

**Laboratoire fictionnel en vue  
d'une philosophie romanesque de la nature  
Ressouvenir proustien et reprise kierkegaardienne**

Thomas Carrier-Lafleur (Universités Laval et Paul-Valéry)  
& Michaël Di Vita (Université d'Ottawa)

Comment penser une philosophie de la nature en la rapportant à un individu existant ? Voilà le problème de ce texte. Mais d'abord, qu'est-ce qu'une philosophie de la nature ? Prenons l'exemple du jeune Schelling, celui de l'*Introduction à l'Esquisse d'un système de philosophie de la nature* : la philosophie de la nature s'y présente comme une « science nécessaire du système du savoir », une « physique, mais une physique *spéculative* »<sup>1</sup> dont l'objet n'est pas tant l'organisation des corps tels que nous les percevons que les principes a priori que ces corps supposent. Ces principes spéculatifs ressortissent d'une géométrie que la pensée découvre comme nécessaire pour penser l'organisation et la production de la nature, sans qu'il faille pourtant déduire cette dernière de la géométrie. Au contraire, Schelling pose la nature comme effet de la production de ce que la philosophie se donne pour condition afin de penser cette nature : le mouvement de la pensée est génétique, en ce qu'il produit non pas le réel lui-même mais ce qu'il donne à voir de cette nature, laquelle est intrinsèquement pensée, consciemment ou inconsciemment. La genèse géométrique de l'idéal est la même que celle du réel, car l'idéal est produit en soi par ce réel. Or, bien que la genèse du système de Schelling se refuse à déduire a priori la nature à partir d'une géométrie purement abstraite, il n'en reste pas moins que, comme toute activité philosophique, elle implique la participation effective d'un sujet pensant, ce que la *Naturphilosophie* semble oublier, voire considérer comme une simple donnée arbitraire n'ayant aucun impact véritable quant à la compréhension de la nature. On ne dira pas pour autant que Schelling aura manqué la nature subjective de la philosophie – ce qui serait faux –, mais plutôt qu'il est possible d'insister sur les conditions éthiques

---

<sup>1</sup> F.W. J. Schelling, *Introduction à l'Esquisse d'un système de philosophie de la nature* [1799], trad. Franck Fischbach et Emmanuel Renault, Paris, Livre de Poche, coll. « Classiques de la philosophie », 2001, respectivement p. 67 et 72 (§ 3) pour les deux citations. L'auteur souligne.

et esthétiques de la production d'une philosophie de la nature. Peut-on penser une philosophie de la nature qui ne réduise pas le sujet à une simple catégorie d'objet et qui puisse réfléchir sa singularité existentielle ?

Pour problématiser une philosophie de la nature ayant une telle implication existentielle, on posera l'hypothèse suivante : penser ensemble la philosophie de la nature et l'individu existant nécessite le *recours à la fiction*, en ce que la fiction est le laboratoire de la réflexion et de la production des conditions de la réflexion de l'individu existant. C'est la fiction comme *cogito* existentiel. Notre propre laboratoire réunira deux expériences singulières de fiction philosophique : d'une part *Du côté de chez Swann*<sup>2</sup>, de l'autre *La reprise*<sup>3</sup>. De Proust, nous ne retiendrons qu'un épisode, qui ne prétend aucunement rendre compte de ce que serait la véritable philosophie proustienne, mais qui a l'avantage de présenter une philosophie romanesque de la nature qui est, justement, un *échec* : il s'agit du premier moment où le héros-narrateur prend la plume, tâchant de faire la reprise de sa vie, mais où l'écriture prend la forme d'un ressouvenir, d'un retour vers le passé. Chez Kierkegaard, nous analyserons les conditions fictionnelles de l'échec – échec du narrateur proustien, comme celui des personnages de *La reprise* –, et nous tenterons de dépasser la logique du ressouvenir grâce au paradoxe de la reprise, comprise comme ressouvenir vers l'avant, et non plus vers l'arrière d'un passé originel, qu'il soit individuel ou collectif. La reprise kierkegaardienne sera ainsi présentée comme une sorte d'antiméthode permettant de poser le problème singulier d'une philosophie romanesque de la nature. Des principes a priori de l'organisation du mouvement de la nature, nous nous intéresserons surtout à ce que nous pourrions appeler les principes ontologiques du mouvement de la fiction. Au lieu de considérer une œuvre romanesque comme un produit fictif, un simulacre, on la traitera comme une « machine naturelle », à travers l'analyse de sa productivité intrinsèque comprise comme dimension naturante. En somme, d'une *ontologie de la fiction* on tentera d'esquisser les conditions existentielles, et par là fictionnelles, d'une ontologie de la nature. Penser

---

<sup>2</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], dans *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], vol. I, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 1-420.

<sup>3</sup> Søren Kierkegaard, *La reprise. Un essai de psychologie : expériences* [1843], trad. Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990. Le terme « reprise » vient du danois « *Gjentagelse* » qui, cela a son importance, s'oppose au terme d'origine latine « *Repetition* », choix que Kierkegaard a fait en toute connaissance de cause. Cela explique également que les nouveaux traducteurs aient tenu à modifier le titre de l'œuvre, de *La répétition* à *La reprise*. Pour plus de détails sur cet enjeu, voir la note de N. Viallaneix aux pages 56-58.

conjointement la philosophie de la nature et la reprise convoque les propriétés essentiellement utopiques de la fiction, propriétés qui, c'est ce que l'on tentera de souligner, se trouvaient peut-être déjà dans toute entreprise de penser philosophiquement la nature. La fiction sera à même de nous montrer un certain échec de la philosophie à penser la nature, lorsque rapportée à un individu existant, échec que la fiction devra par la suite se réapproprier.

Il va de soi que nous ne pourrons développer suffisamment l'importance que nous accordons à la fiction, ce qui a pour effet de la survaloriser comme concept, voire comme principe d'explication. Toute fiction ne peut atteindre une telle importance, nous en sommes bien conscients. C'est là l'effet d'un déplacement de la problématique classique de la philosophie de la nature vers l'individu existant, en ce sens que nous nous tiendrons délibérément au seuil de la philosophie de la nature à proprement parler, afin d'en repenser les conditions existentielles. Au lieu de tenter de répondre à la question « qu'est-ce qu'une philosophie de la nature selon Proust ou Kierkegaard ? », est interrogée la condition fictionnelle que présuppose l'introduction d'un individu ou d'un lecteur existant en philosophie et, du même coup, du rapport que ce dernier entretient avec lui-même lorsqu'il s'engage dans une entreprise de réflexion prenant pour objet la nature. Si nul cogito fondationnel n'est possible pour l'individu pensant, ce n'est pas le cogito qu'il faut rejeter, mais la fondation originelle ou objective de la philosophie<sup>4</sup>. La fiction pourrait-elle former le milieu que l'individu existant doit *forger* pour se penser soi-même et la nature ?

### **I. Philosophie de la nature romanesque : le ressouvenir**

À l'instar de l'immanence infinie de la nature spinozienne, la *Naturphilosophie* ne recourt pas à la représentation ou aux images d'une conscience subjective finie pour fonder le système de la philosophie, mais uniquement à la nécessité de la productivité intrinsèque de Dieu ou de la nature.

---

<sup>4</sup> Pour des considérations contemporaines sur le rapport philosophie/fiction, nous renvoyons vivement à ces ouvrages : Bruno Clément, *Le récit de la méthode*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2005 ; Boris Groys, « Søren Kierkegaard », dans *Introduction to Antiphilosophy*, London/New York, Verso, 2012 [2009], p. 1-32 ; Joshua Landy, *Philosophy as Fiction. Self, Deception, and Knowledge in Proust*, New York, Oxford University Press, 2004. Pour des considérations contemporaines sur le rapport philosophie/fiction, nous renvoyons vivement à ces ouvrages : Bruno Clément, *Le récit de la méthode*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2005 ; Boris Groys, « Søren Kierkegaard », dans *Introduction to Antiphilosophy*, London/New York, Verso, 2012 [2009], p. 1-32 ; Joshua Landy, *Philosophy as Fiction. Self, Deception, and Knowledge in Proust*, New York, Oxford University Press, 2004 ; Pierre Macherey, *De l'utopie !*, Lille, De l'incidence, 2011.

Contrairement à cette entreprise, le principe d'une pensée de la nature proustienne ne réside pas au sein de la nature qui enveloppe l'individu qui la pense, mais plutôt dans une espèce d'intuition intellectuelle du tout du monde recouvert par la nature et ses signes, comme si la vérité toujours lointaine devait être mise à nue par le sujet pensant, pour finalement se traduire en vérité romanesque définitive. Le roman est repoussé jusqu'à ce que le sujet écrivain trouve la vérité absolue. Or, il semble que le contraste entre Schelling et Proust ne soit pas si grand, dans la mesure où l'individu n'est pas plus chez l'un que chez l'autre un créateur de vérités, étant au contraire un moyen, une « occasion » dirait Kierkegaard, au service de l'en soi de la vérité du monde ou d'un extra-monde. Ainsi lit-on cette remarque du jeune narrateur à Combray :

« Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre. Les regrets que j'en éprouvais, tandis que je restais seul à rêver un peu à l'écart, me faisaient tant souffrir, que pour ne plus les ressentir, de lui-même par une sorte d'inhibition devant la douleur, mon esprit s'arrêtait entièrement de penser aux vers, aux romans, à un avenir poétique sur lequel mon manque de talent m'interdisait de compter. Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, *tout d'un coup* un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir. Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur »<sup>5</sup>.

L'appel de la nature n'y est pas, comme on peut pourtant le comprendre à la première lecture, totalement étranger aux préoccupations romanesques : il en constitue le stade primordial, le moment le plus important. Mieux, cet appel élabore ici le principe métaphysique a priori qui est antérieur logiquement et temporellement à toutes préoccupations littéraires, lesquelles n'apparaissent donc qu'après la découverte ou la saisie intuitive de l'essence du tout du monde, par-delà la nature et ses produits. L'être de la vérité est le message intrinsèque de la productivité infinie de la nature à travers ses objets que le

---

<sup>5</sup> Kierkegaard, *La reprise*, p. 176. Nous soulignons.

jeune narrateur capte et désire approfondir, en écoutant la philosophie de la nature pour mieux la chanter. Avant la littérature, il faut déduire, grâce à l'intuition du tout de la nature, une théorie romantique de production littéraire et philosophique.

Une telle théorie est celle de l'instant : c'est le « tout d'un coup » proustien. De cet instant seront déduites de « jolies phrases » à saveur romantique et philosophique exprimant cette vérité sacrée ou, en termes classiques, le « livre du monde » qui n'est en fait que le ressouvenir de ce même monde manifesté localement et ponctuellement dans l'instant. Le narrateur n'est donc que le ressouvenir de l'éternité de la nature, l'occasion par laquelle le monde redevient vérité, qu'il fut de tout temps, et l'instant est ce moment où le narrateur se reconnaît ou se ressouvient de son appartenance à un monde éternellement présent à soi. Tout cela se rend encore plus visible lors du passage où le narrateur, dans la voiture du docteur Percepied, à la vue des arbres et des clochers, composa « malgré les cahots de la voiture, pour soulager [s]a conscience, et obéir à [s]on enthousiasme »<sup>6</sup>, un texte poético-philosophique enveloppant un instant éternel de la cosmologie de Combray et de l'expérience de la nature. D'où vient l'« enthousiasme » du narrateur ? Il est l'effet d'une rencontre contingente ou d'une occasion singulière que l'écriture permettra de conserver en enveloppant la « pierre » et son « reflet » : un *mode d'existence* qui, à la différence des autres événements naturels perdus au cours de sa vie, parviendra à faire parler directement la nature. L'écriture enveloppe de texte l'instant et lui fait dire ce que le livre du monde exprime éternellement, au même titre que chaque caillou de Combray enveloppe toute l'expérience de la nature éternelle. Par cela on comprend que le mode d'existence exprimé par l'enveloppement textuel d'un instant est l'*analogon* de la vérité éternelle : un ressouvenir, une intuition intellectuelle traduisant le tout infini d'une nature qui ne saurait se comprendre par la matérialité de ses objets finis. Si la vérité en soi est par-delà la nature composée d'objets finis, et que la nature est éternelle, alors l'intuition intellectuelle du tout est un ressouvenir de l'éternité s'exprimant à travers le sujet de l'intuition qui perce ces objets finis. Le ressouvenir serait le franchissement de l'écart entre l'en soi de la vérité et le pour soi de la vérité.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 179.

