

« On croit être original, et on s'aperçoit qu'on a juste été typique »

Ce titre est une phrase que je m'appliquais à moi-même dans l'un de mes cours de l'an dernier au Collège de France et que Philippe Chardin m'a proposé de donner à mon propos d'aujourd'hui. Je me suis laissé faire ; je ne suis donc pas totalement responsable. J'ai d'ailleurs le sentiment d'avoir emprunté la substance de cet aphorisme, mais je ne sais plus à qui, avant de le reformuler à ma façon. Et je suis gêné de le retrouver ici, comme si le mot s'appliquait à Proust, dans le cadre d'un colloque sur son originalité, et non pas à moi, comme une profession de modestie.

Le regard rétrospectif qu'avec l'âge on porte sur sa vie et son œuvre est une expérience que j'examine dans mon cours de cette année. Les philosophes moraux contemporains lient identité et récit de vie, subjectivité et continuité narrative. Le contre-exemple proposé par plusieurs d'entre eux à une telle conception du Moi tient justement aux œuvres, aux livres, aux articles, aux cours : je sais que j'en suis l'auteur et je les reconnais comme miens – comment le nier ? –, mais je ne m'y reconnais pas. Montaigne, James, Proust évoquent cette expérience troublante de la confrontation à un texte où ils ne se retrouvent pas, situation qui ressemble à celle que nous éprouvons devant des photos de famille retrouvées dans une vieille boîte de chaussures : on y reconnaît l'époque, la mode, la longueur des cheveux, la largeur des cravates ou des bas de pantalon ; on ne se retrouve pas soi-même, mais toute une culture, une sociologie, une histoire.

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes évoque un incident analogue : « J'ai reçu un jour d'un photographe une photo de moi dont il m'était impossible, malgré mes efforts, de me rappeler où elle avait été prise ; j'inspectais la cravate, le pull-over pour retrouver dans quelle circonstance je les avais portés ; peine perdue. Et cependant, *parce que c'était une photographie*, je ne pouvais nier que j'avais été là (même si je ne savais pas où). Cette distorsion entre la certitude et l'oubli me donna une sorte de vertige, et comme une angoisse policière (le thème de *Blow-up* n'était pas loin) ; j'allai au vernissage comme à une enquête, pour apprendre enfin ce que je ne savais plus de moi-même¹. » C'est le thème du récent livre d'Annie Ernaux, *Les Années*, où elle part d'un jeu de photos pour parcourir sa vie en s'éloignant d'elle-même, de son intimité, pour rejoindre notre histoire à tous, depuis l'Occupation jusqu'à ce jour.

L'anxiété est la même, le sentiment d'inquiétante familiarité, lorsqu'on se retrouve de manière imprévue face à une citation de soi, dans un article ou dans un livre. Loin de flatter, la rencontre dérange comme une reconnaissance malheureuse, une petite blessure narcissique.

Chaque fois qu'on regarde en arrière, qu'on se raconte, qu'on donne la forme du récit à son expérience, qu'on la révise pour la partager, c'est son côté typique, attendu, caractéristique qui ressort et qui nous apparaît inopinément. J'ai lu *À la Recherche du temps perdu* en 1968, j'avais dix-sept, puis dix-huit ans. Le roman de Proust venait de paraître dans « Le Livre de poche », sous les belles couvertures de Pierre Faucheux reproduisant des memorabilia proustiens, photographies de famille et cahiers manuscrits. Je me prenais pour un original,

¹ R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. V, 2002, p. 858.

mais tous les adolescents de ma génération ont lu Proust en 1968 puisqu'on venait de le publier dans « Le Livre de poche » (Proust n'appartenait pas à la bibliothèque de ma famille). Juste avant, j'avais lu *Le Culte du moi*, paru sous une couverture du même genre. J'allais bientôt lire *Là-bas*. J'ai découvert Proust entre Barrès et Huysmans, comme tout le monde, ai-je envie de dire.

