

## Le Classique

*Comment un écrivain marginal en raison de ses origines, de sa sexualité et de son invalidité, est devenu l'écrivain français par excellence, le sommet et la somme de la littérature française, son centre et sa circonférence, en quelque sorte son achèvement. Après trois cents ans, les classiques du Grand Siècle restent un groupe éminent, mais Proust s'est détaché des classiques du XX<sup>e</sup> siècle comme un nouveau Virgile.*

Qu'est-ce qu'un classique ? Suivant l'étymologie populaire, un classique est un écrivain qu'on lit en classe, comment Roland Barthes disait que la littérature, c'est ce qui s'enseigne. Lit-on Proust en classe ? Oui, sans doute, mais pas tant que ça, et pas depuis si longtemps. Par exemple, il a rarement figuré sur les listes de textes présentés à l'épreuve anticipée de français du baccalauréat. Les professeurs le trouvent sans doute trop difficile pour le secondaire, à cause de sa phrase longue ; sa syntaxe ne se prête pas aux dictées ; et certains de ses thèmes sont peut-être jugés trop osés pour des adolescents, encore qu'on leur fasse lire *Phèdre* et *Les Fleurs du mal* sans états d'âme. Proust a fait une entrée tardive et timide dans les livres de classe, après la Seconde Guerre mondiale, grâce à Combray, par le truchement de Françoise, comme s'il était un écrivain du terroir et de la vieille France, un chantre nostalgique de la vie de province. Mais, aujourd'hui encore, Proust n'est pas un auteur pour l'école. À l'université il en va tout autrement, et Proust est désormais, semble-t-il, partout au programme en France. Suivant une enquête récente, trois écrivains viennent en tête et constituent indiscutablement le canon du XX<sup>e</sup> siècle dans l'enseignement supérieur. On donnait des cours sur leurs œuvres à peu près partout l'an dernier. Ils représentent les trois grands genres modernes, les trois genres auxquels le système des genres s'est réduit depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle : le roman, la poésie et le théâtre, et ce sont Proust, Apollinaire et Claudel. Ce trio gagnant peut surprendre, du moins pour les deux autres, mais Proust vient incontestablement en premier, Proust est au sommet, Proust est lu par tous les étudiants de France en 1999, pour ne pas parler de sa réputation à l'étranger, où les traductions se multiplient, comme en Italie, en Grande-Bretagne ou au Japon. De cette génération merveilleuse de 1870 – Gide, Claudel, Valéry et Proust –, ce quatuor comparable aux classiques du XVII<sup>e</sup> siècle – Corneille, Molière, Racine et La Fontaine –, Proust n'est pas le seul qui ait survécu, puisque Claudel à lui seul tient lieu de tout le théâtre aujourd'hui à l'université, jusqu'à Beckett en tout cas. Mais Gide et surtout Valéry connaissent au purgatoire, Valéry dont Barthes jugeait la poésie néo-classique et élégante totalement démodée, anachronique et illisible, mais sauvait encore *Monsieur Teste* il y a trente ans, comme André Breton avant lui. Or même *Monsieur Teste*, la véritable ouverture du XX<sup>e</sup> siècle, est à présent inconnu ; il n'est d'ailleurs plus disponible en poche pour le moment. Oui, Proust l'a bien emporté sur ses pairs – Gide, Claudel et Valéry – à l'université. Il résume, représente, est le roman français moderne, avec Céline pour acolyte, un Céline moins présent dans les programmes universitaires qu'on ne s'y attendrait, sans doute en raison de ses accointances politiques. Les thèses et les maîtrises, les articles et les livres sur Proust prolifèrent à un rythme effréné, impossible à suivre. Qui voudrait lire tout ce qui se publie sur Proust aujourd'hui y sacrifierait sa vie sans parvenir à ses fins. Même s'il n'est pas l'écrivain français sur qui on a le plus écrit (c'est Rousseau), il n'est pas loin de parvenir à cette gloire équivoque et de succomber sous la glose.

