

DANS L'ATELIER DE VINCENT DESCOMBES

Entretien de Vincent Descombes avec Barbara Carnevali (EHESS/CESPRA)
et Élise Marrou (Sorbonne Université)

BC et EM. Pourquoi Proust à ce moment à la fin des années 80 ? Est-ce une manière de poursuivre et d'étoffer la réponse à Deleuze du *Même et l'autre* et de *Grammaire d'objets en tous genres* ?

VD. C'est d'abord une affaire de circonstances. Dans les années 1980, j'étais professeur de littérature française aux États-Unis, d'abord à l'université Johns Hopkins, ensuite à Emory. Tout a commencé par un cours sur Proust qui a pris peu à peu la forme d'un livre. Maintenant, pourquoi Proust ? J'aurais certainement pu choisir un autre sujet. À un moment, j'avais un Balzac en préparation, que je n'ai malheureusement pas mené à bien. Mais Proust a quelque chose de spécial. D'une certaine façon, pour les philosophes de ma génération, la chose va de soi, on doit faire un Proust, peut-être pas composer une monographie comme je l'ai fait, mais on doit avoir écrit un article, un chapitre, un morceau de bravoure quelconque sur Proust.

Alors Deleuze et son brillant essai sur *Proust et les signes* ? En effet, à certains égards, mon livre est un anti-Deleuze. Mais il y a aussi le fait que travaillant avec des littéraires, j'ai ressenti le besoin d'affronter la théorie littéraire française qui envahissait alors les États-Unis, et c'est un peu pourquoi j'ai choisi le sous-titre général « Philosophie du roman ». Je me souviens d'un excellent collègue américain à Hopkins qui était un derridien, et qui me demanda un jour : « Mais, Vincent, pourquoi es-tu contre la théorie ? » – « Mais, lui ai-je répondu, je suis un philosophe, je ne peux pas être contre la théorie, ce serait absurde ! » Oui, mais pour lui, la « théorie », c'était une espèce d'amalgame de différents thèmes venus de France et assemblés ensemble par Paul de Man et ses élèves. Si je devais écrire mon *Proust* aujourd'hui, aurais-je besoin de commencer par une grande discussion de quelques dogmes de la critique littéraire ? Aurais-je encore à affronter les maîtres de cette critique, les Barthes, les Blanchot ? Peut-être pas, ce serait maintenant enfoncer des portes ouvertes. À l'époque, cela n'allait pas du tout de soi, ce que j'avais à dire allait déranger, et c'est pourquoi il m'a fallu préparer le terrain.

EM. Je me souviens que lorsque j'étais en khâgne, nous connaissions par cœur l'article de Genette sur Proust et le langage indirect¹, il nous était présenté comme la vérité par excellence sur la *Recherche*. Peut-on revenir rapidement sur le livre de Deleuze ? Un des éléments de surprise que j'ai éprouvé à la relecture de votre livre, c'est que la première référence à Deleuze est une sorte d'éloge (« *plus subtilement*, Gilles Deleuze estime dans ce roman qu'il y a une critique de la philosophie² »). On entend ici un écho avec le perspectivisme, la « monadologie détraquée » de la fin du *Même et l'autre*. La réponse au romantisme et la réponse à la manière dont Deleuze comprend les signes ne coïncident pas dans votre livre.

VD. Ce que vous dites me fait penser que ce serait là une bonne définition de Deleuze : c'est « plus malin ». On croit pouvoir dire par exemple : Deleuze est avant tout nietzschéen. Mais il faudrait dire : oui, c'est cela, il est nietzschéen, mais en plus malin que

¹ Genette, G., « Proust et le langage indirect », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 223-294.

² Proust, *philosophie du roman*, op. cit., p. 24, je souligne.

les autres nietzschéens ! Et c'est pourquoi on ne peut pas se débarrasser de son interprétation par des moqueries, comme je le fais un peu avec les tenants de l'écriture intransitive. Deleuze, c'est plus malin. Au moment où j'écrivais *Le Même et l'autre*, je ne pouvais faire mieux que porter un diagnostic : les « pensées de la différence » s'étaient enfermées dans une impasse, celle d'un perspectivisme détraqué. Mais où avions-nous fait fausse route ? À l'époque, je n'étais pas en mesure de le dire. Il me semble que le *Proust et les signes* de Deleuze donnait satisfaction à ses lecteurs parce qu'il leur permettait de retrouver des références connues d'eux (Bergson, Kant, Hume, Leibniz, etc.), de reprendre ce qui aurait pu passer pour des topos familiers, voire un peu usés, mais qui retrouvaient une nouvelle jeunesse et une nouvelle légitimité du fait d'être passés par Proust et d'être ensuite orchestrés par Deleuze dans une sorte de compendium de l'ultra-modernité artistique. Deleuze a bien vu que la philosophie est mise en question dans la *Recherche*, mais pour lui, il s'agit de la mauvaise philosophie, de ce qu'il appelle le *logos*, le platonisme. Or il s'appuie sur les mini-dissertations de Proust pour évoquer une autre philosophie qui serait exposée dans le roman. Par conséquent, il sélectionne dans Proust les passages d'allure théorique et du coup il laisse tomber les moments comiques. Et par là, Deleuze tombe dans le travers de nos collègues philosophes, les professeurs de philosophie qui s'enchantent de retrouver dans Proust des échos de leurs propres cours.

BC. Si je vous comprends bien, vous pensez qu'il y a encore chez Deleuze la recherche d'une touche de sublime philosophique, plutôt qu'une philosophie plus prosaïque qui parlerait de l'intersubjectivité, de la société etc. ?

VD. C'est tout à fait ça, ça saute aux yeux. La lecture de Deleuze revient tout de même à l'idée qu'il y a dans la *Recherche* une profonde philosophie du temps, mais du temps comme sujet de dissertation et non pas comme temps romanesque. Or il y a bien une pensée du temps dans la *Recherche*, mais il s'agit d'un temps romanesque, puisque c'est le temps qu'il faut à quelqu'un (Marcel) pour comprendre, le temps qu'il lui faut pour mûrir, le temps qu'il faut pour découvrir les personnalités, c'est le temps de l'apprentissage ou de la formation de soi (au sens de *Bildung*). La *Recherche* est un roman d'apprentissage, comme l'écrit justement Deleuze³, ce n'est toutefois pas un apprentissage de l'essence du temps, mais des autres, de la vie avec les autres. À un moment, pour expliquer le personnage de Charlus, Deleuze invoque toutes sortes d'autorités philosophiques, Proclus, les processions néo-platoniciennes, il s'amuse évidemment. Mais quand même, la question se pose : que vient faire ici Proclus ?

