



Title	Proust et James : une éthique et une esthétique de la sensibilité
Author(s)	De Vendevre, Isabelle
Citation	Gallia. 2026, 65, p. 69-81
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/104477
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Proust et James : une éthique et une esthétique de la sensibilité

Isabelle de VENDEUVRE

«Aucune impression vraiment sentie¹⁾».

Lorsque M. de Norpois juge les fleurs de Mme de Villeparisis supérieures à celles de Fantin-Latour, il offre un bel exemple du «néant de goût» des gens du monde. Le Narrateur énumère les différentes raisons qui peuvent expliquer que l'ambassadeur se laisse aller à proférer une telle absurdité – la supériorité des barbouillages de Madame de Villeparisis sur l'œuvre d'un grand peintre. Le Narrateur envisage des hypothèses toutes plausibles et en partie vraies, telles que l'habitude d'aller dans le sens de l'opinion admise du cercle mondain auquel on appartient, ou encore la partialité envers une ancienne maîtresse. Néanmoins, la raison fondamentale est à chercher du côté de l'insensibilité esthétique. Si on est dépourvu de la faculté de sentir le beau, tous les jugements esthétiques se valent, ou plutôt, ils ne valent que parce qu'ils servent un intérêt, amoureux ou mondain, qui leur est extrinsèque. Par ailleurs, le jugement artistique repose sur la faculté de peser les mérites respectifs des œuvres, autrement dit sur la faculté de comparer. C'est à une comparaison entre les fonctions de la sensibilité dans les œuvres de Marcel Proust et de Henry James, à la fois comme caractéristique des personnages et faculté de l'artiste, que cet article invite. Face à deux œuvres majeures, il ne saurait naturellement être question de jugement de valeur, sauf à prendre «valeur» au sens pictural du terme, comme la plus ou moins grande quantité de noir ou de blanc contenue dans une couleur.

1) 'Bien des mains jeunes femmes seraient incapables de faire ce que j'ai vu là,' dit le prince en montrant les aquarelles commencées par madame de Villeparisis. Et il lui demanda si elle avait vu les fleurs de Fantin-Latour qui venaient d'être exposées. 'Elles sont de premier ordre et comme on dit aujourd'hui, d'un beau peintre, d'un des maîtres de la palette,' déclara M. de Norpois ; je trouve cependant qu'elles ne peuvent soutenir la comparaison avec celles de Mme de Villeparisis où je reconnais mieux le coloris de la fleur'.

Même en supposant que la partialité de vieil amant, l'habitude de flatter, les opinions admises dans une coterie, dictassent ces paroles à l'ancien ambassadeur, celles-ci prouvaient pourtant sur quel néant de goût véritable repose le jugement artistique des gens du monde, si arbitraire qu'un rien peut le faire aller aux pires absurdités, sur le chemin desquelles il ne rencontre pour l'arrêter aucune impression vraiment sentie.

Marcel Proust, *ARTP, Le Côté de Guermantes*, établie, présentée et annotée par Yuji Murakami, Paris, Le Livre de Poche, 2024, p. 445-446.

La comparaison est une pratique ancienne, qui remonte à Plutarque et l'Antiquité grecque, d'une part, et à Quintilien et l'Antiquité latine, de l'autre. L'intérêt du parallèle est heuristique : par la perception des différences, des nuances entre deux auteurs, on est conduit à comprendre avec plus d'acuité ce qui fait la singularité de chacun, à mettre en regard les relations entre deux pays et la façon dont les textes reflètent cette relation. En effet, la singularité ne peut pas apparaître dans l'absolu, elle requiert un point de comparaison, un degré de relativité pour éclater au grand jour.

