

Proust/Deleuze. Hors de soi : au commencement était le vertige¹

Anne Simon

Que ce soit avec « Présence et fonction de la folie, l'Araignée » ou dans d'autres textes ou conférences, Deleuze semble contrer Proust en son cœur : à l'endroit de la théorie du « moi profond », qui assimile l'acte d'écriture à une création, voire à une sécrétion de soi. Le philosophe opérerait donc un tour de force en refusant d'attribuer au romancier la théorie qu'il ne cesse pourtant de réaffirmer, selon laquelle le style, seul mode d'accès au « monde » d'autrui et à son « rayon spécial² », a une fonction de singularisation au double sens de constitution du sujet et de particularisation de soi. Cette apparente opération de déni est en réalité traversée par une très grande fidélité qui ne tient pas simplement à la similitude de leur pratique de la trahison libératrice. Si Deleuze rejoint le romancier, c'est par une connexion hétérogène qui récuse ce qui est de prime abord irrécusable, le moi comme source et finalité de l'art. Leurs objectifs semblent certes aux antipodes (hyper individualisation chez l'un, devenir impersonnel chez l'autre) ; mais leur rapport à la « singularité³ » (plus qu'au « sujet ») se croise au point qu'on finit par ne plus pouvoir aborder la trame du texte proustien sans sentir en son cœur vibrer l'araignée-Deleuze. En refusant d'envisager la question complexe des voix narratives dans la *Recherche*, qu'il pensait trop rapportée « à un système de subjectivité⁴ » périmé (à tort car une voix narrative ne « fait » pas le sujet), Deleuze s'est privé de la fécondité philosophique du procédé de la polyphonie, qui aurait pu introduire de nombreux courants d'air dans la prose serrée de *Proust et les signes*. Il n'en reste pas moins qu'en sortant Proust du territoire étouffant de l'introspection, du souvenir biographique, du « sale petit secret⁵ » à la Bataille, de l'enfance personnelle (« *Si quelqu'un ne s'est pas intéressé à son enfance, c'est Proust⁶* »), Deleuze se situe au plus proche du romancier. Passé le tournant des années 1970, la très grande force du penseur, sans nul doute

alimentée par le délire guattarien, est là : dans cette faculté, presque contagieuse, qu'il a eu de nous faire aborder la *Recherche* non comme un monde, mais comme une déclinaison de rythmes et d'emportements. Il s'agit désormais de lire le romanesque sur le mode d'un tempo et non plus sur celui d'un contenu comme c'était encore le cas dans la première édition de *Proust et les signes*. Avec Deleuze et Guattari, Proust, comme le narrateur, comme Vinteuil et contre Swann, devient un « maître de la vitesse⁷ » : il n'est plus celui qui pense « en termes de sujets, de forme, de ressemblance entre sujets, de correspondances entre formes⁸ », mais en termes de dégagements, de variations, de rapports entre accélérations et ralentissements. Comme Charlus dont la voix inconsciemment diphonique abrite une « nichée de jeunes filles⁹ », Proust est traversé par la folle dynamique du « groupe des jeunes filles¹⁰ », sur lesquelles Deleuze revient encore en 1996 pour rappeler qu'elles sont décrites « comme des rapports mouvants de lenteur et de vitesse, et des individuations par heccécité, non subjectives¹¹ ».

Mais revenons aux déterritorialisations des toutes premières pages de Combray, à cet entre-deux liminaire entre le réel et la fiction, entre la veille et le sommeil – un sommeil dans lequel Barthes repérera à la même époque que Deleuze une « conscience dérégulée, vacillante, intermittente, [...] soustraite à la logique du syntagme narratif et de la chronologie¹² ». La seconde édition de *Proust et les signes*¹³ suggère comment se met en branle un processus d'arrachement et de « décloisonnement¹⁴ » indéfectiblement psychique, charnel, spatial et temporel, interdisant de rapporter le « je » à un pronom « personnel ». C'est en effet au sein de la plus extrême proximité à soi, dans « la profondeur devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés¹⁵ », que celui qui s'endort se rejoint, non pas malgré, mais grâce à une dépersonnalisation portée