Faisons pourtant attention. Un écrivain pour l'école, ou même pour l'université, c'est en quelque manière un écrivain qu'on ne lit pas, ou qu'on lit autrement : « Pour la semaine prochaine, vous lirez de la page 133 à la page 277. » On l'étudie, on suit des cours sur son œuvre, on fait des explications de ses textes et des dissertations sur ses sentences, par exemple celle-ci, qui résume la *Recherche*, ou du moins *Le Temps retrouvé* : « La seule vie pleinement vécue, c'est la littérature. » Mais le lire vraiment, ce serait autre chose, ce serait justement vivre avec lui, habiter la *Recherche*, s'y installer durant une saison. La vraie lecture ne suit pas le rythme du calendrier scolaire. Et il existe une preuve patente que les étudiants de Proust ne sont pas de vrais lecteurs, des lecteurs accrochés, des lecteurs infectés, ou « intoxiqués » pour parler comme Proust, c'est que, sur la longue durée, les statistiques n'avaient pas changé depuis les années 30, et que seul un acheteur sur deux du *Côté de chez Swann* se procurait ensuite le deuxième volume de la *Recherche* ; puis seul un acheteur sur deux des *Jeunes filles en fleurs*, ce qui ne faisait plus qu'un lecteur sur quatre de *Swann*, retournait en librairie pour y acquérir *Le Côté de Guermantes*. Après le troisième titre, la perte devenait minime, et les acheteurs du *Côté de Guermantes* continuaient jusqu'au bout, franchissent le « roman d'Albertine » – *Sodome et Gomorrhe*, *La Prisonnière*, *Albertine disparue* – pour atteindre la terre promise du *Temps retrouvé*. Mais ces statistiques sont en train de changer : suivant mes relevés de vente les plus récents pour la collection « Folio », nous n'en sommes plus qu'à un lecteur sur cinq de *Swann* qui lira *Sodome et Gomorrhe*, cela justement depuis que *Swann* est mis au programme des étudiants : en somme, les étudiants vont moins loin dans la lecture de la *Recherche* que les amateurs. Et aujourd'hui seul un lecteur sur cinq de *Swann* est un vrai lecteur de la *Recherche*, un lecteur qui ira jusqu'au bout. Faites ce test auprès de vos amis. Qui a lu *Sodome et Gomorrhe*, le milieu, le creux, mais aussi, me semble-t-il, le cœur, le noyau de la *Recherche* ? La question m'importe, puisque c'est le titre que j'ai édité dans la Pléiade. Pourtant, direz-vous, n'est-ce pas pareil pour tous les classiques justement ? Le propre des classiques, c'est qu'on en retient un seul titre et qu'on oublie tous les autres. Un classique, c'est un écrivain dont un seul livre se vend. On a tous lu *Madame Bovary*, personne n'a lu *L'Éducation sentimentale* et *Salammbô* (j'exagère à peine : les tirages des collections de poche confirment absolument cette disproportion). On a tous lu *Le Cid*, personne n'a lu *Sertorius* ni *Suréna*. Je ne cite pas ces titres au hasard. Dans un récent sondage auprès des lycéens, *Madame Bovary* et *Le Cid* viennent en effet en tête des titres qu'ils ont détestés. La raison en est toute simple. C'est que ces deux titres viennent aussi en tête des livres qu'on leur a fait étudier : tristement, la corrélation est stricte, et elle confirme qu'étudier un livre, ce n'est pas le lire, ou en tout cas ce n'est pas l'aimer. Proust, heureusement pour lui en fin de compte, est encore épargné par les programmes du secondaire, ce qui fait qu'on a la chance de pouvoir le découvrir plus tard, du moins si l'on est pas obligé de le lire à l'université. En ce premier sens, il n'est donc pas vraiment un classique.

Mais un classique, de façon moins sociologique cette fois, plus historique, plus critique, c'est aussi un écrivain dont les qualités principales sont, dit-on, la raison, la concision, l'ordre, la mesure, la réserve, l'équilibre, l'harmonie, la simplicité, la modération, etc. C'est du moins ainsi qu'on a l'habitude de le définir : « l'œuvre d'art classique, jugeait par exemple Gide, raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur<sup>1</sup>. » Et Henri Peyre, dans un essai sur le classicisme qui a compté,

<sup>1</sup> *Incidences*, Gallimard, 1948, p. 211.