BC. D'une certaine manière votre livre a eu cette force de faire comprendre que pour légitimer Proust aux yeux des philosophes, il n'était pas nécessaire de le faire concourir au niveau de grands thèmes qui sont spécifiquement ceux qu'on trouve dans les manuels d'histoire de la philosophie – le temps, l'identité, l'essence de l'art. Grâce au médium du roman, Proust pouvait faire une philosophie différente, une philosophie des autres, de la mondanité, bref, pour parler comme les aristotéliens, une philosophie pratique (ou sociale). Est-ce que c'est là que Proust se révèle meilleur philosophe que ses collègues universitaires ? Étiez-vous à l'époque conscient de cette provocation ?

VD. Mon livre n'a pas commencé par les grandes questions de théorie littéraire. Ni non plus par le choix d'une stratégie de lecture, comme par exemple celle de l'apprentissage

³ Deleuze G., *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 10.

(une stratégie qui d'ailleurs me paraît la bonne). Le premier morceau que j'ai écrit, c'est le chapitre sur « le côté Dostoïevski de Madame de Sévigné ». Il m'avait semblé que cette formule de Proust n'avait pas été discutée comme elle le méritait. Et pourtant c'est elle qui m'a donné une prise sur mon sujet. En effet, cette idée de faire le parallèle entre Sévigné et Dostoïevski, c'est l'idée qu'on peut comprendre de la même façon les illusions d'optique (ça, c'est la marquise de Sévigné) et les illusions romanesques, le fait de se tromper sur le caractère moral d'un personnage (ça, c'est Dostoïevski). Pourtant les illusions d'optique ne sont pas des illusions sur le caractère moral des gens. La page de Sévigné pose un problème pour la philosophie de la perception, alors que les romans de Dostoïevski posent des problèmes de philosophie morale. Et donc, ça n'a rien à voir. C'est ainsi que la théorie que l'on trouve dans le roman de Proust risque de nous faire perdre de vue que nous lisons un roman. Si l'on pouvait rendre compte des erreurs du héros par la psychologie de la perception, alors le récit ne serait plus du tout un roman. Voilà donc le fil que j'ai tiré et qui m'a amené tout le reste.

BC. Et qui par ailleurs coïncide avec ce que dit Proust : « une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du *prix* » ?

VD. Quelqu'un avait cité cette phrase de Proust dans un entretien avec Derrida, mais elle lui avait énormément déplu. Il faudrait distinguer la théorie au sens des pages sur l'éternité, les essences, la communication impossible, et puis par ailleurs la théorie du romancier expliquant comment il procède. Dans la *Recherche*, on trouve de telles explications de romancier. Celle qui me paraît la plus intéressante, c'est le passage où il résume tout ce qui est arrivé en termes balzaciens : c'est l'histoire d'un mariage raté, un jeune ambitieux avait toute une stratégie pour épouser une héritière, et puis, ça n'a pas marché. Ce petit scénario donne en effet une sorte de canevas pour un récit. Donc là, c'est bien de la théorie, mais c'est la théorie du romancier, plutôt que celle d'un philosophe amateur.

BC. Dans votre théorie du romancier, il y a ce qui pourrait relever de la tradition moraliste : une généralisation des caractères et de tendances de la nature humaine qui remonte, en dernière instance, à l'école aristotélicienne de Théophraste. C'est à cette tradition hybride entre philosophie et littérature à laquelle Proust se connecte lorsqu'il parle des tendances du monde, du snobisme par exemple ? Ce sont des morceaux de théorie là aussi, mais qui n'ont pas la prétention philosophique « sublime » de dire la vérité sur le monde.

VD. À mon avis, ces morceaux ont eux aussi des prétentions, mais qui sont plus fondées. Ce sont des prétentions justement à décrire des caractères au sens d'Aristote. Il y a dans la *Recherche* des personnages qui ont beaucoup d'épaisseur et qui ne se réduisent pas à un type général. Par ailleurs, il y a une foule de caractères. Prenez le personnage du snob, Legrandin, il n'a pas beaucoup d'épaisseur, c'est un caractère. Et il y a d'autres portraits du même genre, le noble de province décaqué, le directeur de grand hôtel, et même le diplomate Norpois, ce sont des caractères. Là il y a une philosophie à l'œuvre, mais ce n'est pas une philosophie entre parenthèses, c'est une philosophie qui est à l'œuvre dans la construction même du personnage.

EM. Est-ce la fonction remplie dans votre livre par le concept que vous introduisez d'« idée de roman » ?

VD. Oui, c'est bien ça. En fait, lorsque j'ai traité de l'« idée de roman », c'était pour ouvrir un nouveau front, non plus cette fois contre l'écriture intransitive, non plus contre le romantisme, mais contre la narratologie d'inspiration sémiologique. Toutefois, les choses sont ici différentes. Tout n'est pas à rejeter dans la narratologie, il y a des choses à retenir, car ici le travail théorique n'est pas du bluff, comme il l'est par exemple chez Barthes ou même chez Foucault, dans ses pages sur la littérature dans *Les Mots et les choses*. La narratologie que je discute a pour elle de maintenir en place l'idée de genre littéraire, notion honnie par Blanchot parce que supposément antimoderne. Or l'idée de genre littéraire est très importante pour les études littéraires, comme on peut s'en convaincre en lisant *Mimesis* d'Auerbach. Mais j'avais trouvé que l'« idée de roman », c'était une notion plus narratologique que les notions mises en avant par la narratologie de Genette et Todorov et qu'elle avait le mérite de correspondre à la pratique des écrivains, comme j'essayais de le montrer en citant Stendhal ou Flaubert. Elle nous permettait d'échapper au risque de nous enfermer dans une ontologie formelle censée saisir la narrativité comme telle ou l'essence de toute espèce de récit, sans tenir compte de la différence entre les formes de récit (au sens des « formes simples » d'André Jolles).