Dans la suite du passage en question, Proust copie le texte composé par son jeune narrateur, ce qui, pour le lecteur, est somme toute singulier : le texte proustien (c'est-à-dire la narration du *Côté de chez Swann*, production textuelle du jeune narrateur exclue) offrait *déjà* une description et une mise en scène de la vie naturelle de Combray, du mouvement de la voiture du docteur, des trois clochers, des arbres, du soleil et des ombres. Pour le dire autrement, Proust crée ici une sorte de retournement du roman sur lui-même, un effet de juxtaposition qui permet au court essai poétique et romantique du jeune narrateur d'envelopper le texte original du *Côté de chez Swann*, effet de mise en abyme qui vise en quelque sorte à éterniser, à momifier le récit A (Combray) par le récit B (l'instant poétique transcrit par le narrateur). Dans son propre récit, Proust orchestre une lutte des prétendants, à partir d'un combat des points de vue entre la vérité romanesque (récit A) et la vérité extra-romanesque (récit B). Et si le récit B est extra-romanesque, c'est qu'il est l'expression pseudo-littéraire de l'intuition intellectuelle du tout de la nature infinie, laquelle est philosophique avant de se traduire en récit.

On retrouve la question socratique posée par Kierkegaard (sous le couvert de Johannes Climacus) dès la première phrase des *Miettes philosophiques* : « Dans quelle mesure la vérité peut-elle s'apprendre ? [...] Dans la mesure où la vérité peut s'apprendre, il faut bien présupposer qu'elle n'est pas ; en tant donc qu'elle doit être apprise, on la cherche ». C'est le paradoxe de la connaissance, à savoir « qu'il est impossible à un homme de chercher ce qu'il sait et tout aussi impossible de chercher ce qu'il ne sait pas ; car ce qu'il sait, il ne peut le chercher puisqu'il le sait, et ce qu'il ne sait pas, il ne peut le chercher, car il ne sait pas ce qu'il doit chercher »<sup>7</sup>. En effet, pour le jeune narrateur, la recherche d'un « sujet philosophique » pour un « grand roman », comme il le répète souvent, est une pure abstraction, un inconnu. Quoi chercher, puisque s'il le savait il ne le chercherait pas ? Certains objets naturels lui font des signes, ce qu'il interprète comme un véritable appel de la vérité. Pourtant, la vérité, selon ses propres dires, ne se trouve pas à même ces objets, n'étant que des pré-textes, des occasions. Le texte poétique que le jeune narrateur produira est-il vraiment la vérité qu'il cherchait, en tant qu'écrivain en devenir ? Une vérité qui, une fois trouvée, provoque un plaisir intense mais éphémère, une vérité de l'instant recouvrant la nature telle une *coquille poétique* :

---

<sup>7</sup> Søren Kierkegaard, *Les miettes philosophiques* [1844], trad. Paul Petit, Paris, Seuil, coll. « Points : Essais », 1967, p. 39.

« à ce moment-là, quand, au coin du siège où le cocher du docteur plaçait habituellement dans un panier les volailles qu'il avait achetées au marché de Martinville, j'eus fini de l'écrire, je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête »<sup>8</sup>.

Une telle coquille offre-t-elle une réponse suffisante à la soif de sujets philosophiques du jeune narrateur ? Plus encore, le texte poétique, compris comme enveloppe éternelle et instantanée, en plus d'être un ressouvenir infini de toutes les choses du monde, peut-il également être une reprise vers l'avant et du même coup rendre possible une philosophie romanesque de la nature ?

## **II. Ressouvenir et reprise**

« Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est une reprise en avant. C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux, en admettant, bien entendu, qu'il se donne le temps de vivre et ne cherche pas, dès l'heure de sa naissance, un prétexte [...] pour s'esquiver derechef hors de la vie<sup>9</sup> », dit Kierkegaard dans un passage qu'il faudra retenir. Or, avec le ressouvenir qu'engendrait l'occasion chez le jeune narrateur proustien, il semble que la direction du mouvement de la répétition était l'arrière, que l'écriture du texte-enveloppe ne reprenait pas vers l'avant le mouvement de la vie, mais qu'il répétait le *même* d'un événement passé dans un présent de ce fait éludé par la transcendance de la nature. Car s'il est possible de saisir intuitivement le tout de la nature, et que l'occasion ou l'événement poétique n'est derechef qu'un moyen pour l'éternité du tout de se dire ou de se consacrer elle-même, on en conclura forcément que, par l'écriture « momifiante », le narrateur fuit sa propre vie, son propre devenir vers l'avant en tâchant de transcender le temps romanesque et expérientiel en une éternité purement abstraite. Le *même* du passé escamote l'*autre* du passé et l'*autre* du futur. Alors comment s'imaginer ce jeune narrateur heureux, puisqu'il ne fait

---

<sup>8</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 180.

<sup>9</sup> Søren Kierkegaard, *La reprise*, op. cit., p. 65-66.

que reproduire du même dans l'autre du futur, ce qui n'est, au fond, que l'auto-évacuation du sujet hors du monde, *sub specie aeternitatis* ? La reprise, qui est un ressouvenir vers l'avant, ne suppose-t-elle pas un refus de la transcendance romantique, afin de réinvestir le passé et le présent dans un futur sans jamais sortir de la vie ? Tout se passe comme si le jeune narrateur chantait non pas vers l'avant, mais vers l'arrière : l'œuf textuel est pondu dans l'instant, c'est-à-dire que le narrateur imite la nature immédiate, soit la poule à ses côtés dans la voiture, au même titre que le contenu de l'œuf imite les choses de la nature environnante. Il y a là une *analogie* entre la forme de la répétition textuelle et l'imitation de la nature à travers le narrateur, qui n'est que le moyen que se donne la nature afin de se reproduire dans toute sa splendeur. Mais cette analogie masque la vraie reprise, le ressouvenir vers l'avant. Pourquoi ? En pensant la nature sous le prisme du *même*, le sujet existant se perd soi-même et perd la nature. En effet, l'analogie est ici fondée sur l'intuition intellectuelle du tout de la nature, lequel est a priori, et cette intuition a pour véritable sujet la nature en personne : c'est l'éternité qui chante à travers le jeune narrateur et qu'il cherche à conserver dans une enveloppe textuelle idéale. Par conséquent, le narrateur joue le rôle d'interprète, voire de prophète de ce qui est toujours déjà là, c'est-à-dire la nature éternelle : il cherche des signes d'un événement qui, certes, le dépasse, mais qu'il rapporte analogiquement, pour se reconforter, à un même antérieur à la fois logiquement et temporellement. L'analogie suppose quelque chose qui la précède ; le signe renvoie à un événement extérieur ; et l'imitation est l'opération logico-poétique par laquelle l'individu existant entend se laisser transcender par les puissances éternelles de la nature. Chaque fois, l'acte poétique et philosophique se précède soi-même ; il est renvoyé à un passé qui s'appartient éternellement : le tout de la nature. Il n'y a donc pas de reprise vers l'avant, puisque *la vraie reprise implique l'immanence radicale de l'événement*.

Si l'on veut penser une philosophie romanesque et immanente de la nature, pourquoi renvoyer à Kierkegaard et à sa *Reprise* alors qu'il pense la reprise uniquement du point de vue de l'esprit, sans jamais la rapporter à la nature ? La reprise, problématisée par Constantin Constantius, l'auteur pseudonyme de cet « essai de psychologie expérimentale » qu'est *La reprise*, n'est-elle pas justement le contraire de l'immanence, à savoir une transcendance impossible à penser conceptuellement et qui, pour cette raison, n'entreprendrait aucun rapport essentiel avec ce que Schelling (considéré par Kierkegaard comme penseur de l'immanence, au même titre que Hegel ou



Spinoza) pensait sous le thème de la philosophie de la nature ? À première vue, il semble que Constantin soit d'accord avec le jeune narrateur proustien qui cherche à transcender sa vie par la nature, de laquelle il s'efforce de déduire son art philosophique en vue d'un grand roman. Avec la discontinuité de la transcendance, la reprise avorte et en ressortent des éclats analogiques qui viennent suspendre le roman à des vérités extra-romanesques et extra-naturelles faisant de l'intuition, pour ne pas dire de la foi romantique du jeune narrateur, une déduction métaphysique. Mais si la vraie reprise, comme le souligne plus d'une fois Kierkegaard, redonne « tout au double », comment se fait-il que ce processus échoue dans le cas du jeune narrateur à Combray qui, d'une certaine façon, produit un double de la nature éternelle qui pourtant ne se redonne pas à lui au double, mais sous le mode d'un tout fermé sur soi ? Le double qu'est l'œuf textuel présuppose que la reprise est éternellement donnée : le ressouvenir mis en branle par l'écriture du narrateur ne fait que reproduire ou imiter un passé identique à soi, nécessaire en sa vérité naturelle et immémoriale. Ainsi, le double ne produit rien d'essentiellement nouveau, au contraire : il ne fait que *déduire par imitation* ce qui est éternellement présent au sein du passé infini du tout de la nature. En d'autres mots, le ressouvenir est un double que la nature produit d'elle-même à *travers* l'individu, le jeune narrateur, et, puisque ce double se veut être la nature éternelle incarnée, il n'y a pas de nouveauté absolue, mais seulement des nouveautés relatives subordonnées au fond essentiellement identique qu'est le tout fermé d'une nature qui ne peut se contredire, ou contrevenir à ses lois nécessaires (qu'elles soient proprement physiques ou bien esthétiques, philosophiques, littéraires). En somme : le double est extérieur à la nature, car il est l'enveloppement d'une *transcendance* indicible ; le jeune narrateur est extérieur à l'éternité, n'étant que le moyen que se donne la nature pour s'exprimer ; et le temps est extérieur et subordonné à l'éternité, de la même façon qu'il en serait l'imitation ou la copie.

« Le problème sur lequel il achoppe c'est, ni plus ni moins, celui de la reprise. Il a raison de n'en pas chercher la solution dans la philosophie grecque, ni non plus dans la moderne ; car les Grecs font le mouvement opposé : un Grec choisirait ici de se ressouvenir, sans que sa conscience l'angoisse ; quant à la philosophie moderne, elle ne fait aucun mouvement ; elle ne fait, en général, que radoter à propos de "dépassements" et, si toutefois elle fait un mouvement, celui-ci se trouve toujours dans l'immanence ; la reprise, au contraire, est et demeure une transcendance »<sup>10</sup>, dit Constantin du poète, pris dans un problème

---

<sup>10</sup> Søren Kierkegaard, *La reprise*, p. 130. Nous soulignons.

similaire à celui du jeune narrateur. Pourtant, entre les deux personnages kierkegaardien, il y a une différence notable : là où Constantin expérimente le problème dans un cadre naturel, le poète le vit du point de vue de l'esprit. Cela indique les *deux voies* qu'il faudra emprunter afin de poser le problème de la reprise, c'est-à-dire deux mises en scènes fictionnelles de la philosophie.