décrivait le classicisme comme « un art de mesure, de lucidité, d'ordre, d'équilibre, en face d'un art que l'on juge excessif et violent, mystérieux et obscur<sup>2</sup> ». La vieille antithèse de l'art classique et du baroque transparait sous ces évaluations. Or toutes ces caractéristiques s'appliquent mal à la *Recherche*, qui n'a rien de concis, de modéré ni de simple. « Le classique, disait encore Peyre, se soumet aisément à son public, il s'efface devant le sujet qu'il traite; il cherche en effet à devenir banal. Aussi son œuvre demeure-t-elle d'abord inaperçue. Car elle ne vise point à différer en tranchant sur la production contemporaine » (p. 111). Non, tout cela décidément ne décrit pas Proust, qui ne s'est pas soumis aisément son public, qui n'a pas cherché à se faire banal, à se fondre dans la production contemporaine. D'ailleurs il a traversé un assez long purgatoire. Ses livres ont choqué le premier public. On lui a reproché, du temps du surréalisme puis de l'existentialisme, son snobisme, son amoralisme et son désengagement. Sa véritable consécration date seulement des années 60. Mais, en vérité, qui cet effacement, cette soumission décrivent-ils correctement ? Racine, l'hyperclassique, l'homme aux 1800 mots, a lui-même eu des ennemis lors de la création de ses tragédies. On ne naît pas classique, on le devient, comme, avant Valéry, Stendhal le soutenait dans *Racine et Shakespeare* en 1823. Les classiques, disait-il, même Euripide et Sophocle, ont été romantiques en leur temps ; on devient classique, concluait-il, parce qu'on a été romantique : « Je n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique ; il a donné, aux marquis de la cour de Louis XIV, une peinture des passions, tempérée par l'*extrême dignité* qui était alors à la mode. » Depuis Stendhal, la thèse du « romantisme des classiques » est presque devenue un lieu commun. Elle se trouve au fondement de la conception baudelairienne de la modernité ; elle a été vulgarisée à la fin du siècle par les défenseurs de Racine qui ont inventé chez lui une violence naturaliste inaperçue jusque-là.

Au fond, il y a deux visions du classique : celle du classique en son temps, que Gide et Peyre retenaient, et celle du classique en devenir, que Stendhal, Baudelaire et Valéry fixeront. Le « vrai classique », disait encore Peyre, « réalise un équilibre exact entre la pensée et l'émotion (c'est-à-dire le contenu de l'œuvre) et la forme » (p. 104), il « tend à établir entre la matière et la manière de son œuvre une adéquation parfaite », il « fait en sorte que les mots ne dépassent pas sa pensée, qu'ils restent en deçà d'elle » (p. 104-5). « Recherche d'un équilibre intérieur et profond, sérénité de l'artiste patiemment appliqué à atteindre une perfection achevée et finie, tels sont les deux traits auxquels nous revenons avec le plus d'insistance dans notre tentative d'élucidation du classicisme » (p. 121-2). Je ne reconnais Proust dans aucune de ces formulations. En revanche, je le retrouve dans la définition baudelairienne de la modernité. Comme Constantin Guys, « il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire... La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable... En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. » Proust est classique au sens de Stendhal, de Baudelaire et de Valéry. Être classique, pour eux, c'est avoir été moderne, et c'est donc l'être toujours : paradoxe sur lequel Marx, c'est plus inattendu, butait lui aussi

<sup>2</sup> *Qu'est-ce que le classicisme?*, Genève, Droz, 1942, p. 24.

lorsqu'il se demandait pourquoi l'art grec nous touchait encore. Il formulait l'énigme en ces termes : « La difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes du développement social. La difficulté, la voici : ils nous procurent encore une jouissance esthétique, et à certains égards ils nous servent de norme, ils nous sont un modèle inaccessible. » L'étonnant est que les chefs-d'œuvre durent, qu'ils continuent d'être pertinents, de nous toucher hors de leurs contextes d'origine. Valéry nommait ce problème « le plus profond de l'art », et le posait en ces termes : « Faire une œuvre qui soit telle que des variations, impossibles à prévoir, du goût et des besoins futurs se produisant, elle puisse être interprétée autrement que de son temps, prendre un *sens* imprévu de l'auteur, et répondre à quelque soit du temps nouveau, sinon l'exciter en lui » (II, p. 1051). Avec la même intention, c'est Proust qui dira : « Tout art véritable est classique » (p. 617), qu'il s'agisse de l'*Olympia* de Manet, des *Fleurs du mal* de Baudelaire, ou encore de la *Phèdre* de Racine, toutes œuvres qui ont fait scandale en leur temps, « mais les lois de l'esprit permettent rarement qu'il soit, à son apparition, reconnu pour tel ». Suivant Proust, l'œuvre moderne doit créer son public afin de devenir classique. « Manet avait beau soutenir que son *Olympia* était classique et dire à ceux qui la regardaient : "Voilà justement ce que vous admirez chez les Maîtres", le public ne voyait là qu'une dérision. Mais aujourd'hui on goûte devant l'*Olympia* le même genre de plaisir que donnent les chefs-d'œuvre plus anciens qui l'entourent, et dans la lecture de Baudelaire [le même] que dans celle de Racine. » Cette idée se retrouve partout dans la *Recherche* ; elle explique la reconnaissance retardée d'Elstir, de Bergotte et de Vinteuil par le public. Et puis soudain, toutes les femmes dans la rue sont des Renoir : le vrai moderne devient classique au lieu de passer de mode. « Ces grands novateurs, poursuivait Proust, sont les seuls vrais classiques et forment une suite presque continue. » Racine est donc le modèle du classique, par son énergie, par sa violence, qui est d'abord, souligne Proust, une violence faite à la langue :