BC. Par ailleurs, Genette avait des articles comme celui sur la métonymie chez Proust qui ont un pouvoir d'analyse remarquable, là où il démontre par exemple les mécanismes de la mémoire qui ont la capacité d'évoquer le monde à partir de la figure rhétorique.

VD. Oui, on trouve chez Genette quelque chose qu'on ne trouve pas chez la plupart des philosophes qui parlent de Proust, à savoir des explications de textes, ou du moins l'amorce de telles explications. Ce dont je suis le plus fier dans mon livre, ce sont les explications de texte, au sens scolaire du terme. Évidemment, on peut les contester et leur en opposer d'autres, mais du moins je me suis risqué à en proposer pour soutenir mon argument. Tandis que si on lit les pages de Levinas, Merleau-Ponty, Ricoeur, Deleuze sur Proust, on y trouve fort peu d'explications de textes à proprement parler. Ils avancent surtout des thèses générales. Or les philosophes doivent aller dans le détail du texte, sinon ils ne pourront pas parler aux littéraires. C'est là que ces derniers nous attendent, et avec raison. Genette, lui, est tout à fait à l'aise pour faire une explication d'un passage, non pas seulement d'un mot, ou juste d'une phrase, mais de tout un passage.

EM. Si l'on revient à l'extrait de la lettre de Proust à Jacques Rivière que vous avez placée en exergue – « Je me suis donc forcé à peindre les erreurs, sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs ; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour la vérité » – vous allez plus loin : vous montrez que le travail du roman contredit les passages spéculatifs de la *Recherche*. Le travail du roman ne produit pas seulement quelque chose de différent de l'essai, mais un portrait contraire à celui de l'essai.

VD. C'est en effet le sens de mon sous-titre « Philosophie du roman ». Il est très important que les moments thérapeutiques, critiques, de mon commentaire du texte ne soient pas destinés à remplacer les idées de Proust par celles d'un autre philosophe, dans mon cas celles de Wittgenstein, mais qu'ils le soient à dégager d'autres idées de Proust, des idées qu'on rate à chaque fois qu'on le lit comme s'il avait écrit un essai philosophique, donc finalement en y retrouvant ce qu'on savait déjà.

BC. Ce que vous avez dit sur l'engouement pour la théorie des années 70-80 est encore aujourd'hui d'actualité : la théorie, c'est souvent un mélange de citations d'auteurs à la mode qui sont là pour accréditer une lecture philosophique « externe » des œuvres d'art.

VD. Peut-être m'avançais-je un peu vite tout à l'heure en disant que cela était derrière nous. Dans les années 70-80, il y avait deux idées qui s'étaient imposées dans les cercles d'avant-garde. Première idée : la philosophie comme telle n'existe plus, elle est aujourd'hui à chercher en dehors de la philosophie traditionnelle, car la philosophie d'aujourd'hui, c'est la psychanalyse, c'est l'architecture, c'est la musique. Deuxième idée, qui vient compléter la première de façon peut-être contradictoire : en réalité, les philosophes sont des artistes. Ces deux idées rendent possibles des métamorphoses étonnantes. Vous prenez une page de philosophie, elle est en réalité une construction artistique, et puis vous prenez maintenant une construction artistique, vous montrez qu'elle est en réalité une spéculation philosophique. Ces idées ont les plus grands rapports avec la contestation des genres littéraires. Elles nous font oublier que les genres ont leur logique, leur fonctionnement propre.

BC. Mais est-ce que vous pensez que cela peut arriver dans des cas particuliers ? Ou le résultat est-il, selon vous, nécessairement de la mauvaise philosophie et du mauvais art ? En principe, ce dépassement des genres peut-il donner lieu effectivement à des bons hybrides ? Ou pour le dire autrement : le philosophe n'est-il jamais un artiste, et l'artiste philosophe ?

VD. J'ai tendance à penser l'art en termes de formes et de matériaux, et donc, la question sera : si le philosophe est un artiste, alors quel est son matériau ? Avec quoi construit-il des formes ? Alors évidemment, on peut décréter que les matériaux du philosophe sont les concepts. Le philosophe construit des palais de concepts, comme Kierkegaard le dit de Hegel. Mais ce n'est là encore qu'une image, ce n'est pas une analyse.

EM. Je reviens sur votre usage de l'éclaircissement, le fait même qu'il n'y a pas un rapport de transposition de l'essai au roman, mais de clarification, il s'agit d'« éclaircir ce qui a été vécu dans l'obscurité et la confusion ». Nous nous interrogeons sur ce que vous entendez ici par « description ». Si le romancier travaille à partir des *endoxa*, des *anthropina*, la description n'est pas comprise dans les termes d'une réflexivité sur les pratiques, elle est une réflexion sur la manière dont on va exhausser les concepts mis en œuvre dans ces pratiques, ainsi toute la liste que vous fournissez au début du livre, « le malentendu, la distinction, l'élection et l'exclusion ». Quand vous employez le concept de réflexivité, en général, il me semble que c'est de manière critique, liée à une compréhension spéculaire de la conscience, la conscience de soi entendue comme retour sur elle-même.

VD. « Réflexivité », oui, à l'époque, ce mot évoque pour moi l'absolu littéraire selon Lacoue-Labarthe et Nancy. Il s'agit donc du romantisme allemand. Je l'utilise au sens allemand. L'idée est celle d'une activité (l'écriture) qui n'a plus besoin de matière extérieure pour s'exercer.

BC. Alors que moi j'utilisais le mot « réflexivité » au contraire dans la ligne qui est la vôtre de la réflexion sur les mœurs, comme une sorte de mondanisation totale de la connaissance dans les affaires humaines, donc immanente, comme une capacité de mieux

comprendre les mœurs dans lesquels nous sommes immergés. Je l'entendais en somme dans un sens plus souple.

VD. Oui, c'est tout à fait à l'opposé. La réflexivité au sens de la réflexion sur les mœurs est une réflexion sur les autres, ce qu'ils disent, sur ce qu'on fait, sur ce qui se passe. Ce n'est plus du tout un congé donné au monde réel au prétexte que l'activité du sujet se suffirait à elle-même.