Je croyais suivre mon idée en lisant Huysmans, Barrès et Proust, mais bien plus tard, vingt ans après, au milieu des années 1980, j'ai fait la connaissance d'André Fermigier (1923-1988), qui dirigeait « Folio classique » et qui m'a commandé une édition de *Du côté de chez Swann*. La nouvelle édition de la « Pléiade » aurait dû être reprise en « Folio », comme pour la suite de la *Recherche du temps perdu*, mais l'édition de *Du côté de chez Swann* avait posé des problèmes, le collaborateur initial avait renoncé, une équipe de rechange s'était mise au travail tardivement. Bref, le volume n'était pas prêt et Fermigier voulait sortir un « Folio » en même temps que la concurrence. Comme j'avais fini l'édition de *Sodome et Gomorrhe* pour la « Pléiade » et que j'étais libéré, il m'a recruté pour *Du côté de chez Swann*.

André Fermigier était un homme remarquable, un historien de l'art, un vrai Parisien, esthète, « antimoderne », au sens que j'ai donné à cette qualification, un réactionnaire de gauche qui militait alors contre l'érection de la pyramide du Louvre. Il devait bientôt souffrir d'un cancer et je ne l'ai malheureusement pas connu longtemps. Il est mort peu après la parution de *Du côté de chez Swann* que je lui avais donné, avant que je ne me mette pour lui à *Sodome et Gomorrhe*. Or, un jour que nous dînions, que nous évoquions nos premières lectures de Proust et que je lui confiai la mienne, il m'apprit qu'il avait dirigé « Le Livre de poche classique » dans les années 1960 – Guy Schoeller, grand éditeur, et Bernard de Fallois, éminent proustien, l'employaient –, et que c'était lui qui y avait inscrit Barrès, Huysmans et Proust au catalogue. C'était donc à lui que je devais toutes les lectures de mon adolescence, lorsque, le jeudi après-midi, je quittais l'internat de province où j'étais pensionnaire et qu'à la seule librairie de la ville je me procurais les dernières parutions programmées pour moi, pour toute une génération de petits Français, par Guy Schoeller, Bernard de Fallois et André Fermigier. Je me croyais original et, vingt ans après, je faisais la connaissance du guide que j'avais suivi.

André Fermigier était un vrai proustien, un merveilleux causeur, un proustien de la première heure qui avait lu la *Recherche du temps perdu* sous l'Occupation dans les mauvais volumes de la collection blanche. À côté de lui, quand nous parlions de Proust, je me sentais un petit garçon et un usurpateur. De quel droit me revenait-il d'éditer et de préfacier *Du côté de chez Swann* alors que Fermigier le connaissait infiniment mieux que moi, pour ainsi dire de l'intérieur ? Vivre les livres de l'intérieur, c'est indispensable pour en dire quoi que ce soit de légitime. Quand je parlais avec lui, j'avais l'impression de me rapprocher de Proust, de mieux comprendre la *Recherche du temps perdu* à travers son témoignage d'un lecteur né une bonne génération avant moi. Plus tard encore, après sa mort, quand Pierre Nora m'a demandé un article sur Proust pour *Les Lieux de mémoire de la France*, article qu'il s'était réservé dans le plan de ses sept gros volumes et qui lui tenait à cœur, mais qu'il ne trouvait pas le temps d'écrire, nous avons parlé de Fermigier et j'ai appris qu'ils avaient été très proches, que Fermigier, comme un frère aîné, lui avait fait lire la *Recherche du temps perdu* à la fin des années 1940, quand il était adolescent, et qu'il l'avait

initié à Proust. « Il y avait en lui du Proust inaccompli », avait écrit Nora à la mort de Fermigier. Voilà des originaux, me disais-je, qui ont lu Proust avant qu'il ne devînt une marque, qui y ont été initiés dans la clandestinité, avant « Le Livre de poche », qui ont fait partie de la secte, mais je suis venu trop tard, j'ai lu la *Recherche du temps perdu* comme tout le monde, parce qu'elle était devenue un objet de consommation de masse. S'intéresser à Proust à la fin des années 1960, mais c'était le summum de la banalité, le comble de l'absence d'originalité.