*Je t'aimais inconstant. Qu'aurais-je fait fidèle ?  
Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? À quel titre?  
Qui te l'a dit?*

« Zigzags de l'expression... Le plus célèbres vers de Racine le sont en réalité parce qu'ils charment ainsi par quelque audace familière de langage jetée comme un pont hardi entre deux rives de douceur » (CSB, p. 192). Racine était un rebelle : d'où la fraternité de Racine et de Baudelaire par-delà les siècles : « Rien n'est si baudelairien que *Phèdre*, juge encore Proust, rien n'est si digne de Racine, voire de Malherbe, que *Les Fleurs du mal* » (p. 627). Et « Baudelaire, son procès révisé, fraternise avec Racine... Dernière et légère différence: Racine est plus immoral » (p. 641). Tout cela tient du paradoxe, peut-être de la provocation, mais pour Proust, comme pour Stendhal, Baudelaire et Valéry, il ne fait pas de doute que tous les grands artistes sont à la fois modernes et classiques : Racine est à leurs yeux le « peintre de la vie moderne », le héros de la modernité par excellence, mais le héros d'une modernité douée de toute l'ambiguïté que Baudelaire avait renfermée dans ce terme.

Ainsi, si Proust est à mes yeux un classique, et même le classique, ce n'est pas, ou pas seulement, au sens du canon, de la classe, du panthéon scolaire et universitaire, et ce n'est pas non plus, ou si peu, au sens du classicisme historique, comme recherche de l'ordre, de l'équilibre, de la réserve, de l'effacement. Mais c'est au sens où chaque génération renouvelle la signification et la portée de cette œuvre, l'enrichit, en prend

possession, sans doute parce que cette œuvre n'est pas parfaite, pas close sur elle-même, pas achevée : « Le livre de Proust, disait judicieusement Reynaldo Hahn, n'est pas un chef-d'œuvre si l'on appelle chef-d'œuvre une chose *parfaite* et de plan *irréprochable*. » L'œuvre classique n'est pas parfaite. C'est parce qu'elle n'est pas parfaite, pas canonique, si vous voulez, c'est parce qu'elle est creusée de différences qu'elle a le pouvoir de devenir classique.

On connaît bien ce passage de *La Prisonnière* où le narrateur, jouant au piano la sonate de Vinteuil, se souvient de Wagner et médite sur les grandes œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle : « Je songeais combien tout de même ces œuvres participent à ce caractère d'être – bien que merveilleusement – toujours incomplètes, qui est le caractère de toutes les grandes œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle ; du XIX<sup>e</sup> siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas » (t. IV, p. 666).

La remarque est profondément ambiguë : ces œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle sont grandes mais manquées, « merveilleusement incomplètes », dit le narrateur dans un oxymoron ; elles n'ont pas été préméditées ; leur unité et leur totalité ont été observées après coup par leur créateur. Tel fut le cas de *La Comédie humaine*, de *La Légende des siècles*, de *La Bible de l'humanité* et de la *Tétralogie*, toutes réunies en cycles, juge le narrateur, par une « illumination rétrospective », par un coup de pinceau imprévu, « le dernier et le plus sublime », ajoute le narrateur (p. 667). Proust entend évidemment distinguer son œuvre de celles-là. La sienne est de conception préméditée. C'est pourquoi avoir lu seulement *Swann* dans la *Recherche*, ce n'est pas la même chose qu'avoir lu seulement *Le Père Goriot* dans *La Comédie humaine*. *Le Père Goriot* n'a pour ainsi dire pas besoin du *Cousin Pons*, mais *Swann* est fondamentalement, originellement, essentiellement lié au *Temps retrouvé*. Lire *Swann* sans *Le Temps retrouvé*, c'est évidemment possible (c'est même, ai-je rappelé, ce que font les trois quarts des gens), mais c'est passer à côté de ce qui en fait aux yeux de Proust une œuvre non pas du XIX<sup>e</sup> mais du XX<sup>e</sup> siècle, et je serais même tenté de dire : une œuvre du XXI<sup>e</sup> siècle. Ces œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle sont grandes, mais elles ont un défaut. Pourtant, ai-je envie de demander, ne sont-elles pas grandes en raison même de leur défaut, parce que justement elles sont manquées ? Et la *Recherche* ? Était-elle si entièrement préméditée ? De quelle nature était sa conception préalable ? Sa grandeur à elle aussi ne viendrait-elle pas de son ratage ? D'un certain ratage bien sûr, qui lui a permis de se gonfler jusqu'à la mort de son auteur.

