

Quel Marcel !

Entretien avec Mario Lavagetto¹

GENNARO OLIVIERO
Università di Napoli

Gennaro OLIVIERO. – Votre récent livre sur Proust, *Quel Marcel !* (2011), pour lequel vous avez reçu le prix Viareggio, porte en sous-titre : *Fragments tirés de la biographie de Proust*. Avez-vous souhaité établir un lien avec un ouvrage précédent : *Chambre 43. Un lapsus de Marcel Proust* (1996) ?

Mario LAVAGETTO. – « Si j'étais écrivain, et mort, – disait Roland Barthes – comme j'aimerais que ma vie se réduisit par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions... ». Je n'ai en aucun cas voulu écrire une biographie de Proust ; j'ai tout au plus cherché à être un « biographe désinvolte », en adoptant une stratégie hybride, qui me permettait d'exploiter de petits fragments de la vie de Proust et de les utiliser comme des indices utiles pour traverser son œuvre dans une perspective non conventionnelle. Il s'agit d'une approche différente par rapport à *Chambre 43*, livre dans lequel j'avais concentré mon attention sur un lapsus du narrateur qui l'entraînait brusquement sur la scène, par ailleurs interdite, de l'homosexualité.

Ce qui m'intéressait alors, c'était de voir comment cette grande machine de représentation, construite avec un soin infini, une minutie extrême, qui place toujours l'œil de l'observateur dans une position retranchée, d'où il est possible de voir sans être vu, cédait d'un seul coup sous l'irruption de ce lapsus. Contrairement à ce que certains lecteurs peu attentifs ont pu penser, mon propos n'était nullement d'insister sur l'homosexualité de l'auteur : c'eût été stupide tout autant qu'inutile. Ce n'est pas, je le répète, l'individu Marcel Proust qui est en jeu, mais le narrateur hétérosexuel auquel il avait donné naissance et qui avait construit ce dispositif singulier, afin de mettre en scène quelque chose qui devait l'être à tout prix, mais *autrement* et *ailleurs*. La défaillance révélée par ce lapsus enrayait bien sûr cette machine ; elle en révélait une imperfection, mais elle constituait en même temps un précieux trou de serrure à travers lequel il était donné d'observer ses engrenages et de découvrir à quelles règles et à quelles intentions elle obéissait.

¹ Entretien paru dans *Europe*, 1012-1013, 2013. Nous tenons à remercier la direction de la revue *Europe* pour son accord à cette republication.

Cela étant il existe bien une continuité méthodologique entre les deux livres : on part dans les deux cas d'un paradigme indiciaire, avec la conviction qu'il n'est rien de si petit qui ne puisse être révélateur, si on l'emploie à bon escient. Les deux textes sont issus d'une série de lectures et de relectures qui, par effet d'empilement de superposition et parfois même de collision, ont fini par amplifier certains détails, donnant lieu ainsi à une constellation d'énigmes que j'ai tenté de résoudre, l'une après l'autre.

– Pour en revenir au problème de la biographie, Walter Benjamin, que vous citez en épigraphe, disait que si la vie de Proust était si significative, c'est parce qu'elle s'était « totalement réglée d'après les nécessités de son œuvre ». Dans quelle mesure partagez-vous une affirmation aussi catégorique ?

– La position de Benjamin est plus problématique, moins linéaire qu'elle ne le semble au premier abord. Elle renverse d'une certaine manière la perspective biographique : c'est la vie qui se conforme à l'œuvre, dont elle tire ses propres lois. C'est assez proche de la vision de Debenedetti, lorsqu'il affirme que la vie de Proust a été une sorte de « répétition générale » de la *Recherche*. Par ailleurs, pour mieux comprendre la singularité du point de vue de Benjamin, on se souviendra qu'il décèle dans la *Recherche* l'indice de certaines « caractéristiques générales, même si elles sont profondément cachées, du sadisme », à commencer par la méticulosité de Proust, « insatiable dans l'analyse des événements les plus minces. Et aussi sa curiosité, qui en est très proche. Que la curiosité, sous la forme de la répétition d'une question creusant toujours le même état de choses, puisse devenir un instrument effrayant dans la main du sadique (ce même instrument que les enfants manient avec une apparente innocence), c'est ce que l'expérience nous enseigne »².

