera abordé dans le deuxième temps de cette étude.

Selon Deleuze, la répétition est, chez Kierkegaard et chez Nietzsche, une réponse au problème du passage. La transformation intérieure, qu'on appelle conversion, est une transformation du point de vue. À mesure que le point de vue change, ce qu'il perçoit autour de lui change tout autant, au moyen de figures qui gardent intacte l'importance du passage entre les formes. L'anamorphose jamesienne et la métamorphose proustienne sont les espaces figuratifs dans lesquels le mouvement est à l'œuvre. En même temps que ce mouvement relie les formes entre elles, il accuse et occupe la distance qui les sépare. La reprise est l'agent de la transformation. En filigrane se dessine le problème de la création : dans cette distance entre les formes, dans ce passage, est en jeu la rivalité entre l'art et la vie.

L'art s'exerce comme modalité transformatrice de l'expérience vécue, pour les deux auteurs, et *Les Ambassadeurs* et la *Recherche* interrogent ce problème à partir d'un personnage focal et de la transformation d'un point de vue. La répétition, chez Kierkegaard comme chez Nietzsche, doit être liée à une épreuve : pour Strether et pour le narrateur proustien, elle consiste à se replacer au principe de l'action, et à interroger le fondement de la responsabilité, non pas morale, mais éthique, en ce qui concerne Strether, et esthétique, en ce qui concerne le narrateur de la *Recherche*. Les deux œuvres mettent en crise la notion d'autorité pour mieux cerner la question de la responsabilité, envisagée, comme on le verra, sous l'angle de la capacité.

Enfin, la reprise, comme la répétition, est une catégorie de l'avenir. À l'échelle du sujet, l'avenir ne représente rien d'autre qu'une forme vide et lointaine. On préfèrera questionner le devenir et ses formes, en ce qu'il permet d'envisager l'avenir depuis le sujet, en structuration perpétuelle. Les poétiques jamesienne et proustienne ont cette particularité commune de surcharger la narration de la présence de la conscience, ce qui a pour double conséquence de lui conférer une grande puissance, et de la pulvériser dans des endroits toujours plus éloignés de la fiction. La reprise a pour dernier corollaire une autre forme de déprise : un déport, un mouvement qui conduit au-delà de la fiction, le fondement même du geste de l'écriture.

Nous ajouterons à cette constitution de cette catégorie de reprise, un élément auquel elle répond : la déprise. Étant au départ un geste d'affirmation, elle devient un geste d'appropriation. Mais pour pouvoir faire sien ce rapport avec ce qui lui est extérieur, avec ses propres représentations, il faut qu'il se dégage de celui qui lui est indiqué : la reprise implique la déprise, non pas avant (vers l'avenir), ou en amont (comme condition), mais toujours simultanée et toujours reconduite. Autrement dit, il ne faut pas comprendre cela de façon linéaire : la déprise, ni cause ni raison, n'implique pas forcément la reprise comme effet ou conséquence. Cependant elles agissent ensemble de façon dynamique et il y a renversement puisque le but de la reprise est une autre forme de déprise : le déport, l'anomie. C'est le moment où le personnage devient capable de porter l'intensité de la différence, que le sujet commence à exploser, à se disperser, plutôt à qu'à se consolider fermement :

> Quant au troisième temps, qui découvre l'avenir – il signifie que l'évènement, l'action ont une cohérence secrète excluant celle du moi, se retournant contre le moi qui leur est devenu égal, le projetant en mille morceaux comme si le gestateur du nouveau monde était emporté et dissipé par l'éclat de ce qu'il fait naître au multiple : ce à quoi le moi s'est égalisé, c'est l'inégal en soi. C'est ainsi que le Je fêlé suivant l'ordre du temps et le Moi divisé suivant la série du temps se correspondent et trouvent une issue commune : dans l'homme sans nom, sans famille, sans qualités, sans moi ni Je, le « plébéien » détenteur d'un secret, déjà surhomme dont les membres épars gravitent autour de l'image sublime[231].

[231] *Ibid*, p. 121.

Pour cerner la reprise, il faut déjà cerner la répétition dans la *Recherche* et dans les *Ambassadeurs*. Ses formes sont différentes et c'est en partie lié, c'est ce qu'on verra au fil de notre démonstration, aux méthodes de composition respectives des deux auteurs. Le prisme qui est le nôtre et qui consiste à interroger ces œuvres au regard de la notion de reprise est sous tendu par l'hypothèse de son importance et son originalité. Selon nous, la répétition, qui héberge la possibilité de la reprise, contribue à travailler à une mise en mouvement de la représentation au sein du romanesque. Dans un article consacré à Deleuze et aux hypothèses qu'il avait émises sur la présence et les formes de la répétition dans la *Recherche*, Maurizio Ferraris et Daniela De Agostini tentent de voir où se manifestent ces deux éléments dans le roman proustien et arguent, à la suite de Deleuze, que « la répétition s'oppose aux lois de la nature aussi bien qu'à celles de la pseudo-nature du vraisemblable romanesque[232]. » Autrement dit, la répétition permet de déjouer les formes propres au romanesque. Leur hypothèse est qu'il existe deux romans, qu'on peut justement distinguer à partir des deux formes de répétition deleuzienne, en ce sens qu'elle permet de distinguer, en les opposant, un temps linéaire d'une part, qui serait celui de l'expérience historique, et le temps circulaire de l'expérience intérieure. Cette distinction engendre deux romans en un : d'une part le roman des personnages, roman 1, aussi vide que les signes qui y sont émis et dans lequel les personnages sont des supports de simulacres – dans ce roman 1, la répétition est horizontale, symétrique, matérielle ; et le roman 2, cyclique et intérieur, théâtre de la danse des simulacres qui ont valeur de vérités, qui « valide » le roman 1, dans lequel la répétition est intensive et verticale. Cette validation est une validation du sens : le roman 2 réinsuffle dans le roman 1 de la signification, qui avait été dérobée par le temps linéaire de l'extériorité :

> Nous assistons, dans le roman des personnages, à la définition du vide : leur langage est privé d'importance et de signification […]. Par contre, le roman cyclique des simulacres, qui suit un rythme d'apparition et de disparition […] n'est même pas un roman – et, si on y regarde de près, il

[232] FERRARIS Maurizio, DE AGOSTINI Daniela, « Proust, Deleuze et la répétition : notes sur les niveaux narratifs d'*A la recherche du temps perdu* », *Littérature*, n°32, 1978. Violences et autorité, pp. 66-85 ; https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1978_num_32_4_1174 consulté le 12.11.2017.

> ne raconte rien : mais il valide le premier roman, en lui redonnant la vérité que l'extériorité de l'histoire lui avait enlevée[233] […]

Cette opposition entre les deux romans au sein de la *Recherche* nous permet de cerner l'endroit de la reprise. Une vérité a été dérobée, « enlevée » à la conscience, dans le roman 1. La tâche du roman 2 est d'inoculer le sens véritable, que la conscience aura volé, repris : en ce sens, on retrouve le critère économique du vol, qui relève bien de la répétition, en opposition avec l'échange, qui est le critère de la généralité. La reprise, c'est l'endroit du vol, de la réappropriation, c'est ce que cerne le narrateur proustien lorsqu'il condamne l'habitude sopitive : « Il me fallait rendre aux moindres signes qui m'entouraient (Guermantes, Albertine, Saint-Loup, Balbec, etc.) leur sens que l'habitude leur avait fait perdre pour moi[234] ».

Si le roman 1 est le roman des personnages, alors on parle bien de personnages mondains, tout autant chez Proust que chez James. C'est le premier monde de signes distingué par Deleuze, celui de la mondanité, au sein duquel les signes sont nombreux et tiennent lieu « d'action et de pensée[235] ». Pire encore, le signe mondain a « usurpé la valeur supposée de son sens[236] », c'est-à-dire qu'il ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même et se suffit, paradoxalement suspendu dans son absence de contenu, mais pas moins valide pour autant. Cruel donc, du point de vue des actions (comme Oriane de Guermantes, qui face à Swann creusé et sur le point de mourir, pense davantage à la couleur de ses souliers qu'à ce qu'elle serait censée dire ou manifester en la circonstance) nous dit Deleuze, stupide du point de vue de la pensée, et nul du point de vue de l'intensité, le signe mondain et son analyse par le narrateur occupent une grande place dans la *Recherche*, à l'image de la saturation du vide qu'il contient. Le roman des personnages, c'est le parcours chronologique du narrateur dans les différents mondes, tout comme Strether rencontrera successivement plusieurs personnages et découvrira successivement plusieurs lieux, mais la linéarité saturée, contraignante, sera identifiée chez Strether à son passé monotone – les codes et les signes mondains, perçus du point de vue de Strether, sont en effet valorisés, voire

[233] *Ibid*, p. 79.
[234] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 476.
[235] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 12.
[236] *Ibid*.

portés aux nues, donc toujours observés sous l'angle du manque (Strether n'est pas « rodé ») ou de l'admiration.

Il faudra au narrateur proustien du temps, des désillusions et des erreurs pour reprendre ce que le roman des personnages, linéaire et saturé de signes, a volé de sens. Apprendre et comprendre, s'approprier, n'est possible que par la répétition profonde, vêtue, qui pourra avoir lieu, et engendrer la prise en charge par le sujet de la différence contenue dans cette dernière répétition, et être ainsi capable de reprise.

Dans son étude sur la rythmanalyse, Henri Lefebvre distingue deux types de répétitions : la répétition cyclique, qui est celle du cosmique et de la nature : « jours, nuits, saisons, vagues de la mer et marées, cycles mensuels etc[237] », et la répétition linéaire, qui concerne la « pratique sociale [238] », « l'activité humaine », et la « monotonie des actions et des gestes, cadres imposés[239] ». Si, morphologiquement, le temps subjectif sera associé, dans cette étude, à la spirale, à cause de sa verticalité et de son intensité, c'est justement pour contredire la notion de répétition cyclique : la répétition, et donc la reprise, ne relève pas des lois de la nature, mais d'une interférence entre la pratique sociale et la singularité de sujet.

En effet, là où Deleuze parle de deux formes de la répétition, il parle bien d'une seule répétition qui apparaît sous deux aspects. Lefebvre, quant à lui, identifie le problème de la coexistence de ces deux types de répétition en termes d'*interférence* : « La répétition cyclique et le répétitif linéaire se dissocient à l'analyse, mais dans la *réalité* interfèrent constamment. […] L'unité conflictuelle des relations entre le cyclique et le linéaire engendre tantôt des compromis, tantôt des perturbations[240]. » Leur interférence, dit Lefebvre, conditionne leur identification : « Le temps et l'espace, le cyclique et le linéaire ont cette action[241] réciproque ; ils se mesurent l'un par l'autre ; chacun se fait mesurant-mesuré ; tout est répétition cyclique à travers les répétitions linéaires[242] ». Pour voir comment la singularité du sujet interfère avec la

[237] LEFEBVRE Henri, *Éléments de rythmanalyse : introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Éditions Syllepses, coll. « Explorations et découvertes en terres humaines », 1992, p. 16-17.

[238] *Ibid*, p. 17.

[239] *Ibid*.

[240] *Ibid*.

[241] Cette « action » renvoie à une action de mesure.

[242] *Ibid*.

répétition linéaire et saturée du monde extérieur, nous aborderons d'abord la question de l'espace, pour ce qu'elle permet d'aborder le problème de la fragmentation et de la discontinuité, et l'effort contigu du point de vue, lui-même fragmentaire, pour raccorder les morcellements des extériorités. Ensuite, nous distinguerons deux types de temporalités à partir d'un croisement d'axes, l'un d'abscisses, horizontal, qui représentera le roman 1, et l'autre vertical, d'ordonnées, qui représentera le roman 2, et qui sera permis par la « bonne » déprise, la déprise appelant la reprise et la réappropriation, et qui fonctionne comme levier partant de l'axe horizontal pour monter en verticalité via le point de vue. Chaque décrochage part d'un point sur l'axe horizontal, et monte obliquement dans un mouvement hélicoïdal. Ces boucles protensives sont des séries potentielles, et chacune se forme à partir d'une interférence avec le roman 1, c'est-à-dire le roman de l'habitude et du temps contraint.

Il s'agira de voir en quoi, plutôt que d'opposer le temps du monde au temps subjectif du personnage focal, la reprise comme mode opératoire intervient comme réponse à la perturbation, c'est-à-dire à la différence produite par la répétition.

Chez James, la répétition prend une place importante dans la structure des miroirs et des reflets. L'enjeu de la symétrie est crucial, et il implique ces constructions d'échos et d'oppositions, et surtout, les nuances, les différences qui vont faire tout le travail de torsion nécessaire à l'anamorphose. Maurizio Ferraris et Daniela Agostini distinguent trois sortes de répétitions dans la *Recherche*. Il y a d'abord les répétitions dites « explicites », comme le principe d'hérédité (l'exemple pris ici est celui de Saint-Loup qui finit par ressembler à son oncle Charlus, ou encore à la matinée Guermantes quand le narrateur confond Gilberte avec sa mère Odette) et d'atavisme :

> Quand l'atavisme, les ressemblances familiales seraient seules en cause, il est inévitable que l'oncle qui fait la semonce ait à peu près les mêmes défauts que le neveu qu'on l'a chargé de gronder. L'oncle n'y met d'ailleurs aucune hypocrisie, trompé qu'il est par la faculté qu'ont les hommes de croire à chaque nouvelle circonstance qu'il s'agit « d'autre chose », faculté qui leur permet d'adopter des erreurs artistiques, politiques, etc., sans s'apercevoir que ce sont les mêmes qu'ils ont prises pour des vérités, il y a dix ans, à propos d'une autre école de peinture qu'ils condamnaient, d'une autre affaire politique qu'ils croyaient mériter leur haine, dont ils sont revenus, et qu'ils épousent sans les reconnaître sous un nouveau déguisement. D'ailleurs même si les fautes de l'oncle sont

> différentes de celles du neveu, l'hérédité peut n'en être pas moins dans une certaine mesure la loi causale, car l'effet ne ressemble pas toujours à la cause, comme la copie à l'original, et même si les fautes de l'oncle sont pires, il peut parfaitement les croire moins graves[243].

Charlus est ici la plus simple victime du paradoxe de la répétition : « Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit de celui qui la contemple[244] ? » Saint-Loup finit par ressembler à Charlus, du point de vue des mœurs[245], et Gilberte hérite des traits de Swann : chaque corps et chaque geste est pris dans une série de répétitions. Le narrateur proustien lie l'expérience à la répétition et le « plagiat de soi-même » :

> Mais ce qu'on appelle expérience n'est que la révélation à nos propres yeux d'un trait de notre caractère, qui naturellement reparaît, et reparaît d'autant plus fermement que nous l'avons déjà mis en lumière pour nous-même une fois, de sorte que le mouvement spontané qui nous avait guidé la première fois se trouve renforcé par toutes les suggestions du souvenir. Le plagiat humain auquel il est le plus difficile d'échapper, pour les individus (et même pour les peuples qui persévèrent dans leurs fautes en les aggravant), c'est le plagiat de soi-même[246].

Mais il y a aussi la répétition des amours, que Deleuze prend comme l'exemple d'une série, dans *Différence et répétition* ; et enfin, la répétition conçue comme l'expérience même et, notamment dans l'apprentissage du narrateur. Maurizio Ferraris et Daniela Agostini insistent sur le fait que le double roman permet de mettre à jour la distinction que fait Deleuze entre la bonne et la mauvaise répétition :

> […] il existe une bonne répétition, comme il en existe une mauvaise ; cette dernière soumet la différence au joug de l'identité, produisant une représentation falsifiée (le roman premier, justement). Au contraire, la bonne répétition, se soustrayant aux lois de la représentation, se présente

[243] PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe, ÀRTP III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 91.

[244] DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, *op. cit*, p. 96.

[245] PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, *ÀRTP III*, *op. cit*, p. 91.

[246] PROUST Marcel, *Albertine disparue*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 19.

> comme l'adhésion à un processus utopique et virtuel, qui est soumis à des lois que nous ne connaissons qu'avec peine, et qui est libre du cogito et de sa prétendue unité analytique, un théâtre où le moi se reconnaît comme autre[247].

Si elle prend en charge la différence, si elle la comprend, autrement dit, si c'est une « bonne » répétition, affranchie du domaine de la représentation, du domaine du général, alors elle n'est pas mécanique, linéaire, et alors il y a possibilité de la reprise. Deleuze donne une définition de la différence dans le cadre même du roman proustien :

> Mais qu'est-ce qu'une différence ultime absolue ? Non pas une différence empirique entre deux choses ou deux objets, toujours extrinsèque. Proust donne une première approximation de l'essence, quand il dit qu'elle est quelque chose dans un sujet, comme la présence d'une qualité dernière au cœur d'un sujet […]. À cet égard, Proust est leibnizien : les essences sont de véritables monades, chacune se définissant par le point de vue auquel elle exprime le monde, chaque point de vue renvoyant lui-même à une qualité ultime au fond de la monade. Comme dit Leibniz, elles n'ont ni portes ni fenêtres : le point de vue étant la différence elle-même, des points de vue sur un monde supposé le même sont aussi différents que les mondes les plus lointains[248].

La répétition dynamique, qui est la raison d'exister de la répétition dans l'effet (la répétition du même), est celle qui devra être interprétée, celle qui devra être arrachée à l'autre répétition par la reprise. La reprise, c'est l'appropriation de la différence qui est comprise dans la répétition profonde. C'est pour cette raison qu'elle hérite des attributs de la répétition profonde mentionnés plus haut : comme elle, elle est intensive, elle avance masquée. *Larvatus prodeo,* dit-elle *:* elle est de l'ordre de l'idée créatrice. Parce qu'elle ne peut exister que grâce à la verticalité de la répétition profonde, et contre (dans sa polysémie d'opposition et de contact) la linéarité de la répétition du même, la reprise tire ce fil qui s'affranchit de l'horizontal et même du vertical, et dessine la spirale du déport.

---

[247] FERRARIS Maurizio, DE AGOSTINI Daniela, « Proust, Deleuze et la répétition : notes sur les niveaux narratifs d'*À la recherche du temps perdu* », *op. cit,* consulté le 12.11.2017.

[248] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes, op. cit,* p. 54.

Et même au cœur de la réminiscence, ce n'est pas tout à fait le « même », qui saisit le narrateur proustien : c'est la différence. Aussi, quand le narrateur joint dans une même réflexion la mémoire et l'oubli, c'est pour faire apparaître la sensation du renouvellement qui a une dimension plus profonde qu'une innovation construite :

> Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus[249].

La condition de possibilité de « nouveauté » de l'air dont parle le narrateur réside exactement dans le fait qu'il a déjà été respiré : c'est l'endroit de la répétition qui permet d'introduire la nouveauté dans l'expérience, c'est au sein de la répétition matérielle que la différence se révèle. En mêlant une réflexion sur les différentes femmes aimées et sur ce qu'elles deviendraient dans l'élaboration littéraire, le narrateur pense au travail de l'artiste qui, plutôt que de s'astreindre à inventer de toutes pièces des figures de femmes et des situations différentes les unes des autres, et donc nouvelles les unes par rapport aux autres, devrait prendre pour appui le point de vue du sujet (ici, celui qui aime) pour restituer la structure invariable du sentiment amoureux. Ce faisant, les différences apparaîtront plus évidemment, et seront surtout plus profondes que si elles avaient été pensées pour ne pas se ressembler. Les figures et les situations différeront d'elles-mêmes, à condition de prendre en compte le point de vue qui permet de saisir les différences, et d'ordonner la série :

> Si, en ce goût du divertissement, Albertine avait quelque chose de la Gilberte des premiers temps, c'est qu'une certaine ressemblance existe, tout en évoluant, entre les femmes que nous aimons successivement, ressemblance qui tient à la fixité de notre tempérament parce que c'est lui qui les choisit […] Elles sont, ces femmes, un produit de notre tempérament, une image, une projection renversée, un « négatif » de notre

[249] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 449.

> sensibilité. De sorte qu'un romancier pourrait, au cours de la vie de son héros, peindre presque exactement semblables ses successives amours et donner l'impression non de s'imiter lui-même mais de créer, puisqu'il y a moins de force dans une innovation artificielle que dans une répétition destinée à suggérer une vérité neuve[250].

La création cherche ses matériaux dans le prétexte de la répétition, mais pour en extraire du nouveau, la différence. La ressemblance est faite de différence, elle n'est donc jamais figée. Aussi le romancier, pour le narrateur, peut dépeindre une série d'amours semblables dans leur structure, (il en va ainsi de Gilberte puis d'Albertine pour le narrateur, qui suit l'exemple paradigmatique d'Odette pour Swann) à partir du moment où le but visé n'est pas de faire la démonstration des ressemblances entre les figures aimées, mais de rendre compte d'une persistance du sujet, c'est-à-dire d'une intensité. La puissance de la répétition est tantôt identifiée comme celle du « renouvellement », tantôt comme porteuse de « vérité neuve ». La différence produite dans et par la répétition opère une forme de rupture en engageant sa valence différentielle. Cette rupture ne peut revêtir un aspect neuf que si elle a pour substrat la structure répétitive. La pensée deleuzienne de la répétition insiste sur l'irréductibilité du « nouveau » :

> […] le nouveau reste pour toujours nouveau dans sa puissance de commencement et de recommencement […] Car le propre du nouveau, c'est-à-dire la différence, est de solliciter dans la pensée des forces qui ne sont pas celles de la recognition[251].

Identifier une nouveauté, c'est identifier une différence qui est contenue dans la répétition, ce qui fait de la répétition la condition de la nouveauté. Chaque amour est un élément d'une série répétitive sans autre ordre que celui que le romancier choisit de donner à son œuvre ; au fond, chaque élément est porteur d'une différence, en ce qu'il répète celui qui le précède et annonce celui qui suivra : « Un peu comme le héros de la *Recherche*, en aimant sa mère, répète déjà l'amour de Swann pour Odette[252]. »

---

[250] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP II*, *op. cit*, p. 248.

[251] DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, *op.cit*, p.177.

[252] *Ibid*, p. 139.

DEUXIÈME PARTIE

LIER LE FRAGMENTAIRE PAR LA MOBILITÉ

[…] toutes choses sont tuées deux fois : une fois dans la fonction et une fois dans le signe, une fois dans ce à quoi elles servent et une fois dans ce qu'elles continuent de désirer à travers nous.

— JULIEN GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*

Strether et le narrateur proustien manquent de continuité avec le monde. Mais la déprise ne renvoie pas qu'au désinvestissement dont font preuve les sujets vis-à-vis des extériorités, elle consiste aussi en la prise en charge, précisément, de ce qui vient troubler le récit. La reprise est donc la relève, par le sujet d'abord, et ensuite par l'écriture romanesque elle-même, de ce qui se désinvestit. La dépossession est au cœur de l'enjeu de la reprise, c'est à dire à son origine. L'écriture indirecte de James et de Proust élabore une continuité oblique, faite de discontinuités, entre la conscience perceptrice et le monde. La pensée de la reprise, conçue à partir de la pensée deleuzienne de la répétition, est proposée comme une réponse, un protocole, un mode opératoire par lequel le sujet va pouvoir, malgré les difficultés qui séparent sa conscience et son appréhension morcelée du monde des extériorités, tisser des liens solides avec eux. Nous verrons plus précisément comment ce mode opère à travers les figures jamesiennes et proustiennes. Pour comprendre quels rapports au monde organise la reprise à l'échelle du personnage focal, il s'agira de considérer différents aspects structurels communs aux deux œuvres, aspects fondamentaux dans l'épreuve de la constitution du point de vue. La structuration de l'espace et des personnages, autant que l'organisation des contraintes exercées sur le sujet, apparaissent en trompe-l'œil comme des repères stables. La conversion du personnage focal, en tant que figuration de la reprise, vient troubler la fixité de ces repères jusqu'à les bouleverser radicalement. Les repères ne cessent de se dissoudre et d'être rétablis : ils se transforment au gré de la mobilité constitutive du monde et de la conscience qui le perçoit. La reprise est un geste en mouvement, qui va à la rencontre du mouvement à l'œuvre dans l'espace, dans le temps et dans les représentations du sujet.

CHAPITRE I : SYMÉTRIE, OPPOSITION ET DIFFRACTION

L'espace, dans *Les Ambassadeurs* comme dans la *Recherche*, est structuré de manière binaire et oppositionnelle pour correspondre à un ensemble de représentations propres au sujet. Il ne sera pas question ici de relever, de manière exhaustive, tous les lieux des deux œuvres, mais bien d'identifier des couples d'opposition qui correspondent à des représentations paradigmatiques pour Strether et le narrateur proustien. Cette organisation spatiale révèle, au fond, l'instabilité de cette binarité, notamment par le truchement des personnages qui sont, chez James et Proust, influencés par les lieux dont ils sont issus. Aux oscillations des frontières entre les lieux s'ajoutent celles des personnages qui entretiennent un lien fort avec les espaces dont ils sont issus et dans lesquels ils évoluent. À étudier quelle continuité s'établit entre les lieux et les personnages qui en sont les produits, on verra comment James et Proust jouent avec la question du personnage-type, et comment ces personnages remplissent eux-mêmes une fonction structurante dans le récit. L'opposition entre les espaces offre un cadre pour la représentation du personnage focal, mais aussi un axe de symétrie à partir duquel sont distribués tout un ordre repères. Mais ils seront bientôt diffractés par le point de vue lui-même, qui ne consent aux consolidations passives que parce qu'elles servent en partie leur contraire, à savoir l'instabilité des lieux et des personnages. L'instabilité est le régime dominant des deux romans, qui mettent en scène la perception par une conscience de ses extériorités : les dynamiques structurantes échouent en partie devant la double mobilité des extériorités et du point de vue lui-même.

1. La bipartition spatiale

Lapoujade décrit les personnages célibataires de James comme des sujets qui ne parviennent pas à sortir d'eux-mêmes : « Ils manquent de continuité avec le monde dans la proportion où ils manquent d'extériorité par rapport à eux-mêmes[1]. » Strether et le narrateur proustien évitent de justesse la condition du célibat existentiel, puisque qu'ils parviennent à relever le défi de raccorder ces discontinuités entre eux-mêmes et leurs extériorités. La discontinuité de l'espace géographique tel qu'il est ordonné dans *Les Ambassadeurs* et dans la *Recherche* traduit le rapport difficile avec l'extériorité, et va constituer une gageure, pour Strether et le narrateur, de raccorder ces fractions.

James et Proust ont tous deux recours à une structuration binaire et oppositionnelle qui permet de situer la conscience perceptrice dans une ambivalence, un problème de choix ou au moins une certaine tension. La bipartition géographique des *Ambassadeurs* et de la *Recherche* consiste en deux ensembles de représentations qui exercent une torsion sur Strether et le narrateur proustien dans deux directions opposées. Le premier est un Américain de cinquante-cinq ans, qui a toujours tâché de faire ce que le devoir lui dictait et qui y a consacré sa vie, émaillée de plusieurs deuils. Mais Strether est sans doute le personnage qui incarne le moins directement « l'esprit de Woollett », la ville de Nouvelle-Angleterre d'où il vient : Mrs Newsome, qui n'apparaît jamais sur la scène européenne (mais est rendue omniprésente par son absence), représente l'austérité, le puritanisme et le sens des affaires. Sa fille Sarah assure une continuité très nette avec l'esprit de Woollett puisqu'elle viendra en renfort à Strether et qu'elle sera intraitable. Strether est donc présenté comme un mauvais rejeton de cet ordre de valeurs qui implique le travail, la morale, le devoir. James précise, dans ses « Notes préparatoires », le type de ville dont vient Strether et le décrit comme le cadre et l'arrière-plan d'un tableau :

> Ces données mettent sous nos yeux, par implication, une ville américaine de deuxième ordre – non pas un endroit comme New York, Boston ou Chicago, mais un « centre régional important » comme Providence (Rhode

[1] LAPOUJADE, David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 161.

> Island), comme Worcester (Massachusetts), ou comme Hartford (Connecticut) : bref, une vieille commune instruite de la Côte Est, qui n'est cependant pas le siège d'une des plus grandes universités (ce dont, pour des raisons particulières, je ne veux pas[2]).

James invente donc la ville de Woollett, qui se situera dans le Massachusetts. Le fait que Strether ne tarde pas à glisser dans l'autre direction, dès son arrivée en Angleterre, confirme sa discrète dissidence. La problématique internationale est plus qu'un thème pour James, c'est une structure de rapports qui détermine le drame et constitue un enjeu en soi. Strether manque de « continuité avec le monde », c'est-à-dire qu'il n'hérite pas complètement des mœurs de la société dont il est issu. Il contredit un des fondements, selon James, de l'Amérique : « Dieu sait qu'il y a toujours de la continuité en Amérique – c'est la dernière chose à être rompue[3]. » La question constructiviste dans la pensée nord-américaine s'explique historiquement, car l'enjeu de ce pays était de *fabriquer* de la continuité, de l'inventer. Lapoujade rappelle que cet enjeu est aussi celui du XIXème siècle :

> L'unité du monde semble ainsi reposer sur une profonde continuité qui permet de le parcourir dans tous les sens à condition de suivre les intermédiaires qui conviennent. Cette continuité n'est pas seulement donnée, elle doit sans cesse être créée, c'est la tâche moderne par excellence. Cette démarche constructiviste n'est d'ailleurs pas sans évoquer la manière dont au même moment les Etats-Unis se construisent, s'industrialisent et développent tout un réseau d'infrastructures à travers le continent, la seconde « frontière ». Comme le rappelle Pierce, « les essais de réalisation de la continuité ont été la grande tâche du 19e siècle. Lier les idées, lier les faits, lier la connaissance, lier les sentiments, lier les buts de l'homme, lier les choses de l'industrie, lier les grandes œuvres, lier les choses du pouvoir, lier les nations à l'intérieur de grands systèmes naturels et vivants durables, telle fut la tâche que nos arrière-grands-pères devaient

[2] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires », p. 596 ; « These things put before us, by their implications, an American city of the second order – not such a place either as New York, as Boston or as Chicago, but a New England 'important local centre' like Providence, R. I., like Worcester, Mass., or like Hartford, Conn, ; an old and enlightened Eastern community in short, which is yet not the seat of one of the bigger colleges (which for special reasons I don't want). » ; *TA*, « Project of novel by Henry James », p. 379.

[3] JAMES Henry, *La Scène américaine*, traduction de Jean Pavans, Éditions de la Différence, coll. « Latitudes », 1993, p. 286 ; « There is a continuity, goodness knows, always in America – it is the last thing that is ever broken […]. » ; *The American scene*, London, Chapman and Hall, Ltd, 1907, p. 304, https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.175833/page/n1/mode/2up, consulté le 15.09.2022.

> entamer, tâche que nous voyons à présent sur le point de passer à une deuxième étape plus avancée de réalisation[4] ».

L'idée de l'unité est donc importante, mais pas parce qu'elle préexiste : il faut la construire. James est imprégné de cette question et elle guide toute sa poétique. Quand son frère théorise le « courant de conscience », James commence à tracer les sillons littéraires d'une toute nouvelle poétique, sillons que suivront Dujardin, Proust, Woolf et Joyce pour ne citer qu'eux. Mais cette continuité doit être striée par la fragmentation inhérente au point de vue et aux extériorités : ainsi la problématique internationale permet de scinder en deux la proposition spatiale et de construire une narration autour d'un axe symétrique qui distribuera des séries d'oppositions et de contraires. Dans *Les Ambassadeurs*, il s'agit pour lui d'opposer l'esprit de la Nouvelle-Angleterre à celui de Paris et de l'Europe. Mais plus encore, une bipartition se rejoue à Paris entre la Rive droite (Chad vit boulevard Malhesherbes, Maria Gostrey dans le quartier Marbeuf) et la Rive gauche où Marie de Vionnet, seul personnage important à représenter l'aristocratie dans le roman, vit rue de Bellechasse. Chez Proust, la topographie de l'aristocratie s'ancre majoritairement rive gauche dans le 6ème et le 7ème arrondissement de Paris, à l'exception du Faubourg Saint Honoré rive droite.

Cette bipartition draine logiquement avec elle un ensemble de représentations et de codes. Déstabilisé face aux différences profondes qu'il va identifier dès son arrivée en Europe entre la Nouvelle-Angleterre et le vieux continent, l'attitude de Waymarsh et la sienne, son inexpérience et le cosmopolitisme de Maria Gostrey, le souvenir qu'il avait de Chad mêlé à ce qu'il s'attend à trouver, et le Chad effectif, la rigidité des mœurs nord-américaines et l'hédonisme parisien de l'élite cultivée, Strether va tâcher de faire la jonction entre ces extériorités opposées – il en sera, en vérité, la jonction même, par sa propre conversion. La plus profonde des différences qu'il va devoir surmonter étant bien entendu celle qui existe à l'intérieur de lui-même, il sera aidé par le fait que « C'est en effet à l'intérieur des consciences que le degré d'union est le plus élevé, que la continuité est la plus forte, la plus "intime[5]". »

[4] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 10-11 ; citation de C. S. Pierce, *Le Raisonnement et la logique des choses*, Paris, Cerf, 1995, p. 221.

[5] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 13.

La question de l'espace est aussi organisée en deux pôles chez Proust. Le côté de chez Swann et le côté de Guermantes sont non seulement deux directions opposées à Combray, mais elles entrainent avec elles, comme chez James, un ensemble de représentations et de différences qui s'opposent dans l'esprit du narrateur. Les représentations géographiques existent, comme chez James, comme bipartitions de la conscience.

Là où Proust choisit d'insister, dans la forme, sur la fragmentation, James prend plutôt le parti de la diffraction. L'unité, la synthèse chères à James le conduisent à lisser les séparations pour faire apparaître une fluidité de jeux de miroirs, de réverbérations : il fait sans cesse dévier l'image et l'interprétation. Il en va donc de même pour la bipartition spatiale et intérieure de Strether, qui semble glisser de l'une à l'autre, les faire se croiser comme de souples lacets. Ainsi les lieux sont chez James le reflet de ceux qui les habitent. L'exemple de l'appartement de Marie de Vionnet ou celui de Chad sont exemplaires du goût de James pour la traduction, dans l'espace, des caractères humains.

Proust au contraire ne cesse de raccorder les morceaux brisés, mais en laissant apparaître ce qui les sépare, en allant jusqu'à les théoriser. Comme le rappelle Jean Perrot, James travaillait dans un effort toujours soutenu de ne pas faire apparaître les sutures, et de consolider des oppositions : « Afin d'éviter le morcellement que pouvait entraîner une accumulation désordonnée de matériaux, James s'est efforcé de bâtir son univers sur un système d'oppositions cohérentes[6]. »

Malgré le morcellement inhérent à la poétique proustienne, on trouve aussi dans la *Recherche* un système d'oppositions claires dans le fait que les deux « côtés », celui de chez Swann et celui de Guermantes, sont présentés comme opposés. Malgré l'importance que revêtent aussi dans la *Recherche* les autres lieux (Balbec et les lieux qui lui sont liés, c'est-à-dire Doncières, La Raspelière et Rivebelle, mais aussi Paris et Venise), les deux « côtés » composent le couple spatial paradigmatique qui va partager les promenades estivales, et qui va aussi fonder le rapport au monde du narrateur. Les deux directions de promenade qui s'offrent à la famille, à Combray, représentent bien plus qu'une alternative géographique, elles représentent un sens différent, tout un ordre

[6] PERROT Jean, *Henry James, une écriture énigmatique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, p. 58-62.

de représentations qui s'opposent dans l'esprit du narrateur et qui comportent pourtant des indices de leur contiguïté. Le côté de chez Swann est la promenade facile vers Méséglise, un chemin qu'on peut emprunter par tous les temps en sortant par la porte principale de la maison de Léonie, par la rue Saint Esprit. On y va de façon commode, grâce à la praticabilité du chemin mais aussi grâce à la familiarité que lui confère Swann, un ami de la famille, bourgeois cultivé dont la maison est contournée par ce chemin (bien que la famille du narrateur cesse de l'emprunter depuis son mariage douteux avec Odette). Dans l'autre direction, on part pour la promenade vers « le » côté de Guermantes depuis la porte du potager, de l'autre côté de la maison. Pour cette promenade plus longue vers la Vivonne, le beau temps est exigé. De la même manière que le narrateur précise ne jamais avoir marché jusqu'aux sources de la Vivonne qui sont pourtant dans le même département, le chemin n'est jamais poussé jusqu'aux Guermantes ; cette direction revêt un aspect « abstrait, idéal » pour le narrateur qui peine, enfant, à faire se rejoindre les deux aspects irréconciliables que lui présentent les Guermantes :

> […] je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais […] je me les représentais tantôt en tapisserie […] tantôt en nuances changeantes […] tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant […] enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens[7] […].

Les deux côtés sont, pour le narrateur enfant, toujours à envisager l'un sans l'autre, et on n'y va d'ailleurs jamais le même jour. Le narrateur croit d'ailleurs que la distance qui les sépare est aussi profonde que celle qui existe dans ses représentations : « […] "prendre par Guermantes" pour aller à Méséglise, ou le contraire, m'eût semblé une expression aussi dénuée de sens que prendre par l'est pour aller à l'ouest[8]. » Ces deux « entités » sont séparées par une « distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux[9] ». Chacun forme un « vase[s] clos[10] », comme les

[7] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, *ÀRTP I*, *op. cit*, p. 169.
[8] *Ibid*, p. 133.
[9] *Ibid*.
[10] *Ibid*.

heures elles-mêmes[11], car comme le disait Georges Poulet, c'est le même principe d'hétérogénéité qui régit non pas simplement l'espace, mais aussi le temps proustien.

Cette bipartition de l'espace permet de construire une partie du canevas et d'établir des repères sémiotiques, mais la fixité de ces lieux est relative : le narrateur proustien comprend progressivement que les deux côtés étaient voués à se croiser, et il y avait déjà des signes précurseurs, comme Charlus qui apparaît dans le jardin de Swann à Tansonville avec la dame en blanc, qui se révèle être Odette ; un représentant des Guermantes se trouve donc du côté de chez Swann. Ces signes que le narrateur sera en mesure d'interpréter plus tard annoncent les croisements entre les Guermantes et les Swann, mais aussi à plus large échelle entre l'aristocratie et la bourgeoisie :

> Les côtés communiquent secrètement, par l'arrière si on peut dire, et la suite du roman sera occupée par le récit de leurs interférences, tout un enchaînement de liaisons dangereuses qui, sur fond permanent d'équivoque, fait passer de l'un à l'autre en dissolvant leur distinction[12].

On voit bien dans quelle mesure la bipartition des lieux sert de repère dans les poétiques jamesienne et proustienne, en ce sens qu'elle sert à mettre en valeur les mouvements que font les personnages eux-mêmes entre les deux espaces. Ces repères servent aussi le lecteur qui, pour bien suivre les mouvements de tension entre les deux espaces et ce qui leur est corrélé, peut s'amarrer sans trop de difficultés à une organisation claire.

Pourtant, tout comme Strether, par sa conversion rapide, défige la rigueur qu'il semble devoir hériter de la Nouvelle-Angleterre, les autres personnages prouvent et démontrent par leur existence la porosité des deux cultures : Maria Gostrey est Américaine, mais cosmopolite ; Chad est tansformé, et Waymarsh lui-même apprécie Paris à mesure qu'il fréquente Miss Barrace. Le narrateur proustien finira par

[11] « Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. » PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 467-468. On peut rapprocher de cet extrait des *Ambassadeurs* : « […] il passa une heure durant laquelle la coupe de ses impressions sembla vraiment déborder. », JAMES Henry, *LA*, p. 91 ; […] he passed an hour in which the cup of his impressions seemed truly to overflow. » ; *TA*, p. 59.

[12] MACHEREY Pierre, « Proust et la question de la spatialité », *op.cit.*

comprendre que les deux côtés se rejoignent, ce que seules ses représentations (et ses ignorances d'enfant et de jeune personne) l'empêchaient de voir.

Cette bipartition spatiale participe de la structure topographique des romans en même temps qu'elle installe une forme de continuité entre les êtres, les lieux et les milieux. *Les Ambassadeurs* et la *Recherche* mettent en scène la bourgeoisie et l'aristocratie, et pour véhiculer ces différents ordres de représentations, les auteurs ne s'appuient pas uniquement sur une distinction spatiale, mais sur les différences entre ces espaces, qui sont distillées en partie grâce aux personnages qui peuplent ces espaces et ces milieux. L'imagination historique de Strether fonctionne à plein régime dans les lieux qu'il découvre à Paris. Sa manière de percevoir les espaces et les intérieurs, comme l'appartement de Marie de Vionnet, prennent la forme de bouffées fantasmagoriques où l'on reconnaît le goût de James pour le fantastique. Paris contient les fantômes de l'histoire qui s'agitent sous les yeux de l'Américain :

> […] l'ancien Paris qu'il recherchait toujours – que parfois il ressentait intensément, et qui parfois lui manquait encore plus vivement – se trouvait dans le poli immémorial du large escalier et dans les belles *boiseries**, les médaillons, les moulures, les miroirs, les grands espaces clairs, du salon gris blanc où on l'avait introduit. D'emblée, il avait eu le sentiment de la comprendre, au milieu de ces biens sans accumulation vulgaire, mais héréditaires, chéris et charmants. […] il avait alors distingué, comme arrière-fond de l'occupante, une certaine gloire, une prospérité du Premier Empire, un prestige napoléonien, quelque vague éclat de la grande légende ; éléments encore accrochés à tous ces sièges consulaires, ces bronzes mythologiques, ces têtes de sphinx, ces surfaces fanées de satin et rayé alterné de soie[13].

[13] JAMES, Henry, *LA*, p. 239-240 ; « […] the ancien Paris that he was always looking for – sometimes intensely felt, sometimes more acutely missed – was in the immemorial polish of the wide waxed staircase and in the fine boiseries, the medallions, mouldings, mirrors, great clear spaces, of the greyish-white salon into which he had been shown. He seemed at the very outset to see her in the midst of possessions nos vulgarily numerous, but hereditary cherished charming. […] he found himself malking out, as a background of the occupant, some glory, some prosperity of the First Empire, some Napoleonic glamour, some dim lustre of the great legend ; elements clinging still to all the consular chairs and mythological brasses and sphinxes' heads and faded surfaces of satin striped with alternate silk. » ; *TA*, p. 145.

Strether fait donc la distinction entre l'héritage passif de l'aristocratie et l'agitation de la bourgeoisie cultivée qui doit faire preuve de discernement en cherchant à copier les manières et les goûts aristocratiques mais en devant acheter, ramasser, échanger, choisir, filtre, comparer. L'aristocratie hérite verticalement du rang et des biens, dont chaque détail reflète, chez James, la puissance et le prestige de ce legs impensé :

> Ils faisaient partie des raisons qui rendaient l'appartement de Madame de Vionnet fort différent du petit musée d'occasions de miss Gostrey et du ravissant domicile de Chad ; il les sentait fondés sur d'anciennes accumulations qui s'étaient sans doute réduites de temps à autre, bien plus que sur aucune méthode d'acquisition ou forme de curiosité contemporaines. Chad et miss Gostrey avaient farfouillé, acheté, ramassé, échangé, en choisissant, filtrant, comparant ; tandis que la maîtresse de la scène en face de lui, magnifiquement passive sous le charme de la transmission – transmission par la lignée de son père, se persuada-t-il – avait seulement reçu et accepté, en se tenant tranquille[14].

Le narrateur proustien charge lui aussi les espaces des représentations qu'il se fait de ceux qui y vivent. La question du nom est un motif important chez Proust car le narrateur le leste d'un ensemble de représentations. À propos de l'organisation de la continuité chez Proust, Deleuze parle de « figure d'*emboîtement*, d'*enveloppement*, d'*implication* : les choses, les personnes et les noms sont des boîtes, d'où l'on tire quelque chose d'une tout autre forme, d'une tout autre nature, contenu démesuré[15]. » Parmi ces nombreuses figures que Deleuze énumère, il y a celle des noms propres qui

[14] JAMES Henry, *LA*, p. 240-241 ; « They were among the matters that marked Madame de Vionnet's apartment as something quite different from Miss Gostrey's little museum of bargains and from Chad's lovely home ; he recognised it as founded much more on old accumulations that had possibly from time to time shrunken that on any contemporary method of acquisition or form of curiosity. Chad and Miss Gostrey had rummaged and purchased and picked up and exchanged, sifting, selectinf, comparing ; whereas the mistress of the scene before him, beautifully passive under the spell of transmission – transmission from her father's line, he quite made up his mind – had only received, acceepted and been quiet. » ; *TA*, p. 145-146.

[15] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 140. Voir le développement autour de deux modalités principales que Deleuze identifie dans la *Recherche* : celle de l'enveloppement, à laquelle correspondra la tâche du narrateur qui sera d'expliquer ; et celle de la complication, à laquelle correspondra une autre tâche du narrateur, celle d'élire.

sont comme des « boîtes entrouvertes qui projettent leurs qualités sur l'être qu'ils désignent[16] » :

> À l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux, dans le même moment où ils désignent aussi pour nous un lieu réel, nous forcent par là à identifier l'un à l'autre au point que nous partons chercher dans une cité une âme qu'elle ne peut contenir mais que nous n'avons plus le pouvoir d'expulser de son nom, ce n'est pas seulement aux villes et aux fleuves qu'ils donnent une individualité, comme le font les peintures allégoriques, ce n'est pas seulement l'univers physique qu'ils diaprent de différences, qu'ils peuplent de merveilleux, c'est aussi l'univers social : alors chaque château, chaque hôtel ou palais fameux a sa dame ou sa fée comme les forêts leurs génies et leurs divinités les eaux. Parfois, cachée au fond de son nom, la fée se transforme au gré de la vie de notre imagination qui la nourrit ; c'est ainsi que l'atmosphère où M^me^ de Guermantes existait en moi, après n'avoir été pendant des années que le reflet d'un verre de lanterne magique et d'un vitrail d'église, commençait à éteindre ses couleurs, quand des rêves tout autres l'imprégnèrent de l'écumeuse humidité des torrents[17].

Aussi peu responsable que Marie de Vionnet des biens qu'elle hérite, Oriane de Guermantes est présentée sensiblement de la même façon lorsqu'elle apparaît pour la première fois aux yeux du narrateur dans l'église de Combray, tout à la fois sertie dans son cadre généalogique, et décevante par sa chair :

> […] or la chapelle où elle suivait la messe était celle de Gilbert le Mauvais, sous les plates tombes de laquelle, dorées et distendues comme des alvéoles de miel, reposaient les anciens comtes de Brabant, et que je me rappelais être à ce qu'on m'avait dit réservée à la famille des Guermantes quand quelqu'un de ses membres venait pour une cérémonie à Combray. […] c'était elle ! Ma déception était grande. Elle provenait de ce que je me la représentais avec les couleurs d'une tapisserie ou d'un vitrail, dans un autre siècle, d'une autre matière que le reste des personnes vivantes. […] Jamais je ne m'étais avisé qu'elle pouvait avoir une figure rouge, une cravate mauve comme Mme Sazerat, et l'ovale de ses joues me fit tellement souvenir de personnes que j'avais vues à la maison que le soupçon m'effleura, pour se dissiper d'ailleurs aussitôt après, que cette

[16] *Ibid*, p. 141.

[17] PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes*, *ÀRTP II*, *op. cit*, p. 310-311.

> dame, en son principe générateur, en toutes ses molécules, n'était peut-être pas substantiellement la duchesse de Guermantes, mais que son corps, ignorant du nom qu'on lui appliquait, appartenait à un certain type féminin, qui comprenait aussi des femmes de médecins et de commerçants[18].

C'est qu'en effet le narrateur charge les Guermantes, et en particulier Oriane, d'un « esprit », d'une « substance » qu'il ne retrouve pas à la vue de cette femme, qui pourrait avoir l'air bien moins noble que la noblesse dont elle hérite. Le narrateur parle bien d'un « esprit des Guermantes », qui relève en fait de la réputation et d'un milieu, davantage que d'un héritage familial :

> L'esprit des Guermantes – entité aussi inexistante que la quadrature du cercle, selon la duchesse, qui se jugeait la seule Guermantes à le posséder – était une réputation comme les rillettes de Tours ou les biscuits de Reims. Sans doute (une particularité intellectuelle n'usant pas pour se propager des mêmes modes que la couleur des cheveux ou du teint) certains intimes de la duchesse, et qui n'étaient pas de son sang, possédaient pourtant cet esprit, lequel en revanche n'avait pu envahir certains Guermantes par trop réfractaires à n'importe quelle sorte d'esprit. Les détenteurs, non apparentés à la duchesse, de l'esprit des Guermantes avaient généralement pour caractéristique d'avoir été des hommes brillants, doués pour une carrière à laquelle, que ce fût les arts, la diplomatie, l'éloquence parlementaire, l'armée, ils avaient préféré la vie de coterie. Peut-être cette préférence aurait-elle pu être expliquée par un certain manque d'originalité, ou d'initiative, ou de vouloir, ou de santé, ou de chance, ou par le snobisme[19].

Le narrateur précise bien que les « intimes » d'Oriane peuvent incarner l'esprit de Guermantes, par acclimatation avec un milieu, là où certains Guermantes eux-mêmes n'en font pas montre car « réfractaires à toute sorte d'esprit ». L'horizontalité d'une transmission par le milieu vient donc supplanter la présupposée puissance de l'hérédité verticale. Chez James, cette hérédité du rang et de la noblesse n'est pas un principe sûr, bien au contraire, puisqu'il s'applique à figurer comment cette aristocratie perd de son pouvoir et de son influence.

[18] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann, ÀRTP I, op. cit*, p. 172-173.
[19] PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes, ÀRTP II*, *op. cit*, p. 749.

Le faubourg Saint-Germain qu'on trouve chez James est le même que celui du *Côté de Guermantes*. Marie de Vionnet est une représentante de l'aristocratie dont Strether fantasme la puissance du rang, l'appartenance à l'histoire glorieuse d'un temps, tout comme le narrateur proustien rêve à la duchesse de Guermantes et à son monde, à travers l'imagerie de Geneviève de Brabant. La différence notable est que le narrateur proustien ira au-delà de sa fantasmagorie en mettant en crise la qualité aristocratique, grâce à la recherche de lois générales qui régissent l'ensemble dans lequel elle est prise, là où Strether reste ébahi devant la beauté des descendants de la noblesse, et la noblesse de Paris, qui hérite aussi d'un passé prestigieux, exerce sur Strether de fortes impressions et lui inspire une admiration sans bornes.

Chez Proust comme chez James, il y a des types, considérés comme tels, et il y a des personnages qui sont des « produits » de leurs sols. Cependant, la mobilité chez James relève en grande partie de la dynamique cosmopolite et du contraste entre l'Europe et les États-Unis quand, chez Proust, la mobilité concerne l'aristocratie et la bourgeoisie en France même. Le déclin de l'aristocratie et la montée en puissance de la bourgeoisie, qui cherche à imiter la première, finiront par intervertir les rapports entre les deux, au point que Sidonie Verdurin deviendra princesse de Guermantes. Mlle de Saint Loup, fille de Robert de Saint-Loup et de Gilberte Swann, est aussi un des « produits » les plus éloquents de cette double appartenance : aristocrate par le père et bourgeoise par la mère, elle est le produit de deux classes et réunit les deux côtés cartographiques et affectifs (Guermantes et Swann) du narrateur. Les sédiments sociaux ne cessent d'être en mouvement et de s'inoculer les uns les autres dans le roman de Proust, dans un jeu de concurrence et de rivalité ; c'est l'instabilité même érigée en régime spatio-temporel. En comparaison, les représentations de Strether sur l'époque qui précède le monde décrit dans la *Recherche* sont bien plus fixes : l'accent sera mis sur les qualités esthétiques (qui permettent les qualités de mœurs en général, selon James) de cette aristocratie, sur l'héritage historique. La ville de Paris elle-même s'en trouve fantasmée, magnifiée par la représentation qu'a Strether de son histoire ; il est comme le narrateur proustien qui rêve des Guermantes ou d'une tempête à Balbec mais, contrairement à lui, Strether n'est pas déçu, tout concorde avec l'image rêvée. À la grande différence de Proust, James construit un personnage dont la perception, la focale, la culture, augmentent la perception de ce qu'il va rencontrer. Proust perce la toile du tableau que James a peinte et vernie. Ici, la différence entre Proust et James

est la même qu'entre surface et profondeur : le réel cache bien quelque chose chez James, en l'occurrence, la vérité, et c'est d'ailleurs autant le réel qui la cache que le propre regard de celui qui perçoit ; mais si on s'approche du tableau, on voit la forme se révéler, ce que fait Strether quand il le fait par hasard et qu'il comprend la simple vérité du couple caché qu'il ne voulait pas voir : il pénètre littéralement à l'intérieur du Lambinet et, ainsi mis en abyme, le spectateur qu'est Strether peut avoir accès à la véritable forme cachée dans le tableau. Proust décide de faire du narrateur à la fois le peintre du tableau, mais aussi celui qui déchire la toile : face à la déception devant la qualité véritable d'un objet ou d'un être, le narrateur l'intègre à la toile elle-même. Il n'y a de déception chez James qu'à l'endroit du passé, une déception irréversible, elle n'est pas projetée ailleurs que rétrospectivement ; tandis que, chez Proust, la déception structure le rapport à la connaissance et aussi la marche progressive vers l'écriture. Il s'agit au fond des enjeux liés à la question de l'énonciation : James fait du narrateur une sorte de double de l'artiste qui, devant sa toile, peint le portrait d'une conscience, quand Proust peint l'atelier lui-même, et l'itinéraire semé d'embuches qui y mène. Il y a donc chez James un monde apparemment plus fixe, même si, comme chez Proust, les liens entre la bourgeoisie et les derniers descendants de l'aristocratie déstabilisent cette fixité : Jean Perrot rappelle le paradoxe entre la démocratie et une continuité conservatrice, à propos de l'essai de Thorstein Veblen sur la classe de loisirs et d'un article de William Dean Howells (modèle explicite de Strether) que Perrot considère comme l'attestation d'un parallélisme possible entre la pensée de James et celle de Veblen :

> La démocratie américaine, apparemment, n'avait pas pu se libérer de l'influence de l'ancienne mère-patrie et demeurait sous sa coupe, grâce au prestige exercé par la vieille noblesse anglaise. […] Il en résultait une tendance assez curieuse : en pleine démocratie, un extraordinaire désir « d'ennoblissement de la société » trouvait libre jeu sous le couvert des seules données monarchiques. Et Howells, après Veblen, citait en exemple de nombreux mariages unissant la bourgeoisie argentée de l'Amérique aux rejetons de l'aristocratie anglaise et la « fuite en Europe » (« l'absentéisme ») de l'intelligentsia et des gens aisés[20].

[20] PERROT Jean, *Henry James, une écriture énigmatique*, *op. cit*, p. 36.

2. Le problème du type

Les personnages héritent chez James et Proust d'un certain nombre de traits et sont déterminés à incarner la forme que les lieux leur ont donnée. Des liens très forts existent entre personnages, lieux et milieux, d'autant plus que les uns comme les autres sont chargés de la représentation que s'en font les consciences perceptrices. Cela constitue une forme de raccordement, d'autant plus que les personnages sont les vecteurs des particularités culturelles, et qu'à travers eux s'organisent des répétitions qui structurent l'œuvre en même temps qu'ils introduisent toujours une nuance ou une différence, « […] car si les choses se répètent, c'est avec de grandes variations[21] ». La problématique internationale chez James et la description des milieux chez Proust font des personnages des vecteurs d'invariants et de différences, que les consciences perceptrices doivent analyser : Strether est, selon Chad, un « observateur des mœurs[22] », et le narrateur proustien explique sa relative cécité lors de ses dîners en ville : « je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais[23]. » Comment s'organise, chez l'un comme chez l'autre, la question du type, et comment le pluralisme à l'œuvre permet-il d'échapper à sa fixité ?

Lapoujade dit de James que le thème international et les personnages sont les vecteurs par lesquels les ordres de différences peuvent s'exprimer :

> Les grandes différences nationales sont d'autant plus profondes qu'elles passent à l'intérieur des individus et s'y distribuent à travers de petites différences sociales, morales ou personnelles. Les individus deviennent ainsi les "éléments conducteurs" (ou non-conducteurs) des différences constitutives de leur groupe[24].

[21] PROUST Marcel, *La Prisonnière, ÀRTP III, op. cit*, p. 586.
[22] JAMES Henry, *LA*, p. 252 ; « observer of manners » ; *TA*, p. 152.
[23] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV, op. cit*, p. 297.
[24] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 13.

Il y a cette idée chez James que de la qualité du sol dépendra la qualité des personnages. Strether dit à Bilham, qui lui-même, selon la conception de James, est un « produit très parisianisé […] le produit complet, en fait, d'un air dont Strether n'a encore jamais respiré directement une bouffée[25] », lors de la soirée que Chad organise pour sa sœur chez lui : « […] ce qui fait une circonstance comme celle-ci, ce n'est pas les gens, déclara Strether. C'est ce qui a rendu ces gens possibles[26]. » Comme chez Proust, les personnages de James frôlent l'incarnation de types. Pourtant, le terme même de « type » est récurrent dans le roman et dans le paratexte jamesien, et les personnages sont souvent perçus comme tels par les autres. Jean-Yves Tadié soutient que les personnages de la *Recherche*, « […] dans la mesure où ils évoluent, échappent au type[27] […] », et c'est dans cette perspective qu'on tentera de démontrer que, de la même façon que la bipartition des espaces permet à James et Proust de structurer l'œuvre, l'utilisation du type sert d'arrimage pour déployer les multiples faces des personnages.

La double relation que Strether entretient avec Mrs Newsome d'un côté et Maria Gostrey de l'autre le place dans une position indécidable, puisqu'il est lui-même le lieu du partage entre les deux cultures, européenne et nord-américaine. Dans son projet de roman, James décrit le personnage de Strether comme un homme qui n'a pas tout à fait gâché sa vie mais qui n'en a pourtant pas tiré le meilleur. James suggère que son appartenance culturelle joue un grand rôle dans la manière dont Strether aborde le monde.

> En d'autres termes, il se sent fatigué, sans avoir beaucoup de raisons à avancer pour cela ; désenchanté sans avoir vraiment connu d'enchantements, d'enchanteurs, ou, surtout, d'enchanteresses […]. Ses traditions, associations, sympathies, ont toutes été du genre vaste et instruit, sur une bonne base de culture et de curiosité ; il n'a pas trop été mêlé aux choses vulgaires ; il a toujours été occupé, et préoccupé, d'une façon ou d'une autre, mais il a toujours, dans toutes ses nouvelles fréquentations, été mené par sa "conscience de Nouvelle-Angleterre[28]".

[25] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires », p. 608 ; ce passage ne figure pas dans l'édition Norton.

[26] JAMES Henry, *LA*, p. 428 ; « […] " But such an occasion as this, whether or no, " Strether said, "isn't the people. It's what has made the people possible." » ; *TA*, p. 259.

[27] TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, *op. cit*, p. 210.

[28] JAMES Henry, *LA*, « Projet de roman », p. 590 ; « He feels tired, in other words, without having a great deal to show for it ; disenchanted without having known any great enchantments, enchanters, or, above all, enchantresses […]. His traditions, associations, sympathies, have all been occupied, and

Strether se présente à Maria Gostrey de la même façon :

> « Je viens de Woollett, dans le Massachusetts. […] J'en suis tellement imprégné, que je dois certainement le faire paraître. C'est inscrit dans mes paroles, c'est inscrit dans mes gestes, comme on dit là-bas. En me voyant, cela saute aux yeux, et vous avez dû sûrement le voir vous-même dès que vous m'avez regardé[29]. »

James reste évasif sur ce que signifie pour lui « conscience de Nouvelle-Angleterre », les guillemets semblent clore le syntagme qui conserve sa force de suggestion. Le nom de Woollett résume à lui seul l'Amérique du Nord, et Strether à son tour résume Woollett, comme Waymarsh résume Milrose :

> Waymarsh fixa sur sa table de toilette le regard muet et détaché avec lequel Milrose en personne, pour ainsi dire, aurait pu indiquer le caractère inattendu d'un compliment venu de Woollett ; et Strether, de son côté, se sentit une fois de plus pareil à Woollett en personne[30].

Woollett et Mrs Newsome s'opposent comme un seul corps absent à la souplesse attribuée aux mœurs européennes, qui ont pour représentants de nombreux personnages, y compris américains, et de nombreux lieux.

Les couvertures de la revue de Woollett, par exemple, sont perçues par Mrs Newsome comme « la coquille luisante, et (selon Mrs Newsome, qui différait de lui en *cela*,) éminemment agréable au toucher, d'un noyau d'économie, de morale, de

---

preoccupied, in one way and another, but has always, in all relations and connections, been ridden by his 'New England conscience'. » ; *TA*, « Project of Novel by Henry James », p. 379.

[29] JAMES Henry, *LA*, p. 34 ; « "I come from Woollett, Massachusetts." […] "Oh I think it's a thing," he said, "that you must already have made out. I feel it so that I certainly must look it, speak it, and, as people say there, 'act' it. It sticks out of me, and you knew surely for yourself as soon as you looked at me." » *TA*, p. 24.

[30] JAMES Henry, *LA*, p. 46 ; « Waymarsh fixed on his washing-stand the silent detached stare with which Milrose in person, as it were, might have marked the unexpectedness of a compliment from Woollett ; and Strether, for his part, felt once more like Woollett in person. » ; *TA*, p. 31.

politique[31]. » Pourtant, il est bien précisé que Woollett change, et Strether en est comme l'incarnation, comme il dit à Maria Gostrey :

> « Mais vous touchez là un fait curieux… le fait que Woollett s'accommode de l'esprit du temps et de l'assouplissement croissants des mœurs. Tout change, et je considère que la situation dont nous parlons marque précisément une étape. Nous les préférerions irréprochables, mais nous devons en tirer le meilleur parti tel que nous les trouvons. Et puisque l'esprit du temps et l'assouplissement croissant des mœurs les envoient beaucoup plus à Paris[32]… »

James veille à fixer la pression qu'exerce Woollett à travers l'omniprésence de sa commanditaire Mrs Newsome, prolongée à la fin du roman par l'arrivée de sa fille Sarah qui va rejoindre Strether à Paris pour tenter de sauver la situation. À travers le discours de Sarah, Strether entend la voix même de sa mère, qui évoque tout en même temps Woollett elle-même :

> Strether s'abstint, avec effort, de s'éloigner ; mais il regarda autour de lui. « Est-ce que c'est votre mère elle-même qui estime se trouver insultée ? » La réponse de Sarah fut tellement rapide, tellement « toute prête », pourrait-on dire, qu'il en sentit aussitôt l'origine. « Elle a confié à mon jugement et à ma tendresse l'expression de son sentiment intime sur toute chose, et l'affirmation de sa dignité personnelle. » C'étaient les paroles mêmes de la dame de Woollett – il les eût reconnues entre mille ; c'était la mission de départ donnée à sa fille. Donc, dans cette mesure, Mrs Pocock disait son texte, et cette réalité émut immensément Strether[33].

---

[31] JAMES Henry, *LA*, p. 98 ; « […] it was of a mere rich kernel of economics, politics, ethics that, glazed and, as Mrs. Newsome maintained rather against *his* view, pre-eminently pleasant to touch, they formed the specious shell. » ; *TA*, p. 63.

[32] JAMES Henry, *LA*, p. 86 ; « Everything changes, and I hold that our situation precisely marks a date. We *should* prefer them blameless, but we have to make the best of them as we find them. Since the spirit of the age and the incrasing mildness send them so much more to Paris – » ; *TA*, p. 55.

[33] JAMES Henry, *LA*, p. 464 ; « " Does your mother herself make the point that she sits insulted ?" Sarah's answer came so straight, so "pat," as might have been said, that he felt on the instant its origin. "She has confided to my judgement and my tenderness the expression of her personal sense of everything, and the assertion of her personal dignity." They were the very words of the lady of Woollett – he would have known them in a thousand ; her parting charge to her child. Mrs. Pocock accordingly spoke to this extent by book, and the fact immensely moved him. » ; *TA*, p. 280.

Face à cet esprit de la Nouvelle-Angleterre selon lequel Chad doit rentrer à Woollett et se vouer à une vie d'affaires, se dressent d'autres espèces de types : des Européens, mais aussi et surtout des Américains qui ne ressemblent pas à ceux qu'il connaît à Woollett :

> Quelle que fût son idée de sa mission, c'étaient des « types » qu'il aurait à affronter. Ceux en face de lui et autour de lui n'étaient pas semblables aux types de Woollett, où, en l'occurrence, il commençait à estimer qu'il devait n'y avoir eu que le masculin et le féminin. Cela en faisait exactement deux, même en comptant les variétés individuelles. Ici, par ailleurs, en dehors de la gamme personnelle et sexuelle – qui était peut-être plus étendue, ou peut-être moins –, une série de puissants tampons avaient été pour ainsi dire appliqués de l'extérieur ; tampons sur lesquels son observation jouait comme elle l'eût fait devant les médailles d'or et de bronze exposées sur une table dans des coffrets vitrés[34].

La pauvreté des types, évoquée ici dans la représentation de Strether, et rabattue au nombre de deux, les hommes et les femmes, est accusée en creux par la variété et la complexité des types qu'il rencontre à Paris. Les influences sont plus nombreuses et plus variées, formant des « tampons », appliqués sur des métaux souples. Une image semblable, celle du moule dans lequel se glisse une conscience, est utilisée ailleurs par Strether dans une tirade à Bilham :

> « L'affaire… je veux dire l'affaire de la vie… n'aurait sans doute pas pu être différente pour moi ; car c'est au mieux un moule, cannelé ou bosselé, avec des excroissances ornementales, ou bien lisse et tristement banal, dans lequel, telle une gelée malléable, se glisse notre conscience… qui en prend la forme, comme dit le grand cuisinier, et qui s'y trouve retenue avec plus ou moins de compacité[35]. »

---

[34] JAMES Henry, *LA,* p. 67 ; « However he viewed his job it was "types" he should have to tackle. Those before him and around him were not as the types of Woollett, where, for that matter, it had begun to seem to him that there must only have been the male and the female. These made two exactly, even with the individual varieties. Here, on the other hand, apart from the personal and the sexual range – which might be greater or less – a series of strong stamps had been applied, as it were, from whithout ; stamps that his observation played with as, before a glass case on a table, it might have passed from medal to medal and from copper to gold. » ; *TA,* p. 44.

[35] JAMES Henry, *LA,* p. 216 ; « The affair – I mean the affair of life – couldn't, no doubt, have been different for me ; for it's at the best a tin mould, either fluted and embossed, with ornamental excrescences, or else smooth and dreadfully plain, into which, a helpless jelly, one's consciousness is

Le moule de Woollett est donc, selon Strether, « lisse » et « banal » au point de ne produire de distinction qu'entre le masculin et le féminin. Les reliefs des moules européens renvoient directement à ceux des médailles qui structurent des formes complexes, et qui seront en mesure de transformer les consciences pour les rendre plus variées, plus hétéroclites. Le perspectivisme de James permet de décrire un personnage comme Chad, à travers la perception de Strether, comme un véritable solide géométrique, un métal ou une matière minérale que Paris se serait chargée de sculpter :

> Chad était brun, massif et vigoureux ; et naguère Chad avait été rude. Toute la différence tenait-elle donc à ce qu'il était maintenant délicat ? C'était possible ; car qu'il fût délicat était en lui aussi évident que dans le goût d'une sauce ou le contact d'une main. L'effet en était général – cela avait retouché ses traits, els avait dessinés d'une ligne plus nette. Cela avait éclairci ses yeux, égalisé son teint, poli ses belles dents régulières – principal ornement de son visage ; et, en même temps, cela lui avait donné une forme et une surface, une sorte de volume, cela avait timbré sa voix, formé son accent, encouragé son sourire à plus d'éclat et le reste de ses gestes à moins d'expansion. […] Bref, c'était comme si, pratiquement informe, il avait été glissé dans un moule solide, qui l'eût façonné avec succès[36].

Waymarsh, l'ami de Strether qui incarne l'attitude inverse dès le début du roman sera perçu par Miss Barrace comme un « type » : « "Oh, votre ami est un type, le grand vieux type américain[37]…" ».

À la différence de James, Proust ne va pas faire des espaces une prolongation du personnage ou la cause directe de ses qualités. En revanche, l'hérédité et l'atavisme

---

poured – so that one 'takes' the form, as the great cook says, and is more or less compactly held by it : one lives in fine as one can. » ; *TA*, p. 132.

[36] JAMES Henry, *LA*, p. 155-156 ; « Chad was brown and thick and strong, and of old Chad had been rough. Was all the difference therefore that he was actually smooth ? Possibly ; for that he *was* smooth was as marked as in the taste of a sauce on in the rub of a hand. The effect of it was general – it had retouched his features, drawn them with a cleaner line. It had cleared his eyes and settled his colour and polished his fine square teeth – the main ornament of his face ; and at the same time that it had given him a form and a surface, almost a design, it had toned his voice, established his accent, encouraged his smile to more play and his other motions to less. […] It was as if in short he had really, copious perhaps but shapeless, been put into a firm mould and turned successfully out. » ; *TA*, p.97.

[37] JAMES Henry, *LA*, p. 121 ; « "Oh your friend's a type, the grand old American" » ; *TA*, p. 77.

sont des motifs fondamentalement structurants dans la *Recherche* en ce qu'ils ordonnent, par la forme de répétition qu'ils introduisent, une cohérence entre les personnages et dans le temps. Cette cohérence est liée aussi à la question des mœurs, donc des milieux et des lieux. Au fond, de James à Proust se joue une question d'échelle, allant du continent jusqu'au milieu social. La mobilité des mouvements, des lieux et des personnages est tout aussi capitale, comme nous allons le voir, car la différence pointe toujours sous la répétition.

L'atavisme, l'hérédité et la généalogie constituent un motif proustien, mais un motif intermittent, qui ne détermine pas complètement les comportements, la santé ou encore les goûts, mais qui en a la potentialité. La rigueur d'analyse proustienne conduit le narrateur à préciser qu'il s'agit d'un mélange entre un sujet singulier et ce dont il hérite :

> C'était assez que je ressemblasse avec exagération à mon père jusqu'à ne pas me contenter de consulter comme lui le baromètre, mais à devenir moi-même un baromètre vivant, c'était assez que je me laissasse commander par ma tante Léonie pour rester à observer le temps, mais de ma chambre ou même de mon lit ? Voici de même que je parlais maintenant à Albertine, tantôt comme l'enfant que j'avais été à Combray parlant à ma mère, tantôt comme ma grand-mère me parlait. Quand nous avons dépassé un certain âge, l'âme de l'enfant que nous fûmes et l'âme des morts dont nous sommes sortis viennent nous jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts, demandant à coopérer aux nouveaux sentiments que nous éprouvons et dans lesquels, effaçant leur ancienne effigie, nous les refondons en une création originale[38].

Cette « coopération », ici des sentiments, est la même que l'on retrouve entre différents traits physiques d'un personnage. Quand le narrateur proustien observe les jeunes filles à Balbec, il les devine vieillir en construisant une analogie entre la saillance progressive des traits physiques hérités de leurs aïeux, traits qui tôt ou tard apparaîtront, et les opinions ataviques qui peuvent resurgir au gré des circonstances :

[38] PROUST Marcel, *La Prisonnière*, *ÀRTP III*, *op. cit*, p. 586-857.

> Je savais que, aussi profond, aussi inéluctable que le patriotisme juif ou l'atavisme chrétien chez ceux qui se croient le plus libérés de leur race, habitait sous la rose inflorescence d'Albertine, de Rosemonde, d'Andrée, inconnu à elles-mêmes, tenu en réserve pour les circonstances, un gros nez, une bouche proéminente, un embonpoint qui étonnerait mais était en réalité dans la coulisse, prêt à entrer en scène, imprévu, fatal, tout comme tel dreyfusisme, tel cléricalisme, tel héroïsme national et féodal, soudainement issus, à l'appel des circonstances, d'une nature antérieure à l'individu lui-même, par laquelle il pense, vit, évolue, se fortifie ou meurt, sans qu'il puisse la distinguer des mobiles particulier qu'il prend pour elle[39].

Les traits de Robert de Saint-Loup évoquent souvent ceux des Guermantes au narrateur :

> Il ressemblait de plus en plus à sa mère, la manière de sveltesse hautaine qu'il avait héritée d'elle et qu'elle avait parfaite, chez lui, grâce à l'éducation la plus accomplie, elle s'exagérait, se figeait : la pénétration du regard propre aux Guermantes lui donnait l'air d'inspecter tous les lieux au milieu desquels il passait, mais d'une façon quasi inconsciente, par une sorte d'habitude et de particularité animale. […] mais quand, de plus, cette lumière changée en oiseau se mettait en mouvement, en action, quand par exemple je voyais Robert de Saint-Loup entrer dans une soirée où j'étais, il avait des redressements de tête si soyeusement et fièrement huppée sous l'aigrette d'or de ses cheveux un peu déplumés, des mouvements de cou tellement plus souples, plus fiers et plus coquets que n'en ont les humains, que devant la curiosité et l'admiration moitié mondaine, moitié zoologique qu'il vous inspirait, on se demandait si c'était dans le faubourg Saint-Germain qu'on se trouvait ou au Jardin des Plantes et si on regardait un grand seigneur traverser un salon ou se promener dans sa cage un oiseau. […] Il commençait à dire des phrases qu'il croyait grand siècle et par là il imitait les manières de Guermantes. Mais un rien indéfinissable faisait qu'elles devenaient du même coup les manières de M. de Charlus[40].

Cette ressemblance implique celle entre Saint-Loup et Charlus : on trouve dans cet extrait la métaphore ornithologique que le narrateur utilise pour parler d'Oriane dès le premier tome :

[39] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, ÀRTP II, op. cit*, p. 245-246.
[40] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV, op. cit*, p. 281.

> Quand l'atavisme, les ressemblances familiales seraient seules en cause, il est inévitable que l'oncle qui fait la semonce ait à peu près les mêmes défauts que le neveu qu'on l'a chargé de gronder. L'oncle n'y met d'ailleurs aucune hypocrisie, trompé qu'il est par la faculté qu'ont les hommes de croire à chaque nouvelle circonstance qu'il s'agit « d'autre chose », faculté qui leur permet d'adopter des erreurs artistiques, politiques, etc., sans s'apercevoir que ce sont les mêmes qu'ils ont prises pour des vérités, il y a dix ans, à propos d'une autre école de peinture qu'ils condamnaient, d'une autre affaire politique qu'ils croyaient mériter leur haine, dont ils sont revenus, et qu'ils épousent sans les reconnaître sous un nouveau déguisement[41].

Le narrateur affirme plus loin que, lorsque l'individu pense qu'il croit librement, et qu'il fait des choix en conséquence, il ignore en fait les causes premières de ces choix, qui sont héritées de sa famille, au point qu'il énonce l'hypothèse que « […] peut-être […], tenons-nous de notre famille, comme les papilionacées la forme de leur graine, aussi bien les idées dont nous vivons que la maladie dont nous mourrons[42]. » La matinée des Guermantes est l'occasion pour le narrateur de récapituler le problème du temps, et de rappeler l'importance de la répétition atavique :

> De même qu'en écoutant parler Cottard, Brichot, tant d'autres, j'avais senti que, par la culture et la mode, une seule ondulation propage dans toute l'étendue de l'espace les mêmes manières de dire, de penser, de même dans toute la durée du temps de grandes lames de fond soulèvent, des profondeurs des âges, les mêmes colères, les mêmes tristesses, les mêmes bravoures, les mêmes manies à travers les générations superposées, chaque section prise à plusieurs d'une même série offrant la répétition, comme des ombres sur des écrans successifs, d'un tableau aussi identique, quoique souvent moins insignifiant, que celui qui mettait aux prises de la même façon Bloch et son beau-père, M. Bloch père et M. Nissim Bernard, et d'autres que je n'avais pas connus[43].

[41] PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe, ÀRTP III, op. cit*, p. 91.

[42] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, ÀRTP II, op. cit*. p. 246.

[43] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV, op. cit*, p. 517.

À l'inverse, le personnage de Chad est un exemple de transformation radicale. En face de lui, après sa première apparition à l'opéra, Strether se demande s'il est devenu un « produit » de Paris :

> Ce que cela signifiait, c'était qu'avec une donnée absolument *nouvelle*, on ne pouvait simplement pas savoir à quoi s'en tenir. Cette nouvelle donnée était représentée par le fait que Chad avait été transformé. Ce n'était rien de plus ; mais quoi que ce fût, cela voulait tout dire. Strether n'avait encore jamais rien vu de semblable – c'était peut-être une spécialité de Paris. Sans doute pouvait-on comprendre le résultat, si l'on assistait peu à peu au processus ; mais en l'occurrence, Strether s'était brusquement retrouvé face à face avec le produit fini[44].

Proust et James ont en commun de faire parler un ensemble, une entité, à travers une ou plusieurs voix. Waymarsh est ainsi associé à l'esprit de Milrose, quand il dit hésiter à aller dans les Alpes avec les Pocock : « C'était la conscience de Milrose par la voix même de Milrose, mais, oh, tellement faible et détimbrée[45] ! ».

Mais c'est en partie l'imagination de la conscience perceptrice qui se charge de tisser des liens entre les personnages et les espaces, des liens qui semblent indéfectibles. Le narrateur proustien explique la manière dont le désir mêle ensemble les personnes et les lieux, les fixant ainsi dans un cadre dont ils ne peuvent plus être séparés. Mais les personnages, liés de cette façon aux lieux, comme incrustés en eux, sont donc soumis au même régime intermittent de perception et partagent une qualité, une même nature fuyante et fondamentalement indéterminable. Quand Strether considère que Chad est devenu « une spécialité de Paris », un « produit fini », c'est parce que, comme le narrateur, il ne sépare pas le lieu des sujets qui y vivent :

---

[44] JAMES Henry, *LA*, p. 154 ; « What it came to was that with an absolutly *new* quantity to deal with one simply couldn't know. The new quantity was represented by the fact that Chad had been made over. That was all ; whatever itw as everything. Strether had never seen the thing so done before – it was perhaps a speciality of Paris. If one had been present at the process one might little by little have mastered the result ; but he was face to face, as matters stood, with the finished business. » ; *TA*, p. 95-96.

[45] JAMES Henry, *LA*, p. 456 ; « It was the conscience of Milrose in the very voice of Milrose, but, of it was feeble and flat ! » *TA*, p. 274.

> C'est qu'aussi – comme il arrive dans ces moments de rêverie au milieu de la nature où l'action de l'habitude est suspendue, nos notions abstraites des choses mises de côté, nous croyons d'une foi profonde, à l'originalité, à la vie individuelle du lieu où nous nous trouvons – la passante qu'appelait mon désir me semblait être non un exemplaire quelconque de ce type général : la femme, mais un produit nécessaire et naturel de ce sol. Car en ce temps-là tout ce qui n'était pas moi, la terre et les êtres, me paraissait plus précieux, plus important, doué d'une existence plus réelle que cela ne paraît aux hommes faits. Et la terre et les êtres je ne les séparais pas. J'avais le désir d'une paysanne de Méséglise ou de Roussainville, d'une pêcheuse de Balbec, comme j'avais le désir de Méséglise et de Balbec. […] Cette fille que je ne voyais que criblée de feuillages, elle était elle-même pour moi comme une plante locale d'une espèce plus élevée seulement que les autres et dont la structure permet d'approcher de plus près qu'en elle, la saveur profonde du pays[46].

C'est que le désir est constructiviste, comme la perception, et qu'il ne manque pas de sertir une figure dans ce qu'il bâtit. Rattachée à une heure, cette figure incrustée dans son environnement contient comme un vase tout un ordre de représentations, comme le groupe de jeunes filles puis Albertine seule à Balbec contiennent en eux-mêmes Balbec tout entier, ou comme des passantes évoquent la substance d'un sol sur lequel elles ont été aperçues :

> Si un être peut être le produit d'un sol dont on goûte en lui le charme particulier, plus encore que la paysanne que j'avais tant désiré voir apparaître quand j'errais seule du côté de Méséglise, dans les bois de Roussainville, ce devait être la grande fille que je vis sortir de cette maison et, sur le sentier qu'illuminait obliquement le soleil levant, venir vers la gare en portant une jarre de lait[47].

On assiste à une sorte de condensation, de concrétion qui permet de renforcer à la fois le pouvoir des lieux, mais aussi la singularité d'un personnage. Lier les personnages aux lieux et aux espaces, en faisant d'eux des « produits » de leurs sols, c'est les soumettre au même régime d'intermittence que la perception des lieux. Julien

[46] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann, ÀRTP I, op. cit,* p. 154-155.
[47] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, ÀRTP II, op. cit,* p. 16.