Premièrement, celle de Constantin, le narrateur principal de *La reprise*, qui cherche la reprise sous diverses formes « naturelles » et générales, plusieurs mises en scène, ou mises « au double », à saveur stoïcienne : second voyage à Berlin, seconde soirée au théâtre, etc. Plus encore, par son accompagnement psychologique du poète. Coup sur coup, il va élaborer des « astuces » philosophiques et théâtrales dans lesquelles son protégé sera amené à expérimenter à son tour un *double numérique* : superposer ses émotions comme des couches de vêtements, juxtaposer les amourettes en vue de tromper celle qui est réellement l'aimée, etc. Toutes ces manigances, toutes ces astuces s'avéreront finalement être des échecs que Constantin s'amusera à théoriser tout au long du récit. Dans un premier temps, il pose une différence de nature entre le ressouvenir grec et la reprise moderne ; tandis que dans un second temps, il diagnostique que, dans un cas comme dans l'autre, la vraie reprise est impossible, qu'elle est une transcendance qui lui restera à jamais inaccessible, de même pour le poète en qui il voit une confirmation de son diagnostic. Néanmoins, peut-on attribuer la transcendance à laquelle se bute Constantin à son stoïcisme, voire à son rationalisme de psychologue, et non pas à une cause réelle à trouver au sein de l'événement qu'est la vraie reprise ? Car en posant la reprise comme quelque chose à atteindre – d'extérieur à l'idée qui, en tant qu'idée, le pose et le vise de l'intérieur d'elle-même –, Constantin ne doit-il pas nécessairement conclure que la reprise est une transcendance et qu'elle lui est impossible, si bien que cette impossibilité ne serait en vérité que l'effet de son impuissance à penser idéellement la reprise ? L'impossibilité de la reprise serait à comprendre comme l'*effet* de l'idée inadéquate qu'a Constantin de la reprise, ce qui nous empêche, nous lecteurs, de le croire lorsqu'il veut faire de son diagnostic un jugement catégorique concernant la reprise. Il y a là une sorte de symptôme romanesque, un effet relevant de la fiction, laquelle reste du domaine de l'hypothétique ou du possible. Abstraitement campé au sommet de l'idée ou de l'esprit, Constantin manque donc la nature intrinsèquement fictionnelle de l'idée. Il est prisonnier de son idée, et donc d'une fiction.

La deuxième voie à emprunter, pour tester les possibilités d'une vraie reprise, est celle du poète. Il faut porter notre attention sur la série de lettres que celui-ci envoie à Constantin, son « silencieux confident », en cela que le poète devient dans cette partie le narrateur du récit qu'est *La reprise*, que ses états d'âme et ses passions ne sont plus interprétés par le psychologue, qu'ils sont en quelque sorte livrés à l'état pur, sans médiation. Le poète en vient à rejeter les stratagèmes de son psychologue. Il s'exile à Stockholm pour réfléchir sur lui-même et par lui-même sur sa vie et sur son amour malheureux. Comment reprendre cet amour pour en faire la reprise ? L'aimée lui semble « impossible » dans le monde actuel, mais peut-il la retrouver dans un autre monde, par exemple dans le monde de l'esprit ? Quel est le « coup de tonnerre » qui lui permettra de faire la reprise, de reprendre toute sa vie dans un mouvement vers l'avant ? Si un « saut » est possible, par quels moyens passe-t-il et sous quelles conditions ? Le poète cherche un « chevalier de la reprise », et il le trouve chez Job comme modèle de « penseur privé », titre auquel il aspire lui-même. Le poète trouve Job et son livre, qu'il « lit sans cesse ». Or, que cherche le poète avec ses lectures passionnées d'un texte biblique ? La transcendance de la reprise, qu'il ira même jusqu'à théoriser :

« Cette catégorie de l'épreuve n'est ni esthétique, ni éthique, ni dogmatique ; elle est totalement transcendante. Elle est d'abord un savoir concernant l'épreuve, savoir que c'est une épreuve, qui trouverait sa place dans une dogmatique. Mais dès que ce savoir est apparu, l'élasticité de l'épreuve est affaiblie et la catégorie proprement autre. La catégorie de l'épreuve est absolument transcendante ; elle établit l'homme dans un rapport d'opposition purement personnel à Dieu, un rapport tel qu'il ne peut pas se contenter d'une quelconque explication de seconde main »<sup>11</sup>.

La théorisation de la reprise est ici la catégorisation de ce qu'il nomme l'épreuve, c'est-à-dire le scandale qu'est pour le poète la scission qu'il opère entre lui, penseur privé, et les aléas de son temps, le monde naturel, Constantin, l'aimée, les passions, etc. En se séparant des catégories de son temps, le poète se retrouve seul, isolé de la généralité normative qui le poussa à s'éloigner de Constantin ; il fait face à la difficulté de penser ce qui lui apparaît propre, exceptionnel et incommensurable ; il exige de lui-même une production conceptuelle « élastique » immédiatement accordée à sa vie, et qui prend en compte les variations qualitatives intrinsèques à cette production. Lorsque

---

<sup>11</sup> Søren Kierkegaard, *La reprise*, p. 155.

l'épreuve est saisie par le poète comme épreuve, il y a savoir ou production d'une catégorie réfléchissant singulièrement son objet, soit l'épreuve ; et, nous dit le poète, il y a aussi apparition de la catégorie de l'épreuve qui vient à son tour se réfléchir sur l'épreuve en la modifiant, quitte à la faire éclater. Car si l'élasticité dialectique de la catégorie réfléchissante à l'épreuve et de l'épreuve à la catégorie réfléchissante vient à se rompre, si la généralité catégorielle se perd au profit d'une épreuve nue, ou si l'épreuve fait perdre le concept, on se bute à la transcendance : l'épreuve de la reprise devient indicible, impensable, elle n'est plus que « saut » dans la foi. C'est ce que conclut le poète, lui qui effrite la généralité des rapports conceptuels que sa dialectique sentimentale le pousse à mener à son terme, certain qu'il est du caractère exceptionnel de sa situation, ce qui l'amène à briser le jeu dialectique et à laisser à eux-mêmes ses deux modes opposés mais sans réelle interaction. Toutefois, le rapport d'extériorité entre la singularité exceptionnelle et la généralité catégorielle de l'épreuve de la reprise, auquel aboutit le poète, lui fait conclure à la transcendance de la reprise, par suite de quoi il faut voir un échec dialectique, et, puisque le poète tire tout de même une conclusion de cet échec, y déceler une opération à deux aspects. En considérant la catégorie de l'épreuve comme extérieure à l'épreuve elle-même, la synthèse est dite impossible, résultat dont s'autorise paradoxalement le poète pour ériger la catégorie au statut de transcendance, au lieu de procéder, comme nous pourrions nous y attendre chez un sceptique par exemple, à un rejet de la catégorie et de la pensée afin de consacrer l'épreuve elle-même comme absolument transcendante, impossible, etc. En procédant ainsi le poète se prive de la possibilité de penser la reprise, malgré que ce soit la *catégorie* de l'épreuve ou de la reprise qui soit transcendante. En effet, si la catégorie de l'épreuve est absolument transcendante, comment la penser *effectivement* ? Tout se passe comme si la généralité caractérisant la posture philosophique de Constantin – qui, justement, croyait la reprise transcendante – faisait un retour dans le discours du poète. Cela a pour effet de laisser ce dernier à la dérive en attente du « coup de tonnerre » qui lui permettra de faire la reprise à force de lire et d'interpréter celui dont il aimerait se faire le double, Job. Se faire le *double* de Job, car, en perdant la souplesse dialectique de la pensée de la reprise, suite à l'éjection de la catégorie de l'épreuve hors de la sphère du possible ou du pensable, le poète ne se trouve toujours pas dans un « rapport d'opposition purement personnel à Dieu » et doit alors chercher une autre solution à son problème, à savoir la condition pour faire la reprise qu'il pense retrouver en imitant Job.

Par reprise, le poète entend un rapport tel qu'il ne peut pas « se contenter d'une quelconque explication de seconde main ». Or, se rapporter à un modèle fictif tel que Job, qu'est-ce donc sinon une explication de seconde main d'un rapport qui, en principe, devrait être de première main, c'est-à-dire un rapport d'opposition purement personnelle à Dieu, qui est la véritable transcendance ? Si à travers Job le jeune poète doit atteindre la transcendance, laquelle est par définition une et unique, et recevoir directement tout au double, comment se fait-il qu'il faille un double, une médiation pour arriver à une expérience ou une épreuve absolument exceptionnelle ? Peut-être Job n'est-il pour le poète rien d'autre qu'une inspiration, une influence qu'il rencontre au sein d'une fiction littéraire qu'il s'efforce d'interpréter afin de résoudre l'écartèlement de ses passions ? Mais le poète insiste sur le fait que la reprise est absolument unique, chaque fois unique et une, et qu'elle implique une rupture avec la généralité de tout modèle et de tout jugement de comparaison. Pourtant, ce qui est pour le moins paradoxal, il est possible d'interpréter Job comme l'occasion non pas d'une reprise mais d'un *ressouvenir*, au même titre que la nature l'était pour le jeune narrateur à Combray, à la suite de quoi il nous est aussi bien possible de conclure que la « vraie » reprise n'est peut-être rien de plus qu'une reprise vers l'arrière, soit la réminiscence grecque. Dans le cas du jeune poète, ce paradoxe se présente ainsi : ce qu'il qualifie de reprise est un ressouvenir en ce sens que, en voulant l'épreuve avec Job, il ne fait que se tourner vers l'arrière, se détourner de soi en remontant le temps historique à la recherche d'une condition suffisante, voire nécessaire, pour expliquer la reprise qu'il se croit maintenant en mesure d'effectuer, alors qu'il n'explique précisément que la condition, et non pas l'acte réel. Il justifie rétroactivement – par ressouvenir – ce qui en lui n'existe pas encore et qu'il désire produire, en sautant par-dessus soi-même, pour retrouver en Job la condition suffisante d'un conditionné purement fictif, ou tautologique, puisque le conditionné découle immédiatement de Job, mais d'un Job qui n'est qu'une pure abstraction, à savoir une illusion autoréférentielle qui, au passage, lui fait oublier la nature fictionnelle du modèle Job.

D'une telle illusion, Constantin en avait déjà donné l'avant-coup au lecteur : « la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux, en admettant, bien entendu, qu'il se donne le temps de vivre et ne cherche pas, dès l'heure de sa naissance, un prétexte (par exemple : qu'il a oublié quelque chose), pour s'esquiver derechef hors de la

vie »<sup>12</sup>. Or, la reprise qu'il croit pouvoir atteindre rend-elle le poète heureux ? On pourrait conclure que non : si le conditionné découle immédiatement et nécessairement de la condition, alors, d'un côté, le poète serait la reproduction ou l'imitation parfaite de Job et, de l'autre, Job serait éclipsé par l'ombre du poète et serait, de façon symétrique, une imitation de ce dernier, la copie d'une copie. Cela ne revient-il pas à dire que la reprise pensée par le poète n'a rien de transcendant, qu'elle perd sa propre condition d'existence ou d'effectuation dès qu'elle est médiatisée par un double, une enveloppe fictionnelle qui, en servant de modèle au poète, devient une explication de seconde main ? Aux yeux du poète, qu'il le sache ou non, prendre Job comme modèle transforme Job en médiation immanente de la transcendance, ce qui n'explique rien et ne donne aucunement la condition de la reprise. En effet, qu'est-ce qu'une médiation immanente de la transcendance sinon une tautologie, une justification rationnelle d'un postulat irrationnel et injustifiable ? Que du vent, une illusion acoustique, comme Constantin qui, vu sa constance dialectique fièrement immanente, déclarait la reprise transcendante.