Il n'en reste pas moins que le moindre recours à la vie de Proust, fût-il discret ou consciemment « désinvolte », nous met face à l'interdit irrévocable que l'on trouve dans *Contre Sainte-Beuve*. Proust condamne sans appel « cette fameuse méthode » consistant à se poser une série de questions préliminaires sur les goûts, les habitudes, les amitiés, l'histoire de l'individu en chair et en os, sans tenir compte du fait que le *moi de profondeur* (au cœur des livres, en cela qu'il les engendre et se trouve par eux engendré) est irréductible au *moi de surface*, qui s'offre dans la vie quotidienne au regard des contemporains. Il modère toutefois à plusieurs reprises cette affirmation tranchée. Dans « À propos de Baudelaire », il écrit que c'est bien la jalousie de Vigny envers Marie Dorval qui lui inspire un vers comme « La Femme aura Gomorrhe et l'Homme aura Sodome » ; et que c'est la menace de l'aphasie qui

² W. Benjamin, « Soirée avec Monsieur Albert », *Sur Proust*, traduction de Robert Kahn, Caen, Editions Nous, 2010, p. 92. (traduction légèrement modifiée).

permet à Baudelaire d'atteindre « cette lucidité dans la souffrance véritable » et les « accents religieux » que l'on trouve dans les « pièces sataniques » ; il serait fort intéressant, dit encore Proust, de savoir comment Baudelaire a choisi et endossé le rôle de médiateur entre Sodome et Gomorrhe, rôle confié à Morel dans la *Recherche* mais enveloppé d'un épais mystère chez l'auteur des *Fleurs du mal*.

Proust écrivait, au temps de *Jean Santeuil*, que « notre vie, quelle qu'elle soit, est toujours l'alphabet dans lequel nous apprenons à lire et où les phrases peuvent bien être n'importe lesquelles, puisqu'elles sont toujours composées des mêmes lettres ». Rien n'empêche de chercher discrètement cet alphabet, de le remettre en lumière, de trouver par exemple dans une lettre écrite un jour à un ami, si ce n'est la trame, du moins quelques lignes de force autour desquelles se construira un épisode de la *Recherche*. L'œuvre d'art, disait encore Barthes, n'abolit pas la biographie de son créateur, elle la détourne, la désorganise, la réduit à un matériau de construction pour un édifice minutieusement conçu.

À cet égard, une note de Proust à propos de sa lecture de quelques lettres d'Alfred de Musset publiées dans *Le Figaro* en 1910, corrobore l'affirmation de Benjamin que vous avez citée : « On sent dans sa vie, dans ses lettres, comme dans un minerai où elle est à peine reconnaissable, quelques linéaments de son œuvre, qui est la seule raison d'être de sa vie, ses amours qui n'existent que dans la mesure où ils en sont les matériaux, qui tendent vers elle et qui ne resteront qu'en elle ».

– Vous accordez beaucoup d'attention à *Jean Santeuil*. Quelle relation y a-t-il, à votre avis, entre ce roman de jeunesse inachevé et la *Recherche* ? Peut-on dire, pour reprendre les mots de Debenedetti que vous venez de citer, qu'il s'agit dans ce cas aussi d'une répétition générale ?

– Proust commence à écrire *Jean Santeuil* en 1896, alors qu'il corrige les épreuves des *Plaisirs et les Jours* : le projet est ambitieux, il y travaillera pendant quelques années, de manière intermittente, parfois suivant un chemin qu'il s'est fixé, se laissant d'autres fois entraîner par le flux de l'écriture. Il ne semble pas, en tout cas, avoir un plan clair et défini ; il accumule les matériaux puisés dans son existence, de manière plus ou moins réélaboree. Il emprunte à la tradition un schéma aussi largement qu'exemplairement éprouvé : celui du roman retrouvé, qui voit le jour à titre posthume grâce à l'empressement de jeunes admirateurs.

Plus nous avançons dans la lecture, plus on voit Proust suivre l'un après l'autre des itinéraires tour à tour abandonnés, définitivement perdus ou surgissant de nouveau, ce qui oblige le lecteur à revenir sur ses pas pour s'y retrouver, renouer les fils et les organiser en une mince trame narrative. On a souvent la sensation d'être au centre d'une constellation instable de textes ayant des portées différentes, s'imbriquant parfois difficilement les uns dans les autres, et parfois s'accordant au

point de faire apparaître une théorie de livres fantômes, de livres dans le livre, qui donnent quelquefois l'impression de prendre forme et le plus souvent se dissolvent dans le tourbillon d'une écriture inquiète et presque dénuée de mémoire.