BC. Pour revenir sur l'un des livres avec lesquels vous discutez, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, sur le statut de ce livre si étrange : pouvez-vous nous dire quelque chose sur votre rencontre avec ce livre, les circonstances de sa lecture et sur votre relecture de la thèse de la vérité romanesque ?

VD. Avec le livre de Girard, nous retrouvons cette affaire d'éclaircissement dont nous venons de parler, c'est le même sujet. *Mensonge romantique et vérité romanesque* est un livre que j'ai lu quand j'étais en hypokhâgne – il y a donc très longtemps – et qui m'avait beaucoup frappé. En effet, c'est un livre dont il est difficile de définir le statut. L'ouvrage se présentait un peu comme un anti-Sartre, un anti-*Être et le Néant*, mais ce serait l'*Être et le Néant* sans la métaphysique, sans les déductions, sans l'ontologie phénoménologique, où l'on ne retiendrait que les thèmes humains, avec la jalousie comme objection majeure à tout ce qui serait prétention du sujet à tirer de lui-même ses décisions ou les fins de son existence (toute prétention à l'« aséité »). Considéré comme un ouvrage de critique littéraire, *Mensonge romantique et vérité romanesque* est un livre puissant, il met en place un schéma interprétatif qui permet de construire une tradition continue, tout à la fois littéraire et morale, qui va de Cervantès jusqu'à Dostoïevski. Mais, selon moi, ce fut une erreur de Girard que de vouloir en tirer par la suite une anthropologie générale, dans *La Violence et le sacré* et ses autres livres qu'il a écrits ensuite, où il veut rivaliser avec Lévi-Strauss ou avec Freud. En fait, il me semble que *Mensonge romantique et vérité romanesque* est une lecture féconde de quelques grands classiques de la littérature occidentale parce qu'il montre comment le roman français du 19^{ème} peut trouver à s'ancrer dans Cervantès et a eu des retombées jusque dans le roman russe. Comme lecteur de grands textes, Girard peut être éblouissant. À l'époque, il avait fait un article dans *Critique* sur Racine, « Racine poète de la gloire⁴ », qui m'avait impressionné. Par ailleurs, son petit livre sur Dostoïevski est admirable. Pourtant, il a fallu que je me libère du schéma girardien, qui, à mon avis, marchait mieux avec Stendhal qu'avec Proust. Son schéma du désir triangulaire est tout à fait opératoire appliqué à certains épisodes de la *Recherche*, mais cela ne donne pas un Proust d'ensemble. Or je m'étais fixé comme but de rédiger une monographie sur Proust. Il fallait donc qu'il y ait dans cette monographie de quoi rendre compte de toute la *Recherche*, non pas bien sûr de tout ce qu'on peut en dire, mais du dessein d'ensemble de la *Recherche*, ce qu'on ne trouve pas chez Girard. En fin de compte, Girard ne rend compte que des scènes de jalousie. Si on applique le schéma girardien, la conversion finale consiste à passer dans un monde où l'on échappe à la fascination du rival. Selon ma lecture, le passage au temps retrouvé consiste dans un éclaircissement final, donc une révélation qui reste littéraire, puisqu'elle fait que le héros trouve ou retrouve l'inspiration qui fera de lui l'écrivain qu'il voulait être.

⁴ L'article est paru dans la revue *Critique* en juin 1964.

BC. Que pensez-vous du réalisme sélectif de Girard, de ce réalisme noir qui ne voit que le côté sombre des passions qui met de côté tout ce qu'il y a d'expériences positives dans la *Recherche*, l'amour de la grand-mère, tout le côté familial de la famille du narrateur qui ne se prête pas à cette explication réductionniste ?

VD. Il y a des paradis perdus qu'il met de côté, avant que l'on n'entre dans le règne du désir triangulaire. Girard parle de vérité romanesque. Pour accéder à cette vérité, il faut surmonter les erreurs, autrement dit le mensonge romantique. Mais comment échapper au mensonge romantique ? Pour attribuer au narrateur de la *Recherche* une conversion à la Girard, on doit prendre à la lettre le vocabulaire en effet religieux qui est utilisé dans le *Temps retrouvé*. Mais est-ce vraiment religieux ? À mon avis, il s'agit d'une vague religiosité, comme dans les pages sur la mort de Bergotte. Cela reste très superficiel. Proust est très peu religieux. Dans le *Temps retrouvé*, nous assistons à une conversion littéraire, et c'est déjà beaucoup. L'éclaircissement, c'est par la voie comique que cela se passe, c'est par un dégonflage. Là, pour le coup, la notion d'une vérité romanesque serait justifiée. Par exemple, Legrandin tient un discours idéaliste, et puis dans les salons où il réussit à se faire inviter, il fait tout autre chose, voilà le comique. Bien entendu, le narrateur a beaucoup de mal à s'appliquer à lui-même cette méthode d'éclaircissement, et c'est pourtant là la clé de son salut. Mais cet éclaircissement a bien lieu vers la fin, lorsque le narrateur se compare à son camarade Bloch. Il y a un moment de lucidité qui est produit lorsque le roman remplace un rapport quelque peu deleuzien du personnage à des Idées par un rapport romanesque d'un personnage à un autre auquel il se compare et dans lequel il reconnaît son propre destin.

BC. Proust est très peu religieux, mais au terme de la *Recherche* il y a un investissement perceptible à travers la thématique du salut et de la justification de la vie qui attribue à l'art la capacité de « sauver ». Ça reste religieux au sens de la structure : la vie doit être sauvée, on doit sortir d'un état d'aliénation qui dans le cas de Proust est celui de la mondanité. Cette recherche de bonheur supérieur a-t-elle encore une proximité avec la recherche de la transcendance ? Le romantisme ne serait-il qu'une eschatologie sécularisée ?

VD. C'est religieux au sens où l'art est une « adoration perpétuelle », donc ce qu'on peut appeler un « mysticisme dans le monde » (au sens de Max Weber). On peut donc parler en effet de transcendance dans la mesure où le *Temps retrouvé* marque l'instauration d'une hiérarchie (avec l'art au sommet), mais non dans un sens théologique.

EM. Vous montrez surtout dans votre livre que cette thématique religieuse est solidaire d'une mise au travail. Le lexique mystico-religieux est lié à cette mise au travail du narrateur, à cette discipline.