En 1971, année du centenaire, j'ai assisté à la commémoration qui a eu lieu à la salle Dussane de l'École normale supérieure, rue d'Ulm, comme tout le monde. Combien sommes-nous ici à avoir été présents ce jour-là ? Si je suis le seul, cela veut simplement dire que je suis le plus vieux, car tout Paris était venu pour entendre Deleuze, Barthes, Genette, Doubrovski débattre de Proust. Là encore, une vingtaine d'années plus tard, lisant les actes de cette journée mémorable dans les *Cahiers Marcel Proust*, il m'est soudain arrivé une expérience curieuse et désagréable : dans une question, une question bête, posée par un auditeur anonyme aux grands hommes, je me suis inopinément reconnu. Je savais que j'avais assisté à cette séance, je m'en souvenais, mais j'avais oublié que j'avais osé poser une question, comme on réprime les choses embarrassantes ou honteuses. J'étais dans la bibliothèque de Columbia le jour de cette épreuve de reconnaissance et je suis sûr qu'une rougeur s'est alors emparée de mon visage, avec un sentiment de ridicule. On se croit original, disais-je, mais on comprend après coup qu'on était simplement typique, c'est-à-dire représentatif d'une génération.

Au fait, ce n'est déjà pas si mal. Tous ne sont pas représentatifs. Ou bien ils sont représentatifs d'un autre temps, d'un temps passé. Être original, c'est être contemporain de son temps. On se croit original parce qu'on ne voit pas encore que tous sont pareils, que toutes les femmes dans la rue ont l'air de Renoir. Avec le recul, c'est ce qui frappe, mais sur le moment, on ne le sait pas. L'idée était dans l'air, comme on dit. La place était à prendre. Ainsi, on attendait le roman de Proust : Albert Thibaudet, qui venait de polémiquer avec Bourget sur le roman composé et le roman déposé ; Jacques Rivière, qui venait d'appeler de ses vœux le roman d'aventure. On attendait le roman de Proust depuis vingt ans, et il est venu à son heure, qui était la bonne, il est venu à la bonne heure, à propos, au bon moment.

En ces temps où l'évaluation est à la mode, où nous sommes entrés, comme on dit, dans la « culture du résultat », on se demande comment définir l'originalité : nouvel objet, nouvelle méthode, nouvelle interprétation ? Dans les sciences exactes, c'est plus facile : on identifie l'originalité à la production de nouvelles découvertes et de nouvelles théories. Dans les humanités, c'est plus compliqué, plus vague, plus impondérable. Comment apprécier l'originalité d'une thèse ? Une nouvelle approche ou de nouvelles données ? Un domaine jusque-là négligé ? Et la personnalité compte, des facteurs non objectifs comme l'identité du chercheur. C'est pourquoi à la Sorbonne j'ai toujours mis en garde les étudiants qui venaient me voir pour faire une thèse sur Proust : qu'aurez-vous de nouveau à dire ? Parfois on me répondait : ce sera nouveau, puisque je n'ai pas encore parlé de Proust. Et j'objectais : ce sont les meilleures conditions pour que cela ne soit pas original. Pour faire de la *Mathesis singularis*, une science de la singularité, comme Barthes à la fin de sa vie, il faut au préalable avoir traversé la

Mathesis universalis.