à la n-ième puissance : le sommeil, précisera bien plus tard le narrateur, « l'emmenait si loin hors du monde habité par le souvenir et la pensée, à travers un éther où il était seul, plus que seul, n'ayant même pas ce compagnon où l'on s'aperçoit soi-même » qu'« il était hors du temps et de ses mesures¹⁶ ». De fait, le protagoniste expérimente une série de devenirs qui ne cessent de se redéployer. C'est à ce niveau précis de la prescience d'une motilité fondamentale de l'univers ou du « chaosmos¹⁷ » proustiens que la lecture de Deleuze se fait puissamment opératoire. Devenir-livre, devenir-enfant, devenir-femme, devenir-animal, devenir impersonnel d'un être qui se sent simplement exister¹⁸, le « je » proustien est d'emblée un « hors sujet » : « le sujet du livre se détachait de moi » explique le narrateur à la quatrième ligne de l'incipit, qui ne sait « pas au premier instant » de l'éveil « qui » il est. Ces quelques pages à la typologie serrée qui ouvrent le tourbillon de la *Recherche* ne nous donnent pas seulement accès à un enchaînement/déchaînement de métamorphoses qui se révéleront définitoires de notre condition (« *un même homme, si on l'examine pendant quelques minutes, semble successivement un homme, un homme-oiseau ou un homme-insecte, etc.*¹⁹ »). Ce sont aussi les formes classiques de la subjectivation qui se dissolvent, confrontant le lecteur, assis comme le protagoniste dans un « fauteuil magique » qui le fait « voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace », au fantastique de la vie quotidienne. Au niveau spatial, le protagoniste vit des expériences d'ubiquité interne (le fameux kaléidoscope des chambres qui rend sensible un emboîtement achronique d'espaces) et de « transvertébration²⁰ » entre le charnel et le spirituel (le protagoniste devient « ce dont parlait l'ouvrage »). Le cercle singularisant de l'« homme qui dort » diverge de lui-même et finit par transformer les mondes bien ordonnés du sommeil habituel en « mondes désorbités » – Deleuze y reviendra dans *L'Abécédaire*, on ne délire par sur la petite affaire privée de l'enfance, on délire sur un plan cosmique : « on délire sur la fin du monde, on délire sur les particules, sur les électrons, et pas sur papa-maman²¹. » Au niveau temporel,

le « je », qu'on a d'ailleurs tant de mal à situer dans la chronologie de la vie du narrateur, emmêle « le fil des heures », efface les rimes temporalité/irréversibilité, temporalité/individualité. Tantôt il devient un moment de l'histoire (« la rivalité de François I^{er} et de Charles-Quint »), tantôt, analogue au mur de son rêve, il « [file] » de sa chambre d'enfant chez Tante Léonie à sa chambre d'adulte chez Mme de Saint-Loup. Enfin et surtout, il saute par dessus l'évolution humaine qui a conduit aux « lampes à pétrole » et aux « chemises à col rabattu » pour se trouver relié à une chaîne biologique plus primordiale. L'« homme des cavernes » en proie à un dénuement ontologique total est encore trop spécifiant ; le corps sans identité du dormeur, mais au plus intensément embranché sur le divers de la vie, devient ainsi un animal dépourvu de nom, qui se fabrique « un nid » rassurant « [tressé] avec les choses les plus disparates » et dans lequel frémit uniquement « dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence ».

Cette désorganisation liminaire de l'ensemble des catégories qui définissent un sujet de même que ses réenchaînements hétérogènes et non hiérarchisés sont rendus sensibles par un recours à des rythmes et des collusions sémiologiques d'autant plus troublants qu'ils attaquent la langue sans ostentation : syntaxe progressivement hallucinatoire, comme dans les célèbres phrases sur l'« homme qui dort » ou le « kinétoscope » des chambres, qui distordent la logique de l'intérieur tout en en conservant le cadre apparent ; accumulation si rapide des comparants que les devenirs ne s'éliminent jamais totalement les uns les autres ; champ sémiologique généralisé de la bifurcation et de la désorientation, où « filer », « bouleverser », « voyager », « passer », « se creuser », « remplir », « s'étirer », « se disloquer », « virer » constituent autant de manières pour l'esprit de « [lâcher] le plan » de l'identité. Contrairement à ce qu'écrivait l'éditeur Alfred Humblot à propos de *Du côté de chez Swann*, regrettant « qu'un monsieur puisse employer trente pages à décrire comment il se tourne et se retourne dans son lit avant de trouver le sommeil²² », ce n'est pas la lenteur qui caractérise cet incipit, mais la fulgurance des changements d'échelles

et de dimensionnalités. En l'espace de deux pages, le cosmique se met à traverser le plus organique, tandis qu'un « je » plein, central, sûr de lui et assertif (« Longtemps, etc. ») laisse place à un corps désorganisé, soumis à la magie des multiplicités, dont Deleuze et Guattari se souviendront lors de l'élaboration du « CsO » (corps sans organes) : « le narrateur ne voit rien, n'entend rien, est un corps sans organes, ou plutôt comme une araignée repliée, figée sur sa toile ; qui n'observe rien, mais répond aux moindres signes, à la moindre vibration en bondissant sur sa proie²³. » Effectivement, les dimensions se succèdent et se brouillent, la dilatation de soi à la surface du monde laisse place à un creusement vers l'imperceptible, pour un voyage au cœur de l'indistinction.

¹ Paru dans A. SIMON, « Hors sujet (Deleuze) », in *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*, Paris, Hermann, « Philosophie », 2016, 140-145. Reproduit ici avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

² M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. TADIÉ, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, vol. IV, 474.

³ Cf. G. DELEUZE, « La littérature et la vie », in *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 13.

⁴ Cf. G. DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1986, 217.

⁵ « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », in G. DELEUZE et C. PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, 58-59. Voir aussi G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 241, sur « ce que Lawrence appelait "le sale petit secret" ».

⁶ « E comme Enfance », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet [1988], réal. Pierre-André Boutang et Michel Pamart, Sodaperga, 1995 ; je souligne.

⁷ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., 333.

