

# Le secret dans le secret, le tour d'écrou chez Proust et Fitzgerald

Vincent Fleury

*La lecture consiste à faire entrer en soi la pensée d'un ou plusieurs autres. Cependant, les personnages des œuvres eux-mêmes semblent parfois rentrer dans la pensée d'autres personnages à l'occasion de véritables révélations qui créent un effet exceptionnel de lecture, le lecteur entrant deux fois, de façon gigogne, dans la pensée d'un autre. Cet effet de lecture est particulièrement massif dans deux scènes emblématiques de l'œuvre de Proust et de Fitzgerald qui présentent des points communs et qui illustrent la force du mécanisme de double lecture imbriquée. Ces deux scènes permettent aux auteurs de faire de façon performative la démonstration du sens de la lecture, qui est de briser la solitude de la pensée.*

Avec leurs outils modernes comme l'IRM fonctionnelle, l'imagerie de fluorescence, ou la microscopie électronique, les neurosciences nous révèlent peu à peu le flux de pensée dans un cerveau humain. Cette petite chose d'à peine un kilo contient des milliards de neurones, des centaines de milliards de connexions, et le long de cette époustouflante architecture arborisée circule un flux de pensée à environ 100 mètres à la seconde soit de l'ordre de 300kms/heure. Autant dire que la pensée est une tempête sous un crâne, dont la surface est notre conscience silencieuse, intériorisée, introspective à l'extrême. L'ouragan mental, vu du point de vue de l'observateur scientifique, contraste avec le calme général des individus. Quoi de plus taiseux et morne qu'un wagon de train de banlieue bondé, où se côtoient d'innombrables cerveaux contraints au silence chacun dans sa boîte, à suivre seuls le fil de leurs pensées secrètes.

Car, chacun le sait, la pensée est secrète, silencieuse, en apparence absente. Le volume effectif d'échange entre personnes est pratiquement infinitésimal, comparé au flux continu de pensées secrètes d'une journée ordinaire. (Le nombre de pensées mesurées par les instruments des sciences cognitives est de l'ordre de 6000 par jour<sup>1</sup>). Chaque personne vit dans sa tête une « trépidation » interne, mais en façade une solitude objective et froide, fendue de quelques échanges qui déchirent cette solitude comme un voile sur la nuit intérieure, et glissent entre les âmes un petit aperçu du flux de pensées intérieures. Il est virtuellement

impossible de communiquer à l'autre l'entièreté de sa pensée ce pourquoi les mots les plus forts sont synthétiques : je t'aime, je te hais, étant des expressions qui valent mille mots. Nous ne faisons que parler en résumés extrêmement grossiers ; nous abrégeons.

La lecture est un moment différent, par lequel il est possible d'entrer dans la pensée de personnes, en l'espèce de personnages, et d'entretenir une illusion, un ersatz de révélation du secret des pensées. Le temps de la lecture étire la télégraphie mentale, et l'on peut absorber la pensée d'un autre par la lecture de cette pensée, qui constitue en elle-même notre propre pensée, le temps de cette lecture. Ainsi, notre cerveau peut absorber, épouser la pensée d'un autre, par la lecture, lever une part de l'intime secret. Il s'agit bien entendu d'un artifice, d'une ivresse, mais d'un artifice plaisant, et volontaire, le temps de la lecture au moins. Imaginons un auteur passant sa vie à écrire, pour un lecteur passant sa vie à le lire, et nous aurions le cas limite de la pensée d'une personne parvenant à « décalquer » la pensée d'une autre.

Plus nos échanges sont brefs, plus ils sont synthétiques ; plus l'écriture est longue – et Marcel Proust comme Francis Scott Fitzgerald, sont longs –, plus elle est analytique. Par le principe du narrateur omniscient, le lecteur sait tout ou presque des pensées et des motivations de personnes de papier. Cette libération du secret des pensées glisse suivant deux curseurs. Le travail de l'auteur peut bien entendu brouiller les pistes, comme, par exemple, dans *Piège*

*pour Cendrillon* (1963) de Sébastien Japrisot, où le personnage principal, amnésique, essaie de reconstituer les circonstances d'un meurtre sans savoir s'il en est la victime, ou l'assassin. Dans ce cas, un piège est bien là, non pas tant pour Cendrillon, que pour le lecteur. *A contrario*, un ouvrage tel *La Recherche du temps perdu* s'étirant sur des décennies, et rapportant le travail d'un auteur consacrant l'essentiel de sa vie à écrire, commence à se rapprocher d'une lecture mimétique d'une pensée.