VD. Nous parlons maintenant d'une discipline au sens spirituel, au sens de l'exercice spirituel qui est un travail sur soi pour modifier radicalement l'orientation de son vouloir. La thématique est donc religieuse au sens de la religion comme discipline de salut personnel, c'est-à-dire d'une religion d'*ego* et non de groupe, pour parler comme Edmond Ortigues. Chez Proust, cette discipline de salut ne fait pas vraiment appel à une transcendance, il y a bien des modèles successifs (Bergotte, Elstir), mais il n'y a pas de Sauveur, seulement le travail sur soi. Je reviens sur ce travail d'éclaircissement. Ce qui justifie le fait de parler d'éclaircissement, dans un premier temps, c'est le précepte de

Stendhal : il faut remplacer le discours psychologique par des scènes romanesques. Mais ces scènes romanesques, en quoi sont-elles supérieures à une explication psychologique en termes généraux ? Là, j'ai un chapitre pour montrer que Proust nous mène en bateau, parce que quand il parle d'éclaircir, de surmonter les erreurs, de redresser le discours oblique etc., en fait, il évoque dans un même mouvement deux opérations complètement différentes. D'un côté, il y a le travail qui consiste à sortir du statut d'un spectateur passif qui se contente de dire « bravo ». Le travail qui lui est demandé est de remplacer cette réaction spontanée du « bravo » par une véritable prose articulant discursivement ce qu'on a aimé dans le spectacle. Ce travail est effectivement un éclaircissement, mais il n'y a pas de mensonges à rectifier, le travail n'est donc pas spirituel, mais intellectuel. Et puis d'un autre côté, il y a le mensonge qui consiste par exemple à me dire que mon amie était bien gentille, alors qu'en réalité j'aurais dû dire que j'avais plaisir à l'embrasser. Ici, il y a bel et bien un mensonge dans la manière dont la scène s'énonce dans l'esprit du narrateur, et il lui faut, lorsqu'il raconte maintenant la scène, remplacer ce mensonge par ce qu'il aurait dû penser, et qu'il sait très bien qu'il aurait dû penser, à savoir que, gentille ou non, il prenait plaisir à l'embrasser. Ici, le redressement n'est plus de passer d'une attitude passive à une attitude d'artiste créateur de formes discursives. Il ne s'agit plus pour le héros d'écrire une belle prose, mais de cesser de se mentir.

BC. Abordons alors la question de la morale, et de votre rapport aux lectures normatives de la littérature : le côté Bouveresse, les perfectionnistes, ou Martha Nussbaum dont les approches de la littérature sont peut-être parfois proches des vôtres, mais qui s'en distinguent par leur insistance sur le fait que la littérature nous rend meilleurs. Vous insistez plutôt sur le côté descriptif, sur une tâche moins moralisante et plus réaliste aussi de la littérature.

VD. Effectivement, on assiste aujourd'hui à tout un mouvement de philosophes qui se tournent vers la littérature. Oui, se tourner vers la littérature, mais pour y trouver quoi ? J'accepte l'idée que ce soit pour y trouver une connaissance morale, mais dans un sens qu'il faut à présent préciser. La version de Bouveresse me convient tout à fait. Celle de Nussbaum, moins. Il y a des œuvres dont il n'est pas absurde de dire qu'elles participent de cette interrogation : comment devenir meilleur ? Les romans de Jane Austen par exemple. Mais il serait difficile de le dire des romanciers français, de Balzac à Proust. À leur sujet, ce moralisme serait hors de propos.

BC : Est-ce que cela serait, selon vous, un retour en arrière par rapport à la modernité littéraire, anti-moralisante, de Flaubert ?

VD. Mon idée de la morale n'est pas celle de Martha Nussbaum, en dépit de nos références aristotéliennes communes. Pour développer une éthique dans un sens pleinement prescriptif, il faut savoir *de qui* on parle et *à qui* on prétend faire des recommandations. Avant de faire de la morale, il faut savoir comment se forme un caractère, quels sont les grands types de caractères, ce que c'est qu'une habitude, comment on prend des habitudes, comment certaines d'entre elles sont ruineuses, etc. Il faut une base descriptive à notre morale, une base sans laquelle nos prescriptions n'auront aucune application possible. Et c'est là qu'il y a une place pour la connaissance morale que nous transmettent la littérature, les romans, les drames, les Caractères des moralistes, tout ce qui nous vient finalement de Théophraste, et donc derrière lui d'Aristote. Je m'inscris donc tout à fait à

l'intérieur de ce courant de la philosophie contemporaine qui recherche dans la littérature une connaissance morale, mais je mettrais plutôt l'accent sur la fonction de dés-idéalisation qui est celle du roman. C'est au fond ce que je retiens de Girard. Au siècle de l'individualisme tocquevillien, les romans nous avertissent, ils nous éveillent. Ils ne nous prescrivent pas des manières de nous conduire dans telle ou telle situation, mais ils nous mettent sous les yeux des portraits, des scènes, des intrigues qui nous éclairent sur nous-mêmes et sur les pathologies de notre temps. Flaubert par exemple, il n'y a pas grand chose qui y résiste. Si l'on lit *L'Éducation sentimentale*, après l'avoir lu, on est quand même un peu modifié dans son appréciation des passions du temps.

EM. Vous citez dans votre *Proust* aussi *L'Homme sans qualités*. Une lecture de *L'Homme sans qualités* qui irait dans ce sens, ce serait conforme à ce que vous nous dites, car là, c'est un thème explicite, cette manière de dégonfler l'idéal. Vous êtes d'ailleurs revenu sur le thème de « l'homme moyen ».

VD. Je ne connais pas suffisamment Musil pour m'y référer utilement. Je ne suis pas nourri comme l'est Bouveresse de l'œuvre de Musil. Pourtant, je suis revenu sur Musil dans ma contribution au numéro de *Critique* en hommage à Bouveresse⁵. Je m'y suis appuyé sur son livre, *L'Homme probable*. Et c'est tout à fait ce que vous dites. L'homme moyen, c'est l'homme du roman. Derrière cette proposition, il y a la théorie des styles d'Auerbach. La forme romanesque se caractérise par le style moyen, ni purement tragique ou sublime, ni non plus purement burlesque, car la profondeur, le tragique et aussi le burlesque y sont au degré moyen dans l'échelle des styles. C'est le genre qui convient à une société des individus.