Car il y a beaucoup de raisons qui ont pu faire de Proust un classique du XX<sup>e</sup> siècle, assez tard dans le siècle d'ailleurs, et hors de France plus tôt qu'en France. Le document de Roger Stéphane nous rappellera dans un moment que la réception de la *Recherche* était encore entravée par la biographie de son auteur au début des années 60, par sa réputation de mondain. Et il a sans doute fallu attendre la disparition des témoins, la diffusion par le livre de poche aux adolescents du Baby Boom pour que l'œuvre soit enfin détachée de la vie, et aussi de la question morale, de la question sociale, de la question religieuse. La *Recherche* est alors nettement apparue comme à la fois le dernier grand roman du XIX<sup>e</sup> siècle, l'aboutissement du réalisme et de l'encyclopédisme de Balzac, et l'une des premières œuvres expérimentales du XX<sup>e</sup> siècle, rédigée à la première personne, visant une composition musicale : comme telle, elle contient sa propre critique

et renferme une philosophie, elle se clôt sur elle-même et sur sa propre théorie, révélée au lecteur dans le dernier volume, *Le Temps retrouvé*. Mais cela ne suffit sans doute pas encore à expliquer son originalité et son éminence. Chaque lecteur est attaché à la *Recherche* par un côté différent : le comique, la psychologie, la sociologie, l'esthétique, la philosophie. C'est pourquoi la critique ne s'épuise jamais à interpréter de nouveau ce texte : pour chacune, c'est en effet un autre livre qu'il tient en main. Mais ce qui les séduit tous, c'est probablement que ce livre soit l'histoire d'une vocation : comment on devient écrivain en est l'argument essentiel, comment le narrateur passe d'une longue et douloureuse impuissance à écrire qui occupe les neuf dixièmes du livre à la révélation finale de son art et à la réalisation d'une œuvre de génie, qu'on assimile à la *Recherche* elle-même malgré les mises en garde de Proust contre l'identification de l'auteur et du narrateur.

Roman d'apprentissage, roman d'analyse psychologique, roman mondain, roman philosophique, roman d'aventures, récit poétique, poème en prose, la *Recherche* est tout cela à la fois. La grandeur du roman de Proust tient sans doute à cet extraordinaire mélange des genres ainsi qu'au prodigieux encyclopédisme de ses références littéraires, esthétiques en général, mais aussi historiques, médicales, religieuses, etc. La fin du *Temps retrouvé* contient une attaque contre le roman réaliste et le roman à thèse, qui étaient les deux piliers du roman contemporain, et la *Recherche* les transcende en effet tous deux. Sans doute Chateaubriand, Nerval et Baudelaire avaient-ils connu la mémoire involontaire, mais Proust fait de ces épisodes, isolés chez eux, le principe même de son œuvre. Sans doute la *Recherche* rappelle-t-elle *La Comédie humaine*, ou encore les *Mémoires* de Saint-Simon, mais la finalité est ici radicalement autre: il ne s'agit plus pour le héros de conquérir le monde, encore moins de le raconter, mais de découvrir la vérité de son propre destin d'artiste. La forme est bien celle d'un roman d'apprentissage mais le dénouement, dans le salut par l'art qui rachète la vie, rompt par sa gravité existentielle avec toutes les prémisses dogmatiques dont il peut s'inspirer. Enfin, la modernité de la *Recherche* tient moins à l'audace de certains des thèmes abordés, comme l'homosexualité, qu'à la mise au premier plan d'une conscience mobile faite de points de vue multiples, ambigus et relatifs ; elle tient à ce *je* qui deviendra la figure même de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. L'originalité de Proust est que son œuvre se lit à la fois comme un roman du XIX<sup>e</sup> siècle et comme le premier des anti-romans ou des méta-romans, repliés sur eux-mêmes, théorisant leur propre progrès, que nous avons connus depuis.