Comment se fait-il que cette immanence de la transcendance de la reprise apparaisse inadéquate pour penser la vraie reprise ? Peut-être est-ce pour la même raison esquissée plus haut au sujet de Constantin et de son diagnostic stoïcien de la reprise ? Il s'agit de la question de la nature intrinsèquement fictionnelle de l'idée et, par suite, de la reprise. Constantin ne peut pas déduire l'impossibilité en soi de la reprise, ni sa transcendance, à partir de l'idée apparemment abstraite qu'il s'est forgée de la reprise. De façon analogue, le poète n'arrive pas à faire le saut dans la foi, car il se bute à Job, alors que Job était censé jouer le rôle de maître spirituel. Comment est-ce possible ? Le maître fictionnel, Job, est en fait placé au même niveau ontologique que le poète : il est une occasion, une rencontre contingente qui ne recèle nulle garantie quant à l'effectuation de la reprise. Le poète s'y rapporte en tâchant de l'imiter, afin de se préparer pour ce « coup de tonnerre » instantané qui lui donnerait l'impulsion nécessaire à la vraie reprise, ce qui le placerait en face à face avec Dieu. L'imitation volontaire de Job par le poète est la tentative de déduire à partir de la possibilité de la reprise, qu'il croit voir en Job, la possibilité *pour lui* de faire la reprise. Dit autrement, le poète forge ou déduit la catégorie de la reprise pour lui-même en lisant et relisant le Livre de Job, et cette catégorie est le savoir de l'épreuve qu'est la reprise, que son interprétation refoulée du livre en question lui révèle, interprétation qui, en dépit de sa nature

---

<sup>12</sup> Søren Kierkegaard, *La reprise*, p. 66.

involontaire, est pourtant divulguée sous la forme d'un savoir univoque, et du même coup passée sous silence pour le lecteur. Mais, puisque la catégorie en question présuppose la possibilité que la reprise soit immanente à l'expérience fictionnelle de Job, le poète s'imagine pouvoir imiter non plus seulement la possibilité de la reprise, mais, pour ainsi dire, la reprise elle-même – alors que la reprise devrait refuser toute imitation, étant unique. Job serait Dieu en personne, et le poète pourrait imiter Dieu. Si la catégorie de l'épreuve ou de la reprise lui paraît transcendante, c'est parce que le poète opère une médiation implicite faisant passer la possibilité de la reprise, contenue dans le Livre de Job, à un savoir médiatisé qui, contrairement à la possibilité nue, serait imitable, reproductible à l'infini.

Or, en quoi consiste cette médiation reproductible à l'infini ? Job, du point de vue du poète, devient transcendant, mais en un tout autre sens : il devient nécessaire, sort de son livre et reçoit l'existence de façon purement logique. Il semble le devenir par le biais de la médiation, qui fait passer la possibilité de la reprise de Job au *savoir* de cette possibilité, savoir auquel le poète s'accroche en vue d'effectuer, dans un futur incertain, le saut dans la foi qui en fait n'est qu'un saut logique ou tautologique. Bref, un tel savoir de la possibilité de la reprise, c'est le dépassement purement abstrait de la possibilité par l'existence prétendument nécessaire de Job, ce qui nous ramène au ressouvenir, à une reprise vers l'arrière ou, ce qui est contradictoire, à une transcendance. L'immanence dissimule une transcendance, c'est-à-dire le mouvement de l'imitation dans un cercle fermé, soit la nature autoréférentielle, comme semble l'être le *daimôn* pour Socrate. C'est dans le même mouvement que le poète rapporte *inconsciemment* tout à l'immanence, et qu'il présuppose *consciemment* la transcendance ou l'existence nécessaire de Job. Ainsi, chez le poète comme dans le cas de Constantin, la nature fictionnelle de l'idée de la reprise est éludée au profit d'une médiation illusoire qui paraît offrir à l'individu une conclusion concrète au problème qui l'assomme, un passage vers la vraie reprise, alors qu'il n'en est rien.

### **III. Laboratoire fictionnel en vue d'une reprise de la philosophie romanesque de la nature**

En cherchant la condition de la reprise à l'extérieur, dans un récit de fiction, le poète oblitère sa propre condition existentielle. Quant à Constantin, il diagnostique l'impossibilité de la reprise, en vertu de sa transcendance. Le

poète et Constantin représentent deux aspects corrélatifs du paradoxe de la reprise : le premier cherche en soi, en passant par le modèle Job, ce qu'il n'a pas trouvé en Constantin, tandis que le second considère absent de sa personnalité ce qu'il croit trouver chez le poète. Il y a une double méprise entre Constantin et le poète qui se traduit pour le lecteur par une double impossibilité. En effet, chaque personnage est l'occasion pour l'auteur d'expérimenter des (im)puissances dans le but de trouver les conditions de la vraie reprise. Constantin manquait la vraie reprise parce qu'il faisait fi de la nature fictionnelle de l'idée de la reprise. Mais pourquoi ? Son stoïcisme est-il une raison suffisante pour justifier son impuissance à faire la reprise ? Ne faudrait-il pas plutôt inverser les termes de la question et se demander si ce n'est pas son impuissance à penser et à faire la reprise qui l'aura amené à se couvrir d'un manteau de stoïcien un peu trop serré pour son désir inavoué de transcendance, ainsi qu'à chercher chez le poète l'exception qui le ferait paradoxalement dépasser son titre d'observateur des hommes et de la nature ? Néanmoins, à travers les lettres du poète exaltant son nouveau maître Job, la condition exceptionnelle de la reprise se dissout et retombe dans la généralité, faute d'avoir assumé l'élasticité proprement dialectique de l'épreuve ; si bien que le poète, malgré le sentiment qu'il s'accorde d'avoir dépassé Constantin, son ancien maître, ne va pas plus loin que lui : il va même jusqu'à chanter involontairement la gloire de la nature et des Grecs alors qu'il s'imagine marcher dans les pas de Job en route vers la vraie reprise. Évidemment, cela a tout d'un malentendu : le poète, en croyant être sur le point de saisir l'instant de la reprise, se ressouvient du discours de Constantin qui, de façon inopinée, se voit conférer une nouvelle valeur dialectique et spirituelle grâce à l'enthousiasme lyrique du poète. Ce malentendu engendré et chez Constantin et chez le poète, où la pensée de l'un semble parodier l'expérience de l'autre et vice versa, qu'est-ce donc sinon l'instauration des conditions de possibilité de la reprise à même la dimension fictionnelle et romanesque d'un tel récit ?

Par ce malentendu affectif entre deux figures romanesques, Kierkegaard convoque le lecteur en tant qu'individu qui existe dans un rapport analogue à ce qui caractérisait la relation entre Job et le poète telle que nous l'avons vue. Cela dit, le lecteur doit-il, comme le poète l'a fait avec Job, préconiser une lecture *historique* d'un personnage fictif ? Si c'était le cas, la nature fictionnelle du récit serait perdue, car la vérité de la reprise serait à trouver dans la vie réelle de Constantin Constantius et de son protégé, le poète, voire dans celle de Job qui, passant de la fiction à l'histoire, deviendrait un événement daté, passé, auquel la



reprise n'aurait d'autre choix que de se plier, y trouvant sa condition d'effectuation, si bien que la lecture de *La reprise* serait inutile, ou du moins pratique pour les égarés et pécheurs de ce monde. Une autre voie possible est celle de la lecture *biographique* – lire dans l'histoire du jeune poète et de son amoureuse celle de Søren Kierkegaard et de Régine Olsen –, sur laquelle on se permettra de passer rapidement, en ceci qu'il ne s'agit encore une fois que d'un rapport d'imitation qui présuppose l'absence de vérité immanente au texte de *La reprise*, comme si le mouvement de la reprise était une conséquence de la biographie prétendument exceptionnelle de son inventeur. Ces nouveaux malentendus, que Kierkegaard semble avoir prévus en les mettant en scène au cœur même de son œuvre, nous encouragent à trouver une *troisième voie* qui, selon notre réflexion, ne prétendra rien apporter de nouveau, en cherchant la vérité de la reprise non pas à l'extérieur du texte mais précisément dans la fiction en tant que fiction, dans l'imaginaire expérimental du roman. Constantin incarne le pôle biographique de l'interprétation, à travers son analyse de la relation qu'a le poète avec l'aimée, voire avec l'auto-analyse de ses propres tentatives échouées ; le poète, quant à lui, développe une interprétation historique du Livre de Job, et présuppose l'existence nécessaire de Job, chevalier de la reprise, qui, du même coup, devient Dieu et justifie la possibilité de la recherche existentielle du poète. *La reprise* est le laboratoire de ses propres interprétations, ce qui est peut-être l'essence de la reprise. Et en quoi cela nous fait-il retrouver Proust, la nature, voire la reprise de ce que nous avons développé plus haut concernant la *Naturphilosophie* romantique telle que présentée par le jeune narrateur à Combray ?

Si *La reprise* est un laboratoire d'expérimentation pour trouver la vraie reprise et que les personnages peuplant le texte portent en eux des possibilités avortées de reprises, auxquelles le lecteur doit faire face en les interprétant selon des approches diverses (historique, biographique, immanente, transcendante, etc.), c'est qu'il revient au lecteur de faire pour lui-même la vraie reprise. Mais pourquoi passer par *La reprise* de Kierkegaard pour tenter de retrouver une philosophie romanesque de la nature chez Proust ? Il n'y a pas de philosophie de la nature dans le texte de Kierkegaard, c'est même ce qu'il refuse explicitement par le biais des critiques adressées au professeur Heiberg<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> « Nulle part, ni dans la première partie, ni dans la dernière, on n'a parlé d'une considération de la reprise dans la Nature ; j'ai seulement parlé de l'importance de la reprise pour l'esprit libre individuel ; ce qui est tout à fait dans l'ordre, quand on s'essaie, comme l'indique le titre du livre, à la psychologie qui repose sur des expériences ». Søren Kierkegaard, « Une petite annexe de Constantin Constantius l'auteur de *La reprise* », dans *La reprise*, p. 237 (annexe 2).

D'ailleurs, aucun résultat « objectif » ne découle de notre lecture de *La reprise*. Toutefois, nous avons pu expérimenter, à travers les histoires privées de Constantin et du poète, une série de modes d'existence qui valent pour autant de gestes interprétatifs singuliers. Le parcours qui en ressort montre que la pluralité des modes d'existence et d'interprétation nous procure une diversité de conclusions, mais qui ne sont en fait que des vérités partielles inadéquates pour penser la catégorie de l'épreuve de la reprise et pour faire la reprise. Le laboratoire est le lieu de l'imaginaire expérimental auquel nous aboutissons, une fois que nous avons fait le tour des modes d'existence, le « tour de la vie » dont parle Constantin, véritable auteur de *La reprise*. En effet, Constantin est non seulement un personnage, l'auteur pseudonyme sous le couvert de qui Kierkegaard écrit un « essai de psychologie », mais, ce que nous dévoile la dernière section du livre (« À Monsieur X. Véritable lecteur de ce livre »), l'auteur réel d'une fiction qui se reconnaît comme fiction. La fiction est le laboratoire de la psychologie, et non l'inverse : elle est le médium au sein duquel se créent et s'enchaînent des *passages* entre différents modes d'existence, des transferts et des répétitions qui, plus profondément, supposent ce plan fictionnel intégral qui n'a d'existence qu'à travers ses expressions fictionnelles. Kierkegaard ne développe pas des fictions dans le but de démontrer des concepts : il expérimente l'élasticité des concepts qui émergent sous la poussée de la fiction et qui n'ont aucune validité véritable indépendamment de leur dialectique d'effectuation fictionnelle. Ainsi, en annonçant qu'il est l'auteur de *La reprise* et que le poète est son invention, Constantin ne sort nullement de la fiction ; au contraire, cette apparente sortie de la fiction est en fait *un retournement de la fiction sur elle-même*, donnant au lecteur l'occasion de retraverser la circularité fictionnelle afin d'y expérimenter sa dimension de profondeur qui, loin de révéler des causes psychologiques ou extra-textuelles qui renverraient à Kierkegaard, vient plutôt reprendre pour ce qu'ils sont la totalité des moments dialectiques et des modes d'existence déployés par le texte, soit les reprendre comme des *passages*.