BC. Revenons à Aristote et à la question de la morale. Vous retrouvez-vous dans une idée largement aristotélicienne comme celle relancée par Martha Nussbaum entre littérature et connaissance morale, une idée fondée sur les affaires humaines, sur les caractères, les mœurs ?

VD. Je m'y retrouve quand Martha Nussbaum est aristotélicienne et non parce qu'elle est aristotélicienne. Maintenant, pourquoi Aristote ? Parce qu'il n'a pas seulement écrit des livres d'éthique, mais aussi une *Poétique* et une *Rhétorique*. Selon moi, en faisant la théorie de la tragédie, Aristote a posé le principe d'une narratologie supérieure à celle qui se fonde, comme chez Genette, sur la linguistique de la phrase. Vous vous souvenez de la brillante formule par laquelle Genette résume la *Recherche* : « Marcel devient écrivain. » Il lui suffit d'une phrase pour donner ce qu'Aristote appelle le *logos*, c'est-à-dire l'argument du roman. Or ce résumé ne nous dit pas en quoi ce devenir mérite de retenir notre attention. Il a quelque chose d'amorphe. Une définition aristotélicienne du roman, elle, doit mentionner ce qui rend ce devenir dramatique et par là, remarquable. C'est pourquoi j'ai proposé ce *logos* : « Marcel devient un grand écrivain », ce qui implique que Marcel fait partie de tout un monde dans lequel il y a des échelles de grandeur humaine et des obstacles à l'accomplissement de ses ambitions. Exactement comme pour Homère : *l'Odyssée* ne se résume pas à « Ulysse rentre à Ithaque », il faut mentionner les obstacles qu'Ulysse doit surmonter pour revenir chez lui. La composition d'une œuvre dramatique, que ce soit pour le théâtre, le roman, ou d'ailleurs l'épopée, exige la mise en œuvre de toute cette connaissance des caractères, des passions humaines, des vertus

⁵ « Grandeur de l'homme moyen », in *Critique*, n°567-568, 1994.

humaines. C'est en cela que consiste la connaissance morale d'un point de vue aristotélien. Point de vue étranger au kantisme pour lequel la morale s'adresse à des êtres rationnels purs et non particulièrement à des êtres humains comme nous. Du point de vue kantien, tout ce fond proprement humain est quelque chose dont il ne faut surtout pas tenir compte au moment où l'on formule la loi morale, sinon nous donnerions dans l'anthropologisme.

EM. Vous avez dit qu'il fallait distinguer le travail d'articulation de mise en forme dans la prose (c'est une opération intellectuelle) et le travail proprement spirituel (il est question alors de morale et non plus d'esthétique). Ce qui est intéressant ici, n'est-ce pas que le spirituel et l'intellectuel ne sont pas si séparés que ça ?

VD. Cette opération, Proust lui donne le nom de traduction. Il parle de lire en soi-même ses impressions et de les traduire dans une prose qui leur soit fidèle. Quand j'ai apporté mon manuscrit à Jérôme Lindon aux éditions de Minuit, s'est posé le problème du titre. Lindon pensait non sans raison que le titre « Proust » ne disait pas grand chose. Il m'a proposé d'ajouter un sous-titre tel que « Lecteur de soi-même ». Mais justement, un tel sous-titre ne me convenait pas du tout, il aurait facilité le malentendu dans lequel on tombe aisément si l'on s'en tient aux explications théoriques que donne Proust. C'est pourquoi j'ai finalement proposé à Lindon le sous-titre « Philosophie du roman », ce qu'il a accepté. Pourquoi ai-je refusé « Lecteur de soi-même » ? Mais que suggère cette formule ? On croit qu'il s'agit tout simplement de donner une belle forme littéraire à l'expression de son vécu. Oui, mais les impressions dont parle Proust, ce sont tantôt des réactions esthétiques, comme lorsqu'on crie « bravo » à la fin du spectacle ou du concert, tantôt les idées qu'on se fait sur les gens auxquels on a affaire, sur le caractère d'Albertine ou d'Andrée. Quand il s'agit d'émotions esthétiques, la tâche est de donner une articulation à son impression en utilisant toutes les ressources conceptuelles de l'esthétique, tout un art de la description. Ce travail, on peut en effet l'appeler « traduction ». Mais ce n'est pas du tout la même traduction que de remplacer l'expression de l'impression que l'on prétend avoir eue par celle de l'impression que l'on a eue en réalité, comme lorsque le narrateur se dit « Elle était bien gentille » alors qu'il aurait dû dire « J'avais plaisir à l'embrasser ». Ici, la traduction consiste, comme dit Proust, à redresser le discours oblique, ce qui demande un changement d'attitude, un changement dans l'orientation de la volonté, donc une sorte de conversion spirituelle. Ce changement peut se faire par une discipline intellectuelle d'articulation, mais à condition que le travail se fasse spirituel, car ce n'est pas l'intellect qui va changer la volonté. Où est le spirituel dans toute cette affaire ? Nous entrons dans le domaine des choses spirituelles quand nous devons user du vocabulaire des doctrines spirituelles et distinguer les différents degrés de la vie de l'âme, depuis les états les plus dégradés (ennui, désespoir) jusqu'aux états les plus exaltés (joie).

EM. Il me semble qu'il y a deux versants distincts dans votre livre, la réponse critique au textualisme et au romantisme et la réappropriation de la réalisation de soi, à laquelle vous donnez une dimension sociologique (en particulier dans le chapitre « Suis-je invité ? », par la reprise du concept anthropologique de cosmologie de Mary Douglas). « Suis-je invité ? », c'est la réponse positive à l'entreprise de dés-essentialisation. On va lire la réalisation de soi comme s'inscrivant dans une société des individus, montrer qu'on ne peut pas la lire autrement qu'avec des outils sociologiques et comme une contribution à une sociologie de la mondanité.