Gracq évoque l'étroitesse du lien entre les personnages qui se fondent dans les lieux, qui y sont incrustés comme dans les toiles de Vuillard :

> […] écart minimum de densité et de relief qui sépare les personnages de son livre de la masse foisonnante, vivante dont le livre est fait, et dont ils émergent tout juste. Ils sont comme des bas-reliefs de faible saillie, pris dans l'épaisseur, et qui se détacheraient à peine, non d'une paroi lisse, mais d'un grouillement déjà animé, comme celui des murs des temps hindous. Parfois même on dirait que ces personnages naissent, presque sans solution de continuité, d'un simple excès de densité de la matière livresque de Proust, tout comme on nous montre les premières cellules vivantes naissant de la « soupe biologique » primitive par un phénomène plus proche de la cristallisation que de la création.

De plus, comme le démontre Jean-Yves Tadié[48], ces liens étroits entre les personnages, qui sont décrits par le biais de la famille, les répétitions des traits partagés entre différents membres d'une même descendance permettent de tresser précisément et avec force une partie du canevas de l'œuvre. Cette concrétion compense le problème de la perception, elle-même plurielle, des extériorités qui elles aussi sont mobiles et dont l'image ne peut être fixée. La *Recherche*, tout comme *Les Ambassadeurs*, sont des romans qui mettent en exergue l'importance des différences : « Le monde des différences est la destruction de celui des types, qu'évoque pourtant la force du singulier[49] […] ». Tout autant qu'elle consolide la bipartition géographique et culturelle à l'œuvre dans les deux romans du corpus, cette logique d'appartenance sert de ligature à la logique, plus puissante encore, d'instabilité et d'intermittence à l'œuvre dans les deux romans. Là où James fait pivoter le volume que représente un personnage au sein d'une même scène ou d'une même description, Proust s'autorise souvent à décliner ses différentes facettes au sein des foyers narratifs, optimisant lui aussi sa propre économie du récit. La mise en scène joue pour beaucoup chez James. Chad apparaît pour la première fois aux yeux de Strether et de Maria Gostrey dans la loge du théâtre, les condamnant à l'observer en silence, et le narrateur précise en quoi cette première demi-heure catalyse tout ce qui suivra :

[48] TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, *op. cit*, p. 214.
[49] *Ibid*, p. 211.

> Par la suite, notre ami devait le vérifier encore et encore – il devait le vérifier une grande partie du temps où ils furent ensemble, et ils furent constamment ensemble pendant trois ou quatre jours : la note avait été si fortement frappée durant cette première demi-heure que tout ce qui se passa dès lors fut un développement relativement mineur. Le fait était que sa perception de l'identité du jeune homme – absolument bloquée pendant une minute – avait été une de ces sensations qui comptent dans la vie ; il n'en avait sûrement jamais connu aucune qui eût agi, aurait-il pu dire, avec autant de densité et de précipitation. Et cette précipitation, quoique à la fois vague et innombrable, avait duré un moment, étant pour ainsi dire protégée et en même temps exaspérée par sa coïncidence avec une étendue de silence cérémonieux[50].

James a beaucoup recours à l'allusif, au secret : c'est une manière de condenser en peu de mots les nombreux reflets des choses possibles. C'est que, contrairement à Proust, James est pour l'obscurité dans la mesure où elle sert la qualité de l'illusion, comme l'anamorphose cache dans un premier temps l'image véritable. L'illusion est aussi un ressort proustien, mais elle est dépeinte tout autant que la désillusion qui servira de leçon. Toujours le narrateur proustien se décrit l'illusion puis il décrit comment elle se brise, entraînant avec elle des mondes entiers bâtis par l'imagination. Pourtant, Proust aussi use de la dynamique de la condensation : son roman pourrait paraître se disperser dans des développements sans liens directs les uns avec les autres, et pourtant Proust regroupe les faits dans ce que Tadié appelle des « foyers », qui hébergent en quelque sorte une constellation, un agrégat de personnages et leurs différents aspects, catalysant ainsi des paradoxes, des contraires et des inversions au sein de chaque foyer distinct[51]. La condensation chez James réside principalement dans les dialogues du roman, dans lesquels les personnages envisagent des interprétations différentes et successives de la situation : sans que l'action en soit véritablement

[50] JAMES Henry, *LA*, p. 141 ; « Our friend was to go over it afterwards again and again – he was going over it much of the time that they were together, and they were together constantly for three or four days : the note had been so strongly struck during that first half-hour that everything happening since was comparatively a minor development. The fact was that his perception of the young man's identity – so absolutly checked for a minute – had been quite one of the sensations that count in life ; he certainly had never known one that had acted, as he might have said, with more of a crowded rush. And the rush, though both vague and multitudinous, had lated a long time, protected, as it were, yet at the same time aggravated, by the circumstance of its coinciding with a stretch of decorous silence. » ; *TA*, p. 89.

[51] Voir le développement de Jean-Yves Tadié dans *Proust et le roman*, *op. cit*, p. 366-368.

changée, cet espace prismatique dans lequel les reflets, aussi différents qu'ils soient les uns des autres, peuvent être envisagés, peuvent apparaître virtuellement, et sont évidemment permis par Strether qui constitue lui-même un réflecteur puissant. Cette densité, organisée différemment chez James et Proust, permet paradoxalement de révéler l'aspect fragmentaire des représentations, des perceptions, et des extériorités elles-mêmes. La densité, nécessaire aux deux poétiques en question, est liée à la superposition des différentes perceptions. On trouve chez Proust des descriptions dans lesquelles l'accent est mis sur la même question de la solidité, de l'épaisseur, en partie constituées par l'inconnu et le mystère que revêtent la succession des perceptions, et leurs superpositions. Albertine est l'exemple le plus paroxystique d'une vision fragmentée entre distance, proximité, connaissable et inconnaissable : « Chaque fois qu'elle déplaçait sa tête elle créait une femme nouvelle, souvent insoupçonnée de moi[52]. » Plus encore, la concrétion d'Albertine ne la rend pas mieux connaissable aux yeux du narrateur, mais au contraire plus complexe et plus fuyante :

> Je la voyais aux différentes années de ma vie occupant par rapport à moi des positions différentes qui me faisaient sentir la beauté des espaces interférés, ce long temps révolu, où j'étais resté sans la voir, et sur la diaphane profondeur desquels la rose personne que j'avais devant moi se modelait avec de mystérieuses ombres et un puissant relief. Il était dû, d'ailleurs, à la superposition non seulement des images successives qu'Albertine avait été pour moi, mais encore des grandes qualités d'intelligence et de cœur, des défauts de caractère, les uns et les autres insoupçonnés de moi, qu'Albertine, en une germination, une multiplication d'elle-même, une efflorescence charnue aux sombres couleurs, avait ajoutés à une nature jadis à peu près nulle, maintenant difficile à approfondir. […] et il y avait eu enrichissement, solidification et accroissement de volume dans la figure jadis simplement profilée sur la mer[53].

Les perceptions d'Albertine sont évidemment liées aux différents moments où le narrateur l'a observée, ainsi qu'aux espaces qui leur servent de cadre. Le relief

[52] PROUST Marcel, *La Prisonnière*, *ÀRTP III*, *op. cit*, p. 577.
[53] *Ibid*.

d'Albertine a beau jaillir aux yeux du narrateur, les ombres qui le constituent en partie sont tout aussi puissantes et, dans une métaphore botanique, son visage ressemble presque à un précipité chimique dont la complexité échappe en partie à celui qui l'observe, se souvenant d'une simple ligne profilée sur l'horizon à Balbec. La tentative d'embrasser littéralement Albertine et tout ce qu'elle contient est un chemin tortueux sur un visage diffracté, multiple au point qu'Albertine est comparée à une sorte d'hydre :

> […] dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre. Du moins tant que je ne l'avais pas touchée, cette tête, je la voyais, un léger parfum venait d'elle jusqu'à moi. Mais hélas ! – car pour le baiser, nos narines et nos yeux sont aussi mal placés que nos lèvres mal faites – tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez, s'écrasant, ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'appris, à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine[54]. […] (Sans doute, de cette mine d'autrefois, l'expression voluptueuse que prenait aujourd'hui son visage à l'approche de mes lèvres ne différait que par une déviation de lignes infinitésimale, mais dans laquelle peut tenir toute la distance qu'il y a entre le geste d'un homme qui achève un blessé et d'un qui le secourt, entre un portrait sublime ou affreux[55].

Cette « déviation de lignes infinitésimale » est tout ce qui sépare l'unité de son objet : unité impossible à atteindre malgré la pluralité et la variété des perceptions que le sujet a de lui. La pluralité des perceptions et des images qu'un sujet a de l'objet est la raison même pour laquelle il ne peut harmoniser un ensemble pour consolider une image définitive. Strether aussi peine à assembler les différentes images de Madame de Vionnet : « […] madame de Vionnet était un si curieux mélange de clarté et de

[54] PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes, ÀRTP II, op. cit,* p. 660. Un peu plus loin le narrateur oppose cette scène à une autre scène de baiser qui a lieu à Balbec : « […] dans l'état d'exaltation où j'étais, le visage rond d'Albertine, éclairé d'un feu intérieur comme par une veilleuse, prenait pour moi un tel relief qu'imitant la rotation d'une sphère ardente, il me semblait tourner telles ces figures de Michel-Ange qu'emporte un immobile et vertigineux tourbillon. » *Ibid,* p. 286.

[55] *Ibid,* p. 660-661.

mystère. Tantôt, elle concordait avec l'idée qu'il aimait le plus se faire d'elle, et tantôt elle semblait le pulvériser[56]. »

Dans les deux cas, le perspectivisme de James et de Proust permet de faire tourner un regard autour d'objets, que le fait d'être perçus rend mobiles. Mobilité des objets perçus, intermittence du regard, l'image échappe constamment à toute tentative de la fixer. Les organisations répétitives telles que la bipartition des espaces, leurs croisements, la question de l'hérédité et des types, structurent *Les Ambassadeurs* et la *Recherche* en ce qu'ils servent d'ossature sur laquelle viennent s'apposer les arborescences fuyantes aux multiples facettes. Cet exemple d'Albertine nous met sur la piste d'un problème perceptif qui est au cœur des poétiques proustienne et jamesienne.

[56] JAMES Henry, *LA*, p. 383 ; « […] she was so odd a mixture of lucidity and mystery. She fell in at moments with the theory about her he most cherished, and she seemed at others to blow it into air. » ; *TA*, p. 232.

3. Régime de l'instabilité et fragmentation

Les personnages jamesiens et proustiens incarnent en partie des types. Soumis à des logiques intermittentes de transmissions ataviques, ils demeurent cependant en perpétuel mouvement et semblent échapper à toute espèce de fixité définitive :

> J'avais bien considéré toujours notre individu […] comme un polypier […] mais aussi dans la durée de la vie, comme une suite de moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même alterneraient entre eux, comme ceux qui à Combray prenaient pour moi la place l'un de l'autre quand venaient le soir[57].

Le problème de la perception est posé dans la scène du baiser avec Albertine. Le narrateur, dans sa tâche d'expliquer les mouvements de sa conscience et de sa perception, l'introduit par une considération d'ordre optique et mentionne la photographie. Seule la photographie, pour le narrateur, parvient à embrasser la pluralité des aspects de toutes choses qui s'offrent au regard :

> Les dernières applications de la photographie – qui couchent aux pieds d'une cathédrale toutes les maisons qui nous parurent si souvent, de près, presque aussi hautes que les tours, font successivement manœuvrer comme un régiment, par files, en ordre dispersé, en masses serrées, les mêmes monuments, rapprochent l'une contre l'autre les deux colonnes de la Piazzetta tout à l'heure si distantes, éloignent la proche Salute et dans un fond pâle et dégradé réussissent à faire tenir un horizon immense sous l'arche d'un pont, dans l'embrasure d'une fenêtre, entre les feuilles d'un arbre situé au premier plan et d'un ton plus vigoureux, donnent successivement pour cadre à une même église les arcades de toutes les autres – je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyions une chose à l'aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime[58].

[57] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV, op. cit*, p. 516.

[58] PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes, II, ÀRTP II, op. cit,* p. 660.

Brassaï, dans son essai sur Proust, a bien montré les différents aspects de l'importance qu'il donne à la photographie, autant dans sa vie que dans la formation de son écriture :

> Ce sont l'extrême mobilité de l'appareil photographique, la variété des angles, des cadrages possibles, la multiplicité des objectifs aptes à éloigner ou rapprocher le sujet, la diversité des écrans, des émulsions, des révélateurs, capables de rendre une personne autre, et même méconnaissable, c'est tout cela qui, je pense, ouvrit les yeux de Proust sur la richesse du monde des possibles[59].

Si, pour Georges Poulet, les causes de la fragmentation du monde proustien sont l'intermittence de la mémoire et des sentiments d'une part, et la discontinuité de l'espace lui-même qui implique une discontinuité temporelle[60], il faut ajouter que la littérature proustienne et jamesienne atteste d'un changement dans le mode de perception. L'obsession, pour le narrateur proustien, de tracer des lois psychologiques, puisque de leur élaboration émane une joie liée à un sens que rien n'égale, le conduit à chercher et à produire un grand nombre d'analogies, mais la condition de cette production est l'intermittence : « Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie[61]. »

Le monde de Proust et le monde de James sont tous deux des mondes de relations, des mondes de rapports. David Lapoujade intitule son introduction à *Fictions du pragmatisme* : « Relations ». Jean-Yves Tadié dit lui aussi que les relations sont essentielles dans la structure du roman proustien :

> […] l'auteur ne conçoit pas ses personnages sans relations, et ces relations contribuent à la structure du roman. Il ne s'agit pas de rapports humains,

[59] BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997, p. 160.

[60] « La restauration partielle réalisée par la mémoire n'a pour effet que de substituer à la discontinuité spatiale une discontinuité, cette fois, temporelle. » Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 53.

[61] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 296.

> de communication entre les consciences, mais de relations formelles […]. Il s'établit alors, dans l'œuvre et pour le critique, une dialectique entre la multiplicité et l'unité, entre la singularité et la relation[62].

Les relations ou rapports s'organisent selon l'approche sémiotique des consciences centrales : rapports du narrateur proustien aux signes de l'amour, aux signes mondains, aux impressions sensibles et aux signes de l'art, rapport avec lui-même, mais aussi rapport à l'autre qui est tout aussi multiple que lui ; rapport entre les classes sociales dans leurs jeux de pouvoir. James met en scène le rapport de l'Américain Strether avec l'Europe, avec les autres et avec sa conscience dédoublée. Les rapports se servent de la perspective comme d'un matériau pour tisser leur toile. Or, la reprise joue un rôle de raccordement entre les objets perçus et les différentes perspectives puisqu'elle est fondamentalement liée au point de vue.

Pour James, la continuité a deux aspects. Elle représente à la fois l'infinité des relations, et à ce titre elle représente un grand problème pour l'artiste, qui doit circonscrire sa propre forme pour donner un cadre limité à ces relations. James écrit dans sa préface à *Roderick Hudson* :

> À vrai dire, c'est un fait universellement reconnu que les relations ne s'arrêtent nulle part, et ce délicat problème de l'artiste consiste éternellement à dessiner, suivant une géométrie qui lui est propre, le cercle dans lequel elles donneront avec succès l'impression qu'elles s'arrêtent. Il se trouve perpétuellement dans la situation difficile qui veut que pour lui la continuité des choses soit tout le sujet de la comédie et de la tragédie, que cette continuité ne soit jamais interrompue un seul instant, un seul espace et que, pour aboutir à quelque chose, il lui faille tout à la fois et avec la même intensité en tenir compte et l'ignorer[63].

[62] TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, *op. cit*, p. 212.

[63] JAMES Henry, *La Création littéraire*, *op. cit*, p. 21 ; « Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily appear to do so. He is in the perpetual predicament that the continuity of things is the whole matter, for him, of comedy and tragedy ; that this continuity is never, by the space of an instant or an inch, broken, and that, to do anything at all, he has at once intensely to consult and intesely to ignore it. » ; *The Art of the Novel, Critical prefaces*, *op. cit*, 1934, p. 5.

André Gide reproche l'importance qu'accorde James aux relations, et ce reproche sonne comme la condamnation d'un excès de cérébralité :

> Ces personnages ne vivent qu'en relation les uns des autres, qu'en fonction de ces relations ; ils sont désespérément mondains ; j'entends par là que rien de divin ne les habite, et que l'intelligence explique toujours tout ce qui les fait agir ou trembler. Je ne le sens point tant, lui, l'auteur, snob, que profane ; oui, profane, incurablement[64].

Comme Proust, James explique, selon Gide, « toujours tout » ce qui meut les personnages. C'est donc son réalisme qu'il accuse à travers cette critique. Gide a raison de rappeler que l'intelligence agit souvent, dans les œuvres de James, comme une manière générale d'interprétation. Mais le terme « profane » accuse ici la dimension presque trop pragmatique, ou matérialiste, de James. L'excès d'intelligence (que condamne le narrateur proustien) serait aussi un excès de réalisme.

Les poétiques jamesienne et proustienne ont en commun de faire évoluer une conscience centrale dans le monde. Ce monde est composite, mobile, variable, et il est en cela le reflet de la conscience elle-même. Quand James gomme les discontinuités pour mettre en avant l'unité et la symétrie, Proust au contraire les révèle et les thématise au point d'en faire un principe affectif (les « intermittences du cœur ») et créatif. Pourtant, si James veut homogénéiser au maximum son tableau littéraire, il veut aussi mettre en relief les discontinuités de la conscience de Strether.

Il déplore dans sa préface à *Roderick Hudson* que le développement dans le roman, tout autant qu'il obéit à un principe de continuité, lui fasse défaut :

> Mais, c'est à ce moment-là également qu'ont dû commencer pour moi les affres de la peur qui devait m'être si familière, la peur d'être tenté inconsidérément et emporté par des « développements », et qui n'est autre que la discipline terrible imposée par le problème qu'ils impliquent. Ils relèvent de l'essence même du processus romanesque et c'est fondamentalement grâce à leur aide que l'idée du romancier prend forme et vie ; mais ils infligent à travers le principe de continuité qui les gouverne

[64] Cité par Jean Pavans, in *Henry James, La situation littéraire en France : essais* ; choisis, traduits de l'anglais et présentés par Jean Pavans, Paris, Seuil, 2010, p. 10.

> une égale anxiété. Ils sont la condition même de l'intérêt qui sans eux languit et retombe ; car le sujet du peintre se trouve toujours de toute évidence dans l'état des relations qui s'établissent entre certains objets et certaines figures. Montrer ces relations une fois qu'elles ont été toutes repérées, c'est « traiter » son idée, ce qui implique de ne négliger aucune de celles qui suscitent directement l'intérêt ; la valeur de ce caractère direct reste dans l'intervalle extrêmement difficile à apprécier, mais c'est sur lui que repose impitoyablement la réussite de la forme et de la composition, en tant que partie de l'effet global. Jusqu'à quel point tel ou tel développement est-il indispensable à l'intérêt ? Quel est le point au-delà duquel il cesse rigoureusement de l'être ? Lorsque l'on cherche à exprimer complètement son sujet, où s'arrête une relation particulière pour faire place à une autre qui n'y a pas trait[65] ?

Voilà tout le problème de James, qu'on reformulera ici comme le problème de l'économie poétique. La tentation d'être « emporté » par le développement, que James mentionne ici, laisse envisager qu'il pourrait partager cette tendance avec Proust : jusqu'où, se demande James, développer ces rapports et leur implication, leurs conséquences, « où s'arrête une relation particulière pour faire place à une autre qui n'y a pas trait[66] ? ».

Lapoujade explique bien que l'unité est fondamentale dans la pensée des frères James, permise par ce « flux continu de relations » qui s'organisent en systèmes, et qui relèvent d'une ontologie pluraliste. Même si Proust défend lui aussi l'unité de son œuvre et sa cohérence, James est encore davantage du côté de l'unité, puisqu'il insiste

---

[65] JAMES Henry, *La Création littéra*ire, *op. cit*, p. 21 ; « Yet it must even then have begun for me too, the ache of fear, that was to become so familiar, of being unduly tempted and led on by « developments » ; which is but the desperate discipline of the question involved in them. They are of the very essence of the novelist's process, and it is by their aid, fundamentally, that his idea takes form and lives ; but they impose on him, through the principle of continuity taht rides them, a proportionate anxiety. They are the very condition of interest, which languishes and drops without them ; the painter's subject consisting ever, obviously, of the related state, to each other, of certain figures and things. To exhibit these relations, once they have all been recognised, is to « treat » his idea, which involves neglecting none of those that directly minister to interest ; the degree of that directness remaining meanwhile a matter of highly difficult appreciation, and one on which felicity of form and composition, as a part of the total effect, mercilessly rests. Up to what point is such and such a development *indispensable* to the interest ? What is the point beyond which it ceases to be rigoroulsy so ? Where, for the complete expression of one's subject, does a particular relation stop – giving way to some other not concerned in that expression ? » ; *The Art of the Novel, Critical prefaces, op. cit*, 1934, p. 4-5.

[66] David Lapoujade semble répondre à cette question en mettant en lien les œuvres de James entre elles : puisque la rigueur de James le pousse à s'interdire des développements potentiels et à circonscrire un périmètre à chaque drame, Lapoujade interroge la possibilité de faire se répondre les différentes figures comme dans la géométrie projective. (voir David Lapoujade, « Henry James : perspective et géométrie », *Études anglaises*, 2006/3 (Vol. 59), p. 319-328 ; https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2006-3-page-319.htm), consulté le 25.07.2022.

sur cet aspect en particulier de la composition romanesque. Pourtant, ce monde de relations jamesien, bien qu'il relève d'une profonde unité, n'est pas clos sur lui-même dans la mesure où le récit s'attache à figurer, à dramatiser ce qui est « *en train de se faire*[67] ». Il est tendu vers l'avenir, et c'est un des aspects fondamentaux de la poétique jamesienne que de capter et suivre le mouvement du motif.

La question de la discontinuité est pourtant fondamentale chez James, bien qu'elle ne soit pas thématisée à proprement parler dans son œuvre, ni abordée comme élément de poétique dans son paratexte critique. Il s'agit, au sein de ce tout en mouvement vers l'avenir, dans cet écheveau de relations complexes, de diffracter cette unité pour rendre la complexité des nuances nécessaires à la composition du tableau. Chez Proust, la question de la discontinuité est thématisée à travers le problème de l'intermittence comme régime de la vie vécue et du rapport au travail littéraire. Cette intermittence régit les dilatations du texte, le gonfle et l'augmente.

James difracte géométriquement ses personnages, ses lieux et ses situations au sein d'un tableau compact et délimité par la stricte symétrie que lui ordonne sa méticulosité, Proust déploie ces éventuelles diffractions jusqu'à les fragmenter, les faire apparaître comme des véritables morceaux (voir par exemple l'inclusion de blocs hétérogènes au récit, comme les tentatives de textes rédigés par le narrateur et retranscrits, dont le pastiche des Goncourt est un bon exemple, ou bien encore l'exercice littéraire d'Albertine). James redoute l'aspect interruptif du développement, quand Proust compte au contraire sur l'enchaînement des développements qui deviennent eux-mêmes solides, dans des ensembles que Tadié a appelé des « foyers ».

James et Proust établissent une « esthétique du point de vue » capable de prendre en compte la question des changements de rapports entre espaces, temps et êtres. Il est question pour l'un comme pour l'autre de faire état des proportions entre ces éléments, et surtout entre les changements qu'elles subissent. Cet enjeu est au fond celui de la perception elle-même, à propos de laquelle James, pourtant peu friand de phrases à tendance généralisante et théorique, glisse dans *Les Ambassadeurs* une formule qu'on pourrait attribuer à Proust : « C'étaient les proportions qui avaient changé, et les proportions étaient de tout temps, philosophait-il, les conditions mêmes de la perception,

[67] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 9.

les termes de la pensée[68]. » D'un perspectivisme plutôt que d'un relativisme, les changements de rapports des clochers de Martinville aperçus par le narrateur, emporté par la course de la voiture du docteur Percepied, sont un exemple paradigmatique des changements de rapport que subissent différents éléments supposés fixes, et de la difficulté pour le sujet qui perçoit de recomposer l'ensemble. On trouve ce passage des clochers de Martinville dans *Du côté de chez Swann*, et il est à peu de choses près identique à l'article qu'avait publié Proust dans *Le Figaro* en 1907, intitulé « Impressions de route en automobile ». Dans cet article, Proust décrit une promenade en voiture aux abords de Caen. Quatre clochers sont mentionnés, mais il est surtout question des deux clochers de Saint-Etienne et du clocher de Saint-Pierre, même si le clocher de Saint-Sauveur est mentionné à la fin du passage. Jean-Claude Dumoncel, dans une communication présentée en 2013 à la mairie de Caen, c'est-à-dire dans le bâtiment jouxtant Saint-Etienne, parle de Caen comme du premier site proustien, puisque cette genèse des clochers caennais, en devenant l'épisode des clochers de Martinville et de Vieuxvicq, constitue un véritable leitmotiv qui joint à la fois un ensemble de thèmes fondamentaux du roman proustien, comme le montre Jean Milly, en même temps qu'il ancre l'importance de l'impression poétique et qu'il indique le chemin de l'écriture[69]. Dominique Rabaté rappelle que ce même texte se retrouve en plusieurs endroits de la *Recherche*, puisque le narrateur l'enverra aussi au Figaro (voir *La Fugitive)*, ce qui « ferait à nouveau, mais au plan social cette fois, de lui un écrivain[70] », et qu'il s'agit probablement du même texte que le narrateur montre à Norpois : « petit poème en prose que j'avais fait autrefois à Combray en revenant d'une promenade[71] ». Dominique Rabaté parle pour ce texte d'un « rôle de fétiche, de perpétuelle épreuve pour se dire écrivain », malgré la dénégation de la fin du morceau en question : « je ne repensai jamais à cette page ».

Pour mettre en scène le « petit morceau » qu'il finira par composer à partir de la perception de ces clochers, le narrateur raconte que les apparitions sont soumises à un principe d'intermittence. À bord de la voiture du docteur Percepied, les clochers en

[68] JAMES Henry, *LA*, p. 325 ; « It was the proportions that were changed, and the proportions were at all times, he philosophised, the very conditions of perceptions, the terms of thought. » ; *TA*, p. 198.

[69] Sur la genèse de ce morceau et sa mise en scène dans la *Recherche*, lire Jean Milly, « L'article du figaro », 2007 : https://www.fabula.org/colloques/document476.php, consulté le 22.02.2022.

[70] RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 149.

[71] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP II*, *op. cit*, p. 447.

question semblent changer de place à mesure que le foyer perspectif, à savoir le narrateur, se déplace au gré de la voiture :

> Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d'eux[72].

Les clochers, pourtant séparés dans leur fixité, sont rendus mobiles et se rapprochent grâce au chemin emprunté par la voiture. Ensuite, les clochers semblent lointains et la voiture paraît s'en éloigner, au point que le narrateur ne pressent pas qu'elle s'en rapproche au contraire : « Les clochers paraissaient si éloignés et nous avions l'air de si peu nous rapprocher d'eux, que je fus étonné quand, quelques instants après, nous nous arrêtâmes devant l'église de Martinville[73]. » Pendant cette pause, le narrateur descend de la voiture pour discuter avec ses parents. C'est l'occasion pour lui de se demander « la raison du plaisir » à la vue de ces clochers, et la nature de « l'obligation de chercher à découvrir » cette raison. Ils repartent ensuite en voiture : « Puis nous repartîmes, je repris ma place sur le siège, je tournai la tête pour voir encore les clochers *qu'un peu plus tard*[74], j'aperçus une dernière fois au tournant d'un chemin[75]. » En attendant de les revoir, le narrateur profite de ce que le docteur n'engage pas la conversation pour se remémorer la vue de ces clochers et le plaisir qu'elle produit, la pensée qui se dégage de la profondeur de l'impression commence à se transformer en mots et c'est à ce moment qu'il les aperçoit pour la dernière fois :

> À ce moment et comme nous étions déjà loin de Martinville en tournant la tête je les aperçus de nouveau, tout noirs cette fois, car le soleil était déjà

[72] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann, ÀRTP I, op. cit*, p. 177-178.
[73] *Ibid*, p. 178.
[74] Nous soulignons.
[75] *Ibid*.

couché. Par moments les tournants du chemin me les dérobaient, puis ils se montrèrent une dernière fois et enfin je ne les vis plus[76].

Le « morceau » que le narrateur insère à la suite du récit, qu'il a réussi à composer sur le coup, dans la voiture, est un condensé de la première partie de l'article de 1907. Celui-ci compte treize étapes dans la mobilité des clochers, quand le morceau de la *Recherche* en compte neuf.

Seuls, s'élevant du niveau uniforme de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Saint-Etienne. **Bientôt nous en vîmes trois**, le clocher de Saint-Pierre les avait rejoints[77]. […] **Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours seuls devant nous, comme des oiseaux posés sur la plaine, immobiles, et qu'on distingue au soleil.** Puis, l'éloignement se déchirant comme une brume qui dévoile, complète, et dans ses détails, une forme invisible l'instant d'avant, les tours de la Trinité apparurent **ou plutôt une seule tour, tant elle cachait exactement l'autre derrière elle.** Mais elle s'écarta, l'autre s'avança et toutes deux s'alignèrent. **Enfin un clocher retardataire (celui de Saint-Sauveur, je suppose) vint par une volte-face hardie se placer en face d'elles.** Maintenant, entre les clochers multipliés, et sur la pente desquels on distinguait la lumière qu'à cette distance on voyait sourire, la ville, obéissant d'en bas à leur élan sans pouvoir y atteindre, développait d'aplomb et par montées verticales la fugue compliquée mais franche de ses toits. J'avais demandé au mécanicien de m'arrêter un instant devant les clochers de Saint-Etienne ; *mais me rappelant combien nous avions été longs à nous en rapprocher quand dès le début ils paraissaient si près, je tirai ma montre pour voir combien de minutes nous mettrions encore,* **quand l'automobile tourna et m'arrêta à leur pied.** Restés si longtemps inapprochables à l'effort de notre machine qui semblait patiner vainement sur la route toujours à la même distance d'eux, c'est dans les dernières secondes seulement que la vitesse de tout le temps, totalisée, devenait appréciable. Et, géants, surplombant de toute leur hauteur, **ils se jetèrent si rudement au-devant de nous que nous eûmes tout juste le temps d'arrêter pour ne pas nous heurter contre le porche.**

Nous poursuivîmes notre route ; nous avions déjà quitté Caen **depuis longtemps** et la ville, **après nous avoir accompagnés quelques secondes, avait disparu** que, **restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir,** les deux clochers de Saint-Etienne et le clocher de Saint-Pierre **agitaient encore, en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres puissent nous apercevoir un instant encore** : **bientôt je n'en vis plus que deux**. Puis **ils virèrent** une dernière fois **dans la lumière comme deux pivots d'or et disparurent à mes yeux.** Bien souvent depuis passant au soleil couché dans la plaine de Caen, je les ai revus, parfois de très loin et qui n'étaient que **comme deux fleurs peintes sur le ciel,**

[76] *Ibid*, p. 177-178.

[77] Suivi de : « Rapprochés en une triple aiguille montagneuse, ils apparaissaient comme, souvent, dans Turner, le monastère ou le manoir qui donne son nom au tableau, mais qui, au milieu de l'immense paysage de ciel, de végétation et d'eau, tient aussi peu de place, semble aussi épisodique et momentané, que l'arc en ciel, la lumière de cinq heures du soir, et la petite paysanne qui au premier plan trotte sur le chemin entre ses paniers. » Ce passage est supprimé par Proust dans la version de la *Recherche*.

au-dessus de la ligne basse des champs ; **parfois d'un peu plus près et déjà rattrapés par le clocher de Saint-Pierre, semblables aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité** ; et tandis que je m'éloignais **je les voyais timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches essais et trébuchements maladroits de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire délicieuse et résignée, et s'effacer dans la nuit.**

Il apparaît qu'entre ce passage de l'article de 1907 et le « morceau » inséré dans la *Recherche*, quatre étapes sont supprimées : « ou plutôt une seule tour, tant elle cachait exactement l'autre derrière elle » disparaît ; « Enfin un clocher retardataire (celui de Saint-Sauveur, je suppose) vint par une volte-face hardie se placer en face d'elle » est avancée dès la deuxième phrase du « morceau » ; « bientôt je n'en vis plus que deux » disparaît dans la seconde version, ainsi que « parfois rattrapés par le clocher de Saint-Pierre ». Le reste est tantôt conservé jusque dans l'ordre même des mots (les passages en gras dans les deux extraits), tantôt légèrement modifié (passage en italiques). Le troisième clocher change de nom dans le passage en gris, et la légère modification de la phrase crée un effet de rapidité du mouvement par lequel le clocher rejoint les deux autres. Ces réductions ont pour effet une véritable condensation :

« **Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de** Martinville. **Bientôt nous en vîmes trois** : **venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avaient rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil.** Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer et sourire. *Nous avions été si longs à nous rapprocher d'eux, que je pensais au temps qu'il faudrait encore pour les atteindre quand, tout d'un coup, la voiture ayant tourné,* **elle nous déposa à leurs pieds ; et ils s'étaient jetés si rudement au-devant d'elle, qu'on n'eut que le temps d'arrêter pour ne pas se heurter au porche. Nous poursuivîmes notre route ; nous avions déjà quitté** Martinville **depuis un peu de temps** et le village **après nous avoir accompagnés quelques secondes avait disparu**, que **restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir,** ses clochers et celui de Vieuxvicq **agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore** ; mais la route changea de direction, **ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux.** Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus que **comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs.** Ils me faisaient penser aussi aux **trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où**

tombait déjà l'obscurité ; et tandis que nous nous éloignions au galop, **je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit**[78]. »

Dans ce passage, les clochers se meuvent autant que la voiture. D'abord comparés à des oiseaux « posés sur la plaine », ils deviennent plus loin « trois pivots d'or » puis « trois fleurs peintes », et enfin « trois jeunes filles d'une légende » pour ne plus former qu'une seule forme noire. Mise à part la comparaison avec les trois jeunes filles, qui évoque la série trinitaire des amours du narrateur avec Gilberte, Oriane de Guermantes et Albertine, on remarque surtout que la manière qu'a le narrateur de décrire les mouvements des clochers leur confère une autonomie personnificatrice : ils s'élèvent, montent vers le ciel, font des « voltes », s'écartent, prennent leur distances, regardent fuir le narrateur, agitent « leurs cimes ensoleillées » en signe d'adieu, aperçoivent le narrateur et la voiture, virent dans la lumière, cherchent leur chemin, trébuchent, se serrent les uns contre les autres, glissent l'un derrière l'autre. Comme le signale Macherey : « […] si, contrairement à ce que l'on se figure d'abord, il est possible de bouger dans l'espace, c'est parce que l'espace lui-même bouge ; il est animé de secrets frémissements qui fluidifient ses structures et en gomment les lignes de séparation[79] ».

Cette chorégraphie des clochers est donc rendue de deux manières : d'abord par le récit qu'en fait le narrateur avant d'insérer le morceau qu'il composera dans la voiture, et ensuite par le morceau lui-même. La condensation ne concerne donc que le passage de la version de l'article à la version du roman, et le narrateur double en quelque sorte l'évocation des clochers en expliquant d'abord l'importance pressentie de cette vision : « […] j'eus une impression de ce genre et ne l'abandonnai pas sans un peu l'approfondir[80] […] » ; « […] j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre[81] […] ».

[78] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, *ÀRTP I, op. cit,* p. 179-180.
[79] MACHEREY Pierre, « Proust et la question de la spatialité », *op. cit.*
[80] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, *ÀRTP I, op. cit,* p. 177.
[81] *Ibid*, p. 177.

On peut voir que la perception elle-même est dramatisée, et à travers elle, le point de vue mis en scène. On a affaire à l'histoire d'une perception, ici celle des clochers, et en se déplaçant par rapport à l'objet perçu, le point de vue enraye leur fixité et les renvoie à leur pluralité. Il en va de même pour autrui, et pour le narrateur lui-même. Dans cette danse au rythme de l'intermittence se joue la répétition d'une même forme, (ici un clocher mais, ailleurs, une femme ou un paysage marin), de sa transformation morphologique et de sa contenance : « Et plus qu'au peintre, à l'écrivain, pour obtenir du volume et de la consistance, de la généralité, de la réalité littéraire, comme il lui faut beaucoup d'églises vues pour en peindre une seule, il lui faut aussi beaucoup d'êtres pour un seul sentiment[82]. » L'objet perçu bouge en même temps que le regard qui le perçoit, en se multipliant. Ce parti pris perspectiviste fonde un véritable pluralisme, et révoque l'hypothèse unitaire du regard et de l'objet. Ce principe prévaut dans l'esthétique proustienne jusqu'à interroger la perception du soi autant que la perception d'autrui, soit à travers le paradigme imagination/déception (comme par exemple pour ce qui concerne la perception qu'a le narrateur de la duchesse de Guermantes, puis sa rencontre), soit à travers la diffraction d'un sujet (dont l'exemple le plus complet est Albertine, d'abord appartenant à un groupe de jeunes filles, puis s'individuant, puis se multipliant à l'infini jusqu'après sa mort, dans de possibles existences secrètes et inconnues).

Jean Perrot[83] relève que James fait à peu de choses près le récit d'une expérience similaire dans un article destiné au *Nation* et publié le 25 juillet 1872. Il raconte qu'il tourne autour de la cathédrale de Lichfield et décrit le déplacement des clochers en fonction du déplacement de la perspective :

> Il vous faut encore parcourir l'enclos de tous côtés, pour voir, au cours de votre déplacement, les trois flèches changer constamment de positions relatives. Rien vraiment ne peut être plus beau que l'agencement des deux plus petites encadrant à égalité la troisième, qui se dresse de manière impressionnante sur la ligne magnifiquement soutenue du toit. À une certaine distance, cette longue arête a l'air de se perdre dans l'infinité du ciel, et la grande flèche semble la chevaucher comme un géant monté sur un mastodonte. Votre sentiment de l'énormité de cette masse est accentué

[82] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 486.

[83] PERROT Jean, *Henry James, une écriture énigmatique*, *op. cit*, p. 219.

> par le fait que le clocher central, bien qu'il soit deux fois plus haut que les autres, vous paraît, en perspective, à partir de certains points d'observation, être deux fois plus petit qu'eux ; et il leur donne ainsi un aspect gigantesque[84].

Fidèle à sa méfiance à l'égard des développements, James condense en une phrase les mouvements que décrit Proust dans son article et le narrateur dans la *Recherche* : « voir […] les trois flèches changer constamment de positions relatives ». Fidèle également au principe de symétrie, James a tôt fait de cerner la plus grande flèche par les deux autres, plus petites, mais il fait ensuite état de leurs changements de taille par un effet de rapprochement et d'éloignement : tantôt la masse du clocher central est un « mastodonte » que sa flèche enfourche, tantôt elle rétrécit, selon un autre point de vue, « en perspective », jusqu'à grandir les deux autres clochers au départ plus petits. À leur tour, les deux petits clochers paraissent « gigantesques », et les trois formes intervertissent leurs rapports au gré du déplacement du promeneur. Comme le narrateur proustien évoque les possibilités nouvelles de la photographie qui révèle les multiples faces d'un objet, James décrit le même processus depuis un point de vue piéton et mobile. L'objet trouve davantage d'unité chez James, et il la tire de la nécessité de la synthèse par laquelle James fait de cette chorégraphie un bloc poli par l'économie de la perception. L'objet se meut, s'éloigne, se rapproche de l'observateur, distend puis rapproche les relations entre ses parties, mais le point de vue jamesien doit toujours consolider le polyèdre. Le raccordement se trouve déjà dans les changements de rapports, qui tissent leur fils et leurs liens.

La tentative de raccordement du narrateur proustien est tout autre. Après une nuit en train en direction de Balbec, il observe par la vitre plusieurs paysages qui changent au gré des directions que prend le train, et ce passage a été souvent commenté pour ce qu'il contient le problème de la fragmentation et du foyer perspectif échouant à unifier

[84] JAMES Henry, *Heures anglaises*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 87-88. ; « You have not seen it till you have strolled and restrolled along the close on every side, and watched the three spires constantly change their relation as you move and pause. Nothing can well be finer than the combination of the two lesser ones soaring equally in front with the third riding tremendously the magnificently sustained line of the roof. At a certain distance against the sky this long ridge seems something infinite and the great spire to sit astride of it like a giant mounted on a mastodon. Your sense of the huge mass of the building is deepened by the fact that though the central steeple is of double the elevation of the others, you see it, from some points, borne back in a perspective which drops it to half their stature and lifts them into immensity. » ; *English hours*, Boston and New York, Houghton, Mifflin and Company, 1905. https://www.gutenberg.org/files/58938/58938-h/58938-h.htm, consulté le 15.09.2022.

ces fragments, c'est-à-dire à en tirer l'unité, mais parvenant à tirer la leçon d'une telle expérience dans la nécessité de l'écriture, qui seule peut faire état de cette succession :

> À un moment où je dénombrais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir (et où l'incertitude même qui me faisait me poser la question était en train de me fournir une réponse affirmative), dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel devint un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu[85].

Dans ce passage qui rejoue presque l'indétermination entre le sommeil et l'éveil qu'on trouve dans l'incipit de la *Recherche*, et qui évoque la lanterne magique qui n'est rien d'autre, comme le rappelle Brassaï, que « l'ancêtre du projecteur de diapositives en couleurs[86] », le narrateur tente de compter ses pensées, comme il évoquera sa tentative, quelques lignes plus tard, de « rapprocher », de « rentoiler » les éléments épars du paysage qui ne sont pas seulement fragmentés, mais aussi « opposites ». Le narrateur pressent que la tâche de repriser ces morceaux dépasse l'ordinaire, ce qui permet de rapprocher ce passage de l'épisode des arbres d'Hudimesnil et des clochers de Martinville et de Vieuxvicq puisqu'ils sont en rapport avec une « nécessité de vie », avec « l'existence profonde », c'est-à-dire la création littéraire. Le principe d'intermittence auquel est soumise la perception du paysage est le même qui régit le

[85] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, ÀRTP II, op. cit*, p. 15-16.
[86] BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie, op. cit*, p. 169.

rapport à la création : le narrateur, comme devant ces apparitions et ces disparitions, court après les signes qui se donnent à lui, puis se désole de ne pouvoir les déchiffrer ou de les perdre : « je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose ». La course physique d'une fenêtre à l'autre du train matérialise l'effort du narrateur pour tenter de faire se rejoindre les morceaux de sa vie (dont il ignore encore qu'ils constitueront le matériau de son œuvre) qui, sans le concours de la perspective du sujet, sont voués à la dispersion et à la perte.

Les changements de perspectives rendent l'extériorité perçue à sa complexité, en même temps qu'ils sont un terrain d'expérimentation du point de vue. Souvent, chez Proust comme chez James, les changements de rapports entre les objets et les sujets, ou entre plusieurs impressions à l'échelle d'un sujet, agissent comme le révélateur de la plus pure extériorité dans laquelle les points de vue sont pris en charge : le passage du temps. Le narrateur arrivé à Balbec et guidé par le lift dans l'hôtel en attendant sa grand-mère, tente de définir par cet exemple un élément qui nous donne « l'impression de la réalité » :

> Il n'est peut-être rien qui donne plus l'impression de la réalité de ce qui nous est extérieur, que le changement de la position, par rapport à nous, d'une personne même insignifiante, avant que nous l'ayons connue, et après. J'étais le même homme qui avait pris à la fin de l'après-midi le petit chemin de fer de Balbec, je portais en moi la même âme. Mais dans cette âme, à l'endroit où, à six heures, il y avait, avec l'impossibilité d'imaginer le directeur, le Palace, son personnel, une attente vague et craintive du moment où j'arriverais, se trouvaient maintenant les boutons extirpés dans la figure du directeur cosmopolite […], son geste pour sonner le lift, le lift lui-même, toute une frise de personnages de guignol sortis de cette boîte de Pandore qu'était le Grand-Hôtel, indéniables, inamovibles, et comme tout ce qui est réalisé, stérilisants. Mais du moins ce changement dans lequel je n'étais pas intervenu me prouvait qu'il s'était passé quelque chose d'extérieur à moi – si dénuée d'intérêt que cette chose fût en soi – et j'étais comme le voyageur qui ayant eu le soleil devant lui en commençant une course, constate que les heures ont passé quand il le voit derrière lui[87].

Il s'agit d'un changement de place, mais aussi de proportion : la fresque réelle des personnages et des détails, des « effets de réel », l'animation de la réalité, a

[87] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, ÀRTP II, op. cit,* p. 26.

remplacé l'endroit de « l'attente vague et craintive ». Ce changement a été opéré par l'extériorité elle-même, pour le narrateur, il n'a pas été acteur de ce changement, et c'est sans doute pour cette raison qu'il est rapporté à sa stérilité, c'est-à-dire à son absence de valeur personnelle et profonde. Cependant, ce changement a une fonction révélatrice : celle de montrer la course du temps. La vie grouillante du Grand Hôtel est lointaine et « impossible » à se représenter, comme un clocher apparaît petit au loin, mais une fois que le narrateur se retrouve devant elle, les détails apparaissent, « indéniables », « inamovibles ». Lorsque Strether arrive à un point de son drame dans lequel le secours de Maria Gostrey relève moins de la nécessité, le narrateur parle d'un changement de rapports qui accuse le passage du temps : « Cela marquait pour lui la fuite du temps […] la ruée de l'expérience […][88]. ». Ce passage entre directement en écho avec une autre synthétisation proustienne : « […] les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui[89] ».

C'est le curé de Combray qui, faisant l'éloge de la vue du clocher, évoque le premier la fragmentation du paysage qui l'environne et les éléments invisibilisés ou clairs en fonction du point de vue :

> « Il faut avouer du reste qu'on jouit de là d'un coup d'œil féerique, avec des sortes d'échappées sur la plaine qui ont un cachet tout particulier. Quand le temps est clair on peut distinguer jusqu'à Verneuil. Surtout on embrasse à la fois des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre, comme le cours de la Vivonne et les fossés de Saint-Assise-lès-Combray, dont elle est séparée par un rideau de grands arbres, ou encore comme les différents canaux de Jouy-le-Vicomte (*Gaudiacus vice comitis*, comme vous savez). Chaque fois que je suis allé à Jouy-le-Vicomte, j'ai bien vu un bout du canal, puis quand j'avais tourné une rue j'en voyais un autre, mais alors je ne voyais plus le précédent. J'avais beau les mettre ensemble par la pensée, cela ne me faisait pas grand effet. Du clocher de Saint-Hilaire, c'est autre chose, c'est tout un réseau où la localité est prise. Seulement, on ne distingue pas d'eau, on dirait de grandes fentes qui coupent si bien la ville en quartier, qu'elle est comme une brioche dont les morceaux tiennent ensemble mais sont déjà découpés. Il faudrait pour bien faire être à la fois dans le clocher de Saint-Hilaire et à Jouy-le-Vicomte[90]. »

[88] JAMES Henry, *LA*, p. 325 ; « It marked for himself the flight of time, or at any rate what he was pleased to think of with irony and pity as the rush of experience. » ; *TA*, p. 198.

[89] PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, *ÀRTP III*, *op. cit*, p. 385.

[90] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, *ÀRTP I*, *op. cit*, p. 105.

Certaines parties du paysage peuvent être vues ensemble depuis le clocher de l'église de Combray, alors qu'elles sont séparées ; depuis Jouy-le-Vicomte se joue un jeu d'apparitions et de disparitions intermittentes du canal, dont le raccordement par le souvenir volontaire ne fait pas « grand effet » au curé. Le troisième clocher, celui de Saint-Hilaire, ne permet pas de voir la Vivonne mais laisse apercevoir l'ensemble de la ville : aucun point de vue ne permet d'embrasser la totalité du paysage, et le raccordement artificiel des perspectives ne peut exister que dans le texte. D'où la nécessité, pour le narrateur, de toujours chercher des analogies, c'est-à-dire d'établir des rapports de ressemblance entre ces extériorités dont les proportions changent en permanence en fonction de l'endroit d'où on les observe. Le « plaisir spécifique[91] » que produit chez le narrateur le point commun trouvé entre deux êtres lui permet d'échapper au principe de contingence : « […] chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent[92]. » Cette coexistence des parties séparées ne peut exister que grâce au langage et à la littérature :

> On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore[93].

Le fragmentaire est traité différemment chez James qui, tant l'importance de l'unité semble occuper toute la place dans l'économie narrative, semble ne pas marquer cette étape là où le narrateur proustien la thématise et en fait une clé de son programme esthétique. Pourtant, les diffractions à l'œuvre et l'organisation du jeu des reflets révèlent que la fragmentation est bien à l'œuvre chez James. Judith Labarthe-Postel affirme que la vision des personnages dans les romans de James est « toujours

[91] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV, op. cit, p. 296.*

[92] *Ibid,* p. 450.

[93] *Ibid,* p. 468.

conçue comme morcelée, comme un ensemble de fragments[94] », comme lorsque Strether se trouve incapable d'adjectiver Chad une fois en face de lui :

> Il s'était demandé, une minute plus tôt, si le garçon était un païen, et maintenant il se trouvait se demander si par hasard ce n'était pas un gentleman. Et il n'avait nullement le recours de se dire que quelqu'un ne pouvait pas être les deux en même temps. Car rien sur le moment n'avait l'air d'empêcher la possibilité d'une telle combinaison ; tout, au contraire, semblait en quelque sorte indiquer son épanouissement[95].

Chad semble être l'expression de la coexistence de deux aspects ; les multiples facettes d'Albertine se retrouvent dans le portrait complexe que donne Miss Barrace de Marie de Vionnet : « Elle est diverse. Elle est cinquante femmes.[96] » Tous les dialogues laissent planer des myriades d'interprétations possibles, de postures possibles, dans un recours à l'allusif que Deleuze a synthétisé dans la forme que prend la phrase jamesienne :

> Cela dont je vous parle, et à quoi vous pensez aussi, êtes-vous d'accord pour le dire de lui, à condition qu'on sache à quoi s'en tenir sur elle, et qu'on soit d'accord aussi sur qui est lui, et qui est elle[97] ?

Lapoujade rappelle que l'expérience, chez les frères James, constitue un morceau, une unité en soi, qui entre en relation avec d'autres expériences ; elle a donc en soi une logique et une cohérence propres, mais elle ne reste jamais sans entrer en rapport avec d'autres expériences :

---

[94] LABARTHE-POSTEL Judith, *L'Image dans le roman : modèles littéraire, pictural et mythique dans la fiction de Henry James*. In : *Romantisme*, 2002, n°118. Images en texte. pp. 55-73, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1162, consulté le 24.02.2022.

[95] JAMES Henry, *LA*, p. 164 ; « He had been wondering a minute ago if the boy weren't a Pagan, and he found himself wondering now if he weren't by chance a gentleman. It didn't in the least, on the spot, spring up helpfully for him that a person couldn't at the same time be both. There was nothing at this moment in the air to challenge the combination ; there was everything to give it on the contrary something of a flourish. » ; *TA*, p. 102.

[96] JAMES Henry, *LA*, p. 260 ; « She's various. She's fifty women. » ; *TA*, p. 157.

[97] DELEUZE Gilles, *Le Pli*, *op. cit*, p. 30.

> On peut bien dire que chaque expérience est un “morceau” ou un “tout”, qu’elle compose une unité en ce sens, mais elle n’existe jamais isolément, sinon par abstraction. Elle est inséparable du cours général des expériences dont elle se distingue en tant précisément qu’elle compose *ce* “tout” indivis en soi et pour soi, le tout de ce qui est senti, perçu, conçu à ce moment-là[98].

Chez James, une chose serait toujours le reflet d’une autre chose : le physique changé de Chad signifie son expérience, son intérieur signifie la qualité de son mode de vie, l’intérieur de Maria Gostrey évoque son expérience et son cosmopolitisme, celui de Marie de Vionnet évoque le vieux Paris. Mais chez Proust aussi, une chose en évoque souvent une autre et c’est, comme chez James, non pas une relation de connivence morphologique ou objective, mais bien la conscience perceptrice qui établit la correspondance, qui ordonne les séries :

> La nature ne m’avait-elle pas mis elle-même, à ce point de vue, sur la voie de l’art, n’était-elle pas commencement d’art elle-même, elle qui m’avait permis de connaître, souvent longtemps après, la beauté d’une chose que dans une autre, midi à Combray que dans le bruit de ses cloches, les matinées de Doncières que dans les hoquets de notre calorifère à eau[99] ?

Est-ce que James, une trentaine d’années avant Proust, n’aurait pas intuitivement poursuivi le vade-mecum proustien qui explique comment poser un rapport entre deux choses, c’est-à-dire déduire de ce rapport une propriété commune ?

[98] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 23.
[99] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 468.

CHAPITRE II : DE LA DISCONTINUITÉ À LA RÉAPPROPRIATION

Après avoir vu comment la partition de l'espace entre deux lieux opposés structure les romans et l'ancrage des personnages, on verra comment le temps obéit aussi à une partition oppositionnelle dans laquelle la conscience perceptrice va pouvoir creuser la temporalité de la reprise.

Pour représenter cette partition temporelle et y situer la reprise, nous porterons en abscisses ce qui constitue la trame de la temporalité linéaire (le temps linéaire, le roman des personnages, le récit) et en ordonnées ce qui appartient en partie à ce temps linéaire, et qui par moments s'en détache. Ces décrochages sont générés par des différences, qui peuvent conduire à une forme délétère de la déprise, c'est-à-dire à un détachement du monde, mais qui peuvent aussi, si cette différence est prise en charge, mener à la reprise. Ces interférences, ou correspondances entre temps horizontal et temps vertical sont composées d'un mouvement rétrospectif (rôle de la mémoire, épaisseur du passé, nécessité de tirer le matériau hors du passé) et d'un mouvement prospectif, tendu vers l'avenir, c'est-à-dire la série potentielle que ces interférences inaugurent.

La possible continuité qu'instaurent ces décrochages sera permise par la reprise, qui consiste à prendre en charge la différence, ce qui se désinvestit : c'est le geste renouvelé par le sujet qui permet de faire exister un autre type de continuité.

1. Systèmes de pouvoir et tentation du système chez James et Proust

Strether et le narrateur proustien ne cessent de prendre acte de la variabilité des images que prennent les extériorités et leur conscience elle-même. La diffraction et la fragmentation sont les deux modalités principales qui organisent la discontinuité à l'œuvre dans les deux romans en question. Malgré l'importance de l'ancrage des lieux et de la manière dont ces derniers produisent des types, les lieux eux-mêmes ne sont pas fixes et se meuvent selon le point de vue depuis lequel ils sont perçus, et les « produits » de ces lieux sont tout aussi susceptibles de changement.

Les décompositions et recompositions permanentes à l'œuvre dans les deux romans sont compensées par l'organisation de systèmes et du pouvoir qui en émane. Cet enjeu est autant diégétique que poétique dans *Les Ambassadeurs* et dans la *Recherche*. En plus de l'organisation spatiale, les mondes dans lesquels évoluent les personnages sont structurés et ils présentent des formes de système et de pouvoir auxquelles le personnage focal va se heurter pour ériger, contre elles, son point de vue.

On a pu voir comment se déploie la partition de l'espace dans l'un et l'autre roman et comment elle permet une tension entre deux mondes de représentations. En questionnant ici la notion de système au sein des œuvres, on verra que pointe l'enjeu du temps : les systèmes, qui structurent le rapport au monde des consciences centrales et les contraignent tout à la fois, relèvent d'une catégorie linéaire du temps. Le système sera considéré ici à deux niveaux d'interprétation différents : d'une part d'un point de vue diégétique, dans l'espace de la fiction lui-même, on verra ce qui fait système et quels types de rapport les personnages entretiennent avec ces éléments. D'autre part, nous verrons aussi d'un point de vue auctorial la tentation du système à l'épreuve dans la composition des œuvres, et comment ces tentations sont déjouées par la fiction et par la matière qu'elle choisit d'utiliser.

On trouve plusieurs formes de système dans les *Ambassadeurs*. Il peut fonctionner à l'échelle d'un personnage et de sa fonction, comme c'est le cas pour Maria Gostrey, qui se présente à Srether en deux temps, d'abord comme une

« accompagnatrice au sens large[100] » des Américains qui viennent visiter l'Europe, mais aussi comme « un agent de rapatriement[101] » :

> « Ce à quoi je veille, c'est qu'ils viennent vite et repartent encore plus vite. Je les accueille pour aider à ce que ce soit fini aussitôt que possible, et même si je ne les arrête pas, j'ai ma façon de les pousser dehors. C'est mon petit système ; et, si vous voulez savoir, dit Maria Gostrey, c'est mon vrai secret, ma mission et mon utilité intimes[102]. »

Formant un système à elle seule, évaluant sa fonction et son aspect contradictoire, le personnage de Maria Gostrey est dialectique : suffisamment détachée de son pays d'origine, les États-Unis, pour être une agente cosmopolite détentrice d'une double culture, elle est *rodée*, et peut fonctionner comme un système autonome.

À plus grande échelle, c'est Woollett qui représente le grand système de valeurs confronté à l'Europe, et qui exerce une contrainte morale sur Strether. Michel Zéraffa explique le choix que fait James de la troisième personne par la volonté de restituer la pression qui s'exerce sur lui : faire jouir son personnage réflecteur du « privilège de la première personne » l'empêcherait d'« assumer une pression des apparences[103] ». La troisième personne est liée à la structure narrative jamesienne, dont l'objet est d'éviter exactement ce que s'autorisera Proust, à savoir une dilatation de la phrase explicative, un élargissement de la place que prennent les digressions et les épanorthoses :

> Si je l'avais, cependant, rendu à la fois héros et narrateur, si je l'avais doté du privilège romantique de la « première personne » – très sombre gouffre du roman, cela, incorrigiblement, quand c'est pratiqué à grande échelle –, la diversité, et bien d'autres éléments bizarres, auraient pu être introduits par une porte dérobée. Qu'il suffise de dire, pour être bref, que le récit à la première personne, dans un long ouvrage, est une forme condamnée au

[100] JAMES Henry, *LA*, p. 37 ; « "a companion at large" » ; *TA*, p. 26.

[101] JAMES Henry, *LA*, p. 52 ; « agent of repatriation » ; *TA*, p. 35.

[102] JAMES Henry, *LA*, p. 53 ; « "What I attend to is that they come quickly and return still more so. I meet them to help it to be over as soon as possible, and though I don't stop them I've my way of mutting them through. That's my little system ; and, if you want to know," said Maria Gostrey, "it's my real secret, my innermost mission and use." » *TA*, p. 35.

[103] ZÉRAFFA Michel, « Absence et forme », dans *L'Art de la fiction*, *op. cit*, p. 46.

> relâchement, et que le relâchement, qui n'a jamais été beaucoup mon affaire, ne l'a jamais été aussi peu que dans cette occasion particulière[104].

Plus loin dans son commentaire, James insiste en disant que le personnage de Strether : « doit répondre à des conditions de représentation qui interdisent la terrible fluidité de l'étalage personnel[105]. »

Les valeurs de la Nouvelle-Angleterre dont Strether hérite en partie ont pour représentants inflexibles Mrs Newsome et sa fille, Sarah, mariée à Jim Pocock. La pression qui s'exerce partiellement sur Strether est liée aux attendus de sa mission, au fait qu'il doit rendre des comptes : cette tension constitue une temporalité horizontale. L'influence de Mrs Newsome est grande, mais surtout elle gronde, malgré la force des découvertes de Strether à Paris :

> Elle agissait dans des intérêts plus grands et plus clairs que ceux de son pauvre petit équilibre personnel à Paris, et toute la conscience que Strether avait de la pression morale de Mrs Newsome profita de cette preuve de sa force de soutien. Sarah était appuyée ; elle était renforcée ; il n'avait nullement besoin de s'inquiéter pour elle. Ce qu'il aurait une fois de plus clairement vu, s'il avait tenté de le faire, c'était que, comme Mrs Newsome, pour l'essentiel, était toute pression morale, la présence de cet élément était somme toute équivalente à la présence physique de cette dame. Ce n'était peut-être pas comme s'il avait le sentiment de s'adresser directement à elle, mais c'était bien comme si elle s'adressait directement à lui[106].

---

[104] JAMES Henry, *LA*, « Préface à l'édition de 1909 », p. 666 ; « Had I, meanwhile, made him at once hero and historian, endowed him with the romantic privilege of the « first person » – the darkest abyss of romance this, inveterately, when enjoyed on the grand scale – variety, and many other queer matters as well, might have been smuggled in by a back door. Suffice it, to be brief, that the first person, in the long piece, is a form foredoomed to looseness, and that looseness, never much my affair, had never been so little so as on this particular occasion. » « Preface » ; *TA*, p. 10.

[105] JAMES Henry, *LA*, « Préface à l'édition de 1909 », p. 667 ; « […] has exhibitional conditions to meet, in a word, that forbid the terrible fluidity of self-revelation. » ; *TA*, « Preface », p. 11.

[106] JAMES Henry, *LA*, p. 459-460 ; « She was acting in interests grander and clearer than that of her poor little personal, poor little Parisian equilibium, and all his consciousness of her mother's moral pressure prodited by this proof of its sustaining force. She would be held up ; she woul dbe strenghtened ; he needn't in the least be anxious of her. What would once more have been distinct to him had he tried to make it so was that, as Mrs Newsome was essentially all moral pressure, the presence of this element was almost identitcal with her own presence. It wasn't perhaps that he felt he was dealing with her straight, but itw as certainly as if she had been dealing straight with *him*. » ; *TA*, p. 277-278

Ce passage contient l'essentiel de l'organisation du système de Woollett : Mrs Newsome apparaît toujours « reflétée[107] », mais ici elle est incarnée par sa fille, et sa présence en est presque « physique ». Strether ne peut pas pour autant profiter de cette équivalence, son rapport à Mrs Newsome est ici médiatisé par Sarah, alors que cette dernière, et à travers elle Mrs Newsome, et à travers elle, les valeurs de Woollett, s'adressent directement à Strether. La distinction entre l'impossibilité pour Strether de s'adresser directement à Mrs Newsome et la chaîne organisée du système Woollett figurent bien les méandres par lesquels passe l'affranchissement de Strether : il est un élément liquide qui échappe aux tours d'écrou d'un système de valeurs qui n'a plus beaucoup de prise sur lui. Au début du roman, c'est Waymarsh lui-même qui, bien qu'étant dans l'attitude opposée à celle de Strether vis-à-vis de l'expérience du voyage en Europe, soupçonne le soulagement qu'éprouve peut-être Strether à s'éloigner de Mrs Newsome. La remarque de Waymarsh permet de formuler l'hypothèse que Strether arrive déjà fatigué de la pression que Mrs Newsome exerce sur lui. Waymarsh suspecte une raison cachée à la venue de Strether, et parle deux fois d' « abattement » (p.47 et 49) :

> « Elle te court vraiment après ? C'est cela qu'il y a derrière ? »
>
> Strether se sentit mal à l'aise devant la direction prise par son compagnon, mais il joua un instant l'incertitude. « Derrière mon départ ?
>
> — Derrière ton abattement ou ce que tu veux. Tu sais, on estime en général qu'elle ne vous lâche pas. »
>
> Strether ne s'éloignait pas bien longtemps de la franchise. « Oh, tu t'es dit que je fuyais littéralement Mrs Newsome[108] ? »

Un autre signe de la souplesse avec laquelle Strether joue sa partie diplomatique réside dans la correspondance qu'il entretient avec Mrs Newsome, qui constitue une trame essentielle de l'économie du récit. Ses premières lettreslui parviennent dans le

[107] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires » p. 599 ; « in this reflected manner », *TA*, « Project of Novel by Henry James », p. 380.

[108] JAMES Henry, *LA*, p. 48-49 ; « "Is she really after you ? Is that what's behind ? » Strether felt an uneasiness at the direction taken by his companion challenged him out of the bedclothes. « Behind my coming out ? « Behind your prostration or whatever. It's generally felt, you know, that she follows you up pretty close. » Strether's candour was never very far off. » Oh it has occured to you that I'm literraly running away from Mrs. Newsome ?" » ; *TA*, p. 32-33.

deuxième chapitre du deuxième livre. Leur allure générale annonce le ton : « Quatre de ces lettres provenaient de Mrs. Newsome, et aucune n'était brève ; elle n'avait pas perdu de temps, elle l'avait talonné au long de son trajet, en s'exprimant d'une façon qui laissait deviner la probable fréquence avec laquelle il aurait de ses nouvelles[109]. » Malgré son sentiment d'évasion, Strether a été, sans le savoir, devancé par l'empressement rigoureux de Mrs Newsome. Pourtant, le contenu de ces lettres sonne à l'oreille de Strether comme « bourdonnement de choses vaines[110] » : on peut deviner qu'il s'agit, en partie, des affaires de l'entreprise familiale des Newsome et des raisons pour lesquelles Chad devrait rentrer, en d'autres termes, l'enjeu premier de la mission de Strether. La description de l'attitude de Strether vis-à-vis de sa correspondance à son amie laisse voir une illusion de maîtrise, qui justement, ici, est ébréchée. Juste après sa première rencontre avec Chad, qui a changé de façon inattendue, la restitution des nouvelles se complique pour Strether, et son désir d'ordre se voit contrarié :

> À maintes reprises, les jours passant, il avait senti l'opportunité du fait de pouvoir communiquer rapidement avec Woollett – de communiquer avec une rapidité dont seule la télégraphie était synonyme ; sentiment qui était en réalité issu de son idée fantasque de tenir les choses en ordre, et de prévenir heureusement toute erreur. Nul mieux que lui ne pouvait expliquer les choses quand c'était nécessaire, ni mettre plus de conscience dans un rapport ou dans un récit ; or ce fardeau de conscience était peut-être exactement la raison pour laquelle le cœur lui manquait toujours quand les explications s'accumulaient comme des nuages. Sa plus grande ingéniosité était de les chasser du ciel de la vie[111].

Dans le deuxième chapitre du quatrième livre est évoquée la double relation qu'entretient Strether en parallèle, en correspondant avec Mrs Newsome et en se

[109] JAMES Henry, *LA*, p. 92 ; « Four of the letters were from Mrs. Newsome and none of them was short ; she had lost no time, had followed on his heels while she moved, so expressing herself that he now could measure the probable frequency with which he should hear. » ; *TA*, p. 59.

[110] JAMES Henry, *LA*, p. 93 ; « the hum of vain things » ; *TA*, p. 60.

[111] JAMES Henry, *LA*, p. 146 ; « Again and again as the days passed he had a sense of the pertinence of communicating quickly with Woollett – communicating with a quickness with which telegraphy alone would rhyme ; the fruit really of a fine fancy in him for keeping things straight, for the happy forestalment of error. No one could explain better when needful, nor put more conscience into an account or a report ; which burden of conscience is perhaps exactly the reason why his heart always sank when the clouds of explanation gathered. His highest ingenuity was in keeping the sky of life clear of them. » *TA*, p. 92.

confiant à Maria Gostrey, et on en déduit que la correspondance est régulière. C'est aussi la distance géographique qui explique en partie, dans l'esprit de Strether, sa rigidité : « […] elle ne pouvait pas acquérir du tact aussi vite que lui. Le tact de Mrs Newsome devait compter avec l'Océan Atlantique, les communications postales, et la courbure excessive du globe[112]. » Strether fait preuve de clémence envers la rigidité de Mrs Newsome et, au détour des excuses qu'il lui trouve, apparaît en filigrane, à travers l'évocation de la distance et de la « courbure » du globe terrestre, le procédé anamorphotique qui distend la surface de l'image et qui éloigne la possibilité de prise, de capture. Le terme hyperbolique « excessif », presque tautologique, a pour effet de distendre au maximum, de tordre l'écart entre le point de vue de Woollett et le point de vue de Strether. Tout échappe à Mrs Newsome et au regard de Woollett, malgré la fidélité de Strether et sa transparence, ce qui la rend d'autant plus inflexible. Ce rapport de Strether à Woollett, figuré par la correspondance, rappelle leur distance géographique tout en augmentant la présence sempiternelle de Mrs Newsome dans l'aventure de Strether. L'aventure restituée dans la correspondance, dont le contenu n'est jamais directement retranscrit dans le roman, mais médiatisé souvent de façon analeptique par Strether, scande le roman. Si le lecteur n'y a pas accès, c'est parce que cette partie qui relève du temps linéaire, le pur récit, n'est pas exactement l'objet du roman. Écrire systématiquement à Mrs Newsome est la seule manière pour Strether d'observer son code moral mais, même ce faisant, toujours quelque élément échappe, rétrospectivement considéré par lui comme inessentiel.

Le but est pour lui de décharger sa conscience : « "Elle est au courant *maintenant*, au moment même où je me tourmente[113]." ; « Elle était au courant maintenant : c'était ce qu'il se disait ce soir-là à propos de la récente relation de Chad avec les deux dames – sans parler de sa propre relation, bien plus récente encore, avec elles[114]. » Mais cette régularité n'en est pas moins un écran qui protège ses nouveaux amis et sa conversion intérieure.

[112] JAMES Henry, *LA*, p. 177 ; « […] she couldn't at the best become tactful as quickly as he. Her tact had to reckon with the Atlantic Ocean, the General Post-Office and the extravagant curve of the globe. » *TA*, p. 109-110.

[113] JAMES Henry, *LA*, p. 253 ; « " She knows it *now* – even while I worry. " » ; *TA*, p. 153.

[114] JAMES Henry, *LA*, p. 253 ; « She knew it now : that was that he said to himself from time to time to-night in relation to the fresh fact of Chad's acquaintance with the two ladies – not to speak of the fresher one of his own. » ; *TA*, p. 153.

C'est dans le troisième chapitre du livre VII que le contenu d'une nouvelle lettre de Mrs Newsome marque un point de non-retour dans l'intrigue : « "Rentrez par le premier bateau[115]." », contenu que le lecteur devine dans l'échange entre Chad et Strether qui lui dit : « Si je ne peux pas te ramener, je dois te quitter. Je dois en tous cas rentrer moi-même[116]. ».

Le comble de la présence par l'absence de Mrs Newsome est atteint plus loin dans ce même chapitre, lorsqu'il est fait mention du fait que Strether reçoit moins de lettres. Silencieuse, Mrs Newsome prend toute la place dans l'esprit de Strether et gonfle son importance. Il se trouve « hanté par le spectre de cette dame de Woollett[117] » et sa figure devient pour lui une obsession. Ce silence marque le changement de stratégie de Mrs Newsome qui, ne faisant plus confiance à son premier émissaire, le destitue en envoyant Sarah, la sœur de Chad, pour régler la situation. Lors d'une visite à l'hôtel des Pocock, alors qu'ils sont absents, Strether ne manque pas de remarquer qu'une épaisse enveloppe en provenance de Woollett attend Sarah. Le seul geste de s'adresser désormais à sa fille, revêt, pour Strether, un caractère punitif, et impose indirectement encore plus de pression et de force :

> Bref, il regarda le nom et l'adresse de Sarah comme s'il était en train de fixer des yeux le visage de sa mère, puis il s'en détourna comme si ce visage avait refusé de se détendre. Mais c'était en quelque sorte comme si Mrs Newsome s'en trouvait d'autant plus, et non pas d'autant moins, présente dans la pièce, comme si elle avait conscience, nettement et entièrement conscience, qu'il fût là, et de ce fait il se sentait retenu, prié à la fois de se taire et de rester au moins pour recevoir sa punition[118].

[115] JAMES Henry, *LA*, p. 315 ; « "Come back by the first ship. " » ; *TA*, p. 192.

[116] JAMES Henry, *LA* p. 307 ; « » If I can't bring you I'm to leave you ; I'm to come at any rate myself. » ; *TA*, p. 187.

[117] JAMES Henry, *LA*, p. 324 ; « […] he should find this ghost of the lady of Woollett more importunate than any other presence. » ; *TA*, p. 197.

[118] JAMES Henry, *LA*, p. 409-410 ; « He looked at Sarah's name and adress, in short, as if he had been looking hard into her mother's face, and then turned from it as if the face had declined to relax. But since itw as in a manner as if Mrs. Newsome were thereby all the more, instead of the less, in the room, and were conscious, sharply and sorely conscious, of himself, so he felt both held and hushed, summoned to stay at least and take this punishment. » ; *TA*, p. 248.

Dans le chapitre III du livre IX, enfin, une lettre de Mrs Newsome à Strether lui signifie sa disgrâce ; et en parallèle, Sarah exerce la même force et la même influence que sa mère : « […] il comprenait […] l'intention de Mrs Newsome. Cette intention avait été transmise à Sarah par sa mère et il n'y avait aucune rupture dans la chaîne par laquelle elle lui était transmise à lui, Strether[119] […] ». L'intensité de cette pression s'explique aussi par l'habitude qu'a eue Strether de se couler dans des structures coercitives. Dans ses « Notes préparatoires », James précise plus clairement encore ce qui a structuré la vie de Strether jusqu'à son arrivée en Europe : « Il n'a jamais vécu que pour le Devoir et la conscience, pour de pures apparences et des tâches quotidiennes, vécu pour l'effort, pour la soumission, pour l'abstinence, pour le sacrifice[120]. »

Quand il voit Sarah débarquer, il identifie immédiatement sa mère et redoute « la formation d'une « cassure [121] » », une « catastrophe [122] », quelque chose de « redoutable[123] », d'« impensable[124] » : ce qu'il pressent est bien la destruction de son regard, c'est-à-dire la construction de son point de vue singulier :

> […] était-elle autre chose que l'inquiétude de vaines idées menacées par le contact du réel ? Se pouvait-il que la contribution du réel fût la mission des Pocock ? étaient-ils venus pour briser et pulvériser le travail du regard, de son propre regard, tel qu'il l'avait appliqué[125] […]

Deleuze a démontré comment la question du système s'organisait dans la *Recherche*, à savoir par des systèmes de signes qui répartissent le rapport qu'a le narrateur aux extériorités. Là où James choisit de parler des structures par le biais des

---

[119] JAMES Henry, *LA*, p. 451 ; « […] he knew what Mrs. Newsome did. It had reached Waymarsh from Sarah, but it had reached Sarah from her mother, and there was no break in the chain by which it reached *him*. » ; *TA*, p. 273.

[120] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires aux Ambassadeurs », p. 582 ; « […] he has lived only for Duty and conscience […] for pure appearances and daily tasks – lived for effort, for surrender, absention, sacrifice. » ; *TA*, « Notebook entries », p. 375.

[121] JAMES Henry, *LA*, p. 347 ; « split » ; *TA*, p. 210.

[122] JAMES Henry, *LA*, p. 347 ; « catastrophe » ; *TA*, p. 210.

[123] JAMES Henry, *LA*, p. 347 ; « dreadful » ; *TA*, p. 211.

[124] JAMES Henry, *LA*, p. 347 ; « unthinkable » ; *TA*, p. 211.

[125] JAMES Henry, *LA*, p. 353 ; « but the alarm of the vain thing menaced by the touch of the real ? Was this contribution of the real possibly the mission of the Pococks ? – had they come to make the work of observation, as he had practised observation, crack and crumble […] » ; *TA*, p. 214.

relations interpersonnelles entre des personnages qui, même étant effet ou cause des armatures d'un système qui les produit et qui les implique, évoquent un conflit à plus grande échelle (mœurs, valeurs, culture etc.), Proust choisit de représenter un empan plus large afin de restituer un ordonnancement de lois que le narrateur aura identifiées. On pourrait penser que le système mondain est celui qui exerce le plus de pressions sur le narrateur, mais son entrée dans le monde est surtout médiatisée par le fantasme qu'il se fait des Guermantes, et en particulier d'Oriane dont il pense être amoureux. Même lorsqu'il grandit et qu'il se rend aux réceptions, même quand des scènes de dîners occupent de nombreuses pages, le narrateur semble ne pas prendre beaucoup part à ce qu'il observe, c'est-à-dire un système de codes dont il essaie de tirer des lois générales.

Plus encore, les sédimentations sociales sont en mouvement perpétuel, et le regard du narrateur, par l'observation, les prises de conscience et les apprentissages, les déplace doublement : le système social n'est donc pas plus immuable que l'individu qui cherche à en comprendre les lois. L'analyse sociale qu'on trouve dans la *Recherche* concentre le problème de la mobilité. La plus grande résistance, la plus grande contrainte à laquelle se confronte le narrateur, est intérieure : c'est celle qui l'éloigne du travail littéraire, comme le contraire d'un aimant. La logique de l'évitement se marie tantôt avec la paresse, tantôt avec le découragement. La contrainte systématique qui s'exerce sur le narrateur proustien est donc endogène, et elle produit une perte de temps dans laquelle le rapport à l'art est dévoyé. Pourtant, l'écriture est présente dans la vie du narrateur, comme on l'a vu (voir le statut du petit poème en prose sur les clochers) avant la mise en branle de son grand projet à la fin du livre : elle scande le temps perdu, creuse progressivement une forme de temporalité en verticalisant le rapport que le narrateur a au monde. Comme Strether, le narrateur échappe donc en partie au système de contraintes, bien qu'il soit endémique. C'est la condition de l'intériorité :

> Mais d'abord il en est de la vieillesse comme de la mort. Quelques-uns les affrontent avec indifférence, non pas parce qu'ils ont plus de courage que les autres, mais parce qu'ils ont moins d'imagination. Puis, un homme qui depuis son enfance vise une même idée, auquel sa paresse même et jusqu'à son état de santé, en lui faisant remettre sans cesse les réalisations, annule chaque soir le jour écoulé et perdu, si bien que la maladie qui hâte le

> vieillissement de son corps retarde celui de son esprit, est plus surpris et plus bouleversé de voir qu'il n'a cessé de vivre dans le Temps, que celui qui vit peu en soi-même, se règle sur le calendrier, et ne découvre pas d'un seul coup le total des années dont il a poursuivi quotidiennement l'addition[126].

Se régler sur le calendrier consiste pour le narrateur à ne pas pouvoir vivre en soi-même ; les années s'alignent sur l'axe linéaire du temps, avec des régularités, des rythmes et des intensités qui ont un ordre et une structure sur lesquels la conscience perceptrice n'a pas de prise. L'enjeu de l'écriture comprend celui de la solitude et du silence, et à travers cette nécessité se déclinent tout un ordre de détachements. Pour écrire, il faut apprendre à vivre en soi-même, et creuser son impression pour mieux revenir au monde. C'est le roman 1, le roman des personnages, auquel le narrateur de la *Recherche* participe, bien qu'en décalage, puisqu'il est pris dans des relations avec d'autres personnages, qu'il est dans le monde. Strether est lui aussi plus que pris dans ce roman 1, dans ce roman des personnages, dans cette chronologie : un monde de relations. Dans cette continuité du roman 1 se trouve l'exigence extérieure avec laquelle le personnage focal va négocier un autre rapport au temps.

L'importance de l'ambivalence du système constitue une porte d'entrée privilégiée dans les poétiques proustienne et jamesienne : passionnés par la structure, architectes fous de la composition, l'un et l'autre organisent tout autant de manières pour le roman de s'en déprendre, à l'image de cette conscience mobile, instable, intermittente, qui prend en charge des extériorités tout aussi mobiles, instables et intermittentes. Mais la question de la syntaxe est aussi concernée par ce jeu de déstabilisation : la phrase proustienne suit son fil explicatif, digresse, se défait et se refait, perd et retrouve son objet ; la phrase jamesienne accole, presque par concaténation, des éléments disruptifs qui lui font échapper à une grammaticalité attendue. On retrouve ici la forme de déprise active, que Barthes résumait dans la question : « comment ça se désinvestit » ?

Or la tentation du système propre à James et Proust est déjouée par la matière même qu'ils choisissent de traiter : la conscience du sujet, qui est aussi mobile et fuyante que le monde avec lequel il est en rapport.

[126] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 508.