Cependant, personne ne lit dans nos pensées, et nos échanges verbalisés peuvent être hypocrites. Du peu que nous entendons des autres, il faut encore se méfier ; tout peut être faux, tordu, mensonger. De même, si l'écriture consiste à donner au lecteur un accès à des pensées, il ne s'agit pas de pensées réelles mais de pensées livresques, ce qui permet aux auteurs toutes sortes d'effets d'écriture, basés sur la manipulation, le jeu avec le lecteur, qui accepte implicitement de se laisser emporter par la mécanique de l'auteur (*suspension of disbelief*). On traduit souvent ces effets d'écriture par le terme d'habileté.

Je ne suis ni critique littéraire, ni neurobiologiste, mais cependant auteur de romans policiers, et je sais d'expérience que les effets de lecture s'organisent autour de points de bascule : révélations, rebondissements, renversements de situation. Ces rebondissements peuvent être de diverses natures. Dans le cas d'un livre policier, les principaux rebondissements proviennent techniquement d'un jeu au sein du trio assassin-victime-enquêteur, comme analysé par Jacques Dubois dans *Le roman policier ou la modernité* (2005)<sup>2</sup> où le lecteur découvrira, par exemple, que l'assassin est un des enquêteurs, ou que l'assassin est la victime, etc. Chaque livre décline une situation, dans une typologie relativement convenue. Ces rebondissements causent des effets de saisissement, presque de ravissement, le moment intense de la lecture est celui où un secret est révélé.

Cependant, cette révélation opère comme une cerise sur le gâteau, l'ensemble du livre donnant de façon conventionnelle à lire un flot de pensées normalement tenues physiquement secrètes, puisqu'en principe inaccessibles

dans le cerveau des personnages. La lecture de ce fait est un soulagement, un adoucissement de notre condition : elle rend normale la connaissance intime des autres dont nous sommes habituellement privés, connaissance intime qui cristallise dans le roman policier, avec la révélation d'un secret final.

La nature de la révélation, et le mécanisme de la révélation vont jouer un rôle dans l'effet de lecture. Dans les romans policiers, le secret finalement révélé (tel le *whodunit* chez Agatha Christie), concerne généralement les personnages de l'histoire seulement. Cependant, les révélations peuvent également embrayer un engrenage qui sollicite l'auteur lui-même, comme nous allons le voir à travers deux scènes emblématiques de la littérature, l'une dans l'œuvre de Proust, l'autre dans l'œuvre de Fitzgerald, qui présentent des points communs.

Celle de Proust concerne la très fameuse scène d'accouplement entre Charlus et Jupien, dans *Sodome et Gomorrhe*. Dans cette scène, le narrateur surprend le baron de Charlus et Jupien, un ancien giletier devenu palefrenier des Guermantes qui occupe une boutique dans la cour de leur Hôtel particulier. Le narrateur est d'abord derrière un store au pied d'un escalier d'où il voit la scène de séduction entre Charlus et Jupien, puis caché à l'étage de la boutique d'où il entend une véritable scène d'amour charnel entre les deux hommes.

Chacun sait que le thème de l'homosexualité est sous-jacent dans *la Recherche du temps perdu*, mais bien évidemment dans le contexte du début du <sup>xx</sup>ème siècle, « l'inversion » des personnages demeure un fait caché « dans le placard » qui n'apparaît qu'elliptiquement. Pour la société de ce début du <sup>xx</sup>ème siècle, l'homosexualité est quasiment une maladie, et les homosexuels fonctionnent par la double pensée, leurs faits et gestes évitant de trahir leur condition. En ce sens la scène d'accouplement entre Charlus et Jupien fonctionne comme une révélation. Mais c'est une révélation doublement intéressante du point de vue de la lecture. D'une part parce qu'elle modifie rétrospectivement la lecture du personnage de Charlus : tout ce qu'il a pu dire ou faire, est à revoir du point de vue de ce secret.