VD. Il y a ici effectivement deux fils conducteurs, d'un côté la critique du textualisme, de l'autre la mise en évidence de la dimension sociologique du récit. Le textualisme, autrement dit l'absolutisation de la chose littéraire, est un phénomène très étrange. Les auteurs qui professent le textualisme sous une forme ou sous une autre sont censés être anti-essentialistes. Pourtant, pour exalter l'art, la littérature, le pur acte d'écrire, il leur faut passer par un essentialisme invraisemblable, comme on peut le voir par exemple chez Blanchot. Je ne sais pas si Blanchot fascinait encore les esprits quand vous faisiez des études littéraires. En ce qui concerne ma génération, du moins ceux qui cherchaient à être à la page en matière de littérature, nous étions fascinés. C'est pourquoi, avec mon *Proust*, j'ai essayé de faire un peu de thérapie. Le fond de l'affaire était l'impératif de modernité. Nous nous devons d'être modernes. Cela pouvait donner un textualisme sous la forme romantique naïve d'autrefois. Ou bien sous la forme brillante de *L'Absolu littéraire* de Lacoue-Labarthe et Nancy. Ou enfin sous la forme plus prosaïque de Barthes, avec l'écriture intransitive à la française. Ainsi ces écoles textualistes, toutes essentialistes, se présentaient comme capables de nous donner la clé de la modernité. Dès lors, quel était le défi pour moi ? Il était de montrer d'abord que ce message textualiste était inconsistant, mais surtout que la modernité pouvait s'expliquer autrement (à savoir, par une vue sociologique). L'enjeu était donc d'expliquer en quoi une œuvre, par exemple la *Recherche*, est moderne. Vous autres textualistes, leur disais-je, vous l'expliquez en invoquant le mythe du Livre de Mallarmé. Mais moi, je l'explique autrement en partant de l'idée que le roman parle du monde et non du langage. Et c'est là qu'il faut faire intervenir la sociologie, mobiliser le schéma de Mary Douglas. Il me restait à montrer que c'était opératoire, que le passage par la sociologie ne nous faisait en rien perdre ce qui fait « la poésie de la vie moderne ».

EM. Vous montriez aussi que Mallarmé c'était plus intéressant. Il y a peu de livres où vous vous placez de manière immanente à ce point dans la peau de votre adversaire. Mais comme vous l'avez déjà dit, c'est sans doute parce qu'ils étaient alors si dominants.

VD. C'était la condition, il fallait que je montre que Mallarmé était en réalité de mon côté. C'est pourquoi je rappelle, par exemple, que ce que Mallarmé appelle pur, c'est le résultat d'une distillation plutôt que celui d'une opération philosophique d'essentialisation. En somme, en matière d'exégèse mallarméenne, je revenais de Blanchot à Thibaudet. Cela aurait été un échec s'il m'avait fallu abandonner Mallarmé et toutes les entreprises modernistes à l'autre camp. C'est pourquoi il me fallait absolument l'emporter dans les cas apparemment les plus difficiles. Mais justement, c'est Mallarmé lui-même qui explique la disparition de l'alexandrin dans la poésie française par le fait que la société est devenue démocratique. Vous dites que je procède autrement dans d'autres livres. C'est tout à fait vrai. Dans *Le Même et l'autre*, je n'avais pas les moyens de le faire, je n'avais pas de remède à proposer, car j'avais les mêmes instruments intellectuels que les auteurs dont je parlais, je ne pouvais que constater l'impasse dans laquelle nous étions tous. En revanche, dans mon *Proust*, je me propose de les surclasser, comme on dit dans la course automobile, parce que je sais que j'ai une voiture plus puissante que celles de la concurrence.

EM. On sent qu'il y a une coupure après *Grammaire d'objets en tous genres* qui offrait une réponse à la sémiologie. C'était purement critique. J'étais étonnée, car c'est très rare dans vos livres, en relisant votre Proust, de lire que si on veut répondre aux deux écoles essentialistes, il faut le faire, leur répondre en s'appuyant sur leur langage. Et vous le faites

vraiment. Et c'est le seul livre où vous le faites de cette manière, me semble-t-il. Comment le livre a-t-il été reçu ? Cette voiture plus puissante, vous étiez le seul à la conduire ?

VD. Mon public pour ce qui est du *Proust*, ce sont d'abord les départements des études littéraires françaises. Quand on écrit un livre, on ne sait pas toujours très bien quels sont les préjugés de son public. Là, c'est très clair, je parle à des lecteurs de Barthes et de Blanchot. Comment le livre a-t-il été reçu ? Les lecteurs sont venus progressivement. Le livre été assez vite traduit en anglais, il a eu d'ailleurs une bonne presse. En France, il est arrivé à un moment où la théorie régnait encore et, il faut le dire, opprimait les professeurs de lettres. Non pas tout à fait la théorie telle que formulée par les grands auteurs, celle que je discute dans mon livre. Mais une théorie qui se présente sous la forme de programmes scolaires de l'enseignement secondaire et de jargons dont Genette lui aussi a fini par se moquer. Il y a eu comme un dégoût, c'était peut-être sensible à l'ENS chez les littéraires de votre époque. Il s'est donc produit un changement dans les études littéraires, peut-être y ai-je un peu contribué, mais en même temps ce changement m'a desservi, car si on était resté dans l'âge d'or de la théorie, il y aurait eu des controverses autour de ces questions, auxquelles j'aurais participé. Mais il me semble que nos collègues littéraires ne voulaient plus entendre parler de théorie. Néanmoins, il s'est trouvé des lecteurs qui ont trouvé intéressante ma façon de faire, ceux qui, irrités par la fameuse « théorie » sous sa forme devenue caricaturale, voulaient quand même conserver un lien avec la philosophie. Malheureusement, chez beaucoup de littéraires de cette génération, on a pu observer une horreur de la philosophie, parce que, pour eux, c'était cette doctrine prétentieuse et intimidante qu'on leur avait imposée.

BC. Est-ce le romantisme du moi pourrait être considéré comme une sécularisation de la théologie augustinienne ? Ce qui aliène les hommes est le rapport à autrui. Dans le *Discours sur l'inégalité* de Rousseau, c'est très clair.