Les traits qui nous font dire que James et Proust ont pourtant cette tentation du système sont la manie des proportions, l'équilibre architectural, la symétrie qui constituent un support sur lequel viennent s'apposer les mouvements de la conscience et la mobilité des extériorités qu'elle perçoit, comme des structures solides servent aux plantes sarmenteuses pour s'appuyer, se tordre, s'enrouler. L'importance du cadre est renforcée par le constat que lui-même se trouve, à cause de la matière qu'il contient et qu'il supporte, déformé, distendu. James peignant le portrait d'une conscience et Proust mettant en scène le « tissu » du souvenir du narrateur, ne peuvent que déformer le cadre qui les contient. Il en va ainsi des strates temporelles dans la *Recherche*, distendues par des analepses et des prolepses qui tour à tour distendent et resserrent la maille du texte, et font exister ce double mouvement de protension et de rétrospection. James utilise ces mêmes procédés, mais souvent au début des chapitres, pour justifier une ellipse, par exemple. Le cadre des phrases elles-mêmes se trouve distordu par la précision à laquelle tient James, qui bouscule audacieusement l'ordre grammatical[127], disruptions d'autant plus saillantes que l'équilibre et la symétrie du roman les contiennent rigoureusement. James est très clair au sujet de la méthode qu'il a choisie :

> […] l'exigence majeure, admise aussitôt que vraiment jugée : celle de n'employer qu'un seul centre et de tout placer dans l'optique de mon héros. […] Je pourrais cependant en exprimer chaque graine qui aurait sa place – à condition de concevoir une économie particulière et remarquable. D'autres personnes en nombre non négligeable devraient peupler la scène, chacune avec son intérêt à servir, sa situation à traiter, sa cohérence à maintenir, bref, sa relation avec mon motif principal à établir et à développer. Mais le sentiment qu'en aurait Strether, et Strether seulement, me permettrait de montrer ces choses ; je ne les connaîtrais qu'à travers la connaissance plus ou moins tâtonnante qu'il en aurait, car ces tâtonnements mêmes figureraient parmi ses mouvements les plus intéressants, et une stricte observance de la profonde exigence dont je parle me fournirait, bien mieux que toutes les autres observances réunies, l'effet que je « recherchais » le plus[128].

[127] Voir, à ce sujet, l'article de R.W Short : « La structure de la phrase chez Henry James », dans Henry James, *L'Art de la fiction*, op.cit, pp.261-278.

[128] JAMES Henry, *LA*, « Préface à l'édition de 1909 », p. 663 ; « […] the major propriety, recognised as soon as really weighed ; that of employing but one centre and keeping it all within my hero's compass. […] I might, however, express every grain of it that there would be room for – on condition of contriving a splendid particular economy. Other persons in no small number were to people the scene, and each with his or her axe to grind, his or her situation to treat, his or her coherency not to fail of, his or her relation to my leading motive, in a word, to establish and carry on. But Strether sense of these things,

Blanchot évoque chez James un « paradoxe passionné du plan[129] », convoquant conjointement la « sécurité d'une composition déterminée à l'avance[130] » et « le bonheur de la création » et « l'indétermination de l'œuvre. » L'exigence de ne jamais se décentrer de l'optique de son personnage implique pour James de laisser toute la place aux « tâtonnements » inhérents à la perception limitée de son personnage. Mais on peut se demander, de la méthode du point de vue ou du « tâtonnement », quel élément est réellement posé en principe ? Même si James semble attaché à sa « profonde exigence », cette méthode est un moyen, pas une fin en soi : elle permet d'obtenir « l'effet » escompté. Le tâtonnement de Strether, autrement dit la représentation de l'inconnu, devraient constituer pour James « ses mouvements les plus intéressants ». Bilham dit à Strether : « Mais je suis comme vous. Je peux admirer et savourer même quand je suis un petit peu dans le noir[131]. » Quand Strether reçoit moins de lettres de la part de Mrs Newsome qui attend un rapport de sa fille, il sifflote « dans le noir[132] », mais cette « intensification du noir[133] » n'est pas solitaire, puisque Mrs Newsome le hante par son silence : « Il était d'ailleurs indubitable que le sentiment d'être dans le noir le hantait désormais plus fortement – en créant ainsi le besoin d'un sifflotement plus vif et plus sonore[134]. » La quantité de pages consacrées aux développements d'hypothèses dans les *Ambassadeurs*, à ces « tâtonnements » de Strether qui tente de comprendre, seul ou accompagné, à la fois la situation des personnages auxquels il est lié et aussi les mouvements de sa propre conscience, constitue un équivalent des méandres proustiens qui épousent les effets du temps et de la conscience.

---

and Strether's only, should avail me for showing them ; I should know them but through his more or less groping knowledge of them, since his very gropings would figure among his most interesting motions, and a full observance of the rich rigour I speak of would give me more of the effet I should be most « after » than all other possible observance together. » ; *TA*, « Preface », p. 8-9.

[129] BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. » Essais », Paris, 1959, p. 182.

[130] *Ibid*, p. 180.

[131] JAMES, *LA*, p. 276 ; » » But I'm like you, », he added ; « I can admire and rejoice even when I'm a little in the dark. » ; *TA*, p. 166.

[132] JAMES Henry, *LA*, p. 323 ; « in the dark » ; *TA*, p. 197.

[133] JAMES Henry, *LA*, p. 323 ; « The increasing of darkness » ; *TA*, p. 197.

[134] JAMES Henry, *LA*, p. 322 ; « It was unmistakeable moreover that the sense of being in the dark now pressed on him more sharply – creating thereby the need for a louder and livelier whistle. » ; *TA*, p. 196.

2. Des figures de désynchronisation – la différence qui mène à la déprise

Les consciences focales prennent acte du sentiment d'une différence, ce qui occasionne une rupture avec ce qui les entoure. Découvrant cette différence, les personnages n'appartiennent plus tout à fait, même passivement, à cette temporalité linéaire imposée par les formes que prennent les systèmes qui structurent leur rapport au monde. L'enjeu pour Strether et pour le narrateur de la *Recherche* est celui d'une justesse, celle de l'investissement de cette différence. Dans le pire des cas, celui des « célibataires de l'art », elle mène à la déprise délétère ; dans le meilleur des cas, elle mène à la reprise, c'est-à-dire à une forme de négociation de cette différence dans le monde, à l'établissement d'un rapport dynamique entre la verticalité de cette différence et la linéarité du monde.

Deux figures paroxystiques de la déprise se détachent chez l'un et chez l'autre romancier : la thématisation que fait le narrateur proustien du « célibataire de l'art », et le célibataire jamesien, dont Lapoujade identifie le profil. Ces deux figures incarnent une forme de rupture avec le monde et ses temporalités : désynchronisées, leur décalage les condamne à une forme de déprise, c'est-à-dire de séparation avec le monde. Cette déprise, à l'échelle intra diégétique, produit une désynchronisation du sujet. Sous l'angle du rapport à l'art, James et Proust interrogent le problème de la solitude et de la différence vécue dans la souffrance. On verra comment Strether et le narrateur proustien ne correspondent, strictement en tout cas, à aucune de ces deux catégories, pour mieux comprendre leur positionnement complexe vis-à-vis des systèmes et leur désynchronisation toute particulière par rapport au temps du roman 1, de la linéarité.

Ces figures du célibataire jamesien et proustien illustrent la déprise délétère, la « mauvaise » déprise, celle qui se répète matériellement dans la linéarité du temps par rapport auquel elles n'arrivent pas à s'autonomiser. Ces personnages prennent en charge momentanément leur différence en croyant la rendre active, dynamique, mais elle ne l'est que pour eux-mêmes : le célibataire jamesien thésaurise et le célibataire de l'art décrit par Proust extériorise, sans suffisamment creuser le sens de son impression esthétique.

Le célibataire de James est un esthète, tout comme le célibataire de l'art décrit par le narrateur proustien. Tous deux ont une haute idée de ce qui est vulgaire et de ce qui ne l'est pas (c'est-à-dire ce qu'ils doivent élire). L'esthétisme, chez James, relève d'un hédonisme doublé d'un « narcissisme morbide[135] », quand il relève davantage chez Proust d'une forme non aboutie de l'artiste. La paresse de l'amateur qu'est le célibataire de l'art remplace le narcissisme du célibataire jamesien, et l'agitation mondaine remplace la thésaurisation claustrée chez James : « Ils vont donc applaudir longtemps de suite la même œuvre, croyant de plus que leur présence réalise un devoir, un acte, comme d'autres personnes la leur à une séance de conseil d'administration, à un enterrement[136]. » L'importance du rôle de la répétition nue, matérielle, inscrit ces manifestations et ces gestes par lesquels « Ils croient accomplir un acte en hurlant à se casser la voix[137] », dans le régime de la temporalité linéaire, mondaine, codifiée.

Ce système d'épargne n'est pas motivé par la même chose dans la fiction jamesienne et dans la fiction proustienne. Le célibataire de l'art est comme englué dans le temps horizontal de la répétition « dans l'effet[138] » : il se rend aux concerts, aux représentations, aux expositions, en répétant le geste vide de l'être-là et, résolvant sa présence par l'exaltation, par l'extériorisation de son plaisir, c'est le signe qui mêle à la fois la codification sociale et mondaine (il faut « assister » aux évènements, paraître aux soirées, être invité à dîner, car cela tient pour une forme de dépense bourgeoise), et parfois un goût sincère pour une œuvre d'art, comme Swann, passionné de Vermeer au point d'entamer une étude, et qui attache son amour pour Odette à la sonate de Vinteuil. La figure du célibataire de l'art représente une étape vers le devenir créateur. Le narrateur fait état d'une véritable hiérarchie qui ordonne les différentes étapes du chemin vers la création :

> Ils sont les premiers essais de la nature qui veut créer l'artiste, aussi informes, aussi peu viables que ces premiers animaux qui précédèrent les espèces actuelles et qui n'étaient pas constitués pour durer. Ces amateurs velléitaires et stériles doivent nous toucher comme ces premiers appareils

[135] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 241.
[136] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 471.
[137] *Ibid*, p. 470.
[138] DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, *op. cit*, p. 36.

> qui ne purent quitter la terre mais où résidait, non encore le moyen secret et qui restait à découvrir, mais le désir du vol[139].

La figure du célibataire dans les romans et les nouvelles de James, telle que l'identifie Lapoujade, pose un problème d'économie des affects. Il ne s'agit pas, chez James, d'aborder l'aspect social de cette situation, mais de considérer le célibat comme « "condition d'existence" à la manière de Kafka[140] ». Il s'agit d'une attente : « Au cœur de cette attente qui dure presque le temps d'une vie, c'est comme si le temps n'avait pas encore commencé de passer[141]. » Le temps est thésaurisé, lui aussi, gardé en réserve plutôt que d'être dépensé. Lapoujade prend pour exemple trois héros de trois nouvelles de James, *L'autel des morts*, *La bête dans la jungle* et *Le coin plaisant*, pour voir en quoi Strether n'incarne justement pas une figure de l'égoïsme, malgré sa désynchronisation et le fait que le « trop tard » soit aussi son registre temporel, et que c'est, plus largement, « la structure générale du temps chez Henry James[142] ». Léon Edel rappelle que le héros de la nouvelle *La Madone du futur* parle des Américains comme des « dépossédés » de l'art et que, plus généralement, les personnages américains dans l'œuvre de James incarnent un problème de place et de rapport contrarié à la possession :

> Dépossession, déchéance, exil, usurpation – les héros de ces récits de James se considèrent comme spoliés de leur droit d'aînesse, et transformés en vagabonds d'esprit (et de fait), incapables, dans leur état aussi nouveau qu'étrange, d'entrer en possession de quoi que ce soit[143].

---

[139] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 471.

[140] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 229

[141] *Ibid*, p. 232.

[142] *Ibid*, p. 228.

[143] EDEL Leon, *Henry James : une vie*, traduit de l'américain par André Müller, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 159-160 ; « Dispossession, disinheritance, exile, usurpation – James's heroes in these stories think of themselves as deprived of their birthright, turned into spiritual (and actual) wanderers, unable in their new strange state to enter into possession. » Leon Edel, *The Life of Henry James. 1, 1843-89*, Harmondsworth : Penguin Books, « Peregrine books », 1977, p. 297, Leon Edel, The Life of Henry James. 1, 1843-89, Harmondsworth : Penguin Books, « Peregrine books », 1977, p. 297, https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.184383/page/n293/mode/2up?q=exile, consulté le 26.08.2022.

Ce que Lapoujade cible comme un rapport empêché avec le présent entre ici en écho avec la question de la possession : sans considérer la possession du point de vue matériel, cette question concerne tout autant l'appropriation d'une vie, d'un vécu, qui se trouve être central chez Strether. Il n'est pas entré en possession de sa propre vie, cette dernière a plutôt été une succession de dépossessions qui pourtant ne l'ont pas mené à la déchéance :

> Instruit, avec de beaux talents, intelligent, étant passé, aux yeux de la plupart, pour exceptionnellement "doué", il n'a nullement gaspillé sa vie, mais il ne l'a pas concentrée avec bonheur ; et il éprouve plutôt le sentiment d'avoir subi plusieurs des inconvénients, et peut-être même un peu le discrédit, d'une existence incohérente, sans malheureusement rien des "amusements" qui s'y attachent. […] et avant même que ne le lance l'action dans laquelle il est engagé, il est vaguement hanté du sentiment de ce qu'il a raté, bien que ce soit une quantité, et une qualité, qu'il serait bien en peine de nommer[144].

La grande différence, donc, entre Strether et George Stransom (*L'Autel des morts*), John Marcher (*La Bête dans la jungle*) ou encore Spencer Brydon (*Le Coin plaisant*), est au fond la même que celle qui existe entre le narrateur proustien et Swann : le rapport à l'altérité est fait de protension, le narrateur proustien et Strether sont désynchronisés mais pas séparés du monde, leur rapport au présent est suffisamment reconduit dans une persistance pour leur permettre l'action. Waymarsh, à l'inverse de Strether, compte son énergie, se « garde » bien de ne pas se rendre trop poreux aux charmes de l'Europe. Il dit à Strether, au début du roman : « J'étais exténué, renchérit son compagnon, quand je suis arrivé, et c'est cette chasse effrénée

[144] JAMES Henry, *LA*, « Projet de roman », p. 589-590 ; « Educated, with excellent gifts, intelligent, having passed, for the most part, as exceptionally 'clever,' he has had a life by no means wasted, but not happily concentrated ; and rather makes on himself the impression of having come in for many of the drawbacks, ever perhaps for the little of the discredit, of an incoherent existence, without, unfortunately, any of the accompanying entertainment or 'fun.' […] and even before the action in which he is engaged launches him, is vaguely haunted by the feeling of what he has missed, though this is a quantity, and a quality, that he would be rather at a loss to name. » ; *TA*, « Project of Novel by Henry James », p. 378-379.

au repos qui me vide de toute vie[145]. » À cette étape du voyage, Waymarsh correspond bien à la définition que donne Lapoujade du célibataire :

> C'est ce qui sépare chaque individu de toute communication avec le reste de l'univers dans la mesure où précisément on n'a de relation effective avec lui que par l'intermédiaire du présent. Cette séparation ou cet enfermement est ce qui, chez James, définit le *célibat*. Est célibataire celui qui vit séparé de son propre présent, du présent où il pourrait agir[146].

Strether est dans une position complexe qui lui permet d'échapper à la figure du célibataire. Il est déjà trop tard pour lui, mais pas tout à fait puisqu'il peut encore faire l'expériences de sensations et d'impressions, et surtout d'une conversion éthique majeure. Ses possibilités d'action sont a priori nulles à l'endroit de sa propre vie et de son propre avenir, et pourtant le roman expose le contraire, à savoir que l'avenir de Strether est plus indéterminé qu'on pourrait le croire, et que sa capacité d'action est non seulement possible mais toujours mise en jeu par les autres personnages. Les relations, les liens entre Strether et les personnages sont les leviers agissants d'une situation bloquée, d'un tableau mouvant : autant que Strether compte sur Maria Gostrey, Marie de Vionnet compte sur Strether, et il en va d'un jeu infini d'adhésions, de soutiens intermittents entre les personnages qui bousculent toute possibilité de fixation des éléments. Selon le point de vue « économique » du problème du célibataire jamesien, Strether n'appartient certainement pas à cette catégorie, puisqu'il se livre, dès les premières pages, à une double conscience. Il est le premier témoin de sa dissidence qui le préserve de la thésaurisation, là où Waymarsh incarne au départ son envers, l'inflexibilité.

Le discernement d'une différence désynchronise Strether, et l'identification de cette différence constitue la première étape d'une négociation de son rapport au monde. Cette différence doit être prise en charge et refondue dans le monde, n'ayant donc pas pour implication ou conséquence de s'en éloigner mais de retourner à lui, différemment : c'est la reprise effective, dynamique.

---

[145] JAMES Henry, *LA,* p. 47 ; « "I was dog-tired", his companion returned, "when I arrived, and it's this wild hunt for rest that takes all the life out of me." » ; *TA,* p. 32.

[146] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme, op. cit,* p. 228.

Au départ, Strether ressent une différence avec ce qui constitue sa vie, un sentiment de liberté qui suspend le temps, un « sentiment de pause, de renouvellement[147] ». Il saisit le caractère inédit de cette configuration, et l'installant ainsi dans la posture de celui à qui il va arriver quelque chose, James le présente par ce biais comme le héros d'une aventure à venir. Strether a en effet la « sensation […] de se lancer dans quelque chose dont la signification serait coupée de son sens du passé, et qui commencerait proprement ici et maintenant[148] ». Dès l'incipit est inaugurée une nouvelle continuité : celle de la différence. Le nouveau est pour toujours nouveau, il constitue une sorte de continuité inaliénable car non prise dans la linéarité du temps, bien que s'en décollant. Le nouveau soutient la différence. La différence provoque une rupture, et cette rupture induit une forme de discontinuité sur le plan linéaire, mais elle a valeur de continuité à un degré supérieur, au sens où le caractère inaliénable de la nouveauté permet de le faire persister et de s'élever au degré supérieur de la spirale.

Strether compare tout : l'Europe et Woollett, Mrs Newsome et Maria Gostrey, l'attitude de Waymarsh et la sienne, le Chad avant et le Chad après l'Europe, Mamie Pocock et Jeanne de Vionnet. Il est l'endroit de la comparaison, il est le révélateur des différences. Mais il est lui-même l'endroit d'une différence. Strether ne rompt pas absolument avec Woollett et ce qui le constitue lui, mais il invite Chad à le faire : Strether est l'endroit même de la négociation, c'est-à-dire nulle part et partout, il est l'image même du mouvement. James parle de cette « différence en tout » dans ses « Notes préparatoires » : « Ma foi, il se sent, comme je l'ai dit, plongé jusqu'à la taille dans la Différence – différence avec ce à quoi il s'attendait, différence en Chad, différence en tout ; et cette Différence, je le dis une fois encore, est ce que je donne[149]. »

La déprise provoque une rupture avec un certain ordre des choses (avec une certaine continuité) qui produit soit un décrochage total, soit une reprise avec cet ordre

[147] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires », p. 607 ; ce passage ne figure pas dans l'édition Norton.

[148] JAMES, *LA*, p. 28 ; « [...] sense of himself as at that moment launched in something of which the sense would be quite disconnected from the sense of his past and which was literally beginning there and then. » ; *TA*, p. 20.

[149] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires », p. 624 ; « Well, he finds himself sinking, as I say, up to his middle on the Difference – difference from what he expected, difference in Chad, difference in everything ; and the difference, I also again say, is what I give. » ; *TA*, « Project of Novel by Henry James », p. 390.

des choses, soit l'option médiane qui serait une négociation avec cet ordre des choses : ni rupture totale ni raccrochage de wagons, mais reprise de contact sur un plan différent, (supérieur, à voir), un déport.

La conscience de Strether est dès l'incipit des *Ambassadeurs* présentée comme scindée : « Il était chargé, le pauvre Strether – mieux valait le déclarer dès le début –, de la bizarrerie d'une double conscience. Il y avait du détachement dans son zèle et de la curiosité dans son indifférence[150]. » Cette double conscience traduit sa propre porosité : pétri des valeurs et des représentations nord-américaines, et plus particulièrement celles de la Nouvelle-Angleterre, Strether se laisse immédiatement charmer par la culture européenne au point que « La limite avait déjà été franchie en trente-six heures[151]. »

> Une semaine à peine s'était écoulée depuis qu'il avait quitté le bateau, et il avait en tête plus de choses que ne pouvaient l'expliquer ces quelques journées. Plus d'une fois, pendant ce laps de temps, il s'était senti exhorté ; mais l'exhortation, ce matin-là, était formidablement vive. Elle prenait comme jamais encore la forme d'une question : la question de ce qu'il était en train de faire, avec un aussi extraordinaire sentiment d'évasion[152].

> […] la plénitude de sa conscience d'une différence – la différence d'être où il était et *tel* qu'il était – qui formait l'évasion ; or cette évasion était beaucoup plus grande qu'il ne l'avait imaginée. Et finalement, ce sur quoi il méditait assis là, c'était l'étrange logique du fait de se trouver tellement libre[153].

[150] JAMES Henry, *LA*, p. 25 « He was burdened, poor Strether – it had better be confessed at the outset – with the oddity of a double consciousness. There was detachment in his zeal and curiosity in his indefference. » ; *TA*, p. 18.

[151] JAMES Henry, *LA*, p. 32 ; « He had believed he had a limit, but the limit had been transcended within thirty-six hours. » *TA*, p. 23.

[152] JAMES Henry, *LA* p. 92 ; « But a week had elapsed since he quitted the ship, and there were more things in his mind than so few days could account for. More than once, during the time, he had regarded himself as admonished ; but the admonition this morning was formidably sharp. It took as it hadn't done yet the form of a question – the question of what he was doing with such an extraordinary sense of escape. » ; *TA*, p. 59.

[153] JAMES Henry, *LA* p. 92 ; « […] yet the plentitude of his consciousness of difference consorted perfectly with the deepened intensity of the connexion. It was the difference, the difference of being juste where he was and *as* he was, that formed the escape – this difference was so much greater than he had dreamed it would be ; and what he finally sat there turning over was the strange logic of his finding himself so free. » ; *TA*, p. 60.

Strether est venu à Chester et, à l'inverse du narrateur kierkegaardien, la répétition est ici heureuse, justement grâce à la sensation d'une différence profonde ancrée dans la répétition :

> L'enchantement de ces choses était peut-être trop profond pour que Strether le traduisît en mots ; pourtant, y étaient profondément mêlées certaines images de sa vision intérieure. Il avait parcouru ce chemin en des temps lointains, à vingt-cinq ans ; mais cela, au lieu de gâcher le présent, ne faisait que l'enrichir et présenter les retrouvailles comme une chose assez riche pour être partagée[154].

Le fait que Strether entretienne à la fois une relation épistolaire avec Mrs Newsome et un lien étroit avec Maria Gostrey est évoqué comme une « double relation », en écho à cette double conscience :

> Les séances de Strether avec Mrs Newsome, plume en main, seul dans sa chambre, se trouvèrent espacées, mais elles furent plus intenses ; et elles furent plus que jamais entrecoupées d'heures où il se confiait, d'une manière différente, mais avec guère moins de sérieux et de précision, à Maria Gostrey. À présent qu'il avait réellement, comme il eût dit, quelque chose dont parler, il se trouvait, à l'égard de la bizarrerie qui pouvait résider pour lui dans le fait d'entretenir une double relation, être à la fois plus conscient et plus indifférent[155].

La différence que perçoit Strether est donc, même avant la conversion de son point de vue et le renversement opéré dans sa mission, posée comme une donnée principielle. La pression exercée sur Strether s'installe au fur et à mesure qu'on apprend d'où il vient et ce qu'il est venu faire en France : en saillies progressives se

[154] JAMES Henry ; *LA*, p. 35 ; « Too deep almost for words was the delight of these things to Strether ; yet as deeply mixed with it were certain images of his inward picture. He had trod this walk in the far-off time, at twenty-five ; but that, instead of spoiling it, only enriched it for present feeling and marked his renewal as a thing substantial enough to share. » ; *TA*, p. 24.

[155] JAMES Henry, *LA*, p. 165 ; « Strether's sittings pen in hand with Mrs. Newsome up in his own room were broken, yet they were richer ; and they were more than ever interspersed with the hours in which he reported himself, in a different fashion, but with scarce less earnestness and fulness, to Maria Gostrey. Now that, as he would have expressed it, he had really something to talk about he found himself, in respect to any oddity that might reside for him in the double connexion, at once more aware and more indifferent. » ; *TA*, p. 102.

dresse le portrait de la Nouvelle-Angleterre et de Woollett, à travers les attendus de Mrs Newsome, comme une fresque derrière le personnage de Strether. Mais cette double conscience est posée au départ comme la façon dont fonctionne la conscience de Strether. Le dédoublement est généré par une différence entre ce à quoi il s'attendait et ce qu'il voit, mais aussi parce que son ordre de mission va à l'encontre de son sentiment de liberté nouvelle. Cette contradiction profonde prend la forme d'un décalage léger mais constant dans la conscience de Strether dès son arrivée en Angleterre. C'est tout ce décalage que prend en charge le roman. « […] tout était si complètement différent[156] ». Dans ses notes préparatoires, James l'imagine arriver en Angleterre :

> Il a en quelque sorte dès le début l'impression d'être, après de longues années, après beaucoup de labeur et guère de liberté pour quoi que ce soit, au seuil d'une expérience qui (malgré les choses troublantes – probablement et plausiblement latentes et embusquées) serait une sorte d'imposture si elle ne parvenait pas à lui permettre aussi d'oublier un peu, pour simplement paresser et rompre un moment avec les réalités[157].

Les réalités désignées ici renvoient à Woollett et en particulier à la vie qu'y mène Strether. Quand les Pocock arrivent à Paris pour le seconder, Strether envisage son erreur d'interprétation sur le changement de Chad. La menace de Sarah est celle que constitue le « réel » pour la potentielle illusion de Strehter :

> Était-il, sur la question de l'amélioration de Chad, fantasque et loin de la vérité ? Vivait-il dans un faux univers, un univers conçu seulement pour lui servir, et sa légère irritation actuelle – en particulier maintenant devant le silence de Jim – était-elle autre chose que l'inquiétude des vaines idées menacées par le contact du réel[158] ?

[156] JAMES Henry, *LA*, p. 153 ; « everything was so totally different. » ; *TA*, p. 95.

[157] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires », p. 592 ; ce passage n'est pas retranscrit dans l'édition Norton.

[158] JAMES Henry, *LA*, p. 252-253 ; « Did he live in a false world, a world that had grown simply to suit him, and was his present slight irritation – in the face now of Jim's silence in particular – but the alarm of the vain thing menaced by the touch of the real ? Was this contribution of the real possibly the mission of the Pococks ? » ; *TA*, p. 214.

Strether compare tout et tout le monde, y compris lui-même, et le narrateur proustien cherche à dégager de ses observations des lois générales. Le monde décrit par le narrateur est, comme l'a montré Deleuze, un ensemble de systèmes de signes, et le monde social contient tout le problème du rapport à l'art et à la différence. Le célibataire de l'art ne parvient pas à creuser son impression : pour cela, il faudrait rompre avec les temporalités linéaires admises. Jean-Yves Tadié qualifie les évènements de la *Recherche* comme étant d'un genre nouveau, en précisant que ces moments « d'extase » qui jalonnent l'évolution artistique du narrateur ont ceci de particulier qu'ils se décrochent de l'axe horizontal du temps linéaire : « […] ces « instants profonds », échappant au passage linéaire du temps, suscitent un mouvement vertical d'interrogation qui dépasse l'apparence[159] […] ». À cet égard, la découverte par le narrateur de la Berma en représentation rend visible les deux axes selon lesquels la temporalité subjective croise la temporalité sociale, donc linéaire. L'inadéquation du narrateur permet d'identifier ce qui fait rupture, c'est-à-dire la différence, et ce qui doit être retenu, approfondi, extrait de la temporalité linéaire, et soutenu : la reprise.

Cet épisode de la Berma constitue une étape d'autant plus importante dans l'apprentissage esthétique du narrateur qu'il est serti dans la question littéraire. Norpois, qui convainc le père du narrateur de laisser son fils se vouer à la littérature, est posé doublement en expert : il devra évaluer la qualité du « petit poème en prose[160] » que le narrateur lui montre à la demande de son père, et il devra aussi répondre à la question brûlante du narrateur sur l'essence profonde du jeu de la Berma. Ses commentaires seront dans les deux cas aux antipodes de l'intuition du narrateur.

Aller voir la Berma est d'abord présenté comme une distraction, à la fois par la mère du narrateur et par le narrateur lui-même, et considéré par son père comme relevant de l'ordre des « inutilités[161] ». Pour le narrateur, le théâtre représente pourtant bien davantage qu'une source potentielle de plaisir, puisqu'il attend de lui des « révélations[162] », comme il en attendra de Norpois. D'abord compromis par la santé du narrateur, le projet d'aller voir *Phèdre* est enfin possible et son désir se renverse

[159] TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, *op. cit*, p. 344.
[160] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP I, op. cit*, p. 447.
[161] *Ibid*, p. 431.
[162] *Ibid*, p. 433.

momentanément en crainte d'inquiéter ses parents. Le désir passe au statut d'obligation quand sa mère l'exhorte à s'y rendre au nom du plaisir qu'il devra y trouver : « Mais alors cette sorte d'obligation d'avoir du plaisir me semblait bien lourde[163]. » Le désir passe au rang de l'obligation et exerce une pression sur lui, pression reconduite ensuite par l'impossibilité de saisir la particularité du jeu de la Berma :

> J'aurais voulu – pour pouvoir l'approfondir, pour tâcher d'y découvrir ce qu'elle avait de beau – arrêter, immobiliser longtemps devant moi chaque intonation de l'artiste, chaque expression de sa physionomie ; du moins, je tâchais, à force d'agilité mentale, en ayant avant un vers mon attention tout installée et mise au point, de ne pas distraire en préparatifs une parcelle de la durée de chaque mot, de chaque geste, et, grâce à l'intensité de mon attention, d'arriver à descendre en eux aussi profondément que j'aurais fait si j'avais eu de longues heures devant moi. Mais que cette durée était brève[164] !

Le narrateur ne trouve pas le motif de son admiration là où il l'attendait, mais il se trouve emporté par la liesse du public et applaudit avec eux : « Mais cette connaissance immédiate de la foule étant mêlée à cent autres toutes erronées, les applaudissements tombaient le plus souvent à faux[165] […] ». La déception est grande, mais le narrateur est davantage encore intéressé par ce qu'il a vu grâce à la distance qui le sépare du moment de la représentation : « Mon intérêt pour le jeu de la Berma n'avait cessé de grandir depuis que la représentation était finie parce qu'l ne subissait plus la compression et les limites de la réalité ; mais j'éprouvais le besoin de lui trouver des explications[166] […] ». Sans avoir recours aux « expressions toutes faites[167] » avec lesquelles, précisément, Norpois l'interroge et répond au narrateur ensuite, le héros peine à formuler précisément ce qui lui fait défaut, mais une fois qu'il entend la réponse de Norpois, il se range à son avis, comme il applaudit en même temps que les autres spectateurs pendant la représentation. La parole de Norpois relève du système de signes mondains qui, comme le rappelle Deleuze, ont cette vacuité qui leur donne

[163] *Ibid*, p. 435.
[164] *Ibid*, p. 441.
[165] *Ibid*, p. 442.
[166] *Ibid*, p. 449.
[167] *Ibid*, p. 448.

« une perfection rituelle[168] ». C'est pourquoi cette parole produit inévitablement son effet :

> Méthodiquement utilisée, la parole sociale, incarnée par Norpois, étale son insuffisance ontologique. Ce qui défile dans ses énoncés pompeux, s'offrant spontanément à notre démythification tant leur abondance gnomique sollicite irrésistiblement une décomposition quasi grammaticale, ne sont que les poncifs de l'opinion traduits en jargon d'éditorialiste : à son insu, Norpois exprime l'idéal de toute majorité, l'absence d'une pensée qui se prend pour une pensée[169].

Le narrateur comprendra que le véritable sens du talent de la Berma réside dans l'interprétation de ses rôles et, la comparant à Elstir qui interprète les paysages, il comprend que la différence réside dans l'interprétation, dans la vision subjective. L'importance de la subjectivité est mise en relief par l'importance de la solitude. Exhorté par l'enthousiasme général du public, puis par l'expertise présumée de Norpois, le narrateur tarde à identifier la différence que constitue l'interprétation de la Berma. Les passages dans lesquels le narrateur se retrouve en présence d'un personnage qui se met en tiers entre lui et son impression ne sont pas rares, dans la *Recherche*, et rappellent le besoin d'être seul pour approfondir ses impressions. Lors d'un dîner avec Saint-Loup, par exemple, le narrateur entrevoit de nombreuses différences mais elles restent effleurées :

> Entre cette année, d'ailleurs incertaine, de Combray, et les soirs à Rivebelle revus tout à l'heure au-dessus des rideaux, quelles différences ! J'éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que ne se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire. Si cela fût advenu ce soir-là, cette voiture eût mérité de demeurer plus mémorable pour moi que celle du docteur Percepied sur le siège de laquelle j'avais composé cette petite description – précisément retrouvée il y avait peu de temps, arrangée, et vainement envoyée au *Figaro* – des clochers de Martinville.[170] […] Mais

[168] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 13.

[169] HENRY Anne, *Proust romancier, Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1983, p. 14.

[170] PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes*, *ÀRTP II, op. cit*, p. 691-692.

> Robert, ayant fini de donner ses explications au cocher, me rejoignit dans la voiture. Les idées qui m'étaient apparues s'enfuirent. Ce sont des déesses qui daignent quelquefois se rendre visibles à un mortel solitaire, au détour d'un chemin, même dans sa chambre pendant qu'il dort, alors que debout dans le cadre de la porte elles lui apportent leur annonciation. Mais dès qu'on est deux, elles disparaissent, les hommes en société ne les aperçoivent jamais. Et je me trouvai rejeté dans l'amitié[171].

La cause du temps perdu, c'est la facilité avec laquelle le narrateur se détourne de la tâche qui lui incombe. Jusqu'à la fin, la déprise délétère dominera son rapport au monde : « Tout en me demandant et en étant résolu à trouver la réponse, j'entrai dans l'hôtel des Guermantes, parce que nous faisons toujours passer avant la besogne intérieure que nous avons à faire le rôle apparent que nous jouons et qui, ce jour-là, était celui d'un invité[172]. » Ce rôle social appartient au temps linéaire au sein duquel le sujet ne peut s'atteler à sa tâche de découvrir le sens profond de ses impressions. La paresse joue un grand rôle malgré l'intensité de certaines impressions : « Même dans les joies artistiques qu'on recherche pourtant en vue de l'impression qu'elles donnent, nous nous arrangeons le plus vite possible à laisser de côté comme inexprimable ce qui est précisément cette impression même[173]. » La paresse s'allie à l'intermittence de l'attention que porte le sujet au monde, et entraîne une grande discontinuité dans leurs rapports. Pourtant, progressivement, la reprise réunit ses forces, et œuvre, au sein même de la déprise, à une captation inconsciente des matériaux de l'œuvre d'art. C'est ce qui fait dire au narrateur, dans le *Temps retrouvé*, que la plus insignifiante des scènes mondaines, ou des idioties prononcées dans le dîner le plus ennuyeux, contient une essence que ces aspects lassants se sont chargés de vêtir, et que ce personnage intermittent parvient à saisir, a posteriori :

> Car il n'a écouté les autres que quand, si bêtes ou si fous qu'ils fussent, répétant comme des perroquets ce que disent les gens de caractère semblable, ils s'étaient faits par là même les oiseaux prophètes, les porte-

[171] *Ibid*.
[172] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 446.
[173] *Ibid*, p. 469.

> parole d'une loi psychologique […] la vie des autres était représentée en lui […] chacun ayant donné son instant de pose[174].

La désynchronisation de Strether et du narrateur proustien leur permet de sentir cette différence et de la reconnaître, mais elle ne mène pas forcément à la reprise, c'est-à-dire à leur prise en charge effective. Cette désynchronisation peut conduire à une forme de déprise, à nouveau : Strether vit par procuration une jeunesse qu'il a perdue à travers la figure de Chad, il a une existence utilitaire. Le narrateur proustien se trouve dans une forme d'anomie : en inadéquation avec le monde et les temporalités linéaires, conscient de la différence qui l'en sépare, il erre entre sa différence et le monde, avant de pouvoir la prendre en charge par l'écriture. C'est en fait au sein d'une lente conversion du sujet que va opérer la reprise, conversion permise par la désynchronisation.

[174] *Ibid*, p. 479.

3. La reprise et l'enjeu de la réappropriation, prise en charge de la différence

Ce vers quoi tend la reprise, c'est la réappropriation de quelque chose qui s'est dérobé. La reprise, c'est prendre de nouveau : le personnage focal n'est pas le sujet passif de la répétition du même, mais l'agent actif qui fait le choix de prendre de nouveau ce qui lui a échappé, à un stade supérieur.

Les personnages que Strether perçoit autour de lui semblent tous être au centre de leur propre existence. Même Waymarsh, qui a pourtant du mal à se laisser aller aux plaisirs que lui offre l'Europe, présenté comme le pèlerin de Milrose au début du roman, dur, manquant de souplesse et d'empathie (bien que le dialogue entre lui et Strether évoqué plus haut révèle sa finesse et son humour), parvient, aux yeux de Strether, à rentrer dans le cadre parisien. C'est Miss Barrace qui lui permet d'en prendre conscience. Quand elle mentionne que Waymarsh lui offre des fleurs, Strether réagit en disant : « "Il ne m'en a jamais parlé, dit-il en souriant son interlocuteur. Il a une vie à lui[175]". » Tout ce qui a été évoqué précédemment, à savoir la déprise, l'obliquité, le problème du système qui exerce son pouvoir, le décalage et la désynchronisation, posaient le problème de la dépossession et de l'inadéquation du personnage à sa propre vie. Sa vie propre a échappé à Strether : c'est le temps perdu de Strether qui continue de le placer comme à côté du cadre. « L'existence utilitaire[176] » qu'il mène le maintient dans une position indécidable puisqu'il est le personnage focal mais il ne sert qu'aux autres : « "Il pense, voyez-vous, que j'ai une vie à moi. Et je n'en ai pas ! […] j'ai l'impression d'avoir une vie seulement pour les autres[177]". » À Chad, Strether se présente comme corvéable et courageux : « Je ne crains pas le fardeau, expliqua Strether. Je ne suis nullement venu pour que tu me l'ôtes. Je suis en grande partie venu, me semble-t-il, pour plier mes jambes à la manière

[175] JAMES Henry, *LA*, p. 264 ; « "He hasn't told them to me, » her friend smiled ; « he has a life of his own." » ; *TA*, p. 159.

[176] JAMES Henry, *LA*, p. 253 ; « a life of utility », *TA*, p. 153.

[177] JAMES Henry, *LA*, p. 264 ; « "Well, he thinks, you know, that I've a life of my own. And I haven't "», *TA*, p. 160.

du chameau qui s'agenouille afin de rendre son dos accessible[178]. » Ce sentiment de ne pas avoir de vie à soi appelle cette figure que décrit Kafka :

> Il ne vit pas à cause de sa vie personnelle, il ne pense pas à cause de sa pensée personnelle. Pour lui c'est comme s'il vivait et pensait sous la contrainte d'une famille qui est certes elle-même très riche en force de vie et de pensée, mais pour laquelle il représente, en raison d'une quelconque loi inconnue de lui, une nécessité formelle[179].

Strether vit bien sous la pression de Mrs Newsome, et il lui semble ne pas avoir de vie personnelle. Sa conversion consiste précisément en l'apprentissage de penser « à cause de sa pensée personnelle ».

Envisager la simple réappropriation de quelque chose qui aurait échappé à Strether n'est pourtant pas possible, puisqu'il s'agit du temps écoulé ; tout comme le narrateur proustien ne peut compter sur l'intelligence pour récupérer le temps enfui. C'est pour cette raison que la répétition intervient comme un théâtre par lequel l'un comme l'autre peut reprendre la main sur ce qui lui reste : une marge, infime mais intensive, par l'investissement de laquelle tout peut changer. Strether ne peut profiter pour son compte de la situation dont il jouit momentanément à Paris : « […] Il n'était pas là pour plonger, pour consommer : il était là pour reconstruire. Il n'était pas là pour son propre profit : c'est-à-dire, pour un profit direct[180][…] » Effectivement, il n'a pas beaucoup de difficulté à imaginer la vie du jeune homme : « Strether reconstruisait un

[178] JAMES Henry, *LA*, p. 474 ; « "I'm not afraid of the burden, », Strether explained ; « I haven't come in the least that you should take it off me. I've come very much, it seems to me, to double up my fore legs in the manner of the camel when he gets down on his knees to make his back convenient." », *TA*, p. 286.

[179] KAFKA Franz, *Journaux*, première traduction intégrale par Robert Kahn, Caen, Nous, 2020, p.744 ; « Er lebt nicht wegen seines persönlichen Lebens, er denkt nicht wegen seines persönlichen Denkens. Ihm ist als lebe und denke er unter der Nötingeng einer Familie die zwar selbst überreich an Lebens – und Denkkraft ist, für die er aber nach irgendeinem ihm unbekannten Gesetz eine formelle Notwendigkeit bedeutet. Wegen dieser unbekannten Familie und dieser ubekannten Gesetz kann er nicht entlassen werden. » ; *Tagebücher : 1909-1923 : Fassung der Handschrift*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1997, p. 307.

[180] JAMES Henry, *LA*, p. 104 ; « He wasn't there to dip, to consume – he was there to reconstruct. He wasn't there for his own profit – not, that is, the direct […] » ; *TA*, p. 67.

Chad, concevable trois ou quatre ans plus tôt, en train de fouiner ainsi[181]. » Mais à part en imagination, que reconstruit-il ?

La tirade de Strether à Bilham, considérée par James comme la « situation » du roman, « "enfoncée" », d'une façon rigide ou saillante, au centre du courant[182] », contient ce problème de la vie à soi : « Vivez autant que vous le pouvez ; c'est une erreur de ne pas le faire. Peu importe vraiment ce que vous faites en particulier, du moment que vous avez votre vie. Si on n'a pas eu cela, qu'a-t-on eu[183] ? » Autant qu'elle est impérieuse, cette déclaration n'en reste pas moins cryptique, ou pour le moins allusive. Que veut dire « avoir sa vie » ? Quel est le lien fondamental entre l'existence et l'avoir ? Le reste du roman distille plusieurs éléments de réponse, et polarise le problème de Strether autour de la notion du devoir et du manque de joies et de plaisirs. Mais on peut lire, dans la façon dont le narrateur de la *Recherche* résume le rapport de chacun à la possession, un écho et un élément possible de réponse : « On n'est que par ce qu'on possède, on ne possède que ce qui vous est réellement présent, et tant de nos souvenirs, de nos humeurs, de nos idées partent faire des voyages loin de nous-même, où nous les perdons de vue[184]. »

Strether arrache à la situation quelques impressions qui ne resteront qu'à lui. Pour le reste, sa fonction légitime et solidifie sa présence : « À vrai dire, c'était essentiellement en ramenant toute sa propre vie à une fonction subsidiaire de celle du jeune homme qu'il tenait debout [185] . » Mais ces impressions transforment en profondeur le regard de Strether et ses représentations : « […] ce que la vie de Chad faisait à l'émissaire de sa mère. Elle le forçait […] à gravir les escaliers des riches […] elle transformait jusqu'à la rendre méconnaissable cette chose simple, subtile, commodément uniforme, qu'il avait autrefois prise pour une vie personnelle[186]. »

---

[181] JAMES Henry, *LA*, p. 105 ; « He reconstructed a possible groping Chad of three of four years before […] » ; *TA*, p. 68

[182] JAMES Henry, *LA*, « Préface à l'édition de 1909 », p. 651 ; « "sunk ", stiffly and saliently, in the centre of the current » « Preface » ; *TA*, p. 1.

[183] JAMES Henry, *LA*, p. 216 ; « Live all you can ; it's a mistake not to. It doesn't so much matter what you do in particular, so long as you have your life. If you haven't had that what *have* you had ? » ; *TA*, p. 132.

[184] PROUST Marcel, *Albertine disparue*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 70.

[185] JAMES Henry, *LA*, p. 472 ; « It was in truth essentially by bringing down his personal life to a function all subsidiary to the young man's own that he held together. » ; *TA*, p. 284.

[186] JAMES Henry, *LA*, p. 558 ; « […] at this final rather breathless sense of what Chad's life was doing with Chad's mother's emissary. It was dragging him, at strange hours, up the staircases of the rich […]

Waymarsh joue le rôle de révélateur de cette absence de vie « personnelle », et Strether se compare beaucoup à lui :

> Il lui vint à l'esprit, ainsi que venaient curieusement les choses dans le courant de ses pensées, qu'il ne s'était jamais, lui, levé à l'aube pour accompagner une femme au Marché aux Fleurs ; cela ne pouvait lui être imputé ni avec miss Gostrey, ni avec Madame de Vionnet ; en réalité, la pratique de se lever tôt pour une aventure ne pouvait en aucun cas lui être imputée. Il se dit en fait que le cas présent était exactement sa situation habituelle : il allait à jamais manquer les occasions en raison de son génie global pour les manquer, pendant que d'autres les saisissaient en raison d'un talent contraire. Et c'étaient les autres qui avaient l'air de s'abstenir, tandis qu'il avait l'air avide ; c'était lui, d'une certaine manière, qui finalement payait, et c'étaient les autres essentiellement qui profitaient[187].

Quand les autres saisissent les occasions, Strether les manque, mais l'effet contradictoire est que ce n'est pas lui qui « a l'air de s'abstenir », au contraire, il a peur de paraître « avide » : il paye, il saigne de ne pas saisir les occasions, d'être en décalage, pendant que les autres incarnent leur vie. Le reflet que Strether a de lui-même est sévère. Le regret de ne pas avoir de vie personnelle est fondamentalement lié à sa fonction utilitaire. En conséquence, cette existence de service ne va pas sans le sentiment, chez Strether, d'être parfois dépossédé de ses choix. Dans le deuxième chapitre du Livre VI, il se sent « manipulé », et par quelques touches similaires, le narrateur instille la possibilité d'une machination dont il serait victime (ce qui inscrirait *Les Ambassadeurs* dans une continuité vis-à-vis des autres grands romans de la dernière période, comme *Les Ailes de la colombe* ou *La Coupe d'or*, et même avant cela, dans la continuité de *Portrait de femme*. Pourtant, ce sentiment d'être dépossédé, manipulé, est étonnamment déjoué par le charme même de la déviation de son plan, et la crainte de la passivité et de la machination est remplacée par le plaisir que prend

it was transforming beyond recognition the simple, subtle, conveniently uniform thing that had anciently passed with him for a life of his own. » ; *TA*, p. 336.

[187] JAMES Henry, *LA*, p. 448 ; « It came to him in the current of thought, as things so oddly did come, that *he* had never risen with the lark to attend a brilliant woman to the Marché aux Fleurs ; this could be fastened on him in connexion neither with Miss Gostrey nor with Madame de Vionnet ; the practice of getting up early for adventures could indeed in no matter be fastened on him. It came to him in fact that just here was his usual case : he was for ever missing things through his general genius for missing them, while others were for ever picking them up through a contrary bent. And it was others who looked abstemious and he who looked greedy ; it was he somehow who finally paid, and it was others who mainly partook. » ; *TA*, p. 271.

Strether à la liberté qu'il trouve à sa position. Lorsque Chad annonce à Strether qu'il souhaite lui présenter Jeanne de Vionnet, il évoque, à travers le « type » que représente Jeanne, Mamie Pocock : « "Ce sera une impression que vous pourrez emporter… quel que soit le reste… avec vous, au pays, où vous retrouverez beaucoup de choses à lui comparer[188]." » Strether y voit presque une orchestration de la comparaison des deux jeunes femmes, et en soubassement, de Paris et de Woollett :

> Strether savait assez clairement à quoi Chad souhaitait qu'il la comparât ; et, bien qu'il acceptât sans réserve, ce fut avec la sensation de n'avoir encore jamais été aussi fortement rappelé au fait d'être, comme il se le disait constamment mais tacitement, manipulé. Il était aussi loin que toujours de deviner exactement dans quel but ; néanmoins il eut sans cesse en tête l'idée du service qu'il était ainsi en train de rendre. Il sentait seulement que ce service était hautement agréable à ceux qui en profitaient ; et, en fait, il attendait le moment où cela se révèlerait désagréable, se révèlerait à un certain point intolérable, pour lui-même. Il ne parvenait pas vraiment à voir comment cette situation pourrait logiquement se clarifier, sinon par un tour des évènements qui lui donnerait une raison de dégoût. De jour en jour il s'appuyait sur la possibilité du dégoût, mais, en attendant, chaque jour révélait sur sa route un détour nouveau et plus engageant[189].

Ce passage pose en quelques lignes un des aspects de l'enjeu de la mission de Strether. Bien qu'il ait « constamment » et « tacitement » l'impression d'être manipulé, il mesure sa capacité à accepter de ne rien voir, de ne pas tout comprendre à la situation et à sa propre utilité. Le seuil du tolérable est envisagé par Strether sous l'angle de ce qui deviendrait « désagréable », du « dégoût » qu'il pourrait ressentir. Autrement dit, Strether consent à être utilisé, tant qu'il y prend une forme de plaisir –

[188] JAMES Henry, *LA*, p. 252 ; « " It will be an impression that – whatever else you take – you can carry home with you, where you'll find again so much to compare it with." ; *TA*, p. 152.

[189] JAMES Henry, *LA*, p. 252 ; « Strether knew well enough with what Chad wished him to compare it, and though he entirely assented he hadn't yet somehow been too deeply reminded that he was being, as he constantly though mutely expressed it, used. He was as far as ever from making out exactly to what end ; but he was none the less constantly accompanied by a sense of the service he rendered. He conceived only that this service was highly agreeable to those who profited by it ; and he was indeed still waiting for the moment at which he should catch it in the act of proving disagreeable, proving in some degree intolerable, to himself. He failed quite to see how his situation could clear up at all logically except by some turn of events that would give him the pretext of disgust. He was building from day to day on the possibility of disgust, but each day brought forth meanwhile a new and more engaging bend of the road. » *TA*, p. 152.

stratégie qui renverse son apparente passivité, qui compense son sentiment d'être dépossédé, et qui ressemble, de fait, à une forme de réappropriation. Chad cerne précisément, bien que de façon allusive, cet enjeu de la réappropriation : « quel que soit le reste[190] » de ce que gardera Strether, il restera bien une trace, la trace d'une impression. Réappropriation, appropriation : rappelons que le critère économique de la répétition est celui du vol. Strether usurpe quelque chose de la situation dans laquelle il se retrouve lui-même utilisé, dépossédé, manipulé, dans le noir. L'usurpation de Strether, le reflet dans lequel son image se mélange à celle de Chad, est une étape de la reprise avant d'atteindre la véritable appropriation.

On a vu que l'art pouvait jouer un rôle d'écran et de distance entre le sujet et le monde. À l'inverse, dans *Les Ambassadeurs*, il intervient dans la mise en scène comme un élément qui propulse Strether dans la situation qui se présente à lui, et qui favorise sa prise sur le réel. James a recours à la topique de la visite de musée européen par un Américain, et c'est dans la superposition de deux scènes, celle du tableau (le portrait de *L'homme au gant* de Titien et l'apparition de Bilham, que Strether sent qu'il prend en main la situation :

> La rencontre avec le petit Bilham fut facilement arrangée, et elle eut lieu dans la grande galerie du Louvre ; et quand, se tenant avec sa compagne de visite en face d'un des splendides Titien – le portrait saisissant d'un jeune homme aux yeux bleu gris et aux gants à la forme étrange –, il se tourna pour voir le troisième membre de leur rendez-vous arriver du fond de cette perspective dorée et cirée, il eut le sentiment d'avoir enfin pris les choses en main. Il était convenu avec miss Gostrey – cela datait même de Chester – de passer une matinée au Louvre, et il avait adopté par ailleurs la même idée lancée par le petit Bilham, qu'il avait déjà accompagné au musée du Luxembourg. La fusion de ces projets ne présenta aucune difficulté, et il fut de nouveau frappé par le fait qu'en compagnie du petit Bilham les difficultés en général s'effaçaient.[191]

[190] JAMES Henry, LA, p. 252 ; « whatever else you take », *TA*, p. 152.

[191] JAMES Henry, *LA*, p. 130-131 ; « The meeting with little Bilham took place, by easy arrangement, in the great gallery of the Louvre ; and when, standing with his fellow visitor before one of the splendid Titians – the overwhelming portrait of the young man with the srtangely-shaped glove and the blue-grey eyes – he turned to see the third member of their party advance from the end of the waxes and gilded vista, he had a sense of having at last taken hold. He had agreed with Miss Gostrey – it dated even from Chester – for a morning at the Louvre, and he had embraced independently the same idea as thrown out by little Bilham, whom he had already accompanied to the museum of the Luxembourg. The

Tributaire de la langue allusive de James, le lecteur ne sait pas exactement ce qu'il a enfin « pris en main ». La raison de ce sentiment est en fait mise en scène, purement dramatisée : à l'origine même de la superposition de deux « tableaux », c'est le point de vue de Strether qui est à l'œuvre, c'est sa vision qui opère une refonte des éléments. Le passage invisibilise presque le fait que Strether se détourne du tableau pour voir apparaître Bilham : ce dernier faisant son apparition, du point de vue de Strether, dans le cadre de la galerie du Louvre, c'est-à-dire comme dans un cadre de tableau, « du fond de cette perspective dorée et cirée », il devient lui-même l'homme au gant peint par Titien. D'un tableau à l'autre, Strether mêle ces deux images, les fait fusionner – le terme anglais « *scheme* » est ici traduit par « projet », sa première acception, mais il suggère aussi la dimension manipulatoire, le procédé optique et pictural par lequel James charge la conscience de Strether d'une puissante confusion, d'une indistinction entre des éléments s'offrant à son regard. La déprise pourrait être une conséquence de cette confusion, l'image du réel glissant dans l'image représentée pourrait échapper à la saisie perceptive, mais c'est le contraire ici puisque Strether, à voir s'approcher Bilham, « eut le sentiment d'avoir enfin pris les choses en main. »

La conclusion de cette scène de rencontre permet de dire qu'elle préfigure la scène du Lambinet à la fin du roman, qui sert de théâtre à la révélation aux yeux de Strether du couple amoureux que forment Chad et Marie de Vionnet. On peut mettre en regard l'arrivée de Strether dans le tableau réel de la campagne française, c'est-à-dire le tableau de Lambinet qu'il avait failli acheter à Boston, et un passage du *Temps retrouvé,* plus théorique, mais qui répond à la question du lien essentiel qui existe entre l'art et la façon dont la vie est vécue sensiblement. Strether, se rappelant le tableau du Lambinet qu'il n'a pas pu acquérir, trouve dans la campagne à une heure de Paris le tableau vivant dont il n'a jamais pu faire l'acquisition :

> Ce petit Lambinet demeurait en lui comme le tableau qu'il *aurait* acheté – l'ouvrage particulier qui lui avait fait un moment surmonter la modestie de sa nature. Il avait bien conscience de risquer peut-être d'éprouver un choc ou du dépit, si jamais il devait le revoir, et il ne se trouva jamais désirer que la roue du temps le lui présentât de nouveau, exactement tel qu'il l'avait vu sur un mur marron, à la lueur d'une verrière, au fond du

fusion of these schemes presented no difficulty, and it was to strike him again that in little Bilham's company contrarieties in general dropped. » ; *TA*, p. 82-83.

> sanctuaire de Tremont Street. Ce serait autre chose, cependant, de voir ce composé pictural de nouveau dissous en ses éléments – d'assister à la restauration dans la nature de cette heure si ancienne et jamais oubliée : la journée poussiéreuse de Boston, l'arrière-fond du Dépôt Fitchburg, la galerie aux murs marron, la découverte de ce vert particulier, le prix ridicule, les peupliers, les saules, les joncs, la rivière, le ciel ensoleillé et argenté, l'horizon ombreux et boisé[192].

Strether envisage la répétition malheureuse que serait de contempler à nouveau ce tableau qui lui avait tant plu. La raison en est que l'objet de son désir tient moins dans le tableau lui-même que dans le moment de sa contemplation : « il ne se trouva jamais désirer que la roue du temps le lui présentât à nouveau », en revanche, il souhaite voir ce « composé pictural de nouveau dissous en ses éléments », il désire la « restauration dans la nature de cette heure si ancienne et jamais oubliée ». Autrement dit, la répétition nue serait de contempler à nouveau le Lambinet : il s'agirait d'une répétition dans l'effet, ordinaire et horizontale. Ce que Strether veut répéter, c'est la différence de qualité, d'intensité, de cette « heure si ancienne ». La répétition ne doit donc pas être répétition du même, elle doit se vêtir et avancer masquée, créer un second théâtre pour retrouver le premier : c'est ici la nature qui se chargerait de recomposer, à travers les éléments du tableau, l'heure ancienne, c'est-à-dire la raison, la cause, la *différence* profonde à laquelle s'est attaché Strether. Le « composé pictural » doit « se dissoudre en ses éléments » pour mêler ensemble Tremont Street et la campagne française, comme *L'Homme au gant* et Bilham se raccordent au sein de la perspective de Strether.

> Le cadre oblong et doré traçait ses limites enveloppantes ; les peupliers et les saules, les roseaux et la rivière – rivière dont il ne savait pas, et ne voulait pas savoir, le nom – s'y disposaient en une composition pleine de bonheur ; le ciel était d'argent et de turquoise et de vernis ; le village à

[192] JAMES Henry, *LA*, p. 503-504 ; « The little Lambinet abode with him as the picture he *would* have bought – the particular production that had made him for the moment overstep the modesty of nature. He was quite aware that if he were to see it again he should perhaps have a drop or a shock, and he never found himself wishing that the wheel of time would turn it up again, juste as he had seen it in the maroon-coloured ; sky-lighted inner shrine of Tremont Street. It would be a different thing, however, to see the remembered mixture resolved back into its elements – to assist at the restoration to nature of the whole far-away hour : the dusty day in Boston, the background of the Fitchburg Depot, of the maroon-coloured sanctum, the special-green vision, the ridiculous price, the poplars, the willows, the rushes, the river, the sunny silvery sky, the shady woody horizon. » ; *TA*, p. 303.

> gauche était blanc et l'église à droite était grise ; bref, tout était là ; c'était ce qu'il cherchait ; c'était Tremont Street, c'était la France, c'était Lambinet. Et il pouvait s'y promener librement. Il le fit pendant une heure, tout son saoul, se dirigeant vers l'horizon ombreux et boisé, et pénétrant si profond dans son impression et dans son loisir, qu'il aurait pu les transpercer pour atteindre de nouveau le mur couleur marron[193].

Il retrouve tous les éléments et les détails du tableau dans le réel, et s'y promène, y plonge entièrement. Du point de vue diégétique, James, en faisant pénétrer Strether dans le tableau vivant d'une œuvre d'art qu'il a désiré acheter, rejoue le leitmotiv pictural et la topique de l'idylle. Faire plonger Strether dans le Lambinet de son souvenir l'oblige à rétablir un rapport sensible avec une réalité représentée par cette composition picturale. C'est au fond un programme proustien proposé à rebours : non seulement le medium pictural permet à James d'exacerber la dimension scénique de la révélation finale qui est l'apparition de l'image dépravée (lorsqu'il comprendra que Marie de Vionnet et Chad forment effectivement un couple), mais ce medium permet surtout de faire plonger Strether dans la réalité sensible de son désir, et découvrir la joie sensuelle que le narrateur proustien évoque dès *Du côté de chez Swann* et qu'il retrouve dans la bibliothèque des Guermantes dans *Le Temps retrouvé*. La description du narrateur entre en résonance parfaite avec l'expérience de Strether :

> Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles, dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse[194].

Comme le narrateur, Strether ne jouit pas simplement des couleurs, mais d'un moment entier de sa vie vécue ; la différence réside dans le fait que le trajet du

[193] JAMES Henry, *LA*, p. 504-505 ; « The oblong gilt frame disposed its enclosing lines ; the poplars and willows, the reeds and river – a river of which he didn't know, and didn't want to know, the name – fell into a composition, full of felicity, within them ; the sky was silver and turquoise and varnish ; the village on the left waas white and the church on the right was grey ; itw as all there, in short – it was what he wanted : it was Tremont Street, it was France, it was Lambinet. Moreover he was freely walking around in it. He did this last, for an hour, to his heart's content, making for the shady woody horizon and boring so deep into his impression and his idleness that he might fairly have got through them again and reached the maroon-coloured wall. » ; *TA*, p. 304.

[194] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 447.

narrateur va de l'incarnation à la désincarnation, pour atteindre l'essence de Balbec, et sa « pureté », tandis que Strether passe par la médiation picturale pour atteindre la réalité non pas pure et désincarnée, mais vivante, d'un ensemble qu'il désire.

L'importance du souvenir bâtit un pont entre les deux sensations, celle d'un passé lointain à Boston, et celle de la campagne française effective ; comme chez Proust, le narrateur, au hasard des impressions et des rappels d'impressions anciennes, comprend au fur et à mesure l'abstraction de l'écart entre « notre vraie vie » et l'œuvre d'art :

> Ainsi, j'étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir. Mais cette découverte que l'art pouvait nous faire faire, n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand un hasard nous apporte le souvenir véritable ? Je m'en assurais par la fausseté même de l'art prétendu réaliste et qui ne serait pas si mensonger si nous n'avions pris dans la vie l'habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement, et que nous prenons au bout de peu de temps pour la réalité même[195].

Le passage du Lambinet inverse le faux-semblant habituel que dénonce le narrateur proustien : découvrir l'œuvre d'art, c'est découvrir la vraie vie. Strether, en pénétrant dans un Lambinet vivant, découvre la vie sensible, et réhausse son souvenir d'une intensité nouvelle. James dit pourtant que l'art doit rivaliser avec la vie, mais sa poétique les organise comme différents plans en profondeur, comme chez Proust. Si Strether n'était pas cette figure de la désynchronisation, du manquement, du « trop-tard », il aurait pu acheter ce Lambinet à Boston : James souligne le fait qu'il « aurait » acheté ce tableau s'il l'avait pu. Mais s'il l'avait fait, n'aurait-il pas été un célibataire de l'art comme tant d'autres, qui ne comprennent jamais le lien essentiel qui existe entre la vie sensible, « notre vraie vie », et l'œuvre d'art, et qui ne saisissent jamais la différence profonde qui existe et qui se répète véritablement ? Posséder le Lambinet, se l'approprier, ce n'est pas posséder le tableau, c'est jouir de la différence dans la

[195] *Ibid*, p. 459-460.

répétition, l'extraire et la porter, en étant capable de reprise. La reprise comprend à la fois la forme de la répétition (ici la répétition du Lambinet transposée d'un tableau à la réalité de la campagne française), et l'extraction de la différence qui est révélée par cette répétition (si Strether retrouve les éléments à l'identique, il s'agit d'une « restauration dans la nature » et il peut « s'y promener librement »). Ce que Strether arrache à cette répétition, plus que la reconnaissance du même, c'est la différence, c'est l'intensité de son impression, c'est la verticalité, au point qu'il pénètre si profondément dans sa propre impression qu'il est capable de retrouver la qualité de l'heure ancienne et atteindre à nouveau « le mur couleur marron » de cette galerie de Tremont Street.

Dans sa préface à *Ce que savait Maisie,* James évoque l'élaboration de sa nouvelle *L'Élève*. Dans des termes qui évoquent la mémoire involontaire, James parle de « l'absolu de la perception » par laquelle il entend une sorte de synesthésie entre différents éléments, qui ne seraient pas morcelés, mais interdépendants, et qui convergeraient à l'occasion d'un rappel de quelque chose d'enfoui :

> Cela doit être considéré comme mon compte rendu de l'origine de *L'Élève* : elle satisfera, je le sens, toutes les personnes à l'imagination fertile qui ont eu (et à laquelle d'entre elles n'est-ce pas arrivé !) une expérience semblable qui consiste à constater soudain l'absolu de la perception. Lors de ces occasions, tous les détails qui forment l'image naissent d'un seul coup ; les parties ne sont pas des morceaux qu'on réunit, elles agissent de concert et sont interdépendantes mais sans aucun doute, cela revient à ce qu'au moindre contact une impression ancienne, cachée et dormante, un germe enfoui, planté par l'expérience, puis oublié, jaillisse à la surface, comme un poisson, d'un seul frétillement, vient mordre à l'hameçon, et y trouve là le rayon qui lui donne la vie[196].

À la matinée Guermantes, dans la petite bibliothèque, le narrateur analyse la sensation provoquée par les pavés inégaux de la cour, et, dans des termes similaires, parle d'une « impression ancienne » :

[196] JAMES Henry, *La Création littéraire*, *op. cit*, p. 167-168 ; « This must serve my account of the origin of « The Pupil » : i twill commend itself, I feel, o all imaginative and projective persons who have had and what imaginative and projective person has n't, ? any like experience of the suddenly – determined absolute of perception. The whole cluster of items forming the image is on these occasions born at once, the parts are not pieced together, they conspire and interdepend ; but what it really comes to, no doubt, is that at a simple touch an old latent and dormant impression, a buried germ, implanted by experience and forgotten, flashes to the surface as a fish, with a single "squirm", rises to the baited hook, and there meets instantly the vivifying ray. » ; *Critical prefaces*, *op. cit*, p. 151.

> Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont les efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés[197].

Le moment que décrit James se situe en-dehors du temps, comme celui que vit le narrateur proustien : « l'absolu de la perception » dissout les repères temporels, et au sein même de la perception. Dans une friction soudaine, la rencontre de ces différentes strates (surface du présent, profondeur du germe enfoui) offre la possibilité d'une prise, c'est-à-dire de l'effort d'une certaine forme de reprise. Benjamin prolonge curieusement la métaphore de James pour décrire le processus de la mémoire involontaire chez Proust :

> […] c'est précisément pourquoi, si l'on veut comprendre les oscillations internes de cette création, il faut se transporter en une couche particulière et très profonde de cette mémoire involontaire, dans laquelle les différents moments du souvenir n'apparaissent plus isolés, comme autant d'images, mais sans images et informes, vagues et lourds, nous renseignant ainsi sur le tout comme le poids du filet renseigne le pêcheur sur sa prise. L'odeur est le sens pondéral de celui qui jette ses filets dans la mer du *temps perdu**. Et par ses phrases le corps intelligible fait jouer tous ses muscles, elles contiennent l'effort total, indicible, nécessaire pour soulever cette prise[198].

Bien que la reprise puisse évoquer, comme le souligne Benjamin, l'effort de capture, par l'écriture, du temps perdu, on a bien dit que la reprise concerne moins la mémoire et la généralité que l'avenir et l'intensité. Dans les deux cas, elle vise une réappropriation, qui ne peut passer que par la désynchronisation et la prise en charge de la différence par le sujet.

---

[197] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV, op. cit,* p. 446.

[198] BENJAMIN Walter, *Sur Proust, op. cit,* p. 61. Ce passage ne figure pas dans la version allemande déjà citée.

CHAPITRE III : POINT DE VUE ET ORDONNANCE DES CONTRAIRES.

Après avoir montré en quoi nos deux œuvres s'organisent selon un double principe d'illusion de fixité et de changement, il s'agira ici de voir ce à quoi la reprise donne forme. La reprise est le mouvement qu'opère le point de vue, grâce au sujet qui porte la différence de façon protensive. La reprise est donc ce qui permet de faire exister, de donner forme à une cohérence, d'ordonner l'instabilité et de faire coexister les contraires, et plus encore, elle vise la réappropriation de ce qui s'est désinvesti, de ce qui a été perdu.

Le sujet, à partir de la verticalité qui se dessine au départ des points de rupture et de désynchronisation, entame une conversion, qui a pour particularité d'ordonner, grâce au point de vue, un ensemble de contraires. La désynchronisation dont Strether et le narrateur proustien sont les figures ne mène pas à la claustration ou au soliloque. Leur rapport avec le monde est protensif, et c'est justement parce qu'ils ne se détachent jamais du monde que la désynchronisation, générée par la différence, permet d'augurer une conversion. Autrement dit, la reprise, qui consiste à prendre en charge la différence, s'inscrit dans une forme de continuité, qui est celle de la conversion. C'est dans cette dernière que la reprise est rendue la plus visible.

On a commencé à voir la façon dont la différence provoque une rupture entre temporalité horizontale et verticalité subjective. Cette temporalité de la reprise qui se creuse dessine une conversion, mais elle s'insère dans une structure plus générale et plus englobante du renversement. Ce qui est perçu change en même temps que le point

de vue de celui qui perçoit, mais les extériorités du personnage focal, au sein même de ses représentations, s'inversent.

Si la reprise est la prise en charge de la différence à l'échelle du sujet, elle ne permet pas seulement une conversion à sa seule échelle, elle met aussi en mouvement le point de vue porté sur les extériorités qui sont elles-mêmes en mouvement. Les extériorités étant soumises, chez James comme chez Proust, à une loi du renversement, la conversion intime et les retournements extérieurs se structurent ensemble dans des formes dynamiques.

1. La dynamique de la conversion

La conversion du personnage focal est un des effets de la reprise. En décalage avec ses extériorités et avec le temps lui-même, il suit une ligne de torsion qui déloge ses repères initiaux. Illustrant pour partie la méthode indirecte à l'œuvre dans les deux romans, cette torsion relève de l'obliquité et de la désynchronisation, et constitue un changement profond au sein de la conscience du personnage focal.

James résume l'objet de son roman en parlant d'une révolution qui s'accomplirait au sein d'un personnage focal : « L'idée de ce récit étant la révolution qui se produit en ce pauvre homme, l'impression produite sur lui par cette expérience particulière, l'incident en lequel cette révolution et cette impression se concrétisent, est le point *à trouver*[199]. » Du terme choisi par James, « révolution », on retiendra deux éléments définitoires principaux : d'une part, le fait que la révolution concerne un mouvement autour d'un axe de rotation, qui lui, est immobile. D'autre part, la révolution décrit une courbe fermée autour de cet axe immobile, le point de départ coïncidant avec le point d'arrivée. Strether est à la fois l'axe de cette rotation, puisqu'il est *a priori* immobilisé, et il est aussi ce mouvement en courbe fermée : la révolution s'accomplit « en lui », c'est-à-dire qu'il en est à la fois le sujet et l'objet. E. M. Forster prend l'image du sablier qui se renverse pour évoquer la forme du roman[200]. Pour lui, Paris est au centre du sablier, c'est à dire qu'il est l'axe qui filtre tout le reste et qui renverse les représentations. Le commentaire de Lapoujade fait de Strether le centre même, l'axe de circulation du temps. Puisque Strether est à la fois sujet et objet d'une révolution, il ne faut pas oublier l'aspect temporel de cette dernière : Strether désynchronisé ne peut pas courir après son retard ; son douloureux décalage et son piège se dupliquant, il est pris en étau et ressent les différents principes agissant sur son changement de point de vue. Le narrateur de la *Recherche* est lui aussi le sujet et

[199] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires aux *Ambassadeurs* », p. 583 ; « The idea of the tale being the revolution that takes place in the poor man, the impression made on him by the particular experience, the incident in which this revolution and this impression embody themselves, is the point *à trouver**. » ; *TA*, p. 375.

[200] « *Les Ambassadeurs*, comme *Thaïs*, a la forme d'un sablier. » ; « *The Ambassadors*, like *Thaïs*, is the shape of an hour-glass. » ; « […] c'est Paris qui brille au centre du sablier […] » ; « […] it is Paris that gleams at the centre of the hour-glass shape […] » ; E. M. Forster, « Pattern in *The Ambassadors* », in Henry James, *TA*, p. 424. Nos traductions.

l'objet d'une révolution, mais la différence majeure relève de la méthode générale : tous les autres personnages de la *Recherche* sont sujets et objets d'une révolution, car tous sont pris dans le temps, alors que Strether est ancré, presque inamovible, et ne peut tourner que sur lui-même, dans un « trop-tard », et bien qu'en relation avec les autres, à jamais séparé de leur temps. Le temps sépare Strether des autres, il est lui-même l'incarnation du temps perdu et le reflet du temps dont les autres disposent. Tandis que, dans la *Recherche*, le narrateur inclut son corps dans ces échelles de rapports, pour rendre ces derniers réciproques :

> Ainsi chaque individu – et j'étais moi-même un de ces individus – mesurait pour moi la durée par la révolution qu'il avait accomplie non seulement autour de soi-même, mais autour des autres, et notamment par les positions qu'il avait occupées successivement par rapport à moi[201].

Chaque individu est un instrument qui permet de mesurer le temps grâce à sa double révolution, à la fois celle qui est opérée sur lui-même, comme c'est le cas pour Strether, et celle opérée autour des autres individus, et constituant un reflet du temps qui passe. Il y a donc une nécessité, pour le narrateur proustien, de faire une « psychologie dans l'espace[202] », et cet extrait entre en résonnance avec la description des clochers depuis le trajet en automobile, et leurs « positions » successives par rapport au narrateur. Le corps du narrateur proustien est, au même titre que celui des autres, historique, sujet à une révolution temporelle, là où le corps de Strether est déjà vieilli, déjà hors du temps qui continue de passer. Il a vieilli, mais ce processus ne fait pas l'objet du roman, c'est bien plutôt la mesure de ce qui le sépare des autres dont il est question. À travers Strether, le temps devient visible, mais à ses propres yeux : « […] le temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique[203] ». L'image jamesienne du « réflecteur » et la lanterne magique de Proust partagent plusieurs aspects : ils donnent à voir tous deux, reflètent les images et leurs mouvements, attestent du temps qui passe.

[201] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 608.
[202] *Ibid*.
[203] *Ibid*, p. 503.

Les fonctions d'incarnation du temps ne sont pas les mêmes chez James et Proust. Dans la façon dont le narrateur proustien décrit Mlle de Saint-Loup, qui est l'image du temps même puisqu'elle est décrite comme son reflet, on peut discerner le même regret que Strether à la vue de Chad : « Il ne s'agissait là sans doute que de l'habitude même du chagrin, qui avait lentement reculé avec le temps ; mais il en restait une souffrance assez aiguë pour révolter parfois l'esprit à la vue d'un beau jeune homme en pleine croissance, et à l'idée d'une occasion perdue[204]. » On retrouve la même illusion, chez Proust, que l'autre est épargné par le temps, simplement parce qu'il est plus jeune. La différence de traitement que déplorent Strether et le narrateur proustien accentue le regret du temps qui passe : « Le temps incolore et insaisissable s'était, pour que pour ainsi dire je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef-d'œuvre, tandis que parallèlement sur moi, hélas ! il n'avait fait que son œuvre[205]. » Récapitulative au point qu'elle enclot les différentes strates du temps vécu du narrateur, Mlle de Saint-Loup actualise le temps vécu, de la même façon que Chad actualise le temps qu'a perdu Strether. À la différence de Chad et même de Bilham, qui reflètent un passé que Strether n'a pas vécu, et qui apparaît comme un possible révolu d'une vie qu'il aurait pu vivre, Mlle de Saint-Loup contient le temps vécu par le narrateur, qui à son tour l'enserre dans son propre passé révolu : « Je la trouvais bien belle : pleine encore d'espérances, riante, formée des années mêmes que j'avais perdues, elle ressemblait à ma jeunesse[206]. » À observer Mamie Pocock, Strether mesure aussi l'irrémédiabilité du temps perdu : « Cette petite avait surtout donné de l'acuité à son sentiment de la fuite du temps[207]. »

Dans le dernier tome de la *Recherche,* le narrateur approche du soir de sa vie, comme Strether. Leur jeunesse est un des signes les plus aigus du passage du temps car elle continue d'apparaître à travers d'autres corps. Strether évoque la jeunesse de Chad et de Marie de Vionnet comme le reflet de la sienne, perdue, vécue par une sorte de procuration :

---

[204] JAMES, *LA,* p. 95 ; « This was doubtless but the secret habit of sorrow, which had slowly given way to time ; yet there remained an ache sharp enough to make the spirit, at the sight now and again of some fair young man just growing up, wince with the thought ot an opportunity lost. » ; *TA,* p. 61.

[205] PROUST, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV, op. cit,* p. 608-609.

[206] *Ibid,* p. 609.

[207] JAMES Henry, *LA,* p. 413 ; « The child had given sharpness, above all, to his sense of the flight of time […] » ; *TA,* p. 250.

> « On la place où on peut… il faut la faire entrer quelque part, ne serait-ce qu'en la trouvant dans les vies, les conditions et les sentiments des autres. Chad m'en donne la sensation, malgré tous ses cheveux gris, qui ne font que rendre sûre, ferme et sereine la jeunesse en lui. Et elle aussi m'en donne l'impression, bien qu'elle ait une fille en âge d'être mariée, un mari séparé, et une vie agitée. Bien qu'il soit assez jeune, mon couple, je ne dis pas qu'il soit dans la plus grande fraîcheur de la toute première adolescence, car cela n'a rien à voir. L'important, c'est que c'est la mienne. Oui, ils sont ma jeunesse, puisque d'une certaine manière rien ne l'a jamais été au bon moment[208]. »

Le temps semble exclure Strether de son processus à l'exception de sa conversion, qui s'inscrit bien dans le temps ramassé d'une expérience. C'est pourquoi il est en quelque sorte immobilisé par son âge, sauf intérieurement où se jouent des tours d'écrou. Dès l'incipit, on l'a vu, la conscience de Strether se duplique et il est poussé vers une ligne oblique, une tangente qui dédouble sa conscience. Waymarsh et sa constance apparente contrastent avec la déclivité de Strether : « Ses formes de discours les plus fréquentes étaient qu'il se connaissait lui-même, et elles s'appliquèrent en l'occurrence à sa certitude de ne pas avoir sommeil[209]. »

À entrer pour la première fois chez Chad, Strether est poussé par une « curiosité incontrôlable, vraiment dépravée, si l'on voulait[210]. » Il s'agit d'un des premiers gestes de Strether qui ne peut pas faire montre de curiosité sans penser corrompre son sens moral, or la conversion à l'œuvre est précisément celle d'un passage entre la morale et l'éthique. Jusqu'à la fin du roman, l'évocation de cette transformation est souvent faite en termes de morale. Pourtant, Strether n'est pas seulement séduit par l'hédonisme de la jeunesse dorée, il est aussi tenu, vis-à-vis de lui-même, de réévaluer la vie de Chad et de ceux qui l'entourent, en même temps qu'il est maintenu dans une obligation morale à l'égard de Mrs Newsome et du pacte qui les lie (on l'a vu en ce qui concerne sa gestion

---

[208] JAMES, *LA*, p. 327 ; « "One puts that in where one can – it has to come in somewhere, if only out of the lives, the conditions, the feelings of other persons. Chad gives me the sense of it, for all his grey hairs, which merely make it solid in him and safe and serene ; and *she* does the same, for all her being older than he, for all her marriageable daughter, her seperated husband, her agitated history. Though they're young enough, my pair, I don't say they're, in the freshest way, their own absolutly prime adolescence ; for that has nothing to do with it. The point is that they're mine. Yes, they're my youth ; since somehow at the right time nothing else was." » ; *TA*, p. 199.

[209] JAMES, *LA*, p. 41 ; « His most frequent form of words was that he knew himself, and they were applied on this occasion to his certainty of not sleeping. » ; *TA*, p. 28.

[210] JAMES Henry, *LA*, p. 113 ; « an uncontrollable, a really, if one would, depraved curiosity » ; *TA*, p. 72.

de sa correspondance avec elle). Comme on l'a vu, Strether n'est pas gêné d'être dans le noir, de tâtonner, il entretient un rapport joyeux à l'ignorance : « Cela d'une certaine manière élargissait l'horizon[211] […] » ; mais surtout, interrogé par Waymarsh qui lui demande ce qu'il a appris « Alors que sais-tu donc[212] ? », Strether répond : « Eh bien, répondit presque gaiement Strether, je suppose que je ne sais pas tout. […] C'est ce que m'a fait découvrir ce jeune homme. – Mais je pensais que tu disais que tu n'avais rien découvert. – Rien, sauf cela… sauf le fait que je ne sais rien[213]. » La référence à l'ignorance socratique indique que Strether glisse d'un cadre moral à un cadre éthique en redéfinissant ses devoirs vis-à-vis de la situation. La morale concerne la définition des règles relatives au bien et au mal et au juste et à l'injuste, mais dans une perspective collective. C'est le cadre de représentation de Woollett : Mrs Newsome exige que son fils rentre, au nom de l'hypothèse qu'il s'avilit avec une femme supposée manipulatrice, et qu'il jouit de l'oisiveté dont il tire un profit indigne. Cette morale repose sur des principes attribués à la nature, au bon sens, mais qui sont en réalité l'expression d'un mode de pensée visant la cohésion d'une bonne société. Or ces normes du bien et du mal, du juste et de l'injuste peuvent relever également de l'éthique, mais cette fois-ci du point de vue d'un cas singulier, individuel : c'est le cadre de Strether qui s'affranchit du point de vue de Mrs Newsome, puisqu'il doit redéfinir, au moins en partie, c'est-à-dire parallèlement à son devoir, un ensemble de règles, notamment celles avec lesquelles il va maintenir le cadre de sa mission tout en inversant la finalité de cette dernière. Ce passage de la morale à l'éthique explicite d'une autre façon la question de la reprise : il s'agit pour Strether de définir son propre rapport à Paris, à Chad et à sa mission, pour en redéfinir le sens, et l'adresse de son devoir. Le glissement a lieu dès le début du roman et prend la forme d'une déloyauté vis-à-vis des valeurs de Woollett. Sous les yeux attentifs de Maria Gostrey, qu'il rencontre en premier en Angleterre, Strether trahit dès les premières pages la morale de la Nouvelle-Angleterre, en se saisissant de la différence avec laquelle il vit cette expérience. Le simple geste de ranger dans sa veste la carte de Maria Gostrey lui apparaît comme un pas de côté :

---

[211] JAMES Henry, *LA*, p. 114 ; « It was somehow enlarging […] » ; *TA*, p. 72.