En littérature, *Mathesis singularis* par excellence, l'originalité est insaisissable : de l'ordre non du bouleversement ou du chambardement, mais du clinamen, de l'inflexion minimale, du déplacement infime, de la petite déviation qui produit un changement de perspective, transforme le paysage. Il en faut très peu pour produire l'originalité. Voyez Bergotte. Le rencontrant chez les Swann, comparant l'homme et l'œuvre, le narrateur tente de saisir l'originalité de son style et il le confronte à ses sources, de manière assez peu cohérente d'ailleurs. Il oppose ainsi sa parole et son écriture : « Bergotte, s'il ne devait rien à personne dans sa façon d'écrire, tenait sa façon de parler d'un de ses vieux camarades, merveilleux causeur dont il avait subi l'ascendant, qu'il imitait sans le vouloir dans la conversation, mais qui, lui, étant moins doué, n'avait jamais écrit de livres vraiment supérieurs. De sorte que, si l'on s'en était tenu à l'originalité du débit, Bergotte eût été étiqueté disciple, écrivain de seconde main, alors que, influencé par son ami dans le domaine de la causerie, il avait été original et créateur comme écrivain » (I, 555). Bergotte parle à la manière de son vieux camarade, un peu comme Proust s'exprimait comme Montesquiou. S'il écrivait comme il parle, on pourrait le tenir pour une « écrivain de seconde main », mais, prétend ici le narrateur, il n'écrit pas du tout comme il parle. Donc, comme écrivain sinon comme causeur, il se révèle « original et créateur ». Admettons le raisonnement, encore que, sans être étroitement beuvien, je ne sois pas sûr qu'il soit vraiment possible d'écrire tout autrement qu'on parle. Quoi qu'il en soit, Bergotte ne serait donc pas un causeur original, mais bien un écrivain original.

Toutefois, deux pages auparavant, le narrateur avait déjà donné un autre modèle de la conversation de Bergotte et, cette fois-là, l'assimilation n'avait pas été sans laisser de traces dans son écriture. Il est vrai qu'il s'agissait d'une influence plus ancienne et plus enracinée, relevant de la nature plus que de la culture : « Certaines particularités d'élocution qui existaient à l'état de faibles traces dans la conversation de Bergotte ne lui appartenaient pas en propre, car quand j'ai connu plus tard ses frères et ses sœurs, je les ai retrouvées chez eux bien plus accentuées. C'était quelque chose de brusque et de rauque dans les derniers mots d'une phrase gaie, quelque chose d'affaibli et d'expirant à la fin d'une phrase triste. Swann, qui avait connu le maître quand il était enfant, m'a dit qu'alors on entendait chez lui, tout autant que chez ses frères et sœurs, ces inflexions en quelque sorte familiales, tour à tour cris de violente gaieté et murmures d'une lente mélancolie, et que dans la salle où ils jouaient tous ensemble il faisait sa partie mieux qu'aucun, dans leurs concerts successivement assourdissants et languides. »

Ces remarques subtiles sur les idiosyncrasies d'élocution qui unissent une famille, sur la linguistique adelphique, sur les automatismes minuscules que partagent frères et sœurs, les *siblings*, *kin* ou *kindred*, et qui se perdront à la génération suivante, ont quelque chose d'élégiaque. Et pourtant, chez les Bergotte, les tics de la tribu seront sauvés, rachetés, sublimés dans le style du frère : « Si particulier qu'il soit, tout ce bruit qui s'échappe des êtres est fugitif et ne leur survit pas. Mais il n'en fut pas ainsi de la prononciation de la famille Bergotte. Car s'il est difficile de comprendre jamais, même dans *Les Maîtres Chanteurs*, comment un artiste peut inventer la musique en écoutant gazouiller les oiseaux, pourtant Bergotte avait transposé et fixé dans sa prose cette façon de traîner sur des mots qui se répètent en clameurs de joie ou qui s'égoûtent en

tristes soupirs. Il y a dans ses livres telles terminaisons de phrases où l'accumulation des sonorités se prolonge, comme aux derniers accords d'une ouverture d'opéra qui ne peut pas finir et redit plusieurs fois sa suprême cadence avant que le chef d'orchestre pose son bâton, dans lesquelles je retrouvai plus tard un équivalent musical de ces cuivres phonétiques de la famille Bergotte. »

Troisième temps : ayant métamorphosé l'élocution familiale dans son style singulier, Bergotte l'a bannie de sa parole : « Mais pour lui, à partir du moment où il les transporta dans ses livres, il cessa inconsciemment d'en user dans son discours. Du jour où il avait commencé d'écrire et, à plus forte raison, plus tard, quand je le connus, sa voix s'en était désorchestrée pour toujours » (I, 553-554).