Dans un article de 1850, « Qu'est-ce qu'un classique ? », Sainte-Beuve proposait une définition riche et complexe du classique. Il imaginait les objections venues de partout, notamment des partisans du subjectivisme du goût et du relativisme de la valeur esthétique, de plus en plus nombreux depuis Kant et qui n'ont fait que se renforcer jusqu'à nous, et il les écartait dans une longue période aussi adroite qu'était ardue la manœuvre qu'il lui fallait opérer :

Un vrai classique, [...] c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve

aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges. (Sainte-Beuve, 1850, p. 42)

Le classique suivant Sainte-Beuve transcende tous les paradoxes et les tensions : entre l'individu et l'universel, entre l'actuel et l'éternel, entre le local et le global, entre la tradition et l'originalité, entre la forme et le contenu. Cette définition était trop parfaite, elle gommait toutes les contradictions. Nous sommes plutôt tentés aujourd'hui de définir l'œuvre classique non pas comme l'œuvre intemporelle mais comme l'œuvre discordante dans tout présent. Si la *Recherche* est un classique, c'est parce qu'elle reste inassimilable. Et c'est pourquoi le consensus à son propos est mortifère. L'œuvre classique est celle qui ne cesse pas de troubler.

Proust est le classique parce qu'il a survécu à ses ennemis et rivaux, parce qu'il est devenu, comme on dit aujourd'hui, « incontournable ». Les plus grands écrivains ont tenté en vain de le déboulonner, comme Céline, Sartre ou Beckett à qui il a servi d'anti-modèle : « Proust, jugeait Céline dès le *Voyage au bout de la nuit*, s'est perdu avec une extraordinaire ténacité dans l'infinie, la diluante futilité des rites et démarches qui s'entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythères », avant de décréter en 1947 : « HORREUR de ce qui *explique*... Proust explique beaucoup pour mon goût – trois cents pages pour nous faire comprendre que Tuteur encule Tatave c'est trop. » Et Sartre, dont *La Nausée* se voulait une anti-*Recherche*, jugeait en 1939 que la phénoménologie avait « fait la place nette pour un nouveau traité des passions qui s'inspirerait de cette vérité si simple et si profondément méconnue par nos raffinés ; si nous aimons une femme, c'est parce qu'elle est aimable. Nous voilà délivrés de Proust. » Or cette prophétie s'est révélée totalement fautive : nous sommes pas délivrés de Proust.

Il y a donc beaucoup de raisons, et des plus diverses, à l'ascension vertigineuse de Proust au firmament des lettres en cette fin de siècle, mais, aujourd'hui, je voudrais insister sur une seule d'entre elles, à mes yeux cruciale bien sûr, et c'est sa *complexité*, sa complexité qui fait de la *Recherche* un monde, un monde qu'on parcourt à chaque fois différemment. Je crois que c'est cela que Proust visait quand il émettait des réserves par rapport aux grandes œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle : il avait à l'esprit leur manque de complexité, ou en tout cas de réflexion sur leur complexité, de conscience de leur complexité. Vous vous souvenez, encore dans *La Prisonnière*, comment le narrateur, écoutant le septuor de Vinteuil chez les Verdurin, découvre la complexification caractéristique de l'œuvre moderne dans le passage de la sonate au septuor...

Définir le classique – Proust comme classique – par la complexité, vous me direz que cela a tout l'air d'une provocation. La complexité est elle-même une notion complexe, mais vous voudrez bien admettre qu'est complexe ce qui ne peut pas se rapporter à une loi unique, ce qui ne peut pas se réduire à une idée simple. Or l'unité et la simplicité définissent le classicisme. Mais j'ai dit que je ne jugeais pas Proust classique en ce sens. D'autre part *Le Temps retrouvé* formule une loi esthétique, fait de la théorie de la mémoire involontaire le principe de l'œuvre à faire, ou de l'œuvre faite : c'est ce que Sartre condamnait, cette vision téléologique du roman, écrit depuis son dénouement ; la vie, disait-il, c'est la liberté. Mais, justement, la loi esthétique formulée dans *Le Temps retrouvé* n'empêche nullement, au contraire, que le modèle du roman soit bien la complexification et non la simplification. Oui, il y a bien une loi, mais c'est une loi de