Cette révélation implique une relecture de la lecture, une repensée. Mais de surcroît, la révélation a lieu par les yeux d'un personnage qui perce le secret.

Dans le roman, le personnage principal, n'a pas accès aux pensées secrètes de Charlus. C'est par hasard qu'il comprend que Charlus est un « inverti » en assistant d'abord à la scène de séduction, puis au rapport sexuel entre Charlus et Jupien. Le narrateur de *la Recherche* éprouve lui-même l'effet de révélation des pensées secrètes de Charlus. Proust était-il homosexuel lui-même ? Pour certains, la question reste ouverte<sup>3</sup>. Cependant, il faut bien que l'homosexualité en quelque sorte turlupine Marcel Proust pour que figure dans l'ouvrage une scène de rapport sexuel qui sans être explicite, ne fait cependant aucun doute, en raison notamment des allusions hygiénistes du narrateur<sup>4</sup>.

Entendons bien : ce n'est pas que Proust écrive un ouvrage sur l'homosexualité ; ce n'est pas non plus qu'il fasse figurer dans la *Recherche* un personnage ouvertement homosexuel qui serait en quelque sorte le représentant ou le porte-drapeau du genre. Non : c'est un personnage, le narrateur, qui découvre fortuitement l'inversion de Charlus, autrement « non dite », laquelle découverte oblige à repenser les pensées du baron, et pratiquement à relire l'ouvrage entier sous un éclairage définitif<sup>5</sup>.

La situation concrète décrite par Proust est celle du narrateur à l'abri dans la resserre, qui observe Charlus et Jupien à travers une petite huisserie. Le narrateur est évidemment surpris par ce qu'il « voit », plutôt entend. Mais à quoi assistons-nous exactement ? Le narrateur est-il en train de voir Jupien sodomiser le baron de Charlus, ou bien n'est-il pas plutôt en train de lire le récit qu'en fait Marcel Proust ? Ni l'un ni l'autre. Rien de tout cela n'existe, ailleurs que dans l'esprit du lecteur, qui donne brièvement vie aux personnages en fondant les mots de Proust dans son activité psychique propre. Que fait le lecteur à cet instant ? Il découvre prétendument la réalité de la personnalité de Charlus, en perçant l'écran qui nous sépare des pensées d'autrui, à travers le spectacle qu'en voit le narrateur. Cependant, lire la pensée d'une personne, comme celle du narrateur,

consiste aussi à percer un écran en sorte que le lecteur accède à l'hypothèse homosexuelle en perçant deux écrans successifs. Évidemment, ces deux écrans successifs sont donnés à lire par l'auteur, qui surplombe la situation en tant qu'écrivain, véritable magicien thaumaturge, fantôme caché derrière un troisième écran. Cette scène de pénétration est l'occasion d'une pénétration symbolique révélant un secret à travers un double emboîtement, ou plutôt d'un double désemboîtement donnant à voir par la pensée de l'un, la pensée d'un second, qui révèle la pensée d'un troisième.

Cette scène partage avec une scène de *Tender is the Night* (*Tendre est la Nuit*, 1934) de Fitzgerald de fortes ressemblances. On le sait, l'obsession sous-jacente à l'œuvre de Francis Scott Fitzgerald est non pas l'homosexualité, mais la schizophrénie. La compagne de Fitzgerald, Zelda, était schizophrène. Ce qui apparaissait comme une fantaisie dans sa jeunesse, avait progressivement pris une tournure pathologique. Ses accès de démence la conduisirent en hôpital psychiatrique. Peu après la mort de Fitzgerald, elle périt elle-même dans l'incendie de son asile. Fitzgerald avait écrit à propos de sa situation : « *j'ai perdu l'espoir sur les petits chemins qui mènent à l'asile de Zelda*<sup>6</sup> ».