[212] JAMES Henry, *LA*, p. 114 ; « "Then what the devil *do* you know ?" » ; *TA*, p. 72.

[213] JAMES Henry, *LA*, p. 114 ; « "Well," said Strether almost gaily, "I guess I don't know anything !" […] "That's what I found out from the young man." "But I thought you said you found out nothing." "Nothing but that – that I don't know anything." », *TA*, p. 72.

> Il était en quelque sorte sûr de conserver soigneusement le petit indice qu'il venait d'empocher. Il avait un regard fixe et distrait, en réfléchissant à certaines implications de son acte, et en se demandant s'il ne devait pas se sentir obligé de le considérer comme déloyal. Son geste avait été prompt, il avait peut-être même été prématuré, et il n'y avait guère de doute sur l'expression qu'aurait pris certain visage à sa vue. Mais si c'était "mal" – alors il aurait mieux fait de ne pas venir du tout[214].

Strether se sent « obligé » de considérer en partie son geste comme une marque de déloyauté, mais il ne met pas très longtemps à régler cette question : la dernière phrase de ce passage suggère le caractère irrépressible de ses gestes. Maria Gostrey les observe, lors de leur première rencontre, et met en lumière ses résistances :

> Il consulta sa montre à plusieurs reprises, et quand il l'eut fait pour la cinquième fois, miss Gostrey le rabroua.
>
> « Vous êtes en train de penser que vous faites quelque chose qui n'est pas bien. »
>
> Cela touchait tellement juste qu'il en rougit et se mit à rire avec une sorte de gêne. « Est-ce que j'y prends autant de plaisir que cela ?
>
> — Vous n'y prenez pas autant de plaisir que vous le devriez, je pense[215]. »

Plus loin, elle insiste : « […] vous avez le sentiment de mal agir[216] ». Par la suite, la question du bien et du mal est vite polarisée par Chad et ce que Woollett imagine de sa vie. Strether, quant à lui, s'il se range au départ derrière le point de vue de Mrs Newsome, se retrouve désarçonné face au garçon et perdu dans ses représentations morales :

---

[214] JAMES Henry, *LA*, p. 32 ; « He had somehow an assurance that he should carefully preserve the little token he had just tucked in. He gazed with unseeing lingering eyes as he followed some of the implications of his act, asking himself if he really feld admonished to qualify it as disloyal. It was prompt, itw as possibly even premature, and there was little doubt of the expression of face the sight of it would have produced in a certain person. But if it was "wrong" – why then he had better not have come out at all. » ; *TA*, p. 22-23.

[215] JAMES, *LA*, p. 35 ; « He looked repeatedly at his watch, and when he had done so for the fifth time Miss Gostrey took him up. "You're doing something that you think not right." It so touched the place that he quite changed colour and his laugh grew almost awkward. "Am I enjoying it as much as *that* ?" "You're not enjoying it, I think, so much as you ought." » ; *TA*, p. 25.

[216] JAMES Henry, *LA*, p. 38 ; « "You feel as if this were wrong. " » ; *TA*, p. 26.

> Il ne savait pas ce qui était mal ; et – comme les autres ne savaient pas à quel point il en savait peu –, il pouvait s'accommoder de sa position. Mais s'il ne savait pas, en un cas aussi important, ce qui était bien, Chad du moins s'était maintenant aperçu qu'il ne le savait pas ; et cela, d'une certaine manière, donnait à notre ami la curieuse impression d'être l'objet d'une dénonciation publique. Ainsi, il fut laissé à nu par son jeune ami, assez longtemps pour se mettre à frissonner – jusqu'au moment où Chad estima bon de le couvrir de nouveau. Le garçon en vérité le fit généreusement et gracieusement, d'un mot. Mais il le fit comme sous le coup d'une simple idée qui résumait l'ensemble de la situation. "Oh, je suis correct !" Et ce fut avec cela que Strether, plutôt déconcerté, eut à se mettre au lit[217].

Le trajet de Strether est celui d'une dissidence : la conversion, pour laquelle James choisit des métaphores religieuses, a un lien fondamental avec la croyance. Le soulagement de Strether, à l'annonce du départ des Pocock avec Waymarsh, est teinté de bonheur tout autant que de l'impression d'être offensant :

> Strether ne savait pas du tout s'il s'agissait vraiment pour lui d'un avantage – de quelque chose qu'il pourrait pratiquement considérer comme tel ; mais il éprouva aussitôt – et comme pour la première fois de sa vie – le sentiment d'avoir réussi. Et il se demanda – c'était amusant – s'il ressentait ce que ressentent les impudents[218].

Il s'inquiète d'être offensant en même temps qu'il s'amuse de ce dégagement, comme un mauvais élève qui choisit l'oisiveté plutôt que l'obéissance. La conversion de Strether a deux faces. La première est celle qui l'identifie à un mauvais élève, Stether s'en amuse, ce qui donne de la légèreté au sentiment de renouveau et de

[217] JAMES Henry, *LA*, p. 164-165 ; « He didn't know what was bad, and – as others didn't know how little he knew it – he could put up with his state. But if he didn't know, in so important a particular, what was good, Chad at least was now aware he didn't ; and that, for some reason, affected our friend as curiously public. It was in fact an expoed condition that the young man left him in long enough for him to feel its chill – till he saw fit, in a word, generously again to cover him. This last was in truth what Chad quite gracefully did. But he di dit as with a simple thought that met the whole of the case. "Oh I'm all right !" It was what Strether had rather bewilderedly to go to bed on. » ; *TA*, p. 102.

[218] JAMES Henry, *LA*, p. 451-452 ; « Strether didn't at all know if he had really an advantage – anything that would practically count as one ; but he enjoyed for the moment – as for the first time in his life – the sense of so carrying it off. He wondered – it was amusing – if he felt as the impudent feel. » ; *TA*, p. 273.

jeunesse qu'il éprouve à Paris : « Il n'avait jamais pensé – car telle, en l'occurrence, était la vérité – pouvoir de nouveau se sentir aussi jeune[219] […] ». Même si ce sentiment se transforme souvent en envie, qui frôle la jalousie de ne pas pouvoir être à la place de jeunes gens qui incarnent sa jeunesse révolue, l'autorité de Woollett, à travers la fille de Mrs Newsome, Sarah, contribue à maintenir, voire à accentuer son sentiment de jeunesse :

> Sous la direction de Sarah, il se voyait relégué à Woollett, comme les jeunes délinquants sont relégués dans des maisons de redressement. Woollett, bien entendu, n'était pas vraiment un établissement disciplinaire ; mais il savait d'avance que le salon de Sarah, à l'hôtel, le serait[220].

Cet aspect de sa conversion relève du mince espace de liberté dont il jouit, et de l'oisiveté. À la dérobée, Strether saisit les marges dans lesquelles il n'est pas tenu de rendre des comptes, dans lesquelles peuvent s'épanouir avec force les impressions de la ville et de sa situation :

> Le temps était devenu chaud et orageux, et il retourna de temps en temps à son hôtel, pour apprendre que Chad ne s'y était pas présenté. Jamais, depuis son départ de Woollett, il ne s'était autant donné l'impression d'être un fainéant, même si par moments il avait cru toucher le fond. Mais c'était maintenant un fond plus profond que tout, sans aucune prévision, et sans guère le souci, de ce qu'il pourrait en extraire. Il se demanda même s'il n'avait pas l'air douteux et immoral ; assis pour fumer, il s'imagina un retour imprévu et motivé des Pocock, qui passeraient sur le boulevard et l'apercevraient ainsi. À son aspect, ils auraient des raisons d'être nettement scandalisés. Mais le sort ne lui infligea pas cette épreuve ; les Pocock ne passèrent pas, et Chad ne fit aucun signe. Strether, en attendant, continua de se tenir à l'écart de miss Gostrey, en la réservant pour le lendemain ; et donc, à la tombée du soir, son irresponsabilité, son impunité, son luxe étaient devenus – il n'y avait pas d'autre qualificatif pour cela – immenses[221].

---

[219] JAMES, *LA*, p. 93 ; » He had never expected – that was the truth of it – again to find himself so free. » ; *TA*, p. 60.

[220] JAMES Henry, *LA*, p. 335 ; « He saw himself, under her direction, recommitted to Woollett as juvenile offenders are committed to reformatories. It wasn't of course that Woollett was really a place of discipline ; but he in advance that Sarah's salon at the hotel would be. » ; *TA*, p. 203.

[221] JAMES, *LA*, p. 528-529 ; « The day had turned to heat and eventual thunder, and he now and again went back to his hotel to find that Chad hadn't been there. He hadn't yet struck himself, since leaving

Non seulement Strether s'emploie à la fainéantise (il est donc littéralement débauché, puisqu'il se détourne de son travail, de sa mission), mais il tire de cette oisiveté, opposée aux valeurs de la Nouvelle-Angleterre dont il est issu, un sentiment d'« impunité » ; il imagine être perçu par les Pocock comme pour maintenir le cadre qui ne le contient pourtant plus et pour imaginer l'opprobre, mais personne ne vient : son « luxe » ne semble pas avoir de limites. Le luxe est le pur supplément ; Barthes parle de la fleur comme de « l'être même du luxe […] : ce qui est au-delà ou en deçà du fruit utile[222]. » Mais il oppose aussi cet élément du luxe à l'offrande carnée des religions antiques, du judaïsme et du christianisme. La première face de la conversion de Strether qui s'adonne aux plaisirs parisiens est celle d'une « religion sans victime[223] », de la jouissance de l'excédentaire improductif. Même lors de son repos méditatif à Notre-Dame, Strether se retrouve sans culte : « La grande église n'avait pas d'autel pour son culte, aucune voix directe pour son âme ; mais elle apportait un apaisement en quelque sorte sacré[224] […] ». La deuxième face de sa conversion, plus grave, tisse l'histoire de Strether dans un canevas proche de la conversion religieuse où il devient lui-même l'offrande de chair. En renonçant à mener à bien sa mission, il s'offre en sacrifice – le mot est employé par James dans sa première ébauche[225] : « On peut dire ce qu'on veut… que c'est ma capitulation, ce tribut à la jeunesse[226]. » C'est Bilham, personnage

---

Woollett, so much as a loafer, though there had been times when he believed himslef touching bottom. This was a deeper depth than any, and with no foresight, scarcely with a care, as to what he should bring up. He almost wondered if he didn't *look* demoralised and disreputable ; he had the fanciful vision, as he sat and smoked, of some accidental, some motived, return of the Pococks, who would be passing along the Boulevard and would catch this view of him. They would have distinctly, on his appearance, every ground for scandal. But fate failed to administer even that sternness ; the Pococks never passed and Chad made no sign. Strether meanwhile continued to hold from Miss Gostrey, keeping her till to-morrow ; so that by evening his irresponsibility, his impunity, his luxury, had become – there was no other word for them – immense. » ; *TA*, p. 318.

[222] BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble*, *op. cit*, p. 126

[223] *Ibid*, p. 125.

[224] JAMES Henry, *LA*, p. 284-285 ; « The great church had no altar for his worship, no direct voice for his soul ; but it was none the less soothing even to sanctity […] » ; *TA*, p. 173.

[225] « Mais bien sûr mon dénouement est que cette révolution a lieu – qu'il fait le sacrifice, qu'il accomplit ce que je l'ai vaguement montré, plus haut, accomplir, qu'il perd la femme qu'il devait épouser et tous les avantages qui lui sont liés. » ; Henry James, *LA*, « Extrait des carnets de travail » p. 585 ; « But of course my dénouement is that it takes place – that he makes the sacrifice, does the thing I have, vaguely, represented him, supra, as doing, and loses the woman he was to marry and all the advantages attaching to her. » ; *TA*, « Notebook entries », p. 376.

[226] JAMES Henry, *LA*, p. 327 ; « They may say what they like – it's my surrender, it's my tribute, to youth. » ; *TA*, p. 199.

faussement secondaire[227], qui recueille le « carpe diem » de Strether. Ce jeune homme remplit une fonction essentielle à l'esthétique jamesienne de l'indirect et de l'économie romanesque. Il apparaît dans le troisième chapitre du deuxième livre, mais sa rencontre avec Strether fait l'objet d'une ellipse puisque le Livre III commence par le récit de Strether à Waymarsh, à son retour à l'hôtel. Bilham apparaît donc avant Chad, et en cela le préfigure, puisque ce dernier n'entrera en scène que dans le deuxième chapitre du Livre III, c'est-à-dire juste après que Bilham a été présenté à Maria Gostrey au Louvre, et qu'il est apparu à Strether dans le reflet du cadre du Titien. Sa place transitionnelle entre Strether et Chad est donc résumée de la façon suivante à travers le point de vue de Maria Gostrey : « Quand elle apprit que c'était un ami de Chad, qu'il vivait pour le moment dans l'appartement de Chad, qu'il agissait en quelque sorte dans l'esprit de Chad et pour servir la cause de Chad, elle montra, cependant, plus d'intérêt[228]. » Comme pour préfigurer ce que Strether pensera du jeune homme, Maria Gostrey formule, après avoir rencontré Bilham, son désir de le garder à Paris : « Nous devons garder le petit Bilham ici[229]. » En s'adressant ici à la fois à Waymarsh et Strether, le désir de Maria Gostrey préfigure celui qu'aura Strether de voir Chad rester à Paris. Tout en l'exhortant à ne pas abandonner Marie de Vionnet à qui il doit tout, Strether formule un message d'une plus large portée à Bilham, puisqu'il excède l'enjeu de la vie de Chad, et par là même le cadre de sa mission. C'est entre les mains de Bilham que Strether dépose une formulation explicite, bien que métaphorique, de sa conversion :

> « Je veux, poursuivit Strether, avoir été, du moins dans cette mesure, constructif… et même expiatoire. J'ai sacrifié à des dieux tellement étranges, que je veux d'une certaine manière laisser le souvenir de ma fidélité… fondamentalement inchangée, après tout… dans la vôtre. J'ai le sentiment d'avoir les mains imprégnées de sang de monstrueux autels étrangers… d'un culte entièrement différent[230]. »

---

[227] Le personnage de Bilham est même essentiel dans le déroulement de l'intrigue, car Maria Gostrey et Strether soupçonnent Chad d'agir par son biais avant d'apparaître : «"Est-ce comme cela… entièrement à travers le petit Bilham…qu'il va opérer ? Ce serait pour lui, vous savez, une idée. Et Chad avec une idée… ! " » ; *LA*, p. 140 ; « » Will that be – just all through Bilham – the way he's going to work it ? It would be, for him, you know, an idea. And Chad with an idea – ! » » ; *TA*, p. 88.

[228] JAMES Henry, *LA*, p. 127 ; » When she learned that he was a friend for Chad's and living for the time in Chad's rooms in Chad's absence, quite as if acting in Chad's spirit and serving Chad's cause, she showed, however, more interest. » ; *TA*, p. 80.

[229] JAMES Henry, *LA*, p. 137 ; « " […] we must keep little Bilham along." » ; *TA*, p. 87.

[230] JAMES Henry, *LA*, p. 431 ; « […] I want", Strether went on, "to have been at least to that extent constructive – even expiatory. I've been sacrificing so to strange gods that I feel I want to put on record,

Strether, en plus d'avoir sacrifié à des dieux qui n'étaient pas les siens, semble être l'animal utilisé pour le sacrifice[231] : il veut être « expiatoire », en même temps qu'il a les mains couvertes de sang, à la fois sujet et objet d'un rite sacrificiel pour un culte étranger.

Le moteur de la conversion est l'intensité des impressions. Comme chez Proust, les impressions de Strether constituent un repère non pas moral ou éthique, mais un repère d'intensité :

> Au-delà, comme venue de très loin – au-delà de la cour, au-delà du *corps de logis** formant la façade – grondait, comme excitée et excitante, la voix confuse de Paris. Strether avait tout le temps été sujet à de soudaines bouffées d'imagination sous l'effet de pareils éléments – brusques élans de sentiment historique, de suppositions, d'intuitions, sans autre garantie que leur intensité[232].

Détourné de son cadre initial par l'identification répétée d'une différence, Strether suit une forme de verticalité intensive qui se détache d'une linéarité. Lapoujade rappelle que chez William James, croire c'est être disposé à agir, et que croire s'inscrit dans une verticalité qu'il oppose à « l'enchaînement horizontal des actes de croyances[233] ». En modifiant leur rapport à la vérité, Strether tout comme le narrateur de la *Recherche* en redéfinissent le fond : ils ne se convertissent pas à une idée nouvelle et prédéfinie par un tiers, ils créent ce nouvel ordre de valeurs et redéfinissent le cadre même de leur croyance. La prescription de Strether est vitaliste, et si elle a beaucoup de portée pour lui-même – car cette portée mesure l'écart entre

somehow, my fidelity – fundamentally unchanged after all – to our own. I feel as if my hands were embrued with the blood of monstruous alien altars – of another faith altogether. […]" » *TA*, p. 260.

[231] Le nom du héros, Lambert Strether, évoque inévitablement le héros éponyme du roman de Balzac, Louis Lambert, et aussi l'innocence sacrifiée de l'agneau, « lamb ». L'onomastique de ce nom choisi par James a été commentée par Jean Perrot, voir *Henry James, une écriture énigmatique*, *op. cit*, p. 266-277.

[232] JAMES, *LA*, p. 530 ; « From beyond this, and as from a great distance – beyond the court, beyond the corps de logis forming the front – came, as if excited and exciting, the vague voice of Paris. Strether had all along been subject to sudden gusts of fancy in connexion with such matters as these – odd starts of the historic sense, suppositions and divinations with no warrant but their intensity. » ; *TA*, p. 319.

[233] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 195.

son temps perdu et la jeunesse des autres, et aussi entre sa conscience de la Nouvelle-Angleterre et son goût pour Paris – elle en a moins pour ses destinataires. Le glas du trop-tard résonne, pour Strether, comme un assentiment à la vie menée par ces jeunes Américains exilés à Paris.

Dans la *Recherche*, la question de la vocation est disséminée au fil des pages sans que le narrateur en cristallise le caractère d'intrigue avant la fin, quand il récapitule son parcours. Proust choisit donc l'histoire du vague, de l'incertain, en prenant le risque de perdre son lecteur, mais en suivant scrupuleusement les mouvements de la conscience que guide une sorte de conversion aveugle à elle-même.

Il n'est pas question d'une conversion d'un ordre moral à un ordre éthique dans la *Recherche*, mais d'une conversion à une vie nouvelle, une vie d'écriture. À l'inverse de James, qui fait état de la conversion progressive du personnage focal dans un temps limité, Proust procède par à-coups, décrivant un leitmotiv au sein du récit à travers un certain nombre d'épisodes (la composition d'un texte qui suit l'observation des arbres d'Hudimesnil, plus tard publié dans *Le Figaro* ; les épisodes de mémoire involontaire ; la lecture du journal des Goncourt). Avant d'arriver à cette étape décisive où le narrateur devient capable d'agir, il apprend à comprendre les différents systèmes de signes, en partie pour pouvoir les utiliser à bon escient (notamment dans le monde) mais aussi pour en tirer des lois générales. S'il n'y pas d'enjeu moral, il y a pourtant bien une dimension éthique à cette quête du narrateur, car le devoir de l'écrivain consiste à traduire ce qui a été absorbé, à restituer, dans le monde, le monde tel que son regard singulier l'a perçu :

> En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agît d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art[234] ?

[234] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 457.

La conversion proustienne est effective à deux niveaux : celle de l'apprentissage de la tâche du romancier qui doit traduire l'impression sensible dans la langue de l'art, et aussi la conversion à une nouvelle vie, une vie d'écriture, projection idéale du travail de création.

Proust place son narrateur résolument en-dehors de la morale ; l'indifférence au bien et au mal est nécessaire pour celui qui tâche de définir les lois qui régissent les différents systèmes de signes. La façon dont Proust traite le motif de l'homosexualité suffit à attester que le prisme moral n'est pas en jeu dans la perception du narrateur (bien que la question morale intervienne dans le rapport qu'a le narrateur enfant à ses parents) : « Personnellement je trouvais absolument indifférent au point de vue de la morale qu'on trouvât son plaisir auprès d'un homme ou d'une femme, et trop naturel et humain qu'on le cherchât là où on pourrait le trouver[235]. » Comme le rappelle Jean-Yves Tadié, la morale n'est pas un élément qui structure la *Recherche,* elle « n'entrave jamais le récit[236] » puisqu'elle n'interroge que la responsabilité de celui qui doit écrire : l'histoire est le récit d'une difficile et longue conversion à la littérature. Il est, comme chez James, question d'une certaine forme d'éthique, singulière, mais à portée généralisante : celle du romancier (on pense aux « objections[237] » du narrateur à la suite de la lecture du journal des Goncourt). Pour écrire, le narrateur doit se défaire de tout un ordre d'illusions :

> Et sans doute c'était une grande tentation que de recréer la vraie vie, de rajeunir ses impressions. Mais il y fallait du courage de tout genre, et même sentimental. Car c'était avant tout abroger ses plus chères illusions, cesser de croire à l'objectivité de ce qu'on a élaboré soi-même, et au lieu de se bercer une centième fois de ces mots : « Elle était bien gentille », lire au travers : « J'avais du plaisir à l'embrasser[238]. »

[235] PROUST Marcel, *Albertine disparue, ÀRTP IV, op. cit,* p. 264.
[236] TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman, op. cit,* p. 202.
[237] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV, op. cit,* p. 296.
[238] *Ibid,* p. 475.

La conversion est effective au niveau diégétique (apprentissage des signes chez Proust, changement du système de valeurs pour Strether) mais elle est aussi, dans un deuxième temps, ce en quoi consiste la tâche de l'écrivain. Le narrateur ne se sent concerné par le travail de l'artiste que par à-coups, quand il croit à nouveau dans la possibilité d'appartenir à cette catégorie. Mais le reste du temps, il exclut cette possibilité, tout en identifiant les difficultés à surmonter pour pouvoir écrire, parmi lesquelles l'amitié tient une place importante. Lorsque Saint-Loup, résidant à la caserne de Doncières, propose au narrateur de venir le voir à Balbec, ce dernier l'en dissuade en prétextant un devoir de famille :

> Sans doute me jugea-t-il mal en apprenant par sa tante en quoi consistait le devoir de famille et quelles personnes tenaient en l'espèce le rôle de ma grand-mère. Et pourtant je n'avais peut-être pas tort de sacrifier les plaisirs non seulement de la mondanité, mais de l'amitié, à celui de passer tout le jour dans ce jardin. Les êtres qui en ont la possibilité – il est vrai que ce sont les artistes et j'étais convaincu depuis longtemps que je ne le serais jamais – ont aussi le devoir de vivre pour eux-mêmes ; or l'amitié leur est une dispense de ce devoir, une abdication de soi. […] Nous pouvons causer pendant toute une vie sans rien dire que répéter indéfiniment le vide d'une minute, tandis que la marche de la pensée dans le travail solitaire de la création artistique se fait dans le sens de la profondeur, la seule direction qui ne nous soit pas fermée, où nous puissions progresser, avec plus de peine il est vrai, pour un résultat de vérité[239].

Le narrateur oppose la linéarité de la conversation amicale à la verticalité, à la profondeur du travail de création, seule direction féconde vers la vérité. S'excluant de la catégorie des artistes et consentant à perdre son temps dans le sens inverse de ce que lui indique le travail pour lequel il croit ne pas être fait, le narrateur se détourne du chemin de la création :

> Je me mentais à moi-même, j'interrompais la croissance dans le sens selon lequel je pouvais en effet véritablement grandir et être heureux, quand je me félicitais d'être aimé, admiré, par un être aussi bon, aussi intelligent, aussi recherché que Saint-Loup, quand j'adaptais mon intelligence, non à mes propres obscures impressions que c'eût été mon devoir de démêler,

[239] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP II*, *op. cit*, p. 260.

> mais aux paroles de mon ami à qui en me les redisant – en me les faisant redire par cet autre que soi-même qui vit en nous et sur qui on est toujours si content de se décharger du fardeau de penser – je m'efforçais de trouver une beauté, bien différente de celle que je poursuivais silencieusement quand j'étais vraiment seul, mais qui donnerait plus de mérite à Robert, à moi-même, à ma vie[240].

La création, la littérature donneraient « plus de mérite » aux extériorités qui, sans elles, sont considérées par le narrateur seulement comme des obstacles. La tâche du traducteur, que le narrateur éclaircit à la fin, est une tâche de conversion : il s'agit de convertir la vie vécue dans et par l'écriture : « […] je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur[241]. » Ce redressement vertical, cette conversion est douloureuse et exigeante puisque nous nous attachons à la mauvaise partie de l'impression, qui est chaque fois double, car « […] à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seule nous pourrions connaître […] ». Nous nous attachons à la partie extérieure de l'impression, connue, visible de tous :

> […] nous rejouons la symphonie, nous retournons voir l'église jusqu'à ce que – dans cette fuite loin de notre propre vie que nous n'avons pas le courage de regarder et qui s'appelle l'érudition – nous les connaissions aussi bien, de la même manière, que le plus savant amateur de musique ou d'archéologie[242].

Autrement dit, « nous » tombons dans la répétition du même, la répétition nue et horizontale, au lieu de creuser la différence de notre perception singulière. Grâce à la reprise, qui prend en charge la différence qui naît de la répétition, la conversion de la vie vécue à la pratique de l'art est possible. Proust dramatise la reprise en faisant d'elle le convertisseur, et en tentant de cerner les lieux du changement. À l'échelle du sujet,

[240] *Ibid*, p. 260-261.
[241] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP I, op. cit*, p. 469.
[242] *Ibid*, p. 470.

un changement, même grand, est suffisamment lent pour devenir réellement perceptible par la conscience :

> […] ainsi notre cœur change, dans la vie, et c'est la pire douleur ; mais nous ne la connaissons que dans la lecture, en imagination : dans la réalité il change, comme certains phénomènes de la nature se produisent, assez lentement pour que, si nous pouvons constater successivement chacun de ses états différents, en revanche la sensation même du changement nous soit épargnée[243].

Pourtant, c'est bien ce phénomène du changement, et même des allers et retours entre le déchiffrement des signes et le désir d'écriture, que dépeint la *Recherche*, tout comme James s'applique à rendre saillants les points par lesquels Strether s'écarte de sa mission, points qui dessinent la courbe de sa révolution. Cette ligne oblique qui se décroche de la ligne horizontale du temps, et que soutient la reprise, trace le chemin de la conversion, lui-même soumis au principe de l'intermittence.

[243] PROUST, *Du côté de chez Swann*, *ÀRTP I*, *op cit*, p. 84-85.

2. Le renversement comme loi

Si le sujet, à son échelle, subit une torsion qui décrit la courbe de la conversion, les extériorités renversent plus radicalement leur apparence ou leur signification. *Les Ambassadeurs* et la *Recherche* ont la particularité commune d'obéir à une logique du renversement, qui prend différentes formes au gré de leur économie narrative respective. Dans le roman proustien, la lenteur de la conversion s'oppose à l'apparition brusque des contraires, tandis que la lente conversion de Strether suit un rythme soutenu par la main jamesienne qui distribue ses tours d'écrou de façon progressive.

Proust insistait sur la symétrie et ce que Rousset a appelé « le cercle refermé[244] », notamment en précisant dans sa correspondance, pour répondre aux critiques qui ne trouvaient pas d'ordre ni de structure dans *Du côté de chez Swann*, qu'il a écrit successivement le premier chapitre du premier volume et le dernier chapitre du *Temps retrouvé*[245]. Rousset explique en détail comment chaque point de ce premier chapitre trouve sa réponse dans le dernier, mais en précisant que l'écho s'organise à la façon d'un chiasme. Le préambule sur le demi-sommeil et son aspect lacunaire trouve sa réponse dans la révélation, à travers les corps et la société vieillis à la matinée Guermantes, du temps vécu. L'épisode de la madeleine, qui arrive une quarantaine de pages plus tard, et la joie qui émane de la découverte de l'essence de Combray, trouvent leur écho dans les quatre signes matériels (les pavés inégaux, le bruit de la cuiller, la serviette, et le roman de George Sand), qui eux, précèdent le bal des têtes. Or, une symétrie ordinaire aurait voulu que la révélation du temps au bal des têtes soit placée avant la révélation du temps vécu grâce aux quatre signes matériels, afin qu'il réponde parallèlement à l'incipit sur le passé qui cherche son autre partie. Proust a

[244] ROUSSET Jean, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962- 1976 pour la dernière impression, p. 138.

[245] […] le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout l' » entre-deux » a été écrit ensuite. » Marcel Proust, *Correspondance générale de Marcel Proust*, publiée par Robert Proust, Paul Brach et Suzy Mante-Proust, t. III, Lettre de décembre 1919, Paris, Plon, coll. » Palatine », 1930-1936, p. 72. Antoine Compagnon précise : « De 1909 à 1911, *Le Temps retrouvé* était donc intégré à "Combray" ; le dernier chapitre était en puissance dans le premier chapitre. […] Admettons donc que "Combray" et *Le Temps retrouvé* aient été écrits ensemble et au commencement. Mais précisons : les deux chapitres ne faisaient qu'un ; la doctrine esthétique était révélée graduellement au lieu d'être différée jusqu'au dénouement. Proust ne mentait pas à Paul Souday, mais il n'était pas parfaitement sincère. » Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 10.

préféré construire le début et la fin de son roman en symétrie croisée. Barthes, reprenant quelques notes sur ce que dit Rousset de la *Recherche,* précise :

> [Mais en fait : déclarations de Proust sur l'unité de son œuvre : certes fréquentes et fermes (« rigueur inflexible bien que voilées ») concernent toutes le retour des personnages (cf. leitmotiv de Wagner) : c'est ça qu'on appelle « construction », « solidité de construction ».]
>
> = le commencement ou la fin se recouvrent avec précision – « Ouverture de compas » dit Proust, large.
>
> - Lettre à Souday (1919), « le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout l'entre-deux a été écrit ensuite » = une grande boucle)
>
> - [Évidemment : s'il s'agit de « fermer », de « boucler », de faire correspondre : très facile de reprendre l'épisode du Baiser à la fin (François le Champi dans la bibliothèque du Prince de Guermantes. Fermer n'exige en fait aucune élaboration.]
>
> [En fait : boucle mais avec renversement[246]]

Il en va de la même logique pour le début et la fin du roman que pour l'aspect mondain dans la *Recherche* dont Barthes avait démontré, dans un court article, que ce monde de signes était soumis à la logique de renversement :

> Une permutation incessante anime, bouleverse le jeu social (l'œuvre de Proust est beaucoup plus sociologique qu'on ne le dit : elle décrit avec exactitude la grammaire de la promotion, de la mobilité des classes), au point que la mondanité peut se définir par une forme : le renversement (des situations, des opinions, des valeurs, des sentiments, des langages[247]).

Ces jeux incessants de renversement contribuent à la recherche de la vérité, mais pour Barthes, s'arrêter à sa fonction de lever les apparences trompeuses conduirait à manquer ce que produit le texte. Il distingue trois aspects de ces renversements : la temporalité ou effet du temps, le « comble » c'est-à-dire la radicalité d'opposition des

[246] BARTHES Roland, *Proust, mélanges*, *op. cit*, notes 104, 104 bis et 104 ter.

[247] BARTHES Roland, « Une idée de recherche », in *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1977, p. 37.

images, et la surprise, qui produit chez le narrateur une forme de jouissance qu'il n'aura de cesse de désirer reconduire. Le résultat de ce que Barthes interprète comme étant une jouissance d'écriture chez Proust, est que l'inversion « envahit toute la structure de la *Recherche*[248] ».

> On comprend alors pourquoi l'éthos de l'inversion proustienne est la surprise : c'est l'émerveillement d'un *retour*, d'une *jonction*, d'une *retrouvaille* (et d'une réduction) : énoncer les contraires, c'est finalement les réunir dans l'unité même du texte, du voyage d'écriture[249].

Quoi de mieux que de faire faire à ses personnages l'inverse de ce que le lecteur attend, pour créer la surprise ? Proust écrivait à Léon Pierre Quint : « Mes personnages font dans la deuxième partie du livre tout le contraire de ce qu'ils font dans la première partie et de ce à quoi on pouvait s'attendre[250]. » Barthes envisage la façon dont Proust distingue la vie comme l'endroit où les contraires se produisent, et le récit comme endroit de retranscription de ces contraires[251]. À propos des changements d'Albertine, qui compte parmi les êtres les plus multiples de la *Recherche*, le narrateur se voit forcé de défaire toutes ses croyances, comme pour en faire un principe :

> Mon surplus de science sur la vie (sur la vie moins unie, moins simple que je ne l'avais cru d'abord) aboutissait provisoirement à l'agnosticisme. Que peut-on affirmer, puisque ce qu'on avait cru probable d'abord s'est montré faux ensuite, et se trouve en troisième lieu être vrai[252] ?

Trois états potentiels d'une même croyance correspondent à trois statuts accordés par elle : probable, faux, puis vrai. À compter de cette coexistence des contraires au sein d'une même figure, le seul arrimage possible est celui du point de vue. On a vu précédemment qu'il était le point de départ de la possibilité d'ordonner des éléments même inverses. La jointure de contraires est donc permise par la

[248] BARTHES Roland, « Une idée de Recherche », in *Recherches de Proust*, *op. cit*, p. 36.

[249] *Ibid*, p. 38.

[250] PROUST Marcel, *Correspondance générale de Marcel Proust*, publiée par Robert Proust et Paul Brach, 3, Paris, Plon, coll. « La Palatine », p. 72.

[251] BARTHES, *Proust, mélanges*, *op. cit*, note 105.

[252] PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes*, *ÀRTP II*, *op. cit*, p. 657.

constitution progressive du point de vue du narrateur proustien, au sein duquel ces contraires n'ont pas seulement valeur de surprise, mais ont aussi la fonction d'affirmer un point de vue, capable de prendre en charge les plus larges ouvertures de compas, dans le but d'unifier, de solidifier un ensemble, pourtant soumis à des variations et des intermittences. En d'autres termes, c'est précisément le mouvement du point de vue lui-même, le mouvement de la reprise, qui soutient les contraires à la façon d'une armature :

> Ordonner, c'est constituer ma série. […] Le point de vue n'est pas seulement ce à partir de quoi se révèle une métamorphose de l'objet, mais ce à partir de quoi je suis capable ou je deviens capable d'ordonner les cas. C'est ça, fondamentalement, le point de vue : ordonner les contraires, ordonner les inverses, ordonner les opposés[253].

Le but de l'unité que vise James avec le point de vue unique est le même que Proust : il s'agit de construire un ensemble cohérent, qui puisse prendre en charge les plus grands contraires ordonnés par la conscience perceptrice, mais qui ont lieu aussi à l'extérieur d'elle. Le régime général d'instabilité, le renversement plus radical des figures et des situations répondent du point de vue, le sous-tendent et soupèsent la solidité d'une poétique ; l'éclatement de la perception et du monde extérieur ne va pas sans réponse unifiante, c'est-à-dire sans que l'unité soit synonyme d'unicité. La reprise, en tant qu'elle extrait la différence pour la porter vers l'avenir, assure la cohérence explicative de ces renversements, elle en trace le chemin (même si les révélations sont souvent brusques dans la *Recherche*, la reprise rétrospective des éléments par le narrateur les explique comme en négatif).

Barthes relève plusieurs exemples de la logique de l'inversion dans la *Recherche* pour constater qu'il s'agit d'une forme, d'une loi régissant l'œuvre entière. Ces renversements sans conséquences directes sur la vie du narrateur évoquent la légèreté de Strether qui arrache sur le tard quelques moments heureux à Paris, parce qu'il s'agit d'extériorités sur lesquelles le personnage focal n'a pas de prise. Mais cette légèreté

[253] DELEUZE Gilles, Cours Vincennes – Saint Denis : le point de vue, « Sur Leibniz - Leibniz et le baroque », cours du 18/11/1986, retranscription de Charles J. Stivale, http://www.webdeleuze.com/textes/261, consulté le 12.11.2021

contraste elle-même, dans un aller-retour vacillant et lui-même soumis à la logique de l'inversion, avec la gravité de la conversion intime et de ses conséquences. Comme pour fixer avec plus de force la détermination de sa tâche, qui s'éclaircit, le narrateur constate la labilité des vies individuelles, et le mouvement ininterrompu du temps. L'aspect presque baroque que prennent les changements de positions sociales obéit au régime de l'instabilité. Catherine Bidou-Zachariasen observe : « L'espèce de dérèglement social que l'auteur constate à la fin du roman comme une caractéristique dominante de l'époque, n'est qu'une expression particulière du caractère fluide, mouvant, de la réalité[254]. »

La jonction des deux côtés est amorcée dès la fin d'*Albertine disparue*, et se poursuit dans *Le Temps retrouvé* par des biais différents. À la matinée des Guermantes, Sidonie Verdurin a si radicalement changé de statut social que la bipartition spatiale initiale, tant de Combray que de Paris, s'est inversée. Nombre de personnages présents ignorent les raisons et les causes de ce renversement objectif d'un point de vue social, et subjectif du point de vue du narrateur. Le partage entre le côté de Guermantes et le côté de chez Swann, qui structurait ses représentations, se trouve brouillé, et les confusions participent à la recomposition permanente de la société mondaine, comme le kaléidoscope participe au principe des métamorphoses : « Mais pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait cru immuables et compose une autre figure[255]. » La duchesse de Guermantes joue un rôle actif dans cette confusion puisqu'elle est persuadée que le narrateur a rencontré Swann chez elle[256], et diffuse cette fausse information :

> Et une autre fois, quelqu'un à qui je parlais de Swann pour faire comprendre ce que c'était qu'un homme d'esprit de ce temps-là, me dit : « Oh ! oui, la duchesse de Guermantes m'a raconté des mots de lui ; c'est un vieux monsieur que vous aviez connu chez elle, n'est-ce pas[257] ? »

[254] BIDOU-ZACHARIASEN Catherine, "Le « jet d'eau d'Hubert Robert » Ou Proust Analyste de La Mobilité Sociale." *Ethnologie Française*, vol. 20, no. 1, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 34–41, http://www.jstor.org/stable/40989167, consulté le 13.04.2022.

[255] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP I, op. cit*, p. 507.

[256] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV, op. cit*, p. 586.

[257] *Ibid*, p. 587.

Le paysage des classes sociales a tellement changé que peu de gens savent, en effet, que l'actuelle princesse de Guermantes est en fait une ancienne bourgeoise, Sidonie Verdurin, qui tenait un salon dans lequel le narrateur a rencontré Swann. De la même façon, le deuxième mariage d'Odette avec Forcheville, qui donne son nom à Gilberte, conduit beaucoup de personnages à penser que Gilberte a pour parents les Guermantes, alors que c'est Saint-Loup, qu'elle a épousé, qui la lie à eux. Ces erreurs, le narrateur les appelle des « méprises » qui n'importent que dans un milieu conservateur, et à part quelques « gourmets[258] », quelques « amateurs[259] » qui se plaisent à parler de généalogie dans des salons où elles sont « dégustées », plus personne n'est capable d'identifier le renversement qui explique la composition de la matinée. La boucle a fait se renverser les positions et les statuts dans le monde, et le florilège de confusions au bal des têtes entre en écho inversé avec la croyance de la bourgeoisie dans la stabilité des classes sociales. Au début du premier tome, la famille du narrateur reçoit Swann à Combray, sans savoir qu'il est un membre éminent du monde :

> L'ignorance où nous étions de cette brillante vie mondaine que menait Swann tenait évidemment en partie à la réserve et à la discrétion de son caractère, mais aussi à ce que les bourgeois d'alors se faisaient de la société une idée un peu hindoue et la considéraient comme composée de castes fermées où chacun, dès la naissance, se trouvait placé dans le rang qu'occupaient ses parents, et d'où rien, à moins des hasards d'une vie carrière exceptionnelle ou d'un mariage inespéré, ne pouvait vous tirer pour vous faire pénétrer dans une caste supérieure[260].

Sans que les nouveaux arrivants aient intégré les mouvements à l'œuvre, le narrateur retrace les évolutions des personnages, conscient que la société fonctionne selon une logique de transformation permanente, et attentif à retisser les véritables fils d'une chronologie.

[258] *Ibid*, p. 268.

[259] *Ibid*, p. 540.

[260] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann, ÀRTP I, op. cit*, p. 16.

S'ajoute, à ces déstabilisations, la question de la symétrie, qui est une forme de renversement. James et Proust construisent symétriquement le début et la fin de leurs romans, mais en inversant la perspective, et en plaçant au point d'arrivée le contraire du point de départ, son double inversé : chez Proust, les exemples sont nombreux dans le monde. Mais chez James, on trouve aussi le même principe d'une boucle avec renversement. En effet, c'est chez Strether que va se manifester le renversement le plus radical : celui de sa mission. James parle d'une « *volte-face*[261] » :

> Eh bien, ma vague petite vision est qu'il « parte », en quelque sorte […] pour franchir un pas, décider d'une question qui concerne quelqu'un, dans le sens de ses vieilles idées et habitudes, et que les nouvelles influences, pour le dire sommairement, le font agir dans un esprit exactement opposé[262] […]

Les différences fondamentales qu'il constate (le changement de Chad, l'adoucissement même de Waymarsh au contact de Miss Barrace, et plus généralement les différences entre Woollett et Paris) accompagnent le renversement qui s'opère au sein même de son point de vue pour le conduire à penser que Chad doit rester à Paris plutôt que rentrer à Woollett. Le renversement est intérieur, il n'a presque pas d'incidence sur les extériorités, le narrateur peint le renversement d'une conscience et la torsion de son changement. Lapoujade parle de cette inversion comme du résultat du changement de conscience de Strether : « Lui aussi se voit soumis à un mouvement hélicoïdal dont le produit est précisément l'interversion des pôles[263]. » Loin d'être incompatible avec l'importance de la symétrie, le renversement d'une conscience, et donc d'une situation, s'organise structurellement dans une boucle renversée.

Pour rendre visible cette conversion, James croise la fin de son roman avec le début, en intervertissant quelques éléments. Rappelons que, lors de sa première visite

---

[261] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires », p. 584 ; « *volte-face* », *TA*, p. 376.

[262] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires », p. 584 ; « Well, my vague little fancy is that he 'comes out', as it were […] to take some step, decide some question with regard to some one, in the sense of his old feelings and habits, and that the new influences, to state it roughly, make hima ct juste in the opposite spirit. » ; *TA*, « Notebook entries », p. 276.

[263] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 79.

boulevard Malesherbes chez Chad, Strether depuis la rue lève les yeux vers le balcon, et voit apparaitre Bilham comme une préfiguration de Chad. Il se décide à monter :

> Deux ou trois fenêtres étaient ouvertes sur l'air violacé ; et, avant que Strether eût tranché le nœud en traversant, un jeune homme était sorti pour jeter un regard, allumer une cigarette, jeter l'allumette, et, appuyé à la rambarde, se livrer, tout en fumant, à l'observation de la vie sur le boulevard. […] C'était intéressant tel que cela se présentait, mais l'intérêt fut compromis par le fait que ce jeune homme n'était pas Chad[264].

De façon formelle, le début correspond exactement à la fin et cette symétrie est observée par Strether, qui, dans le quatrième chapitre du Livre XII, quitte l'appartement de Maria Gostrey et fait un détour par le boulevard Malesherbes avant de rentrer à son hôtel :

> Il avait toujours gardé assez présente à l'esprit la petite circonstance qui avait initialement déclenché pour lui le ressort d'un si grand changement – le hasard de l'apparition du petit Bilham sur le balcon du mystérieux *troisième** au moment de sa première visite, et l'effet produit alors sur son sentiment de ce qui l'attendait là-haut. Il se souvenait de son guet, de son attente, du signe de reconnaissance manifesté par le jeune inconnu, qui avait franchement joué dans l'air et l'avait fait bientôt monter – éléments qui avaient aplani le chemin de sa première démarche directe. Depuis lors, il avait eu quelquefois l'occasion de passer devant l'immeuble sans y entrer ; mais il n'était jamais passé devant sans éprouver de nouveau l'impression qu'il en avait reçue. Ce soir-là, il s'arrêta net dès qu'il l'eût en vue : c'était comme si sa dernière journée copiait bizarrement la première. Les fenêtres de l'appartement de Chad étaient ouvertes sur le balcon – deux d'entre elles étaient éclairées ; et une silhouette qui était sortie pour prendre la posture du petit Bilham, silhouette dont il pouvait voir étinceler la cigarette, s'appuyait à la rambarde en baissant le regard vers lui. Elle ne dénotait cependant aucune réapparition de son plus jeune ami ; elle se définit vite dans la pénombre comme la forme plus robuste de Chad ; donc, ce fut l'attention de Chad qu'il retint aisément, en s'avançant sur le boulevard et en lui faisant signe ; et ce fut la voix de Chad qui,

[264] JAMES Henry, *LA*, p. 107 ; « Two or three of the windows stood open to the violet air ; and, before Strether had cut the knot by crossing, a young man had come out and looked about him, had lighted a cigarette and tossed the match over, and then, resting on the rail, had given himself up to watching the life below while he smoked. […] This was interesting so far as it went, but the interest was affected by the young man's not being Chad. » *TA*, p. 69.

> retentissant dans la nuit avec promptitude et apparemment avec joie, le salua et lui demanda de monter[265].

Si Chad et Strether rentrent en Nouvelle-Angleterre à la fin du roman, comme le voulait Mrs Newsome, la perspective s'est totalement inversée : Strether encourage Chad à rester mais ce dernier refuse, alors que Strether lui ouvre cette voie permissive ; et d'autre part, Strether n'épousera pas Mrs Newsome car il a perdu sa confiance, il est « corrompu[266] » : en encourageant Chad à rester, Strether rompt son contrat avec elle. Le résultat est pourtant contraire à ce qu'il espère puisque Chad décide finalement de rentrer auprès de sa mère. En ce sens, le résultat est satisfaisant pour Mrs Newsome, mais Strether a tout perdu. Ce retour au pays des deux hommes semble être fait en toute perte par rapport à ce qui constitue l'essentiel du roman, c'est-à-dire ce qui a permis à Strether d'inverser sa perspective ; sa mission est tristement accomplie. Le mouvement de la reprise est celui d'une boucle, dont le point de départ correspond au point d'arrivée : tendue du passé vers l'avenir, elle est toujours protensive. La différence, portée par le sujet, est ce qui conduit le trajet du détour, dans sa courbe fermée. La correspondance entre le point d'arrivée et le point de départ n'est pas seulement le schème de la révolution intérieure du personnage, elle constitue aussi la structure générale du roman. Toutefois, la boucle produit son double, son renversement, son envers. Sur le trajet de la boucle apparaissent, comme dans la *Recherche*, des éléments qui répondent à la loi du renversement. Le réflecteur qu'est

[265] JAMES, *LA*, p. 557 ; « Present enough always was the small circumstance that had originally pressed for him the spring of so big a difference – the accident of little Bilham's appearance on the balcony of the mystic troisième at the moment of his first visit, and the effect of it on his sense of what was then before him. He recalled his watch, his wait, and the recognition that had proceeded from the young stranger, that had played frankly into the air and had presently brought him up – things smoothing the way for his first straight step. He had since had occasion, a few times, to pass the house without going in ; but he had never passed it without again feeling how it had then spoken to him. He stopped short to-night on coming to sight of it : itw as as if his last day were oddly copying his first. The windows of Chad's apartment were open to the balcony – a pair of them lighted ; and a figure that had come out and taken up little Bilham's attitude, a figure whose cigarette-spark he could see leaned on the rail and looked down at him. It denoted however no reappearance of his younger friend ; it quickly defined itself in the tempered darkness as Chad's more solid shape ; so that Chad's was the attention that, after he had stepped forward into the street and signalled, he easily engaged ; Chad's was the voice that, sounding into the night with promptness and seemingly with joy, greeted him and called him up. » ; *TA*, p. 335.

[266] Le terme est prononcé par Waymarsh à l'endroit de Strether : « "Qu'est-ce que cela me fait, là où tu vas te retrouver, si tu es corrompu ? " » *LA*, p. 119 ; « "What do I care where you are if you're spoiled ?" » ; *TA*, p. 75.

Strether dédouble en permanence les personnages, les situations et leurs éléments, et surtout, les entraine avec lui, en portant la différence :

> Il passa un long moment sur le balcon ; il y resta perché, comme il y avait vu perché le petit Bilham le jour de sa première visite, comme il avait vu Mamie perchée sur son propre balcon le jour où le petit Bilham lui-même avait pu la voir d'en bas ; il revint à l'intérieur, dans les trois pièces qui occupaient la façade et qui communiquent par de larges portes ; et, en y circulant, en s'arrêtant, il essaya de retrouver l'impression qu'elles lui avaient faite trois mois plus tôt, de capter de nouveau la voix avec laquelle elles lui avaient semblé alors lui parler. Ces voix, dut-il remarquer, ne parvinrent pas à se rendre audibles ; et il considéra cela comme la preuve de tout le changement qui s'était opéré en lui. Il avait, en ce temps-là, entendu seulement ce qu'il *pouvait* alors entendre ; ce qu'il pouvait faire maintenant, c'était penser à cette époque vieille de trois mois comme à un point dans le passé éloigné. Toutes les voix s'étaient intensifiées et signifiaient davantage de choses ; elles se jetaient sur lui en foule à mesure qu'il bougeait – c'était la façon dont elles parlaient toutes ensemble qui l'empêchait de se tenir tranquille.[267]

Strether décrit la ligne de la courbe en identifiant un point devenu trop lointain pour retrouver volontairement les impressions qui lui sont liées. Drainant avec lui l'épaisseur qu'ont pris les choses, Strether se sent, dès le début de son aventure, saturé d'impressions. Il dit à Waymarsh : « "On s'épaissit avec tout ce qu'on absorbe, et j'ai absorbé les choses, je dois dire, au-delà de ma capacité naturelle[268]." » L'épaisseur, l'absorption sont celles de ce mouvement qui a transformé les choses en leur envers. À travers l'intense lien qui s'établit dès les premières pages du roman entre Strether et

[267] JAMES Henry, *LA*, p. 470 ; « He spent a long time on the balcony ; he hung over it as he had seen little Bilham hand the day of his first approach, as he had seen Mamie hang over her own the day little Bilham himself might have seen her from below ; he passed back into the rooms, the three that occcupied the front and that communicated by wide doors ; and, while he circulated and rested, tried to recover the impression that they had made on him three months before, to catch again the voice in which they had seemed then to speak to him. That voice, he had to note, failed audibly to sound ; which he took as the proof of all the change in himself. He had heard, of old, only what he *could* then hear ; what he could do now was to think of three months ago as a point in the far past. All voices had grown thicker and meant more things ; they crowled on him as he moved about – it was the way they sounded together that wouldn't let him be still. » ; *TA*, p. 283.

[268] JAMES Henry, *LA*, p. 46 ; « " […] one does fill out some with all one takes in, and I've taken in, I dare say, more than I've natural room for." » ; *TA*, p. 31.

Maria Gostrey, on peut voir que Strether fait de son accompagnatrice un guide non pas seulement en Europe, mais dans la « réalité » :

> Cet espace qu'il avait parcouru dans le domaine des manières, voire des mœurs, il le mesura encore plus précisément quand Maria Gostrey revient vers lui, pour le pousser plus en avant dans le monde en lui lançant d'une voix gaie et décidée : " Et maintenant… !" Ce qui eut valeur d'une introduction ; car, marchant à côté d'elle avec son manteau sur un bras, son parapluie sous l'autre, et sa carte personnelle tenue avec un peu de raideur entre le pouce et l'index, il eut vraiment l'impression, par comparaison, d'être introduit à la réalité des choses[269].

Se révèle une autre réalité, pour Strether. Cette introduction dans les choses, grâce à Maria Gostrey, le conduira, bien plus tard, à envisager que sa contribution à la réalité ne soit pas à l'endroit de Woollett. La notion de réalité et de sens est totalement renversée à la fin du roman, et il s'en aperçoit par le biais des personnes auprès de qui il s'est investi : « Ne découvrirait-on pas que le fait d'être stupide avec ces personnes serait avoir davantage contribué à la réalité, que le fait d'être sensé avec Sarah et Jim[270] ? »

Les personnages qui entourent Strether ont pour fonction, régulièrement, de servir d'instrument de mesure de sa conversion, et du temps, tout comme les êtres sont chez Proust autant de révélateurs du passage du temps :

> Alors moi qui depuis mon enfance, vivant au jour le jour et ayant reçu d'ailleurs de moi-même et des autres une impression définitive, je m'aperçus pour la première fois, d'après les métamorphoses qui s'étaient produites dans tous ces gens, du temps qui avait passé pour eux, ce qui me bouleversa par la révélation qu'il avait passé aussi pour moi[271].

---

[269] JAMES Henry, *LA*, p. 32 ; « By how long a space on the plane of manners, of even of morals, moreover, he felt still more sharply after Maria Gostrey had come back to him and with a gay decisive "So now - !" led him forth into the world. This counted, it struck him as he walked beside her with his overcoat on an arm, his umbrella under another and his personal pasteboard a little stiffy retained between forefinger and thumb, this struck him as really, in comparison, his introduction to things. » ; *TA*, p. 23.

[270] JAMES Henry, *LA*, p. 353 ; « Wouldn't it be found to have made more for reality to be silly with these persons than sane with Sarah and Jim ? » ; *TA*, p. 214.

[271] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 505.

Waymarsh est d'abord présenté comme inflexible et peu sensible aux charmes de l'Europe, et contraste avec Strether. Puis il subit lui-même une sorte de conversion dont le signe est l'échange de sa position, ou plutôt de sa disposition, avec celle de Strether. Percevant Waymarsh à la place où il se tenait au début de l'aventure européenne, Strether s'interroge sur la manière dont son ami le percevait alors. À voir les détails de la tenue de Waymarsh, c'est au tour de Strether de se sentir « pèlerin » de Woollett, quand Waymarsh était perçu comme « pèlerin de Milrose[272] » :

> Strether devina aussitôt son histoire : debout une heure plus tôt, dans la nouveauté aspergée du jour, si agréable en cette saison à Paris, il était tout haletant des pulsations de l'aventure, ayant indubitablement été, avec Mrs Pocock, au Marché aux Fleurs. Cette vision plongea Strether dans une joie proche de l'envie ; debout devant lui, son ami semblait tellement inverser leurs anciennes positions ; l'attitude du pèlerin de Woollett, d'un tour violent de la roue, se montrait maintenant, par comparaison, tellement affligée ! Il se demanda, ce pèlerin, s'il avait initialement eu l'air, aux yeux de Waymarsh, aussi épanoui et vaillant, aussi remarquablement lancé, que ce dernier avait maintenant le privilège de paraître[273].

Strether, d'abord allègre à son arrivée en Europe, se sent diminué, charriant avec lui son problème moral et, Waymarsh, ayant acquis une forme de légèreté, il semble qu'ils ont échangé leurs places initiales. Les extériorités viennent ponctuer la conversion de Strether et servent de marqueurs à son changement, en figurant ce qu'il était, ce qu'il n'est plus, ou ce qu'il aurait pu être. La description de Chad avant l'arrivée des Pocock, apparaît à Strether comme la clé de voûte de son changement :

> […] ni exalté ni déprimé ; il était à l'aise, calme et attentif – sans précipitation, sans nervosité, sans préoccupation, tout au plus un petit peu

[272] JAMES Henry, *LA*, p. 303 ; p. 331 ; « pilgrim from Milrose », *TA*, p. 184 ; p. 201.

[273] JAMES Henry, *LA*, p 447 ; « Strether read on the instant his story – how, astir for the previous hour, the sprinkled newness of the day, so pleasant at that season in Paris, he was fairly painting with the pulse of adventure and had been with Mrs. Pocock, unmistakeably, to the Marché aux Fleurs. Strether really knew in this vision of him a joy that was akin to envy ; so reversed as he stood there did their old position seem ; so comparatively doleful now showed, by the sharp turn of the wheel, the posture of the pilgrim from Woollett. He wondered, this pilgrim, if he had originally looked to Waymarsh so brave and well, so remarkably launched, as it was at present the latter's privilege to appear. » ; *TA*, p. 270.

> moins amusé que d'habitude. Plus que jamais Strether voyait en lui une justification de l'extraordinaire processus dont son propre esprit absurde était l'arène[274] […]

Strether s'amarre à ce repère nouveau, le changement avéré de Chad, pour en faire à la fois la cause et la raison de sa propre conversion. Il est engagé dans le changement même de Chad, il le porte en responsabilité, en même temps que Chad a la responsabilité d'avoir conduit Strether à ce changement : « […] il savait, tandis que leur fiacre poursuivait sa course, il savait comme il ne l'avait encore su, que rien d'autre que ce que Chad avait fait et avait été ne pouvait avoir mené à son comportement présent[275]. » L'intrication de leurs destins est soulignée par une série d'inversions de leurs positions, notamment quand Chad dit à Strether : « je suis justement venu ce matin… comme je l'aurais fait hier, mais c'était impossible… pour vous ramener[276]. »

> « Mais, mon cher ami, continua Chad avec une drôlerie consciente, à quoi tout cela vous mène-t-il ? » Le changement de position et de rapport, pour l'un et pour l'autre, était si bien révélé par cette question, que Chad éclata de rire dès qu'il l'eut prononcée – ce qui poussa Strether à rire également[277].

Malgré la symétrie et le jeu d'échos qui animent les deux œuvres, c'est la différence que la répétition révèle :

> Car jamais rien ne se répète exactement, et les existences les plus analogues, et que grâce à la parenté des caractères et à la similitude des

[274] JAMES Henry, *LA*, p. 339 ; « […] neither excited nor depressed ; was easy and acute and deliberate – unhurried unflurried unworried, only at most a little less amused than usual. Strether felt him more than ever a justification of the extraordinary process oh which his own absurd spirit had been the arena […] » ; *TA*, p. 206.

[275] JAMES, *LA*, p. 339 ; « […] he knewas their cab rolled along, knew as he hadn't even yet known, that nothing else than what Chad had done and had been would have led to hispresent showing. » Norton, p. 206

[276] JAMES Henry, *LA* p. 305 ; « " […] I've precisely turned up this morning – as I would have done yesterday, but it was impossible – to take you." », *TA*, p. 186.

[277] JAMES Henry, *LA*, p. 312 ; « "But what, my dear man," Chad went on with conscious queerness, "does it all lead to for you ?" » ; *TA*, p. 190.

> circonstances, on peut choisir pour les présenter comme symétriques l'une à l'autre, restent en bien des points opposés. Et certes la principale opposition (l'art) n'était pas manifestée encore[278].

La symétrie comme rapport et l'inversion comme loi servent de révélateurs à la différence, qui, parce qu'elle est prise dans une répétition des formes, se fait plus intense.

[278] PROUST Marcel, *Albertine disparue*, *ÀRTP IV*, *op. cit,* p. 81.

3. Le mouvement des démarcations

La conversion et les renversements sont deux des formes que prennent les mouvements dans *Les Ambassadeurs* et dans la *Recherche*. Ces mises à l'épreuve de l'impermanence de la conscience focale, des personnages et de leurs extériorités, attestent de la capacité narrative du point de vue à ordonner les mouvements les plus insensés.

En accord avec la métaphore du texte comme tissu, James et Proust construisent tout un processus de tressage et de tissage réflexifs. Le texte invisibilise ou explique, et il donne à voir son mouvement le plus complexe : celui de l'invisibilisation et de la monstration, toutes deux intermittentes, de ses fils. La moire du texte consiste en ce tressage qui compose, décompose et recompose des figures elles-mêmes en mouvement. Pour ce faire, James et Proust organisent un jeu d'apparition ou de dissimulation de ce que le narrateur proustien appelle « les lignes de démarcation ». Il faut entendre le terme « démarcation » au sens propre : le terrain du texte, c'est celui de la conscience, et le cadre du tableau pour James. Les démarcations sont les fils que l'auteur choisit de rendre visibles, ou de dissimuler.

Or c'est ici, entre autres, que la méthode proustienne s'oppose le plus à la méthode jamesienne. Pour James, la dissimulation n'est pas seulement un jeu habile d'intermittences ou un simple trompe-l'œil formel, elle est un principe, celui du secret, clé de voûte du récit :

> Si un écrivain eut affaire avec le secret, ce fut Henry James. Il a toute une évolution à cet égard qui est comme la perfection de son art, car le secret, il le cherche d'abord dans les contenus, même insignifiants, entrouverts, entraperçus. Puis il évoque la possibilité d'une forme infinie du secret, qui n'aurait même plus besoin de contenu, et qui aurait conquis l'imperceptible. Mais il n'évoque cette possibilité que pour poser la question : est-il dans le contenu, ou bien dans la forme ? La réponse est déjà donnée : ni l'un ni l'autre[279].

[279] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie, t.2, Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 354-355.

La forme du secret est infinie, en ce qu'elle constitue un système d'emboîtements, de surface de l'illusion et de profondeur du mystère. À l'inverse, Proust a pour but de faire apparaître plus progressivement la vérité des choses : le narrateur, dès le début, parle de son passé et est en mesure de tresser les fils à son rythme et au gré de ce qu'il veut démontrer. Il jouit de l'épaisseur et de l'omniscience rétrospective, et essaime la connaissance et l'ignorance dont il disposait au fur et à mesure du récit chronologique. À cet égard, le jeu de prolepses et d'analepses permet de faire entendre les deux voix, celle du narrateur devenu écrivain, dans la même instance narrative que celui qu'il était avant, le héros du récit. La question de la vocation constitue le seul angle mort de la *Recherche*, car elle est la véritable intrigue, « la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire[280] ». Ce fil qui se fait voir par intermittence dessine le motif de la création. La difficulté du narrateur à le tirer à la surface pour opérer une conversion et la rendre active (c'est-à-dire passer à l'acte, se mettre à écrire), le narrateur l'appelle aussi le « redressement de l'oblique discours intérieur[281] ».

Strether, toujours trop pris dans les enjeux relationnels avec les autres personnages, ne se fixe pas le même but que le narrateur, de révéler à la lumière la nature et les détails des changements extérieurs, et de son changement intérieur. Strether cherche surtout à comprendre de quoi sont faites les relations entre Chad et Marie de Vionnet, et cette enquête, la quête d'une vision, (il faut tout voir, c'est la manière qu'a Bilham d'interpréter[282] l'exhortation de Strether à « vivre »), sert de prétexte à l'aventure sémiotique. Se tenant à distance de la conscience focale, le narrateur ne livre pas – car il n'y a pas accès – toute la teneur du « discours intérieur » de Strether, et ce dernier ne se charge pas de le traduire. À l'arrivée des Pocock à Paris, par exemple, le narrateur évoque la profondeur du niveau auquel la transformation de Strether a lieu, et il s'agit d'une profondeur presque insondable à laquelle ni Strether, ni le narrateur n'a accès :

[280] PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes, ÀRTP II, op. cit,* p. 691.

[281] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV, op. cit,* p. 469.

[282] « "Ne m'avez-vous pas adjuré, avec des accents que je n'oublierai jamais, de voir, tant que j'en ai l'occasion, tout ce que je peux ?... et de voir vraiment, car c'est cela seulement que vous avez dû vouloir dire." » JAMES Henry, *LA,* p. 273 ; « "Didn't you adjure me, in accents I shall never forget, to see, while I've a chance, everything I can ? – and really to see, for it must have been that only you meant." » ; *TA,* p. 165.

> Il comptait être capable d'être purement agréable jusqu'au bout, ne fût-ce d'ailleurs que par incapacité de concevoir quelque chose d'autre. Il ne pouvait même pas concevoir en quoi il était bizarre et transformé ; cela s'était produit, ce processus, quelque part au fond de lui ; Maria Gostrey en avait eu un aperçu ; mais comment pourrait-il, même s'il le voulait, l'extraire pour Mrs Pocock[283] ?

Si la teneur globale du changement intérieur de Strether est révélée par le narrateur (Maria Gostrey la perçoit en partie : les contrastes, les comparaisons, le sentiment de liberté, les aises ou les malaises, etc), les détails de son processus sont invisibilisés : Strether lui-même serait bien incapable de « l'extraire » pour quelqu'un d'autre, en l'occurrence, Mrs Pocock. Le secret qui se révèle aux yeux de Strether, c'est prétendument la vision pittoresque du couple amoureux que forment Chad et Marie de Vionnet. Mais le mouvement de rapprochement, le dispositif anamorphotique, était enclenché dès le départ, avec la division intérieure de Strether : l'anamorphose bâtit un pont entre deux images, elle décrit le chemin qui sépare le Strether de Woollett et le Strether de Paris, en les maintenant dans la même image, en mouvement mais immobile, à une place indécidable. C'est la dynamique tautologique du secret, en ce qu'il constitue un aller-retour entre le fond et la surface, déclinant des images dépravées de la différence, du reflet, de l'écho. L'immobilité de Strether relève de son âge, de son impossibilité à rattraper le passé : sur le plan seulement de la temporalité linéaire, calendaire, Strether est immobile, mais sa dynamique intérieure, son mouvement est vertical, ou tout du moins oblique, comme le mouvement qu'impose l'anamorphose. James structure sa diégèse en insérant un trompe-l'œil dans le trompe-l'œil : le secret de la vie de Chad (même s'il apparaît à Strether dans une sorte de révélétation) n'est déjà plus un enjeu, puisque Strether a décidé de soutenir Chad comme Marie de Vionnet. Le véritable enjeu du roman est dissimulé par Chad, mais il le pointe dans une question, adressée à Strether : « " à quoi tout cela vous mène-t-il[284] ?" » La fonction du trompe-l'œil est fondamentale dans la forme jamesienne et

[283] JAMES, *LA*, p. 347 ; « He counted on being able to be merely pleasant to the end, and if only from incapacity moreover to formulate anything different. He couldn't even formulate to himself his being changed and queer ; it had taken place, the process, somewhere deep down ; Maria Gostrey had caught glimpses of it ; but how was he to fish it up, even if he desired, for Mrs. Pocock ? » ; *TA*, p. 21.

[284] JAMES, *LA*, p. 312 ; « "what […] does it all lead for you ?" » ; *TA*, p. 190.

dans la forme proustienne. Les jeux de distance et de rapprochement révèlent non pas la distance géographique mais la distance parcourue par le temps et par une intériorité, ils donnent à voir le mouvement du point de vue, qui sans cesse enchevêtre les doubles et les réponses dupliquées des figures dans un vertige d'images.

Pour mieux dissimuler la gratuité de l'expérience, et l'absence, en dehors de son intensité même, de profit qu'en tire Strether, James tresse un réseau de relations ambigües et d'hypothèses énoncées les unes après les autres sur le prétendu mystère qui occupe les personnages. La maille du texte et l'écheveau de possibilités qui tentent de circonscrire une situation qui, finalement, n'est pas l'objet du texte, trompent le lecteur, et visent entre autres à dissimuler l'enjeu dont il est véritablement question, mais aussi à faire en sorte que le lecteur mime Strether, qui se trompe lui-même, en tentant de comprendre le mystère de la vie de Chad : il n'y a pas de mystère.

De la même façon, en invisibilisant presque (à l'exception de tous les épisodes qui concernent l'écriture et les découragements du narrateur proustien) la véritable intrigue, Proust ne fait qu'accentuer la révélation finale du narrateur, qui comprend que le matériau de son œuvre est déjà-là, c'est sa vie vécue. Le récit de l'apprentissage charrie quantités de « foyers » narratifs, mais c'est l'enquête même qui sert de révélateur ; de la même façon, la vérité ne constitue pas un objet extérieur à la conscience, préexistant au sujet qui la cherche, mais se constitue au fur et à mesure que le sujet la cherche, c'est-à-dire, à mesure qu'il la crée, qu'il la tisse :

> Certes, s'il s'agit uniquement de nos cœurs, le poète a eu raison de parler des « fils mystérieux » que la vie brise. Mais il est encore plus vrai qu'elle en tisse sans cesse entre les êtres, entre les évènements, qu'elle entre-croise ces fils, qu'elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications[285].

Il est précisément question, dans le poème de Victor Hugo auquel fait référence le narrateur, de métamorphoses qui dissolvent les repères :

[285] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 607.

> Que peu de temps suffit pour changer toutes choses !
> Nature au front serein, comme vous oubliez !
> Et comme vous brisez dans vos métamorphoses
> Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés[286] !

Ces « fils mystérieux » sont tantôt cassés par le temps et les transformations d'états qu'il entraîne, tantôt dissimulés ou révélés, chez James et Proust. Quand Strether fait une sorte de point sur la situation avec Bilham, il utilise la même métaphore du fil, mais de façon plus pratique. Encourageant le jeune homme à épouser Mamie Pocock, Strether argumente et laisse entendre que ce mariage serait conforme à un « plan » dont il fait miroiter l'existence :

> « […] Cela convient simplement à mon plan pour lui.
>
> — "Simplement" ! » Et ce mot répété par le petit Bilham était en soi un vif commentaire. « Merci bien. Mais je pensais, continua-t-il, que vous n'aviez exactement *aucun* plan "pour" lui.
>
> — Eh bien, alors, disons, un plan pour moi-même… qui est peut-être, comme vous dites, de n'en avoir aucun. Sa situation… ne voyez-vous pas ?... se réduit maintenant aux faits bruts qu'on doit reconnaître. Mamie ne veut pas de lui, et il ne veut pas de Mamie…cela, au moins, ces jours derniers l'ont rendu clair. C'est un fil que nous pouvons enrouler et ranger[287]. »

Le principe du secret chez James, c'est qu'il n'y en a pas. James glisse l'idée d'une figure dans le tapis : le plan de Strether pour Chad (le tapis), serait en fait un plan pour lui-même (la figure cachée dans le tapis), qui n'existe « peut-être » pas. Dans ce canevas désordonné, Strether range certaines hypothèses qui se révèlent être des fausses pistes : il ordonne son point de vue. Toutefois, le jeu d'ombre et de lumière

---

[286] HUGO Victor, « Tristesse d'Olympio », http://agora.qc.ca/documents/Victor_Hugo--Tristesse_dOlympio_par_Victor_Hugo, consulté le 17.09.2022.

[287] JAMES, *LA*, p. 431 ; « "It's as a convenience simply to my own plan *for* him." "Simply' !" – and little Bilham's concurrence was in itself a lively comment. "Thank you. But I' thought, " he continued, "you had exactly no plan 'for' him." "Well then call it my plan for myself – which may be well, as you say, to have none. His situation, don't you see ? is reduced now to the bare facts one has to recognise. Mamie doesn't want him, and he doesn't want Mamie : so much as that these day have made clear. It's a thread we can wind up and tuck in." ; *TA*, p. 261.

cher à James fait coexister dans une même tirade l'éclaircissement d'une partie de la situation (le « fil » que Strether peut ranger, à savoir que Chad n'est pas épris de Mamie Pocock), et l'obscurcissement des intentions de Strether.

Ces fils, le narrateur de la *Recherche* tâche, au contraire du narrateur de James, de les rendre visibles. Les « lignes de démarcation » dont il parle à plusieurs reprises sont autant de repères invisibles, immatériels, mais propres à sa perception. Leur réalité n'est pas matérielle, à part dans leur dimension textuelle. L'ébranlement épisodique des cloisons de la mémoire s'accompagne du travail d'identification du mouvement progressif des repères. Le déménagement de la famille du narrateur, par exemple, dans une maison attenante à l'hôtel de Guermantes toute la question des repères géographiques et la question de la représentation subjective. Françoise apprend au narrateur que les Guermantes, anciennement installés dans le Faubourg Saint-Germain, ont récemment emménagé Rive droite :

> Il est vrai que mon esprit était embarrassé par certaines difficultés, et la présence du corps de Jésus-Christ dans l'hostie ne me semblait pas un mystère plus obscur que ce premier salon du Faubourg situé sur la rive droite et dont je pouvais de ma chambre entendre battre les meubles le matin. Mais la ligne de démarcation qui me séparait du Faubourg Saint-Germain, pour être seulement idéale, ne m'en semblait que plus réelle ; je sentais bien que c'était déjà le Faubourg, le paillasson des Guermantes étendu de l'autre côté de cet Équateur et dont ma mère avait osé dire, l'ayant aperçu comme moi, un jour que leur porte était ouverte, qu'il était en bien mauvais état. Au reste, comment leur salle à manger, leur galerie obscure, aux meubles de peluche rouge, que je pouvais apercevoir quelquefois par la fenêtre de notre cuisine, ne m'auraient-ils pas semblé posséder le charme mystérieux du faubourg Saint-Germain, en faire partie d'une façon essentielle, y être géographiquement situés, puisque avoir été reçu dans cette salle à manger, c'était être allé dans le faubourg Saint-Germain, en avoir respiré l'atmosphère, puisque ceux qui, avant d'aller à table, s'asseyaient à côté de Mme de Guermantes sur le canapé de cuir de la galerie, étaient tous du faubourg Saint-Germain[288] ?

Le paillasson, les autres objets et, à la façon de poupées gigognes, l'espace même de cet hôtel (la salle à manger ; la galerie) contiennent des « meubles de peluche

[288] PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes*, *ÀRTP II, op. cit*, p. 331.

rouge », qui eux-mêmes contiennent la vie mystérieuse du Faubourg Saint-Germain. Pour le narrateur, la vie du faubourg est contenue dans ces éléments, aussi la « ligne de démarcation » entre lui et le faubourg, n'étant plus géographique, n'en est que plus « réelle », bien qu'elle soit « idéale ». La métaphore de l'Équateur sépare les deux hémisphères : la bourgeoisie du monde du narrateur, et la noblesse des Guermantes qui porte et comporte le faubourg Saint Germain. La limite, qui à l'époque de Combray séparait largement le narrateur du château des Guermantes, et des sources de la Vivonne, n'a plus que l'épaisseur d'un mur, elle a comme fondu avec le temps et dans l'espace : l'importance de l'ouïe signifie bien la proximité nouvelle, prosaïque, avec la vie des Guermantes, et la condensation d'une séparation devenue géographiquement infime et matériellement presque inexistante. La ligne de démarcation est une représentation du narrateur, et c'est toute sa réalité. Autant qu'un rappel de l'idéalité des Guermantes dans l'esprit du narrateur, cet emménagement marque la torsion du regard dans une étape de sa conversion. Soudainement à proximité d'éléments prosaïques, bien qu'encore tenus à distance du narrateur par ses propres représentations, les Guermantes apparaissent comme en gros plan, de la même manière que le narrateur voit apparaître les défauts du visage de la duchesse de Guermantes en la voyant pour la première fois dans l'église de Combray. Suivant une révolution des pôles, les Guermantes, d'aussi lointains qu'ils paraissaient aux yeux du narrateur, deviennent des voisins, la verticalité de la représentation fantasmée du narrateur d'alors a laissé place à l'horizontalité d'une sorte d'équivalence : le temps a fait parcourir la distance. De loin, les Guermantes paraissaient merveilleux, et leur monde, mystérieux comme l'os de seiche dans le tableau de Holbein. Vus de près, comme la duchesse dans l'Église, leur contingence et leur vacuité se révèlent, et l'épaisseur du temps ne devient plus qu'une forme de proximité triviale, malgré la vie historique du faubourg contenue dans les objets et le mobilier.

Le jeu des distances entre Paris et Woollett et entre Strether et les Pocock concourt à rappeler la ligne d'éloignement que décrit Strether. Quand les Pocock arrivent à Paris, c'est Strether qui a étrangement l'impression d'avoir fait le trajet pour les retrouver :

> Ce fut dans le fiacre avec Jim que les impressions affluèrent vraiment en Strether, lui donnant le très étrange sentiment de la longueur de son éloignement des gens au milieu de qui il avait vécu pendant des années. Les voir ainsi venir à lui était comme s'il était retourné les trouver ; et l'amusante promptitude de la réaction mentale de Jim rejetait sa propre initiation loin dans le passé[289].

Ce passage illustre la torsion du regard qu'a subie Strether de Woollett à Paris et la réduction des distances géographiques contigüe à l'agrandissement de l'éloignement de Strether vis-à-vis des Pocock.

Cette refonte des espaces les uns dans les autres, par l'absence de démarcation pourtant si idéelle et constitutive du point de vue du narrateur proustien, comme du point de vue de Strether, est aussi un nivellement des différentes temporalités. La duchesse de Guermantes, à l'évocation de Bréauté, réduit considérablement l'écart entre les différents moments de la vie du narrateur :

> […] Cela ne vous intéresserait pas, Monsieur Bloch ; c'est amusant pour ce petit, qui a connu tout ça autrefois en même temps que moi », ajouta Mme de Guermantes en me désignant, et par ces paroles me montrant de bien des manières le long temps qui s'était écoulé[290].

Se trompant sur la chronologie de leur rencontre, la duchesse ne se rend pas compte « du formidable anachronisme qu'elle faisait en faisant commencer cette amitié quelques années trop tôt[291]. » L'inconséquence de la duchesse tient au fait qu'elle ignore les « démarcations » propres à la singularité du narrateur :

> Le passé s'était tellement transformé dans l'esprit de la duchesse (ou bien les démarcations qui existaient dans le mien avaient été toujours si absentes du sien que ce qui avait été évènement pour moi avait passé inaperçu d'elle) qu'elle pouvait supposer que j'avais connu Swann chez elle et M.

[289] JAMES Henry, *LA*, p. 350 ; « It was in the cab with Jim that impressions really crowded on Strether, giving him the strangest sense of length of absence from people among whom he had lived for years. Having them thus come out to him was as if he had returned to find them ; and the droll promptitude of Jim's mental reaction threw his own initiation far back into the past. » ; *TA*, p. 213.

[290] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV, op. cit*, p. 584.

[291] *Ibid*, p. 585.

> de Bréauté ailleurs, me faisant ainsi un passé d'homme du monde qu'elle reculait même trop loin. Car cette notion du temps écoulé que je venais d'acquérir, la duchesse l'avait saisi, et même, avec une illusion inverse de celle qui avait été la mienne de le croire plus court qu'il n'était, elle, au contraire, exagérait, elle le faisait remonter trop haut, notamment sans tenir compte de cette infinie ligne de démarcation entre le moment où elle était pour moi un nom, puis l'objet de mon amour – et le moment où elle n'avait été pour moi qu'une femme du monde quelconque. Or je n'étais allé chez elle que dans cette seconde période où elle était pour moi une autre personne. Mais à ses propres yeux ces différences échappaient, et elle n'eût pas trouvé plus singulier que j'eusse été chez elle deux ans plus tôt, ne sachant pas qu'elle était une autre personne, ayant un autre paillasson, et sa personne n'offrant pas pour elle-même, comme pour moi, de discontinuité[292].