La structure textuelle de *La reprise*, qu'il faut maintenant analyser dans son ensemble, se présente à première vue comme un récit véridique d'un cheminement téléologique en deux temps – les analyses de Constantin, les lettres du poète – auxquels s'ajoute subrepticement un troisième temps pour le moins ambigu, qui a tout pour plaire à l'amateur de farces. Un passage de ce troisième temps vaut la peine d'être cité : « Ce livre offrira éventuellement au commun des critiques l'occasion rêvée de mettre en lumière par le menu que ce

n'est ni une comédie, ni une tragédie, ni un roman, ni une épopée, ni une épigramme, ni une nouvelle. Il trouvera encore impardonnable qu'on cherche en vain à dire 1, 2, 3 ; il comprendra difficilement la marche suivie, puisqu'elle est l'inverse »<sup>14</sup>. Ce renversement du 1, 2, 3 en 3, 2, 1 – qui prend à rebours la marche dialectique hégélienne en route vers la grande synthèse –, éclaire beaucoup de choses, en premier lieu celle-ci : la nature fictionnelle du 3 conditionne rétroactivement la vérité consacrée de 2 et de 1, à savoir, respectivement, le récit du poète et celui de Constantin. Loin d'être une synthèse, la dernière partie du texte, « À Monsieur X. Véritable lecteur de ce livre », fragmente l'homogénéité du récit qui, jusque-là, était en croissance constante vers un mouvement religieux idéal, à savoir la foi en la reprise du poète. La partie 3 est une farce sérieuse où le lecteur apprend que la fin n'est ni une conclusion ni une confirmation de la vérité ou de l'effectuation de la reprise par le poète ou par Constantin qui serait stoïquement venu à bout du religieux ; mieux, la dernière partie vient fragmenter et stratifier 2 et 1 par 3, ce qui a pour effet d'abolir l'illusion numérique et chronologique de la séparation soi-disant effective des parties du texte, en les plaçant toutes les trois sur un même *plan de coexistence fictionnelle*<sup>15</sup>. La partie 2 n'est pas la négation de 1, comme la partie 3 la négation de 1 et de 2 ; plus encore, une fois la coexistence des parties donnée rétroactivement par la partie 3, on ne dira pas que la partie 1 est la négation ou l'origine de 2 ni de 3. La fausse synthèse qu'est la partie 3 brise la structure linéaire aliénante du livre : l'introduction est finale comme l'ouverture est introductive ou médiane, car les passages sont intransitifs ou immanents, de la même façon que le livre considéré dans sa nature d'objet technique ne donne pas la condition de la reprise au lecteur qui, pour lui-même et en lui-même, doit s'efforcer de faire sa propre reprise sans trouver de résultat au sein du livre ni, éventuellement, en écrire un afin de vendre son procédé privé.

C'est dire que toutes les parties du texte s'interpénètrent sur la même surface dialectique, et que le retournement de la fiction sur elle-même, opéré par la partie 3 grâce à sa fonction rétroactive sur les deux premières, redonne ces dernières *au double* – au multiple, *un multiple non numérique* –, et en fait la reprise en les rabattant simultanément sur la même surface. Cela a pour effet paradoxal d'ouvrir de nouveaux passages : des correspondances actives et multilinéaires qui étaient pourtant déjà là lors de la première lecture mais qui

---

<sup>14</sup> Søren Kierkegaard, *La reprise*, op. cit., p. 170-171.

<sup>15</sup> Même la foi que le poète cherche à reproduire à partir de son interprétation historique du Livre de Job risque d'être compromise par un tel procédé et d'être transformée en produit purement fictionnel n'ayant plus rien à convertir en résultat synthétique supérieur...

n'apparaissent pleinement pour elles-mêmes qu'au moment où le récit se réfléchit *en tant que fiction*. Lorsque nous avons analysé les deux voies à emprunter pour tester la possibilité de la reprise, soit la posture de Constantin (1) et celle du poète (2), et que le texte de *La reprise* n'avait pas encore conquis son statut fictionnel réflexif, nous abordions les rapports conceptuels développés en 1 et en 2 comme des impossibilités, des contradictions, des malentendus où l'un semblait parler alors qu'il n'était qu'une marionnette sujette à une illusion acoustique au service du discours de l'autre, la victime d'un ventriloque peut-être à son tour inconscient de l'être. Or, en considérant la partie 3, ces impossibilités deviennent des malentendus fictionnellement « explicables », en tant que « nouvelles » correspondances: la synthèse des contradictions ne renvoie pas à des vérités extra-littéraires mais à des passages paradoxaux qui ne trouvent leur vérité que par leurs interconnexions, par leur pluralité intrinsèque générée grâce à la circularité ouverte de la reprise à faire. *Il y a une parfaite adéquation entre la forme d'expression fictionnelle et le contenu de cette expression*. Aussi, les concepts ne deviennent-ils concepts que par leur mise en rapport intertextuel, par leurs correspondances déjà données mais toujours à faire, à reprendre. Les passages sont des reprises à faire, et les reprises sont des passages à expérimenter.

Ainsi, en annonçant au lecteur que le poète est son invention fictionnelle, Constantin rétracte tout diagnostic d'impossibilité de la reprise en vertu de sa transcendance, met entre parenthèses toute piste de réussite « réelle » de la reprise du poète lisant Job, puisque toute l'extériorité textuelle et narrative de *La reprise* se révèle n'être en fait que *son propre laboratoire intérieur* : l'auto-expérimentation de ses propres conditions d'effectuation de la reprise. Par conséquent, ce n'est pas la reprise qui est impossible, mais plutôt (ou seulement) d'en affirmer de façon directe et finale l'existence ou l'inexistence. Même si Constantin était en mesure de faire ou de tenir la reprise – *sa reprise* –, il ne pourrait le dire sans se contredire, compte tenu de la nature paradoxale de la reprise, puisque chanter la reprise c'est être la marionnette du ressouvenir – tel le poète chantant l'existence historique nécessaire de Job, ainsi que la conséquence qu'il en tire, faire à son tour la reprise. La partie 3, en agissant rétroactivement sur les deux premières, révèle *en miroir* la nature paradoxale de toute l'entreprise de Constantin-auteur qui, en plus d'apparaître comme personnage, se dédouble partout dans le texte, ce dernier devenant son propre commentaire et ses propres conditions d'existence. Le dédoublement est *aussi bien* la division imaginaire de Constantin-auteur

entre Constantin-personnage et le poète, rapport dans lequel il faut inclure Job comme second maître du poète mais qui, pourtant, sera altéré par un retour du discours de Constantin-personnage et par la mise en relief fictionnelle de Constantin-auteur ; *que* la division entre les parties 1 et 2, qui est textuellement réelle (deux chapitres distincts : le premier celui de Constantin, le second celui du poète) *et* pourtant strictement modale, en ce sens qu'elles expriment deux manières d'être de la même surface de fiction, ou de coexistence de toutes les parties dans un tout ouvert, où les parties doivent être pensées ensemble dans leur différence et leur opposition en poussant le malentendu à ses limites sans pourtant en sortir pour aboutir à des vérités extérieures et hors du temps de la lecture et de l'acte d'interprétation ; *que* la différence et l'opposition entre le laboratoire fictionnel et la psychologie expérimentale, soit entre Kierkegaard et ses pseudonymes (et vice versa), puisque Kierkegaard n'est pas le maître du laboratoire mais, inversement, s'y soumet, étant à la fois « l'expérimentateur » et « l'expérimenté ». *C'est la fiction qui produit le laboratoire de la psychologie, et non l'inverse.*

« On va tout droit ; on est dans une antichambre, où s'ouvrent deux chambres de formes absolument identiques, meublées de manière absolument identique, comme lorsqu'on voit une chambre redoublée dans un *miroir*. [...] On regarde la vaste place ; on voit courir rapidement sur les murs les ombres des passants ; et tout se change en décor de théâtre. Une réalité de rêve point dans l'arrière-fond de l'âme. On éprouve l'envie de se jeter un manteau sur les épaules, de se glisser le long des murs, l'œil aux aguets, attentif à chaque bruit »<sup>16</sup>, nous dit Constantin-personnage lorsqu'il cherche la reprise au cours de son second voyage à Berlin. Il n'hésite pas à affirmer que le miroir est une fausse reprise, une illusion de nouveauté, analogue en cela aux autres expériences qu'il tentera dans le monde et dans la nature. Or, à lire ce même passage du point de vue que nous offre Constantin-auteur (3) – le donateur de l'organe de la fiction –, l'échec apparent de la reprise ne se transporte-t-il pas vers autre chose, vers une véritable possibilité de reprise ou, pour être plus précis, vers une mise en abyme des correspondances du texte en sa dimension explicite de laboratoire fictionnel ? Ce miroir ne redonne-t-il pas tout au double, puisqu'il réduplique l'actualité extérieure de la situation en une espèce de coexistence virtuelle intérieure ? La réflexion dans le miroir n'est-elle pas la métaphore de *La reprise* comme reprise ? S'il y a une illusion dans ce passage, elle serait à trouver dans la formule lapidaire d'échec que diagnostique

---

<sup>16</sup> Søren Kierkegaard, *La reprise*, p. 90-91. Nous soulignons.

Constantin-personnage à répétition (« Mais hélas ! aucune reprise possible ! »). Du point de vue de la lecture 1, 2, 3, ce qui apparaît dans le miroir est tout autant extérieur que l'est Constantin par rapport à soi-même, écartelé en lui-même, dupe de sa propre intériorité qu'il croit être en mesure de retrouver hors de soi, au même titre qu'il s'imagine pouvoir y trouver la reprise, comme si un objet apparemment identique à un autre renfermait la possibilité de la reprise et, du coup, la possibilité de la dire. Toutefois, le retournement de la fiction *sur* elle-même et *en* elle-même que rend possible la rétractation de Constantin-auteur, dans la partie 3, fait en sorte que le lecteur – qui sait maintenant que *La reprise* est le laboratoire intérieur de Constantin dont le poète est son propre double intérieur – ne peut plus considérer qu'il y a d'une part une extériorité et d'autre part une intériorité, car les deux expriment la même tentative de poser le problème de la reprise. La réflexion en miroir est donc extérieure comme le croit Constantin, mais l'illusion d'intérieur indique qu'il y a tout de même possibilité de reprise dans le monde, quoiqu'elle apparaisse *sans sujet*, ce qui, justement, nous est suffisant pour conclure qu'il y a passage possible au cœur de l'impossibilité théorisée par le stoïcien.