*Tendre est la Nuit* est le dernier ouvrage majeur de Fitzgerald – si l'on excepte *The Love of The Last Tycoon* ou *The Last Tycoon* (*Le Dernier Nabab*, 1941), inachevé et posthume – ; il est largement dévolu à la question de la santé mentale, et à l'amour possible pour une personne malade. Cependant, la schizophrénie partage avec l'homosexualité un point commun, non pas que l'homosexualité soit une maladie, mais ils impliquent au temps des auteurs, et peut-être encore aujourd'hui, une forme de dédoublement de la pensée. Par ailleurs, la honte et l'opprobre que Proust semblait avoir vis-à-vis de l'homosexualité est partagée par Fitzgerald vis-à-vis de la schizophrénie.

À dire vrai, le point commun va un peu au-delà, au sens où, si l'homosexualité peut impliquer une double pensée, la situation est plus complexe pour un écrivain. En effet, qui est le narrateur de la *Recherche* ? Par effet de lecture, on entend qu'il s'agit de Marcel Proust

lui-même. Et en effet, bien qu'il ait pris grand soin d'éviter de nommer le narrateur, dans *La prisonnière* Albertine le nomme à deux reprises « Marcel ». Par conséquent, le narrateur Marcel, découvre fortuitement, avec surprise, l'homosexualité de Charlus, qui est un personnage inventé par Proust, qui manifeste son intérêt pour la question. Ainsi, le Proust Marcel de l'état civil, écrit un livre où le personnage Marcel Proust, qui n'est pas inverti lui-même, et a même plusieurs relations féminines, semble découvrir, pour les besoins du récit, l'inversion du personnage que Proust Marcel a délibérément inventé pour parler d'homosexualité. C'est donc bien une forme très précise de schizophrénie, qui, sans être pathologique, témoigne d'une pensée fragmentée par les besoins de l'écriture, mais qui renvoie ou reflète de façon mimétique la double pensée de l'auteur dans la société. On notera également que, dans *Tendre est la nuit*, le personnage principal, le médecin Dick Diver rapproche ponctuellement l'homosexualité de la folie dans un moment où il trouve à tous les deux un certain charme<sup>7</sup>.

Dans *Tendre est la Nuit*, l'un des personnages principaux, Nicole, est schizophrène. Elle l'est devenue vers l'âge de quinze ans, suite à un inceste (elle a été violée par son père). Son mari Dick Diver, médecin, l'a épousée alors qu'elle était une de ses patientes. Il fait tout pour la maintenir dans un état de rémission. Leur amour est un des moyens de cette rémission. Elle a malheureusement des crises qui révèlent sa folie. La première partie de *Tendre est la nuit* expose un certain nombre de personnages vivant une vie de villégiature sur la côte méditerranéenne française (la Riviera). Quelques riches, et leur nuée de pique-assiettes s'adonnent à leurs loisirs, et à des fêtes ouvertement « vulgaires », où l'on pourra marivauder. Le médecin Dick Diver et sa femme Nicole, organisateurs des fêtes, sont au centre des attentions. Un écrivain est là, Albert McKisco qui essaie d'écrire des histoires de riches (mise en abyme de Fitzgerald). Cependant, sa femme Violet a vu quelque chose « là-haut » dans l'appartement des Diver à l'occasion d'une fête, qui l'a secouée ; divers personnages lui intiment l'ordre de ne pas en parler.

L'histoire déroule une tentative de séduction de Dick Diver par la jeune actrice de dix-sept ans Rosemary, qui vient de se rendre célèbre avec son rôle dans le film *Daddy's girl*. Dick Diver repousse ses avances et lui explique combien il aime sa femme ; une relation avec elle n'aurait pas de sens. À l'occasion d'un voyage, un drame vient cependant secouer la narration : un des amis des Diver a une embrouille avec une bande de malfrats qui finit par le meurtre d'un Noir, Jules Peterson, dans la chambre de Rosemary. Dick Diver déplace le corps vers les couloirs dans une « position plausible » pour éviter des histoires au groupe de touristes. Il demande à sa femme de lui apporter des draps et dessus de lit propres pour le lit de Rosemary, et lui donne rapidement en échange les draps souillés du sang de Peterson. Revenue dans sa suite, Nicole choquée par la vue du sang décompense. La scène que nous mettons en miroir de l'accouplement bruyant de Jupien et Charlus dans la cour des Guermantes a lieu dans la suite d'hôtel des Diver, entre le salon et la salle de bains.