Le terme « démarcation » est à prendre dans son acception littérale, c'est-à-dire géographique, dans la mesure où le narrateur a pour projet de faire de la « psychologie dans l'espace » :

> Et sans doute tous ces plans différents suivant lesquels le Temps, depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête, disposait ma vie, en me faisant songer que, dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace[293] […]

Pour pouvoir prendre en compte la mobilité des lignes de démarcation ainsi que leur labilité, c'est-à-dire pour pouvoir prendre en compte les effets du temps, il faut les matérialiser dans le texte, en tirer les fils : « Comme il y a une géométrie dans l'espace, il y a une psychologie dans le temps, où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts parce qu'on n'y tiendrait pas compte du Temps et d'une des formes qu'il revêt, l'oubli[294] […] ». L'élasticité des perspectives qu'explique le narrateur est celle à laquelle sont soumises les distorsions du temps et des représentations. Pour lui, de nombreuses différences séparaient profondément ses représentations, et les métamorphoses de la duchesse à ses yeux (elle est tour à tour un nom, puis l'objet sur

[292] *Ibid*, p. 587-588.
[293] *Ibid*, p. 608.
[294] PROUST Marcel, *Albertine disparue*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 137.

lequel s'appose son amour, puis une femme noble comme une autre), voit en une phrase de la duchesse le décloisonnement de ces différences, c'est-à-dire l'absence de discontinuité avec laquelle il l'a perçue au fil du temps. L'absence de démarcations, l'absence de différence créent une illusion de continuité : la duchesse a donc l'impression que le narrateur a toujours été un homme du monde. Elle et le narrateur, dans deux illusions contraires, exagèrent, distordent le temps – la présence du narrateur dans le monde est réengloutie, en quelque sorte, par l'indistinction de la duchesse qui dissout, sans le savoir, les fils, les démarcations du narrateur. Jusqu'à la dernière métamorphose de toute la tapisserie mondaine, spectaculaire, le narrateur tient à ses démarcations, et ne peut que reconnaître son illusion de lenteur.

Pour expliquer la désynchronisation de Strether, Lapoujade le décrit comme « l'image virtuelle de ce que les autres sont en tant qu'actuels[295] ». Or, pour Deleuze, « Le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel[296]. » Il éclaire ainsi la définition du virtuel avec celle que donne le narrateur de la *Recherche* des états de résonnance, qui sont « réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits ». Par déduction paradigmatique, on peut donc considérer que, si le narrateur dit que ces états ne sont pas « actuels », alors ils seraient « virtuels » : tout comme ces lignes de démarcations, ces « fils » que James et Proust tressent selon une alternance de révélations et d'invisibilisations. Elles sont, pour le narrateur, à la fois « idéelles » et « réelles » ; et si le réel ne s'oppose pas à l'actuel, alors ces lignes auraient la même qualité que ces états de résonnance, bien réelles, mais pas forcément actuelles, bien idéelles mais pas abstraites :

> Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps[297].

[295] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 80.
[296] DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, *op. cit*, p. 269.
[297] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 451.

Autrement dit, Strether a la fonction de faire circuler le temps, comme le dit David Lapoujade, en faisant se refléter différentes figures qui s'incarnent dans le temps, mais aussi en voyant des reflets de lui-même en Bilham, en Chad, et même en Waymarsh. Il est donc lui-même une résonnance, lui-même virtuel bien qu'au principe même, seul principe, même, de la diégèse du roman. Il serait une figure qui se rapproche de celle du narrateur proustien, ou plutôt de cette manière qu'a Proust de faire le récit de plusieurs strates temporelles. Le narrateur proustien aussi est au principe de la circulation des temps, puisqu'il en fait état et les prend en charge, chaque fil étant tenu jusqu'au bout de son principe inverse. Il fait en sorte que l'œuvre littéraire soit le maillage de ces différents temps, il a la responsabilité de cette circulation. Le geste de l'écriture rend donc possible la circulation de ces différents temps. C'est en cela que Strether, comme on le verra ensuite, est une ébauche du geste de l'écriture, du devenir-auteur.

Toute chose semble soumise à une contradiction interne, jusqu'au désir lui-même, qui parfois persiste dans une direction, mais parfois insiste dans son propre sens opposé. Le narrateur proustien décrit ce « travail de causalité » comme une possibilité infinie de combinaison, et du désir comme quelque chose qui retarde l'accès à ce qu'il vise. Swann est un exemple funeste de l'inadéquation vis-à-vis de son désir :

> Le travail de causalité qui finit par produire à peu près tous les effets possibles, et par conséquent aussi ceux qu'on avait cru l'être le moins, ce travail est parfois lent, rendu un peu plus lent encore par notre désir – qui, en cherchant à l'accélérer, l'entrave –, par notre existence même et n'aboutit que quand nous avons cessé de désirer, et quelquefois de vivre. Swann ne le savait-il pas par sa propre expérience, et n'était-ce pas déjà, dans sa vie – comme une préfiguration de ce qui devait arriver après sa mort – un bonheur après décès que ce mariage avec cette Odette qu'il avait passionnément aimée – si elle ne lui avait pas plu au premier abord – et qu'il avait épousée quand il ne l'aimait plus, quand l'être qui, en Swann, avait tant souhaité et tant désespéré de vivre toute sa vie avec Odette, quand cet être-là était mort[298] ?

[298] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP I, op. cit*, p. 462.

TROISIÈME PARTIE

LA FORME ET LA PLACE :

LE SUJET PRIS ENTRE CONCRÉTION ET DISPERSION

La littérature, c'est pas si mal.
C'est une solution pour reprendre la main.
— OLIVIER CADIOT, *Un Mage en été*

Les aspects structurant les œuvres qu'on a décidé d'interroger permettent de voir comment le point de vue se construit. On a vu quelques formes revêtues par le temps linéaire, c'est-à-dire le temps du monde (avec tout ce qu'il représente de pression et de contraintes, et de dépossession pour le sujet). Dans le temps linéaire, les extériorités des consciences focales prennent des formes spatiales et temporelles. L'espace bipartite puis fragmenté traduit une scission du personnage focal avec ce temps linéaire. Cette rupture entraine une désynchronisation qui dessine, progressivement mais de façon non continue, la temporalité et les enjeux de la reprise. La reprise a pour point de départ la différence, qui doit être prise en charge pour constituer progressivement le point de vue. Au fil d'une négociation toujours répétée avec les contraintes du temps du monde, Strether et le narrateur proustien opèrent une conversion qui, si elle n'a pas le même objet dans l'un et l'autre cas, est une figuration romanesque de la reprise, puisqu'elle en est l'un des effets. Sous le régime général de la double instabilité de la perception et des objets perçus, James et Proust dramatisent le problème du point de vue, qui doit se constituer dans et par une discontinuité fondamentale. Les aspects structurels (symétrie, espace, pouvoir) que prennent les extériorités sont des viatiques nécessaires à la démonstration figurative de la constitution d'un point de vue, c'est-à-dire le fondement à partir duquel il peut croître. Le sujet s'appuie sur des structures souples en se structurant lui-même. C'est grâce à lui que peuvent s'ordonner la mobilité incessante des formes mais aussi les renversements les plus radicaux : il tient ensemble, grâce à la conversion, les opposés. Le sujet capable de reprise ordonne une forme de continuité singulière au sein même d'une intériorité fragmentée, à l'intérieur même de cette intériorité mouvante, labile, qui à son tour, digère ses propres repères et ses lignes de démarcation.

Tout nous conduit à l'endroit crucial de la question de l'individuation, dont Barthes a bien rappelé la dialectique, ou l'ambivalence : son caractère solidifiant, sa force dans laquelle va puiser le sujet pour s'ériger contre les systèmes et affirmer sa mobilité irréductible, et aussi la dissolution, inhérente à la mobilité constitutive. Se dessine un problème qui comporte deux puissances actives : le risque de la concrétion de l'individu, qui le figerait, et aussi l'éclatement inhérent au caractère pluriel et mobile de ce processus. Barthes le résume de la façon suivante :

> On comprend mieux l'ambivalence (ou la dialectique) de l'individuation : elle est à la fois ce qui fortifie le sujet dans son individualité, sont « quant à moi » - ou du moins elle comporte ce risque, et surtout [celui] de complaire à l'image de la revendication individualiste – et aussi, à l'extrême contraire, ce qui défait le sujet, le multiplie, le pulvérise et en un sens l'absente → oscillation entre l'extrême impressionnisme et une sorte de tentation mystique de la dilution, de l'anéantissement de la conscience comme unitaire : très classique et ultra-moderne[1].

Si l'œuvre de Proust, et surtout celle de James sont perspectivistes, c'est bien parce que l'un et l'autre ont respecté la mobilité du « point de subjectivité » – sans quoi elles auraient été relativistes. Le point de vue permet de tenir ensemble les contraires, les opposés, les renversements : il les ordonne. Ce faisant, il donne une cohérence à la variabilité des formes que prennent les extériorités, en même temps qu'il atteste de sa propre plasticité. Cependant, la description des formes que prennent ces processus, c'est-à-dire ces changements, ces passages, ces mouvements, ne règle pas le problème qui oppose les différentes structures, elle le révèle au contraire.

L'ardeur avec laquelle James et Proust font la promotion de l'art comme forme structurelle supérieure à la vie aurait tendance à masquer ce qu'il prend en charge : le temps vécu est informe, et l'obscur passage du temps est à la fois enfui et accumulé. Cette profondeur de champ couvre toute la trame textuelle de leurs œuvres, et en vient presque à être démentie, parfois, par l'insistance sur la question de la forme, qui est, au fond, une réponse compensatoire à l'objet dont ils s'emparent : le temps et ses formes vécues. Autrement dit, leur défense constamment réaffirmée de la supériorité de l'art sur la vie et leur insistance sur la structure de l'œuvre n'ont pas pour conséquence de la figer, puisqu'elle doit figurer des passages entre les formes depuis un point de vue lui-même en mouvement. Le problème du *passage* entre ces formes, plus difficile à cerner, et qui concerne la reprise, est en jeu dans *Les Ambassadeurs* et dans la *Recherche*. Désirant ériger l'art contre le temps perdu, ils ne peuvent que rendre justice à la morphologie d'un temps qui par endroits prend forme, et par ailleurs se délite, mais qui est toujours en mouvement.

[1] BARTHES Roland, *La préparation du roman, I et II*, *op. cit,* p. 79.

CHAPITRE I : FORMES ET SOLIDIFICATION.

La métamorphose chez Proust et l'anamorphose chez James sont des formes qui permettent de donner à voir un processus de transformation en insistant sur le problème du mouvement, du passage. Elles le masquent et le révèlent, et contiennent donc la question de la distance entre les formes. On tâchera de souligner l'opposition qui sous-tend ce problème de la distance, à savoir la rivalité fondamentale, dans les poétiques jamesienne et proustienne, entre l'art et la vie. Ce conflit structurel, s'il est véritablement affirmé dans le paratexte jamesien et au sein même de la *Recherche*, n'est pourtant pas pur : au fond, la promotion de l'expérience, sans dissoudre la dualité entre la littérature et la vie, résout pour partie l'organisation des différents plans, en ce qu'elle révèle et affirme leur intrication fondamentale.

De cette forme de lutte du sujet pour arracher à la perception lacunaire des formes mêmes temporaires, de cette constitution progressive du point de vue qui ordonne les formes, les séries, les échos, et surtout le sens d'une quête, procède l'ambivalence de l'individuation : la concrétion du sujet, d'une part, avec la solidification du point de vue et des formes, et de l'autre, sa dispersion, c'est-à-dire son anomie, son absence de place, son éclatement. Le parcours du sujet est le même que celui de l'objet perçu par le point de vue : il se forme pour se déformer et se disperser à nouveau ; il est lui-même l'endroit d'un passage plutôt qu'une forme qui se définirait progressivement et définitivement. Plutôt qu'une exaltation du sujet fort de son individualité, nous verrons comment, à travers la question de la création et de l'autorité, le roman interroge sa forme et sa place. La reprise mène à la déprise, et même si l'art pérennise un tant soit peu quelques formes ou quelque état, il est voué à se métamorphoser, en permanence, sous l'œil du lecteur dans le travail du texte.

1. Métamorphoses et anamorphoses comme formes du temps

Pour aborder la question du passage entre les formes, il faut revenir à la manière dont les auteurs mettent en rapport les armatures de leurs œuvres, les structures sûres. On a vu comment la bipartition spatiale, la question du type, l'exercice du pouvoir et l'ordonnance des contraires sont, entre autres, autant d'éléments structurels qui permettent d'apposer des repères contre l'instabilité constitutive de la perception et des objets perçus. Le temps est la clé de voûte qui justifie à la fois la mobilité des formes et les structures qui les jugulent. Opposer schématiquement le temps subjectif de la conversion et le temps linéaire des extériorités permettait d'identifier le mouvement, le geste de la reprise, qui consiste pour le sujet à prendre en charge la différence qui se détache, qui est sienne. La poursuivant, il adopte une dynamique de la conversion, qui constitue toute l'intrigue des *Ambassadeurs* et de la *Recherche*. On avait vu que le problème du passage était un élément que la reprise prenait à la répétition : il s'agira ici de voir en quoi le travail des formes, à l'œuvre dans les romans de Proust et de James, accuse le processus qui les sépare, c'est-à-dire leur distance, plutôt qu'il ne vise leur fixité.

James et Proust s'emploient à faire figurer les mouvements des lignes de démarcation de façons différentes en poursuivant un même but : donner à voir la forme du temps. Chez l'un comme chez l'autre auteur, le temps, comme la vie, n'a pas de forme en soi, c'est le point de vue qui lui donne sa forme.

La forme première et obsédante que prend le temps dans les deux œuvres est le temps passé ou perdu. C'est une forme sans forme : amorphe, indistinct, le temps perdu a dévoré le temps vécu. Il a échappé en partie à la conscience du sujet. La polarisation principale fait donc tenir le paradigme suivant : il y aurait d'une part, l'informité du temps perdu ou vécu, et de l'autre, les formes conquises sur cette masse immatérielle et pourtant sensible. Par le biais de la mémoire involontaire, et de la lecture des différents signes qu'émet le monde, le narrateur proustien établit des correspondances, éclaircit le sens de son impression et ordonne ses différentes strates temporelles, en les identifiant. Strether, dans son aventure parisienne, accède à des formes de vie qui éclaircissent la médiocrité de son temps vécu, il les adopte le temps de sa mission et restaure, par procuration, le temps perdu. Donner forme à de l'informe, c'est, pour

Strether, redonner du sens à sa vie, et du sens au temps perdu. Et le narrateur, même sans le savoir, possède et ordonne bien plus que son propre passé :

> Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre[2].

Conscient ou non, le sujet possède le sens et l'ordre du temps. Au réveil, il est capable de déchiffrer sa place dans le monde, et éveillé, c'est le point de vue qui fait tenir ensemble les opposés, les contraires, les variations, l'instabilité générale du monde et du sujet. Mais il est aussi l'artisan constamment sollicité pour tour à tour détruire et recommencer son entreprise de création des formes. Démiurge dévoyé, le sujet s'en remet à des formes labiles que seul l'art a une chance de pérenniser car il existe un lien consubstantiel entre la variation et le point de vue, l'un impliquant l'autre : « tout point de vue est point de vue sur une variation[3]. » James et Proust ont recours à des stratégies différentes pour faire figurer ces « variations ». On s'attachera ici à leurs figures d'expressions privilégiées, la métaphore pour Proust et l'anamorphose pour James, pour voir en quoi la transgression est à l'œuvre tout autant dans l'une que dans l'autre.

Le visage de Charlus constitue l'un des terrains les plus protéiformes de la *Recherche*. Lors d'une visite au baron, (dont le discours fou a été étudié par Barthes dans la séance du 23 mars 1977 de son séminaire contigu à son cours sur le vivre ensemble), le narrateur proustien suit les variations de son visage, qui se transforme au gré des sentiments qui le traversent. Le regard du narrateur assure les correspondances entre deux systèmes , le visage et la mer, et il pose à partir de la métaphore un rapport entre deux réalités a priori éloignées, pour les fondre ensemble dans la description :

[2] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, *ÀRTP I, op. cit*, p. 5.
[3] DELEUZE Gilles, *Le Pli*, *op. cit*, p. 27.

« Monsieur », me dit-il, en pesant tous les termes, dont il faisait précéder les plus impertinents d'une double paire de consonnes, « l'entretien que j'ai condescendu à vous accorder, à la prière d'une personne qui désire que je ne la nomme pas, marquera pour nos relations le point final. Je ne vous cacherai pas que j'avais espéré mieux ; je forcerais peut-être un peu le sens des mots, ce qu'on ne doit pas faire, même avec qui ignore leur valeur, et par simple respect pour soi-même, en vous disant que j'avais eu pour vous de la sympathie. Je crois pourtant que "bienveillance", dans son sens le plus efficacement protecteur, n'excéderait ni ce que je ressentais, ni ce que je me proposais de manifester. Je vous avais, dès mon retour à Paris, fait savoir à Balbec même que vous pouviez compter sur moi. » Moi qui me rappelais sur quelle incartade M. de Charlus s'était séparé de moi à Balbec, j'esquissai un geste de dénégation. « Comment ? s'écria-t-il avec colère (et en effet son visage convulsé et blanc différait autant de son visage ordinaire que la mer quand, un matin de tempête, on aperçoit, au lieu de la souriante surface habituelle, mille serpents d'écume et de bave), vous prétendez que vous n'avez pas reçu mon message – presque une déclaration – d'avoir à vous souvenir de moi[4] ?

[…]

— Monsieur, je vous jure que je n'ai rien dit qui pût vous offenser.

— Et qui vous dit que j'en suis offensé ? » s'écria-t-il avec fureur en se redressant violemment sur la chaise longue où il était resté jusque-là immobile, cependant que, tandis que se crispaient les blêmes serpents écumeux de sa face, sa voix devenait tour à tour aiguë et grave comme une tempête assourdissante et déchaînée. (La force avec laquelle il parlait d'habitude, et qui faisait se retourner les inconnus dehors, était centuplée, comme l'est un *forte*, si, au lieu d'être joué au piano, il l'est à l'orchestre, et de plus se change en un *fortissimo*. M. de Charlus hurlait[5].)

La métaphore repose sur une analogie : il y a une ressemblance entre le visage tortueux et colérique de Charlus et la mer tempétueuse, qui appelle en creux la ressemblance entre son visage plus calme et la mer à la surface « souriante » : « Métaphore et comparaison sont en effet fondées toutes deux sur un rapport d'analogie, qui est formellement marqué dans le cas de la comparaison – alors qu'il ne l'est pas dans la métaphore[6]. » Proust ajoute à l'aspect visuel de la mer déchaînée, pour

[4] PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes*, *ÀRTP II*, p. 842-843.

[5] *Ibid*, p. 846.

[6] SERÇA Isabelle, « Métaphore », *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction de Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers ; [préface Antoine Compagnon]. – Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Références et dictionnaires », 2014, p. 622-626.

décrire le visage du baron, la dimension acoustique de la tempête pour évoquer les variations des tonalités de sa voix. Deux états sont donc en cause, le calme (absent) et la colère de Charlus, qui correspondent au calme et la tempête de la mer. Sans procéder à une comparaison, c'est en saisissant l'écart, donc le passage, entre ces deux états, que le narrateur construit son analogie entre parenthèses : « […] et en effet son visage convulsé et blanc différait autant de son visage ordinaire que la mer quand, un matin de tempête, on aperçoit, au lieu de la souriante surface habituelle, mille serpents d'écume et de bave […] ». C'est bien le passage d'une forme à l'autre que tente de cerner le narrateur, c'est-à-dire leur rapport, donc ce qui sépare les deux états : une distance, mais pas celle qui sépare le visage et la mer, celle qui sépare deux états de l'un et de l'autre, pour ne plus faire apparaître que ce qui leur est commun. C'est le verbe « différer » suivi de la locution adverbiale « autant […] que » qui incarne dans la phrase l'écart entre les deux visages de Charlus, dont l'un est absent. Les « mille serpents d'écume et de bave » viennent peupler et compliquer, dans une précipitation des formes digne d'un drapé baroque, le visage ulcéré de Charlus, qui n'est pas sans faire penser aux visages outragés du Caravage, qu'il s'agisse de celui de Méduse ou de celui du jeune homme mordu par un lézard, le bestiaire reptilien en surimpression, comme le cou dénudé de Charlus rappelle l'épaule sensuelle de l'androgyne représentée par le peintre. Le visage de Charlus et la mer sont les deux termes enchaînés dans la phrase : le narrateur a trouvé entre les deux un rapport morphologique et acoustique. Il n'est pas question ici d'une mémoire précise convoquée involontairement, dans la perception du narrateur, par le visage du baron, mais bien plutôt d'une tempête générique, et pourtant, il nous semble que l'enjeu est le même. S'il faut trouver un rapport entre deux termes et les organiser dans la phrase pour saisir le réel, c'est bien ce que fait le narrateur ici : « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément, […] rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents[7]. » Le narrateur cherche dans ce qu'il voit ce qui y est caché, ce qui peut se déployer à partir de l'élément perçu. L'élément convoqué est donc toujours absent (comme ici la mer), à la fois à une grande distance de ce qui est perçu, mais rapproché par contiguïté morphologique. Il y a bien deux

[7] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 467.

termes à faire tenir dans la phrase, la dualité est toujours de mise et implique l'élément absent (le calme du visage de Charlus) et l'élément présent (la tempête qui complique son visage). La métamorphose suppose un passage entre deux états, et pour le faire apparaître, il faut saisir le rapport entre les deux états ou les deux objets :

> On peut se faire succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style[8].

Le narrateur a encore recours à une analogie : le rapport qui existe entre les deux termes doit être un rapport de causalité, comme pour les phénomènes physiques. La même nécessité conduit la manière objective et subjective de poser un rapport entre deux éléments.

L'écriture proustienne repose en grande partie sur un principe analogique : cherchant à définir des lois d'après ce qu'il voit, mais aussi à creuser le fond de son impression pour atteindre son essence, le narrateur essaie d'élaborer des rapports de proportions (morphologiques, philosophiques, sémiotiques) entre ce qu'il voit et ce qu'il a vu, entre ce qu'il sent et qu'il a senti. L'analogie, la correspondance et la métaphore semblent invoquer un lien naturel entre deux éléments : ce rapport morphologique ne va pourtant pas de soi. Barthes formule une critique de l'analogie car elle « implique un effet de Nature : elle constitue le « naturel » en source de vérité ; et ce qui ajoute à la malédiction de l'analogie, c'est qu'elle est irrépressible[9] ». Mais l'enjeu de l'analogie proustienne va justement contre cette généralité que critique Barthes : « La naturel n'est nullement un attribut de la Nature physique : c'est l'alibi dont se pare une majorité sociale : le naturel est une légalité[10]. » Justification de la doxa pour Barthes, l'analogie est à éviter ; pour Proust, elle est une méthode.

[8] *Ibid*, p. 468.

[9] BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Le démon de l'analogie », Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 52.

[10] « Le naturel », *Ibid*, p. 157.

Les marines d'Elstir ne sont jamais si présentes que lorsqu'elles sont convoquées par la mémoire visuelle du narrateur qui contemple la mer à Balbec. Il rend explicite la correspondance entre le style pictural d'Elstir et l'écriture, en utilisant les termes « métaphore » et « comparaison » :

> Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matin quand Françoise défaisait les couvertures qui cachaient la lumière, le soir quand j'attendais le moment de partir avec Saint-Loup, il m'était arrivé grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie. […] Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir.[11]

Le narrateur continue d'expliciter le rapprochement entre la peinture et la poésie en assumant l'analogie : « le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore[12]. » À la suite de cette évocation générale du style poétique d'Elstir, la description du tableau qui représente le port de Carquethuit illustre plus précisément, dans une ekphrasis analytique, la manière du peintre, mais plus encore, le fonctionnement de la métamorphose proustienne :

> Si tout le tableau donnait cette impression des ports où la mer entre dans la terre, où la terre est déjà marine et la population amphibie, la force de l'élément marin éclatait partout ; et près des rochers, à l'entrée de la jetée, où la mer était agitée, on sentait, aux efforts des matelots et à l'obliquité des barques couchées à angle aigu devant la calme verticalité de l'entrepôt, de l'église, des maisons de la ville, où les uns rentraient, d'où les autres

[11] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP II*, *op. cit*, p. 191.
[12] *Ibid*.

> partaient pour la pêche, qu'ils trottaient rudement sur l'eau comme sur un animal fougueux et rapide dont les soubresauts, sans leur adresse, les eussent jetés à terre[13].

Ici, « la force de l'élément marin » est le liant, le lieu de passage et de dissolution des formes qui permet à Elstir d'intervertir les éléments terrestres et les éléments liquides pour les rendre indistincts et en inverser les fonctions. La mer, c'est la ligne de démarcation qui se dissout. Plus encore, dans ce passage, les éléments ne sont pas simplement fondus et rendus indistincts, ils sont intervertis, ce qui rapproche cette métaphore de l'anamorphose telle qu'elle est expliquée par Baltrušaitis, pour qui il s'agit d'« interversion des éléments et des fonctions[14] ». Cependant, la dilution entre terre et mer n'a pas la même fin que l'anamorphose, et Baltrušaitis établit clairement ce qui les sépare : « Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé[15] […] ». Ce qu'Elstir donne à voir, c'est bien la disparition des limites qui séparent chaque élément, terrestre et marin, et l'indistinction est l'aboutissement de la métamorphose. Cependant, cette indistinction a la puissance de l'unité, bien qu'elle soit « multiforme ». L'effet d'unité, selon le narrateur, est en partie produit par le fait que la « comparaison » est « tacitement et inlassablement répétée dans une même toile » : il s'agit bien du motif qui est à la fois ce qui est répété, et sa propre structure d'apparition – on voit bien dans quelle mesure l'élément marin donne à tous les autres éléments du tableau sa structure liquide. La ligne de démarcation, dont on a vu le mouvement à l'intérieur de la perception du narrateur, se dissout : « Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan[16]. »

Ce qui intéresse James dans le problème du changement des formes, c'est davantage le trompe-l'œil, le secret, la profondeur et la surface : « L'anamorphose n'est pas l'aberration où la réalité est subjuguée par une vision de l'esprit. Elle est un

[13] *Ibid*, p. 193.
[14] BALTRUŠAITIS Jurgis, *Les perspectives dépravées*, *op. cit*, p. 7.
[15] *Ibid*.
[16] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP II*, *op. cit*, p. 192-193.

subterfuge optique où l'apparent éclipse le réel [17] . » Le procédé anamorphotique n'implique pas de comparaison, mais elle suppose deux états d'une même forme, donc une sorte d'analogie : l'une informe, mystérieuse, « apparente », oblique, (l'os de seiche dans le tableau de Holbein) et l'autre qui se révèle une fois renversée – l'image « réelle » éclipsée par l'informité d'une image apparente. « Le système est savamment articulé. Les perspectives accélérées et ralenties ébranlent un ordre naturel sans le détruire. La perspective anamorphotique l'anéantit avec les mêmes moyens dans leurs applications extrêmes[18]. » L'anamorphose est censée, dans *Les Ambassadeurs,* résumer le « processus de vision » que James s'applique à faire figurer. Or, l'allusion est, selon la rhétorique, la forme de discours correspondant au procédé optique de l'anamorphose : « la rhétorique définissait déjà l'allusion comme une transposition de l'anamorphose dans le discours, une figure qui ne pouvait être comprise que sous une perspective déterminée.[19] » L'allusion est une modalité de l'absence : en présence, un signifiant sans référent au contenu secret ; en absence, la véritable chose désignée, parfois restée secrète. Selon David Lapoujade, les italiques et les pronoms personnels [20] sont les marques de l'anamorphose dans l'écriture jamesienne, à condition qu'ils remplissent sa fonction exacte de déformation, comme c'est le cas, selon nous, du syntagme « courbure excessive du globe[21] », pour parler de la distance du regard aveugle que Woollett projette sur Paris : une distance qui se tord, et qui transforme l'image. David Lapoujade insiste davantage sur la perturbation de la syntaxe dans certaines phrases et l'importance des dialogues pour expliquer l'importance du caractère interprétatif du problème perspectiviste. On peut ajouter aussi la fonction des pronoms relatifs dans certaines phrases, qui permettent de mesurer l'écart entre deux états ou deux moments : « La difficulté, dit deux jours plus tard Strether à Madame de Vionnet, c'est que je ne peux pas déceler en eux le moindre sentiment qu'il n'est pas le même vieux Chad que celui sur qui pendant trois ans ils

[17] BALTRUŠAITIS Jurgis, *Les perspectives dépravées*, *op. cit*, p. 7-8.

[18] *Ibid*, p. 7-8.

[19] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 143.

[20] Deleuze, déjà, soulignait la manière jamesienne de nommer sans nommer, la « détermination de l'indéterminé » à travers l'usage des pronoms personnels : « […] *cela* dont je vous parle, et *à quoi* vous pensez aussi, êtes-vous d'accord pour *le* dire de lui, à condition qu'on sache à quoi s'*en* tenir, sur *elle*, et qu'on soit d'accord aussi sur qui est *lui*, et qui est *elle* ? » Gilles Deleuze, *Le Pli*, *op. cit*, p. 30.

[21] JAMES Henry, *LA*, p. 177 ; « the extravagant curve of the globe » ; *TA*, p. 110.

ont fixé des yeux furieux par-dessus l'océan[22]. » Cette phrase est exemplaire de la façon dont James parvient à faire tenir en peu de mots toute l'intrigue du roman en chargeant certaines articulations d'allusions (ici les pronoms relatifs), qui accusent des béances et des foyers interprétatifs potentiels : il s'agit ici de faire apparaître la différence entre le Chad passé et le Chad présent, c'est-à-dire une distance qui sépare la perception de Woollett de la vérité parisienne. Les subordonnées s'enchaînent et marquent graduellement l'éloignement entre le point de vue de Strether et le point de vue de Woollett ; cette phrase décrit la courbe de la différence irrévocable qui sépare le point de vue de Strether et celui des Pocock.

Le jeu des prolepses et des analepses produit aussi une distorsion temporelle qui fait glisser la conscience de Strether dans un espace indécidable. James superpose dans une même phrase prolepse et analepse, sans tout à fait interrompre l'action en train de se dérouler, mais en lui ajoutant des strates temporelles virtuelles. Lorsque Chad demande à Strether, au début du Livre IV, s'il le trouve changé, le narrateur parvient à décrire, au moyen d'une phrase aux indicateurs temporels qui tirent la phrase dans deux sens opposés, comment cette question résonnera en Strether dans la suite de son aventure : « – Est-ce que je vous donne l'impression de m'être amélioré ? » Telle fut, à ce moment-là, la question que Strether, par la suite, devait se rappeler[23]. » La traduction permet d'insister sur la double temporalité en jeu ici : « à ce moment-là » et « par la suite », plaçant Strether dans une double temporalité (la formulation en anglais rend cette double temporalité encore plus dense). Le même type de superposition est observée au début du Livre IV, avec la même tournure grammaticale (« *was to* + verbe ») : « L'empressement maternel avec lequel madame de Vionnet sauta sur cela devait par la suite paraître d'une grâce magnifique aux yeux de Strether[24]. »

On trouve une autre occurrence de ce travail sur la temporalité au sein même de la phrase au début du deuxième chapitre du livre V : « Sur ce, Strether vit que Chad

[22] JAMES Henry, *LA*, p. 379 ; « The difficulty is », Strether said to Madame de Vionnet a couple of days later, « that I can't surprise them into the smallest sign of his not being the same old Chad they've been for the last three years glowering at across the sea. » ; *TA*, p. 230.

[23] JAMES Henry, *LA*, p. 152 ; « Do I strike you as improved ? » Strether was to recall that Chad had at this point enquired. » *TA*, p. 95.

[24] JAMES Henry, *LA*, p. 250 ; « The mother's eagerness with which Madame de Vionnet jumped at this was to come back to him later as beautiful in its grace. » *TA*, p. 151.

était de nouveau à portée de main, et par la suite, aussi absurde que cela puisse paraître, il ne sut guère ce qui s'était passé alors.[25] » Les indicateurs temporels sont nombreux pour une seule phrase, et distribués de façon à décrire une boucle : « Sur ce » indique une continuité avec l'action qui précède, à savoir une conversation entre Bilham et Strether, « par la suite » indique une prolepse, mais indéterminée dans le temps, et « alors » clôt la phrase en renvoyant directement au premier indicateur temporel « sur ce ». Ce détour par la conscience de Strether déborde du seul instant décrit ici, c'est-à-dire l'action de Strether qui s'éloigne avec Chad, ce que nous indique la phrase suivante : « Ce moment, sentait-il, le concernait plus profondément qu'il n'aurait pu l'expliquer, et il se demanda après coup si, en s'éloignant avec ce garçon, il avait eu l'air pâle ou rouge[26]. » Ce détour produit une boucle qui a pour fonction de dilater l'action, et surtout de lui ajouter l'épaisseur réflexive de Strether, qui n'est pas simplement en train de marcher avec Chad, mais qui est en même temps déporté en dehors de l'action. Si la boucle que décrit cette phrase est courte, le terme « absurde » en caractérise l'écart littéral, puisque ce terme est presque le synonyme d' « impossible » , au sens de qui ne peut ou ne devrait pas exister.

Si la présence du narrateur à la première personne du singulier et à la deuxième personne du pluriel est sensiblement moins affirmée que dans d'autres romans de James, son apparition scande parfois le récit, comme pour rappeler l'impossibilité de pénétrer plus avant dans la conscience de Strether. Le type de détour dont on vient de voir un exemple peut être plus explicite : « Il en montra le moins possible, quand il déclara à Mrs Pocock, au bout d'un moment beaucoup plus bref que le regard que nous venons de porter sur ces réflexions[27] […] ». Détour, ou plutôt raccourci, comme si le narrateur voulait compenser la dilatation d'un moment descriptif – ici, il s'agit d'un échange de regards et d'interprétation de signes entre Waymarsh et Strether – par un retour quelque peu artificiel à la temporalité du dialogue.

[25] JAMES Henry, *LA*, p. 208 ; « On which Strether saw that Chad was again at hand, and he afterwards scarce knew, absurd as it may seem, what had then quickly occured. » *TA*, p. 127.

[26] JAMES Henry, *LA*, p. 208 ; « The moment concerned him, he felt, more deeply than he could have explained, and he had a subsequent passage of speculation as to whether, on walking off with Chad, he hadn't looked either pale or red. » *TA*, p. 127.

[27] JAMES Henry, *LA*, p. 373-374 ; « He showed the least possible by saying to Mrs. Pocock after an interval much briefer than our glance at the picture reflected in him […] » *TA*, p. 227.

Pour sortir de l'analogie, Barthes envisage deux « ironies[28] », deux « excès contraires [29] » : la platitude de la copie et l'anamorphose, qui déforme « régulièrement », c'est-à-dire selon une certaine proportion. Barthes parle de l'anamorphose comme d'une « transgression[30] » de l'analogie. Pourtant l'analogie proustienne, par le travail de la métaphore, peut devenir transgressive selon Jean-Pierre Richard, qui affirme à propos du tableau représentant le port de Carquethuit :

> La métaphore aurait donc ici, comme chez les grands écrivains baroques, fonction de renversement, voire de subversion ; elle relèverait d'une technique du monde autre, toujours autre (de l'autre monde) ; elle serait un instrument d'insécurisation et d'émiettement de la vision[31].

La métaphore, qui repose sur un principe d'analogie, est chez Proust l'affirmation de la singularité d'une vision, plutôt que l'expression d'un « effet de Nature ». Elle est une méthode à part entière, qui permet de prendre en charge les variations des formes et le changement du regard. Si, comme le dit Barthes, résister à l'analogie, c'est résister à l'imaginaire, on comprend mieux pourquoi et comment Proust a tant recours à elle pour ce qu'elle permet l'affirmation de la singularité du narrateur, plutôt qu'elle illustre l'établissement d'un lien naturel, c'est-à-dire qui irait de soi, entre les choses. Au contraire, l'analogie est chez Proust le lieu où s'exprime la singularité, la capacité du point de vue à établir des rapports entre les éléments d'une série : « étymologiquement, c'est-à-dire en des temps heureux du langage, *analogie* voulait dire *proportion*[32]. »

L'attachement respectif de James à l'anamorphose et de Proust à la métamorphose correspond par ailleurs à leur choix générique. James peut transgresser, en quelque sorte, l'importance de l'analogie proustienne en dissolvant au maximum la signification explicite de l'écart entre deux formes, dans la mesure où il évacue du roman tout caractère explicatif, le paratexte étant le lieu du commentaire.

---

[28] BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit*, p. 52.

[29] *Ibid*.

[30] *Ibid*, p. 53.

[31] RICHARD Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1974, p. 217.

[32] BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit*, p. 53.

Compartimenter ses deux types d'écriture, romanesque et théorique, permet à James de revendiquer un niveau d'abstraction romanesque qui n'intéresse pas Proust. Le caractère explicatif de l'écriture proustienne ne concerne pas uniquement les passages à portée essayistique et l'élaboration des différentes lois qui régissent la cosmogonie de la *Recherche,* il est la tonalité permanente de l'écriture proustienne : chaque détail, chaque geste, chaque généralité est passée au crible de l'explication, qui est une réponse méthodologique à la nature intriquée du temps, comme le remarque Benjamin : « L'éternité, dont Proust explore certains aspects, est celle du temps intriqué, et non du temps illimité[33]. » Tout est intriqué, et le narrateur se charge de mettre à jour ces logiques de contenus et de contenants. Malgré la longueur des phrases et la dimension erratique de la *Recherche*, le narrateur explique pourquoi et comment il ne savait pas, pourquoi, quand et comment il a su, pourquoi, quand et comment il saura. L'exhaustivité proustienne trouve un repère important dans la forme analogique, qui est un mode de raccordement, pas simplement d'un rapport entre deux éléments, mais d'un rapport entre des éléments qui ont déjà été comparés.

On retrouve des modalités de présence et d'absence chez James et Proust, ordonnées selon leur poétique respective. Le passage d'une forme à une autre est toujours voué à être explicité chez Proust, mais pas chez James, qui fait dire à Strether : « La terreur tient à cette obsession de quelque chose d'autre[34]. » Cette adresse à Maria Gostrey fait incarner en Strether le problème entier du sujet :

> Elle constitue aussi une indication sur les potentialités d'un sujet qui ne monopolise le point de vue narratif qu'au prix de cette perpétuelle profondeur de champ, capacité à envisager deux choses à la fois, la présente et l'absente, dans un continuel déplacement. La terreur obsédante de l'altérité, telle est la condition psychique de l'anamorphose[35] […]

La présence et l'absence ne sont pas simplement des modalités selon lesquelles les éléments se placent et se déplacent, elles sont des modalités proprement

[33] BENJAMIN Walter, *Sur Proust, op. cit*, p. 55. Ce passage n'est pas retranscrit dans la version originale précédemment citée et consultée en ligne.

[34] JAMES Henry, *LA*, p. 38 ; « The obsession of the other thing is the terror. » ; *TA*, p. 26.

[35] WOLKENSTEIN Julie, *La scène européenne : Henry James et le romanesque en question*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2000, p. 57-58.

ontologiques chez James, qui ne trouvent parfois même, dans une élévation du degré d'abstraction, aucun contenant ni aucun contenu. La présentification de l'absence convoque en même temps la surface et la profondeur. Blanchot remarque : « Telle est peut-être l'essence de l'art de James : rendre à chaque instant toute l'œuvre présente[36]. » Dans le même sens, Benjamin évoque la « présentification » pour parler de l'écriture proustienne, procédé qui n'est pas étranger à la manière jamesienne : « *À la recherche du temps perdu* est une tentative ininterrompue de charger toute une vie de la présence d'esprit la plus haute. Le procédé proustien n'est pas la réflexion, mais la présentification[37]. »

Le temps passe, informe, et seuls le point de vue et la perspective sont en mesure de saisir le passage entre les formes. Dans le cas de l'analogie (ou métaphore) et de l'anamorphose, le point de vue doit tenir ensemble deux éléments, et chercher à traduire leur rapport, c'est-à-dire le passage de l'un à l'autre. Les images de la lanterne magique défilent devant un regard qui les lie, l'œil de l'enfant assiste au passage des formes d'un kaléidoscope. Albertine, Charlus, Saint-Loup se transforment en permanence sous et dans le regard du narrateur, tout comme le temps glisse et se transforme, se digère, s'oublie et ressurgit en lui. Ces formes successives, jamais définitives, qui jaillissent grâce au point de vue et à la perspective sont autant de prises sur la trame informe du temps qui se délite – c'est l'écriture mouvante accrochée au blanc de la page. Le domaine de l'artiste est décrit par James, dans la préface aux *Ambassadeurs,* comme « toujours tendu comme le drap blanc suspendu pour intercepter les images de la lanterne magique d'un enfant – une ombre plus fantastique et plus mobile[38]. » Ces points d'accroche ne peuvent pas servir de repères fixes, mais plutôt de constellations en perpétuel réagencement. L'anamorphose de James contient l'instabilité du regard et des formes, en tenant en respect le risque d'une fixité définitive. Le processus de vision que traduit l'anamorphose est une vacillation et sa scénographie repose sur le trompe-l'œil et le coup de théâtre. L'image est tour à tour détruite puis rétablie, faisant du mouvement le véritable sujet de l'action ; l'image est

[36] BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, *op. cit*, p. 196.

[37] BENJAMIN Walter, *Sur Proust, op. cit,* p. 56. Ce passage n'est pas retranscrit dans la version originale précédemment citée et consultée en ligne.

[38] JAMES Henry, *LA,* « Préface à l'édition de 1909 », p. 656 ; « […] which hangs there ever in place like the white sheet suspended for the figures of a child's magic-lantern – a more fantastic and more movable shadow. » ; *TA*, « Preface », p. 4.

entre deux états, elle *devient* un passage optique, elle *est* une distance, la distance du temps qui passe dans l'informité monstrueuse de la perte et dont le point de vue et la perspective rétablissent les pôles.

En plus de révéler deux états d'une même forme, soit le rapport entre deux formes, métamorphose et anamorphose incarnent le problème du passage entre elles, décrivent un changement. Ce qu'elles prennent en charge, c'est la distance du point A au point B ; leur problème est la distance entre eux, le passage de l'un à l'autre, soit de l'informe à la forme, soit de la forme à l'informe. Cette question du passage, c'est toute la question de l'écriture. Une grande rivalité oppose, dans la perspective jamesienne et proustienne, la vie et l'art, l'expérience et la littérature. L'écriture, le roman, remplissent la fonction de passage de l'un à l'autre, mais qu'en est-il de cette distance qui les sépare ?

2. La fabrique d'une distance : les polarisations de la vie vécue et de la littérature et le mythe de la rivalité

Strether et le narrateur proustien soustraient à la vie la différence qui fait l'objet de la reprise ; James et Proust tentent de faire figurer le passage entre les différentes formes du temps. Ce passage est une dimension de la différence, qui doit aussi, ici, faire l'objet de reprise. Il faut tirer, hors de l'informe qui s'accumule, la différence qu'il cache. Chez l'un comme l'autre auteur, le matériau de la littérature a la dimension du caché :

> Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détournés de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie[39].

Les deux temporalités de l'habitude et du travail de la reprise s'opposent parfaitement : d'un côté, le travail difficile de la recherche du sens, de l'autre, l'entassement informe des jours passés qui occulte les impressions par des formes vaines. La supériorité de l'art sur la vie est, sans conteste, commune à James et à Proust, et il s'agit bien d'une opposition structurelle. Selon James, la vie est informe et il faut savoir sélectionner le germe d'une histoire au sein de cette masse rébarbative :

> La vie étant faite toute d'inclusion et de confusion et l'art de séparation et de sélection, ce dernier, à la recherche de la valeur solide et latente à laquelle seule il s'intéresse, flaire cette substance avec un instinct aussi infaillible que celui d'un chien qui soupçonne la présence d'un os enterré. La différence ici vient toutefois de ce que le chien ne désire son os que pour le détruire, alors que l'artiste trouve dans sa minuscule pépite, lavée de sa gangue gênante et martelée jusqu'à obtenir une dureté sacrée, la matière même d'une affirmation claire, sa chance la meilleure d'indestructibilité. En même temps, cela l'amuse souvent de noter

[39] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV, op. cit*, p. 474-475.

> comment, passée la première étape du cas concret, cas qui constitue pour lui son germe, sa particule vitale, son grain d'or, la vie s'obstine à commettre des maladresses, des erreurs, à se perdre dans le sable. La raison en est, bien sûr, que la vie n'a en aucune façon le sens direct du sujet et est incapable, heureusement pour nous, de produire autre chose qu'un splendide désert. D'où cette occasion offerte à la sublime économie de l'art qui récupère épargne, thésaurise et « place en banque », investissant et réinvestissant ces fruits du labeur dans de merveilleux ouvrages utiles et en amassant ainsi pour nous, terribles lapidateurs que nous sommes par nature, le plus royal des revenus[40].

Le champ lexical est presque minéral : la pépite est enfouie sous le sable de la vie, qui représente un désert ; la valeur du germe romanesque est « solide », faite de « dureté sacrée » à force d'être travaillée par l'artiste, qui vise à la rendre indestructible. Il faut ajouter que James est particulièrement confiant dans la qualité du matériau des *Ambassadeurs* : « […] dans cette autre entreprise je n'eus affaire qu'à une absolue conviction et à une constante clarté […]. Rien ne résistait, rien ne se dérobait, me semble-t-il voir, dans ce sentiment complet et salubre du matériau ; il répandait, sur tous les aspects, la même lumière dorée[41]. » La description de la quête du matériau littéraire prend, dans la préface aux *Dépouilles de Poynton*, un aspect archéologique, puis un aspect économique. « L'économie de l'art » s'oppose à la dépense ordinaire qui fait de nous de « terribles lapidateurs ». Elle est une opération de sélection, d'investissement, de réinvestissement. Elle doit choisir, garder, travailler, transformer – aller contre, donc, l'ordre ordinaire de la dépense telle que la vie le

[40] JAMES Henry, *La Création littéraire*, « Préface aux *Dépouilles de Poynton* », *op. cit*, p. 136 ; « Life being all inclusion and confusion, and art being all discrimination and selection, the latter, in search of the hard latent *value* with witch alone it is concerned, sniffs round the mass as instinctively and unerringly as a dog suspicious of some buried bone. The difference here, however, is that, while the dog desires his bone but to destroy it, the artist finds in *his* tiny nugget, washed free of awkward accretions and hammered into a sacred hardness, the very stuff for a clear affirmation, the happiest chance for the indestructible. It at the same time amuses him again and again to note how, beyond the first step of the actual case, the case that constitutes for him his germ, his vital particle, his grain of gold, life persistently blunders and deviates, loses herself in the sand. The reason is of course that life has no direct sense whatever for the subject and is capable, luckily fo us, of nothing but splendid waste. Hence the opportunity for the sublime economy of art, which rescues, which saves, and hoards and "banks," investing and reinvesting these fruits of toil in wondrous useful "works" and thus making up for us, desperate spendthrifts that we all naturally are, the most princely of incomes. » *Critical Prefaces, op. cit*, p. 120.

[41] JAMES Henry, *LA*, « Préface à l'édition de 1909 », p. 655 ; « […] so in this other business I had absolute conviction and constant clearness to deal with […]. Nothing resisted, nothing betrayed, I seem to make out, in this full and sound sense of the matter ; it shed from any side I could turn it to the same golden glow. » ; *TA*, « Preface », p. 3.

commande : « Notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit qui les isola d'elle[42]. » La qualité de l'artiste vient répondre, avec force et forme, à la confusion du réel. C'est son erreur constitutive, de ne pas avoir de forme, ou plutôt d'en avoir à l'infini : « Cette perpétuelle erreur qui est précisément la "vie", ne donne pas ses mille formes seulement à l'univers visible et à l'univers audible, mais à l'univers social, à l'univers sentimental, à l'univers historique, etc[43]. » L'artiste est le seul capable d'en extraire un substrat, et son pouvoir de discernement et de production est immense.

> Le réel, pour moi, ce sont des choses que nous connaîtrons tôt ou tard, d'une façon ou d'une autre. Le romanesque au contraire, ce sont les choses qu'avec toutes les facilités du monde nous ne pouvons jamais connaître directement, – celles qui ne peuvent nous atteindre que par le splendide détour de nos pensées et de nos désirs[44].

Ce « splendide détour » est le même que porte aux nues le narrateur proustien dans son analyse de la lecture, à la différence que le réel, pour ce dernier, est fondamentalement insondable : « La trouvaille du romancier a été de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler[45]. » Il en va pour le narrateur d'une séparation sans appel entre la réalité et « l'âme », tandis que James réhabilite (peut-être est-ce un trait pragmatique, voire positiviste ?) la possibilité de connaître le réel par d'autres moyens.

Le mise en doute de la pertinence de la littérature que Proust met en scène dans la *Recherche* à travers l'expérience du narrateur est l'endroit de la formulation de l'hypothèse d'une différence structurelle entre l'art et la vie :

> Baigné dans l'attente pleine de sécurité de son retour avec Françoise et la confiance en sa docilité comme dans la béatitude d'une lumière intérieure aussi réchauffante que celle du dehors, je pouvais disposer de ma pensée,

[42] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP II*, *op. cit*, p. 5.

[43] PROUST Marcel, *Albertine disparue*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 154.

[44] JAMES Henry, cité par ZÉRAFFA Michel, « Absence et forme », in *L'Art de la fiction*, *op. cit*, p. 44. M. Zéraffa précise en note que cet extrait se trouve dans une « postface » à *L'Américain*.

[45] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, *ÀRTP I*, *op. cit*, p. 84.

> la détacher un moment d'Albertine, l'appliquer à la sonate. Même en celle-ci, je ne m'attachai pas à remarquer combien la combinaison du motif voluptueux et du motif anxieux répondait davantage maintenant à mon amour pour Albertine, duquel la jalousie avait été si longtemps absente que j'avais pu confesser à Swann mon ignorance de ce sentiment. Non, prenant la sonate à un autre point de vue, la regardant en soi-même comme l'œuvre d'un grand artiste, j'étais ramené par le flot sonore vers les jours de Combray – je ne veux pas dire de Montjouvain et du côté de Méséglise, mais des promenades du côté de Guermantes – où j'avais moi-même désiré d'être un artiste. En abandonnant en fait cette ambition, avais-je renoncé à quelque chose de réel ? La vie pouvait-elle me consoler de l'art, y avait-il dans l'art une réalité plus profonde où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie[46] ?

Non seulement le narrateur doute de ses talents d'écrivain, mais il doute même, au fond, de la réalité de l'art. Il est encore question de profondeur, ici, puisque le narrateur pose la question de savoir si l'art renferme quelque chose de plus consistant, de réel, de significatif. Si la qualité supérieure de l'art n'existe pas, le narrateur se demande si la vie suffirait à le « consoler » du renoncement à l'art, c'est-à-dire de son absence. L'opposition entre cette « réalité plus profonde » et la vie ordonnée selon l'action effective qui détourne l'artiste de la création est liée à la rivalité entre le temps subjectif et le temps du monde, dont on avait posé la dialectique. Les « actions de la vie » sont le grand désert qu'évoque James, espace-temps dans lequel rien d'autre que les grands repères valables pour tous se distinguent. Dans une autre préface, James parle de « la confusion de la vie[47] ». On peut voir, dans l'image d'« ensablement progressif[48] » que prend Barthes pour tenter de définir l'acédie, une même idée de perte de repères du point de vue de l'intensité. Le sable qui recouvre la réalité plus profonde mène à la déprise. La question du narrateur proustien fait pressentir la dévaluation de l'action effective dont il évoque plus loin la stérilité en accusant

[46] PROUST Marcel, *La Prisonnière, ÀRTP III, op. cit,* p. 664.

[47] JAMES Henry, *La Création littéraire,* « Préface à *Ce que savait Maisie* », *op. cit,* p. 159 : « Il n'est de thème plus humain que ceux qui reflètent pour nous, dans la confusion de la vie, l'étroite relation du bonheur et du malheur, des choses qui aident et des choses qui blessent, médaille dure et brillante qui se balance toujours sous nos yeux, d'un alliage très étrange et dont l'endroit représente le bon droit et le bien-être d'un individu et l'envers la souffrance et l'injustice qu'endure un autre individu. » ; « No themes are so human as those that reflect for us, out of the confusion of life, the close connexion of bliss and bale, of the things that help with the things that hurt, so dangling before us for ever that bright hard metal, of so strange an alloy, one face of which is somebody's right and ease and the other somebody's pain and wrong. » *The Art of the Novel : Critical Prefaces, op. cit,* p. 143.

[48] BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II, op. cit,* p. 27-28.

l' « impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective[49]. » La critique que le narrateur fait de la littérature réaliste va dans le même sens :

> Peu à peu, conservée par la mémoire, c'est la chaîne de toutes ces expressions inexactes où ne reste rien de ce que nous avons réellement éprouvé, qui constitue pour nous notre pensée, notre vie, la réalité, et c'est ce mensonge-là que ne ferait que reproduire un art soi-disant « vécu », simple comme la vie, sans beauté, double emploi si ennuyeux et si vain de ce que nos yeux voient et de ce que notre intelligence constate qu'on se demande où celui qui s'y livre trouve l'étincelle joyeuse et motrice, capable de le mettre en train et de le faire avancer dans sa besogne. La grandeur de l'art véritable, au contraire, de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie[50].

Deux types de réalité s'opposent dans la *Recherche*. L'une, linéaire et superficielle, fait croire à l'univocité de son sens. Elle est constituée d'un enchaînement d'éléments ou de situations objectives, pur de toute perception. Or la réalité est un rapport, « quelque chose d'immatériel[51] » puisqu'elle est le fruit de la rencontre entre l'extériorité et qui la perçoit : « Toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous par une autre moitié[52]. » La réalité ne se situe pas uniquement dans l'extériorité de l'objet ni complètement dans l'impression sensible, elle *est* dans ce double ancrage, donc en partie immatérielle. Alain de Lattre résume : « La réalité n'est pas dans les termes reliés, elle est dans leur liaison[53]. » Si la réalité est une liaison, alors elle peut se faire comme ne pas se faire, comme un

[49] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 456.

[50] *Ibid*, p. 473.

[51] *Ibid*, p. 463 : « C'est que les choses – un livre sous sa couverture rouge comme les autres –, sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel, de même nature que toutes nos préoccupations ou nos sensations de ce temps-là, et se mêlent indissolublement à elles. »

[52] *Ibid*, p. 471.

[53] DE LATTRE Alain, *La Doctrine de la réalité chez Proust, T. I* : *L'espace de la réalité et la règle du temps*, Paris, José Corti, 1978, p. 59.

motif, elle peut disparaître et réapparaître au gré de l'attention intermittente du sujet. C'est parce que chaque regard est singulier que la réalité peut prendre une infinité de formes : « L'humanité est immense, et la réalité prend des millions de formes […][54] »

L'habitude de ne pas creuser le sens de notre impression nous dépossède de la possibilité de trouver la juste expression de ce qu'est la réalité. La facilité de lui substituer une « expression qui en diffère tellement » conduit à confondre les deux types de réalité : ce mensonge, nous finissons par le considérer comme la réalité même ». On l'engloutit, donc, sous l'aspect général et l'expression commune des choses, comme le sable engloutit les pépites que l'artiste doit aller déterrer. James polarise de façon semblable deux dimensions de la réalité : l'une, visible, qui confond les éléments, les perd, les rend indistincts ; l'autre, en germe, sacrée, qu'il faut débusquer et dont il faut travailler la matière. Germe romanesque ou singularité de l'impression, *ce qui est caché* requiert un accès, un effort répété pour percer la singularité de son sens, une force pour le tirer hors du degré de profondeur auquel il se cache. La construction de ce sens singulier s'érige contre l'homogénéisation référentielle : « […] Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire[55] […] ».

L'impression est le fondement par lequel le sujet entre en relation avec le monde, autant pour James que pour Proust, parce qu'elle est singulière :

> J'avais trop expérimenté l'impossibilité d'atteindre dans la réalité ce qui était au fond de moi-même ; que ce n'était pas plus sur la place Saint-Marc que ce n'avait été à mon second voyage à Balbec, ou à mon retour à Tansonville pour voir Gilberte, que je retrouverais le Temps perdu, et que le voyage, qui ne faisait que me proposer une fois de plus l'illusion que ces impressions anciennes existaient hors de moi-même, au coin d'une certaine place, ne pouvait être le moyen que je cherchais. Et je ne voulais pas me laisser leurrer une fois de plus, car il s'agissait pour moi de savoir enfin s'il était vraiment possible d'atteindre ce que, toujours déçu comme je l'avais

[54] JAMES Henry, *L'Art de la fiction*, *op. cit*, p. 24 ;» Humanity is immense, and reality has a myriad forms. » JAMES Henry, « The Art of Fiction », in : *Literary Criticism, op. cit*, p. 52.

[55] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 468.

été en présence des lieux et des êtres, j'avais (bien qu'une fois la pièce pour concert de Vinteuil eût semblé me dire le contraire) cru irréalisable[56].

L'impression, étant sensible, appartient au départ au domaine matériel, mais il faut convertir sa trace : « matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit[57]. » L'impression laisse une empreinte en profondeur, qui atteste de notre rapport à la réalité : « Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l' « impression » ait été faite en nous par la réalité même[58]. » Envisager la réalité en soi n'a aucun sens ; il s'agit pour l'artiste de capter la réalité « telle que nous l'avons sentie », c'est-à-dire sa vision personnelle :

Mais cette découverte que l'art pouvait nous faire faire, n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand un hasard nous apporte le souvenir véritable[59] ?

James aussi définit le roman comme une impression personnelle : « Dans sa plus vaste définition, un roman est une impression directe et personnelle de la vie : là réside avant tout sa valeur, qui sera grande ou petite suivant l'intensité de l'impression.[60] »

La construction de ce sens, cette conversion de la marque qu'a laissée la réalité sur un sujet, relève du travail de la reprise qui s'oppose à la généralité, en prenant en charge la différence. Car la reprise, on l'a dit, implique une rupture ou du moins un décrochage temporaire avec la temporalité imposée par le monde.

[56] *Ibid*, p. 455.

[57] *Ibid*, p. 457.

[58] *Ibid*, p. 458.

[59] *Ibid*, p. 459.

[60] JAMES Henry, *L'Art de la Fiction, op. cit*, p. 22 ; « A novel is in its boardest definition a personal, a direct impression of life : that, to begin with, constitutes its value, which is geater or less according to the intensity of the impression. ». Henry James, « The Art of fiction », in *Literary Criticism, op. cit*, p. 50.

Alors même que l'œuvre met à l'épreuve la « perspective fuyante[61] » de la réalité, et insiste sur son caractère largement insaisissable, le sujet se constitue, gagne en force grâce au point de vue, qui est constructiviste. Aussi, la solidité progressive du personnage focal passe en partie par la prise en charge de la labilité de ce qu'il perçoit. James et Proust travaillent à cette solidification du sujet et à son irréductibilité, qui est profondément liée à l'importance, pour eux, de la vision de l'artiste à laquelle correspond en partie la force du point de vue du personnage focal. La vision jamesienne et proustienne de l'art semble être sans faille, et se dégage du réalisme en ce que la réalité qui doit être traduite de façon singulière par le regard de l'artiste n'a pas pour but de créer un cadre de référence commun, mais passe par la distinction. Cette distinction ne relève pas du snobisme mais du caractère irréductible de la singularité : « Telle la conclusion qui ruinerait l'analogie avec ce que voulait le réalisme : le réel est dans ce qui divise, non ce qui unifie ; il est le lieu des contradictions, non plus de l'évidence ; il est le changement, la mort, non l'affirmation de la vie[62]. » L'affirmation de la vie, c'est l'affirmation de la littérature : « la vraie vie, la vie enfin vécue, c'est la littérature[63] ».

L'art « fait » la vie, la littérature est la « vraie vie », la vie « enfin vécue ». James et Proust ont en commun l'affirmation de la supériorité de l'art sur la vie, mais cette supériorité ne règle pourtant pas leur rivalité. James parle de cette mise en rivalité comme d'un moteur :

> La seule raison d'être d'un roman est de s'attacher vraiment à reproduire la vie. S'il abandonne cet effort, tout pareil à celui que nous constatons sur la toile du peintre, c'est qu'il se trouvera à l'entrée d'une gorge bien étrange et étroite. On n'attend pas du tableau qu'il s'humilie pour se faire pardonner ; et l'analogie entre l'art du peintre et l'art du romancier est, autant que je puisse en juger, totale. Leur inspiration est la même, leur méthode (compte tenu de la nature différente des véhicules) est la même. Ils peuvent s'instruire l'un l'autre, ils peuvent s'expliquer et se soutenir mutuellement. Leur cause est la même, l'honneur de l'un sera l'honneur de l'autre[64].

[61] TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, *op. cit*, p. 40-41.

[62] DE LATTRE Alain, *La Doctrine de la réalité chez Proust, T. I, op. cit,* p. 39.

[63] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV, op. cit,* p. 474.

[64] JAMES Henry, *L'Art de la fiction*, op.cit, p. 19. « The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life. When it relinquishes this attempt, the same attempt that we see on the

L'importance de la vision évacue le problème de l'histoire pour James et Proust. Lorsque le narrateur proustien insiste, dans *Le Temps retrouvé*, sur le peu d'importance qu'a l'histoire dans la création artistique, il fait plus que critiquer certains partis pris esthétiques, il défend la qualité du langage, autrement dit, le style, la vision de l'artiste, comme seul critère de validité d'une œuvre littéraire. James défend la même chose dans *L'Art de la fiction* : s'opposant à Walter Besant selon qui la littérature doit s'emparer de certaines intrigues et pas d'autres, il réhabilite la totale liberté de l'artiste et de la forme romanesque. James et Proust défendent, sur ce point, une même vision de l'art qui devrait être affranchi des attentes d'un contenu spécifique :

> Je sentais que je n'aurais pas à m'embarrasser des diverses théories littéraires qui m'avaient à un moment troublé – notamment celles que la critique avait développées au moment de l'affaire Dreyfus et avait reprises pendant la guerre, et qui tendaient à « faire sortir l'artiste de sa tour d'ivoire », et à traiter des sujets non frivoles ni sentimentaux, mais peignant de grands mouvements ouvriers, et, à défaut de foules, à tout le moins non plus d'insignifiants oisifs […]. D'ailleurs, ceux qui théorisaient ainsi employaient des expressions toutes faites qui ressemblaient singulièrement à celles d'imbéciles qu'ils flétrissaient. Et peut-être est-ce plutôt à la qualité du langage qu'au genre d'esthétique qu'on peut juger du degré auquel a été porté le travail intellectuel et moral. Mais inversement cette qualité de langage (et même pour étudier les lois du caractère, on le peut aussi bien en prenant un sujet sérieux ou frivole, comme un prosecteur peut aussi bien étudier celles de l'anatomie sur le corps d'un imbécile que sur celui d'un homme de talent, les grandes lois morales, aussi bien que celles de la circulation du sang ou de l'élimination rénale, différant peu selon la valeur intellectuelle des individus), dont croient pouvoir se passer les théoriciens[65] […]

Sérieux ou frivole, la qualité du sujet n'aura pas d'incidence déterminante sur la qualité de l'œuvre. À l'aide d'une analogie, le narrateur défend l'égalité de l'objet

canvas of the painter, it will have arrived at a very strange pass. It is not expected of the picture that i twill make itself humble in order to be forgiven ; and the analogy between the art of the painter and the art of the novelist is, so far as I am able to see, complete. Their inspiration is the same, their process (allowing for the different quality of the vehicle), is the same, their success is the same, and the honour of one is the honour of another. » ; « The Art of Fiction », in *Literary Criticism*, *op. cit*, p. 46.

[65] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 460.

choisi pour l'étude, qu'elle soit celle des « lois du caractère » ou celle de l'anatomie. La question de la teneur ou de la qualité de l'histoire ou de l'intrigue ne doit pas se poser, puisque c'est la vision de l'artiste, sa singularité, qui est l'essence de l'œuvre. La profondeur n'est pas un attribut du sujet de l'œuvre, elle est sa dimension même :

> Et comme l'art recompose exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que le vestige de la pénombre que nous avons dû traverser, l'indication, marquée exactement comme par un altimètre, de la profondeur d'une œuvre. (Car cette profondeur n'est pas inhérente à certains sujets, comme le croient des romanciers matérialistement spiritualistes puisqu'ils ne peuvent pas descendre au-delà du monde des apparences, et dont toutes les nobles intentions, pareilles à ces vertueuses tirades habituelles chez certaines personnes incapables du plus petit acte de bonté, ne doivent pas nous empêcher de remarquer qu'ils n'ont même pas eu la force d'esprit de se débarrasser de toutes les banalités de forme acquises par l'imitation[66].

La vision est la manière singulière dont l'artiste va s'emparer d'une histoire ; elle est l'expression de la différence avec laquelle l'artiste perçoit le monde. Plus encore, elle ne peut être perçue que par le medium de l'art : l'art, l'œuvre, est une révélation de la différence, qui ne peut être appréhendée par l'intelligence, ou d'autres moyens rationnels.

> La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ». Notre vie ; et aussi la vie des autres ; car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient

[66] *Ibid*, p. 476.

> restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial[67].

« Rayon spécial », « paysages » singuliers sont les conséquences de l'exercice d'une vision qui ne correspond pas à l'application d'une technique. L'art est ce qui révèle la différence propre à l'artiste. La vision est aussi ce qui fonde l'art, chez James. Dans des métaphores d'ordre bien plus constructiviste que celles choisies par Proust, James parle de terrain d'expérimentation, d'emprunt de motif dans ce qui existe déjà en-dehors de lui. Le romancier bâtit la maison de la fiction et règne en seul maître d'œuvre ; il sait ce qu'il doit faire et il sait comment procéder, dans l'unité qu'il donne à sa propre direction :

> À mon avis, cela indique en grande partie où est pour l'artiste la source d'intérêt : elle se trouve dans la forte conscience qu'il a de tout voir par lui-même. Il doit emprunter son motif, ce qui représente certainement la moitié de sa bataille, et ce motif constitue son terrain, son site et ses fondations. Mais après cela, il se contente de prêter et de donner, de construire et d'empiler, d'entasser les blocs de pierre extraits de la profonde carrière de son imagination et sur son domaine personnel. Il reste ainsi tout le temps en relations intimes avec son sujet et il peut se dire – ce qui, plus que toute autre chose, l'exalte et le soutient – que lui seul détient le secret de ce cas particulier, lui seul peut évaluer l'exactitude de la direction que doivent prendre ses données développées. Il ne peut y avoir, à ses yeux, évidemment, qu'une seule logique pour ces choses, il ne peut y avoir à ses yeux qu'une seule exactitude et une seule direction, le domaine où son sujet s'exprime le plus totalement.[68]

---

[67] *Ibid*, p. 474.

[68] JAMES Henry, *La Création littéraire*, « Préface aux *Dépouilles de Poynton* », *op. cit*, p. 139 ; « That points, I think, to a large part of the very source of interest for the artist : it resides in the strong consciousness of his seeing all for himself. He has to borrow his motive, which is certainly half the battle ; and this motive is his ground, his site and his foundation. But after that he only lends and gives, only builds and piles high, lays together the blocks quarried in the deeps of his imagination and on his personal premises. He thus remains all the while in intimate commerce with his motive, and can say to himself – what really more than anything else inflames and sustains him – taht he alone has the *secret* of the particular case, he alone can measure the truth of the direction to be taken by his developed data. There can be for him, evidently, only one logic for these things ; there can be for him only one truth and

Il y a un rapport de lutte entre l'artiste et le monde, dans la mesure où le premier doit ordonner des formes à partir du second, informe en soi, mélangé, mensonger. La défense du travail de l'artiste s'appuie sur un conflit formel : le monde tel qu'il nous apparaît dans sa généralité est informe et désordonné, seul le biais de l'impression peut en éclaircir une partie. Au cours de ce travail d'extraction de la matière et de son modelage, se forme la vision de l'artiste. On peut affirmer qu'il y a chez James comme chez Proust une forme d'exaltation de la figure de l'artiste et en particulier du romancier. À articuler les récits de ce mythe de l'un et de l'autre, on peut toutefois se demander si ce type d'affirmation n'est pas, à rebours, une reprise de la maîtrise face au caractère mouvant du type de réalité qu'ils prennent en charge. Les affirmations esthétiques du narrateur à la fin du roman suffisent-elles à panser les doutes qui ont scandé tout le roman ? Le romancier suffira-t-il, en capacité, à prendre en charge la masse monstrueuse de la réalité que constitue son temps perdu ? Les partis pris proustiens renversent l'assurance jamesienne, et on peut le voir à la façon dont l'un et l'autre entretiennent le rapport de rivalité entre l'œuvre et le monde.

L'importance que prend l'opposition entre vie et œuvre dans le paratexte jamesien, et l'opposition entre les deux types de réalité dans la *Recherche*, consolide un discours clair sur ce qui fait s'opposer, classiquement, le monde et l'artiste. Du paratexte au discours fictionnel, cette question fait s'affronter deux modalités difficilement conciliables : le temps de la vie et le temps de la création. Pourtant, cette rivalité n'est pas pure. Barthes, reprenant Kafka, pose ce problème par rapport à la matérialité de l'écriture mais cela vaut aussi pour la nature, la qualité de chaque partie : « Pour avoir le temps d'écrire, il faut lutter à mort contre des ennemis qui menacent ce temps, il faut arracher ce temps au monde, à la fois par un choix décisif et par une surveillance incessante → Il y a *rivalité* entre le monde et l'œuvre[69] […] ». Mais Barthes nuance plus loin la radicalité de cette opposition, en parlant du mondain : « Noter qu'ici encore c'est ambigu (ou « dialectique ») : le dilemme « Monde /

one direction – the quarter in which his subject most completely expresses itself. » *The Art of the Novel : Critical Prefaces, op. cit,* p. 123. La traduction paraît fautive, car les termes « motif » et « sujet » sont traduits du même mot « motive ». Le terme « histoire », semblait plus adéquat que « sujet », qui renvoie dans ce travail au personnage focal signaler. À noter que Maurice Blanchot utilise aussi, pour citer James en français, la traduction de « *motive* » par « sujet ». Voir Maurice Blanchot, *Le livre à venir, op. cit,* p. 175. Henry James utilise tour à tour les termes « *matter* », « *scheme* », « *motive* » ou « *subject* ».

[69] BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II, op. cit,* p. 267.

Œuvre » n'a pas la belle rigueur du choix janséniste (la Chambre =/= le divertissement, c'est-à-dire le Bien =/= le Mal, tout purs[70]). ». Le temps subjectif et le temps du monde s'opposent par rapport à leurs structures respectives, donc de façon schématique : il en va d'une reprise de la nature structurelle de l'opposition entre vie et œuvre que thématisent James et Proust. Autrement dit, la rivalité structurelle entre art et vie dépasse la seule question de la forme, elle est un affrontement dans le temps. La vie et l'art n'ont pas la même temporalité et même si James ne thématise certes pas cette différence, elle est largement mise en question dans la *Recherche*. Barthes pose l'enjeu du critère économique qui distingue le temps de la vie et le temps du travail de création : il faut arracher la temporalité de la création à la vie, qui ne le *donne* pas. L'artiste doit arracher au temps du monde le temps de la création ; il s'agit bien d'un vol, d'une réappropriation : l'intensité, comme le désir, doit être traquée, saisie, suivie – c'est Strether volant des heures entières à sa mission, qui s'aventure à « dérober encore une petite heure suprasensuelle[71] » ; c'est le narrateur proustien qui dans le cahot de la voiture, s'interroge sur le sens de ses impressions, s'arrête devant une haie d'aubépines, ou radiographie les invités d'une soirée plus qu'il n'y participe. À la capture du matériau de l'œuvre correspond celle du temps de l'œuvre. La réappropriation passe par le vol, pour sortir du domaine interchangeable du simple échange, qui est le domaine de la réalité mensongère. S'il faut arracher quelque chose à la vie ordinaire, c'est bien que ce *quelque chose* est en elle : le temps vécu constitue la matière même de la création. Les *Carnets* de James, en plus des préfaces ou des lettres, attestent de son attention portée au monde, aux récits qu'on lui fait, aux anecdotes qu'on lui raconte (comme celle qui est à l'origine du personnage de Strether). James décèle l'aspect romanesque d'une simple anecdote, et Proust met en scène un personnage qui finit par comprendre qu'il a toujours disposé de son matériau pour écrire son œuvre à venir.

[70] *Ibid*, p. 268.

[71] JAMES Henry, *LA*, « Projet de roman » p. 617 ; « snatching a little supra-sensual hour », « Project of novel by Henry James », *TA*, p. 386.

3. L'expérience intriquée et la juste distance

Lorsque James évoque l'opposition entre la vie et l'art dans sa préface à *La Muse tragique*, il n'en cherche pas les causes. Ce silence explicite est significatif, puisque James préfère, à la question des causes, celle des conséquences. Plutôt que de s'intéresser aux raisons pour lesquelles la vie et l'art s'opposent par nécessité, James se demande que faire de cette opposition, et il apparaît que la notion d'expérience semble être la seule voie :

> Écrire quelque chose sur l'art, c'est-à-dire l'art en tant que complication humaine et écueil social a dû, très tôt, être à mes yeux une intention que j'ai caressée, le conflit entre l'art et le monde m'ayant donc frappé de bonne heure comme étant l'une des six grandes motivations essentielles. […] En tout cas, la vérité heureuse et féconde était qu'il y avait une opposition (pourquoi en fallait-il une ? C'est un autre problème), et cette opposition engendrerait une infinité de situations. En outre, ce qui s'était en fait produit, sans aucun doute, c'était que justement il était apparu que cette question de l'essence et des raisons de l'opposition exigeait la lumière de l'expérience, si bien que le traitement du sujet avait en fait dépendu du développement de l'expérience. […] Toutefois je continue à voir l'expérience me pousser à l'action, essentiellement sous la forme d'une proposition que me fit l'aimable directeur de l'*Atlantic*, le regretté Thomas Bailey Aldrick[72] […]

James évacue dans une incise la nécessité des raisons qui opposent la vie et l'art : « C'est un autre problème », qu'il choisit de ne pas essayer de régler. Ou plutôt, c'est selon lui une rivalité obscure qui nécessite « la lumière de l'expérience » : le rapport n'est pas seulement de contiguïté, mais de nécessité entre le développement de

[72] JAMES Henry, « Préface à *La Muse tragique* », *La Création littéraire*, *op. cit*, p. 96 ; « To "do something about art" - art, that is, as a human complication and a social stumbling-block – must have been for me early a good deal of a nursed intention, the conflict between art and "the world" striking me thus betimes as one of the half-dozen great primary motives. […] The happy and fruitful truth, at all events, was that there was opposition – why there *should* be was another matter – and what the opposition would beget an infinity of situations. What had doubtless occured in fact, moreover, was that just this question of the essence and the reasons of the opposition had shown itself to demand the light of experience ; so that to the growth of experience, truly, the treatment of the subject had yielded. […] Yet I continue to see experience giving me its jog mainly in the form of an invitation from the gentle editor of « The Atlantic », the late Thomas Bailey Aldrich […] » ; *The Art of the Novel : Critical Prefaces, op. cit*, p. 79-80.

l'expérience et le « traitement » d'un sujet (d'un sujet de roman), comme un besoin de développement dans l'expérience vécue. James prescrit-il, ici, qu'il faut vivre pour écrire ? Sa formulation ne permet pas de l'affirmer, mais l'expérience apparaît comme un expédient indispensable pour écrire. Principe philosophique premier de son frère philosophe, l'expérience semble partager la même primauté dans la pensée de Henry James. Elle est à la fois ce qui peut éclairer (sans dénouer ni expliquer) les obscures raisons de l'opposition entre l'art et le monde, et ce qui permet de développer l'élaboration du sujet d'un roman. C'est donc de l'expérience que découle le « traitement du sujet », c'est-à-dire l'élaboration romanesque. L'expérience vient assumer les conséquences de l'opposition entre l'art et la vie. Un peu plus loin, James parle de l'expérience comme de quelque chose qui peut revêtir plusieurs formes, comme ici celle de la sollicitation de son éditeur. Dans la préface à *La princesse Casamassima*, James avance que l'expérience passe toujours par le filtre de la perception, et que c'est la tâche du romancier que de rapporter cette vision subjective : « L'expérience, à mon sens, c'est ce que nous percevons et grâce à quoi nous prenons la mesure de ce qui nous arrive en tant qu'êtres sociaux – et dont tout compte rendu intelligent doit être fondé sur cette perception […][73]. »

L'expérience pourrait-elle être simplement considérée comme l'équivalent du temps vécu pour le narrateur proustien ? Pas tout à fait, car pour James, c'est le domaine de l'agir, tandis que l'art se situe sur un autre plan. Comme il le dit dans la même préface :

> Dans le domaine immédiat de l'existence, s'il est question d'agir, de s'appliquer, d'accomplir un travail, rien peut-être ne compte autant que de faire porter tout le poids sur tel, tel ou tel point, les effets subjectifs concomitants restant tout à fait secondaires et hors de propos. Mais l'affaire du peintre, ce n'est pas le champ immédiat, c'est le champ réfléchi

[73] JAMES Henry, *La Création littéraire*, « Préface à La Princesse Casamassima », *op. cit*, p. 80 ; « Experience, as I see it, is our apprehension and our measure of what happens to us as social creatures any intelligent report of which has to be based on that apprension. » ; *The Art of the novel : Critical Prefaces, op. cit,* https://archive.org/stream/artofthenovelcri027858mbp/artofthenovelcri027858mbp_djvu.txt, consulté le 18.09.2022.

> de l'existence ; le domaine, non de l'application, mais de l'*appréciation* – vérité qui donne une tout autre allure à notre mesure de l'effet produit[74].

James semble scinder, presque artificiellement, le domaine de l'action, c'est-à-dire de l'expérience, et le domaine de la réflexion qui serait celui de l'art. Pourtant, dans la Préface à *La Coupe d'or,* il défend une continuité organique au sein de l'expérience :

> Tout cela sans nul doute revient seulement à dire que comme toute la conduite de la vie consiste en choses faites qui, à leur tour, font d'autres choses, de même notre comportement et ses fruits sont essentiellement un, continus, tenaces et inassouvissables, de même un acte à sa façon de subsister, de montrer et de témoigner, et de même, parmi nos actes innombrables, il n'y a pas de séparations arbitraires et stupides. Plus nous sommes capables d'agir, moins nous alléguons aveuglément de telles différences, grâce à quoi, si nous en sommes quelque peu capables, nous reconnaissons bientôt que présenter des choses, c'est de manière très précise, responsable et interminable, les faire. La façon dont nous les exprimons et les termes dans lesquels nous comprenons cela appartiennent à notre conduite et à notre vie aussi intimement que tous les autres aspects de notre liberté ; ces choses donnent en fait une part de sa matière la plus délicieuse à la religion de l'action. De plus, nos actes littéraires ont cet avantage très net sur nombre de nos actions que, bien qu'ils pénètrent dans le monde et s'égarent même dans le désert, ils ne se perdent pas dans les mêmes proportions ; il n'est pas nécessaire que ce qui les relie et les rattache à nous disparaisse, alors que nous pouvons faire presque tout ce que nous voulons du lien qui nous unit à eux.

Comme pour son frère, Henry James considère que la continuité tient aux choses qui sont « faites ». Plus encore, la capacité d'agir augmente donc cette continuité, et James met l'écriture au plan de l'action, en parlant d' « acte littéraire », et en arguant son avantage de relative pérennité sur toutes les autres actions : l'acte littéraire n'est

[74] JAMES Henry, « Préface à La Princesse Casamassima », *La Création littéraire*, *op. cit*, p. 81 ; « In the immediate field of life, for action, for application, for getting through a job, nothing may so much matter perhaps as the descent of a suspended weight on this, that or the other spot, with all its subjective concomitants quite secondary and irrelevant. But the affair of the painter is not the immediate, it is the reflected field of life, the realm not of application, but of appreciation a truth that makes our measure of effect altogether different. » ; *The Art of the novel : Critical Prefaces*, *op. cit*, https://archive.org/stream/artofthenovelcri027858mbp/artofthenovelcri027858mbp_djvu.txt, consulté le 18.09.2022.

pas dissous de la même manière dans le « désert » de la vie. James parle de « religion de l'action » parce que son culte peut être celui de l'art. Mais la liberté est encore, ici, la clé de voûte du raisonnement jamesien et dans sa dimension éthique, puisque la manière de faire les choses dépend de la « conduite » de chacun. La place que prend l'action dans les romans de James n'est pas représentative de l'importance qu'elle a en général pour l'auteur.

Proust va en quelque sorte plus loin en fondant dans le même récit d'une vocation la réflexion (qui constitue toute la masse du texte) qui aboutit à l'agir : celui de l'écriture. Dans la *Recherche*, le temps vécu apparaît rétrospectivement, c'est-à-dire à la fin de l'œuvre, comme la réponse à la question de l'écriture transitive : écrire oui, mais écrire *quoi* ? « la matière de mon expérience […] serait la matière de mon livre[75]. » Anne Simon, à l'aide des catégories du *Bildungsoman*, souligne que l'expérience valorisée par Proust n'est pas l'*Erfahrung* (qui signifie le « vécu travaillé par le savoir et la mémoire[76] ») mais l'*Erlebnis*, « c'est-à-dire, comme le suggère Gaëtan Picon, une prise sur le monde et l'implication dans l'évènement que l'art doit tâcher de restituer avec tous ses horizons[77]. » L'expérience valorisée par Proust serait alors de l'ordre de l'agir, puisqu'il fait de l'écriture une quête.