C'est tout le paradoxe de la *fiction de la reprise* : le texte – qu'il s'agisse d'un roman, d'un traité systématique ou d'un poème – ne peut qu'être extérieur à la fois à son auteur et à ses lecteurs, mais ce n'est que par cette extériorité que peuvent s'instaurer les conditions d'effectuation de la reprise. La reprise est la saisie ou la compréhension concrète de la différence absolue ou infinie entre l'intérieur et l'extérieur, ce qui ne peut se faire *que de l'intérieur*, par un individu existant. Ainsi, si Constantin-auteur sait qu'il sait ce qu'est la reprise, tout le texte ne devient-il pas une astuce cherchant à *faire faire* la reprise à ses lecteurs ?

*La reprise* est un laboratoire fictionnel : il vise à fournir à *son lecteur* les conditions d'instauration ou de production de sa reprise, lesquelles ne peuvent qu'être *fictionnelles*, c'est-à-dire constamment rapportées aux doubles que sont les personnages qui expriment de différentes façons l'intériorité sans jamais la donner directement ou sous forme de résultat. Les doubles sont, tout à la fois, la distribution singulière des conditions d'instauration de la reprise que cherche à faire, dire ou montrer Constantin-auteur et la possibilité offerte au lecteur d'inventer *rétroactivement* ses propres conditions d'effectuation de la reprise. La reprise est chaque fois une, unique et singulière, c'est pourquoi les doubles du texte doivent devenir ses propres doubles avant que le lecteur ne puisse faire la reprise : c'est la fiction comme laboratoire ou comme système existentiel qui

est le passage entre les doubles d'autrui, qui ne sont que des comparaisons, et ceux du lecteur en tant qu'individu existant, qui forment les conditions de sa reprise.

Kierkegaard, voulant communiquer un paradoxe existentiel, avait besoin d'un mode d'expression tout aussi paradoxal que son objet ou son problème, à savoir la reprise, c'est pourquoi il ne peut que s'exprimer par la fiction, sans pourtant que celle-ci se réduise à n'être qu'une fiction, voire une farce. Cette conception de la fiction, telle que rencontrée chez Kierkegaard, n'est-elle pas une autre manière de faire de la philosophie, où la philosophie et la fiction sont pensées dans un même acte sur une seule surface de coexistence ? Pour penser une philosophie romanesque de la nature, à savoir une philosophie qui accorde un rôle pratique fondamental à l'individu, il semble qu'il soit nécessaire d'en venir à une telle conclusion. C'est tout le paradoxe de l'utilisation de *La reprise* pour penser une philosophie de la nature à caractère existentiel : Kierkegaard produit une philosophie qui se veut une *antiphilosophie de la nature* et qui, pourtant, avec sa tentative de repenser positivement le système de la philosophie nous permet du même coup de poser le problème, d'une part, d'un système philosophique existentiel et, d'autre part, d'une philosophie fictionnelle (romanesque) de la nature.

#### **IV. Philosophie romanesque de la nature : la reprise**

Nous cherchons maintenant une philosophie romanesque de la nature non plus fondée sur le ressouvenir transcendant d'un instant où la nature s'imite elle-même à travers un individu inexistant, mais celle qui se dialectise à même ce que Kierkegaard appelle une reprise. Tel le poète, le jeune narrateur à Combray manque la nature fictionnelle de l'idée de la nature : en croyant transcender la nature, il ne fait que l'imiter et, plus encore, y juxtaposer une philosophie abstraite et inadéquate. L'inadéquation entre le sujet et la nature est sensible dans le laboratoire du roman, en ce que le jeune narrateur n'écrira pas « par juxtaposition » son grand roman, puisque la transcendance ne propose qu'une production littéraire éphémère, instantanée. Gérard Genette a tout à fait raison de dire « Marcel devient écrivain »<sup>17</sup>, car nulle part dans la *Recherche* il n'est possible pour le lecteur d'affirmer qu'il l'est, au même titre que dans *La reprise* aucune reprise n'est donnée objectivement, comme résultat. Pourtant, selon le

---

<sup>17</sup> Gérard Genette, « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 75. Nous soulignons.

vœu même de Proust, à travers un tel devenir il est possible de fournir au lecteur le moyen de lire en lui-même, comme dans un miroir. Du coup, le problème du devenir-écrivain se réfléchit du côté du lecteur qui, comme nous le disions dans le cas de *La reprise*, est immédiatement inscrit au sein de la recherche dont l'objet est, pour Marcel, le jeune narrateur, aussi bien l'effectuation de sa propre reprise que l'instauration des conditions de la reprise pour le lecteur. Si une philosophie proustienne existe, elle n'est pensable qu'en ces termes, à savoir dans le rapport qu'entretiennent narrateur et lecteur dans la recherche simultanée d'une vérité qui, paradoxalement, n'est ni dans le texte ni hors de lui. Il en va de même de cette vérité de la philosophie romanesque de la nature que nous cherchons à réfléchir : elle n'est pas à trouver directement dans la nature (par exemple, en se rendant à Illiers-Combray) ni indirectement dans le texte sous forme de codes ou de messages dissimulés dans les roches et les aubépines, mais à même les conditions fictionnelles qu'enveloppe le laboratoire de la *Recherche* sans pour autant les imposer au lecteur. Ainsi comprise la recherche que Proust nous incite à effectuer a ceci de paradoxal que les produits de l'expérimentation issus du laboratoire fictionnel ne sont des produits que lorsque rapportés activement à leurs conditions de production qui sont elles-mêmes singulières. Les produits de Marcel sont singuliers, de la même façon que les conditions qui les ont rendus possibles. C'est dire que ces conditions n'ont pas le même statut pour le lecteur qui n'a pas pour tâche de reproduire ou d'imiter le parcours fictionnel du narrateur en prenant les conditions *d'un autre* pour des causes menant à sa propre reprise.

Quelle était la principale caractéristique de la philosophie de la nature que nous avons esquissée suivant l'exemple du jeune narrateur à Combray ? La dimension fictionnelle et réflexive y était éludée au profit d'une illusion de transcendance masquant une imitation autodévorante : croyant toucher l'instant qui lui permettait de découvrir un grand sujet philosophique pour son futur roman, le jeune narrateur se transforme plutôt en occasion circulaire où la nature se copie à travers lui et où le roman n'est réduit qu'à une simple page qui croit rendre la nature alors qu'elle ne fait que la travestir. L'entreprise romanesque du jeune narrateur marchait en fait vers l'arrière : elle reposait sur une logique du ressouvenir qui, comme dans le cas du poète interprétant le Livre de Job, présuppose l'existence nécessaire de ce qui est à expliquer ou, puisque c'est un aspirant romancier, de ce qui est à écrire. Du coup, fort de leur romantisme, *et la nature et le jeune narrateur perdaient leur spécificité suite à l'établissement d'une connexion intuitive immédiate qui les plaçait sur le même*



plan épistémologique et ontologique, comme si la nature s'expliquait directement à travers le chant du narrateur et que celui-ci exprimait éternellement l'identité de la nature qu'il contiendrait en son tréfonds immuable. Nous en avons dégagé une espèce d'oscillation perpétuelle voire une identité entre la déduction a priori de l'essence éternelle de la nature, par le biais de l'intuition intellectuelle du poète, et la plus stricte imitation inconsciente d'elle-même, déterminant alors une philosophie de la nature contradictoire ne sachant pas sur quel pied danser. C'est pourquoi le diagnostic philosophique en tire une esthétique romantique incertaine quant à ses propres moyens et conditions d'effectuation (en vue de la reprise), précisément ce que toute fiction devrait fournir à son lecteur. Faute de quoi la fiction risque l'effondrement en elle-même et le blocage de la situation questionnante dans laquelle le lecteur se trouve pourtant en droit face au roman. Car par ce blocage la réflexion du lecteur ne mènera à guère autre chose que ce à quoi nous nous sommes butés en interprétant ce que nous avons nommé le récit B, soit l'œuf textuel enveloppant la nature en soi. Or, maintenant que nous avons manié et expérimenté le laboratoire fictionnel de *La reprise*, où la logique synthétique 1, 2, 3 est renversée – *justement* par la partie 3, laquelle ne fournit qu'un faux résultat, en démasquant à travers la critique implicite de la posture théorique du poète le présupposé métaphysique commandant, selon Kierkegaard, toutes les philosophies qui font abstraction de l'individu existant, soit l'existence nécessaire de ce qui, en vérité, n'est qu'un leurre cherchant à *sortir de la fiction* – comment faire de même avec la *Recherche*, plus encore avec le passage du jeune narrateur à Combray ? Dit autrement, alors qu'en apparence nous perdions l'individu, la nature et la fiction, comment faire pour les retrouver au double, à savoir comme ils étaient *déjà*, bien que l'ablation de la fiction empêchât de le voir ainsi ? Par contre, pour des raisons analogues à ce que nous a montré notre lecture de *La reprise*, il nous est impossible de répondre à ces questions en usant d'une méthode d'interprétation historique ou biographique : la nature combraysienne, au même titre que Job pour le poète, ne peut être pour le jeune narrateur – ou pour le lecteur – un modèle transcendant qui expliquerait le tout par l'une de ses parties, dont la nature serait prétendument exceptionnelle. Dans un texte de fiction qui s'avoue comme fiction (ce qu'est la *Recherche*, en tant que roman circulaire), aucune méthode d'interprétation historique ou biographique ne peut arriver à une explication définitive et totalisante de l'œuvre et des conditions de l'œuvre à faire qu'elle propose au lecteur. *La reprise* contient la genèse critique de ces interprétations

de la fiction et elle les élimine ou, plutôt, les relativise grandement par le retournement que la fiction y opère sur elle-même.

Que faire de l'interprétation d'un livre qui est déjà enveloppée par ce livre même ? Dans le cas de Proust, cela reviendrait à interpréter de façon transcendante – ce qui, justement, n'est pas une interprétation au sens propre du terme – la transcendance que croit vivre le jeune narrateur dans la nature à Combray et par suite en tirer, voire « intuitionner », une philosophie de la nature. De même, on n'évitera pas cet écueil interprétatif en se tournant, par exemple, vers la fin du roman afin d'y trouver un dépassement quelconque de la philosophie romantique de la nature qui expliquerait historiquement, mais au sein de la fiction, à la fois le devenir écrivain du narrateur, soit la reprise, et la « vraie » philosophie de la nature proustienne. Cette méthode d'interprétation historique intra-fictionnelle ne ferait que considérer tel moment du roman comme une transition vers une finalité intrinsèque qu'on lirait, dans le cas de Proust, au *Temps retrouvé*. Un moment ultérieur viendrait rétroactivement donner la vérité à un moment passé, une donation que l'interprète prouverait facilement, par exemple en opérant au sein du texte fictionnel une greffe de la *transcendance* de l'œuf de Combray à la conclusion du roman, ce qui nous donnerait l'illusion d'une synthèse grâce à laquelle le lecteur aurait le champ libre pour recomposer le roman et ainsi en faire une marche vers cette synthèse finaliste. Or, cette méthode, alors qu'elle s'imagine se mouvoir au sein de la fiction dont elle propose l'analyse, est en fait dans un rapport objectif qui vient supprimer ce qu'elle considère à la lecture comme donné. Qu'est-ce à dire ? Se maintenant dans la fiction, cette méthode souligne le possible de chacun des moments du texte, et ce, même si elle tend à les rapporter à la vérité finale qu'elle aura elle-même choisie. En ce sens, elle est fictionnelle. Mais, rapportant chacun de ces moments au tout du roman qu'elle suspend à la vérité qu'elle détermine, alors qu'elle laisse intact le caractère de possibilité que confère à la lecture le futur de cette vérité, *elle supprime la possibilité des moments passés lorsqu'ils sont rapportés non pas à la vérité mais à eux-mêmes, dans leur singularité évidée et neutralisée*. Autrement dit, face au tout de la vérité du roman, les moments sont des possibles, et c'est ce qui lui donne son caractère de fiction ; alors qu'en eux-mêmes, ils ne sont plus que des moyens au service de la finalité *historique* de la fiction. Le roman est alors séparé en lui-même entre l'idée et la fiction. Du coup, une telle méthode mi-documentaire – vers le passé – et mi-fictionnelle – vers le futur du roman –, lorsque la vérité se rétrograde dans sa propre généalogie historique, ne peut que figer le passé, en

fixer les orientations et les déterminations, ce qui fait qu'elle sort d'elle-même (aussi bien la méthode que la vérité), pour ainsi dire, niant sa propre dimension fictionnelle qui, par essence, n'a affaire qu'à des *passages*. Car la fiction produit sa propre histoire intrinsèque, de la même façon qu'elle s'approprie la psychologie de son auteur, qu'elle la produit, et il est impossible de sauter par-dessus cette condition sans ruiner la fiction elle-même. Nous ne savons pas ce qu'est la fiction, nous ne pouvons que chercher à la comprendre, c'est pourquoi il faut nous opposer lorsque des méthodes d'interprétation prétendent l'expliquer rétroactivement par histoire, psychologie, biographie, philosophie juxtaposées.