complexification du roman, un peu, si j'ose dire, comme le deuxième principe de la thermodynamique est un principe de dégradation de l'énergie, ou d'entropie, un principe de désordre croissant. La *Recherche* est un système, un monde complexe, non parce que ce monde n'a pas de principe, mais parce que le principe de ce monde est celui de son désordre croissant. La grandeur de Proust est d'avoir compris que le désordre est l'état du monde. C'est pourquoi la complexité de la *Recherche* est sans commune mesure avec la complexité de tous les autres grands livres du XX<sup>e</sup> siècle. Pensez à quelques romans français exemplaires : ils ont tous encore une structure linéaire, téléologique, chez Mauriac, chez Bernanos, chez Malraux, même chez Sartre (voyez la fin de *La Nausée* où Roquentin est sauvé par un air de jazz), et même chez Céline, même chez le second Céline, de plus en plus oral. Il y a bien *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, mais la composition tient trop ici de l'artifice, du jeu de miroirs, du défi intellectuel. Le succès remarquable de la *Recherche* est lié à l'invention de quelque chose d'équivalent au principe d'entropie. La structure binaire du *Temps perdu* et du *Temps retrouvé*, la symétrie entre « Combray » d'une part, et « L'Adoration perpétuelle » et « Le Bal de têtes » d'autre part, loin d'arrêter le roman, de le figer, permet au contraire son expansion pour ainsi dire indéfinie. Ainsi, après 1914, le roman a pu accueillir Albertine, jusque-là imprévue, comme la vie se faisait, ou se défaisait ; la vie, dans sa complexité aléatoire, chaotique, était entrée dans le roman, comme Sartre y échouera dans *Les Chemins de la liberté*. « 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 », dira Proust. Il n'empêche qu'entre les deux pôles que constituent « Combray » – les souvenirs des vacances d'enfance – et *Le Temps retrouvé*, le roman est resté en effet instable et a été profondément modifié par la vie, jusqu'à ce que mort s'ensuive. La *Recherche* a toutes les caractéristiques exigées par Sartre du roman de l'existence et de la liberté.

Proust sentait bien cette originalité quand il notait avec angoisse en 1908, à propos de son idée génératrice : « Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier ? » En 1912, il parlera d'« un livre qui, à vrai dire, ne ressemble pas du tout au classique roman », il mentionnera un « long ouvrage » qu'il appelle « roman » parce qu'il n'a pas la « contingence des mémoires » et qu'il est d'une « composition sévère », mais il se sent incapable d'en préciser le genre<sup>3</sup>. En 1913, il parle d'un « important ouvrage, disons un roman, car c'est une espèce de roman ». Cette incertitude capitale est la preuve de son intuition.

La complexité de la *Recherche* ne se limite donc ni à sa dimension ni à sa profusion, à sa profusion encyclopédique ou intertextuelle. C'est ce que j'avais soutenu jadis, y voyant comme une somme de la culture, une sorte de méta-roman contenant toute la littérature française, un livre des livres si vous voulez. Oui, il y a un prodige intertextuel de la *Recherche*, mais cela ne suffit pas, et je vais formuler quelque chose qui va peut-être vous faire bondir et vous sembler une énormité, mais je me suis dit tout récemment que la complexité de la *Recherche*, c'était peut-être celle de ce qu'on appelle aujourd'hui un *hypertexte*, ou en tout cas que nous parcourons, nous habitons la *Recherche* comme un hypertexte. Je veux dire qu'on n'en a jamais de vue globale, même au dénouement, même après coup – le point de vue du *Temps retrouvé* n'est qu'un point de vue parmi d'autres –, mais seulement des vues locales et partielles, et que la *Recherche* se reconfigure autour de nous à chaque déplacement que nous y pratiquons, à

---

<sup>3</sup> Robert, ... p. 23-24.



chaque nœud où nous nous plaçons. À chaque mouvement dans la *Recherche* se découvrent de nouveaux paysages, de nouvelles perspectives, de nouvelles invitations à poursuivre le voyage, comme dans un hypertexte, cela pour le lecteur, mais aussi pour Proust, puisque c'est de cette manière qu'il a écrit son roman, qu'il n'a cessé de créer des liens entre tel et tel lieu de son roman. La *Recherche*, comme un hypertexte, comme la vie, est un lieu, un milieu propice aux hasards objectifs, c'est-à-dire à la réalisation de liens inédits. Ainsi peut-on rendre de compte de ce sentiment, souvent exprimé, que chaque relecture du roman de Proust est la lecture d'un nouveau livre.