Si l'on rapproche les deux passages éloignés de quelques pages, le narrateur décrit une sorte de phénomène stylistique en chiasme : Bergotte ne parle plus comme ses frères et sœurs, mais il a réussi à transposer leur diction particulière dans son style ; et il parle comme son vieux camarade, tout en ayant réussi à préserver son style de cette influence. Drôle de transfert, mais qui fait de l'originalité un trait sinon inné, du moins acquis dès l'enfance, puis déplacé de la sphère intime, privée, domestique, à l'espace public, au livre, au marché. Le narrateur propose là une petite théorie du rapport entre le propre et le public : « [...] sa façon de penser, inoculée en eux [ses livres], y avait développé ces altérations de la syntaxe et de l'accent qui sont en relation nécessaire avec l'originalité intellectuelle. Relation qui demande à être interprétée d'ailleurs [...] » (I, 555).

L'originalité réside dans l'exploitation d'un travers familial minuscule, elle théâtralise, exhibe, exploite un biais qui relève de l'intimité. La littérature, dans son originalité, viole les proches, comme un roman de Christine Angot. Bergotte est original sur le dos de ses frères et sœurs : il expose leur secret, il tire profit de ce qui fait leur plus profonde singularité, leur voix, comme on vole l'ombre de quelqu'un.

D'où le subterfuge de Bergotte – le narrateur ne va pas jusque à désigner ainsi une tactique qu'il ne donne pas pour consciente – qui cesse de parler comme les siens en public, affecte au contraire de parler comme son vieux camarade, pour faire de la langue qu'il vole à sa famille sa langue d'écrivain. On aimerait savoir si les frères et sœurs de Bergotte partageaient l'analyse du narrateur, s'ils reconnaissaient leur propre accent traînant dans les fins de phrase des romans de leur frère, s'ils les lisaient d'ailleurs, car il n'est pas facile, pas agréable, d'avoir un romancier dans sa famille, et c'est aussi ce que suggère Proust dans ces pages. Pour sa famille, un écrivain n'est jamais original. Je me rappelle cette phrase qui vient je ne sais d'où : « Je ne vous souhaite pas que votre fils épouse une romancière », car les romanciers sont aujourd'hui plutôt des romancières.

Le beuvisme de Mme de Villeparisis, marchant sur les traces de son père, lequel jugeait Beyle « d'une vulgarité affreuse, mais spirituel dans un dîner, et ne s'en faisant pas accroire pour ses livres », est enraciné dans la sagesse ancienne : « Un prophète n'est sans honneur que dans sa patrie et dans sa maison » (Mathieu, XIII, 57) ; « Un prophète n'est sans honneur que dans sa patrie, dans sa parenté et dans sa maison » (Marc, VI, 4) ; « Peu d'hommes ont été admirés par leurs domestiques » (Montaigne) ; « Il n'y a point de héros pour son valet de

chambre » (Anne-Marie Bigot de Cornuel). Paul Morand évoque la jalousie de Reynaldo Hahn à l'égard de la réputation montante de Proust. Alors, que dire des sentiments des frères et sœurs de Bergotte à son égard ?

Proust a attendu que ses parents meurent pour se mettre à son roman, car une œuvre originale ne pouvait pas être écrite de leur vivant. Mais le narrateur, a-t-il attendu ? Ses parents s'effacent commodément à la fin du *Temps retrouvé* pour le laisser écrire. Et Robert, le frère de Proust, qu'en pensait-il, de l'originalité de Marcel ? « André ? André ? Tu écriras un roman sur moi », disait Nadja, réclamant un roman à Breton, mais elle était folle, folle parce qu'elle vivait sa vie comme un personnage de roman.