Pour James, la contiguïté du traitement du sujet (c'est-à-dire du travail littéraire, de la conception et de l'écriture de l'œuvre) et du développement de l'expérience fait se correspondre les deux niveaux d'une expérience, celle de la vie (c'est son pragmatisme), et la pratique d'écriture. La séparation et la distinction entre la vie et l'art n'est qu'une occasion de rappeler, de reformuler leur intrication essentielle, cause de toutes les oppositions. Dans les deux cas, le vécu, l'expérience, a une place cruciale vis-à-vis de l'écriture. Cette importance est classique, mais ce qu'il faut noter ici, c'est qu'il ne s'agit pas, pour James et Proust, de vivre des choses particulières en vue d'écrire, il s'agit de vivre des choses qui, parce qu'elles sont vécues, formeront une matière pertinente pour l'élaboration de l'écriture. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'exhortation à vivre que prononce Strether, exhortation sans prescription précise qui ne pourrait pas être plus vague. Strether n'indique pas à Bilham *quoi* faire,

[75] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 493.
[76] SIMON Anne, « Expérience », dans *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit*, p. 368-369.
[77] *Ibid*.

il indique qu'il faut *faire*. Incitant le jeune homme à « vivre », son aîné précise : « Peu importe vraiment ce que vous faites en particulier, du moment que vous avez votre vie[78]. » Il n'est donc pas question, pour Strether, d'employer sa vie à quelque chose de précis pour qu'elle soit valable, il s'agit d'une manière d'intensité de l'expérience. L'expérience depuis laquelle on écrit échappe à toute possibilité de caractérisation morphologique :

> Il est à la fois excellent et peu concluant de dire qu'il faut écrire à partir de son exéprience ; notre candidat présumé pourrait bien trouver dans une telle déclaration un goût de la moquerie. De quelle sorte d'expérience s'agit-il ? Où commence et où finit-elle ? L'expérience n'est jamais limitée et n'est jamais complète ; c'est une immense sensibilité, une sorte d'énorme toile d'araignée faite de fils de soie les plus ténus, suspendus dans la chambre de la conscience, et qui retient dans sa trame tous les atomes flottants de l'air. C'est l'atmosphère même de l'esprit, et si cet esprit est imaginatif – tout particulièrement si d'aventure c'est celui d'un homme de génie – elle attire à soi les plus subtils souffles du vivant, et elle convertit en révélations les pulsations même de l'air[79].

Invoquer l'expérience en soi comme matériau essentiel pour écrire ne mène à rien, selon James. Marquant clairement son désaccord avec Walter Besant, il restaure le caractère incalculable de la dimension de l'expérience, qui ne doit pas être circonscrite ni a priori, ni a posteriori. Elle est une sensibilité entière qui ne se limite jamais, qui ne se termine jamais. La sensibilité, c'est l'expérience en soi, qui au lieu d'en définir des contours, mime son caractère illimité. À l'impossibilité de mesurer la dimension de l'expérience correspond la liberté absolue de l'artiste. Le peu d'égards qu'a James pour la question de ce que *doit* être le « sujet » d'un roman confirme la liberté avec laquelle il envisage l'écriture romanesque, alors même que le sujet, c'est-

[78] JAMES Henry, *LA*, p. 216 ; « It doesn't so much matter what you do in particular, so long as you have your life. » ; *TA*, p. 132.

[79] JAMES Henry, *L'Art de la fiction*, *op. cit*, p. 24 ; « It is equally excellent and inconclusive to say that one must write from experience ; to our suppositions aspirant such a declaration might savour of mockery. What kind of experience is intended, and where does it begin and end ? Experience is never limited, and it is never complete ; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind ; and when the mind is imaginative – much more when it happens to be that of a man of genius – it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations. » *Literary Criticism,* « The Art of Fiction », *op. cit*, p. 52.

à-dire l'histoire, est tout ce qui compte : « […] le sujet est tout […] Plus je vais, plus intensément je me rends compte que c'est sur la solidité du sujet, l'importance, la capacité d'émotion du sujet, sur cela seul, désormais, qu'il me conviendra de m'étendre[80]. » Le « sujet » du roman n'est donc pas simplement son germe ou sa ligne principale. Il est « tout », c'est-à-dire qu'il est le travail d'écriture lui-même : « Il apparaît clairement, dans le texte de Blanchot, que le sujet ne saurait se réduire à l'intrigue, à « l'anecdote », qui n'en serait que le support, le prétexte, une sorte de substrat nécessaire pour qu'apparaisse le sujet même du livre, l'art, l'écriture[81]. »

Au contraire de James, Proust glisse dans la *Recherche* des sentences sans appel contre l'action. Dans le discours théorique du narrateur, elle est incapable d'offrir la nourriture nécessaire aux besoins profonds du sujet, elle est insatisfaisante en soi, c'est-à-dire autant dans sa structure que dans ce qu'elle rétribue :

> Et la récapitulation que je faisais des déceptions de ma vie, en tant que vécue, et qui me faisaient croire que sa réalité devait résider ailleurs qu'en l'action, ne rapprochait pas d'une manière purement fortuite et en suivant les circonstances de mon existence, des désappointements différents. Je sentais bien que la déception du voyage, la déception de l'amour n'étaient pas des déceptions différentes, mais l'aspect varié que prend, selon le fait auquel il s'applique, l'impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective[82].

La réalisation ne peut, pour le narrateur proustien, passer par l'action effective qui est stérile. La simple action « effective » est infructueuse, car son essence est discontinue et qu'elle s'établit à la surface de la réalité, tandis la richesse de l'expérience implique la profondeur, et oppose la pertinence de la verticalité à la linéarité horizontale d'une réalité appréhendée dans sa surface. Des dissensions aussi grandes qui séparent la valorisation jamesienne de l'expérience et l'absence de crédit que donne le narrateur proustien à l'action, conduisent pourtant les deux auteurs à circonscrire la question de la conscience de façon presque analogue. Dans les deux

[80] Cité par Maurice Blanchot, dans *Le livre à venir*, *op. cit*, p. 174.

[81] PIEGAY-GROS Nathalie, « La mort du sujet. Impérialisme et décadence de l'invention dans la tradition critique ». Biographismes, *Littérature*, n°98, 1995, pp. 84-96. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_98_2_1580 , consulté le 03.07.2022.

[82] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé, ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 456.

cas, l'expérience, ou impression, est première et c'est à partir d'elle que pourra se distinguer le matériau de l'art. « L'art traite de ce que nous voyons, il doit d'abord fournir à pleine main cet ingrédient ; il cueille son matériau, pour le dire autrement, dans le jardin de la vie – matériau qui poussé ailleurs est rance et immangeable[83]. » Cette phrase résonne, malgré la présence du terme, cher à James, de « matériau », avec la résurrection de Combray dans la tasse du narrateur proustien :

> Et comme ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardin, de ma tasse de thé[84].

La mémoire involontaire du narrateur lui indique que le matériau de l'œuvre à venir de son œuvre est déjà contenue en lui. Cet épisode de matérialisation à peine métaphorique, sous les yeux du narrateur, du jardin de la vie qui fait pousser ce qui deviendra son « matériau », contient en creux la même affirmation que celle de James, à savoir que l'art « cueille son matériau […] dans le jardin de la vie », et que l'écrivain écrit forcément à partir de l'expérience.

Dans la célèbre analogie proustienne rapprochant le romancier du scientifique, l'expérimentation et l'impression sont envisagées comme les étapes premières de leur méthode respective : « L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après[85]. » Si l'impression est l'équivalent de l'expérimentation, alors on peut considérer que l'impression constitue, pour le narrateur proustien, l'expérience même, comme pour James, pour qui les impressions

[83] JAMES Henry, *LA*, « Préface à l'édition de 1909 », p. 656 ; « Art deals with what we see, it must first contribute full-handed that ingredient ; it plucks its material, otherwise expressed, in the garden of life – which material elsewhere grown is stale and uneatable. » *TA*, « Preface », p. 4.

[84] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, *ÀRTP I*, *op. cit*, p. 47.

[85] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 459.

constituent l'expérience : « Si l'expérience se compose d'impressions, alors on peut dire que les impressions sont l'expérience, exactement (ne l'avons-nous pas vu ?) comme elles sont l'air même que nous respirons.[86] » La différence entre l'expérience et l'expérimentation est une différence d'intention : l'expérimentation est une expérience qui vise un résultat, tandis que l'expérience n'implique pas forcément de volonté ou d'intention, elle est vécue. Cette absence d'intentionnalité dans le vécu est tout le problème que met en scène la *Recherche* : les faits sont simplement vécus par le narrateur, avant que le sens de sa vocation et la compossibilité du vécu et de l'écriture ne se révèlent à lui. Il semble donc que, malgré la critique sévère de l'action « effective », le narrateur proustien concède à l'expérience un statut de premier ordre sans l'ériger en principe : elle précède simplement le travail de l'intelligence, comme le vécu précède la mise au travail du romancier. L'impression est, au premier abord, sans forme et sans raison, elle nécessite le travail de la reprise pour l'augmenter d'un sens : « Strether non plus ne le savait pas vraiment, et de pareilles impressions, dans un esprit imaginatif, étaient toujours trop subtiles, trop flottantes, pour produire aussitôt leurs raisons[87]. »

De façon assez semblable, James, parmi les nombreuses analogies entre l'art du peintre et l'art du romancier, prend l'exemple de l'historien, en avançant qu'il est plus facile pour ce dernier d'administrer la preuve de son récit. Critiquant Trollope, qui dans une digression d'un de ses romans, affirme qu'il veut *faire croire*, James prétend que le but du romancier et de l'historien est le même : chercher la vérité. Pour James l'art doit représenter la vie : « La seule raison d'être d'un roman est de s'attacher vraiment à reproduire la vie.[88] » Rapprochant d'abord le peintre et le romancier, dont les arts sont selon lui « jumeaux », James rapproche ensuite le romancier de l'historien (qui lui aussi, d'une autre manière, doit raconter la vie), pour valoriser l'art du romancier qui requiert l'exigence de trouver la preuve de la vie plus difficilement que

[86] JAMES Henry, *L'Art de la Fiction* ; « If experience consists on impressions, it may be said that impressions *are* experience, just as (have we not seen it ?) they are the very air we breathe. » ; « The Art of Fiction », *Literary Criticism*, *op. cit*, p. 53.

[87] JAMES Henry, *LA*, p. 563 ; « Strether didn't quite know either, and such impressions, for the imaginative mind, were always too fine, too floating, to produce on the spot their warrant. » ; *TA*, p. 339.

[88] JAMES Henry, *L'Art de la Fiction, op. cit*, p. 19 ; « The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life. » ; « The Art of Fiction », in : *Literary Criticism*, *op. cit*, p. 46.

l'historien. En ce sens, le romancier est aussi proche de l'historien, que du philosophe et du peintre :

> L'un et l'autre écrivain a pour tâche de représenter et d'illustrer le passé, les actions des hommes, et l'unique différence que je puisse voir entre eux est – en proportion de la réussite de son travail – à l'honneur du romancier, car elle tient à ce qu'il rencontre plus de difficultés à rassembler des documents probants, qui sont loin d'être purement littéraires. Cela lui vaut à mes yeux une grande noblesse que d'avoir tant en commun et avec le philosophe et avec le peintre ; cette double analogie est un magnifique héritage.[89]

L'expérience a donc un statut prioritaire pour l'un comme pour l'autre auteur, et se cristallise dans la modalité privilégiée de l'impression. C'est l'enjeu même du personnage de Strether, qui n'a pas vécu d'expériences dans le sens des plaisirs, et qui arrache à la vie d'un autre des bribes d'intensité. À l'inverse, Chad lui apparaît comme celui qui est expérimenté :

> C'était, en son interlocuteur, une expérience qui se montrait à ses yeux sous le chapeau incliné, et se montrait en plus suivant une force propre, une réalité profonde par la quantité et la qualité, et non pas en raison d'une volonté de vantardise ou de bravade de la part du garçon[90].

Dans leur rapport qui frôle parfois la rivalité, dans la perception de Strether, l'expérience joue un rôle significatif dans le potentiel rapport de force : « Tout ce qui laissait à désirer, c'était que ces attitudes se révélassent à ce point le fruit de

[89] JAMES Henry, *L'Art de la Fiction, op. cit,* p. 20 ; « To represent and illustrate the past, the actions of men, is the task of either writer, and the only difference that I can see is, in proportion as he succeeds, to the honour of the novelist, consisting as it does in hi shaving more difficulty in collecting his evidence, which is so far from being purely literery. It seems to me to give him a great character, the fact that he has at once so much in common with the philosopher and the painter ; this double analogy is a magnificent heritage. » ; *Literary Criticism,* « The Art of Fiction », *op. cit,* p. 47.

[90] JAMES Henry, *LA,* p. 157 ; « There was an experience on his interlocutor's part that looked out at him from under the displaced hat, and that looked out moreover by a force of its own, the deep fact of its quantity and quality, and not through Chad's intending bravado or swagger. » ; *TA,* p. 98.

l'expérience. Oui, l'expérience était bien ce dont Chad jouait avec lui ; s'il ne jouait pas à une sorte de grossièreté dans le défi[91]. »

Pour James, c'est sa fonction au sein du roman : il sera le personnage qui reflétera au mieux ce qui l'entoure, avec un maximum de résonnance, il captera l'impression fondamentale, la « note » de l'Europe. Pour John Scholar, James a développé son propre concept d'impression au fil de ses travaux littéraires et critiques, sans jamais le systématiser. Selon lui, l'impression est une véritable modalité de la perception, chez James, et particulièrement dans *Les Ambassadeurs*, où elle est pour Strether tantôt d'ordre empiriste (« *a means for Strether to discover the truth*[92] ») et tantôt d'ordre esthétique (« *a means for him to appreciate beauty for its own sake*[93]. ») Plus encore, l'impression exerce une fonction proprement modératrice du rapport entre la vie et l'art : « L'impression de James est une collaboration dynamique entre la vie et l'art, la perception et la pensée, le réalisme et le roman[94]. » « L'impression de James tente de faire la médiation entre l'art et la vie[95]. » L'impression apparait donc comme le fruit de la négociation des rapports entre la vie et l'œuvre, et la reprise, c'est l'action de toujours monter en écheveau le rapport qu'a le sujet avec le monde.

[91] JAMES Henry, *LA*, p. 158 ; « All these things lacked was their not showing quite so much as the fruit of experience. Yes, experience was what Chad did play on him, if he didn't play any grossness of defience. » ; *TA*, p. 98.

[92] SCHOLAR John, *Henry James and the art of impressions*, New York, Oxford University Press, 2020, p. 4 ;
https://books.google.fr/books?id=LnbnDwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 18.09.2022.

[93] *Ibid*.

[94] Notre traduction. « James's impression is a dynamic collaboration between life and art, perception and thought, realism and romance. » *Ibid*, p. 13.

[95] Notre traduction. « James's impression tries to mediate between art and life. » *Ibid*, p. 25.

CHAPITRE II : AUTORITÉS

Comme l'anamorphose et la métamorphose, *Les Ambassadeurs* et la *Recherche* donnent à voir le processus qui sépare deux points, et c'est ce devenir qui fait tenir le roman. Ces lignes de transformation sont celles que prend en charge le sujet, à l'échelle diégétique, et le roman lui-même : « Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre[96]. »

On a vu que le personnage focal tente de se déprendre, grâce à la reprise, des formes coercitives de l'autorité, qu'il s'agisse du temps linéaire extérieur pour le narrateur proustien et des contraintes qu'il exerce, ou de la morale de la Nouvelle-Angleterre pour Strether. Les trajets respectifs de Strether et du narrateur proustien, faits de leur conversion, concourent à la destitution d'une certaine autorité et interrogent la constitution d'une nouvelle, entendue ici au plus proche de son étymologie. Le terme latin *auctoritas* est rattaché au verbe *augeo* qui signifie faire grandir, augmenter, pousser quelque chose vers le haut. Dans ce sens, on doit comprendre l'autorité comme la capacité de faire grandir, de faire croître. Instituant une direction, voire une direction créatrice, l'autorité n'est plus simplement un pouvoir exercé sur quelque chose ou quelqu'un par la contrainte, elle est un constituant du mouvement de la reprise, en ce qu'elle est liée à la question de la responsabilité et de la capacité.

[96] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie, t. 2, Mille Plateaux*, *op. cit*, p. 471.

La conversion, à l'échelle diégétique, est une figuration de la reprise. Elle consolide le sujet dans sa singularité, puisqu'il prend en charge la différence, et elle permet d'ordonner le point de vue. L'expérience de l'artiste implique aussi, chez Proust, la nécessité d'une conversion à une nouvelle vie qui pose une série de problèmes relatifs à la négociation structurelle et temporelle entre l'art et la vie. L'insistance sur la vision singulière de l'artiste étant commune à James et Proust, l'autorité semble aller de soi : l'artiste doit porter son œuvre avec sa propre vision, il doit travailler dans le sens de sa singularité. La négociation entre l'artiste et le monde se joue dans la forme (l'artiste doit tirer hors du matériau informe de la vie le germe de son art) et dans le temps (il doit aménager le temps de la création au sein du temps de la vie). Au second plan de cette négociation, la promotion de l'expérience paraît résolutive. L'encourager et la prendre comme matériau de l'écriture contribue à déplacer la question de la pure rivalité entre l'artiste et le monde : malgré leur incompatibilité incompressible, se met en place une négociation appelée par la nécessité. Se pose alors la question de la place du sujet, de la posture qu'il doit adopter par rapport au monde, et de la distance à laquelle il doit se tenir. La rivalité entre l'art et la vie ne se résout pas une fois pour toutes par l'expérience, ni par l'impression, bien qu'elle soit la modalité principale de leurs rapports. À cet égard, la prescription de Kafka offre le double avantage de ne pas nier la dualité conflictuelle structurelle entre l'artiste et le monde, et de déplacer la question de l'autorité : « Dans ton combat entre toi et le monde, seconde le monde[97]. » Seconder le monde, c'est le prendre en charge, se mettre à son service. Il s'agit de capacité à le faire grandir, et donc d'autorité entendue au sens de ce qui fait augmenter. Pierre Macherey établit un rapport étroit entre la mobilité dont dispose la littérature au sein du monde, pour l'occuper et le prendre en charge, et le recommencement constitutif de l'écriture :

> En étalant noir sur blanc des fictions, des impressions, des suggestions qui tirent principalement leur valeur de leur inachèvement, la littérature, c'est certain, ne dit pas le vrai, du moins elle échoue à l'atteindre tel quel ; mais,

[97] KAFKA Franz, *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*, trad. Bernard Pautrat, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche, Petite bibliothèque », 2001, p. 49 ; « Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundiere der Welt.» ;
https://de.wikisource.org/wiki/Betrachtungen_%C3%BCber_S%C3%BCnde,_Leid,_Hoffnung_und_den_wahren_Weg, consulté le 18.09.2022.

> de tours en détours, et le contournant, elle parvient à indiquer une certaine vérité du vrai, à savoir qu'il n'est qu'une certaine manière d'occuper le monde et de s'en occuper, éventuellement en se déplaçant en lui : il n'est en fin de compte qu'une expérience effectuée en contexte, que sa limitation expose à être indéfiniment recommencée, relancée dans des directions différentes ne suivant aucun programme et ne pouvant être ramenées sous la juridiction d'un unique point de vue fixe, celui de Dieu et de ses Saints dirait le curé de Combray, qui garantirait l'*aedequatio rei et intellectus*[98].

La littérature habille la vérité de vêtements singuliers et ce faisant, recommence à chaque fois la figuration d'une certaine « vérité du vrai » : ce que la littérature montre, c'est que le vrai est une « manière d'occuper le monde et de s'en occuper ». Cette manière qu'a la littérature d'occuper le monde et de le prendre en charge est tributaire de sa mobilité (car elle « se déplace en lui »). La vérité du vrai que la littérature indique se déplace « éventuellement » dans le monde, offrant par-là une expérience toujours limitée et singulière qui invite au recommencement. Selon Pierre Macherey, la littérature répond au réel moins en le reflétant, qu'en y prenant place :

> Les dispositifs de savoir installés par la littérature, qui sont des sortes de moyens de transport, se caractérisent par leur mobilité, ce qui leur permet, en créant des formes narratives ou expressives variées et en inventant librement des règles, de nouer des réseaux d'affects et de concepts à la fois nécessaires et provisoires qui, sous des formes parfois détournées et toujours biaisées, n'en répondent pas moins au besoin d'appréhender la réalité, d'y prendre place, et éventuellement de la transformer. La littérature ne reflète pas le monde : elle en pénètre les imperceptibles interstices, qu'elle fait par là même accéder à la visibilité, à défaut de parvenir à les combler[99].

Pour Macherey, la mobilité et l'obliquité caractérisent ces « dispositifs de savoir » que la littérature produit. La littérature répond au besoin d'appréhender la réalité et « d'y prendre place », « d'occuper le monde », de façon indirecte. Elle rend visible les « interstices » du monde sans les combler : la réponse de la littérature à la question de la vérité est d'accuser son creux, d'en creuser la question par sa

[98] MACHEREY Pierre, « Proust et la question de la spatialité », *op. cit*,
[99] *Ibid*.

représentation. Macherey déplace l'enjeu de la littérature, souvent considérée comme devant être le reflet du monde, pour lui préférer celui de la dicibilité des « interstices ». *Les Ambassadeurs* et la *Recherche* investissent le trajet d'une conscience focale, et en révèlent la constitution complexe.

C'est en fait insister sur l'affirmation de Proust : « Tout dans l'individu, chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique et littéraire[100]. » Comme le dit Pierre Macherey, l'expérience de la littérature, qu'elle soit celle de l'écrivain ou du lecteur, est toujours limitée et c'est pourquoi elle recommence toujours. Voilà d'où la littérature tire son pluralisme : elle se trouve « relancée dans des directions différentes ne suivant aucun programme et ne pouvant être ramenées sous la juridiction d'un unique point de vue fixe[101] […] ».

Chaque artiste seconde le monde, il l'augmente, le multiplie, le fait grossir, en recommençant sa même œuvre, comme le narrateur l'explique à Albertine : « En repensant à la monotonie des œuvres de Vinteuil, j'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde[102]. » L'artiste seconde le monde en pluralisant son image, et en l'augmentant d'une beauté propre à sa vision. Le faire augmenter, le seconder, c'est le poser en principe : l'auteur n'est pas le principe créateur, dont le personnage serait une image, mais un truchement entre le monde et l'œuvre, qui conduit, par le biais de son médium, une vision du monde. Que l'écrivain seconde le monde signifie que le monde est premier, et que l'écrivain lui apporte son appui – qu'il *accroît son action*, en lui ajoutant sa couleur. Barthes interprète ce rapport duel entre l'œuvre et le monde en termes de déprise et de reprise : il faudrait précisément tirer parti de ce qui empêche la réalisation de l'œuvre, pour la composer : « Seconder le monde veut dire diriger l'œuvre vers la présence du monde, faire le monde co-présent à l'Œuvre : le monde, c'est-à-dire en somme tout ce que j'ai dit comme étant obstacles temporels à l'écriture : la société, le mondain, les concupiscences, l'amour, la norme[103]. » Il s'agit donc d'un enjeu de co-présence.

[100] PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, p. 124.
[101] MACHEREY Pierre, « Proust et la question de la spatialité », *op. cit.*
[102] PROUST Marcel, *La Prisonnière*, *ÀRTP III*, *op. cit*, p. 877.
[103] BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II*, *op. cit*, p. 273-274.

La question de l'autorité s'en trouve déplacée. Kafka, et Barthes après lui, insistent sur la primauté du monde, puisque l'écriture, chez James et Proust, part de l'expérience, donc de l'expérience du monde, et qu'elle doit revenir à lui : il est le point de départ, ce qui le rend premier, et il est la fin, ce qui fait de lui une direction.

Il ne s'agira pas ici d'envisager le statut auctorial de Henry James et de Marcel Proust, mais de voir comment, conjointement à la défense de la singularité de l'artiste dans les œuvres en question, ils font de l'autorité une instance complexe, disputée et dramatisée. Abordée de façon indirecte chez James, et plus directement, voire littéralement, chez Proust, la refonte de l'autorité se joue à travers la question de la responsabilité et de la capacité de chacune des consciences focales.

On envisagera successivement deux figures d'un devenir, deux variations d'une problématisation de l'autorité entendue comme capacité et responsabilité. *La Recherche* a la spécificité de mettre en scène le devenir-auteur qui trouve une fin heureuse. Du point de vue de l'autorité, le narrateur proustien et Strether semblent se situer en des points éloignés, mais ils décrivent différents parcours sur la même courbe du devenir-capable, ou d'une capacité en devenir. Strether ne peut pas devenir le héros ni devenir auteur ou artiste, alors que le narrateur devient écrivain. Mais, s'il refuse d'être un héros et s'il n'est pas en pleine capacité d'agir, Strether propose une sorte d'illustration de ce que peut être l'autorité : il fait grandir un monde, ce monde européen, et en particulier celui de Chad, qui s'ouvre à lui. Il lui apporte son aide, malgré ses difficultés à s'approprier son rôle. Les transformations opérées en lui sont suffisamment fondatrices pour permettre un partage de l'autorité, et la redéfinition de ce qu'elle doit être pour Strether laisse la place à cette oscillation. Cette mise en crise de l'autorité interroge en creux la notion de responsabilité : on verra par quelles difficultés passe Strether pour la redéfinir à la mesure de sa conversion, et comment le roman décrit l'élargissement d'une capacité.

La figure du devenir-auteur dans l'œuvre de Proust n'est pas exempte de difficultés que rencontre le narrateur avant d'être capable d'écrire. La désamorce progressive de l'idéal projeté aboutit à la valorisation d'une *praxis*, dont Barthes fait par ailleurs l'éloge à travers la figure de l'amateur. On verra comment cette figure peut venir s'interposer entre Strether et le narrateur proustien en incarnant une posture médiane : la capacité est mise au service de la reconduction d'un geste mû par le désir,

faisant de l'autorité non plus l'objet d'une quête, mais la capacité à prendre en charge un désir et à le reconduire, en le poursuivant et en perpétuant les conditions de possibilité de sa matérialisation.

1. L'autorité en partage

L'autorité est un enjeu fondamental de la reprise. Elle consiste, pour le sujet, à se remettre au principe même d'une direction. Cela induit, dans *Les Ambassadeurs* et dans la *Recherche,* de prendre en compte le processus qui rend Strether et le narrateur proustien capables d'agir. Si l'issue des deux romans a valeur de bouclage d'un long processus, c'est bien celui-ci qui prend la place du roman, et qui le justifie, du début à la fin. Il semble donc que le devenir ait pris le pas sur l'importance de l'avenir, car James et Proust tâchent de suivre du plus près possible le processus d'une transformation. De la même manière que la métamorphose et l'anamorphose sont les supports qui rendent visibles les mouvements et les changements à l'œuvre, le roman, à une échelle supérieure, est le maillage qui rend visible le changement intérieur de Strether et du narrateur. La dynamique de la conversion est un aspect de ce processus, qui implique une déprise des personnages focaux par rapport à une forme de pouvoir qui est exercée sur eux. Un autre aspect de l'autorité doit être interrogé pour voir comment James et Proust posent le problème de l'agir. L'autorité est discutée, dans la *Recherche,* de façon projective, puisqu'elle est directement corrélée au désir du narrateur d'être écrivain. Les doutes relatifs à son talent déclinent un ensemble de questions corollaires : a-t-il la capacité d'écrire une œuvre ? Est-il capable d'écrire une œuvre de qualité ? Le narrateur proustien, lorsqu'il est adolescent, mêle un fantasme d'écriture et un fantasme de gloire, de notoriété : « Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre[104]. » Son désir de mener « une vie poétique » s'accompagne de velléités d'appartenir à un milieu aristocrate et d'être reconnu. Les illusions du narrateur fondent à mesure qu'il découvre le rapport qu'a le beau monde avec l'art, qu'il doute de son talent, et qu'il apprend à interpréter en profondeur ses impressions. La question de l'autorité se déplace alors, au gré de ses illusions et de ses désillusions, de ses espoirs et de ses renoncements temporaires à l'écriture. Avant la révélation du temps retrouvé, le narrateur ne sera pas entièrement capable de prendre en charge son expérience pour entreprendre l'écriture de son œuvre. L'apprentissage esthétique du

[104] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, *ÀRTP I, op. cit,* p. 176.

narrateur passe par un changement d'allégeance. Il doit faire perdre l'autorité des voix qui lui indiquent des fausses pistes, à commencer par la sienne propre qui lui insuffle par intermittence le désir de gloire et les découragements, pour habiliter la sienne, qui n'est pas pure de toute identification ou influence, mais qu'il va chercher en lui-même.

La conversion de Strether, si elle a des origines et des fins différentes, lui permet de destituer l'autorité de Mrs Newsome, qui est « le reflet de son ancienne personnalité[105] ». Il trouve, en arrachant un luxe qui ne lui appartient plus, une nouvelle voie à suivre, celle de l'intensité. C'est aussi sa vie passée et ses manquements qui se trouvent réévalués à l'aune de la possibilité d'extraire quelque intensité tardive de son voyage à Paris : ils se trouvent donc qualifiés, de façon nouvelle, par Strether, et perdent leur justification. La grande différence entre le personnage jamesien et le personnage proustien tient à la nature de leur devenir : la vie vécue de Strether est perdue pour toujours et pour tout le monde, à la différence de celle du narrateur qui sera peut-être réinvestie par l'écriture, et qui se verra fructifiée dans l'œuvre. Le narrateur proustien trouve la relève, quand il est trop tard pour Strether, et cette différence appelle à les considérer comme deux figurations singulières d'un devenir-capable, placées en des points différents d'une même ligne de fuite.

L'autorité est disputée dans *Les Ambassadeurs*. Mrs Newsome, on l'a vu, est la figure d'autorité la plus évidente : c'est la commanditaire de Strether, et l'incarnation à elle seule de la morale de la Nouvelle-Angleterre. Mais cette forme d'autorité est tenue à distance par une répartition mobile des forces : tour à tour, Maria Gostrey, Chad Newsome et Strether semblent être auteurs du drame.

C'est entre Chad et Strether que la question de l'autorité prend les tours les plus signifiants. James fait tenir le problème de l'autorité entre ces figures faussement rivales qui se reflètent l'une dans l'autre. Chad est celui qui mène sa vie et qui profite de sa jeunesse, il fait indirectement comprendre à Strether l'irrémédiabilité de son propre retard sur la vie, dont il n'avait pas conscience. James envisage que son personnage ait été aveugle sur sa propre situation : « […] je ne le vois pas comme ayant lutté avec ses passions – je ne le vois pas comme harcelé par son tempérament

[105] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires », (Extrait des carnets de travail) p. 584. « […] she is the reflection of his old self. » ; *TA*, « Notebook entries », p. 376.

ou comme ayant, par le passé, beaucoup soupçonné ce qu'il était en train de perdre[106]. »

Pourtant, au début des *Ambassadeurs*, Maria Gostrey est présentée comme l'auteure potentielle de l'histoire, et le narrateur va jusqu'à expliciter la métaphore :

> Leur détentrice était en vérité, peut-on préciser, maîtresse d'une centaine de cases et de catégories, inscrites dans l'esprit, et subdivisées par commodité, dans lesquelles, à partir de son expérience, elle classait ses semblables d'une main aussi libre que celle d'un auteur distribuant les genres[107].

En sa qualité de réflecteur, elle cherche à saisir les enjeux de la situation et de la mission de Strether, et concourt à les expliciter. Elle fixe, d'une certaine manière, quelques amarres et jalonne les faits. Au fur et à mesure qu'elle interroge son nouvel ami, elle apparaît comme un reflet de Strether, dotée des mêmes capacités d'imagination et d'interprétation :

> Il lui apparut avec miss Gostrey qu'il y avait après tout des choses qu'elle pouvait vraiment avoir apprises ; et, un petit peu questionnée en ce sens, elle admit qu'elle n'était jamais très sûre de faire la distinction entre ce qu'elle avait appris et ce que sa fantaisie ne faisait que deviner, dans des circonstances comme celles-ci[108].

Dotée d'imagination comme lui – on y reviendra – Maria Gostrey ajoute à l'histoire le prisme de sa perception : sa fonction de témoin n'est donc pas pure de toute interprétation. Les témoins, chez James, ne sont jamais neutres. Lorsque Strether

---

[106] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires », p. 582 ; « I don't see him as having battled with his passions – I don't see him as harassed by his temperament or as having, in the past, suspected, very much, what he was losing, what he was not doing. » *TA*, « Notebook entries », p. 375.

[107] JAMES Henry, *LA*, p. 30 ; « Their possessor was in truth, it may be communicated, the mistress of a hundred cases or categories, receptacles of the mind, dubdivisions for convenience, in which, from a full experience, she pigeon-holed her fellow mortals with a hand as free as that of a compositor scattering type. » *TA*, p. 21.

[108] JAMES Henry, *LA*, p. 68 ; « It came up for him with Miss Gostrey that there were things of which she would really perhaps after all have heard ; and she admitted when a little pressed that she was never quite sure of what she heard as distinguished from things such as, on occasions like the present, she only extravagantly guessed. » *TA*, p. 44.

lui affirme qu'il est sûr, *a priori*, que Chad est entre de mauvaises mains, sa manière de remettre en perspective les possibilités pose toute une méthode que devra suivre Strether plus scrupuleusement qu'il ne s'y attend : « On n'est jamais certain d'avance… n'est-ce pas ? On ne peut juger que sur les faits. Les vôtres sont très nouveaux pour moi… je ne les possède vraiment pas le moins du monde, comme vous voyez : donc ce serait terriblement intéressant de les tenir de vous[109]. » En assurant ne pas « posséder » la connaissance des faits, Maria Gostrey garantit sa position hors de toute autorité, et pourtant, elle indique la voie pragmatique de l'interprétation, du jugement à partir de l'expérience. Elle trace, d'une certaine façon, des ébauches interprétatives qu'elle réajuste à mesure que Strether lui apporte des données, elle les efface les unes après les autres, elle gomme, rectifie : « "Oh, je la vois d'ici ! déclara Miss Gostrey. Vous direz peut-être que je la vois très rapidement et à très gros traits, mais je vous ai déjà montré que je faisais ainsi[110]." » Ensemble, Maria et Strether formulent et reformulent des hypothèses régulièrement, souvent en fin de chapitre. Leurs dialogues, qui épaississent le mystère plutôt qu'ils ne l'éclaircissent, ont pour fonction d'envisager les scenarios possibles. Ce qu'ils partagent « les rend tous deux spectateurs, commentateurs, critiques de ces signes et de ces symptômes du comportement de leur compagnon Waymark[111] […] ». Maria Gostrey partage ses « spéculations[112] », mais elle récapitule aussi les faits, toujours dans des dialogues avec Strether. Au fond, l'autorité est en jeu dans la relation entre Strether et Maria, aussi harmonieuse soit-elle. À la différence de la relation entre Strether et Mrs Newsome, l'enjeu n'est pas celui d'une domination, mais plutôt d'une collaboration, puisque Strether se laisse volontiers guider par son amie cosmopolite qui détient tous les codes qu'il ignore. Mais leur façon de fabriquer et défaire l'histoire de Chad fait d'eux des

[109] JAMES Henry, *LA*, p. 68 ; « "Oh I don't know. One never does – does one ? beforehand. One can only judge on the facts. Yours are quite new to me ; I'm really not in the least, as you see, in possession of them : soit will be awfully interesting to have them from you. " » ; *TA*, p. 45.

[110] JAMES Henry, *LA*, p. 70 ; « " Oh said Miss Gostrey, « I see her from here ! You may say then I seen very fast and very far, but I've already shown you I do." » ; *TA*, p. 46.

[111] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires » (Projet de roman) p. 604 ; ce passage ne figure pas dans l'édition Norton. Une note précise : « In the paragraph omitted here James notes the developing relationship between Strether and Miss Gostrey, which culminates in Strether's admission that Mrs. Newsome had, in effect, proposed to him. » ; *TA*, « Project of Novel by Henry James », p. 383.

[112] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires » (Projet de roman) p. 611. Ce passage ne figure pas non plus dans l'édition Norton.

chroniqueurs délégués et imaginatifs du narrateur, jusqu'au moment où leur relation se transforme, se suspend, en quelque sorte, quand Strether acquiert de l'autonomie :

> Il était capable de trotter seul, et le changement que cela montrait était extraordinaire. Le tour pris par leur cheminement avait promptement confirmé ce changement ; les plus vastes confidences qu'il faisait au sujet de Mrs Newsome achevaient la démonstration ; et lointain semblait déjà le temps où il tendait son petit gobelet assoiffé à la fontaine de ce qu'elle lui apprenait. Il ne se tournait plus guère vers cette fontaine désormais, et d'autres sources avaient jailli pour lui ; elle prenait maintenant sa place de simple affluent parmi d'autres ; et il y avait une étrange douceur – une tendresse mélancolique qui le touchait dans la manière dont elle acceptait cet ordre modifié[113].

Strether se déprend de Maria, et elle y consent : cet affranchissement est le signe que l'autorité est en jeu même dans cette relation, puisqu'elle est, pour Strether, une direction qu'il finit par suivre seul, il devient autonome, « capable ». Sa capacité est passée de celle d'un « petit gobelet » à celle de confluent, et Maria est devenu un « simple affluent parmi d'autres » : un des enjeux de la conversion de Strether est de parvenir à gagner une autonomie de pensée et d'action. Maria Gostrey prend ses distances en conscience, et c'est le signe de sa bonté et de son intelligence. Elle le laisse cheminer seul, et il mesure que son expérience correspond au temps vécu : « Cela marquait pour lui la fuite du temps, ou en tout cas ce qu'il se plaisait à considérer avec ironie et pitié comme la ruée de l'expérience ; l'avant-veille encore, il était assis aux pieds de son amie, suspendu à ses jupes, nourri par sa main[114]. »

À la suite de la rencontre entre Marie de Vionnet et Sarah Pocock, Strether rend visite à Maria et le narrateur indique à ce sujet un changement de fréquence : « Il s'y rendait bien sûr beaucoup moins que d'habitude, mais il trouva une compensation

---

[113] JAMES Henry, *LA*, p. 325 ; « He could toddle alone, and the difference that showed was extraordinary. The turn taken by their talk had promptly confirmed this difference ; his larger confidence on the score of Mrs. Newsome did the rest ; and the time seemed already far off when he had held out his small thirsty cup to the spout of her pail. Her pail was scarce touched now, and other fountains had flowed for him ; she fell into her place as but one of his tributaries ; and there was a strange sweetness – a melancholy mildness that touched him – in her acceptance of the altered order. » ; *TA*, p. 198.

[114] JAMES Henry, *LA*, p. 325 ; « It marked for himself the flight of time, or at any rate what he was pleased to think of with irony and pity as the rush of experience ; it having been but the day before yesterday that he sat at her feet and held on by her garment and was fed by her hand. » ; *TA*, p. 198

particulière pendant certaine demi-heure où, vers la fin d'une journée vide, coûteuse et bousculée, ses divers compagnons lui parurent disposés à laisser du répit à ses bons offices[115]. » En effet, Waymarsh aussi participe à l'autonomisation de Strether :

> Comme pour réparer le tour qu'il avait joué à Strether en faisant office de Providence, il ignorait désormais ostensiblement les mouvements de son camarade, renonçait à toute prétention de les partager, engourdissait sa sensibilité à la négligence, et, croisant ses grandes mains vides, balançant ses grands pieds nerveux, cherchait clairement justice dans d'autres régions. Cela contribuait à l'indépendance de Strether, et en vérité à aucun moment de son séjour il n'avait été aussi libre d'aller et venir[116].

On a vu plus haut comment Strether se défait de la férule de Mrs Newsome par un jeu complexe de mise à distance et d'observation des règles. En deçà de la volonté de Mrs Newsome, il est question de savoir qui, d'elle ou de Strether, écrira l'histoire de Chad. Cette tension entre le point de vue intraitable de Mrs Newsome et la transformation de celui de Strether place Chad dans un angle mort, puisque cette équation semble le mettre hors de toute possibilité d'agir. Pourtant, la configuration binaire au milieu de laquelle circule Strether ne fait qu'augmenter le pouvoir de Chad qui négocie tranquillement sa place et son autorité.

D'abord, Chad est la cause indirecte de la conversion de Strether, la raison de sa transformation, en ce qu'il fait se dissoudre les images dépravées que Woollett a projetées sur sa vie. C'est lui qui, indirectement, conduit Strether à formuler son exhortation vitaliste à Bilham. À l'autre bout de la chaîne, Marie de Vionnet, trop dépendante des soutiens dont elle a besoin pour tenir, apparaît comme la figure la plus éloignée de l'autorité. Chad mène en large partie l'action, non pas simplement parce qu'il représente l'objet du voyage de Strether, mais surtout parce qu'il maîtrise ses

[115] JAMES Henry, *LA*, p. 399 ; « He walked over of course much less than usual, but he found a special compensation in a certain half-hour during which, toward the close of a crowded empty expensive day, his several companions seemed to him so disposed of as to give his forms and usages a rest. » ; *TA*, p. 242.

[116] JAMES Henry, *LA*, p. 332-333 ; « As if to make up to his comrade for the stroke by which he had played providence he now conspicuously ignored his movements, withdrew himself from the pretension to share them, stiffened up his sensibility to neglect, and, clasping his large empty hands and swinging his large restless foot, clearly looked to another quarter for justice. This made for indépendance on Strether's part, and he had in truth at no moment of his stay been so free to go and come. » ; *TA*, p. 202.

apparitions et ses disparitions. Absent de Paris quand Strether arrive, il décide de se montrer avant d'engager un premier échange avec Strether, dont il maîtrise la scénographie :

> Chad redressa son visage dans la lueur du réverbère, et ce fut un des moments où il eut, de sa manière extraordinaire, le plus l'air de se montrer à dessein. C'était, en ces instants, comme s'il s'exposait, avec son identité ainsi ramassée, sa présence palpable et sa jeune virilité massive, comme un maillon de la chaîne pratiquement capable d'avoir en quelque sorte valeur de démonstration[117].

Lorsque sa sœur, Jim et Miss Pocock arrivent à Paris, Chad les accueille toujours selon son rythme et ses codes, en organisant une réception chez lui. Une répartition fraternelle, presque gémellaire de l'autorité s'établit entre Strether et le jeune homme. L'aîné tient certains fils, mais d'une autre manière que Chad : « Aussi nombreuse que fût cette assemblée, elle avait été constituée par triage, et ce qui surtout était exceptionnel pour Strether, c'était qu'il se trouvait, sans du tout que ce fût sa faute, dans le secret du principe qui avait opéré[118]. » Au milieu des invités de la réception de Chad pour les Pocock, Strether se sent « élément et partie de la scène pour ainsi dire la plus festive où il se fût jamais trouvé de sa vie[119]. » Alors qu'il a organisé cette réception comme on installe un piège, en sollicitant Strether « uniquement pour montrer qu'il savait quoi faire[120] », Chad traque tendrement les Pocock en les conduisant « […] jusqu'au bout du passage qu'ils acceptaient de force comme agréable[121]. » Chad est décrit comme un marionnettiste en pleine possession de son

[117] JAMES Henry, *LA*, p. 160 ; « Chad raised his face to the lamp, and it was one of the moments at which he had, in his extraordinary way, most his air of designedly showing himself. It was as if at these instants he just presented himself, his identity so rounded off, his palpable presence and his massive young manhood, as such a link in the chain as might practically amount to a kind of demonstration. » ; *TA*, p. 99.

[118] JAMES Henry, *LA*, p. 424 ; « Numerous as was the company, it had still been made so by selection, and what was above all rare for Strether was that, by no fault of his own, he was in the secret of the principle that had worked. » ; *TA*, p. 256.

[119] JAMES Henry, *LA*, p. 423 ; « […] he felt himself somehow part and parcel of the most festive scene, as the term was, in which he has ever in his life been engaged. » ; *TA*, p. 256.

[120] JAMES Henry, *LA*, p. 424 ; « […] only by way of intimating that he knew what to do […] » ; *TA*, p. 256.

[121] JAMES Henry, *LA*, p. 424 ; « […] to the uttermost end of the passage accepted by them perforce as pleasant. » *TA*, p. 256.

art : « Ils touchaient sûrement le fond ce soir-là ; toute la scène représentait le terminus du *cul-de-sac**. Ainsi allaient les choses quand il y avait une main pour régler leur allure – une main qui tirait les ficelles avec une adresse dont s'émerveillait de plus en plus l'homme âgé[122]. ». Mais, comme souvent chez James, le symptôme masque la cause. D'une part la responsabilité de Strether devient « beaucoup moins simple[123] » au fil de sa conversion, mais elle n'est pas toujours visible, c'est un fil souvent caché qui contient pourtant toute la véritable autorité de Strether. Sa responsabilité est entière, mais discrète : « L'homme plus âgé se sentait responsable, mais il sentait aussi qu'il avait réussi, puisque, ce qui avait eu lieu, c'était simplement l'illustration de son propre argument, six semaines plus tôt, selon lequel ils devaient proprement attendre de voir ce que leurs amis avaient vraiment à dire[124]. » Strether est aux aguets, « observant tout, selon son habitude, et tout sillonné de pensées[125] […] » et observant surtout Sarah Pocock, il se demande si elle va être « subornée », elle aussi. Chad fait donc preuve d'aisance et de maîtrise là où Strether est maladroit et inexpérimenté et pourtant, l'autorité de Chad induit souvent la responsabilité de son aîné.

Enfin, l'autorité de Chad réside dans le fait que Strether le considère comme le héros de l'histoire, ce qui apparaît brièvement dans une incise du narrateur, alors que Strether comprend que Mamie Pocock prend son parti. À la suite d'une description rapide de Mamie Pocock à travers le regard de Strether, le narrateur semble annoncer une confusion :

> L'important maintenant pour son visiteur était que c'était exactement ce qu'il avait fait ; et cela faisait de ce moment bref et bousculé un très extraordinaire mélange. Un signe de l'existence de cette relation était qu'il s'était vite senti certain que Mamie, de tous les autres, se trouvait, pouvait-on dire, du côté et du parti de l'ambassadeur initial de Mrs Newsome. Elle

[122] JAMES Henry, *LA*, p. 424 ; « They were touching bottom assuredly tonight ; the whole scene represented the terminus of the *cul-de-sac*. So could things go when there was a hand to keep them consistend – a hand that pulled the wire with a skill at which the elder man more and more marvelled. » *TA*, p. 256.

[123] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires » (Projet de roman) p. 620 ; « much less simple » ; *TA*, « Project of the Novel by Henry James », p. 388.

[124] JAMES Henry, *LA*, p. 424-425 ; « The elder man felt responsible, but he also felt successful, since what had taken place was simply the issue of his own contention, six weeks before, that they properly should wait to see what their friends would have really to say. » ; *TA*, p. 256.

[125] JAMES Henry, *LA*, p. 426 ; « […] watching, after his habit, and overscoring with thought […] » *TA*, p. 257.

> agissait dans son intérêt et non pas dans celui de Sarah ; et c'était précisément, ces jours derniers, ce dont il avait senti l'imminence en elle. Finalement placée, à Paris, en présence immédiate de la situation et de celui qui en était le héros – nom que Strether était incapable de donner à quelqu'un d'autre que Chad –, elle avait accompli, et vraiment d'une façon qu'elle n'avait pas du tout prévue, un changement de base ; des choses profondes et silencieuses s'étaient produites en elle, et, le temps qu'elle pût s'en assurer, Strether s'était rendu compte de ce petit drame[126].

Le narrateur annonce un « mélange » sans en préciser l'objet. Il s'agit en fait d'un mélange entre deux consciences, celle de Strether et celle de la jeune fille, qu'il imagine. Ce mélange conduit à une indistinction : on ne sait plus tout à fait, à partir de la phrase qui commence par « Finalement placée », si on est encore dans l'imagination de Strether. L'incise entre guillemets, qui concerne l'attribution du substantif « héros » à Chad, rappelle que le lecteur se situe bien dans la conscience de Strether, et en même temps, l'incise en limite la portée : selon lui et selon lui seulement, le héros ne peut être que Chad. Si on enlève cette seule incise, le reste de la phrase semble épouser les pensées mêmes de la jeune fille :

> Finalement placée, à Paris, en présence immédiate de la situation et de celui qui en était le héros […], elle avait accompli, et vraiment d'une façon qu'elle n'avait pas du tout prévue, un changement de base ; des choses profondes et silencieuses s'étaient produites en elle […].

La fin de la phrase, « et, le temps qu'elle pût s'en assurer, Strether s'était rendu compte de ce petit drame », rappelle que nous nous situons dans l'imagination de Strether, et se retrouve en accord avec le début du passage et ses précisions d'attribution du discours à ses pensées : « il s'était vite senti certain » ; « ce dont il avait senti l'imminence ». L'imagination du personnage focal est tentaculaire

[126] JAMES Henry, *LA*, p. 415-416 ; « The great thing now for her visitor was that this was exactly what he had done ; it made so extraordinary a mixture of the brief and crowded hour. It was the mark of a relation that he had begun so quickly to find himself sure she was, of all people, as might have been said, on the side and the party of Mrs. Newsome's original ambassador. She was in *his* interest and not in Sarah's ; and some sign of that was precisely what he had been feeling in her, these last days, as imminent. Finally placed, in Paris, in immediate presence of the situation and of the hero of it – by whom Strether was incapable of meaning any one but Chad – she had accomplished, and really in a manner all unexpected to herself, a change of base ; deep still things had come to pass within her, and by the time she had grown sure of them Strether had become aware of the little drama. » ; *TA*, p. 252.

et s'insinue dans toutes les brèches. Omettre quelques marques du discours indirect suffit pour faire disparaître l'attribution des pensées à Strether, et glisser imperceptiblement dans celle de la jeune fille. Partant, la description du petit « drame » qui opère à l'intérieur de la conscience de Mamie ne laisse pas la place au caractère hypothétique de l'interprétation de Strether. Le lecteur peut donc se demander si l'effet d'indistinction entre la conscience de la jeune fille et celle de Strether n'a pas pour effet de jeter une légère confusion sur l'attribution du rôle de héros : n'est-il pas possible que Mamie, en arrivant à Paris, considère en fait Strether et non pas Chad comme le héros du drame, ou considère que ce rôle est partagé entre les deux hommes ? Le « changement de base » de la jeune Américaine fait directement écho à celui de Strether, mais ne le répète pas simplement, puisqu'il instille un doute sur l'attribution des rôles – le texte suggère discrètement que Mamie les renverse.

Encore une fois, la question des places et des fonctions se résout momentanément et au sein d'une variation saisie par un point de vue, parfois lui-même troublé par l'énonciation et le jeu d'échos. Mais la responsabilité, elle, fait à la fois l'objet d'un partage entre les différents personnages, et l'objet d'une appropriation personnelle pour Strether, c'est-à-dire qu'elle est redéfinie à l'aune de son changement de point de vue. La « vie » de Chad contraint Strether, mais ce faisant, elle l'implique, le responsabilise et le pousse à prendre parti :

> Sa vie, sa vie !... Strether s'arrêta une fois encore, au milieu de la dernière volée, sur le sentiment final, et assez essoufflé, de ce que la vie de Chad faisait de l'émissaire de sa mère. Elle le forçait, à des heures étranges, à gravir les escaliers des riches ; elle l'empêchait de se coucher à la fin de chaudes et longues journées ; elle transformait jusqu'à la rendre méconnaissable cette chose simple, subtile, commodément uniforme qu'il avait autrefois prise pour une vie personnelle[127].

Strether redéfinit les termes de sa responsabilité, et par là-même, ceux de l'autorité. Il doit donc transformer la contrainte extérieure, l'autorité exercée par Mrs

[127] JAMES Henry, *LA*, p. 558 ; « His life, his life ! – Strether paused anew, on the last flight, at this final rather breathless sense of what Chad's life was doing with Chad's mother's emissary. It was dragging him, at strange hours, up the staircases of the rich ; it was keeping him out of bed at the end of long hot days ; itw as transforming beyond recognition the simple, subtle, conveniently uniform thing that had anciently passed with him for a life of his own. » ; *TA*, p. 335-336.

Newsome, en direction intérieure. L'autorité est aussi à redéfinir et passe par l'appropriation, moins d'une place que d'un mouvement : « Il n'a jamais autorisé ces choses, les choses nouvelles, nouvelles sources d'émotion, nouveaux appels et nouvelles influences – il n'en a pas du tout eu conscience[128]. »

Si l'autorité oscille entre Chad et Strether jusqu'à la fin, la place de ce dernier est justifiée par son cadet : « À vrai dire, c'était essentiellement en ramenant toute sa propre vie à une fonction subsidiaire de celle du jeune homme qu'il tenait debout[129]. » On a vu plus haut que Strether vit une existence utilitaire : c'est sa fonction même, en tant qu'émissaire de Mrs Newsome, et sa conversion lui fait perdre tout bénéfice matériel et social, puisqu'il perd sa main. Strether sent ce qu'il n'a pas senti plus tôt : le bénéfice de la réappropriation est d'ordre intensif, et elle n'est possible que par sa place et son rôle vis-à-vis de Chad. Elle passe par l'impression sensible, par l'expérience, on l'a vu, et son intensité.

La problématisation de l'autorité sous-tend le domaine de la responsabilité et de la capacité dont les ordres sont, dans *Les Ambassadeurs* et dans la *Recherche*, redéfinis. Le partage de l'autorité vient mettre à mal une conception unitaire de cette notion, représentée par l'autorité aveugle de Mrs Newsome qui, en plus d'être mise à mal par ce partage et ces balances loin de ses yeux, se trouve déjouée par un exercice commun et réparti des forces, dans lequel Strether doit, à travers sa capacité d'absorption et sa responsabilisation progressive, aménager le moyen de faire grandir ce monde qu'il accueille.

[128] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires » (Extrait des carnets de travail) p. 584 ; « He has not allowed for these things, the new thinfs, new sources of emotion, new influences and appeals – didn't realize them at all. » *TA*, « Project of Novel by Henry James », p. 376.

[129] JAMES Henry, *LA*, p. 472 ; « It was in truth essentially by bringing down his personal life to a function all subsidiary to the young man's own that he held together. » ; *TA*, p. 284.

2. Responsabilité et capacité

Sur ordre de Mrs Newsome, Strether embarque pour l'Europe avec une mission claire. Sa responsabilité est évidente, mais vite ébranlée par la formation progressive de son cas de conscience qui interroge plus en profondeur le problème de l'autorité. À travers la conversion s'opère un glissement éthique, on l'a vu, qui a pour conséquence de redéfinir la responsabilité comme quelque chose dont Strether se dégage, en même temps qu'il prend le parti de Chad. Envisagée sous l'angle de la capacité, la responsabilité relève davantage de la question de l'appropriation que de la réappropriation, et la véritable responsabilité se loge dans les deux parties de cette nuance.

La façon dont James morcelle l'autorité pour déséquilibrer le jeu des pouvoirs a pour effet de mettre à l'épreuve les réticences de Strether à définir son rôle. Peu à peu, et conjointement à la façon dont Chad fait tranquillement autorité en se montrant expérimenté et prodigue, Strether prend sa place, prend parti, et par la conversion qui s'opère en lui, assume la profonde responsabilité qui est la sienne, et non pas celle de sa mission initiale. La rencontre avec Marie de Vionnet à Notre-Dame marque une accélération dans ce processus :

> […] ce fut ainsi, un matin […] qu'il fut appelé à jouer son rôle dans une rencontre qui émut profondément son imagination. Il avait l'habitude, durant ces contemplations, d'observer quelque visiteur, çà et là, à partir d'une distance raisonnable, en remarquant tel détail de comportement, d'état de pénitence, de prostration, de délivrance et de contrition ; c'était la manière dont opérait sa vague tendresse, le degré de démonstration dont il devait naturellement se contenter. Or, en cette occasion, il en éprouva comme jamais encore la responsabilité, quand il mesura soudain l'effet suggestif d'une dame[130] […]

[130] JAMES Henry, *LA*, p. 285-286 ; « […] one morning […] he was called upon to play his part in an encounter that deeply stirred his imagination. He had the bhabit, in these contemplations, of watching a fellow visitant, here and there, from a respectable distance, remarking some note of behaviour, of penitence, of prostration, of the absolved, reslieved state ; this was the manner in which his vague tenderness took its course, the degree of demonstration to which it naturally had to confine itself. It hadn't indeed so felt its responsability as when on this occasion he suddenly measured the suggestive effect of a lady […] » ; *TA*, p. 173-174.

Il s'approprie sa fonction, affirme sa place, et finit par faire corps avec ce qui, au départ, semble fonctionner sans lui et autour de lui. Les autres personnages ne manquent pas de le rappeler à l'ordre de son héroïsme, et Strether s'en défend :

> « Nous vous considérons comme le héros du drame, et nous sommes réunies pour voir ce que vous allez faire. »
>
> Strether la regarda un moment d'un air peut-être légèrement assombri. « Je pense que ce doit être pourquoi le héros a cherché refuge dans un coin. Il est effrayé par son héroïsme… il recule devant son rôle.
>
> —Ah, mais nous croyons tout de même qu'il le jouera ! C'est pour cela, insista aimablement miss Barrace, que nous nous intéressons tellement à vous. Nous sentons que vous vous montrerez à la hauteur[131]. »

Malgré les efforts de Miss Barrace pour le ramener à une place centrale dans le drame, Strether nie en bloc sa capacité à jouer sa partition en héros : « "Il n'y a absolument aucun signe de héros ce soir. Le héros se dérobe et se défile, le héros a honte[132]." » Se repoussant lui-même en marge de l'histoire, Strether prend pourtant peu à peu sa place, au gré de son changement d'allégeance, qu'il s'agisse de sa responsabilité vis-à-vis de Chad et de Marie de Vionnet, ou de son propre temps passé à Paris dans l'oisiveté, c'est-à-dire du temps *pris* à sa transformation : « Strether, durant ses semaines à lui, avait acquis le sentiment de connaître Paris ; mais il le voyait d'un œil nouveau, avec une émotion nouvelle, sous la forme de la connaissance qu'il en offrait à son collègue[133]. » L'appropriation de sa mission passe non pas majoritairement par l'action, mais par la présence, la découverte et le plaisir. Chez Chad, au Livre XI, Strether « se trouvait maître de l'endroit comme il ne l'avait jamais encore été ; il y avait été seul, il y avait feuilleté des livres et examiné des gravures, il avait invoqué l'esprit des lieux, mais jamais à l'heure magique, et jamais avec ce plaisir

[131] JAMES Henry, *LA* p. 442 « " We know you as the hero of the drama, and we're gathered to see what you'll do." Strether looked at her a moment with a light perhaps slightly obscured. "I think that must be why the hero has taken refuge in this corner. He's scared at his heroism – he shrinks from his part. " "Ah but we nevertheless believe he'll play it. That's why, ", Miss Barrace kindly went on, "we take such an interest in you. We feel you'll come up to the scratch. " » ; *TA*, p. 267.

[132] JAMES Henry, *LA*, p. 443 ; « There positively isn't a sign of a hero to-night ; the hero's dodging and shirking, the hero's ashamed. » ; *TA*, p. 268.

[133] JAMES Henry, *LA*, p. 425 ; « Strether, during his own weeks, had gained a sense of knowing Paris ; but he saw it afresh, and with fresh emotion, in the form of the knowledge offered to his colleague. » ; *TA*, p. 257.

si proche d'un pincement de douleur[134]. » Le narrateur insiste sur le caractère nouveau d'une sensation, celle d'être « maître de l'endroit », et Strether, pour expliquer cette sensation, invoque une « heure magique ». Pourtant l'énumération qui précède pourrait très bien expliquer cette sensation nouvelle : c'est parce que Strether a répété des gestes, seul dans ce lieu, qu'il peut ensuite s'en sentir le maître.

Il refuse jusqu'au bout d'être le héros de l'histoire, mais son rapport à la responsabilité se clarifie au point d'être explicitement négociée par Chad et Strether, avant d'être l'objet d'une autre concertation entre lui et Marie de Vionnet. À travers la responsabilité, c'est l'autorité qui est discutée, partagée, voire diffractée elle aussi. Quand l'aîné propose à Chad d'endosser toute la responsabilité de l'affaire, Chad refuse : « "La responsabilité n'est pas *vraiment* vôtre… après que nous avons décidé d'attendre ensemble et de juger ensemble[135]". » Dans ce même entretien, ils pèsent tous deux leurs pertes respectives, qui prennent la forme d'un renoncement. La phrase prononcée par Chad au sujet du positionnement de sa sœur reflète, en négatif, toute l'amitié qui lie les deux hommes, et désamorce toute potentialité de rivalité : « […] lorsqu'on déteste, on veut triompher, et si elle réussissait à me river là-bas, elle triompherait[136]. » Mais lors de leur dernier échange au Livre XII, Strether se montre en pleine maîtrise de son rôle, non pas parce qu'il exerce une contrainte sur Chad en lui donnant un ordre, mais parce que le narrateur le fait apparaître dans une position de tuteur : « Il était aussi sérieux et aussi clair qu'un professeur devant un tableau noir, et Chad persistait à le regarder comme un élève intelligent. "Vous vouliez avoir été conduit jusqu'au bout de toute cette histoire[137]." » Marie de Vionnet, quant à elle, souhaite le décharger de la responsabilité de ce qui s'est passé lors de la visite des Pocock et des conséquences :

---

[134] JAMES Henry, *LA*, p. 470 ; « Strether found himself in possession as he never yet had been, he had been there alone, had turned over books and prints, had invoked, in Chad's absence, the spirit of the place, but never at the witching hour and never with a relish quite so like a pang. » ; *TA*, p. 283.

[135] JAMES Henry, *LA*, p. 474 ; « "The onus isn't really yours – after our agreeing so to wait together and judge together." » ; *TA*, p. 286.

[136] JAMES Henry, *LA*, p. 481 ; « "Because when you hate you want to triumph, and if she should get me neatly stuck there she *would* triumph. " » ; *TA*, p. 289.

[137] JAMES Henry, *LA*, p. 562 ; « He was as grave, as distinct, as a demonstrator before a blackboard, and Chad continued to face him like an intelligent pupil. "You wanted to have been put through the whole thing." » ; *TA*, p. 338.

> Entre neuf et dix heures, enfin, dans le cadre haut et clair – durant ces jours-là, il se déplaçait comme dans une galerie de peinture, de toile habile en toile habile –, il respira longuement : il eut dès le début la très nette impression que le charme de son luxe ne serait pas rompu. C'est-à-dire qu'il n'aurait pas à devenir responsable – c'était admirablement dans l'air : elle l'avait fait venir précisément pour qu'il sentît cela, pour qu'il pût poursuivre en jouissant du confort (confort déjà établi, n'était-il pas vrai ?) de considérer son épreuve, l'épreuve des semaines de séjour de Sarah et de leur crise, comme traversée sans danger et laissée derrière lui. Ne souhaitait-elle pas simplement lui assurer qu'elle se chargerait maintenant de tout et persisterait ainsi ; qu'il n'avait absolument plus à s'inquiéter, qu'il avait seulement à se reposer sur ses lauriers et à continuer de généreusement l'aider[138] ?

La capacité à recevoir les impressions de l'Europe, la plasticité, aussi, de son point de vue, responsabilisent Strether, et le conduisent à redéfinir les enjeux pour lui-même. Le devoir, comme on l'a vu plus haut, change de nature au fil de sa conversion. Sa responsabilité se mesure à sa capacité d'être affecté par la situation et par les personnages qu'il rencontre. Strether devient capable d'agir, c'est-à-dire de se remettre au centre de l'action. À observer Gloriani qui scrute un petit tableau de la collection de Chad, Strether pointe sa difficulté à se placer, à se sentir au principe même de l'action, c'est-à-dire dans le cœur actif de l'organisation des choses autour de lui :

> Il n'avait, pensa-t-il, jamais vu personne absorbé comme l'était Gloriani, en train de détailler, le nez tout près du tableau, avec de vifs mouvements de tête de gauche à droite et de bas en haut, cet article de la collection de Chad. L'artiste employa cette formule[139] l'instant suivant, avec un sourire courtois, en essuyant son lorgnon, et en promenant les yeux autour de lui – bref, en rendant au lieu, par sa présence, son attitude, et un éclat particulier que Strether s'imagina deviner dans ses yeux, un hommage qui établissait les choses une fois pour toutes, selon l'impression qu'en eut

[138] JAMES Henry, *LA*, p. 529 ; « Between nine and ten, at last, in the high clear picture – he was moving in these days, as in a gallery, from clever canvas to clever canvas – he drew a long breath : it was so presented to him from the first that the spell of his luxury wouldn't be broken. He wouldn't have, that is, to become responsible – this was admirably in the air : she had sent for him precisely to let him feel it, so that he might go on with the comfort (comfort already established, hadn't it been ? of regarding his ordeal, the ordeal of the weeks of Sarah's stay and of their climax, as safely traversed and left behind him. Didn't she just wish to assure him that *she* now took it all and so kept it ; that he was absolutely not to worry any more, was only to rest on his laurels and continue generously to help her ? » ; *TA*, p. 318.

[139] Il s'agit de « " *notre jeune homme*" », en français dans le texte.

> notre ami. En cet instant, Strether, à cet égard, sentit comme jamais encore à quel point les choses s'organisaient autour de lui, et sans lui[140].

Sa position d'observateur le maintient en-dehors de la scène, voire en dehors de l'action, mais l'attitude du peintre marque un point culminant pour Strether qui mesure sa position : il est dans le monde, puisque les choses s'organisent « autour de lui », mais il en semble absent, puisque les choses s'organisent « sans lui ». Cette contradiction accuse sa difficulté à se placer au principe de l'action, malgré sa capacité à se sentir impliqué. Plus tard, lors de la rencontre entre Sarah Pocock et Marie de Vionnet, Strether réussit à agir selon ce qui lui semble juste :

> Capter l'appel de sa compagne de visite, et y répondre sous les yeux brillants de Sarah, revenait bien suffisamment à se laisser embarquer. Durant le reste du temps de présence de Madame de Vionnet, il se sentit accomplir, successivement, tous les gestes propres à maintenir à flot l'aventureux esquif. L'embarcation roulait sous lui, mais il y prit fermement place. Il saisit une rame et, puisqu'on devait le créditer de ramer, il rama[141].

Ce passage décrit la gradation par laquelle Strether parvient à agir : d'abord « embarqué » par Marie de Vionnet, il se sent finalement prendre part, contribuer au maintien de la navigation. Ayant souvent recours aux métaphores aquatiques pour désigner l'harmonie d'une conversation et la confiance entre deux personnages, « l'aventureux esquif » ici indique sans la nommer la houle à laquelle peut être comparée la rencontre entre les deux femmes aux buts opposés. S'il n'est pas au

[140] JAMES Henry, *LA* p. 257-258 ; « […] and he had never seen a person look at anything, he thought, just as Gloriani, with his nose very near an quick movements of the head from side to side and bottom to top, examined this feature of Chad's collection. The artist used that word the next moment, smiling courteously, wiping hi snippers and looking round him further – paying the place in short by the very manner of his presence and by somthing Strether fancied he could make outin this particular glance, such a tribute as, to the latter's sense, settled many things once for all. Strether was conscious at this instant, for that matter, as he hadn't yet been, of how, round about him, quite without him, they were constantly settled. » ; *TA*, p. 155.

[141] JAMES Henry, *LA*, p. 365 ; « To meet his fellow visitor's invocation and, with Sarah's brilliant eyes on him, answer, was quite sufficiently to step into her boat. During the rest of the time her visit lasted he felt himself proceed to each of the proper offices, successively, for helping to keep the adventurous skiff afloat. It rocked beneath him, but he settled himself in his place. He took up an oar and, since he was to have the credit of pulling, pulled. » ; *TA*, p. 222.

principe de cette aventure (« L'embarcation roulait sous lui »), il s'y installe et participe activement à faire avancer leur entreprise. L'impression générale des expériences nouvelles de Strether élargit tellement sa capacité d'absorption, qu'elle l'implique malgré lui : Strether prend part à ce monde en s'en laissant imprégner :

> Strether, en contact avec cet élément comme il ne l'avait encore jamais aussi intimement été, eut la sensation de lui ouvrir, en cet heureux instant, toutes les fenêtres de son esprit, et de laisser cet intérieur plutôt grisâtre boire pour une fois le soleil d'un climat non inscrit dans sa vieille géographie. Par la suite, il devait souvent se souvenir de ce visage de médaille italienne, où chaque ride était un trait d'artiste, où le temps ne se marquait que comme style et comme consécration ; et il devait en particulier se rappeler, comme un éclat perçant, comme le rayonnement même de cette âme illustre, la manière dont il fut immobilisé par le regard du sculpteur, alors que, debout face à face, ils échangeaient brièvement des paroles de bienvenue et de remerciement. Il n'allait pas l'oublier de sitôt, il allait y penser, comme au véhicule, pourtant inconscient, involontaire, de plus profonde pénétration intellectuelle à laquelle il eût jamais été exposé. Il devait en fait vraiment chérir cette vision, et en jouer dans ses heures oisives ; mais il n'en parla à personne, sachant parfaitement qu'il n'aurait pu le faire sans paraître dire des absurdités[142].

Tout, dans ce passage, semble s'opposer à la vision du temps qui est déployée dans la *Recherche*. Le narrateur consacre, à travers la perception de Strether, l'âge mûr de l'artiste glorieux (l'onomastique est claire) dont le visage ressemble à une « médaille italienne » : le visage de Gloriani est un chef d'œuvre, que le temps, en grand sculpteur, a travaillé jusqu'aux traits les plus subtils. Rien ne pourrait davantage s'opposer aux descriptions que fait le narrateur de la décrépitude de M. d'Argencourt,

[142] JAMES Henry, *LA*, p. 196-197 ; « Strether, in contact with that element as he had never yet so intimately been, had the consciousness of opening to it, for the happy instant, all the windows of his mind, of letting this rather grey interior drink in for once the sun of a clime not marked in his old geography. He was to remember again repeatedly the medal-like Italian face, in which every line was as artist's own, in which time told only as tone and consécration ; and he was to recall in especial, as the penetrating radiance, as the communication of the illustrious spirit itself, the manner in which, while they stood briefly, in welcome and response, face to face, he was held by the sculptor's eyes. He wasn't soon to forget them, was to think of them, all unconscious, unintending, preoccupied though they were, as the source of the deepest intellectual sounding to which he had ever been exposed. He was in fact quite to cherish his vision of it, to play with it in idle hours ; only speaking of it to one and quite aware he couldn't have sopken without appearing to talk nonsense. » ; *TA*, p. 120-121.

pour ne prendre que cet exemple, (bien que la description du duc de Guermantes vieilli, évoque un même émerveillement qu'on peut retrouver chez Strether[143]) :

> […] c'était un vieux mendiant qui n'inspirait plus aucun respect qu'était devenu cet homme dont la solennité, la raideur empesée étaient encore présentes à mon souvenir et qui donnait à son personnage de vieux gâteux une telle vérité que ses membres tremblotaient, que les traits détendus de sa figure, habituellement hautaine, ne cessaient de sourire avec une niaise béatitude[144].

Mais c'est surtout de la capacité de Strether qu'il est question ici : « toutes les fenêtres de son esprit » s'ouvrent à la vue du visage de Gloriani. Strether reçoit une impression d'ordre esthétique, puisque sa vision est « romanesque[145] », et il incarne à lui seul l'imagination telle que la défend James : « En somme, la littérature d'imagination habite une maison qui n'a pas une seule fenêtre, mais des millions, ou plutôt un nombre incalculable de fenêtres possibles[146] […] ». James utilise la même image de capacité pour parler du roman et de la maison de la littérature : chaque roman est une conscience, et chaque conscience comporte mille fenêtres qui s'ouvrent sous la pression d'un signe extérieur.

La conscience et le monde sont deux vases communicants. Le vœu de Kafka qui invite à « seconder le monde » vient en réponse à la saturation du sujet qui, dans toute sa capacité, est pénétré d'impressions, et ne cesse de tisser des liens supplémentaires entre les formes. D'une façon semblable, le narrateur de la *Recherche* se compare à un contenant, et avant d'augmenter le monde de son œuvre, il se sent augmenté par elle, comme virtuellement : « […] je me sentais accru de cette œuvre que je portais en

---

[143] « Il n'était plus qu'une ruine, mais superbe […]. Fouettée de toutes parts par les vagues de la souffrance, de colère et de souffrir, d'avancée montante de la mort qui la circonvenaient, sa figure, effritée comme un bloc, gardait le style, la cambrure que j'avais toujours admirés ; elle était rongée comme une de ces belles têtes antiques trop abîmées mais dont nous sommes trop heureux d'orner un cabinet de travail. » Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 594.

[144] *Ibid*, p. 500.

[145] JAMES Henry, *LA*, p. 196 ; « romance » ; *TA*, p. 120

[146]JAMES Henry, *La Création littéraire*, « Préface à *Portrait de femme* » *op. cit*, p. 62 ; The house of fiction has in short not one window, but a million—a number of possible windows not to be reckoned, rather […] », The *Portrait of a Lady*, Volume 1, « Preface », https://www.gutenberg.org/files/2833/2833-0.txt, consulté le 13.07.2022.

moi[147] […] ». Cette capacité est thématisée dans *Les Ambassadeurs,* et prend le nom d'imagination. À l'absence d'imagination de Chad répond l'héroïsme propre à Strether dans ce domaine précis. Mais l'imagination de Strether est pointée par différents personnages, dont lui-même, et toutes ces mentions sont l'occasion de le replacer au centre du drame. Maria décrit son ami comme un bon auteur potentiel, puisqu'il a beaucoup d'imagination ; Chad en est, à l'inverse, dépourvu, selon Strether : « "C'est parce que tu n'as, je le crois vraiment, aucune imagination. Tu as d'autres qualités. Mais aucune imagination du tout, vois-tu. – Il me semble. Je vois bien. » C'était une idée qui inspirait de l'intérêt à Chad. « Mais vous-même, n'en avez-vous pas trop, plutôt ? – Oh, plutôt[148]… !" » Chad tire de son expérience une forme d'autorité, mais la capacité imaginative de Strether fait presque de lui un romancier, ou un artiste :

> Il avait ajouté qu'il écrirait une lettre, mais bien sûr il en écrivait toujours ; c'était une pratique qui, assez curieusement, continuait de le soulager, de contribuer mieux que tout à lui donner conscience de faire quelque chose, si bien qu'il se demandait fréquemment s'il n'avait pas, sous la pression des derniers temps, acquis quelque talent trompeur, et l'art spécieux des faux-semblants. Les pages qu'il envoyait encore si régulièrement par la poste américaine n'étaient-elles pas dignes d'un journaliste tapageur, de quelque maître dans la grande nouvelle science d'ôter par abus leur sens aux mots ? N'écrivait-il pas contre la montre, et pour montrer qu'il était vaillant ? – depuis que c'était manifestement devenu pour lui une habitude de ne pas aimer se relire[149].

L'écriture de la correspondance est un endroit où Strether exerce une forme d'autorité, et même d'auctorialité, au point qu'il craint de tromper Mrs Newsome.

---

[147] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV, op. cit,* p. 613.

[148] JAMES Henry, *LA,* p. 484-485 ; « "That's because you have, I verily believe, no imagination. You've other qualities. But no imagination, don't you see ? at all." "I dare say. I do see." It was an idea in which Chad showed interest. "But haven't you yourself rather too much ?" "Oh rather ! – " ; *TA*, p. 292.

[149] JAMES Henry, *LA*, p. 322 ; « He had added that he was writing, but he was of course always writing ; itw as a practice that continued, oddly enough, to relieve him, to make him come nearer than anything else to the consciousness of doing something : so that he often wondered if he hadn't really, under his recent stress, acquired some hollow trick, one of the specious arts of make-believe. Wouldn't the pages he still so freely dispatched by the American post have been worthy of a showy journalist some master of the great new science of beating the sense out of words ? Wasn't he writing against time, and mainly to show he was kind ? – since it had become quite his habit not to like to read himself over. » ; *TA*, p. 196.

Strether produit un discours dont il se porte garant, mais il se demande à quel moment commence l'illusion du récit, le début du romanesque, le mensonge : « l'art spécieux des faux-semblants » n'est-il pas, en dernier lieu, l'art de la fiction ? Maria Gostrey l'aide à lui faire sentir qu'il saisit toute la situation grâce à son imagination :

> — […] Petit à petit, cela se dessine. Cela s'est dessiné pour vous de plus en plus, jusqu'à ce que finalement vous en voyiez la totalité.
>
> —J'en vois la totalité », confirma-t-il d'un air absent, avec des yeux paraissant fixer quelque iceberg particulièrement gros dans une mer nordique bleue et froide. « C'est magnifique ! » s'écria-t-il alors assez curieusement.
>
> Mais son amie, qui était accoutumée à cette sorte d'incohérence en lui, ne perdit pas le fil. « Il n'y a rien d'aussi magnifique… pour se faire sentir aux autres… que de n'avoir aucune imagination. »
>
> À ces mots, Strether redevint aussitôt présent. « Ah, vous y êtes ! C'est ce que j'ai déclaré hier soir à Chad. Je veux dire, qu'il n'avait lui-même aucune imagination.
>
> —Alors il semblerait, suggéra Maria, qu'il a somme toute quelque chose en commun avec sa mère.
>
> —Il a ceci de commun avec elle de se faire « sentir aux autres », comme vous dites. Et pourtant, ajouta-t-il comme si la question était intéressante, on sent également ceux qui ont plein d'imagination.
>
> Miss Gostrey continua d'être suggestive. « Madame de Vionnet ?
>
> —Elle en a plein, en effet.
>
> —Sûrement… elle en avait quantité, autrefois. Mais il y a diverses façons de se faire sentir aux autres.
>
> —Oui, la question est là, sans aucun doute. Vous, par exemple… »
>
> Il allait continuer avec bienveillance, mais elle s'y opposa.
>
> « Oh, je ne me fais pas sentir aux autres ! Donc, ma quantité d'imagination n'a pas besoin d'être établie. La vôtre, vous savez, dit-elle, est monstrueuse. Personne n'en a jamais eu autant[150] ».

[150] JAMES Henry, *LA*, p. 498-499 ; « "Little by little it looms up. It has been looming for you more and more till at last you see it all." "I see it all," he absently echoed, while his eyes might have been fixing some particularly large iceberg in a cool blue northern see. "It's magnificent !" he then rather oddly exclaimed. But his friend, who was used to this kind of inconsequence in him, kept the thread. "There's nothing so magnifient – for making others feel you – as to have no imagination." It brought him straight round. "Ah there you are ! It's what I said last night to Chad. That he himself, I mean, has none." "Then it would appear," Maria suggested, "that he has, after all, something in common with his mother." "He has in common that he makes one, as you say, 'feel' him. And yet," he added, as if the question were interesting, "one feels other too, even when they have plenty." Miss Gostrey continued suggestive.

La plus grande imagination revient finalement à Strether, qui est pourtant tout près de l'attribuer à Maria. « Se faire sentir aux autres » n'a pas de signification explicite, mais cette expression sibylline fait pourtant l'objet d'un débat dans ce passage. Cette faculté est d'abord présentée comme l'apanage de celui qui est dans l'action et qui est dépourvu d'imagination, c'est-à-dire Chad et sa mère, ce sur quoi semblent tomber d'accord les deux interlocuteurs. Mais ensuite, Maria Gostrey précise que l'imagination elle-même peut être un moyen de « se faire sentir aux autres », ce qui donne à chacun l'occasion d'attribuer la plus grande part d'imagination à l'autre. Sur la scène de l'expérience, c'est Chad qui sait vivre, dans le domaine de l'agir. Mais sur la scène de la conscience et de l'art, c'est Strether qui sait se montrer aux autres, c'est-à-dire, en dernier lieu, au lecteur. James distribue les cartes pour dresser deux épures d'un héroïsme complexe : à Strether revient l'imagination et le devenir-auteur (qu'il partage volontiers avec Maria Gostrey), à Chad reviennent l'expérience et la vie même.