Proust n'est pas extérieur à son propre laboratoire fictionnel, même que son expérience en découle. Chez lui toute idée est d'emblée fictionnelle, surtout les idées philosophiques, si bien que l'on peut se risquer à avancer que le romancier ne fait à la lettre jamais de philosophie mais, par le biais de son narrateur, *pose les conditions fictionnelles de tout acte de penser philosophique, ou du moins d'une certaine pensée philosophique*. Et pour le lecteur, on voit qu'il serait vain d'isoler dans la *Recherche* des vérités philosophiques toutes faites, qu'il n'aurait plus qu'à mettre en application hors du texte. Il y a bel et bien un rôle propre au lecteur, mais ce rôle doit avoir lieu à même le texte comme fiction, sans pour autant tomber dans l'art pour l'art ou faire du bovarysme de la nature (le jeune narrateur s'oubliant comme individu existant pour projeter son esprit dans les choses éternelles de la nature). La fiction en tant que fiction, lorsqu'elle se retourne sur elle-même, comme nous l'avons vu dans la partie 3 de *La reprise*, procède à une identification fictionnelle du narrateur, du lecteur et du laboratoire problématisant la reprise. Ce n'est pas une identification métaphysique ou substantielle de ces trois termes qui, après tout, peuvent être distingués même au sein de la fiction, mais plutôt la stratification d'une même surface en trois modes d'existence qui coexistent sans pourtant présupposer un plancher ontologique unique. Le lecteur vient se confondre avec le narrateur, comme Constantin incarne son propre lecteur en tant que narrateur-psychologue analysant les conditions de la reprise, et, de façon symétrique, le narrateur est plein des possibles de l'existence singulière du lecteur qui, loin d'être opposée à celle du narrateur, exprime plutôt *une modification immanente du même événement textuel qui les enveloppe tous deux*.

Le narrateur, Marcel, fictionnel et pourtant identifiable ou concevable comme mode d'existence singulier, peut fournir les conditions d'une réappropriation de sa place, de sa représentation d'un événement par un lecteur,

qui reste tout de même distinct du monde fictionnel avec lequel il coexiste. Une différence invisible maintient séparé le lecteur du narrateur, en ce que le lecteur reconnaît la fiction comme étant explicitement fictionnelle et à laquelle il ne peut prétendre s'identifier totalement. Or, cette différence invisible ou infinie entre ces deux modes d'existence doit aussi être produite par l'acte d'interprétation de lecture, alors qu'elle est aussi paradoxalement le coup d'envoi de toute interprétation qui nécessairement présuppose cette différence. La différence infinie précède l'interprétation et la rend possible, mais cette différence n'est que pure abstraction tant qu'elle n'est pas produite, voire reprise par l'interprétation. C'est pourquoi les modes d'existence que sont le lecteur et le narrateur peuvent être dits coexistants au sein d'un même rapport fictionnel sans que l'on doive en conclure à un rapport hiérarchique dans un sens ou un autre.

Pensons à un *événement romanesque* qui soit diagnostiqué par la fiction comme un échec. Pour le lecteur, cet événement n'est pas nécessairement une fatalité : il peut se l'approprier en se glissant dans le manteau abandonné par le narrateur qui, malgré ses efforts, n'aurait pas su faire la reprise de cette impossibilité. Sans que le lecteur déserte son propre mode d'existence singulier, il peut tenter de reprendre les conditions fictionnelles d'un événement assignifiant au sein d'un roman, de les produire rétroactivement comme siennes, en s'identifiant au narrateur sans s'y soumettre et en reprenant ce qui n'a pas de nom ou de référent au sein de sa propre vie, c'est-à-dire *l'échec d'un autre* qui, tout à coup, apparaît au sein de son passé singulier par la reprise et qui rend possible cette reprise. Ainsi le mode d'existence singulier du lecteur fait sa propre reprise sans se réduire consciemment ou non à un autre mode, ce qui veut dire qu'il exprime sa propre réalité, sans qu'on doive présupposer un même plancher ontologique qui viendrait abolir la différence de réalité entre le lecteur et le narrateur, plancher qui serait du même coup à comprendre comme une synthèse ou comme la production d'un résultat objectif rabattant ces deux modes à une même substance abstraite. Constantin-auteur n'est pas Constantin-narrateur, ni le poète, ni Job, mais il a besoin de ces masques pour faire ou exprimer l'œuvre à faire qu'est pour chaque individu, chaque lecteur la reprise. La partie 3 de *La reprise*, la rétractation de Constantin, produit rétroactivement une instauration fictionnelle mettant en relief les différences des modes d'existence de Constantin-auteur et, puisque la fiction est l'aveu de l'échec de la dialectique visant à forger une méthode pratique de reprise, l'échec de Constantin et du poète à faire la reprise devient l'occasion pour le lecteur de

reprendre là où ils échouent en s'attribuant leur échec comme une illusion subjective, lui appartenant en propre.

Comment se fait-il que l'échec d'un autre puisse devenir l'échec singulier d'un lecteur qui, selon toute vraisemblance, n'aura pas vécu la même chaîne d'événements historiques ? La fiction peut-elle forger par anticipation nos échecs personnels et privés ? Si la fiction est un échec à *dire* la vérité de la reprise, et qu'elle se reconnaît comme telle, alors elle se reconnaît également comme fiction et comme possibilité de reprise. Du même coup, si Constantin-auteur ou Marcel-narrateur reconnaissent l'échec de la fiction à dire la reprise, et que leurs textes fictionnels se reconnaissent comme fictions et non comme vérités absolues sur le monde et la nature, alors la nature fictionnelle de leurs textes est pour ainsi dire donnée au double : *la fiction se reconnaît comme échec à dire le vrai, ce qui fait que, inversement, l'échec qu'elle met en scène peut être renversé et être compris comme condition d'effectuation de la reprise.* Et plus encore, si le lecteur reconnaît l'échec de la fiction à expliquer ou à donner explicitement la reprise, et donc qu'il saisit le retournement de la fiction sur elle-même (ce que Constantin-personnage ne voit pas, alors qu'on ne peut le dire pour Constantin-auteur), alors le lecteur comprend que l'échec d'un autre peut devenir le sien : *le lecteur perçoit en l'échec de l'autre la condition fictionnelle de son identification à cet autre, et puisqu'on n'imite pas l'échec d'un autre en vue de faire sa reprise, cet échec est également la condition de la mise en relief de sa différence, à partir de quoi s'ouvre à lui la possibilité de faire sa propre reprise.* La reprise est la répétition d'un échec passé, qu'il soit illusoire, fictif ou réel, et la nouveauté qui transforme ce passé en ressouvenir vers l'avant.

Pensons maintenant à un *acte d'interprétation* qui soit diagnostiqué par la fiction comme un échec. Est-il suffisant d'affirmer que l'échec d'un autre, d'un personnage fictionnel, nous donne la condition pour effectuer notre propre reprise de la philosophie de la nature sous forme romanesque ? Car ne sommes-nous pas, auteurs et lecteurs, au même titre que le poète, Constantin, Job et le jeune narrateur à Combray des produits de la surface de fiction que notre problème nous aura amenés à instaurer ? Notre interprétation de la reprise est fictionnelle, de même que la fiction est le laboratoire *de* la reprise ; *mais comment discerner la fiction de la reprise et la reprise de la fiction de l'échec d'un autre ?* La fiction est le médium ontologique de toute interprétation qui se méfie de sa propre réussite.

Mais que pourrait être une *réussite* philosophique, sinon une sortie de la fiction vers les cieux de l'objectivité théorique (Constantin-personnage, un Proust « schellingien »), ou vers les profondeurs d'une subjectivité indivulgable (un relativisme intégral de la *Recherche* où chaque point de vue serait un absolu) ? La difficulté des méthodes d'interprétation dites objectives et subjectives est la facilité de leur réussite et, surtout, la valeur même de cette réussite. Ces méthodes présupposent la fiction, elles la posent derrière. *Proust a lu Schelling* : voilà un exemple de fiction vers l'arrière, un ressouvenir fictionnel. En voici un autre : de cette fiction première qui ne peut s'avouer comme fiction sans s'effondrer, en faire une deuxième rédupliquant le présupposé de la première, à savoir une lecture schellingienne de la *Recherche* afin de débusquer une philosophie de la nature. Pour celui qui cherche une philosophie romanesque de la nature, utiliser candidement un tableau conceptuel tiré de l'œuvre de Schelling, reconnu comme un des plus importants penseurs de la nature, pour lire « philosophiquement » la *Recherche*, c'est manquer la nature fictionnelle de la méthode qui, cherchant à faire la reprise (interprétative) d'une fiction, oublie que la reprise elle-même enveloppe la fiction. Là où de telles méthodes proclament leur réussite en « résultats » (à degrés variables de perfection), il en résulte que, d'un autre point de vue, elles ne peuvent qu'échouer : l'énoncé peut être vrai, mais l'énonciation ne le sera jamais, en ce sens elles ne peuvent qu'omettre la réponse de la fiction qui, elle, en avance sur la méthode, refuse l'idée même de résultat et diagnostique l'échec de son acte d'interprétation.