Alors qu'il vient de déplacer le corps de Peterson pour éviter d'être impliqué dans le crime, Dick Diver retourne auprès de son épouse. Restée un peu en arrière sous le coup de l'émotion, Rosemary entend des cris effrayants venant de la salle de bain<sup>8</sup>. Elle s'en approche et découvre Nicole agitée et hurlante dodolant de façon psychotique et prononçant des paroles folles à l'intention de son mari : elle veut porter les draps tâchés de sang et s'en faire un costume. Ainsi Rosemary découvre le secret des Diver, et comprend ce que Violet McKisco avait vu, et qu'il lui avait été interdit de dire : Nicole Diver est sujette à des crises de démence.

Bien entendu cette scène n'est pas exactement homologue à l'accouplement de Charlus et Jupien. Elle présente néanmoins sur le plan de la structure des points communs qui expliquent largement l'effet de lecture qu'elle produit, qui est semblable à l'effet produit par la scène de *Sodome et Gomorrhe*.

Il y a un secret, ce secret est suggéré par Violet depuis les premiers chapitres du livre. Le récit est opéré suivant le point de vue de Rosemary, qui découvre d'abord de loin des cris très

significatifs et inquiétants, sans encore avoir vu Nicole (les cris sont également importants dans la scène Charlus-Jupien, cris associés d'ailleurs à l'idée de crime<sup>9</sup>). En se rapprochant, elle assiste à la scène qui révèle la folie de Nicole. Cette révélation oblige à repenser, relire, ce qui a été lu depuis le début du livre : tout ce que fait le couple est en réalité organisé par une double pensée, la recherche d'une normalité, en lutte contre la schizophrénie de Nicole. En réalité, le Docteur Diver est perpétuellement en train de surveiller son épouse, qu'il aime profondément, pour tenter de la maintenir dans un état normal ; il ne sort pour ainsi dire pas de l'anamnèse médicale. La révélation a lieu à travers le regard effaré de Rosemary. Une fois encore, ce n'est pas que Fitzgerald écrive un livre sur la folie, ce n'est pas non plus qu'un personnage soit d'emblée fou, et décrit comme tel. Au contraire, tout est calme et volupté sur la french Riviera, jusqu'à ce que, sous le regard d'un tiers, on découvre la fausseté de la situation, et le terrible secret des personnages.

Comme dans Proust, un double écran est percé, l'écran de la folie de Nicole, percé à travers l'effacement de Rosemary qui nous est donné à lire. Le secret d'une pensée (malade) est perçu à travers la pensée normalement secrète de Rosemary, et cette lecture sert en réalité à dés-emboîter la vie même de Fitzgerald anéantie par la folie de Zelda, car c'est de cela dont le livre parle, au fond. On a pu dire de *Tendre est la nuit*, qu'il s'agit d'un livre sur le chagrin, la tristesse de l'aggravation de la folie notamment, pour les proches qui aiment la malade.

Pour les besoins de la conclusion, nous admettons que ces deux scènes produisent un effet de lecture très puissant, le plus puissant. Si l'on admet une sorte d'échelle dans l'émotion que la lecture peut susciter, force est d'admettre que la scène « Charlus et Jupien », comme la scène « Dick et Nicole Diver » figurent parmi les scènes les plus puissantes de la littérature, ce que confirme d'ailleurs l'épaisse bibliographie les concernant<sup>10</sup>.

Or, quel est le ressort de cet effet ? Par définition la lecture consiste à intérioriser la pensée d'un autre, le plaisir qu'elle procure a pour

essence une forme de soulagement d'accéder à une pensée pleine et entière, elle permet d'évacuer la frustration, en jouissant enfin de la pensée d'un autre. Dans le cas particulier de ces deux scènes, la révélation d'un secret procure une forme de libération en donnant soudain une densité et un sens aux bribes<sup>11</sup>.