Bref, je lis ces quelques pages sur l'originalité de Bergotte comme un aveu, comme la preuve d'un sentiment de culpabilité. La grand-mère et Albertine ont fait l'objet d'un double assassinat camouflé en monument funéraire : « Et j'avais alors, avec une grande pitié d'elle, la honte de lui survivre. Il me semblait, en effet, dans les heures où je souffrais le moins, que je bénéficiais en quelque sorte de sa mort, car une femme est d'une plus grande utilité pour notre vie, si elle y est, au lieu d'un élément de bonheur, un instrument de chagrin, et il n'y en a pas une seule dont la possession soit aussi précieuse que celle des vérités qu'elle nous découvre en nous faisant souffrir. Dans ces moments-là, rapprochant la mort de ma grand-mère et celle d'Albertine, il me semblait que ma vie était souillée d'un double assassinat que seule la lâcheté du monde pouvait me pardonner » (IV, 496). L'originalité d'un écrivain est faite du sang de ses morts, de la sueur de leur sang, de l'ombre volée aux autres, aux frères et sœurs, aux amis, aux amants.

Quand j'ai lu *Du côté de chez Swann* dans l'hiver 1967-1968, qu'y ai-je trouvé d'original ? Je me souviens – je ne crois pas l'inventer après coup – d'un grand choc, d'une sorte de révélation, d'avoir été possédé par ce livre. Je l'ai lu lentement, puis les autres volumes de plus en plus vite, mais « Combray », « Combray » surtout, avec lenteur, désorienté d'abord – ce moment de perte de soi fait tout le prix d'un livre –, puis peu à peu trouvant mon chemin, me sentant de plus en plus chez moi. Je me souviens de ce « zut, zut, zut » que j'ai mis, de connivence avec Fermigier, sur la quatrième de couverture de *Du côté de chez Swann* en Folio.

Immédiatement, j'ai écrit quelques pages, un texte, un pastiche si vous voulez, des pages proustiennes, sur ma grand-mère et ma mère. Ces feuillets n'existent plus, ils ont été égarés depuis longtemps, mais je me les rappelle à peu près. Je me réveillais un matin dans une chambre, à un bruit de la rue – bien avant d'être arrivé dans ma lecture aux « cris de Paris » de *La Prisonnière*, preuve que le lecteur peut anticiper la totalité de la *Recherche du temps perdu*. Ce bruit qui me réveillait tôt à Paris dans l'immeuble de ma grand-mère, entre six et sept heures, c'était le choc métallique des poubelles, ces grandes lessiveuses de tôle avec un couvercle toujours cabossé faisant un son de cymbales, plus tard remplacées par du caoutchouc, puis par des bacs verts, contre la benne des ordures, le camion des éboueurs. Rien de bien poétique dans cette évocation du fracas matinal, quand même celui du « Crépuscule du matin ».

L'aurore grelottante en robe rose et verte
S'avancait lentement sur la Seine déserte,

Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.

Ou mieux, celui des « Sept Vieillards » :

Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.

Ces bruits me ramenaient la mémoire de ma grand-mère et de ma mère, disparues à quelques mois d'intervalle quelques années plus tôt. Je les ai retrouvées grâce aux pages de « Combray ». Comme beaucoup d'entre nous, j'ai appris dans la *Recherche du temps perdu* des choses que j'ignorais de moi, par exemple ce que c'est qu'un deuil.

J'avais oublié tout cela, puis, il y a quelques jours, liant le *Journal de deuil* de Roland Barthes, écrit après la mort de sa mère, je suis tombé très vite sur cette notation : « Chaque matin, vers 6 h ½, dehors dans la nuit, le bruit de ferrailles des boîtes à ordures. / Elle disait avec soulagement : la nuit est enfin finie (elle a souffert la nuit, seule, chose atroce)². » Était-ce encore un « bruit de ferrailles » en 1977, comme du temps de Proust, comme du temps de mon enfance ?

Ma première lecture de Proust a été solitaire et sentimentale, naïve et primaire, sans médiation scolaire ni critique. J'ai lu la *Recherche du temps perdu* comme les adolescents lisent les romans, pour y apprendre à vivre. Je n'ai pas cherché à devenir proustien, et j'espère bien, l'étant devenu, bon gré, mal gré, avoir gardé la faculté de lire la *Recherche du temps perdu* avec innocence.

Antoine COMPAGNON

² R. Barthes, *Journal de deuil*, Seuil/Imec, 2009, p. 15.