À l'inverse, ce qu'on pourrait appeler l'antiméthode pose sciemment la fiction devant soi, ce qui fait qu'elle se donne la possibilité de la voir et de se méfier d'elle-même : la possibilité de son échec la précède elle-même, par suite de quoi elle doit chercher à se ressouvenir d'elle-même vers l'arrière pour ensuite mieux se tourner vers l'avant. *La méthode paradoxale va même jusqu'à forger derrière elle des présupposés ou des conditions qui, en vertu du caractère fictionnel qu'elle enveloppe, seront nécessairement fictionnels*. Elle ne peut sortir de la fiction sans s'autodétruire, et c'est justement de cette impossibilité dont elle tentera de profiter : la méthode s'invente elle-même en forgeant derrière elle autant de strates d'interprétation fictionnelle dont elle a besoin pour se maintenir comme fiction, c'est-à-dire pour persévérer de façon purement immanente dans son être de reprise de la fiction. Si l'antiméthode se détourne de sa nature fictionnelle, elle croira être en mesure de se résoudre en tant que problème, transformant ainsi le paradoxe de la reprise en solution

transcendante. C'est le malentendu auquel succomba le poète qui, méconnaissant sa nature intrinsèquement fictionnelle de personnage de *La reprise*, n'étant que le produit de l'imagination de Constantin-auteur, croit nécessairement à la transcendance (objective ou subjective, peu importe) de la reprise – qu'il s'imagine effectuer –, et, ce qui est la même chose, à la nécessité historique de Job (la possibilité fictionnelle devient possibilité historique, par quoi Job est, à ses yeux, Dieu, ou la nécessité de la reprise). Mettre en l'avant la fiction change ce rapport de telle façon que la méthode doit préférer forger des conditions fictionnelles derrière elle, ce qu'est précisément le poète pour Constantin-auteur et Job pour le poète : il s'agit de (se) fictionner pour ne pas perdre la reprise en l'objectivant à travers un principe d'évaluation extérieur à son mouvement, pour ne pas oublier que la fiction doit constamment être reprise – ce qui vaut aussi pour Kierkegaard lui-même qui se cache derrière la fiction tout en la précédant, chevalier invisible qui pourtant a besoin de la reprise de la fiction pour exister. Pour la reprise, l'échec s'avère nécessaire ; c'est du moins ce qu'elle doit se faire croire pour persévérer. Ne pouvant se targuer d'une garantie ontologique de vérité, la fiction, étant essentiellement autonormative (tout est « vrai » dans la fiction, le possible comme l'impossible), doit mettre en scène l'obstacle à sa propre tentation de transcendance – échec de Constantin, du poète et du jeune narrateur à faire la reprise – afin de retourner sur lui-même l'organe de la fiction, de procéder à la conversion de la transcendance en immanence, ce que, par ailleurs, elle était déjà. Elle l'était déjà, certes, mais il lui fallait susciter le *saut sur place* du lecteur, ou de la fiction hors d'elle-même – par exemple en faisant dire à Constantin que la reprise est transcendante –, pour que se réalisent rétroactivement les conditions d'effectuation de ce saut : la fiction fait miroiter devant le lecteur la possibilité de la reprise, mais, en se renversant sur elle-même, la fiction se révèle être l'immanence pure, c'est-à-dire la différence infinie de la reprise, ou la nouveauté absolue de ce qui aura toujours déjà été là, soit l'éternité. Or, si la fiction est immanence pure, c'est uniquement dans la mesure où elle le devient, par l'instauration fictionnelle des conditions d'effectuation de la reprise, qui sont elles-mêmes fictionnelles. Il y a parfaite coexistence de la reprise et de la fiction – la reprise étant fictionnelle et la fiction la reprise, sans rapport de subordination –, car le saut sur place est ce qui permet à la fiction de se dépasser comme transcendance et de procéder au ressouvenir qu'est l'invention rétroactive des conditions de ce saut, ce qui n'est

rien d'autre qu'un ressouvenir vers l'avant, soit la reprise absolument immanente.

## **V. Utopie et foi de la nature**

Pensons, dans un dernier temps, à une philosophie de la nature qui soit reconnue par la fiction comme un échec. C'est, en quelque sorte, la question de la fondation fictionnelle de la philosophie de la nature : la fiction peut-elle rendre possible une philosophie de la nature par la reprise ? La mise en avant de la fiction nous permet-elle de réfléchir les conditions fictionnelles de la philosophie ou, de façon générale, de la pensée, qu'elle soit littéraire ou scientifique ? En ce qui concerne d'éventuels résultats, penser la reprise ne mène nulle part, aucune nouveauté objective n'en découle. Dit autrement, la fondation fictionnelle de la philosophie est un retour vers l'arrière, et non le dévoilement précipité d'une nature inouïe que seulement la fiction serait en mesure de penser. Or, si la fiction pose devant soi sa nature fictionnelle, par le biais de l'obstacle intrinsèque qu'elle constitue pour elle-même et pour l'accouchement d'une vérité qui la dépasserait, et que la fiction s'avère indiscernable de l'immanence de la philosophie, cela implique forcément que l'échec est corrélatif de la philosophie et que cette dernière doit se réfléchir en tant que fiction afin de communiquer la possibilité de la reprise. La philosophie dans sa dimension fictionnelle est une dialectique de l'échec. Néanmoins, cet échec est fictionnel : il faut forger son propre échec pour se reprendre soi-même vers l'avant : appelons cela le péché, qui est une invention. On se ressouvent d'un passé inexistant, d'un échec qu'on invente par la fiction, en multipliant les strates d'interprétation, mais l'immanence de la fiction ne peut pas inventer quelque chose de radicalement nouveau, c'est-à-dire faire la vraie reprise, car le ressouvenir répète le passé, aussi inexistant soit-il. Comment sortir de cette impasse ? Comment concevoir la fiction comme fondation de la philosophie sans supprimer sa réalité ?

La fiction, d'abord conçue inadéquatement comme transcendance, en vient à être dépassée et, du même coup, à mettre en scène l'échec de la philosophie. Faire miroiter l'échec de Constantin devant le lecteur, le poète et nous, c'est libérer la philosophie de sa pseudo-immanence (le tout fermé du ressouvenir) en la renvoyant à la fiction de son échec propre, ou à celui d'un existant : c'est forger un ressouvenir qui, puisqu'il est fictif, se *trouve* devant lui-même. Or, si la fiction se retrouve devant l'individu par l'invention



rétroactive de son propre échec, mais que la fiction pose également devant soi sa nature fictionnelle, ne faudrait-il pas conclure que la différence entre le ressouvenir vers l'arrière et le ressouvenir vers l'avant est purement fictionnelle à son tour ? Et si c'est le cas, la fiction ne peut-elle pas se donner les conditions de la reprise en reprenant de l'intérieur d'elle-même son propre échec qu'elle aura rétroactivement inventé et, par la suite, introduire au sein d'un discours philosophique une espèce de faille ou de séparation appelant l'individu à croire à la reprise ? Ici se montre *la dimension essentiellement utopique* de toute fiction : c'est elle qui vient fendre la vanité de la philosophie dite immanente à penser la vraie reprise et occuper l'échec mis en scène par la philosophie lorsqu'elle s'affaire à séparer d'une part l'idée de la fiction et d'autre part l'« en soi du pour soi » de « la » vérité. Lorsque l'idée oblitère sa nature fictionnelle, ce qu'elle manque, ce n'est pas la vérité, ou son déploiement vers le vrai, mais plutôt l'élan utopique et fictionnel intrinsèque à l'idée ou à la pensée. Inventer derrière soi les conditions de son échec existentiel, c'est réussir là où aucun échec ne se présente, c'est-à-dire devant soi – comme l'on suppose que le livre a quelque chose à nous apprendre, à nous faire savoir – en posant *négativement*, au sens photographique, cet élan utopique de la pensée qui, par là, peut se réfléchir comme puissance intrinsèquement fictionnelle. La forme négative de cet élan utopique de la pensée constitue le creuset du désir de reprise, la différence à soi que seule la fiction peut faire advenir sous forme de concept autoposé *comme fiction*. Et cette autoposition ou autoproduction est la causalité réflexive de la pensée, celle que l'instauration rétro-fictionnelle peut faire voir, en renversant la différence extérieure que posait une pensée philosophique inconsciente de sa nature fictionnelle entre elle-même et ce qu'elle n'est pas, à savoir la fiction. Le renversement de cette différence est immédiatement produit par la réflexion de l'élan utopique de la pensée, lorsque le ressouvenir se reconnaît comme invention, ce qui nous mène à ceci : le saut sur place de la pensée, la saisie de la différence infinie qui, loin d'être montrée par la transcendance, vient expliquer toute différence relative, toute brisure entre la fiction et la philosophie, en produisant de l'intérieur la coexistence infinie du ressouvenir vers l'arrière et du ressouvenir vers l'avant.

Ainsi, une fois cette différence renversée par la différence intrinsèquement fictionnelle de la pensée, la transcendance apparente de la fiction, de la foi et de la reprise est ramenée à son contraire, à savoir *l'immanence radicale de la reprise*. Apparaît alors l'identité entre l'organe de la foi et l'organe de la fiction, *le premier enveloppant le second, comme s'il fallait*

*croire à la fiction pour penser, le deuxième n'étant à son tour que l'enveloppe de la foi en ce qu'elle est l'utopie radicale de la fiction.* Si la reprise se montre au poète comme transcendance, c'est donc parce qu'il manque la nature fictionnelle de son objet d'interprétation, et ne perçoit en la reprise que ce qui le transcende, à savoir la fiction. En d'autres mots, ce n'est pas que le poète ne croit pas à la fiction, mais qu'il y croit trop : en présupposant une différence réelle entre la fiction et la réalité, il supprime la réalité, si bien que la fiction est dissoute, et lui-même au passage. Ressouvenons-nous du jeune narrateur, car il n'en va pas différemment pour lui que pour le poète : voulant écrire un grand roman, il s'illusionne sur l'idée de nature, croyant que cette dernière lui chante le « sujet philosophique » tant désiré, ce qui témoigne d'un échec interprétatif, en ce qu'il élude la nature fictionnelle de l'idée qu'il a déjà de la nature. L'organe de la foi est, par malentendu, hypertrophié au profit d'un organe de fiction déficient : perte de la nature, perte de la littérature, perte de la reprise.

Mais, pour une dernière fois, la fiction de la reprise permet-elle de penser une philosophie de la nature, et d'en faire la reprise ? Nous l'avons dit : là où l'échec est corrélatif de la philosophie, là commence la fiction comme dimension nécessaire afin de communiquer la possibilité de la reprise. La philosophie de la nature n'a pas besoin de la fiction lorsqu'elle cherche à fournir une description du système des éléments et des corps organisés de la nature, tout comme le romanesque peut se passer de la philosophie pour mener ses propres affaires, qu'il s'agisse de penser la nature ou le devenir-écrivain d'un individu. Mais la fiction est nécessaire pour une philosophie de la nature qui a une ambition existentielle. Il faut de la fiction pour faire coexister le ressouvenir vers l'arrière et le ressouvenir vers l'avant, une coexistence qui, à travers la conscience de l'échec, paradoxalement, rend possible de penser la nature à partir du point de vue d'un individu existant, par la reprise du pouvoir de causation que permettent la compréhension et l'identification à l'élan utopique de la fiction. La foi du poète en Job et celle du jeune narrateur en la nature peut alors devenir l'utopie existentielle à laquelle l'on est en droit d'aspirer, le tableau de la nature où celle-ci coexiste avec la philosophie, l'éthique, l'esthétique et la fiction, toutes des modalités qualitatives de l'existence d'un individu qui se reconnaît lui-même comme une œuvre à faire. Car, par sa tentative de penser le système des rapports et des éléments qu'elle détermine, la philosophie de la nature n'est-elle pas, pour ainsi dire, une utopie conceptuelle qui ne se reconnaît point ou prou comme fiction ?

Or, bien qu'on l'ait mise maintes fois dans un tableau voire dans un système, dira-t-on que la nature est aussi, et le restera peut-être, une œuvre à faire ? Si la nature est à l'image du laboratoire fictionnel esquissé dans ce texte, laboratoire « par nature » toujours ouvert, comment répondre au problème de savoir si une philosophie romanesque de la nature est possible ? Mais la reprise est chaque fois une et unique. Qui donc peut dire qu'une philosophie de la nature est existentielle s'il n'est pas en mesure de la communiquer sans passer par la fiction qui, elle, ne peut dire la reprise sans l'envelopper d'échec ? Peut-être la philosophie romanesque de la nature n'est-elle par ailleurs qu'une fiction, mais une *fiction nécessaire*.