Cependant le lecteur n'est pas informé du secret directement par l'auteur, mais indirectement par le truchement de la pensée d'un personnage qui éprouve cette libération. Le fait de lire la révélation du secret, par la pensée et le ressenti qu'en éprouve un personnage cause un double effet de pénétration dans la pensée d'autrui : le lecteur pénètre dans la pensée de celui qui pénètre dans la pensée, d'une façon pratiquement gigogne, ou en poupées russes (fractale ?). En ce sens, Proust et Fitzgerald donnent un tour de vis ou d'écrou au mécanisme de la lecture et démontrent de façon performative que le sens de la lecture est de pénétrer le secret de la pensée d'autrui, ou à tout le moins, d'en avoir l'illusion.

Cependant dans le cas particulier de ces auteurs, le secret dans le secret, tenu à distance par l'habileté de l'auteur, qui emboîte les personnages comme autant d'objets transactionnels, est précisément le point focal de la véritable pensée secrète de l'auteur : l'homosexualité dans un cas, l'amour pour une schizophrène dans l'autre, au point que cette révélation cesse d'être une illusion pour constituer un véritable aveu.

<sup>1</sup> Julie Tseng et Jordan Poppenk, « Brain meta-state transitions demarcate thoughts across task contexts exposing the mental noise of trait neuroticism », *Nature Communications* 11(3480), 2020. <https://doi.org/10.1038/s41467-020-17255-9>

<sup>2</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005.

<sup>3</sup> Il l'est assurément et, d'ailleurs, il ne s'en cache pas sans le claironner. (N.d.R).

<sup>4</sup> « J'en conclus plus tard qu'il y a une chose aussi bruyante que la souffrance, c'est le plaisir, surtout quand s'y ajoutent – à défaut de la peur d'avoir des enfants, ce qui ne pouvait être le cas ici malgré l'exemple peu probant de la Légende dorée – des soucis immédiats de propreté. » Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol.

III, *Sodome et Gomorrhe*, I, p. 11. Désormais RTP, III, I.

<sup>5</sup> « [...] tout ce qui avait paru jusque-là incohérent à mon esprit, devenait intelligible, se montrait évident comme une phrase, n'offrant aucun sens tant qu'elle reste décomposée en lettres disposées au hasard, exprime, si les caractères se trouvent re-placés dans l'ordre qu'il faut, une pensée que l'on ne pourra plus oublier. » *Id.*, p. 16.

<sup>6</sup> « I have lost my capacity to hope on the little roads that led to Zelda's sanitarium », in John L. Parker Jr., *Runners & Other Ghosts on the Trail*, Tallahassee, Cedarwinds Publishing. Company, 1983.

<sup>7</sup> « Pour Dick, le charme avait toujours une sorte d'existence propre, que ce fût, oui, la pédérastie, la folie etc. » Francis Scott Fitzgerald, *Tendre est la Nuit*, trad. fr. Marguerite Chevalley, Paris, Stock, 1975.

<sup>8</sup> « Et maintenant Rosemary elle aussi pouvait entendre de plus en plus fort une orgie verbale inhumaine qui traversait les trous de serrure les fentes des portes se répandait dans tout l'appartement et suggérait des choses horribles ». *Ibid.*

<sup>9</sup> « Car d'après ce que j'entendis les premiers temps dans [la boutique] de Jupien et qui ne furent que des sons inarticulés, je suppose que peu de paroles furent prononcées. Il est vrai que ces sons étaient si violents que, s'ils n'avaient pas été toujours repris un octave plus haut par une plainte parallèle, j'aurais pu croire qu'une personne en égorgéait une autre à côté de moi et qu'ensuite le meurtrier et sa victime ressuscitée prenaient un bain pour effacer les traces du crime. » RTP, III, I, p. 11.

<sup>10</sup> Voir par exemple Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, Paris, PUF, 1964.

<sup>11</sup> « Elle restait là tremblante, maintenant elle savait ce que Violet McKisco avait vu, dans la salle de bains de la villa Diana. » Francis Scott Fitzgerald, *Tendre est la Nuit*, op. cit.