Au centre il y a Jean, personnage aléatoire et à responsabilité limitée : il s'agit d'une troisième personne instable, toujours susceptible d'être phagocytée par un *Je* qui la suit comme une ombre, et qui entraîne de soudaines inversions de rôles. René Girard affirme que dans *Jean Santeuil* l'écrivain est incapable d'identifier son destin personnel, puisque c'est la présence de l'autre qu'il s'efforce de reconnaître dans les signes qui lui sont adressés. En fait, c'est précisément parce que Proust n'est pas capable de laisser à l'Autre, à qu'il a tenté de donner naissance, son autonomie et sa liberté d'initiative, qu'il est incapable de reconnaître et d'accepter les signes de son propre destin.

Jean a de nombreuses identités, et si Thibaudet disait qu'un roman est toujours une autobiographie du possible, nous nous trouvons bien ici face à un hybride de destins possibles : insaisissable, fuyant, évasif, ambigu, Jean est prêt à s'évaporer pour réapparaître à chaque page. Ainsi, jour après jour, année après année, l'écriture emprunte des impasses et finit par s'éteindre. Le roman (si l'on veut parler de roman) se révèle littéralement impossible, en raison d'un vice inscrit dans ses origines : il a été « rassemblé » par accumulation lente et discontinue, en s'exposant aux infiltrations et contagions d'une autobiographie réelle. L'inversion de cap est radicale dans la *Recherche* : une construction minutieuse, millimétrique (sur laquelle Proust attire à plusieurs reprises l'attention de ses lecteurs) règle désormais le métronome d'une écriture qui n'est plus tachycardique, mais au contraire inspirée par ce calme « suprême » qui suscitera l'admiration de Jacques Rivière ; la troisième personne évanescence, dépourvue de force gravitationnelle, est remplacée par une première personne non autobiographique, permettant d'atteindre l'indispensable exotopie. Le contraste est tel que rien n'interdit, en fin de compte, de considérer également *Jean Santeuil* comme une répétition générale, et en même temps comme une sorte de négatif nous permettant de voir très nettement, à contre-jour, les structures porteuses de la *Recherche*.

– Un chapitre entier de *Quel Marcel !* est consacré à la descente aux enfers. Pourquoi cela a-t-il tant d'importance à vos yeux ? Quelle signification faut-il donner au fil mythologique que l'on voit transparaître dès la première page des *Plaisirs et les Jours* et qui traverse toute la *Recherche*, jusqu'au grand rêve de *Sodome et Gomorrhe* ?

– L'image de la *Nekuia* s'offre aux yeux du lecteur, vous le rappelez, dès qu'il ouvre *Les Plaisirs et les Jours*, et se représente à intervalles irréguliers, rythmant certains moments cruciaux du chemin qui mène jusqu'au seuil de la *Recherche*, puis

au cœur même de l'œuvre. Elle réapparaît une première fois en décembre 1902, dans une lettre à Antoine Bibesco : Proust, qui vient d'abandonner définitivement *Jean Santeuil*, parle des « cent personnages de roman » qui lui demandent de leur donner un corps « comme ces ombres qui demandent dans l'*Odyssée* à Ulysse de leur faire boire un peu de sang pour les mener à la vie et que le héros écarte de son épée ». À ce moment-là, Proust semble sur la défensive. Il doit surveiller ces ombres et les empêcher de boire son sang, car « en défaisant les chaînes » de son intelligence, il s'est donné un maître – « un maître que je n'ai pas la force physique de contenter et qui me tuerait si je ne lui résistais pas ». L'enjeu est de taille, et Proust n'est pas encore en mesure d'accepter le marché : il s'agit de sa vie contre celle des cent personnages qui le pressent et ne pourront accéder à l'écriture, comme le dit Leiris, qu'à travers une cérémonie sanglante.