L'imagination de Strether est vraisemblablement la même que James défend dans son paratexte. Même si elle prend des airs de fantasme quand Strether amplifie ce qu'il perçoit d'un sentiment historique et romantique, fantasmes qui sont le signe de la candeur de l'Américain fasciné par l'histoire impériale française, elle tient surtout à sa capacité de saisir les moindres soubresauts des situations depuis une région faussement attentiste qui est la sienne. De l'ensemble de la situation, « J'en vois la totalité », dit-il. L'œuvre de Strether, c'est-à-dire son roman, est la capacité d'un point de vue à tout saisir. La défense que fait le narrateur proustien de la sensibilité comme qualité de même aloi que l'imagination, pour un artiste, va en ce sens :

> Il n'est pas certain que, pour créer une œuvre littéraire, l'imagination et la sensibilité ne soient pas des qualités interchangeables et que la seconde ne puisse pas sans grand inconvénient être substituée à la première, comme des gens dont l'estomac est incapable de digérer chargent de cette fonction leur intestin[151].

"Madame de Vionnet ?" "*She* has plenty." "Certainly – she had quantities of old. But there are different ways of making one's self felt." "Yes, it comes, no doubt, to that. You know – He was benevolently goin on, but she wouldn't have it." "Oh I don't make myself felt ; so my quantity needn't be settled. Yours, you know," she said, "is monstruous. No one has ever had so much." » ; *TA*, p. 300-301.

[151] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 479.

Les capacités réceptives (sensibilité) et projectives (imagination), sont nécessaires à l'écriture : artiste sans œuvre sans pour autant être un célibataire de l'art, Strether exploite sa capacité d'agencement des hypothèses et des formes que prennent l'histoire de Chad et la sienne. C'est sa capacité qui fait l'objet du roman, c'est-à-dire sa conscience. Quand Waymarsh se présente sous un jour nouveau à Strether, pour lui annoncer la visite imminente de Sarah Pocock à leur hôtel, son imagination fait tout tenir ensemble : « Étant donné la quantité de pièces qui devaient s'emboîter, ce fut bien rapidement que tout cela, dans le cerveau de Strether, se mit dans un ordre serré. Il vit aussitôt ce qui s'était passé, et ce qui se passerait probablement encore ; et tout cela était assez drôle[152]. » Le réagencement perpétuel des images et la mobilité de son point de vue le sauvent de tout dogmatisme : mû par le désir, l'imagination et la quête de la vérité, Strether défait l'autorité de ce qui a précédé pour faire peau neuve et endosser des responsabilités nouvelles, mêmes temporaires. Destituer l'autorité et fonder la sienne propre impliquent deux ordonnancements concomitants : « "Mais vous aviez vos idées extravagantes. – En effet, je les *avais*", murmura Strether, en sentant à la fois combien elles l'avaient possédé et combien elles avaient maintenant perdu leur autorité[153]." » L'affirmation progressive du sentiment qu'il a d'avoir joué son rôle et rempli sa mission marque son affranchissement : « Il posa sur Sarah un regard qu'elle pouvait, pensa-t-il, considérer comme engageant, et, sous la protection, pour ainsi dire, de madame de Vionnet, il fit sa première remarque personnelle. « " Ce qui s'est réellement produit, c'est que, durant tout ce temps, j'ai fait ce pour quoi je suis venu[154]." »

À la fin du roman, après avoir pris le couple sur le fait dans la campagne, Strether se sent « mêlé au roman typique de Paris[155] » en acceptant de rendre visite à Marie de Vionnet, et il a pris son parti, indique le narrateur :

---

[152] JAMES Henry, *LA*, p. 450 ; « Considering how many pieces had to fit themselves, it all fell, in Strether's brain, into a close rapid order. He saw on the spot what had happened, and what probably would yet ; and itw as all funny enough. » ; *TA*, p. 272.

[153] JAMES Henry, *LA*, p. 341 ; « "But you've got your extraordinary ideas." "Well, I did have," Strether murmured ; while he felt both how they had possessed him and how they had now lost their authority. » *TA*, p. 207.

[154] JAMES Henry, *LA*, p. 366 ; « He looked at Sarah in a manner that he thought she might take as engaging, and he made, under Madame de Vionnet's protection, as it were, his first personal point. "What has really happened has been that, all the while, I've done what I came for." » ; *TA*, p. 222.

[155] JAMES Henry, *LA*, p. 527 ; « He was mixed up with the typical tale of Paris […] » ; *TA*, p. 317.

> Son grand parti pris, sentait-il, était d'avoir préféré voir sa correspondante dans les conditions les plus favorables pour elle. C'était *cela*, un aspect du roman typique, l'aspect le plus significatif pour ce qui le concernait. Il aimait l'endroit où elle vivait, ce cadre large, haut et clair, qui chaque fois s'ajustait autour d'elle : chaque occasion de voir cela était un plaisir d'une nuance différente[156].

Strether et le narrateur proustien sont des figures d'un même problème, celui de la fuite du temps. Tous deux réflecteurs d'un monde qui vieillit autour d'eux, ils voient le temps et leur vie leur échapper. L'appropriation de son rôle passe par la conscience du temps : « cela faisait des années que Strether n'avait pas eu une aussi intense conscience du temps, sac profond duquel il ne cessait d'extraire des poignées d'or[157]. » Strether incarne une première étape du devenir-auteur : c'est comme si le narrateur proustien obéissait à l'exhortation de son aîné, dès les premières pages de « Combray », pour ensuite se demander comment ordonner les deux faces du temps, vécu et perdu, jusqu'à la mise en branle de l'écriture à la fin du roman, c'est-à-dire l'étape initiale du devenir-auteur.

Strether est un réflecteur, et à ce titre, il est une figure de la capacité. Il seconde Chad et son monde, goûte à ce qu'il peut et pour ce qu'il peut. C'est que *Les Ambassadeurs*, à la différence de la *Recherche*, n'est pas le roman d'une vocation, Strether n'a pas le même devenir que le narrateur proustien. Il ne peut pas tout à fait accéder au statut de héros – il cherche à fuir son héroïsme, le tourne en dérision, se regarde avec ironie et pitié. Mais son imagination, sa capacité interprétative, la façon dont il est pénétré d'impressions intenses, le meuvent, le conduisent à prendre acte de ses préférences, à prendre en charge sa conversion : il devient capable de reprise. La réappropriation d'une partie de sa vie perdue correspond à l'appropriation d'une place au sein du récit : Strether, dans l'épreuve de la vérification, dépasse ses illusions et

[156] JAMES Henry, *LA*, p. 527 ; « The great settlement was, as he felt, in his preference for seeing his correspondent in her own best conditions. *That* was part of the typical tale, the part most significant in respect to himself. He liked the place she lived in, the picture that each time squared itself, lareg and high and clear, around her : every occasion of seeing it was a pleasure of a different shade. » ; *TA*, p. 317.

[157] JAMES Henry, *LA*, p. 119 ; « […] Strether hadn't had for years so rich a consciousness of time – a bag of gold into which he constantly dipped for a handful. » ; *TA*, p. 76.

transforme son point de vue. En parallèle de la vie et du destin de Chad se trace le parcours de Strether, qui fait l'expérience de la responsabilité, l'expérience de l'imagination. Son autorité ne vaut que pour lui-même, c'est par rapport à lui-même qu'il doit se situer. Malgré le fait qu'il évite de se placer au centre de l'histoire, il en tient tous les fils, puisque c'est dans sa conscience que tout s'est passé, et que tout a changé.

Strether est poussé au bord de la fiction. Ce qu'il garde, il ne va rien en faire. Son autorité se situe dans la captation d'une situation, dans le regard : il a vu, il voit, il voit enfin, voilà ce qui lui permettra d'agir. La complexité du personnage de Strether et celle du narrateur proustien peut être figurée en étapes, en étages : Strether est un sujet épuisé, qui ne conservera que ses impressions. Il est jeté dans le monde, sans autre garantie que l'intensité d'une expérience, qui est pérennisée par le roman : la légitimité de ce récit ne tient qu'à la qualité de la vision de Strether. La fin heureuse de la *Recherche* s'oppose à la fatalité de l'histoire de Strether, pour qui, malgré l'intensité de l'expérience qu'il vient de vivre, malgré sa réappropriation du dernier bord de sa vie, et surtout malgré sa conversion, il est trop tard.

Mais ce bord, ce trop tard, ne serait-ce pas l'équivalent d'un seuil, le même que celui sur lequel se tient le narrateur proustien tout le temps qu'il ne commence pas à écrire, c'est-à-dire le temps du roman ? Lapoujade parle, pour les personnages de Henry James, d'une certaine forme de virginité, comme s'ils avaient été « conservés » pour vivre une expérience : « conservé […] pour quelque chose qu'il ne prétendait pas, qu'il n'osait sans doute pas encore deviner […][158] ». Le narrateur proustien peine d'une façon assez semblable à acquérir la sensation de l'existence. Comment franchir le seuil d'une existence qui a pourtant déjà commencé ?

[158] JAMES Henry, *LA*, p. 91 ; « Kept for something, in that event, taht he didn't pretend, didn't possibly dare as yet to divine. » *TA*, p. 63.

3. Le devenir comme seuil

La Recherche, malgré la facilité avec laquelle elle est considérée et célébrée sous l'angle biographique, marque selon Barthes un cran d'arrêt dans la représentation de l'auteur :

> Proust lui-même, en dépit du caractère apparemment psychologique de ce que l'on appelle ses analyses, se donna visiblement pour tâche de brouiller inexorablement, par une subtilisation extrême, le rapport de l'écrivain et de ses personnages : en faisant du narrateur non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui *va écrire* (le jeune homme du roman – mais, au fait, quel âge a-t-il et qui est-il ? – veut écrire, mais il ne le peut, et le roman finit quand enfin l'écriture devient possible), Proust a donné à l'écriture moderne son épopée : par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit souvent, il fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle, en sorte qu'il nous soit bien évident que ce n'est pas Charlus qui imite Montesquiou, mais que Montesquiou, dans sa réalité anecdotique, historique, n'est qu'un fragment secondaire, dérivé, de Charlus[159].

Barthes fait de Proust un jalon important dans la mort processuelle de l'auteur : il replace la question du devenir au centre de l'écriture, et au centre même d'une énonciation proprement anomique : selon lui, le narrateur n'est même plus à proprement parler un personnage, mais une instance impossible à saisir précisément, car il est un devenir.

La capacité est une forme de devenir : elle n'a ni fin ni commencement précis, partageant les mêmes caractéristiques que la conscience et que l'expérience. Le devenir-capable est un processus par lequel le sujet n'est pas encore à la hauteur de l'action, mais le devient, c'est-à-dire dépasse l'idéal projeté pour correspondre à l'action qu'il entreprend. C'est une autre manière de considérer la conversion, sous l'angle, cette fois-ci, de la concrétion du sujet et non plus de la discontinuité et de la désynchronisation.

[159] BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », [1968], dans *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1984, p. 65.

Le devenir-auteur occupe toute la *Recherche,* dans laquelle la question de l'auctorialité diffracte les différentes étapes traversées par le narrateur. Lorsque son article est publié dans *Le Figaro,* le narrateur met du temps à le reconnaître. Il ouvre d'abord le journal sans entrain, et ne réalise pas, malgré sa reconnaissance partielle de détails, qu'il s'agit de l'article qu'il avait envoyé. La pensée du narrateur s'ajuste progressivement à l'objet pour reconnaître son statut et son origine. Les étapes par lesquelles la pensée appréhende l'origine de l'article sont décrites à la manière d'un ajustement optique :

> J'ouvris *Le Figaro*. Quel ennui ! Justement le premier article avait le même titre que celui que j'avais envoyé et qui n'avait pas paru. Mais pas seulement le même titre, voici quelques mots absolument pareils. Cela, c'était trop fort. J'enverrais une protestation. […] Mais ce n'était pas que quelques mots, c'était tout, c'était ma signature… C'était mon article, qui avait enfin paru ! Mais ma pensée qui, peut-être déjà à cette époque, avait commencé à vieillir et à se fatiguer un peu, continua un instant encore à raisonner comme si elle n'avait pas compris que c'était mon article, comme les vieillards qui sont obligés de terminer jusqu'au bout un mouvement commencé, même s'il est devenu inutile, même si un obstacle imprévu devant lequel il faudrait se retirer immédiatement le rend dangereux[160].

La reconnaissance laborieuse de sa publication n'est pas suivie d'un ajustement de la personne du narrateur à son statut d'auteur. Aussitôt, il s'en détache « pour apprécier exactement le phénomène qui se produit en ce moment dans les autres maisons[161] ». Le phénomène de publication, pour être apprécié, exige de l'auteur qu'il sorte, même artificiellement, de son statut pour se mettre à la place du lecteur. D'abord lui vient la crainte de la visibilité : « Mais d'abord une première inquiétude. Le lecteur non prévenu verra-t-il cet article[162] ? » S'il le lit, lira-t-il la signature ? Tâchant de se mettre dans la peau d'un lecteur neuf, le narrateur a pourtant toutes les difficultés à ne pas reconnaître la couleur, la particularité de son travail, au point qu'il a du mal à imaginer que son texte puisse être lu différemment :

[160] PROUST Marcel, *Albertine disparue, ÀRTP IV, op. cit,* p. 148.
[161] *Ibid*.
[162] *Ibid.*

> J'ai beau savoir que bien des gens qui liront cet article le trouveront détestable, au moment où je le lis, ce que je vois dans chaque mot me semble être sur le papier, je ne peux pas croire que chaque personne en ouvrant les yeux ne verra pas directement les images que je vois, croyant que la pensée de l'auteur est directement perçue par le lecteur, tandis que c'est une autre pensée qui se fabrique dans son esprit, avec la même naïveté que ceux qui croient que c'est la parole même qu'on a prononcée qui chemine telle quelle le long des fils du téléphone ; au moment où je veux être un lecteur quelconque, mon esprit refait en lisant mon article[163]. »

L'exercice de détachement échoue, l'auteur est dans la peau de l'auteur, il ne peut pas s'affranchir de sa position pour lire son article avec un regard suffisamment neuf. En revanche, le narrateur parvient à se juger « en lecteur », c'est-à-dire sans les exigences qu'il a seul vis-à-vis de son travail, et qui contribuaient à le faire douter de son talent au moment de l'écriture. L'idéalité de l'écrit est identifiée rétrospectivement au moment de la rédaction, et la publication ne lui laisse plus la place :

> Ces phrases de mon article, lorsque je les écrivis, étaient si faibles auprès de ma pensée, si compliquées et opaques auprès de ma vision harmonieuse et transparente, si pleines de lacunes que je n'étais pas arrivé à remplir, que leur lecture était pour moi une souffrance, elles n'avaient fait qu'accentuer en moi le sentiment de mon impuissance et de mon manque incurable de talent. Mais maintenant, en m'efforçant d'être lecteur, si je me déchargeais sur les autres du devoir douloureux de me juger, je réussissais du moins à faire table rase de ce que j'avais voulu faire en lisant ce que j'avais fait[164].

Une fois publié, le texte perd son idéalité et appartient au monde des objets partagés, il ne lui appartient plus. La projection idéale du texte a été remplacée par l'objet réel, qui est soumis aux jugements, le narrateur (ici, l'auteur) est « déchargé » d'une tâche infernale : celle de se juger soi-même. Le réel a pris la place de l'objet virtuel, fantasmé et idéalisé.

Ensuite, le narrateur semble essayer de justifier la fonction de la réception de son texte, mais il réalise que placer sa joie à cet endroit est une fausse piste. Se consolant de pouvoir continuer de plaire à ses relations mondaines par le truchement de ses

[163] *Ibid*, p. 149.
[164] *Ibid*, p. 151.

textes, si jamais sa maladie devait le retirer du monde, le narrateur ne parvient pas à se duper lui-même. Cette pensée console sa peur seulement, et attribue au désir une place qui n'est pas la sienne :

> […] je me disais cela, mais je sentais bien que ce n'était pas vrai, que si j'aimais à me figurer leur attention comme l'objet de mon plaisir, ce plaisir était un plaisir intérieur, spirituel, ultime, qu'eux ne pouvaient pas me donner et que je pouvais trouver non en causant avec eux, mais en écrivant loin d'eux ; et que, si je commençais à écrire, pour les voir indirectement, pour qu'ils eussent une meilleure idée de moi, pour me préparer une meilleure situation dans le monde, peut-être écrire m'ôterait l'envie de les voir, et la situation que la littérature m'aurait peut-être faite dans le monde, je n'aurais plus envie d'en jouir, car mon plaisir ne serait plus dans le monde, mais dans la littérature[165].

La confusion entre le désir de plaire et le désir d'écriture est vite levée : faire de la réception l'enjeu de l'écriture, c'est mal identifier le type de plaisir, de jouissance, qui sont ceux de la pratique elle-même. Se rendant ensuite chez Mme de Guermantes, le narrateur semble faire une digression dans laquelle il rectifie son erreur sur le nom de Mlle de Forcheville, qui se trouve être Gilberte. Mais le détour par l'histoire de Swann est l'occasion d'illustrer le même processus que pour l'écriture et sa fin. Swann, dans son désir d'épouser Odette, visait un autre désir (car le désir ne porte jamais sur un objet, mais sur un ensemble) : celui de faire se rencontrer Gilberte et Madame de Guermantes, mais cette dernière aura toujours refusé de rencontrer la mère, parce qu'elle est une cocotte, et sa fille (elle consentira à les rencontrer sous le nouveau nom de Forcheville, après la mort de Swann). En prenant différents exemples des motivations qui poussent un homme à agir, que le narrateur appelle « tableaux » ou « images », c'est-à-dire un idéal visé, le narrateur dit que l'idéal est oublié dans l'action qu'il enclenche : la visée idéale qui a poussé quelqu'un à agir finit par se dissiper, car le geste est porteur de nouveauté, et qu'il transforme le sujet. Swann, rapporte le narrateur, n'a finalement pas tant regretté la présentation de sa fille à Mme de Guermantes, c'est-à-dire qu'il a oublié une des visées idéales que son mariage lui permettrait d'atteindre un jour :

[165] *Ibid*, p. 152.

> Et sans doute il eût dû savoir, lui qui avait déjà tant vécu, que ces tableaux qu'on se fait ne se réalisent jamais pour différentes raisons mais parmi lesquelles il en est une qui fit qu'il pensa peu à regretter cette présentation. Cette raison est que quelle que soit l'image, depuis la truite à manger au coucher du soleil qui décide un homme sédentaire à prendre le train, jusqu'au désir de pouvoir étonner un soir une orgueilleuse caissière en s'arrêtant devant elle en somptueux équipage, qui décide un homme sans scrupules à commettre un assassinat, ou à souhaiter la mort et l'héritage des siens, selon qu'il est plus brave ou plus paresseux, qu'il va plus loin dans la suite de ses idées ou reste à en caresser le premier chaînon, l'acte qui est destiné à nous permettre d'atteindre l'image, que cet acte soit le voyage, le mariage, le crime, etc., cet acte nous modifie assez profondément pour que nous n'attachions plus d'importance à la raison qui nous a fait l'accomplir. Il se peut même que ne nous vienne plus une seule fois à l'esprit l'image que se formait celui qui n'était pas encore un voyageur, ou un mari, ou un criminel, ou un isolé (qui s'est mis au travail pour la gloire et s'est du même coup détaché du désir de la gloire[166].

Par une simple incise, le narrateur rattache ces exemples à son propre cas et formule une petite philosophie de l'action. En considérant le travail d'écriture comme le moyen d'arriver à une fin, c'est-à-dire la gloire, c'était la réussite sociale et mondaine que le narrateur projetait comme idéal, comme « tableau », « image ». Cette idéalité constituait l'une des multiples motivations du narrateur pour écrire. Mais cette raison s'est dissoute dans l'action, dans le travail**,** pour ne plus être que le lointain reflet d'un rêve passé. C'est que le travail (ou le geste, l'acte, la prise de décision) a transformé le sujet, et en profondeur, il l'a déporté au-devant de ses propres projections, ou au-delà, il l'a déplacé. Ainsi le narrateur comprend, une fois son article publié, que le désir de gloire n'est pas exactement le désir d'écrire, et s'il a fait partie des raisons pour lesquelles il s'est mis au travail, il constate par la suite la stérilité des endroits où il a placé son attente. Peu de retours lui sont faits (il ne reçoit que deux lettres), et les Guermantes accueillent l'article avec tiédeur (soit en le niant presque, comme la duchesse, soit en en faisant quelques plats commentaires comme le duc). Le retour de Bloch, que le narrateur attend en particulier, ne sera possible que plus tard, lorsqu'il sera lui-même publié et que son désir d'en parler débordera sa réserve, ou sa

[166] *Ibid*, p. 156.

jalousie. Le vrai plaisir à prendre, le véritable désir à viser, n'est pas dans la réception de l'œuvre, mais dans la production de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un article ou d'un roman.

Ce qui doit être repris constamment, c'est la persistance d'un désir, celui d'écrire, qui dans le temps consolide une pratique, et ordonne une juste distance entre le narrateur et le monde. Mais l'impression de ne pas avoir commencé le travail place le narrateur sur le seuil de la vraie vie : « la persistance en moi d'une velléité ancienne de travailler, de réparer le temps perdu, de changer de vie, ou plutôt de commencer à vivre, me donnait l'illusion que j'étais toujours aussi jeune[167] […] ». La figure proustienne navigue à vue, avant la révélation du temps retrouvé et du matériau de son œuvre. C'est comme si rien n'avait encore commencé, comme si le temps était suspendu à l'hésitation de l'action, comme pour Strether qui, parce qu'il n'a pas le sentiment d'avoir vécu, a été suspendu dans le temps avant de vivre sa véritable aventure. Le devenir, pour l'un et l'autre, est comme une phase non pas de maturation, mais d'immaturité : pourtant poussés par la projection d'images et de désirs, les personnages *deviennent* sans le savoir, la mobilité de leur point de subjectivité est invisible à leurs yeux. Le devenir est dans l'angle mort de la conscience. Pourtant Strether est au soir de sa vie, et le narrateur sait qu'il vieillit : « […] alors que chaque jour je me considérais comme sur le seuil de ma vie encore intacte et qui ne débuterait que le lendemain matin), mon existence était déjà commencée, bien plus, que ce qui en allait suivre ne serait pas très différent de ce qui avait précédé[168]. » Malgré la sensation du temps, malgré aussi les preuves extérieures, celles des corps par exemple, qui attestent sa fuite, le narrateur proustien et Strether semblent s'être tenus au bord du commencement. Une sorte d' « hésitation devant la naissance » les place au bord de la fiction, du « devenir tout[169] », peinant à ne rien devenir. Rejoignant Kafka, Strether et le héros proustien font du devenir un seuil en soi : « L'hésitation devant la naissance.

[167] *Ibid*, p. 173.

[168] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP I, op. cit.* p. 473.

[169] RANCIÈRE Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. » La librairie du XXIe siècle », 2017 p. 152.

S'il y a une migration des âmes, alors je ne suis pas encore sur la marche la plus basse. Ma vie est l'hésitation devant la naissance[170]. »

L'autorité est une question de place en perpétuelle négociation. Ce que manque l'écrivain en herbe que met en scène Proust tout le long du roman, c'est la localisation du désir *dans* l'écriture, c'est-à-dire ni avant (doutes, hésitations, découragements), ni après (publication et réception). Toujours dans l'imaginaire, celui qui se veut écrivain, c'est-à-dire l'artiste, perd la jouissance :

> Au-delà de l'amateur, finit la jouissance pure (retirée de toute névrose) et commence l'imaginaire, c'est-à-dire l'artiste : l'artiste jouit, sans doute, mais dès lors qu'il se montre et se fait entendre, dès lors qu'il a un public, sa jouissance doit composer avec une *imago*, qui est le discours que l'Autre tient sur ce qu'il fait[171].

L'amateur est une figure qui s'oppose, selon Barthes, à la figure de l'artiste. L'amateur, c'est « celui qui simule l'Artiste (et l'Artiste devrait bien, de temps en temps, simuler l'Amateur[172]) ». À rebours des connotations péjoratives de son sens commun, Barthes habilite l'amateur comme celui qui investit une posture médiane, qui se trouve être la plus adaptée au désir. L'amateur, c'est celui qui aime (*amator*), et qui recommence le geste, « *amator* : qui aime et aime encore[173] ». Il ne montre pas ce qu'il produit : sa production est inutile, et n'a pas d'autre statut que celui d'une dépense. Strether n'est pas artiste, ce n'est même pas un praticien, et pourtant il aime, et aime encore. La leçon, s'il en est, qu'il tire des six mois passés à Paris, c'est le caractère proprement personnel de ce désir, de cet amour qui l'a conduit à consentir à l'aventure. C'est l'idée directrice que formule James : « il a l'impression que sa tâche est terminée […] que ce qui s'est produit s'est en réalité produit *pour* lui, pour son

---

[170] KAFKA Franz, *Journaux*, *op.cit*, p. 775. « Das Zögern vor der Geburt. Gibt es eine Seelenwanderung, dann bin ich noch nicht auf der untersten Stufe. Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt. » https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/tagebuch/chap012.html, consulté le 18.09.2022.

[171] BARTHES Roland, « Réquichot et son corps », préface à *Bernard Réquichot*, de Roland Barthes, Marcel Billot et Alfred Pacquement, Bruxelles : Éditions de la Connaissance, 1973, repris dans les *Œuvres Complètes de Roland Barthes IV*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 396.

[172] BARTHES Roland, *Le Neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Seuil : IMEC,, 2002, p. 230.

[173] BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit*, p. 63.

propre esprit, pour son sens bizarre des choses, plus que pour qui que ce soit ou quoi que ce soit, et qu'il n'a maintenant plus aucune raison de rester davantage.[174] » L'aide qu'il a apportée à Chad et à Marie de Vionnet, le caractère, donc, subordonné de sa posture, n'est même pas ce que James veut faire apparaître le plus. Il tient à ce que la note profonde de son personnage résonne dans l'intimité de son sujet, comme l'amateur, ne rien montrant, produit pour recommencer le geste, pas pour considérer ou donner à considérer sa production. Une manière anti-héroïque, donc, qui résonne avec la discrétion et la fausse passivité de Strether.

La capacité pose la question d'un autre point de vue que celui de la réappropriation envisagée comme dynamique de la reprise. Elle appelle l'appropriation. L'amateur s'approprie une pratique, ou un geste, ou encore une partition, puisque Barthes prend l'exemple de la musique. Selon Adrien Chassain, Barthes « fausse le dispositif binaire qui chez Proust opposait amateur passif et artiste, et supposait entre ces deux activités un rapport d'ordre téléologique (l'amateur comme artiste futur ou en puissance)[175] ». En effet, la figure que défend Barthes n'a finalement pas grand-chose de commun avec celle du célibataire de l'art, (et encore moins avec le célibataire jamesien qui thésaurise) si ce n'est le fait de ne pas être artiste. L'amateur barthésien ouvre une tierce voie qui se dégage de la passivité, puisque l'amateur se définit par sa pratique même, en même temps que de l'idéal producteur que vise l'artiste. L'activité de l'amateur est un accomplissement en soi, et c'est au fond ce que manque le narrateur proustien, qui, puisqu'il raconte l'histoire d'une vocation, vise une finalité, une direction, celle de l'œuvre. Si le narrateur parvient à se mettre à écrire, et donne à la *Recherche* sa résolution heureuse, Barthes se prépare à écrire un roman, et en ce sens, écrit dans son cours le pendant négatif de la *Recherche*.

De ce point de vue, Strether se situe donc en-deçà du problème proustien, et trouve une forme plus discrète d'accomplissement que le narrateur de la *Recherche* qui découvre enfin son vrai motif d'écrire, c'est-à-dire sa vie comme matériau. Peut-

[174] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires aux *Ambassadeurs*, p. 645 ; « […] which makes him feel that his work is done […] that what has happened, through him, has really happened for him, for his own spirit, for his own queer sense of things, more than for anything else, and that now he has no reason for stopping any longer. » ; *TA*, p. 400-401.

[175] CHASSAIN Adrien « Roland Barthes : « Les pratiques et les valeurs de l'amateur », dans *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », dir. Matthieu Vernet et Alexandre de Vitry, octobre 2015, http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html, consulté le 16.07.2022.

être moins heureux que l'artiste sur le point d'avoir trouvé la clé de sa création, Strether n'est pas le héros d'une fin heureuse, mais rappelle en cela un éthos. L'amateur représentant un « idéal régulateur[176] » face à l'hybris de l'artiste, il se tient plus quiet, et peut-être plus proche de son désir – le caractère permissif de l'aventure de Strether a pour pendant les pièges successifs que rencontre le narrateur sur le parcours de sa vocation.

La reprise, on peut le dire ici, se complique au-delà du tronc commun qui réunit les deux figures de Proust et de James autour des enjeux de la désynchronisation et de la conversion.

La différence, voire la nouveauté, sont produites par la répétition, et c'est leur devenir même de se répéter dans une direction : le narrateur proustien et Strether, en faisant de l'action leur égale, deviennent capables. Leur capacité se transforme et les transforme : elle n'est plus simplement une capacité morphologique, c'est-à-dire leur capacité à accueillir l'empreinte des impressions, elle est une propriété active du sujet, qui devient capable d'agir à sa mesure.

La reprise retrouve ici un lien de proche parenté avec la répétition puisqu'elle vise la reconduction d'une expérience, dans le cas de Strether et au-delà de sa figure propre : les échos, les reflets et les doubles dispersent finalement toute origine du seuil ; Strether ne répète pas sa vie manquée, il n'imite pas plus celle de Chad, sa conscience est le lieu d'une déclinaison d'un devenir en série. Sa fonction de réflecteur agence des lignes de fuite, comme le point de vue ordonne les séries qui n'ont ni début ni fin. En revanche, s'il en va, à un certain niveau, de même pour la *Recherche*, la différence est que le motif de la reprise, c'est-à-dire sa dynamique, tient à un désir pas pour rien, comme Strether, c'est-à-dire sans objet, mais à un désir identifié : celui d'écrire une œuvre. La reprise a une fin, c'est-à-dire une direction qui vise un but, pour le narrateur, et en cela il devient le héros d'une vocation. Mais chez James, la reprise n'a pas d'autre fin que la transformation : porter la différence, c'est porter le fardeau de la capacité de la conscience, pour aucune autre raison que de devenir non pas écrivain ou autre chose, mais *devenir*, de façon intransitive. C'est en cela que Strether est plus proche des figures barthésiennes de l'amateur et de l'écriture intransitive. Le

[176] *Ibid.*

devenir du narrateur proustien n'est pas certain, jusqu'à la fin du roman et même après la révélation du temps retrouvé, mais il a une forme projetée, qui est l'écriture de l'œuvre. Strether, en revanche, aime engranger les nouvelles impressions que lui offre son aventure à Paris. Il aime capter les reflets des différences, reconduire le plaisir d'heure en heure, de jour en jour. Les conséquences de cette attitude sont nombreuses, mais pas décisives, puisque Chad décide de rentrer pour les affaires. Le réflecteur jamesien ne peut être un artiste, mais il fait de sa conscience le lieu où opèrent les plus grands changements.

L'autorité est en partage, et le devenir aussi. Si Chad, et Strether lui-même, représentent une image virtuelle de ce qu'aurait pu être Strether plus jeune (il se compare souvent lui-même à ce qu'il aurait pu être, vingt ou trente ans plus tôt, dans la situation qu'il est en train de vivre), il n'est pas uniquement question de procuration et d'usurpation, mais aussi de points de mobilité sur une même ligne du devenir : « Il aurait pu être un étudiant pris par le charme d'un musée – et c'était exactement, dans une ville étrangère, et à l'après-midi de sa vie, ce qu'il aurait aimé avoir la liberté d'être[177]. » Maria dit même à Strether : « Ce qu'il y a de merveilleux et de spécial en vous, c'est que vous êtes, à cet âge de votre vie, un jeune homme[178]. » Il en va de même dans la *Recherche,* où chaque personnage a sa propre échelle de transformations qui mènent souvent à des renversements. Plus encore, les personnages partagent entre eux un même devenir, et s'inscrivent sur une même courbe. Sans imitation, ils décrivent des lignes de fuite, à l'infini, sans qu'il n'y ait plus d'ordre, comme l'avait bien montré Deleuze : « Non seulement chaque amour forme une série particulière. Mais à l'autre pôle, la série de nos amours dépasse notre expérience, s'enchaîne avec d'autres expériences, s'ouvre sur une réalité transsubjective[179]. » Le narrateur ne répète pas, avec Albertine, le même amour que Swann pour Odette, mais les deux personnages figurent chacun une variation particulière dans la même série de l'amour, de la jalousie, du rapport à la possession et à l'art. Le narrateur connaît les différences,

[177] JAMES Henry, *LA*, p. 285 ; « He might have been a student under the charm of a museum – which was exactly what, in a foreign town, in the afternoon of life, he would have liked to be free to be. » ; *TA*, p. 173.

[178] JAMES Henry, *LA*, p. 326 ; « The wonderful and special thing about you is that you *are*, at this time of day, youth. » ; *TA*, p. 199.

[179] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 88.

qui, plutôt que de séparer les deux histoires dans des domaines incommunicables, ou de les agglomérer l'une à l'autre, les rassemblent, les ordonnent ensemble, mais sans précédence, car elles tracent la même ligne du devenir malheureux en amour :

> Et en somme j'avais eu un bonheur et un malheur que Swann n'avait pas connus, car justement, tout le temps qu'il avait aimé Odette et en avait été si jaloux, il l'avait à peine vue, pouvant si difficilement, à certains jours où elle le décommandait au dernier moment, aller chez elle. Mais après il l'avait eue à lui, sa femme, et jusqu'à ce qu'il mourût. Moi, au contraire, tandis que j'étais si jaloux d'Albertine, plus heureux que Swann, je l'avais eue chez moi. J'avais réalisé en vérité ce que Swann avait rêvé si souvent et qu'il n'avait réalisé que matériellement quand cela lui était indifférent. Mais enfin Albertine, je ne l'avais pas gardée comme il avait gardé Odette. Elle s'était enfuie, elle était morte[180].

Le narrateur s'estime plus chanceux que Swann, puisqu'il a pu nourrir sa jalousie de la présence de l'autre, le rêve du jaloux en somme, bien qu'Albertine lui échappe toujours, Albertine dont le sommeil prend une forme de fuite immobile, et dont le visage endormi se multiplie à une vitesse que le narrateur peine à suivre. « Matériellement », Swann a eu Odette « à lui » jusqu'à sa mort, chance que n'a pas le narrateur endeuillé par la disparition d'Albertine. Mais l'image idéalisée que Swann jaloux projetait, c'est-à-dire la présence d'Odette auprès de lui pour apaiser sa jalousie, c'est-à-dire la rassasier, avait disparu au fil du temps : alors qu'il l'avait enfin auprès de lui, il n'était plus jaloux. S'il n'y a pas de précédence, c'est parce que l'expérience nie la répétition dont elle est pourtant faite, renouvelant, d'un geste salubre, l'intensité du désir.

La concrétion du sujet passe par une problématisation de l'autorité. Autant que le point de vue se constitue et ordonne les éléments perçus malgré leur instabilité, et malgré aussi sa propre mobilité, les difficultés liées à l'autorité viennent encore une fois saper la possibilité du sujet tout puissant. Ce que raconte la difficulté qu'a le sujet à se remettre au principe de l'action, ce n'est pas simplement une démission, ou une

[180] PROUST Marcel, *Albertine disparue*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 80.

déprise, c'est aussi un dépassement presque aveugle d'une position, dans la mesure où il s'agit de comprendre pour le sujet que le devenir est déjà-là, qu'il a déjà commencé. Le personnage interprète le devenir comme un en-dehors, comme quelque chose de lointain : il peine à franchir ce qu'il se représente comme un seuil, et qui est en fait le devenir déjà amorcé. La reprise favorise ce franchissement. Mais que se passe-t-il une fois que le sujet devient capable de l'action ? Devient-il plus solide, plus fixe ? Gagne-t-il en unité ?

CHAPITRE III : LA FORME DU DEVENIR

Le devenir se situe presque, pour les consciences focales, en-dehors de ce qui est déjà-là. Il prend la forme d'un seuil béant qui précède ou excède la vraie vie. La difficile continuité entre le personnage focal et le monde trouve pourtant un passage grâce à la reprise. Entre la projection fantasmée d'une vie d'écriture dans la *Recherche*, et l'intensité découverte « trop tard » pour Strether, le devenir semble se condenser pour n'être qu'un reflet de leur conversion. On a vu que leur capacité s'étend dans les mêmes proportions que l'expérience. Pourtant, Strether et le narrateur proustien repoussent les limites du devenir telles qu'elles sont dessinées. Le sujet, de façon contigüe à la formation de son point de vue, c'est-à-dire parallèlement à sa concrétion (car le point de vue reste mobile et ne saisit qu'une variation), se disperse, est pulvérisé, et cherche les marges de la fiction. Le devenir prend une forme aussi paradoxale que le sujet, à la fois chargé d'une conscience débordante, et repoussé en marge de la fiction. C'est parce que le sujet est tout qu'il peut être pulvérisé. Le sujet, ou point de vue, ne peut capter autant de choses qu'au prix d'une relative absence, d'une position pour le moins trouble vis-à-vis de la présence.

La reprise permet la prise de forme mais elle est contrebalancée par le régime général d'instabilité : la reprise est donc la reconduite perpétuelle d'un même geste. Elle invite à recommencer. On retrouve ici la figure de l'amateur, posée par Barthes comme une alternative à celle de l'artiste. Ce qu'il y a de commun entre celui qui est capable de reprise et l'amateur, c'est l'amour d'un même geste, la recherche non pas du même, mais du recommencement, et dans le recommencement, de la différence. On

retrouve dans l'amateur toute une philosophie de la répétition. Il s'agit de recommencer, avec l'assurance qu'il ne s'agira pas de la répétition du même. Or, c'est ce que défend le narrateur proustien dans sa théorie de l'art : chaque artiste, dit le narrateur proustien, recommence à son compte la tentative artistique ou littéraire.

Quand le personnage est en mesure de pouvoir agir, il devient capable d'affirmer quelque chose : le narrateur de la *Recherche* comprend que c'est la vie même qui doit être prise en charge, tout comme Lambert Strether exhorte ses cadets à vivre, et à profiter du temps qui leur est imparti. Générée par la différence, la capacité d'affirmation à laquelle parviennent les figures jamesienne et proustienne les déporte dans un en-dehors de la fiction, puisque le narrateur proustien se met à écrire le roman de sa vocation, et parce que le devenir de Strether est simplement suggéré comme une mort symbolique : il a fait sa dernière œuvre avant de s'en retourner au point de départ, à Woollett, affronter ce qu'il a désinvesti.

Séparer deux formes du temps, l'une horizontale, qui correspond au temps du monde, et l'autre verticale, qui correspond au temps individuel, a permis d'identifier la façon dont le personnage se saisit de la différence pour creuser une autre temporalité, celle de la reprise. Cette opposition, si elle est dynamique, sert de structure pour analyser un pluralisme.

Mais quelque chose déborde le sujet, et veut être plus que soi : seconder le monde, comme disait Kafka, c'est vouloir être le monde, le devenir et pas simplement le décrire (ce qui est la tâche naturaliste et réaliste). Mais être plus que soi est aussi le vœu du narrateur proustien qui, dans l'expérience des réminiscences, éprouve cet excès et un mode de continuité.

Les œuvres en question excèdent et absentent le sujet. Le sujet est absenté par le débordement de sa conscience. Cet excès, plutôt que de consolider le sujet par augmentation, le disperse et l'éclate. En conséquence, devenir tout ne s'inscrit pas dans une perspective de conquête de l'intériorité, mais plutôt dans celle de rendre compte d'une absence de place précise (ou en tout cas, jamais définitive, seule la constance est désirable et peut être projetée dans le travail créateur, et encore, telle qu'elle est racontée chez Proust, il s'agit moins d'une constance que d'un passage à une vie nouvelle structurellement opposée à la vie ordinaire) – entre tout et rien – du sujet.

1. Charge, présentification et virtualité

On a vu comment James peut charger de plusieurs strates temporelles un instant perçu par Strether. Il y a l'instant décrit (Strether, par exemple, passe la porte de chez Gloriani en compagnie de Chad), auquel se greffe une prolepse (l'évocation des moments où Strether repensera à cette scène), qui souvent se boucle par un regard rétrospectif sur le moment en question. Proust aussi charge sa phrase, à la différence que ces ajouts de strates temporelles ont pour effet de l'étirer plutôt que de la rendre compacte, et cette charge est une donnée essentielle de sa poétique, et gonfle le volume de l'œuvre. Il explique à Jacques Rivière : « Une des choses que je cherche en écrivant (et non à vraie dire la plus importante), c'est de travailler sur plusieurs plans, de manière à éviter la psychologie plane[181]. » Proust reprend les mêmes expressions dans une lettre qu'il lui adresse : « Je ne crois pas qu'actuellement vous soyez très sensible à mes plans, à mon "volume" [,], à ma "psychologie dans l'Espace". Psychologie plane, c'était bien votre avis à en juger par le choix que vous aviez fait pour l'extrait dans la *N.R.F*[182]. »

Il s'agit de restituer le mieux possible la mobilité des différentes strates qui constituent le moi : « notre moi est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne. Perpétuellement des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes[183]. »

Le narrateur, dans les deux cas, charge la conscience focale d'une présence multiple. Parler de « sujet », jusqu'ici, permettait d'identifier le personnage focal au foyer du point de vue. Mais on a vu que l'instabilité empêche de fixer à la fois le point de vue et les extériorités. Parler de « conscience » semble mieux convenir pour parler de la présentification : ce n'est pas le sujet qui se multiplie et qui se charge, c'est plus précisément sa conscience, qui jalonne autant que possible le récit.

---

[181] PROUST Marcel, *Correspondance 18, 1919*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1990, p. 36.

[182] PROUST Marcel, *Correspondance 19*, 1920, texte établi présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1991, p. 100.

[183] PROUST Marcel, *Albertine disparue*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 135.

Cette charge de la conscience a pour conséquence de la disperser à différents endroits du récit. Mais ces endroits ne sont pas précisés. Même dans la *Recherche*, le narrateur situe toujours assez vaguement le repère temporel de la rectification, quand il ne le dissout pas complètement : il apprendrait plus tard (mais quand ?) il ne savait pas encore (quand l'apprendra-t-il ?) etc. Le moment et le lieu de la révélation ne sont pas nécessairement précisés – la suite du texte se charge de les dévoiler. Dans *Les Ambassadeurs* aussi, les endroits du débordement sont peu situés : virtuellement, ce peut être partout, puisque ce que le texte dit, c'est que Strether repensera à telle scène, tel évènement, sans dire combien de fois ni dans quel cadre. Si les techniques narratives de la prolepse et de l'analepse sont classiques, leurs conséquences poétiques engendrent un débordement de la conscience, en repoussant les limites de sa dimension. Reste à voir dans quelles proportions.

En premier lieu, cette technique narrative a pour conséquence de faire déborder la connaissance ou la conscience du sujet, en ce qu'elle excède le cadre d'une scène, d'une action ou d'un dialogue. L'impression en est que la conscience du personnage focal couvre l'intégralité de la trame du récit, et que rien ne tombe dans l'angle de mort de son point de vue – soit parce que tout est imaginé dans toutes ses proportions, comme dans *Les Ambassadeurs*, soit parce que tout est observé et expliqué, comme dans la *Recherche*. Dans les deux cas, le point de vue ou conscience focale s'adapte, se reconfigure plus ou moins facilement sous l'écrasante pression scopique de ce qui est scruté ou senti. Tout est repris, par un usage, comme le disait Deleuze, disjoint des facultés, et non pas simplement par l'intelligence, même si cette dernière est d'un grand secours : « […] là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue[184] […] ».

L'extrait étudié plus haut des *Ambassadeurs*, dans lequel le narrateur agglomère, en une phrase, trois temporalités différentes (et non pas trois moments), a pour effets de dilater l'action et de charger la phrase de l'épaisseur réflexive de Strether : « Sur ce, Strether vit que Chad était de nouveau à portée de main, et par la suite, aussi absurde que cela puisse paraître, il ne sut guère ce qui s'était passé

[184] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 484.

alors.[185] » On avait noté que le terme « absurde » qualifie, en quelque sorte, la boucle aberrante que fait le narrateur en dilatant l'action bien au-delà de la scène décrite, mais de façon très brève, pour y revenir aussitôt. Comme quelque chose qui n'a pas à exister, ce qui s'est passé par la suite est inséré au milieu de la phrase, mais pas développé comme chez Proust. James dilate la phrase en même temps qu'il la charge, mais sans prendre d'espace dans la matérialité du récit : on avait vu en cela un exemple de sa poétique allusive et une des marques anamorphotiques du récit, puisque la conséquence de cette déformation temporelle fait miroiter une temporalité supplémentaire dans la phrase. Dans ce quelque chose qui n'a pas à exister, l'absurdité de la conscience de Strether, telle que la présente le narrateur, est contenu le virtuel, qui est une des clés du maillage jamesien et proustien. On a vu précédemment que le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais plutôt à l'actuel, selon Deleuze. Le terme n'apparaît pas dans la description que fait le narrateur des « états de résonnance » à la fin du *Temps retrouvé :*

> Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps[186].

L'adjectif « virtuel » a pourtant tout à voir avec la description du narrateur. Les états que décrit le narrateur lors de la matinée Guermantes tendent, pour ainsi dire, un arc dont la première extrémité prend racine dans le présent (bruit, odeur en présence) et l'autre extrémité dans le passé (bruit ou odeur référentielle). Ces états épousent la même morphologie que celle de l'impression, « à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seuls nous pourrions connaître[187] ».

---

[185] JAMES Henry, *LA*, p. 208 ; « On which Strether saw that Chad was again at hand, and he afterwards scarce knew, absurd as it may seem, what had then quickly occured. » *TA*, p. 127.

[186] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV, op. cit*, p. 451.

[187] *Ibid*, p. 471.

La double appartenance d'une sensation conduit le narrateur à son essence qui est à découvrir en lui-même. Autrement dit, le narrateur ressent *virtuellement* Combray dans la madeleine, ou Venise dans les pavés, c'est-à-dire que le réel de la madeleine ou du pavé n'empêche pas de sentir l'existence virtuelle de leur référent. En revanche, *actuellement*, Combray est absent, tout autant que Venise : si l'actualité est faite de l'effectivité d'une impression sensible à laquelle correspond une essence, cette essence peut rester dans des profondeurs inconnues. Autrement dit, la réalité, qu'on avait déjà définie, avec Rancière, comme « des configurations de ce qui est donné comme notre réel[188] » est un ordre de virtualités en puissance, que la seule actualité ne peut pas contenir. L'effort que fait le narrateur pour restituer le mouvement des différentes strates réhabilite l'importance de ce qui est virtuel ; il s'agit d'un ordre des choses dont le reflet a été capté par la moindre action passée, et cet ordre a été dispersé ensuite par l'intelligence, pour n'être retrouvé que grâce au hasard d'une analogie :

> Tout au plus notais-je accessoirement que la différence qu'il y a entre chacune des impressions réelles – différences qui expliquent qu'une peinture uniforme de la vie ne puisse être ressemblante – tenait probablement à cette cause que la moindre parole que nous avons dite à une époque de notre vie, le geste le plus insignifiant que nous avons fait était entouré, portait sur lui le reflet de choses qui logiquement ne tenaient pas à lui, en ont été séparées par l'intelligence qui n'avait rien à faire d'elles pour les besoins du raisonnement, mais au milieu desquelles – ici reflet rose du soir sur le mur fleuri d'un restaurant champêtre, sensation de faim, désir des femmes, plaisir du luxe – là volutes bleues de la mer matinale enveloppant des phrases musicales qui en émergent partiellement comme les épaules des ondines – le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes ; sans compter que ces vases, disposés sur toute la hauteur de nos années pendant lesquelles nous n'avons cessé de changer, fût-ce seulement de rêve et de pensée, sont situés à des altitudes bien diverses, et nous donnent la sensation d'atmosphères singulièrement variées. Il est vrai que ces changements, nous les avons accomplis insensiblement ; mais entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel, de même qu'entre deux souvenirs d'années, de lieux, d'heures différentes, la distance

[188] RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, *op.cit*, p. 84.

> est telle que cela suffirait, en dehors même d'une originalité spécifique, à les rendre incomparables les uns aux autres[189].

Un geste ou un mot de peu d'importance reste enfermé dans des choses qui n'ont aucun rapport logique avec lui, parce qu'il en a capté le reflet : cette captation arbitraire, dans ce que le narrateur appelle des vases, est une charge virtuelle de ce qui a été actuel et qui ne l'est plus. Il suffit qu'une analogie réveille le signe matériel pour révéler à la conscience de quoi d'autre était faite l'impression. C'est ici, dans cette correspondance qui abolit le travail distinctif et postérieur de l'intelligence, que se situe la réalité au sens où l'entend le narrateur, c'est-à-dire une synchronicité de plusieurs éléments sans rapport les uns avec les autres, si ce n'est d'avoir été sentis ensemble. La singularité du souvenir, sa couleur spécifique est donc faite d'un réseau complexe de concordances. L'actuel, c'est-à-dire le signe matériel, porte une charge devenue virtuelle, et leur mariage n'est rendu possible que grâce à la mémoire involontaire ; autrement dit, avec et dans chaque être se meut toute une part de virtuel qui fait la vérité de la vie, sa réalité. En résulte un doute ontologique :

> Je glissais rapidement sur tout cela, plus impérieusement sollicité que j'étais de chercher la cause de cette félicité, du caractère de certitude avec lequel elle s'imposait, recherche ajournée autrefois. Or cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais[190] […]

Proust et James tendent tous deux à abolir les frontières de ce qui est « actuel » : le virtuel s'immisce et décloisonne l'instant décrit, en lui ajoutant des épaisseurs temporelles et réflexives.

On voit en cela tout un effort qui s'inscrit contre la littérature objectiviste, et comment cette profondeur ajoutée en superposition du premier plan redéfinit toute la

[189] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV*, *op. cit*, p. 448.
[190] *Ibid*, p. 449-450.

notion de réalité, qui se retrouve à inclure le virtuel, en évacuant la possibilité de l'unique strate de l'actuel, cette même strate insuffisante, informe, de la vie telle qu'elle est donnée en désordre. Ce type de charge, ou de présentification, constitue un mode de débordement. Les analpeses et les prolepses diffractent la situation temporelle du sujet : « Les leitmotive de la *Recherche* sont : je ne savais pas encore, je devais comprendre plus tard ; et aussi je ne m'intéressais plus dès que je cessais d'apprendre[191]. » Le nombre incalculable d'exemples tient à ce que le narrateur fait le récit rétrospectif de sa vie : son écriture est virtuellement chargée de tout ce qu'il savait et de tout ce qu'il a appris depuis, et il joue librement avec la distribution de l'information. Sa connaissance des choses excède donc souvent le champ du foyer d'énonciation – ainsi le narrateur arpente parfois les pensées d'autres personnages sans les présenter comme des hypothèses, à la différence du narrateur jamesien qui s'en tient assez strictement à la portée de la conscience de Strether.

Si le terme « virtuel » n'apparaît pas chez Proust à l'endroit où, semble-t-il, il en est question, il est employé par Lapoujade pour décrire Strether qui serait, selon lui, « l'image virtuelle de ce que sont les autres en tant qu'actuels[192] ». Strether n'est donc pas simplement en décalage avec les autres, c'est-à-dire qu'il n'est pas simplement désynchronisé, il se situe sur un autre plan, « comme s'il vivait dans un temps parallèle au temps présent effectif[193] ». Son manque de continuité avec le monde fait de lui la figure non actualisée de ce qu'il aurait pu être. Sa difficulté à incorporer l'effectivité de son rôle, à revenir au principe même de l'agir, est un symptôme du caractère virtuel de ce personnage tel que l'entend Lapoujade. Strether est, en quelque sorte, un état de résonnance ; en tant que réflecteur, il est au principe de la circulation des temps, et son débordement se situe dans le virtuel, non pas dans l'actuel.

L'épisode de la découverte par Strether de la relation intime qui unit Chad à Marie de Vionnet à la fin du Livre XI est essentiellement racontée par le narrateur à travers la reprise rétrospective que Strether en fait le soir même. L'analyse du moment passé en compagnie du couple secret est annoncée dans une prolepse avant même qu'elle commence :

---

[191] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 111.

[192] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 80.

[193] *Ibid*.

> La question de savoir pourquoi cette situation – hormis sa bizarrerie – pouvait être embarrassante n'était naturellement pas pratique à aborder sur le moment, et en fait, pour ce qui nous intéresse ici, Strether ne la considéra que plus tard, et en privé. Plus tard, et en privé, il se dit que c'était surtout lui qui avait fourni des explications – et qu'il avait d'ailleurs eu relativement peu de difficultés à en fournir. Il devait en tout cas avoir entre-temps pensé avec ennui qu'ils l'avaient peut-être secrètement soupçonné d'avoir manigancé cette coïncidence, en prenant toutes les peines possibles pour lui donner l'aspect d'un hasard[194].

La reprise anaphorique « plus tard, et en privé », permet de déplacer le reste du paragraphe au-delà de l'instant de la rencontre, à laquelle revient le narrateur quelques lignes plus loin avec un passé simple (prétérit dans la version originale) qui ramène le lecteur à l'instant de la rencontre : « Cette possibilité – autant que leur soupçon – ne résistait bien sûr pas un instant à l'examen ; et pourtant, tout cet incident était si manifestement gênant, qu'il ne put que tout juste s'empêcher d'avoir aux lèvres des démentis quant aux raisons de sa propre présence[195]. » La traduction française, avec l'imparfait « ne résistait », rend le statut du début de la phrase plus équivoque que la version originale dans laquelle le prétérit, refaisant son apparition, interrompt la prolepse pour revenir à l'instant décrit de la rencontre. Un peu plus loin, une double prolepse déplace le foyer du récit pour, en fait, le multiplier : « Strether devait se rappeler un peu plus tard que cette intervention avait eu pour effet de lui sembler être presque la seule de la part de Chad ; et en fait il devait se rappeler plus tard encore, lors de méditations consécutives, plusieurs choses qui, pour ainsi dire, concordaient[196]. » L'indicateur temporel « un peu plus tard » indique qu'il s'agit de la

[194] JAMES Henry, *LA*, p. 516 ; « Why indeed – apart from oddity – the situation should have been really stiff was a question naturally not practical at the moment, and in fact, so far as we are concerned, a question tackled, later on and in private, only by Strether himself. He was to reflect later on and in private taht it was mainly *he* who had explained – as he had had moreover comparatively little difficulty in doing. He was to have at all events meanwhile the worrying thought of their perhaps secretly suspecting him of having plotted this coïncidence, taking such pains as might be to give it the semblance of an accident. » ; *TA*, p. 311.

[195] JAMES Henry, *LA*, p. 516 ; « That possibility – as their imputation – didn't of course bear looking into for an instant ; yet the whole incident was so manifestly, arrange it as they would, an awkward one, that he could scarce keep disclaimers in respect to his own presence from rising to his lips. » ; *TA*, p. 311.

[196] JAMES Henry, *LA*, p. 517 ; « Strether was to remember afterwards further that this had had for him the effect of forming Chad's almost sole intervention ; and indeed he was to remember further still, in subsequent meditation, many things that, as it were, fitted together. » ; *TA*, p. 312.

soirée même, quand Strether est rentré à son hôtel (ce que confirme le reste du chapitre avec des indicateurs temporels clairs : « Quand il fut rentré ce soir-là[197] » ; « Il comprit alors[198] »), mais « plus tard encore, lors de méditations consécutives » il prolonge ces réflexions au-delà de cette seule soirée, sans que le lecteur sache où, combien de fois, ni combien de temps. Ces méditations consécutives, le narrateur les reprend en un bloc qui remplace le récit de la rencontre fortuite à la campagne, et l'augmente ainsi d'un maximum de réflexions postérieures qui éclairent et analysent l'épisode de la rencontre. Cette double prolepse permet au narrateur d'épaissir la chronologie de l'analyse rétrospective de Strether : « Il comprit alors plus ou moins de quelle manière il avait été frappé – il ne l'avait qu'à moitié compris sur le moment[199]. » Le narrateur, à la fin du paragraphe introduit par cette double prolepse, jette un filet allusif qui resserre obscurément la focale :

> Quand il fut rentré ce soir-là, néanmoins, il comprit qu'il n'avait été, au fond, ni préparé, ni à l'abri ; et puisque nous avons parlé de ce qu'il devait, après son retour, se rappeler et interpréter, nous pouvons aussi bien dire tout de suite que sa véritable expérience, durant ces quelques heures de vision tardive – car il ne se coucha guère avant le matin –, prit l'aspect qui sert le mieux notre but[200].

Le but du narrateur a beau être évoqué, il n'est pas expliqué : mais le narrateur semble suggérer que la véritable expérience de Strether tient moins à ce qui s'est passé sur l'instant, que dans la reprise rétrospective et augmentée de ses réflexions. L'aspect que prend la véritable expérience de Strether est celle que le narrateur donne à voir : une méditation, l'accès postérieur à un point de vue. C'est en effet dans cette position rétrospective que Strether exerce au mieux sa capacité à comprendre, c'est-à-dire à voir :

---

[197] JAMES Henry, *LA*, p. 518 ; « When he reached home that night » ; *TA*, p. 312.

[198] JAMES Henry, *LA*, p. 518 ; « He then knew » ; *TA*, p. 313.

[199] JAMES Henry, *LA*, p. 518 ; « He then knew more or less how he had been affected – he but half knew at the time. » ; *TA*, p. 313.

[200] JAMES Henry, *LA*, p. 518 ; « When he reached home that night, however, ke knew he had been, at bottom, neither prepared nor proof ; and since we have spoken of what he was, after this return, to recall and interpret, it may as well immediately be said that his real experience of these few hours put on, in that belated vision – for he scarce went to bed till morning – the aspect that is most to our purpose. » ; *TA*, p. 313.

> Strether ne voyait toujours pas, même une ou deux heures après minuit, même en étant longtemps, à son hôtel, resté assis sur le canapé de sa chambre, sans lumière, sans s'être déshabillé, le regard perdu dans le vague. Dans cette perspective, il maîtrisait pleinement l'ensemble, pour en conclure ce qu'il pouvait. Il en conclut qu'il y avait simplement eu un mensonge dans cette charmante affaire – un mensonge sur lequel on pouvait maintenant, dans le calme et le détachement, mettre le doigt[201].

Le terme « vantage » est traduit par « perspective », et il signifie aussi « point de vue », « poste d'observation ». Une fois échappé de la circonstance, Strether détient tous les éléments nécessaires à sa compréhension : « il maîtrisait pleinement ce qu'il pouvait ».

Un geste de peu d'importance draine un ensemble de corollaires sans rapport direct avec lui, car la mémoire capte un ensemble, tout comme le désir projette un ensemble. La conscience du personnage focal, dans l'acte de vision, fonctionne d'une manière similaire dans les romans en question, puisqu'elle est capable de se faire multiple et de déborder le seul instant de la diégèse. Si le narrateur des *Ambassadeurs* autant que le narrateur proustien, on l'a vu, chérissent le tâtonnement essentiel à la découverte de la vérité, cette manière de charger différentes temporalités au sein d'un même instant ou d'une même action agit comme une compensation à l'ignorance relative du personnage focal, puisque ce dernier se trouve doublé, voire triplé virtuellement dans un après où il saura, où il réfléchira, où il apprendra quelque chose d'autre. Sans que les références soient établies exactement au sein de la diégèse, conformément au régime général de l'instabilité, cette multiplication de la conscience du personnage focal étoile le texte de sa présence possible. Mais ce débordement du foyer perceptif ne consolide pas uniquement la puissance de la conscience et de ses

[201] JAMES Henry, *LA*, p. 519 ; « Strether didn't quite see that even at an hour or two past midnight, even when he had, at his hotel, for a long time, without a light and without undressing, sat back on his bedroom sofa and stared straight before him. He was, at that point of vantage, in full possession, to make of it all what he could. He kept making of it that there had been simply a *lie* in the charming affair – a lie on which one could now, detached and deliberate, perfectly put one's finger. » ; *TA*, p. 313.

mouvements, elle contribue à la disperser, à l'éclater, à la conduire à la crête d'un épuisement.

2. Tisser toujours

La conscience est tout en excès, et les contours de son débordement ne sont pas précisés. Cela pourrait la rendre toute puissante – omnisciente, en quelque sorte, puisque rien ne lui échappe : si quelque chose lui échappe à un certain moment, elle mettra le doigt dessus plus tard ; si le narrateur proustien ne sait pas quelque chose, il l'apprendra, ou alors, cette chose qu'il explique, il l'a apprise depuis le moment où il en parle. Mais en même temps que la conscience se déploie dans toutes les parties et dans toutes les strates du roman pour capturer le maximum de signes, et qu'elle couvre ainsi virtuellement toute la trame romanesque, se dégrade la centralité du point de vue. Deux conséquences découlent d'une telle présentification de la conscience : d'une part, la conglomération de sa puissance ; d'autre part et paradoxalement, sa dispersion et sa reconfiguration dans la machine du texte.

Mais alors, que devient le sujet ? Deleuze parle du narrateur non pas comme d'un sujet, mais comme d'une machine, qui pose le problème de l'usage et non pas du sens :

> Il y a moins un narrateur qu'une machine de la Recherche, et moins un héros que des agencements où la machine fonctionne sous telle ou telle configuration, d'après telle ou telle articulation, pour tel ou tel usage, pour telle production. C'est seulement en ce sens que nous pouvons demander ce qu'est le narrateur-héros, qui ne fonctionne pas comme sujet. – Le lecteur au moins est frappé par l'insistance avec laquelle Proust présente ce narrateur comme incapable de voir, de percevoir, de se souvenir, de comprendre…, etc. […] En vérité le narrateur n'a pas d'organes, ou n'a jamais ceux dont il aurait besoin, qu'il aurait souhaités[202].

Le « corps sans organes[203] », c'est ce narrateur qui ne dispose pas de ses facultés au bon moment. C'est-à-dire que le sujet, en tant que narrateur, dépasse sa condition de sujet : il se déplace au gré des agencements que propose l'intermittence du fonctionnement de ses facultés, il revient sur ses pas, anticipe, prévoit, il raconte le leurre. Déployant ses fils en-dehors de la chronologie de la diégèse, en arrière et en

[202] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 217.
[203] *Ibid*, p. 219.

avant, il se disperse en une instance tentaculaire qui ne peut plus porter le nom de simple sujet : « […] la toile et l'araignée, la toile et le corps sont une seule et même machine[204] ». Il y a un délitement nécessaire du corps et de l'unité comme conséquence de la présentification maximale de la conscience. La capacité de la conscience exploitée au maximum a pour conséquence d'éclater le sujet en morceaux.

Quand James compare le champ de l'expérience à une toile d'araignée, il parle d'incorporation de l'expérience à la conscience : « une immense plaque sensible, une sorte de gigantesque toile d'araignée, faite de fils de soie les plus ténus, suspendus dans la chambre de la conscience et qui retient dans sa trame chaque particule flottant dans l'air[205] ». James ne se passe pas d'un cadre, même pour ses métaphores : ainsi la toile en soi n'est pas la conscience, elle est tendue *dans* la chambre de la conscience, et en épouse ainsi les proportions. Le cadre importe parce qu'il sert de contenant : à chaque cadre sa toile tendue et peinte, à chaque roman sa conscience. La question de savoir si *Les Ambassadeurs* répond au nom de « machine littéraire » au sens où l'entend Deleuze se pose alors. Si on interroge l'œuvre à l'aune de la définition suivante : « C'est l'œuvre d'art qui produit en elle-même et sur elle-même ses propres effets, et s'en remplit, s'en nourrit : elle se nourrit des vérités qu'elle engendre », alors oui, il semblerait que *Les Ambassadeurs*, en mettant en scène ce processus de vision qui s'organise selon différentes strates que le texte superpose brièvement pour générer une profondeur et distordre le récit selon les soubresauts de la conscience, pourrait rentrer dans cette catégorie. Cela revient à dire qu'en dépit du classicisme jamesien, le texte amorce un glissement hors de la structure que James veut maintenir absolument. Strether est aveugle, et comme le narrateur de la *Recherche*, il vibre au moindre mouvement, comme l'araignée se précipite à l'origine de la secousse sur la toile :

> L'araignée non plus ne voit rien, ne perçoit rien, ne se souvient de rien. Seulement, à un bout de sa toile, elle recueille la moindre vibration qui se propage à son corps en onde intensive, et qui la fait bondir à l'endroit

[204] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 218.

[205] JAMES Henry, *L'Art de la fiction*, *op. cit*, p. 24 ; « Experience is never limited, and it is never complete ; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-borne particule in its tissue. It is the very atmosphere of the mind ; and when the mind is imaginative – much more when it happens to be that of a man of genius – it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations. », *Literary criticism*, *op. cit*, p. 52.

> nécessaire. Sans yeux, sans nez, sans bouche, elle répond uniquement aux signes, est pénétrée du moindre signe qui traverse son corps comme une onde et la fait sauter sur sa proie[206].

Mais Deleuze explique bien que la machine littéraire (qui concerne toute l'œuvre d'art moderne, en vérité) n'est pas une totalité organique, et qu'elle suit plutôt un modèle végétal : « la toile et l'araignée, la toile et le corps sont une seule et même machine[207]. » James et Proust défendent l'unité de leurs œuvres, mais il s'agit d'un principe de fonctionnement. Ce qui est à l'œuvre relève davantage de la continuité : faire en sorte que la conscience digère le monde qu'elle prend en charge, en même temps qu'elle continue de l'ingurgiter. C'est la continuité que génère la reprise. La machine, le texte, continue non de produire son sens, mais d'actionner sa marche.

Le jeu de la conscience qui court sur le texte est le même que le jeu de l'araignée qui tisse sans cesse plus de fils pour optimiser la capture de ses proies. Mais la différence est que la conscience ne se contente pas de produire les fils, elle *devient* ses fils mêmes. Que cherche à capter la conscience ? Le monde entier, le moindre signe. Comment opère-t-elle ? Elle cherche à le seconder, en le capturant et le dévorant. En devenant plus qu'un sujet, plus qu'une mémoire, plus qu'une imagination. Elle devient « tout », au sens où l'entend Jacques Rancière : « Mais devenir tout, dans l'ordre fictionnel, ce n'est pas devenir personnage principal de l'histoire. C'est devenir le tissu même au sein duquel – par les mailles duquel – des évènements tiennent les uns aux autres[208]. » La conscience déborde parce qu'elle crée elle-même toujours plus de matière réflexive, d'échos entre les expériences, elle s'épaissit au point de devenir à elle seule tout le texte. Il arrive à la conscience ce que décrit Dominique Rabaté à propos de la voix narrative : « La voix narrative déborde du cadre de la fiction, elle l'envahit. Se prenant pour objet, elle scrute ses traces, elle conteste ses effets, se retourne sur et contre elle-même. Elle est objet et sujet, produit et production, présence et absence[209] ». En effet, la conscience ne peut capter autant de choses qu'en renonçant

[206] DELEUZE Gilles, *Proust et les signes, op. cit,* p. 218.
[207] *Ibid*.
[208] RANCIÈRE Jacques, *Les Bords de la fiction, op. cit,* p. 152.
209 RABATÉ Dominique, *Vers une littérature le l'épuisement, op. cit,* p. 9.

à sa propre consolidation au sein du sujet. Le débordement, en excédant le sujet de la fiction, l'ébranle et le disperse.

La conscience, on l'a vu, renonce à sa centralité en s'infiltrant dans toutes les strates du roman. Quand Strether glisse : « je suis ainsi fait… je pense à tout[210] », l'énoncé est presque performatif et malgré l'ironie jamesienne qui fait dire une telle chose au personnage le plus aveugle, c'est tout un programme poétique qu'il énonce à travers lui. La centralité de Strether est une question de transparence : dans un de ses montages les plus complexes, James a réussi à rendre presque mécanique l'interversion entre le foyer du point de vue (Strether) et l'objet scruté (Chad). La centralité, comme l'autorité et la responsabilité, se trouve partagée, pour faire de Strether à la fois la cause du roman (la conscience lui confère une unité, ou du moins une continuité) tout autant qu'un simple reflet négatif de Chad, une entité presque virtuelle, actualisée par les autres. Georges Poulet a examiné la question du cercle chez Henry James, en insistant sur l'importance du centre et de la périphérie. Strether a ce statut ambivalent qui en même temps le place au centre d'un foyer perceptif et en même temps le maintient toujours à la périphérie de ce qu'il observe : « Strether, observant tout, selon son habitude, et tout sillonné de pensées[211] […] ». Dans la traduction française davantage que dans la version originale, cet énoncé contient bien le double statut de sujet et d'objet que confère à Strether son activité perceptrice : il devient la toile qu'il tisse. « Chaque personnage déploie une véritable toile d'araignée qui vibre à la moindre sollicitation[212] », avance David Lapoujade. Le narrateur des *Ambassadeurs* est parfois littéral à cet égard : « Strether avait tissé cette toile de bonne humeur alors qu'ils attendaient Chad dans la cour ; il était resté assis à fumer des cigarettes tandis que, léonin et encagé, son compagnon de voyage faisait les cent pas devant lui[213]. » Conformément à la fonction de contraste qu'incarne Waymarsh, le narrateur le décrit comme un lion en cage : la toile qu'il tisse est étroite, les cent pas n'élargissent pas le périmètre, mais le circonscrivent, tandis que ce que tisse Strether ne semble pas avoir de limites. Le désir et la joie

210 JAMES Henry, *LA*, p. 381 ; « " […] I'm made so – I think of everything." », *TA*, p. 231.

211 JAMES Henry, *LA*, p. 426 ; « Strether, watching, after his habit, and overscoring with thoughts […] » ; *TA*, p. 257.

212 LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 54.

213 JAMES Henry, *LA*, p. 337 ; « Strether had woven this web of cheerfulness while they waited in the court for Chad ; he had sat smoking cigarettes to keep himself quiet while, caged and leonine, his fellow traveller paced and turned before him. » ; *TA*, p. 204.

élargissent ses proportions au point qu'elles explosent le cadre. La centralité du point de vue, chez James, peut-être rapprochée du traitement qui est fait du corps dans son œuvre. Lapoujade réhabilite l'importance du corps dans l'œuvre de James : « Chez les James, le corps n'est pas chair, il est tout entier nerfs et cerveau. Il n'est pas incarné, mais innervé et cérébré[214] ». L'œuvre de Proust, en revanche, charrie la question de la chair sous les modalités principales de la sensualité et du vieillissement. Pourtant, quand le narrateur proustien introduit la centralité du corps et de la conscience dès le début du premier tome, il les fait basculer immédiatement dans une instabilité qui, par sa place liminaire dans le roman, est fondatrice :

> Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre[215].

En sommeil ou aveugle, comme l'araignée, l'homme qui dort identifie sa position grâce à l'instinct, s'il se réveille, mais cette position n'est pas fixe ni définitive, et cela a pour conséquence de brouiller possiblement la lecture de l'espace et du temps.

Pour Deleuze, la *Recherche* est bâtie selon un modèle végétal, et ne constitue pas une totalité organique. Contre le « logos », Deleuze prétend que la machine de la *Recherche* fonctionne avec le pathos comme substrat. Le logos, c'est le « grand Animal dont les parties se réunissent en un tout et s'unifient sous un principe ou une idée directrice[216] ». À l'inverse, le pathos est « un végétal fait de parties cloisonnées, qui ne communiquent qu'indirectement dans une partie mise à part, à l'infini, si bien que nulle totalisation, nulle unification ne peuvent réunir ce monde dont les morceaux ultimes ne manquent plus de rien[217]. » C'est là que la métaphore de l'araignée, de la toile, du tissu a ses limites : même dans le canevas jamesien, et malgré la défense acharnée par l'auteur de l'unité de ses œuvres et en particulier celle des *Ambassadeurs*,

214 LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 53.
215 PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, *ÀRTP I*, *op. cit*, p. 5.
216 DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit*, p. 210.
[217] *Ibid*.

malgré son apparence synthétique et organique, James commence à émietter la centralité du point de vue tout autant que celle de l'objet scruté, en les faisant s'intervertir d'une part, mais aussi en commençant d'émietter la conscience elle-même. Dans ce sens, le roman jamesien initie, lui aussi, un premier geste de délitement du logos, c'est-à-dire de la raison souveraine, d'un ordre des choses. Deleuze définit le logos par l'activité qu'il génère :

> Observer chaque chose comme un tout, puis la penser par sa loi comme la partie d'un tout, lui-même présent par son Idée dans chacune des parties : n'est-ce pas l'universel logos, ce goût de la totalisation qu'on retrouve de manières différentes dans la conversation des amis, la vérité rationnelle et analytique des philosophes, la démarche des savants, l'œuvre d'art concerté des littérateurs, le symbolisme conventionnel des mots que tous emploient[218].

Or, la mobilité du point de vue du narrateur proustien permet de mettre les agents du logos à distance, progressivement, en laissant la place, au gré de ses désillusions et des révélations, à Albertine difractée, à la découverte de l'homosexualité, à la folie de Charlus, ou même à la danse bizarre des recompositions sociales. Le commentaire que fait Deleuze sur Proust ne semble pas, à première vue, pouvoir s'appliquer à l'œuvre de James :

> L'ordre du cosmos s'est effondré, émietté dans des chaînes associatives et des points de vue non communicants. Le langage des signes se met à parler pour lui-même, réduit aux ressources du malheur et du mensonge ; il ne s'appuie plus sur un Logos substituant : seule la structure formelle de l'œuvre d'art sera capable de déchiffrer le matériau fragmentaire qu'elle utilise, sans référence extérieure, sans grille allégorique ou analogique[219].

L'importance de la structure chez James ne permet pas de dire qu'il renonce au Logos : la raison unifiante, c'est la vision de l'artiste sur laquelle s'appuie le langage des signes. L'importance, aussi, du rapport entre le tout et les parties de ce tout est

[218] *Ibid*, p. 128.
[219] *Ibid*, p. 137.

terriblement prégnante à la fois dans l'œuvre et dans les commentaires qu'en fait James. Pourtant, James atteint un tel degré de sophistication de la forme qu'elle en devient autonome dans son fonctionnement : à lui seul, le texte des *Ambassadeurs* est une grande anamorphose, et s'autonomise pour produire une machine à déformer l'image, à la tordre en la renversant. L'œuvre observe les règles qu'elle génère elle-même par nécessité non pas du sens, mais du fonctionnement qui est le sien. Jean Rousset parle en cela d'une rupture avec l'ordre de ce qui existe, bien qu'à la différence de Deleuze, il n'en fasse pas la particularité de l'œuvre d'art moderne : « L'œuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret. […] qu'elle soit récente ou classique, l'œuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres[220]. »

On retrouve ici le mouvement de la reprise : comme le sujet prend en charge la différence pour la porter vers l'avenir, il rompt avec un certain ordre de représentations, ce qui a pour double conséquence de consolider sa singularité et d'éclater son statut de sujet. L'état existant est délaissé, puis retrouvé, réintégré différemment, car tout a changé. L'effectivité de la reprise concerne le problème de la création de la même façon, en ce qu'elle est une forme d'exploitation de la différence qui, si elle est prise en charge, devient une poétique à part entière. Bien sûr, la reprise concerne la mise en forme, mais ses effets la dépassent largement, mieux encore, elle les pulvérise. Au lieu de circonscrire le sujet romanesque, d'endiguer la conscience ou d'insister sur le cadre et les contours d'une œuvre, la différence n'est pas une affaire de thésaurisation, mais l'exigence d'un mouvement perpétuel. C'est que la différence agit moins comme un principe de construction que comme un mouvement. Comme on l'avait vu dans sa prise en charge par le sujet pour augurer sa conversion, la différence est une forme de garantie du mouvement plutôt qu'une forme en soi. La remarque morphologique de Barthes rejoint cette définition : Deleuze en fait l'essence de la répétition : la répétition est la structure, le cadre, la forme, et la différence est la répétition nue, intensive, elle prend la première comme vêtement :

> […] la différence, mot insistant et très vanté, vaut surtout parce qu'elle dispense ou triomphe du conflit. Le conflit est sexuel, sémantique ; la différence est plurielle, sensuelle et textuelle ; le sens, le sexe sont des

[220] ROUSSET Jean, *Forme et signification*, *op. cit*, p. II.

> principes de construction, de constitution ; la différence est l'allure même d'un poudroiement, d'une dispersion, d'un miroitement ; il ne s'agit plus de retrouver, dans la lecture du monde et du sujet, des oppositions, mais des débordements, des empiètements, des fuites, des glissements, des déplacements, des dérapages[221].

Considérer la différence sous l'angle de la pluralité ne fait plus apparaître les oppositions. Le temps du sujet ne s'oppose plus au temps du monde, l'art ne s'oppose plus à la vie, les rivalités se dissolvent pour révéler les débordements : celui du sujet, celui de la conscience. Ces débordements, plutôt que de solidifier le sujet, le dispersent et le pluralisent. C'est pourquoi la reprise est liée à l'avenir : cette moire dont parle Barthes, faite de mouvements imparfaits, ne peut qu'impliquer un mouvement vers un en-dehors. Comme la conscience déborde, elle disperse le sujet, et comme le sujet est dispersé, il court vers une impossibilité à être saisi.

[221] BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit*, p. 83.

3. Déport et déprise

Grâce à la différence, la conscience devient saturée, et le sujet lui cède la place pour qu'elle devienne le maillage du texte. En parvenant à prendre en charge la différence, les personnages génèrent une dialectique nouvelle, qui n'attend pas une synthèse entre les deux termes opposés que seraient le temps du monde et le temps individuel, ou l'intériorité et les extériorités, ou encore l'art et le monde, mais qui conduit à un déport.

Le déport correspond au sens de la spirale. Toute spirale a un pôle, et sa courbe tourne autour de lui en s'éloignant. En résulte une série de plans parallèles. Le pôle de la spirale serait le sujet, et la conscience, entraînant avec elle le monde, le secondant, selon les termes de Kafka, s'éloignerait de la fixité du sujet, voire le défixerait, mais en restant en rapport avec lui. Le cercle de l'intériorité s'est dévidé comme une bobine de fil pour devenir spirale, en secondant le monde. Nabokov, dans son autobiographie, utilise l'image de la spirale ; le cercle, une fois ouvert, serait devenu « spiritualisé[222] » :

> Dans la forme hélicoïdale, le cercle, délové, déroulé, a cessé d'être vicieux ; il a été rendu libre. Je suis arrivé à cette conception du temps où j'étais écolier, et j'ai découvert aussi que la série par groupes de trois de Hegel (si populaire dans la vieille Russie) exprimait purement et simplement la spiritualité fondamentale de toutes choses par rapport au temps. La spire succède à la spire, et chaque synthèse est la thèse de la série suivante. Si nous considérons la spirale la plus simple, nous y pouvons distinguer trois stades correspondant à ceux de la triade : nous pouvons nommer « thèse » la petite courbe ou arc qui amorce la circonvolution au centre ; « antithèse » l'arc plus grand qui fait face au premier en le continuant ; et « synthèse » l'arc encore plus ample qui continue le second tout en courant parallèlement au premier à l'extérieur. Et ainsi de suite[223].

[222] NABOKOV Vladimir, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 347-348 ; « spiritualized », *Speak, memory*, New York, Vintage international, p. 275 ; *Speak, memory*, https://archive.org/details/speakmemoryautob0000nabo/page/n9/mode/2up?q=spiral, consulté le 21.09.2022.