⁸ *Ibidem*, 332.

⁹ *Ibid.*, 49.

¹⁰ *Ibid.*, 332.

¹¹ G. DELEUZE et C. PARNET, *Dialogues*, op. cit., 112.

¹² R. BARTHES, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, éd. N. LÉGER, Paris, Le Seuil, « Traces écrites », 2003, 239.

¹³ G. DELEUZE, *Proust et les signes*, op. cit., 154-156.

¹⁴ R. BARTHES, *La Préparation du roman*, op. cit., 239.

¹⁵ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. III, 157.

¹⁶ *Ibidem*, 372 ; je souligne.

¹⁷ Mot-valise créé par James Joyce, repris par Deleuze.

¹⁸ Ces devenirs sont successivement déclinés dans M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. I, 3-5. Les citations non référencées renvoient à ces pages.

¹⁹ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. III, 8.

²⁰ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. I, 10.

²¹ « D comme Désir », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

²² Cité par L. DE ROBERT, *Comment débuta Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1969, 9.

²³ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 81 ; cf. un an plus tard G. DELEUZE, « Présence et fonction de la folie, l'Araignée », in *Proust et les signes*, op. cit., 218.

La lecture des allusions chez Proust : une complexité programmée

Francine Goujon

On peut prouver assez facilement que le roman de Proust recèle un grand nombre d'allusions : allusions à des œuvres littéraires et artistiques, à des personnages contemporains de l'auteur, à des événements de sa vie. Sans doute la question des destinataires de ces allusions est-elle loin d'être résolue. Si certaines d'entre elles paraissent accessibles à tout contemporain cultivé du romancier et à tout lecteur du XXI^{ème} siècle qui a acquis cette culture (c'est le cas du portrait allusif du danseur Nijinski dans Le Côté de Guermantes I par exemple¹), les allusions sensibles, celles qui ont trait à l'homosexualité ou à des épisodes douloureux de l'enfance, sont beaucoup mieux cryptées ; dans ce cas le nombre des destinataires potentiels se réduit sans doute à quelques proches de Proust et à des lecteurs acharnés, prêts à de multiples relectures de l'œuvre.

Pourtant, les réseaux d'allusions ménagent à cette lecture des chemins plus ou moins malaisés mais repérables parce que cohérents et qui conduisent dans chaque cas à dégager un ensemble, souvent constitué en récit allusif. Dire que l'auteur sème alors plusieurs indices concordants, c'est dire qu'il programme une lecture seconde du texte, même s'il ne revendique jamais sa pratique². Il dessine alors deux lectures possibles, l'une linéaire et complète, l'autre morcelée et fondée sur la reconnaissance de relations spécifiques. C'est avant tout une lecture discontinue qui prend appui sur la lecture linéaire pour en détacher certains éléments textuels et les reconfigurer.

Il se trouve par exemple, dans la matinée Villeparisis, une citation dissimulée du *Rouge et le Noir* de Stendhal et plusieurs allusions à ce roman, dont l'une, disparue ensuite, dans un cahier de mise au net, le Cahier 39³. Elles conduisent étrangement à identifier Bloch à Julien Sorel et, de façon plus surprenante encore, Mme de Villeparisis, en une occasion, à Mathilde de La Mole, et en une autre, à Mme de Rênal. Si en un point l'allusion se suffit à elle-même (Mme de Villeparisis permet d'imaginer un instant ce qu'aurait pu être la vieillesse de Mathilde), l'ensemble appelle surtout à faire apparaître derrière Bloch, que le narrateur ridiculise impitoyablement, l'ombre de Julien Sorel, plébéien révolté soumis à une justice de classe. Or Bloch dans cette scène est victime

de l'antisémitisme des invités antidreyfusards de Mme de Villeparisis et de sa propre naïveté, qui l'y expose sans qu'il ait prévu de parade. Il ne se révolte nullement. Mais la superposition de Bloch et du personnage de Stendhal permet de rendre ses enjeux à la scène : elle fait apparaître le tragique de l'affaire Dreyfus et peut-être l'ombre de Dreyfus lui-même derrière les mésaventures du jeune juif imprudent. Un autre narrateur double donc celui qui raille la mauvaise éducation et le peu d'usage du monde de Bloch. Dans ce cas la scène allusive, fondée sur quelques points de rapprochement avec le roman de Stendhal, donne en fait le sens du récit immédiat, mais ce sens ne peut apparaître que par superposition.

Encore faut-il identifier d'abord les quatre points de rapprochement en question. Aucun d'entre eux n'est revendiqué. Leur lecture est donc presque nécessairement rétrospective. C'est au deuxième ou au troisième indice que la présence d'un texte sous-jacent se fait insistante et que l'œuvre « alludée » peut être identifiée. Le lecteur est alors contraint à un retour en arrière qui lui permet de vérifier ses hypothèses. La lecture des allusions est presque toujours rétrospective et elle est dans bien des cas accompagnée d'un sentiment de surprise qu'elle vise probablement à susciter, les diverses agrammaticalités, pour reprendre le terme forgé par Michael Riffaterre⁴, s'organisant soudain pour produire un sens inattendu. Le verre