Cette image refera surface à plusieurs reprises chez un Proust désormais au seuil de la *Recherche*, mais on la verra se modifier progressivement : l'épée devra chasser les fantômes qui s'interposent, dit-il, « entre ma pensée et son objet », les ombres devront être écoutées et ramenées à tout prix à la vie. Les éloigner comme des importunes serait un acte de « lâcheté » intellectuelle, un abandon au « moindre effort des actes habituels », tentation définitivement vaincue dès lors que tout un monde ressuscite dans une tasse de thé.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, la descente aux enfers se présente sous la forme d'un génial et fulgurant *remake*, comme descente à l'intérieur de son propre corps, dans les artères d'une mystérieuse ville souterraine, dans les veines où le sang coule plus rapidement, tel « un Léthé intérieur aux sextuples replis ». Dans une atmosphère nocturne, battue par un vent fort, *Je s'aventure*, sur les traces d'Ulysse et d'Énée, à la recherche de la vérité du temps et de la mémoire involontaire : il rencontrera, ou devrait rencontrer, à la fin de son voyage, sa grand-mère qui, dans une pièce isolée et inaccessible, mène la vie infime et résiduelle des morts. Non point la mère ou le père, qui avaient accueilli ses prédécesseurs et qui à trois reprises s'étaient dérobés, telles des ombres insaisissables, à l'embrassade de leurs enfants, mais une figure vicariante, la seconde mère, la « mère symbolique » qui – disait Jung – « a les caractères du divin, du surnaturel et en tout état de cause de l'extraordinaire ».

– Un autre chapitre de votre livre a un titre singulier : « Jouer au golf en robe de soie ». Avez-vous trouvé là encore votre inspiration dans la biographie de Proust ? Et pourquoi insistez-vous autant sur une chose apparemment aussi marginale que « le ridicule » ?

– Je suis parti d'une lettre que Proust écrit à son aïeul en 1888, dans laquelle il raconte comment son père, pour l'empêcher de se masturber, avait décidé de lui donner dix francs pour se rendre dans une maison de tolérance ; et d'une anecdote

qu'il raconte dans une lettre de 1906 adressée à Robert Dreyfus : à une conférence où tout le monde l'attendait vêtu de vert et de rose, Robert de Montesquiou – qui était capable de faire « œuvre d'art avec son ridicule » – s'était présenté dans un impeccable costume noir, décevant à cette occasion « l'attente du ridicule ».

Je me suis ensuite aventuré dans la *Recherche*, où le ridicule est une sorte d'obession généralisée qui affecte tous les personnages : de Swann, qui cherche à tout prix à s'immuniser en aseptisant sa propre conversation et en effaçant toute note personnelle, remplacée par la froide neutralité des faits avérés, aux Verdurin, qui bannissent rigoureusement tout ce qui n'est pas conforme aux règles non écrites mais impératives du clan, en passant par les Guermantes, qui acceptent ou excluent sur la base d'un code de conformité rigoureux. Personne n'est à l'abri, personne n'est invulnérable. Pas même celui qui raconte et qui dit « Je ». Toutefois, il est capable lui aussi de faire œuvre d'art avec et à travers son ridicule personnel.

Proust affirme dans *Le Temps retrouvé* qu'avec les gestes, les mots et les sentiments involontairement exprimés, « les êtres les plus bêtes » laissent apparaître des lois dont ils n'ont pas conscience et qui deviennent, entre les mains apparentement cruelles d'un écrivain, de précieux instruments de connaissance. Le ridicule n'est donc plus seulement un prétexte ou le résultat d'un préjugé mondain, ou encore la conséquence d'une petite vengeance, mais l'élément d'une stratégie de la connaissance et de la création extrêmement élaborée. Dans la *Recherche*, les êtres humains, comme l'a souligné fort justement Gilles Deleuze, se présentent comme des vases clos, fermement scellés et indéchiffrables au premier abord : en observer et en révéler les côtés ridicules revient à trouver les points de moindre résistance, les failles à travers lesquelles il est possible de se glisser au-delà de la surface opaque des apparences. Il faut savoir écouter, dit Proust, non ce que les mots disent intentionnellement, mais ce qu'ils cachent et ce qu'ils manifestent à travers le ton, les inflexions, les accents, par interférences et éclatements. C'est ainsi que derrière le dialogue officiel prend corps une parole bien plus révélatrice, dans sa flagrante non-préméditation.

– « Le personnage qui raconte, qui dit : “Je” (et qui n'est pas moi) » : c'est une formule dont Proust se sert pour opérer une distinction fondamentale entre son identité personnelle et l'identité du narrateur-personnage auquel il a donné vie. Dans quelle mesure peut-on l'utiliser pour évoquer ce qui règle le mécanisme de la *Recherche* ?