VD. Il y a bien une sécularisation de la théologie d'Augustin dans la pensée française, elle se produit dans la morale de Pierre Nicole et elle donne l'idée qu'une société d'individus est possible. L'idée elle-même vient de Pascal : Dieu dans sa miséricorde a ainsi fait les choses que même une société de diables ne serait pas condamnée à se détruire elle-même. Comme on l'a montré, cette idée est au principe de l'économie politique au sens du XVIII^e siècle. Les égoïstes sont des égoïstes, leur égoïsme personnel est évidemment immoral, mais il ne menace pas la cohésion de la société, car le lien social peut reposer sur la seule harmonie des intérêts privés. Ainsi, la grande idée de Mandeville est déjà là chez les jansénistes français : vices privés, vertus publiques. Mais là, nous avons affaire à la sécularisation de l'homme déchu, il n'y a rien de romantique à en tirer, car on n'y trouve pas de moi authentique à opposer à la vie sociale. De son côté, Starobinski avait mis en musique hégélienne la pensée de Rousseau, l'immédiateté, la chute, l'aliénation, et éventuellement la réconciliation. Mais il manque évidemment le moment pascalien. Il y a une phrase de Merleau-Ponty que Castoriadis aimait à citer pour nous montrer que même Merleau-Ponty avait pu écrire des inepties : il y aurait un « maléfice de l'existence à plusieurs ». Si l'on voulait mettre cette proposition de Merleau-Ponty en musique pascalienne, on dirait : chacun veut tyranniser l'autre, chacun veut être le maître, on aurait cette vision sombre de la sociabilité. Mais on n'aurait pas cette idée d'une dynamique des trois stades dans mon rapport à autrui : d'abord, j'étais bien, seul avec moi-même, je formais une sorte de monade heureuse, et puis cet état bienheureux a été détruit par l'effet de l'intrusion d'un autre que moi, un second *moi*, d'où rivalité, jalousie, souci de ce

que les autres disent de moi, donc aliénation, après quoi se pose le problème de savoir si une réconciliation générale peut intervenir dans un troisième stade. Si l'amour de soi était ante-lapsaire, en bonne doctrine pascalienne, ce ne serait pas la clôture sur soi, mais ce serait l'amour de l'ordre universel.

BC : À propos de sociologie, pourquoi Mary Douglas et non pas Pierre Bourdieu ? C'est la sociologie de la *Distinction* bourdieusienne, au fond, qui semble se prêter au mieux à l'interprétation de la mondanité et de la question des invitations. Dans les dernières années, en effet, on a assisté à une riche production de lectures sociologiques inspirées de Bourdieu (Dubois, *Pour Albertine*). Que diriez-vous de ces tentatives de lecture sociologiques de la *Recherche* ? Il y a des lectures intéressantes qui se réclament aussi de Goffman.

VD : Pourquoi Mary Douglas plutôt qu'un autre sociologue ? Parce qu'elle a cherché à formuler une sociologie durkheimienne dans des termes acceptables par un partisan de l'ethnométhodologie. Ce qui veut dire, pour le philosophe, que nous pouvons reprendre ses analyses dans le cadre de la philosophie de l'action que je pratique dans le *Proust* et ailleurs, et qui est la théorie aristotélico-thomiste de l'*actus humanus*, une théorie que j'ai été chercher chez Elizabeth Anscombe. L'action dont nous parlons ici, l'action intentionnelle, c'est celle qu'on peut imputer à quelqu'un au titre de la conscience qu'il avait de l'accomplir, celle qu'il doit assumer. Autrement dit, c'est l'action connue de l'agent selon certaines des descriptions qu'on peut en donner, mais non pas sous toutes les descriptions qui en sont vraies, d'où la possibilité de ces méprises qui peuvent être des erreurs tragiques ou des méprises romanesques. Selon l'analyse d'Anscombe, l'agent d'une action intentionnelle nous dit ce qu'il est en train de faire en nous disant *pourquoi* il le fait, dans quelle intention. Cet agent est donc capable de donner ses raisons, de se justifier (c'est là que nous retrouvons l'ethnométhodologie). Or il le fait en usant d'un répertoire de motifs, les motifs que l'on comprend autour de lui. Il arrive à Anscombe de remarquer que l'explication donnée par l'agent n'est pas forcément intelligible (cf. *L'Intention*, §18). Se pose donc la question de l'intelligibilité des raisons d'agir. Il se peut qu'une réponse à la question « Pourquoi ? » nous déconcerte et que nous disions : « we cannot understand such a man. » Mais pourquoi ne le pouvons-nous pas ? Est-ce parce que la réponse est en quelque sorte inhumaine ? Cela peut arriver, mais il peut se faire aussi qu'elle n'offre aucun sens dans notre milieu culturel, dans ce que Douglas appelle notre cosmologie, alors qu'elle en a un dans un autre milieu. Les raisons invoquées peuvent être des objectifs personnels (des ambitions reconnaissables par les autres), mais aussi des motifs d'ordre social (devoirs, convenances, tabous). Et c'est ici qu'intervient le durkheimisme : nous appartenons à un milieu social pour autant que nous en partageons les mêmes catégories de l'entendement, les mêmes systèmes de classification, ou encore les mêmes systèmes d'attente, comme dirait Mauss. C'est dans la rhétorique du monde auquel il appartient qu'un individu va donner ses raisons d'agir. Ainsi par exemple, quelqu'un explique sa conduite par le fait qu'il porte le deuil d'un parent (ce qui est par excellence un devoir religieux selon la religion de groupe). Mais en quoi va consister le fait de porter le deuil ? Proust esquisse ici une ethnographie comparée des rites du deuil : le deuil à Combray, le deuil chez les Guermantes, le deuil dans la famille du narrateur. Le schéma de Mary Douglas permet de rapporter les explications recevables dans un milieu à la forme de ce milieu, avec les deux dimensions du rapport au groupe et du rapport à l'autre.

EM et BC : Aujourd'hui, si vous reveniez sur Proust ? Vous continuez à lire Proust ?

VD : Ça m'arrive de temps en temps, mais maintenant je fais comme le narrateur, je lis des morceaux choisis. Votre question, c'est au fond : est-ce qu'il manque un chapitre à mon *Proust* et est-ce que je n'aurais pas ce chapitre dans mes tiroirs ? En fait, je pense que mon livre, qui est déjà copieux, se tient tel qu'il est. Évidemment, si quelqu'un venait le démolir, j'aurais envie de répondre, mais pour l'instant, cela ne s'est pas produit... D'ailleurs, notre discussion, vos questions montrent que le livre se tient tel qu'il est.