[223] NABOKOV Vladimir, *Autres rivages*, *op. cit*, 1999, p. 347-348 ; « In the spiral form, the circle, uncoiled, unwound, has ceased to be vicious, it has been set free. I thought this up when I was a schoolboy, and I also discovered that Hegel's triadic series (so pupular in old Russia) expressed merely the essential spirality of all things in their relation to time. Twirl follows twirl, and every synthesis is the thesis of the next series. If we consider the simplest spiral, three stages may be distinguished in it, corresponding to those of the triad : We can call "thetic" the small curve or arc that initiates the

Appliquer cette lecture dialectique spiralée à la vie de Strether et du narrateur proustien ne paraîtrait pas très fécond ici, puisqu'on a vu comment se forme la reprise à travers la question de la conversion. En revanche, elle permet de faire apparaître le problème de la synthèse, ou déport. On pourrait identifier comme la « thèse » ou premier arc de la spirale, la vie du narrateur proustien avant la révélation finale du temps retrouvé, et la vie de Strether avant qu'il ne vienne en Europe, qui à l'inverse de celle du narrateur proustien, est passée sous silence. L'antithèse serait la vie nouvelle : la découverte par Strether des mœurs européennes (ce qui fait le roman), et la vie nouvelle projetée (passée sous silence, à moins qu'on considère que la *Recherche* corresponde tout à fait au roman que le narrateur proustien va écrire, qu'il a en fait déjà écrit, et qu'on vient de lire en arrivant au mot « fin »). Mais le problème que pose la synthèse concerne précisément la question du déport. Concernant la *Recherche*, la synthèse pourrait correspondre à ce statut ambivalent du roman qu'on vient de lire, et qui reprend toute la vie du narrateur. En revanche, pour ce qui concerne Strether, la synthèse est plus difficile à identifier, car son devenir, on a commencé à le voir, est très incertain, voire inexistant. Lorsque Chad invite Strether à bien réfléchir avant de renoncer à ce qu'il pourrait obtenir en accomplissant sa mission, ce dernier formule ce que son cadet tente de lui dire, en mélangeant les conséquences de son échec, et ce qui lui est promis :

> « Mon absence d'avenir assuré. Le peu que j'ai à montrer quant à ma capacité à me prendre en charge. La façon, cette façon étonnante, dont elle se chargera certainement de moi. Sa fortune, sa bonté, et le constant miracle de sa disposition à aller aussi loin. Bien sûr, bien sûr, résuma-t-il. Ce sont des réalités brutes[224]. »

convolution centrality ; "antithetic" the larger arc that faces the first in the process of continuing it ; and "synthetic" the still ampler arc that continues the second while following the first along the outer side. And so on. » ; *Speak, memory*, https://archive.org/details/speakmemoryautob0000nabo/page/n9/mode/2up?q=spiral, consulté le 21.09.2022.

[224] JAMES Henry, *LA*, p. 479 ; « "My absence of an assured future. The little I have to shown toward the power to take care of myself. The way, the wonderful way, she would certainly take care of me. Her fortune, her kindness, and the constant miracle of her having been disposed to go even so far. Of course, of course", he summed it up. "There are those sharp facts." » ; *TA*, p. 288.

Si le narrateur proustien parvient à tout reprendre et réintégrer dans l'œuvre, vraisemblablement, le héros de James agit presque en pure perte et, du fait qu'il soit trop tard, la synthèse serait déportée en-dehors du roman, c'est-à-dire en-dehors de la fiction. Autrement dit, le déport dans *Les Ambassadeurs* est incarné par Strether lui-même, mais en absence : s'il est trop tard, Strether est ramassé dans l'antithèse, piégé dans sa propre transformation. Plutôt que d'une synthèse, il s'agit donc d'un déport.

La reprise, ou la prise en charge de la différence par le sujet, ne peut exister que dans un cercle ouvert. Dans son autoportrait, Barthes tente de reconfigurer une dialectique qui, envisagée elle aussi sous la forme d'une spirale, rejoint une structure répétititive : « En lui, une autre dialectique se dessine, cherche à s'énoncer : la contradiction des termes cède à ses yeux par la découverte d'un troisième terme, qui n'est pas de synthèse, mais de déport : toute chose revient, mais elle revient comme Fiction, c'est-à-dire à un autre tour de la spirale[225] ». Cette nouvelle dialectique engendre une répétition, mais ce qui revient, c'est l'intensité, comme dans l'éternel retour nietzschéen. De la vie du narrateur à son œuvre persistent des forces et des formes : l'intensité, en soi, revient sous un autre vêtement, celui de la fiction. Ce qui revient, pour Strether, c'est sa jeunesse perdue, la sensation d'une vie manquée, incarnée par Chad. Cette idée d'une superposition des différentes spires permet d'identifier la différence dans la poursuite du mouvement. Nelly Viallaneix ne l'explique pas autrement lorsqu'elle insiste sur la dimension analogique de la reprise dans l'essai de Kierkergaard : « Chaque stade reprend le précédent, mais à l'étage supérieur, si bien que « tout concourt » et « tout conspire. Tout est donc reprise analogique[226] ». De l'analogie à l'anamorphose, tout se retrouve dans une organisation de proportions qui règle une fois pour toutes le problème de la répétition : enfin, il n'est plus question de l'origine (qui est, où est le sujet ?) ni de fin (que va-t-il devenir ? où est sa fin, et où est son but ?) car l'œuvre laisse la place à la puissance sérielle. Il n'y a plus un amour ou une folie originelle dans la *Recherche*, comme il n'y a plus d'âge, ni de pays natal pour Strether. Une fois ouverte, la courbe ne nivelle pas au même rang les expériences du sujet, au contraire, elle les fait résonner, elle les fait entrer en rapport :

[225] BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit*, p. 83.
[226] KIERKEGAARD Søren, *La reprise*, *op. cit*, p. 37.

> Ainsi, à tout moment, chaque élément constitutif est présent, sonnant à son tour plus ou moins fort. L'opéra de *La Reprise* s'édifie en spirale, en tournant sur soi, en repassant par les mêmes points, mais chaque fois, un étage plus haut, en « reprenant » le « même », mais de manière « neuve ». La reprise est sa loi[227].

Quelle est la conséquence pour le sujet ? Il s'en trouve déporté sur les bords de la fiction. Aussi bien que la conscience strie le texte et le surcharge de sa présence capable de se multiplier, le sujet se dissout progressivement en tant qu'origine fixe du récit. Cette intensité, ou différence, que ressent le narrateur proustien, le pousse au-dehors de lui-même, du seuil de son intériorité : « […] je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées[228]. » C'est bien ce déport, cette absence de fixation sûre, dont parle Bachelard pour illustrer la dialectique du dedans et du dehors : « Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours […] Ainsi, l'être spirale, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre. L'être de l'homme est défixé. Toute expression le défixe[229]. » Cette dialectique fait naître une troisième proposition : la fiction, qui est le vêtement, la création du second théâtre. Autrement dit, une forme de répétition.

Le déport est donc une forme active de la déprise, dont on avait vu la dimension passive qui creusait le besoin de la reprise. Il s'agit de la façon dont le sujet disparaît à lui-même, à force d'être défixé.

En payant ce tribut à la jeunesse, Strether ne se conduit-il pas, lui-même, dans une forme d'anomie ? Strether lance à Waymarsh, quand il a encore peur de perdre ce qu'il a à gagner :

> « Ne vois-tu pas, demanda Strether, où se trouve mon intérêt, tel que je te l'ai déjà montré ? Il se trouve dans le fait de ne pas être rabroué. Si je suis

[227] *Ibid*, p. 32.

[228] PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann, ÀRTP I, op. cit*, p. 45.

[229] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 pour la 11è édition, p. 193.

> rabroué, que devient mon mariage ? Si je manque ma mission, je manque cela. Et si je manque cela, je manque tout… je me retrouve nulle part[230]. »

Le refus de la norme n'est pas ce qui motive Strether, c'est une conséquence de sa conversion. Son choix le maintient entre deux âges de la vie, dans une relative marginalité par rapport aux normes sociales de la Nouvelle-Angleterre, et en particulier celles de Woollett. Strether ne correspond pourtant pas à la figure du célibataire jamesien tel qu'il est identifié par David Lapoujade : plutôt que de thésauriser son temps et ses affects, il éventre le temps, il est comme une forme transparente qui ne peut retenir que l'intensif. Le destin de Strether est comme annulé, et il en devient apatride : « […] il pouvait en finir aussi bien maintenant qu'à tout autre moment, en laissant les choses en l'état, puisqu'il n'allait sans doute pas les laisser en meilleur état, et en rentrant au pays, dans la mesure où il aurait encore un pays[231]. » Un peu plus loin, Marie de Vionnet lui pose directement la question : « Et d'ailleurs, où est-ce, "chez vous", maintenant… qu'en est-il devenu[232] ? » La substance de sa perte, si elle est significative, ne doit même pas être pesée : « Tel était le suprême ravissement de ses scrupules : il voulait qu'on ne tînt pas compte de ce qu'il avait perdu[233]. » Tout tient dans son code moral réévalué à l'aune de son expérience, comme en témoigne le dialogue final avec Miss Gostrey :

> « […] Mais tout de même je dois partir. » Il y était enfin. « Pour avoir raison.
>
> —Pour avoir raison ? »
>
> Elle avait répété cela en vague désapprobation, mais il sentit que c'était déjà clair pour elle. « C'est ma seule logique, voyez-vous. Ne rien avoir obtenu pour moi-même, dans toute cette affaire. »

---

[230] JAMES Henry, *LA*, p. 119 ; « "Don't you see", Strether demanded, " where my interest, as already shown you, lies ? It lies in my not being squared. If I'm squared where's my marriage ? If I miss my errand I miss that ; and if I miss that I miss everything – I'm nowhere." » ; *TA*, p. 75.

[231] JAMES Henry, *LA*, p. 526 ; « […] he might make an end as well now as ever, leaving things as they were, since he was doubtless not to leave them better, and taking his way home so far as should appear that a home remained to him. » ; *TA*, p. 316.

[232] JAMES Henry, *LA*, p. 536 ; « "Where is your 'home' moreover now – what has become of it ?" » ; *TA*, p. 323.

[233] JAMES Henry, *LA*, p. 548 ; « That was the refinement of his supreme scruple – he wished so to leave what he had forfeited out of account. » ; *TA*, p. 329.

> Elle réfléchit. « Mais, avec vos merveilleuses impressions, vous aurez obtenu beaucoup.
>
> —Beaucoup, reconnut-il[234]. […] »

Ce passage du dénouement condense les enjeux du personnage de Strether. C'est la formule la plus claire de son renoncement : ne rien obtenir « pour lui-même ». Pourtant, on a vu en quoi la question de la conversion était traversée par celle de la réappropriation. Marie de Vionnet bannit la logique de Strether, en rétablissant du même coup la question de la qualité (ce qu'aura obtenu Strether, ce sont des impressions) et de la quantité, puisque l'accueil de ces impressions revient à obtenir « beaucoup », « *a great deal* » – on peut noter la polysémie de l'anglais, « *deal* » pouvant signifier également « accord », « marché », « transaction » ou « affaire ».

Ses impressions ont donc davantage de valeur que la perte de tout ce à quoi il renonce. Le narrateur précise : « Il se rendrait bientôt là où de telles choses n'existaient pas, et ce serait une petite grâce pour la mémoire, pour l'imagination, que d'avoir, dans cette inquiétude, cet aliment sur l'étagère[235]. » Autrement dit, l'Europe, si elle est la terre de la fiction, du romanesque et de l'imagination, va faire déborder en d'autres terres, puisqu'il est suggéré ici que Strether disposera de sa mémoire et de ses impressions comme d'une nourriture à disposition pour le temps à venir, le temps hors de la fiction. Le narrateur de la *Recherche*, lui aussi, conserve sa mémoire comme un aliment. Dominique Rabaté étudie la façon complexe dont le narrateur proustien garde en réserve des impressions sensibles. Selon lui, « L'imaginaire du souvenir et de l'écriture s'apparente à celui de la cuisine[236]. » Chez Proust, cependant, une ambiguïté demeure, et une différence majeure sépare l'image jamesienne des images proustiennes relatives à la conservation de la mémoire. Cette différence est relative au résultat de la conservation de l'aliment mémoriel, c'est-à-dire ce que parviendra à en faire le narrateur. Il arrive qu'il échoue à y trouver quelque chose de nutritif a

[234] JAMES Henry, *LA*, p. 577 ; « […] "But all the same I must go." He had got it at last. "To be right." "To be right ?" She had echoed it in vague deprecation, but he felt it already clear for her. "0That, you see, is my only logic. Not, out of the whole affair, to have got anything for myself." She thought. "But with your wonderful impressions you'll have got a great deal." "A great deal" - he agreed. » ; *TA*, p. 346-357.

[235] JAMES Henry, *LA*, p. 531 ; « He should soon be going to where such things were not, and it would be a small mercy for memory, for fancy, to have, in that stress, a loaf on the shelf. » ; *TA*, p. 319.

[236] RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit*, p. 155.

posteriori, ainsi la conservation a simplement fait mourir les vertus de ce qui a été conservé. Sans réussir à retrouver ce qui se cache sous la matérialité du signe, le narrateur constate son échec funeste du point de vue de la création : « La mémorisation des objets, travail d'intériorisation incorporatrice, fait du réel un immense cimetière[237]. » Mais l'échec du narrateur à ressaisir l'essence de ses impressions tient au fait qu'il manque d'envisager l'ambivalence constitutive du souvenir, c'est-à-dire son double aspect de « sensation vivante[238] » et de « souvenir mortifère[239] ». Il est clair, dans la façon dont le narrateur de James utilise l'image de l'aliment conservé par Strether, que ce dernier pourra en disposer à loisir : le processus de conservation n'est pas envisagé comme quelque chose qui peut échouer. Strether va pouvoir garder précieusement ses impressions, et il pourra les retrouver une fois rentré. Le verbe « obtenir », « *got* », mime la question de l'appropriation et de la réappropriation : matériellement, concrètement, Strether n'a rien obtenu, et à Woollett il ne va rien pouvoir faire de ce qu'il a vécu. Mais encore une fois le terme anglais est lourd de connotation : « loaf » signifie « pain » : le traducteur a sûrement choisi le terme « aliment » pour insister autrement sur la connotation nutritive. Mais le pain, n'est-ce pas le pain quotidien, ce qui permet de vivre, ou de survivre ? Ces choix de traduction éloignent la possibilité d'envisager la mission de Strether à la lumière d'un véritable marché, qu'il aurait, malgré ce qu'il dit, tourné à son humble avantage : une réserve d'impressions qui fera son pain quotidien une fois de retour à Woollett. Strether est en fait déjà conscient de ce qu'il gagne bien plus tôt dans le roman : « Néanmoins, je rattrape tard ce que je n'ai pas eu tôt. Je cultive mon petit profit à ma propre façon. Cela m'amuse plus que tout ce qui a pu m'arriver durant toute mon existence[240]. »

De plus, Maria Gostrey critique le vocabulaire de Strether : « Il ne s'agit pas tant du fait que vous ayez "raison"… Il s'agit de votre horrible regard perçant sur les choses qui nous donnent raison[241]. » La précision de son amie remet les choses dans l'ordre :

---

[237] *Ibid.*

[238] *Ibid.*

[239] *Ibid.*

[240] JAMES Henry, *LA*, p. 327 ; « But nevertheless I'm making up late for what I didn't have early. I cultivate my little benefit in my own little way. It amuses me more than anything that has happened to me in all my life. » ; *TA*, p. 199.

[241] JAMES Henry, *LA*, p. 577 ; « "It isn't so much your being 'right' – it's your horrible sharp eye for what makes you so." » ; *TA*, p. 347.

si Strether est désintéressé, s'il ne veut pas tirer profit de son aventure, ce n'est pas pour avoir raison, c'est une conséquence de son processus. La qualité du regard de Strether, son processus de vision, lui donnent raison. Au terme du processus de vision ne reste que le vécu, auquel le regard de Strether a donné forme. En bon réflecteur cristallin, Strether a aiguisé son regard pour en faire l'instrument d'optique le plus fin, « perçant » ; « *sharp* » se traduit aussi par « coupant », « tranchant ».

Il ne s'agit donc pas d'une pure perte. Un personnage réflecteur ne peut pas ne rien obtenir. Une conscience qui étoile ses fils en spirale capture forcément de quoi se nourrir. James est clair à cet égard :

> Mais s'il est fini, il existe, et tout ce qu'il lui reste à faire, c'est dire ce qu'il peut, comme simple expérience intéressante et malcommode. Il en est visiblement de sa poche, matériellement ; mais il a une poignée de pièces d'or pour ses souvenirs et pour son imagination[242].

L'ambivalence de la question du profit est une sorte de trompe-l'œil : « Jamais, depuis son départ de Woollett, il ne s'était autant donné l'impression d'être un fainéant, même si par moments il avait cru toucher le fond. Mais c'était maintenant un fond plus profond que tout, sans aucune prévision, et sans guère le souci de ce qu'il pourrait en extraire[243]. »

Le vécu est aussi ce qui reste au narrateur proustien, mais il sera réinvesti par l'œuvre écrite, et répondra à la question : écrire oui, mais *quoi* ?

Le « trop tard » jamesien n'est pas qu'une manière d'ironie, c'est l'expression d'un goût prononcé pour la crête du temps. La *Recherche* parvient à inventer son propre théâtre, et à le mimer, pour en extraire une solution claire dont le narrateur fait la démonstration. À l'inverse, le personnage de Strether pose le problème de la finalité : son parcours n'aboutit pas à une fin déterminée. Son expérience est en

[242] JAMES Henry, *LA*, « Notes préparatoires » (Projet de roman) p. 636. ; « But if he's dished, he *is*, and all that is left for him is to say what he can as mere interesting, inconvenient experience. He is out of pocket by it, clearly, materially ; but he has a handful of gold-pieces for imagination and memory. » ; *TA*, « Project of Novel by Henry James », p. 396.

[243] JAMES Henry, *LA*, p. 528-529 ; « He hadn't yet struck himself, since leaving Woollett, so much as a loafer, though there had been times when he believed himself touching bottom. This was a deeper depth than any, and with no foresight, scarcely with a care, as to what he should bring up. » *TA*, p. 318.

surplus. Là où Barthes propose, pour sortir du paradigme proustien du célibataire de l'art (qui échoue à produire) et de l'artiste (qui y parvient), une troisième forme d' « amateur praticien », James décline la gratuité de l'expérience, l'infécondité du vécu. C'est un hymne à la pure intensité de l'expérience, pure au sens où elle ne produit rien de plus, n'aboutit à rien de particulier : Chad, comme Strether, rentre à Woollett, et c'est la preuve que le renversement radical de Strether ne peut rien produire d'autre que sa propre transformation. L'intensité du détour vaut pour lui seul.

Le narrateur proustien gagne, finalement, la clé de la production artistique à venir, mais une ombre vient nuancer la célébration du temps retrouvé : dans la fatigue du corps, la mort guette, et elle montre ses effrayants entrelacs dans toutes les silhouettes et les têtes aperçues à la matinée. Le narrateur aura-il le temps d'écrire, et de terminer son œuvre ? Surtout, c'est pendant trois mille pages une image de dilettante qui est donnée à voir au lecteur, sans que la morale vienne quadriller les expériences du narrateur qui, dans le flou, avance en attrapant et relâchant systématiquement le fil de la création. La recherche aveugle et labyrinthique du sens emporte le monde avec elle, *au passage*. Néanmoins, la littérature sauve le vécu, en l'augmentant de l'ultime expérience de l'écriture.

Le mouvement de l'écriture concerne en effet le dernier et plus haut degré de la reprise. Le déport dont il est question dans la déprise se trouve être celui du sujet dans l'écriture, car il est issu d'un débordement. Alain De Lattre établit ce lien nécessaire entre le débordement et la dispersion :

> Quelque chose qui est de l'autre côté du décor ; la face interne de soi-même, haussée à la nécessité de l'œuvre ; une façon, si l'on peut dire, d'être plus que soi et puis, de s'oublier, de s'effacer dans la page achevée. De n'être plus qu'une ombre, le prête-nom d'un nom qui ne se connaît plus. Je suis un autre, mais je ne suis vraiment cet autre que je suis, où plus rien ne demeure, que dans la phrase écrite[244].

[244] DE LATTRE Alain, *La Doctrine de la réalité chez Proust, T. I, op. cit*, p. 64.

L'augmentation, la saturation sont constitutifs d'une absence à venir, d'un devenir « imperceptible », pour reprendre le terme de Deleuze et de Guattari, employé à propos de *Dans la cage* de Henry James :

> C'est parce que nous n'avons plus rien à cacher que nous ne pouvons plus être saisis. Devenir soi-même imperceptible, avoir défait l'amour pour devenir capable d'aimer. Avoir défait son propre moi pour être enfin seul, et rencontrer le vrai double à l'autre bout de la ligne. Passager clandestin d'un voyage immobile. Devenir comme tout le monde, mais justement ce n'est un devenir que pour celui qui sait n'être personne, n'être plus personne. Il s'est peint gris sur gris. Comme le dit Kierkegaard, rien ne distingue le chevalier de la foi d'un bourgeois allemand qui rentre chez lui ou se rend au bureau de poste : aucun signe télégraphique spécial n'en émane, il produit ou reproduit constamment des segments finis, mais il est déjà sur une autre ligne qu'on ne soupçonne même pas[245].

Ce commentaire s'applique tout aussi bien à Strether qui, parce qu'il veut être « personne », renonce à ce qui lui est promis. Il transforme sa mission en pure intensité, donc en une sorte de devenir à part entière, presque en pure perte. Proust a rendu si étroits la question du but de l'œuvre et sa réalisation effective, en articulant au sein de son roman le problème du vécu et de sa reprise par l'écriture et en formalisant l'ordre d'un retour , que James semble avoir écrit une œuvre qui n'invite pas à un retour, qui n'invite pas à penser le recommencement. Pourtant il pousse encore un peu plus loin, à travers le personnage de Strether, la question du sens, du but, de la finalité : d'un point de vue diégétique, l'histoire de Strether s'arrête quand se termine le roman, ses impressions de l'Europe ne deviendront rien d'autre qu'un souvenir qui, à la rigueur, pourra le nourrir au besoin. Le vécu ne sera pas repris et transformé par l'écriture, mais il continuera de transformer Strether. Le déport ne le concerne donc pas de la même façon que le narrateur proustien. Il n'est en effet pas question de la même épreuve du glissement du sujet que dans la *Recherche*. Le formalisme jamesien circonscrit l'œuvre à une épreuve qui ne produira rien, car l'auteur veut faire la « démonstration de ce processus de vision[246] ». Ainsi aiguisée, l'expérience vaut pour elle-même. Mais la

[245] DELEUZE Gilles GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schrizophrénie 2*, *Mille Plateaux*, *op. cit*, p. 241-242.

[246] JAMES Henry, *LA*, « Préface à l'édition de 1909 », p. 652 ; « demonstration of this process of vision » ; *TA*, « Preface », p. 2.

réflexivité de l'œuvre, si elle n'est pas dramatisée comme dans la *Recherche,* trouve sa place dans le paratexte, et James, par le biais de sa préface, formule la place de « l'histoire de l'histoire », qui, plutôt que de prendre la forme du récit de l'histoire d'une vocation à l'intérieur même du roman, consiste en un libre commentaire qui termine d'exploiter le matériau romanesque :

> […] je pourrais ici sembler avoir le choix de retracer ma « poursuite » de Lambert Strether, de décrire la capture de l'ombre projetée par l'anecdote de l'aveu de mon ami, ou bien de relater les faits consécutifs à cet exploit. Mais je ferais sans doute mieux de tenter de regarder un peu dans chacune de ces directions ; car il m'apparaît une fois encore, en me livrant à ce libre compte-rendu, qu'on a vidé seulement à moitié son sac d'aventures conçues ou concevables, quand on s'est contenté de raconter son histoire. Tout dépend de ce qu'on entend par cette quantité équivoque. Il y a l'histoire du héros, et puis, grâce au lien intime entre les choses, il y a l'histoire de l'histoire elle-même. Je rougis de l'avouer, mais quand on est un dramaturge, on est un dramaturge, et ce deuxième imbroglio est parfois susceptible de me paraître le plus objectif des deux[247].

James n'agence pas ensemble toutes les épaisseurs de l'histoire, mais il sent le besoin de revenir à sa production romanesque pour faire apparaître sa trame contigüe, c'est-à-dire son histoire, son reflet, sa propre réflexivité. Se « contenter » de raconter une histoire n'est pas exploiter suffisamment les ressources de la fiction. Proust intègre toutes les épaisseurs à la fiction, en agençant l'histoire d'une écriture, et James les maintient dans des espaces séparés, mais tous deux ordonnent un retour, un recommencement, qui est la seule garantie formelle de la continuité.

Le mouvement de la spirale porte à l'extérieur, mais elle reste concentrique. Non pas que son centre, qui serait le foyer focal, le point de vue, soit fixe, mais en se déportant, constitue une armature du recommencement, la persistance d'une direction

[247] JAMES Henry, *LA,* « Préface à l'édition de 1909 », p. 658 ; « […] I might seem here to have my choice of narrating my 'hunt' for Lambert Strether, of describing the capture of the shadow projected by my friend's anecdote, or of reporting on the occurrences subsequent to that triumph. But I had probably best attempt a little to glance in each direction ; since it comes to me again and again, over this licentious record, that one's bag of adventures, conceived or conceivable, had been only half-emptied by the mere telling of one's story. It depends so on what one means by that equivocal quantity. There is the story of one's hero, and then, thanks to the intimate connexion of things, the story of one's story itself. I blush to confess it, but if one's a dramatist one's a dramatist, and the latter imbroglio is liable on occasion to strike me as really the more objective of the two. » ; *TA,* « Preface », p. 5.

dans laquelle cette spirale ouverte déporte son propre mouvement. Si bien qu'on pourrait considérer chacun de ces romans comme un grand détour : détour de Strether par la vie d'un autre pour voir ce qu'il a manqué mais dont il peut encore goûter la saveur, détour du narrateur proustien par la vie mondaine, les doutes, l'amour ou la frivolité, avant de commencer à écrire. La boucle, sorte de cercle fermé, s'est ouverte : les personnages ne retrouvent pas leur point de départ, ou alors en écho, à distance. Strether est lourd de son expérience, et pourtant condamné à un retour dans un pays qui ne le comprendra pas. Samuel Beckett, dans un commentaire de la *Recherche*, insiste sur le lien indéfectible qu'établit la transformation entre les différents aspects du temps. Sa description pourrait évoquer Strether qui, déjà lourd de son passé pourtant à peine mentionné au début du roman, quitte l'Europe plus lourd encore de son expérience qui l'a transformé :

> Nous ne nous échappons pas d'hier car hier nous a déformés, à moins que nous ne l'ayons déformé. Peu importe la couleur du moment, il y a eu déformation. Hier n'est pas un jalon que nous aurions dépassé, c'est un caillou de vieux sentiers rebattus des années qui fait partie de nous irrémédiablement, que nous portons en nous ; lourd et menaçant. Ce n'est pas seulement hier qui nous a un peu plus épuisés ; nous sommes différents, nous ne sommes plus ce que nous étions avant la calamité d'hier[248].

Qui, de soi ou d'hier, a transformé l'autre ? Beckett semble ne pas trancher. Au fond, il insiste sur la différence, qui est en soi déformante. Dans le temps, chaque élément a sa part active de déformation, et la linéarité devient une spirale qui charrie son propre poids. La transformation, la différence portée par la reprise, rend impossible le marquage sûr des étapes franchies, mais la spirale assure le mouvement vers l'avenir : « Les morts intérieures n'introduisent aucune discontinuité, elles rétablissent au contraire une continuité qui ouvre le présent sur l'avenir[249]. »

[248] BECKETT Samuel, *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 23 ; « There is no escape from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us. The mood is of no importance. Deformation has taken place. yesterday is not a mileston that has been passed, but a daystone on the beaten track of the years, and irremediably part of us, within us, heavy and dangerous. We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday. » ; *Proust*, New York, Grove Press, 1931, p. 2-3.

[249] LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme*, *op. cit*, p. 275.

Au début du roman, Strether marque pourtant une coupure très nette entre son passé et son présent, et le narrateur insiste sur la primeur de son expérience : « Rien n'aurait pu être plus étrange que cette sensation qu'eut sur le moment Strether de se lancer dans une chose dont la signification serait coupée de son sens du passé, et qui commençait proprement ici et maintenant[250]. » Pourtant, la traduction omet la répétition du terme « *sense* » qui apparaît trois fois dans la version originale. La première occurrence désigne la réflexivité de Strether « *sense of himself* », la seconde renvoie à ce qui est en train de se passer, à la direction, donc, qu'il prend, et la troisième, en écho, renvoie au sens de son passé. James semble donc insister sur les multiples directions qui s'ouvrent depuis Strether, comme pour contredire sa candeur. Même si une direction réflexive, qui toujours épaissit la conscience du personnage, comme la doublure d'un vêtement, ramène Strether au présent, le passé est bien ce qu'il charrie sous la forme du trop-tard : tout un prisme où se diffracteront les images alternatives de ce qu'il aurait pu être ou vivre.

Cette continuité est faite de transformations. Selon le concept nietzschéen de l'éternel retour, l'intensité a ceci de particulier qu'elle est sélective. Il s'agit d'une persistance : « […] si l'objet de mon désir têtu et agissant n'existait plus, en revanche les mêmes dispositions à une rêverie fixe, qui changeait d'année en année, persistait[251]. »

La déprise active à laquelle conduit la reprise s'inscrit donc à l'opposé de l'acédie, de laquelle on avait rapproché la déprise passive : « L'acédie est le deuil de l'investissement lui-même, non de la chose investie. […] deuil non de l'image, mais de l'imaginaire[252]. » Le narrateur identifie précisément le contraire de l'acédie puisqu'il parle de la persistance d'une intensité, d'un désir qui change de supports d'investissements : la pulsion de l'investissement ne meurt pas, c'est l'image de ce qui est investi, à savoir l'essence présupposée, absolue, de l'objet de désir, qui meurt. Autrement dit, le vêtement de l'expérience meurt comme une peau tombe lors de la mue :

---

[250] JAMES Henry, *LA*, p. 28 ; « Nothing could have been odder than Strether's sense of himself as at that moment launched in something of which the sense would be quite disconnected from the sense of his past and which was literally beginning there and then. » *TA*, p. 20.

[251] PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes*, *ÀRTP II*, *op. cit*, p. 345.

[252] BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble*, *op. cit*, 2002, p. 55.

> Et il était arrivé un moment où, malade, même si j'avais cru en mourir, il aurait fallu que j'allasse entendre la Berma. Mais maintenant, comme une colline qui au loin semble faite d'azur et qui de près rentre dans notre vision vulgaire des choses, tout cela avait quitté le monde de l'absolu et n'était plus qu'une chose pareille aux autres, dont je prenais connaissance parce que j'étais là, les artistes étaient des gens de même essence que ceux que je connaissais, tâchant de dire le mieux possible ces vers de *Phèdre* qui eux ne formaient plus une essence sublime et individuelle, séparée de tout, mais des vers plus ou moins réussis, prêts à rentrer dans l'immense matière des vers français où ils étaient mêlés. J'en éprouvais un découragement d'autant plus profond que si l'objet de mon désir têtu et agissant n'existait plus, en revanche les mêmes dispositions à une rêverie fixe, qui changeait d'année en année, mais me conduisait à une impulsion brusque, insoucieuse du danger, persistaient. Tel jour où, malade, je partais pour aller voir dans un château un tableau d'Elstir, une tapisserie gothique, ressemblait tellement au jour où j'avais dû partir pour Venise, à celui où j'étais allé entendre la Berma, ou parti pour Balbec, que d'avance je sentais que l'objet présent de mon sacrifice me laisserait indifférent au bout de peu de temps, que je pourrais alors passer très près de lui sans aller regarder ce tableau, ces tapisseries pour lesquelles j'eusse en ce moment affronté tant de nuits sans sommeil, tant de crises douloureuses. Je sentais par l'instabilité de son objet la vanité de mon effort, et en même temps son énormité à laquelle je n'avais pas cru, comme ces neurasthéniques dont on double la fatigue en leur faisant remarquer qu'ils sont fatigués[253].

La déception accuse l'instabilité de l'objet. Mais au fond de la question du désir, ce n'est pas l'objet qui compte, c'est l'intensité du désir qui se poursuit et qui s'incarne en des objets successifs. Seule l'intensité est reconductible, seule elle constitue l'agent du recommencement. Elle est toujours neuve, en prenant au hasard un autre objet pour se manifester, comme les corps servent à révéler le passage du temps. La continuité est conditionnée par le changement, autant que la différence ne peut apparaître que grâce à la répétition.

Marie de Vionnet semble formuler la morale du roman : « Ce que cela signifie, c'est que ce n'est pas, que ce n'est jamais, un bonheur… aucun bonheur du tout… de *prendre*. La seule sécurité, c'est de donner[254]. » Au-delà de la dimension chrétienne du message, on peut y lire la prescription que s'est administrée, non pas si

[253] PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes, ÀRTP II, op. cit,* p. 345.

[254] JAMES Henry, *LA*, p. 537 ; » What it comes to is that it's not, that it's never, a happiness, any happiness at all, to take. The only safe thing is to give. » *TA*, p. 323.

consciemment, Strether. Pourtant, il est bien question de réappropriation, sur le mode intensif : ce n'est pas en usurpant la vie de Chad (les derniers chapitres du roman laissent planer la possibilité d'un sentiment amoureux de Strether pour Marie de Vionnet, comme dernier élément de jalousie) que Strether devient le héros véritable du roman – c'est en la secondant, en l'augmentant de son aide. Ou plutôt : Strether seconde le monde qui s'offre à lui, et semble le faire en pure perte. Mais il nous semble que la dimension éthique de la figure de Strether dépasse largement ce que prône Marie de Vionnet : Strehther prend, vole, usurpe les bords d'une vie qui ne peut plus être la sienne, c'est sa satisfaction, et comme on le disait, c'est sans mal (religion sans victime) – à la rigueur, la seule douleur provoquée est une douleur en lui, une amertume, celle du trop-tard. Donc Strether se réapproprie une intensité qui ne peut exister qu'en marge de la vie des autres. La reprise concerne la réappropriation sur le mode intensif, et ce dernier est la seule assurance de Strether : « Paris avait tout le temps été sujet à de soudaines bouffées d'imagination sous l'effet de pareils éléments – brusques élans de sentiment historique, de suppositions, d'intuitions, sans autre garantie que leur intensité[255]. » Être capable de reprise, ce n'est pas prendre aux autres, c'est trouver le moyen de faire perdurer l'intensité dans la forme d'un recommencement. La conception jamesienne du roman comme tableau et de l'écrivain comme peintre explose au gré de la plasticité de la conscience, dont il se charge de faire le portrait : James fait de Strether non plus un simple personnage, mais une figure anomique. Cela dépasse la mission que James assigne à l'écrivain, car si l'œuvre doit imiter le réel, ce n'est pas n'importe lequel puisqu'il s'agit d'une conscience. La conception classique de James ne tient pas au-delà du cadre de sa composition, de son vœu pieux de ne pas déborder, de ne pas se laisser aller à l'étalement. La conscience fait éclater les digues du réalisme, même « psychologique ». Strether et le narrateur de la *Recherche* sont donc des figures de l'intensité. Tous deux sont voués, en parvenant à reconduire l'intensité grâce à la reprise, à une forme de recommencement qui est la seule forme capable de supporter la différence. Au-delà de la diégèse se jouent les fins de l'écriture, à savoir la « destruction de toute voix, de toute origine[256] », comme le

[255] JAMES Henry, *LA*, p. 530 ; « Strether had all along been subject to sudden gusts of fancy in connexion with such matters as these – odd starts of the historic sense, suppositions and divinations with no warrant but their intensity. » *TA*, p. 319

[256] BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », [1968], dans *Le Bruissement de la langue, op.cit*, p. 63.

disait Barthes en prononçant la mort de l'auteur. L'écrivain est le seul à pouvoir supporter la charge de sa propre création. Le geste est, au départ, personnel, et la reconduction de l'effort dépasse le simple cadre d'un seul artiste : « chaque artiste reprenant pour son compte un effort individuel[257] », l'effort est singulier, mais collectif, général, il devient une expérience partagée. James et Proust produisent une œuvre où se dissout la question du sujet au profit de l'agencement. Strether et le narrateur proustien subissent cet effacement, à leur échelle : « L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit[258]. » La reprise serait la forme répétée d'un geste qui assure un recommencement. Le paradigme de la continuité et de la discontinuité, qui peut être décliné sous d'autres formes (comme celle de l'unité et du morcellement), constitue son soubassement. Mais l'intentionnalité est celle d'un agir :

> […] car cet écrivain, qui d'ailleurs pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées, pour montrer son volume, devrait préparer son livre, minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant[259] […]

En tout dernier lieu, la reprise assure le recommencement du travail d'écriture. Claude Coste thématise cette boucle ouverte et vertueuse à l'endroit de l'imaginaire barthésien du travail scriptural. Modeler une réflexivité en spirale la fait déboucher sur le travail, et elle devient la mesure de la juste distance dans le rapport au monde :

> Par un miracle sans cesse renouvelable, le travail permet ainsi de trouver la bonne position par rapport au monde et à soi-même, de ménager le bon recul, libérant la pensée tout en neutralisant l'image. Tant qu'il marche devant Eurydice, l'écrivain, tel un nouvel Orphée, ne sait pas qui il est et

[257] PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *ÀRTP II, op. cit*, p. 194.

[258] BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », [1968], dans *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV, op.cit*, p. 63.

[259] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ÀRTP IV, op. cit*, p. 259-260.

> ce qu'il a fait ; tant qu'il travaille, l'écrivain coïncide avec lui-même, s'appréhende comme une totalité heureuse (je suis celui qui écrit[260]).

En effet, à ce stade, la reprise est la meilleure négociation entre le sujet et le monde. Elle le remet au principe de l'action, qu'il s'agisse d'écriture ou non. Elle résout la difficulté de leurs rapports, non pas de façon définitive, mais en offrant la possibilité d'une forme reconductible. Elle aide le sujet à seconder le monde, et a pour conséquence d'en faire une moire qui disperse ses repères, et qui sait se taire au profit de ce qui est plus grand que lui, voire de lui donner sa voix. Grâce à la reprise, le sujet commence à se perdre à travers les images qu'il produit lui-même, dans son mouvement qu'il ajoute au mouvement des extériorités. Brouillant son origine et la fin, le sujet commence à devenir écriture.

[260] COSTE Claude, » *Roland Barthes par Roland Barthes* ou Le démon de la totalité », *Recherches & Travaux* [En ligne], 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, http://journals.openedition.org/recherchestravaux/372, consulté le 22.04.2022.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La reprise se forge au sein du rapport heurté et discontinu qu'entretient le sujet avec lui-même et avec le monde. Elle se propose non pas comme continuité cosmétique, mais comme un geste lié à la volonté, pour le sujet visant l'avenir, et dont le recommencement constitue un défi. Le degré de profondeur dans laquelle s'ancre la reprise, pour le sujet, se mesure à l'aune de la difficulté qu'elle prend en charge, à savoir l'ordonnancement d'un point de vue qui s'effectue, non sans discontinuité, dans l'espace et dans le temps.

La reprise est donc active à deux niveaux. D'abord, elle prend forme dans le strict cadre du personnage focal, qui identifie, au sein de sa perception et dans un temps linéaire et répétitif, une différence qu'il doit retenir, capturer, pour approfondir son impression. C'est la méthode défendue par le narrateur proustien, et même si James ne met pas en scène l'approfondissement systématique de ses impressions par Strether, il consacre une bonne part de sa narration à leurs courbes elliptiques. Ce qui est tu revêt un caractère aussi talismanique chez James que ce qui est expliqué chez Proust.

De l'identification de cette différence découle une intensité qui la fait se déporter en dehors du seul cadre individuel : alors commence l'ordonnancement du point de vue qui, soumis à la loi de l'intermittence et de la mobilité, représente l'enjeu majeur des figures proustienne et jamesienne, qui va organiser toute une poétique du sujet mais aussi du roman de la conscience.

La matière première des *Ambassadeurs* et la *Recherche* est faite de la conscience d'un personnage focal, qui constitue le lit de la narration. Les deux perspectives qui ont guidé cette étude sont intrinsèquement liées, et ce lien est nécessaire, puisque

l'ordre poétique de ces romans est déterminé par leur façon respective de mettre en scène la conscience de Strether et du narrateur proustien. Les mailles du texte s'assouplissent pour accueillir la conscience focale et ce qu'elle perçoit. Or chacune des perspectives pourrait être approfondie, conjointement ou non. Pour définir la reprise, nous avons en effet circonscrit deux domaines dans lesquels elle intervient : d'abord celui du sujet, c'est-à-dire du personnage et de la figure complexe qu'il représente. Ici, la reprise concerne la prise en charge de la différence intensive à extraire depuis le temps linéaire et répétitif. Étant identifiée à un mouvement propre au sujet, la reprise agit donc nécessairement et simultanément comme moteur romanesque, c'est-à-dire qu'en trouvant son origine dans l'intimité de la conscience, elle produit nécessairement des effets dans le mouvement du texte. Un deuxième niveau d'interprétation se présente alors, après l'aspect subjectif de la reprise : ses effets, ses forces et ses contradictions dans sa dimension formelle, c'est-à-dire poétique et textuelle. Envisager le trajet inverse, c'est-à-dire en partant non plus du personnage comme point de départ, mais du texte, produirait d'autres analyses mais confirmerait probablement la nécessité d'envisager le double ancrage de la reprise, à la fois effective au sein de la conscience et au sein du texte.

Si l'on s'arrête à la stricte dimension individuelle du sujet, la reprise déploie un ensemble de problèmes. La seule ligne sûre qui se détache de l'effondrement des repères se trouve dans le sujet, et elle est mouvante. Elle représente une sorte de possibilité d'adaptation. La différence qu'identifie le personnage focal, dans sa perception du monde, doit être portée par lui, non pas de façon continue, mais dans un geste répété. Les décrochages et leur répétition dessinent, en filigrane et pour le sujet, la voie possible de l'expression d'une singularité et d'une réappropriation d'une manière de vivre. Dans la persistance de ces intermittences et dans la désynchronisation du sujet vis-à-vis d'un temps qui ne lui appartient pas, s'ouvre la possibilité de la reprise. Un premier trait de sa morphologie a donc été identifié ici comme ce qui l'appelle : l'intensité de la différence doit être saisie par le sujet, puis secondée par lui, pour participer à instituer un nouvel ordonnancement, celui du point de vue lui-même. Pour être effective, la reprise se réalise dans un geste. C'est donc en portant peu à peu cette différence que Strether et le narrateur proustien deviennent capables de reprise. Leur conversion intérieure apparaît de façon intermittente dans le texte, comme un fil est rendu visible à certains endroits de la trame. La transformation

du sujet est incorporée au régime général des transformations qui ont lieu dans son regard, et autour de lui ; ainsi, il n'y a que par cette sorte de mue que le sujet pénètre le degré le plus profond du roman, pour pouvoir ensuite s'y perdre, s'y dissiper, s'y pulvériser. Aux renversements qui mettent à l'épreuve le point de vue du sujet répondent les étapes progressives de la conversion au sein de laquelle les relations entre les éléments perçus se transforment, en le transformant. Corroborant l'attachement des philosophies modernes de la répétition à la question de l'individu et à l'irréductibilité de la singularité du sujet, cette définition de la reprise revêt un grand pouvoir créateur, mais aussi un danger d'hybris, si l'on oublie de considérer sa fonction de régulation dans l'économie des affects ainsi que dans l'économie romanesque. Si, à travers la reprise, est portée l'intensité de la différence du sujet, ce n'est pas pour consolider le pouvoir supérieur du singulier contre le monde, mais pour permettre une capacité d'affirmation et de création, et surtout la prise en charge du monde. Le monde ne disparaît pas sous le poids nouveau d'une célébration du sujet, au contraire : la reprise seconde le monde à travers le point de vue, en même temps qu'elle en seconde les aspects les plus fragmentaires. La reprise représente une sorte de négociation systématique entre le délitement des formes du monde et du point de vue.

Étant un geste, la reprise pourrait être étudiée dans sa dimension pragmatique, dans la continuité du travail de David Lapoujade. La possibilité d'une filiation entre la pensée moderne de la répétition et le pragmatisme serait à vérifier. En effet, pensée dans le cadre des œuvres de James et de Proust, la reprise revêt un grand pouvoir créateur. Chez l'un comme chez l'autre, l'artiste et sa vision donnent toute sa valeur et sa légitimité à l'œuvre. La philosophie existentialiste de Kierkegaard et la philosophie de la puissance et de la création de Nietzsche affirment le pouvoir de la singularité créatrice, pourvoir également défendu par et dans les œuvres de James et de Proust. Pourtant, le pouvoir créateur de l'artiste et les possibilités romanesques qu'offre la conscience sont mis au service d'une plus ample tâche que sa propre célébration : celle de représenter les vacillements du sujet et les ambivalences d'une crise. On pourrait donc étudier plus avant les liens philosophiques entre Kierkegaard, Nietzsche, James et Proust, à partir de la notion de subjectivité par exemple, comme

l'a fait Stephen Donadio avec Henry James et Nietzsche[1]. Il serait bon aussi de mener une étude plus approfondie sur Deleuze et sur l'importance de la littérature dans sa philosophie[2], en le considérant plus clairement encore comme un dénominateur commun entre James et Proust. On pourrait aussi revenir sur les liens de Deleuze avec la philosophie pragmatique Lapoujade a mis en évidence l'importance et les impasses du pragmatisme dans son essai sur les frères James, qui offrent déjà une possibilité de creuser un aspect de la reprise : l'importance de l'agir, du faire, qui s'oppose à la passivité qu'on prête d'ordinaire non seulement aux personnages de James, mais aussi au narrateur proustien. De ce contraste apparent pourraient naître des pistes de réflexions autour de la philosophie et de la littérature, de l'écriture et de la lecture.

Dans la continuité d'une pensée pragmatique, une autre dimension de la reprise, cette fois-ci envisagée à l'échelle du geste interprétatif, c'est-à-dire dans le cadre de la lecture et du commentaire sur les textes littéraires, pourrait être ajoutée aux domaines d'effectivité que cette étude a tenté de mettre au jour. Elle offre une possibilité réflexive à l'interprétation des textes littéraires, qui impliquent des recours possibles à d'autres disciplines, voir d'autres sciences. Dans le sillage des travaux d'Yves Citton et de Marielle Macé, une étude de la reprise pourrait aussi être conduite sur le terrain de la recherche elle-même, et des pratiques à la fois d'écriture et de lecture. Le caractère paradoxal d'une approche pragmatique de la littérature et des formes de vie a cependant bien été démontré par Jean-François Hamel[3], qui cerne le risque, notamment dans le travail de Marielle Macé, de prêter un pouvoir politique à une pratique pourtant strictement singulière : l'individuation ne dépasserait pas le cadre individuel, plutôt que de devenir transindividuelle[4], et au lieu de confirmer le pouvoir politique et émancipateur des pratiques de la lecture et de l'écriture, la pratique de la lecture, de l'interprétation voire de l'écriture, reconduirait au contraire la séparation

[1] DONADIO Stephen, *Nietzsche, Henry James, and the artistic will*, New York, Oxford University Press, 1978.

[2] Voir la thèse de Loreline Courret : *De Blanchot à Deleuze et Guattari, la pensée en tension. Pour une théorie intensive de la littérature*. Soutenue en 2022, elle n'a pas encore été publiée.

[3] HAMEL Jean-François, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tengeance*, n° 107, p. 89-107. 2015.
http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/emanciper_la_lecture._formes_de_vie_et_g.pdf, consulté le 20.09.2022.

[4] Voir Gilbert Simondon et sa philosophie de l'individuation, notamment *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989

entre l'art et la vie. Le danger de « l'idéalisme esthétique[5] » qu'identifie Jean-François Hamel, notamment dans les travaux de Marielle Macé, échoue selon lui dans son effort même pour réconcilier l'interprétation des textes avec le politique. C'est pour éviter cet écueil que nous avons décidé d'envisager la reprise comme mode opératoire, certes existentiel, mais à l'échelle diégétique, et qui devient, en raison de cet ancrage, poétique plutôt que politique. Il aurait été difficile de faire une lecture proprement politique des œuvres, même en mobilisant un substrat philosophique, sans compter le risque de la surinterprétation qui aurait probablement dénaturé l'effort comparatiste. L'importance de l'altérité, du commun, était à démontrer depuis la poétique même de James et Proust, c'est-à-dire depuis les rapports difficiles qui sont mis en scène entre le sujet et le monde, pour voir comment, plutôt qu'une lecture politique des œuvres, il était possible de n'envisager l'importance de la subjectivité qu'au sein même de ses liens permanents, répétés, avec ce qui lui est extérieur. Une utilisation du concept de reprise dans une étude sur les pratiques de lecture et d'écriture pourrait donc être menée à condition de les mettre en crise, et d'envisager le caractère romanesque qu'elles contiennent, soit l'aspect réflexif de la construction de l'image de soi, c'est-à-dire de l'imago telle que le thématise Barthes. En effet, la réflexivité implique la fiction, puisqu'elle est faite de dédoublement et de répétition. De la même façon que James et Proust ne peuvent insister sur l'importance de la subjectivité, de l'irréductibilité de la singularité du point de vue et de la liberté de l'artiste qu'en contribuant à inaugurer la dissolution de la notion de sujet, qui deviendra la pierre de touche de toute une littérature moderniste européenne ainsi que d'une critique littéraire, l'interprétation des textes littéraires doit toujours prendre en charge son partage paradoxal entre l'énonciation d'une pensée et sa propre critique. La reprise pourrait participer du mythe du sujet créateur, en tant qu'il lit ou qu'il écrit, et permettre de soulever des paradoxes propres à l'activité d'interprétation ou de production de texte.

En tant que concept, la reprise recèle donc des possibilités interprétatives considérables, tant du point de vue de l'approche philosophique des textes littéraires que du point de vue plus strictement littéraire, notamment par l'analyse de la reprise en termes textuels. Il s'agissait de la deuxième perspective qui guidait cette étude, qui

[5] *Ibid*.

consistait à penser la dimension poétique de la reprise à partir de son action à l'échelle du sujet, et qui nous a permis d'étudier quelques traits formels et thématiques des œuvres de James et Proust. À étudier ces aspects poétiques, qu'il s'agisse du traitement de l'espace, des lieux et des êtres, ou de la structuration des pouvoirs au sein de la diégèse, on a pu voir que ces dispositifs accusent toujours la qualité intrinsèquement mobile de leurs bases. Un jeu d'équilibre perpétuellement bousculé fait se mouvoir les armatures poétiques, qui sont elles-mêmes conçues pour accueillir une perception fragmentée du monde par une conscience elle-même morcelée. La solidité du point de vue tient dans sa plasticité, et dans la façon qu'il a de donner forme à ses extériorités et à ses représentations. L'importance qu'ont respectivement l'anamorphose pour James, et la métaphore, ou l'analogie, pour Proust, indique la possibilité d'une forme même de raccordement de la pensée et du temps. Le narrateur proustien compare, cherche des lois, ne peut voir « la beauté dans une chose que dans une autre[6] ». Au sein de ce geste, de cette pensée, se loge la reprise, puisque le narrateur soutient et porte la différence comme moteur de l'analogie. Dans un système d'échos bien différent, James fond une anamorphose, celle de la torsion de la conscience de Strether, au sein d'une autre anamorphose, ou plutôt d'un trompe-l'œil, constituée par la simple intrigue de la vie de Chad. Rien de moins qu'une mise en scène du procédé choisi, que le titre signe comme une confirmation, le roman de James propose une forme de pensée en même temps qu'une forme du temps – pour le roman de la conscience, cela ne revient-il pas au même ? La reprise intervient donc dans l'organisation des motifs et participe des ressorts formels dans chacune de ces poétiques. Elle est un moyen de communication entre ces formes qui sont mouvantes. Un développement de la dimension esthétique de la reprise pourrait être envisagé à partir de ces formes principales. Dans cette perspective, partant de la reprise comme du passage entre différentes formes, elle pourrait tenir lieu aussi de signature formelle. Ce serait l'endroit d'une étude plus approfondie sur les motifs, la façon dont ils se déploient et dont ils sont soutenus par la reprise. La conscience et le point de vue déterminant la narration, ils permettent aussi à James et Proust de trouver une forme d'unité, notamment dans la synthétisation d'un parti pris formel et récapitulatif (l'analogie pour Proust et l'anamorphose pour James), et de résoudre au sein de l'œuvre le problème

[6] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, *ARP IV*, *op.cit*, p.468.

fondamental qui oppose la vie et la littérature dans la pensée de James, et dans la pensée du narrateur proustien. L'enjeu de la reprise est ici différent, puisqu'elle ne concerne plus seulement le personnage focal, mais aussi la question de la représentation elle-même. La vieille rivalité entre l'art et la vie se dissout dans la seule question de l'expérience parce qu'elle les mêle. L'expérience est la matière de l'art, et aucun des deux ne fait l'économie de la reprise. Cet aspect semble conforter la possibilité d'une philosophie pragmatique de la création, même si elle a déjà bien été mise en évidence chez James par Lapoujade. La reprise et la réappropriation qu'elle permet comportent un nécessaire aspect d'autorité. Strether et le narrateur proustien incarnent, chacun à sa façon, la difficulté de se remettre au centre de l'action. La façon dont Strether est concerné par le devenir-auteur est plus métaphorique que l'apprentissage du narrateur proustien, mais il ne figure pas moins une étape imparfaite de transformation vers le devenir-auteur. Le choix éthique que fait Strether préfigure le choix esthétique du narrateur proustien. Au cœur même de l'intériorité des personnages, l'autorité est en question, en quête, mais elle est aussi compliquée par le fait qu'elle est distribuée entre plusieurs personnages, ou alors éclatée dans la temporalité de la diégèse, comme dans la *Recherche*. L'autorité et ses formes se fondent au cœur même de la reprise, qui les négocie à mesure qu'elle met à l'épreuve la capacité du sujet de prendre en charge ce qui l'entoure, et de le porter vers l'avenir. Malgré cette direction, et cette capacité dont les personnages des romans font preuve, les textes paraissent expurger la question du devenir hors de leur cadre, alors qu'au contraire, c'est une véritable pensée du devenir qui est à l'œuvre autant chez James que chez Proust : une place en soi, mais une place nomade, qui persiste à indiquer la nécessité de ce qui est déjà-là. À l'image du coup d'œil rétrospectif que le narrateur proustien invite le lecteur à faire à l'annonce du commencement de l'écriture de son roman à la fin du *Temps retrouvé*, Strether semble se perdre dans la rétrospection d'une vie qui, bien que consumée, n'a jamais pu commencer, à part pour l'exercice d'une vision, la sienne, c'est-à-dire par et pour la fiction.

Pour faire sortir la fiction de ses gonds, James et Proust saturent le roman de la conscience du personnage focal, ce qui a pour effet de repousser ces consciences au bord, voire en-dehors du roman, à ses extrémités, dans un jeu infini de reflets de d'échos. Rendue puissante par ces dispositifs narratifs, la conscience du personnage focal se perd à mesure qu'elle se déploie et qu'elle constitue progressivement l'empan

de la trame narrative. Comme une toile d'araignée qui s'étire, elle finit par révéler, davantage qu'elle-même, l'espace dans lequel elle se déploie. Bien qu'elle ait été forgée à partir des *Ambassadeurs* et de la *Recherche*, une vérification de la pertinence de la reprise pourrait être étendue à une lecture systématique de James à partir de sa poétique et de son travail sur le point de vue. Une étude comparée de « Un amour de Swann » et des *Ambassadeurs*, par exemple, pourrait être menée, avec pour point de départ le choix commun d'une énonciation à la troisième personne. Le deuxième aspect de la reprise que nous avons dégagé peut être mis au service d'une lecture systématique de James en interrogeant directement sa poétique et ses traductions en français.

La reprise permet des raccords momentanés entre le sujet et lui-même, et entre le sujet et le monde. Elle épouse donc l'instabilité des formes et des représentations, sans les contraindre dans un ordre fixé puisqu'il évolue lui-même : c'est le principe du point de vue. La reprise est faite d'intensité, et c'est la différence qui s'exprime à travers elle, c'est-à-dire le non-égal, le non-général. Autrement dit, la reprise ne répare rien, ne consolide pas plus : elle est une négociation qui recommence toujours.

Elle hérite des paradoxes de cette négociation jamais parfaitement résolutive, elle héberge en son mouvement les tentatives, les ratages, et quelques succès d'une prise avec le monde, en désignant la fiction comme la seule marge possible de prise réelle avec lui, à condition d'entendre la fiction comme ce que permet la répétition : la création d'un second théâtre.

Avec James et Proust commence, malgré la défense de l'individu créateur, la prise en charge de son morcellement qui ne peut que dépendre de l'état divisé d'un monde en mouvement. C'est pour cela que la reprise porte toujours vers son recommencement. Née de la répétition, elle persiste comme geste grâce à l'intensité qu'elle porte.

Dans sa fonction de compromis entre le sujet et le monde, la reprise prend forme et substance dans l'ambivalence des poétiques jamesienne et proustienne au sein desquelles l'importance et la place de la conscience mettent à l'épreuve la plasticité même de la forme romanesque. D'insistance en insistance sur la structure et sur le plan, l'un et l'autre romancier déjouent perpétuellement leurs propres règles : la forme doit être assez solide pour à la fois accueillir et contenir les mouvements d'une

conscience, et suffisamment souple pour feindre de se fondre avec elle comme le cadre narratif même. Au sein de leur travail sur la perspective et sur le point de vue, James et Proust mettent à l'épreuve les principes complémentaires de continuité et de discontinuité : l'intermittence apparaît donc, dans l'un et l'autre roman, comme le régime principal de la perception, et comme une contrainte dans laquelle se forme une esthétique, dont la plus haute fonction est de l'accueillir. Une étude des effets potentiels de la reprise sur la langue elle-même devrait être menée, que ce soit du point de vue des formes narratives, ou en entreprenant une étude stylistique. Le degré de dérangement de la reprise au sein de la langue reste en effet à déterminer à partir des effets qu'elle produit, pour voir se déployer son plein emploi au sein des textes.

La reprise n'a pas de conclusion, car tout reprend : c'est le principe de la fiction, que Proust a mis à l'épreuve dans ses effets les plus littéraux. Le déguisement est pour toujours nouveau, et on trouve toujours dans son geste une forme de relève. La littérature de la conscience telle que l'expérimentent James et Proust ne va pas sans l'affirmation d'une perte : le sujet mime l'altérité, il est en fuite, et tout échappe. Si la reprise trouve son origine dans la répétition, elle est bien l'héritière d'une forme potentielle d'aliénation. Sa propre répétition, c'est-à-dire la répétition du geste qui l'induit, est la garantie paradoxale de l'affranchissement du sujet. Comme la reprise de Kierkegaard, et le poids le plus lourd identifié par Zarathoustra, la reprise ne se libère de la répétition linéaire, extérieure, qu'en affirmant sa persistance dans le temps, et qu'en consentant à perdre, pour gagner sa persistance. Elle aura ainsi son propre rythme, inégal et fait d'intermittences, puisqu'elle est prise entre le refus et l'assentiment, entre la négation et l'affirmation d'elle-même. Elle fait et défait, pour refaire et se défaire. « Qui croit renouvelable l'énigme, la devient[7]. »

[7] CHAR René, *Le Nu perdu*, Paris, Gallimard, 1978, p. 124.

BIBLIOGRAPHIE DÉTAILLÉE

1. Corpus primaire

JAMES Henry, *The Ambassadors [1903]* edited by S. P. Rosenbaum, Standford Patrick, New York, W.W. Norton & Compagny, 1994 ; *Les Ambassadeurs*, traduction de l'anglais et présentation par Jean Pavans, Paris, Le Bruit du temps, 2010.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann* [1913], *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [1919], première partie, *À la recherche du temps perdu, tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [1919], seconde partie, *Le Côté de Guermantes* [1920-1921], *À la recherche du temps perdu, tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliiothèque de la Pléiade », 1988.

PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe* [1921-1922], *La Prisonnière* [posth. 1923], *À la recherche du temps perdu, tome III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

PROUST Marcel, *Albertine disparue* [posth. 1925 ; titre original : *La Fugitive*], *Le Temps retrouvé* [posth. 1927], *À la recherche du temps perdu*, *tome IV*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

2. Corpus secondaire

Ouvrages

CHAR René, *Le Nu perdu*, Paris, Gallimard, 1978.

JAMES Henry, *L'Art de la fiction*, Paris, Klincksieck, 1978.

JAMES Henry, *A small boy and others*, London, MacMillan and Co, 1913 ; M*émoires d'un jeune garçon*, traduit de l'anglais par Christine Bouvart, Paris, Rivages, coll. « Bibliothèque étrangère Rivages » 1990.

JAMES Henry, *Heures anglaises*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

JAMES Henry, *La Création littéraire* : *À la recherche du Proust américain*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980.

JAMES Henry, *La Scène américaine*, traduction de Jean Pavans, Éditions de la Différence, coll. « Latitudes », 1993.

JAMES Henry, *La Situation littéraire en France : essais* ; choisis, traduits de l'anglais et présentés par Jean Pavans, Paris, Seuil, 2010.

JAMES Henry, *Le Motif dans le tapis*, récit traduit de l'anglais par Élodie Vialleton, Arles, Actes Sud, « Babel », 1997.

JAMES Henry, *Literary criticism*, « The Art of Fiction », New York, *The Library of America*, 1984.

NABOKOV Vladimir, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987.

PROUST Marcel, *Correspondance 13, 1914* ; texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1985.

PROUST Marcel, *Correspondance 18, 1919*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1990.

PROUST Marcel, *Correspondance 19, 1920*, texte établi présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1991.

PROUST Marcel, *Correspondance générale de Marcel Proust 3*, publiée par Robert Proust et Paul Brach, 3, Paris, Plon, coll. « La Palatine », 1932.

PROUST Marcel, *Choix de lettres*, présentées et datées par Philip Kolb, préface de Jacques de Lacretelle, Paris, Plon, 1965.

Ouvrages et ressources en ligne

HUGO Victor, « Tristesse d'Olympio », http://agora.qc.ca/documents/Victor_Hugo--Tristesse_dOlympio_par_Victor_Hugo, consulté le 17.09.2022.

JAMES Henry, *English Hours*, Boston and New York, Houghton, Mifflin and Company, 1905. https://www.gutenberg.org/files/58938/58938-h/58938-h.htm, consulté le 15.09.2022.

JAMES Henry, *Henry James et Edith Wharton : Lettres, 1900-1915*, éditées et présentées par Lyall H. Powers, choisies et traduites de l'anglais par Claude Demanuelli, Paris, Seuil, 2020. https://archive.org/details/henryjamesetedit0000jame/page/314/mode/2up?q=proust+, https://www.gutenberg.org/files/38035/38035-h/38035-h.htm, consulté le 01/09/2022.

JAMES Henry, *The American Scene*, London, Chapman and Hall, Ltd, 1907. https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.175833/page/n1/mode/2up, consulté le 15.09.2022.

JAMES Henry, *The Art of the Novel : Critical Prefaces*, New York, Charles Scribner's Sons, 1934, https://archive.org/stream/artofthenovelcri027858mbp/artofthenovelcri027858mbp_djvu.txt, consulté le 18.09.2022.

JAMES Henry, *The Letters of Henry James*, vol. I, August 1899, edited by Percy Lubbock ; New York, Charles's Scribner's Sons, 1920; https://ia802801.us.archive.org/8/items/thelettersofhenr38776gut/38776-h/38776-h.htm#page_320 consulté le 12.09.2022.

JAMES William, *The Correspondence of William James*, volume 3, William and Henry 1897-1910, Edited by Ignas K. Skrupskalis and Elizabeth M. Berkeley, with the assistance of Bernice Grohskopf and Wilma Bradbeer, Charlottesville, London, University Press of Virginia, 1994 https://archive.org/details/correspondenceof0000jame/page/n5/mode/2up?q=337, consulté le 26.08.2022.

NABOKOV Vladimir, *Speak, Memory*, New York, Vintage international, https://archive.org/details/speakmemoryautob0000nabo/page/n9/mode/2up?q=spiral, consulté le 21.09.2022.

PROUST Marcel, *Sur la lecture*, Bibliothèque en ligne du Québec, « À tous les vents », volume 401 : version1.02, https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-lecture.pdf consulté le 12.09.2022.

3. Corpus théorique

Ouvrages

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 pour la 11è édition.

BALTRUŠAITIS Jurgis, *Les perspectives dépravées, 2, Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1996.

BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble, Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaires au Collège de France,1976-1977*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil : IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.

BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II* : *notes de cours et de séminaires au Collège de France : 1978-1979 et 1979/1980* ; texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil : IMEC, 2003.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1984.

BARTHES Roland, *Le Neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil : IMEC, 2002.

BARTHES Roland, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », Paris, 1959.

BRES Jacques, *La Narrativité*, Louvain-La-Neuve, Duculot, coll. « Champs Linguistiques » 1994.

COURRET Loreline : *De Blanchot à Deleuze et Guattari, la pensée en tension. Pour une théorie intensive de la littérature,* thèse soutenue le 5 avril 2022, Université de Paris 8.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie, tome 1. L'Anti-Œdipe*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972-1973.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie, tome.2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

DELEUZE Gilles, *L'Île déserte : textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2002.

DELEUZE Gilles, *Le Pli*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprises », 2003.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche* : [VIIe] colloque de Royaumont / [compte rendu publié sous la direction de Gilles Deleuze], Paris, Éditions de Minuit, « Critique », Cahiers de Royaumont, Philosophie, 1967.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1966.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1969.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique »,1983.

KAFKA Franz, *Tagebücher 1910-1923* : Fassung der Handschrift, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1997, *Journaux*, première traduction intégrale par Robert Kahn, Caen, Nous, 2020.

KAFKA Franz, *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*, trad. Bernard Pautrat, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche, Petite bibliothèque », 2001.

KIEKERGAARD Søren, *La Reprise*, traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990.

KIERKEGAARD Søren, *La Répétition*, introduction du traducteur P. -H. TISSEAU, Bazognes-en-Pereds, Éditions Tisseau, 1948.

LUKÀCS Georg, *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste*, traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois ; préface de Kostas Axelos, Paris, Éditions de Minuit, 1960.

MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature*, Paris, Hermann, 2013.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction de Maurice Betz ; [Introduction par Friedrich Würzbach] – 20 édition. Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1947.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, présentation, traduction inédite, notes, bibliographie et chronologie par Patrick Wotling. - [2e édition corrigée], Paris, Flammarion, 2000.

NUSSBAUM Martha, *La Connaissance de l'amour : essai sur la philosophie et la littérature*, traduit de l'anglais par Solange Chavel, Paris, Le Cerf, coll. « Passages », 2010.

RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

RANCIÈRE Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2017.

ROUSSET Jean, *Forme et signification : essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.

SACHS Marylin, M., *Marcel Proust in the light of William James : in surch of a lost source*, Lengham, Maryland : Lexington books, 2014.

SIMONDON Gilbert, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989.

VEBLEN Thorsien, *The Theory of the Leisure Class : An Economic Study of Institutions*. New York, The Macmillan Company, 1912 ; *Théorie de la classe de loisirs*, traduit de l'anglais par Louis Evrard, Précédé de « Avez-vous lu Veblen ? » par Raymond Aron, Paris, Gallimard, 1970.

Ouvrages en ligne

DELEUZE Gilles, Cours Vincennes – Saint Denis : le point de vue, « Sur Leibniz - Leibniz et le baroque », cours du 18/11/1986, retranscription de Charles J. Stivale, http://www.webdeleuze.com/textes/261, consulté le 12.11.2021.

KAFKA Franz, *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*, https://de.wikisource.org/wiki/Betrachtungen_%C3%BCber_S%C3%BCnde,_Leid,_Hoffnung_und_den_wahren_Weg, consulté le 18.09.2022.

NIETZSCHE Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, http://www.pileface.com/sollers/pdf/Zarathustra.pdf, consulté le 09.10.2022.

NIETZSCHE Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse*, https://www.google.fr/books/edition/Jenseits_von_Gut_und_Böse_Zur_Genealogi/8mP9CwAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=So+wie+ich+sie+errate,+so+wie+sie+sich+erraten+lassen+–+denn+es+gehört+zu+ihrer+Art,+irgendworin+Rätsel+bleiben+zu+wollen&pg=PA40&printsec=frontcover, consulté le 14.09.2022.

NIETZSCHE Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, https://archive.org/details/bub_gb_LNEuAAAAYAAJ/mode/2up, consulté le 29.08.2022.

NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal. Prélude pour une philosophie de l'avenir*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 10 édition, coll. « Œuvres

complètes de Frédéric Nietzsche », 1948. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nietzsche_-_Par_del%C3%A0_le_Bien_et_le_Mal.pdf, consulté le 14.09.2022.

NIETZSCHE Friedrich, *Nietzsche Werke, Kritische Gesam tausgabe*, https://books.google.com.bz/books?id=iQ8hXkDo6WsC&printsec=frontcover&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false - 11 [143] - p. 394 ; consulté le 29.08.2022.

NIETZSCHE Friedrich, *La Généalogie de la morale*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 3ème édition, 1948, p. 110. https://philo-labo.fr/fichiers/Nietzsche - 11 - G%C3%A9n%C3%A9alogie de la morale.pdf, consulté le 14.09.2022.

SCHOLAR John, *Henry James and the art of impressions*, New York, Oxford University Press, 2020, https://books.google.fr/books?id=LnbnDwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 18.09.2022.

Articles

LEFEBVRE Henri, « Changements dans les attitudes morales de la bourgeoisie », *Cahiers Internationaux de sociologie*, Presses Universitaires de France Juillet-Décembre 1961, vol. 31, pp. 15-40,

LEFEBVRE Henri, *Éléments de rythmanalyse : introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Éditions Syllepses, coll. « Explorations et découvertes en terres humaines », 1992.

Articles en ligne

ANDRÉ Clair, « Kierkegaard et la dialectique. Un poète-dialecticien », *Archives de Philosophie*, 2013/4 (Tome 76), p. 611-633, https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2013-4-page-611.htm, consulté le 12.08.2019.

CAUSSE Jean-Daniel « Kierkegaard et le pseudonyme. Une figure de la vérité », *Études théologiques et religieuses*, 2013/4 (Tome 88). https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2013-4-page-549.htm, consulté le 13.08.2019.

CHASSAIN Adrien « Roland Barthes : « Les pratiques et les valeurs de l'amateur », dans *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », dir. Matthieu Vernet et Alexandre de Vitry, octobre 2015, http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html, consulté le 16.07.2022.

COSTE Claude, « *Roland Barthes par Roland Barthes* ou Le démon de la totalité », *Recherches & Travaux* [En ligne], 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, http://journals.openedition.org/recherchestravaux/372, consulté le 22.04.2022.

HAMEL Jean-François, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tengeance*, n° 107, p. 89-107. 2015. http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/emanciper_la_lecture._formes_de_vie_et_g.pdf, consulté le 20.09.2022.

LAFARGE Jacques, *Kierkegaard en traduction française* dans : *Traduire les philosophes* [en ligne]. Paris, Éditions de la Sorbonne, 2000 (généré le 16 février 2021). https://books.openedition.org/psorbonne/16157?lang=fr#bodyftn16, consulté le 16.02.2021.

MACHEREY Pierre, « Rechercher la vérité : les leçons de la littérature », https://philolarge.hypotheses.org/2280, consulté le 23.06.2022.

MACHEREY Pierre, « Littérature et/ou Philosophie », 2011, https://philolarge.hypotheses.org/1175 consulté le 15.11.2018.

ORLOVA Maria : "Répétition *vs* généralité", *Philosophique*, 19 | 2016, mis en ligne le 30 août 2017, http://journals.openedition.org/philosophique/942, consulté le 01.03.2021

PIEGAY-GROS Nathalie, « La mort du sujet. Impérialisme et décadence de l'invention dans la tradition critique ». Biographismes, *Littérature*, n°98, 1995, pp. 84-96. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_98_2_1580 , consulté le 03.07.2022.

Acte de colloque

Société française de littérature générale et comparée : *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture* : actes du colloque international du Forell tenu à l'occasion du XXXIV[e] Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Poitiers, 7-9 septembre 2006] / sous la direction de Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

4. Dictionnaires et entrées citées

REY Alain, TOMI Marianne, HORDÉ Tristan, *Dictionnaire historique de la langue française, tome 2* : *contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine*, par Alain Rey, Marianne Tomi, Tristan Hordé ; sous la direction d'Alain Rey. – Nouvelle édition augmentée, Paris, Le Robert, 2012.

BOUILLAGUET Annick, ROGERS Brian G., COMPAGNON Antoine, *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction de Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers ; [préface Antoine Compagnon]. – Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Références et dictionnaires », 2014.

MORVAN Danièle, REY Alain, *Dictionnaire Culturel en langue française, Tome III*, sous la direction de Alain Rey ; direction éditoriale Danièle Morvan, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

SERÇA Isabelle, « Métaphore », *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction de Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers ; [préface Antoine Compagnon]. – Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Références et dictionnaires », 2014.

SIMON Anne, « Expérience », *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction de Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers ; [préface Antoine Compagnon]. – Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Références et dictionnaires », 2014.

Vidéo en ligne

DELEUZE Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, distribué par Sub-til depuis 2019 : Gilles Deleuhttps://www.youtube.com/watch?v=E5k6hUDqKgU&list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0IPlS2&index=13&t=201sze's alphabet book: L for Litterature - YouTube, consulté le 10.09.2022.

5. Sur Henry James

Ouvrages

CHARDIN Philippe, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne : Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Genève, Droz, 1990.

DONADIO Stephen, *Nietzsche, Henry James, and the artistic will*, New York, Oxford University Press, 1978.

EDEL Leon, *Henry James : une vie*, traduit de l'américain par André Müller, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme : William et Henry James*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes » 2008.

LOWERY Bruce, *Marcel Proust et Henry James : une confrontation*, Paris, Plon, 1964.

PERROT Jean, *Henry James, une écriture énigmatique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

VENDEUVRE Isabelle de, *Satire et Fiction dans les œuvres de Marcel Proust et de Henry James*, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », Paris, 2019.

WOLKENSTEIN Julie, *La scène européenne : Henry James et le romanesque en question*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2000.

Ouvrage en ligne

EDEL Leon, *The Life of Henry James, volume I : 1847-1889*, Harmondsworth : Penguin Books, "Peregrine books" 1977, https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.184383/page/n1/mode/2up?q=saturation,

https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.184383/page/n293/mode/2up?q=exile, consulté le 26.08.2022.

Articles

ELLMANN Maud, « The Intimate Difference : Power and Representation in *The Ambassadors* » (1984-1993), Henry James, *The Ambassadors : an authoritative text : the author of the novel : criticism*, edited by S. P. Rosenbaum, Standford Patrick, New York ; London, W.W. Norton, 1994, pp. 501-514.

FORSTER E. M., « Pattern in *The Ambassadors* » (1927), Henry James, *The Ambassadors : an authoritative text : the author of the novel : criticism*, edited by S. P. Rosenbaum, Standford Patrick, New York ; London, W.W. Norton, 1994, pp. 423-429.

LUBBOCK Percy, « Point of View in *The Ambassadors* », (1921), Henry James, *The Ambassadors : an authoritative text : the author of the novel : criticism*, edited by S. P. Rosenbaum, Standford Patrick, New York ; London, W.W. Norton, 1994, pp. 415-422.

SHORT R.W, « La structure de la phrase chez Henry James », Henry James, *L'Art de la fiction*, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 261-279.

ZÉRAFFA Michel, « Absence et forme », dans : JAMES Henry, *L'Art de la fiction*, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 17-36.

Articles en ligne

BESSIÈRE Jean, « L'Énigmaticité de Henry James, en passant par la réception française de son œuvre », *E-rea* [En ligne], 3.2 | 2005, document 7, mis en ligne le 15 octobre 2005, http://journals.openedition.org/erea/554 consulté le 11.09.2022.

LABARTHE-POSTEL Judith, *L'Image dans le roman : modèles littéraire, pictural et mythique dans la fiction de Henry James*. In : *Romantisme*, 2002, n°118. Images en texte. pp. 55-73, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1162, consulté le 24.02.2022.

LAPOUJADE David, « Henry James : perspective et géométrie », *Études anglaises*, 2006/3 (Vol. 59), p. 319-328 ; https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2006-3-page-319.htm), consulté le 25.07.2022.

SALATI Marie-Odile, « *Les Ambassadeurs* de Henry James : de la rhétorique à la sémiotique », *Caliban* [Online], 54, | 2015, http://journals.openedition.org/caliban/2144 consulté le 04.10.2021.

6. Sur Marcel Proust

Ouvrages

BARTHES Roland, *Marcel Proust, mélanges*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020.

BECKETT Samuel, *Proust*, New York, Grove Press, 1931.

BECKETT Samuel, *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

BENJAMIN Walter, *Sur Proust*, traduit de l'allemand et présenté par Robert Kahn, Caen, Éditions Nous, 2015.

BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997.

COMPAGNON Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

DE LATTRE Alain, *La Doctrine de la réalité chez Proust, T. I* : *L'espace de la réalité et la règle du temps*, Paris, José Corti, 1978.

DELEUZE Gilles, *Marcel Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966 pour la première édition.

DESCOMBES Vincent, *Proust : philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1987.

FERRÉ Vincent, *L'essai fictionnel : essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013.

GODEAU Florence, *Les désarrois du moi :* "*À la recherche du temps perdu*" *de M. Proust et* " *Der Mann ohne Eigenschaften*" *de R. Musil*, Tübingen, M. Niemeyer, coll. « Communicatio », 1995.

HADDAD-WOTLING Karen et FERRÉ Vincent, (dir.), *Proust, l'étranger*, CRIN, n°54, 2010.

HADDAD-WOTLING Karen, *L'illusion qui nous frappe : Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1995.

HENRY Anne, *Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1983 ; La tentation de Marcel Proust, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2000.

HENRY Anne, *Proust romancier, Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1983.

MACHEREY Pierre, *Proust, entre littérature et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

MAUROIS André, *À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949.

MILLY Jean, *Proust et le style*, Paris, Lettres modernes, Minard, coll. « Situations n°21 » 1970.

PAINTER George D., *Marcel Proust*, traduit de l'anglais par G. Cattaui et R. P. Vial et préfacé par Georges Cattaui, Paris, Mercure de France, 1966.

POULET Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

QUINT Léon-Pierre, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, Nouvelle édition augmentée de plusieurs études, Marseille : Le Sagittaire, coll. « Les Documentaires », 1944.

QUINTANE Nathalie, *Ultra-Proust : une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*, Paris, La fabrique, 2018.

RICHARD Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1974.

Ouvrage en ligne

BENJAMIN Walter, « Zum Bilde Proust », http://www.editiondaslabor.de/blog/2020/07/10/zum-bilde-prousts/, consulté le 29.08.2022.

Article

BARTHES Roland, « Une idée de recherche », *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1977.

Articles en ligne

BIDOU-ZACHARIASEN Catherine, « Le " jet d'eau d'Hubert Robert" Ou Proust Analyste de La Mobilité Sociale. », *Ethnologie Française*, vol. 20, no. 1, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 34–41, http://www.jstor.org/stable/40989167. Consulté le 13.04.2022.

FERRARIS Maurizio, DE AGOSTINI Daniela, « Proust, Deleuze et la répétition : notes sur les niveaux narratifs d'*À la recherche du temps perdu* », *Littérature*, n°32, 1978. Violences et autorité, pp. 66-85 ; https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1978_num_32_4_1174 consulté le 12.11.2017.

MACHEREY Pierre, « Proust et la question de la spatialité », 2015. http://philolarge.hypotheses.org/1614, consulté le 01.09.2021.

MILLY Jean, « L'article du figaro », 2007 : https://www.fabula.org/colloques/document476.php, consulté le 22.02.2022.

Figurations romanesques de la reprise : *Les Ambassadeurs* et Henry James et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

Mots clés : Henry James, Marcel Proust, littérature, philosophie, répétition, reprise, subjectivité, continuité, discontinuité.

Ce travail porte sur deux œuvres majeures : *Les Ambassadeurs* de Henry James, et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Il tente de dégager les enjeux communs de deux poétiques singulières à partir de la notion philosophique de reprise, élaborée à partir de la pensée deleuzienne de répétition. Utilisant la centralité d'un point de vue subjectif comme un moyen de décrire les mouvements les plus fins de la conscience, James et Proust font figurer les changements et l'instabilité inhérents à elle et au monde qu'elle perçoit. De la répétition naît la reprise qui revêt deux aspects. Elle est d'abord un geste du personnage focal qui tente de négocier sa place au sein du monde diffracté, mais elle est aussi le geste de l'écriture et de la fiction qui tente de saisir ce qui échappe.

Novelistic Figurations of Reprise: Henry James' *The Ambassadors* and Marcel Proust's *In search of lost time.*

Key words: Henry James, Marcel Proust, literature, philosophy, repetition, reprise, subjectivity, continuity, discontinuity.

This work focuses on two major works: Henry James' *The Ambassadors* and Marcel Proust's *In Search of Lost Time*. It attempts to identify the common stakes of two singular poetics from the philosophical notion of reprise, elaborated from the deleuzian thought of repetition. Using the centrality of a subjective point of view as a means of describing the finer movements of consciousness, James and Proust portray the changes and instability inherent in it and the world it perceives. From repetition comes reprise, which has two aspects. First, it is a gesture of the focal character who tries to negotiate his place in the diffracted world, but it is also the gesture of writing and fiction that tries to grasp what escapes.