– Proust emploie pour la première fois cette formule au cours d'un entretien accordé à Élie-Joseph Bois, publié l'avant-veille de la sortie en librairie de *Du côté de chez Swann*. Il la reprendra des années plus tard, dans son essai sur Flaubert, avec toutefois une petite mais importante correction : il parlera cette fois du nar-

rateur « qui dit “je” et qui n’est pas toujours moi ». Qu’entend-il par là ? Il s’agit tout d’abord d’une nette distinction de responsabilités, qui amène à exclure toute lecture autobiographique de la *Recherche* et tout repérage de clés dans la vie quotidienne de « moi ». Mais cette formule nous dit également quelque chose sur le *Je* narrateur et protagoniste : rien ne nous empêche de le considérer pleinement comme un prête-nom du « il » d’une troisième personne à travers la conquête de laquelle – suggèrent Blanchot et Barthes – l’écrivain trouve son identité propre. Proust baptisa « je » cette troisième personne, écartant Jean (perpétuellement aspiré dans l’orbite de « moi ») et donnant de la sorte naissance à l’autobiographie paradoxale d’un autre. Ce qui est proposé au lecteur, c’est donc un pacte : il sera scrupuleusement respecté, mais se révélera fictif. Il faudrait vouloir ressusciter illégitimement la méthode de Sainte-Beuve pour croire que le *Je* de la *Recherche* puisse être Marcel, même si ce nom lui est hypothétiquement attribué dans *La Prisonnière*.

C’est ainsi que Proust réussit à éviter ce que j’ai appelé le destin de Lord Chandos, lequel renonce à écrire parce qu’il ne dispose pas d’une langue (la langue dans laquelle s’expriment « les choses muettes ») qui lui permette de saisir et de conserver les moments privilégiés de l’existence. À défaut de cette langue, il ne reste que le silence, ou le geste de Swann qui, se passant la main sur les yeux, repousse tout appel à s’aventurer au-delà de la surface. Ce n’est qu’à travers cette anamorphose sophistiquée, cette composition rigoureuse, et cette stérilisation définitive de toute tentation autobiographique que Proust est parvenu à s’emparer de cette « langue étrangère beaucoup moins pure qu’on ne le croit », dans laquelle seuls les grands livres sont écrits.

– Vous présentez votre livre, dans un court avertissement, comme la première partie d’un diptyque dont la deuxième partie – dites-vous – ne sera jamais écrite, même si vous en donnez le titre : *Chemins interrompus dans la Recherche*. Quel était donc le projet originel ? Et pourquoi y avez-vous renoncé ?

– La deuxième partie aurait dû mettre en scène la disparition totale et complète de l’auteur au sein de sa construction, qui le phagocyte et finit par en effacer toute trace. Le titre auquel j’avais pensé est celui que j’avais choisi pour certains de mes cours à l’université de Bologne, où j’avais essayé de présenter à mes étudiants l’image d’une œuvre-forêt dans laquelle il leur fallait s’aventurer et chaque fois se perdre. Je voulais que de nouveaux lecteurs comprennent la valeur de l’égarement. Ou, pour utiliser une métaphore qui m’a été inspirée par Henry James dans *L’Image dans le tapis* : si la lecture, si l’exercice critique s’apparente bel et bien à une partie d’échecs avec l’ombre, chaque fois que l’on se hasarde à jouer avec Proust, il convient d’avoir d’emblée conscience qu’il remportera inévitablement la partie et que rien n’est plus gratifiant que cette inexorable défaite.

J'ai décidé de renoncer à ce projet pour de multiples raisons, essentiellement parce que je n'oublie jamais ce qu'a dit un jour un auteur qui m'est cher : un livre à la fois suffit grandement. D'ailleurs un des essais qui auraient dû en faire partie est déjà écrit : il s'agit du dernier chapitre de *La Cicatrice de Montaigne* (1997). Le reste s'est perdu. Du moins pour l'heure.

Mario LAVAGETTO
Propos recueillis par Gennaro Oliviero

Ouvrages de Mario Lavagetto

- LAVAGETTO, M. (1996), *Chambre 43. Un lapsus de Marcel Proust*, traduction d'Adrien Pasquali, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain ».
- (1997), *La Cicatrice de Montaigne. Le mensonge dans la littérature*, traduction d'Adrien Pasquali, Paris, L'Arpenteur/Gallimard.
- (2011), *Quel Marcel ! Frammenti della biografia di Proust*, Torino, Einaudi.