Nombreux sont les hommes du XX<sup>e</sup> siècle qui ont appelé de leurs vœux une autre forme du livre qui ne le condamne pas à la simplification, qui soit conforme à la complexité et au désordre du monde. On peut penser au *Livre* de Mallarmé, au « Système » de Valéry, ou aux *Investigations philosophiques* de Wittgenstein, ou encore au rhizome de Gilles Deleuze et Félix Guattari. « Les mêmes points, ou presque les mêmes, écrivait Wittgenstein dans la préface de ses *Investigations*, n'ont pas cessé d'être approchés par des voies venant de différentes directions, donnant lieu à des images toujours nouvelles... Ainsi ce livre ne constitue en réalité qu'un album. » Mais quel livre a réalisé l'utopie du *Livre*, du « Système », du rhizome ? Quel livre autre que la *Recherche* ? Quel livre mieux que la *Recherche* ?

Enfin, une dernière caractéristique des systèmes complexes me semble se retrouver dans le roman de Proust. Cette caractéristique des systèmes complexes est troublante : plus l'échelle de l'observation devient petite, plus la complexité du système s'accroît, au point de devenir infinie. C'est ce qu'a observé la théorie du chaos. Les mathématiciens parlent de fractales et donnent habituellement l'exemple d'une côte sauvage, déchiquetée, faites de rochers travaillés par le vent et la mer, comme celle de la Bretagne. Plus on mesure de près la longueur de cette côte, plus cette longueur augmente. « C'est l'infini dans le fini », comme disait Baudelaire de Delacroix. Et la littérature n'est pas sans présenter cet ordre de complexité : plus on l'analyse de près, plus il y a à dire. C'est ce qui explique la croissance exponentielle des travaux sur Proust, mis à part le fait que les chercheurs ne se lisent pas les uns les autres. Pourtant, dans le chaos de fractales, il reste une possibilité d'ordre : on retrouve en effet souvent, dans un système complexe donné, par exemple la météorologie ou la bourse, les mêmes caractéristiques à des échelles différentes, par exemple au cours d'une journée ou d'une année. Ainsi la forme générale de l'œuvres apparaît dans chacune de ses composantes ; la phrase est pour ainsi dire aussi complexe que le livre. Il n'y a sans doute plus de visée téléologique dans un récit non linéaire, mais une sorte de mise en abyme s'y substitue. Chaque phrase, chaque longue phrase de la *Recherche* est, disais-je, aussi complexe que la *Recherche* dans son entier. C'est ce qui fait, ce qui fera de la *Recherche* un classique du XXI<sup>e</sup> siècle.

Mais cette remarque m'oblige pour finir à corriger ce que j'avais laissé entendre pour commencer. Un vrai lecteur de la *Recherche*, disais-je, c'est un lecteur de toute la *Recherche*, y compris de son milieu, surtout de son milieu, où la complexité est justement supérieure, où le désordre et le chaos augmentent, « tempéré[s] par l'extrême dignité qui était alors à la mode », comme Proust disait de Racine. Pourtant, s'il y a dans la *Recherche* des phrases qui sont aussi complexes que toute la *Recherche*, il suffit peut-être de lire ces phrases-là, il suffit peut-être de lire une seule phrase de la *Recherche*. Mais encore faut-il la trouver, car toutes les phrases de la *Recherche* ne sont pas aussi complexes que la *Recherche*. Je puis quand même indiquer une piste : la plus longue

phrase de la *Recherche* se trouve dans *Sodome et Gomorrhe I*, lorsque le narrateur tente de classer toutes les catégories d'invertis, et c'est aussi la plus complexe : de nouvelles espèces et sous-espèces surgissent à chaque détour de la phrase, laquelle ne cesse de se subdiviser ; sa structure arborescente est vite dissoute dans le chaos du monde. On passe en une phrase, pour ainsi dire, du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, de la classification des espèces au chaos post-moderne. Je n'ai pas le temps de vous lire cette phrase : elle est aussi longue que ma conférence. Mais je n'ai aucun doute que ce sont des phrases comme celle-là qui font de Proust un classique, le classique.

Antoine COMPAGNON