La littérature comparée choisit le plus souvent ses objets dans des aires linguistique et culturelle différentes. On peut considérer que la langue, qui a longtemps été un marqueur de l'appartenance à une nation, et qui demeure le matériau même de la littérature, constitue un ancrage solide pour l'étude des différences culturelles et stylistiques entre les œuvres. Aujourd'hui, la langue, qui s'est exportée, notamment avec la colonisation, n'est plus, après les décolonisations, l'apanage d'une seule nation, mais – c'est le cas du français, de l'anglais, de l'espagnol, du portugais notamment – le bien commun de plusieurs pays aux histoires distinctes. *Mutatis mutandis*, un Américain parle-t-il la langue dite « de Shakespeare » ? Un Anglais, même, parle-t-il la langue de Shakespeare ? Comme Proust l'a montré, le style d'un auteur découle d'une vision du monde qui lui est personnelle ; chaque auteur invente donc sa propre langue au sein d'un ensemble plus vaste : le français de Proust au sein de la langue française, l'anglais de Henry James au sein de l'anglais constituent – merveilleux paradoxe de la langue littéraire ! – des idiomes à la fois singuliers et universels.

La comparaison Proust-James semble aisée à justifier de prime abord. Ils sont peu ou prou de la même génération (James 1843 – 1916 ; Proust 1871-1922). Ils se sont illustrés dans l'art du roman, et de la nouvelle, pour James. Surtout, ils ont traité le même sujet – la haute société. Leurs points de vue respectifs présentent des similitudes et des différences : Proust, bourgeois cultivé, décrit un ensemble de groupes sociaux, français, relativement hétérogènes – bourgeoisie et aristocratie – qui vont progressivement fusionner par le mariage. James, lui aussi bourgeois cultivé, originaire de Nouvelle-Angleterre, décrit des groupes nationaux hétérogènes – européens et américains – qui fusionnent, ou pas. En effet, les alliances ne se font pas toujours chez James. Sur le plan de la forme, on perçoit une différence de taille : Proust est l'homme d'un grand cycle romanesque, *À la recherche du temps perdu*, alors que James est l'auteur d'une quarantaine de romans et de plus de cent nouvelles.

Le point d'ancrage de la comparaison est donc d'abord thématique : la

peinture de la haute société, les aventures et les mésaventures de ses membres, dans le cadre d'un récit qui se déploie le temps de l'intrigue et dans un cadre international, pour James, ou sur plusieurs décennies et dans un cadre national pour Proust. Mais la raison d'être de la comparaison ne saurait être uniquement thématique. La Belle Époque regorge d'auteurs qui ont décrit, à travers des romans ou des pièces de théâtre, ce qu'on appelle la « mondanité ». Tous ne sont pas Proust ou James, loin s'en faut. Autrement dit, l'art du Français et celui de l'Américain ne se réduisent pas au choix d'un thème. Si leurs œuvres ont pour nous la saveur de la résurrection de milieux qui ne sont plus, que nous n'aurions pas connu sans eux, ou pas aussi bien – la haute société française et européenne, la bourgeoisie américaine de la fin du XIXe – ces sujets leur étaient contemporains. Nos romanciers n'en vont pas moins bien au-delà d'une chronique fictionnalisée. C'est pourquoi ils nous intéressent.

Proust et James ont écrit des œuvres “totales” : la philosophie, la littérature, l'art, la société y sont présentes, passées au prisme de leurs styles respectifs. La dimension réflexive est particulièrement notable : ce sont des œuvres sur la littérature comme création d'un monde de mots. Le principal protagoniste est dans l'œuvre de Proust un artiste en devenir, c'est aussi souvent le cas chez James. Dès lors, notre projet de comparaison court un autre risque : face à une telle gémellité, comment les distinguer ? Si une distance trop grande rend la comparaison impossible, une trop grande consanguinité aura sans doute le même effet.

L'axe choisi est celui de la satire. Il m'a semblé que la dimension comique de Proust et de James était, lorsque j'ai commencé ce qui était un travail de thèse, trop peu prise en compte, et que ce comique était d'essence satirique, comme il convient sans doute à des peintres de la société, lieu où les travers humains prospèrent. La satire articule des questions spécifiquement littéraires et intrinsèquement culturelles, car elle est étroitement liée à un contexte et à une situation d'énonciation : qui satirise ? Qui écoute (qui est complice) ? Qui est visé ? Après avoir sélectionné les cibles communes aux deux romanciers, on pourra étudier ensuite le fonctionnement et peut-être dégager quelques idées sur ce qui fonde la parenté, mais aussi la radicale singularité de nos auteurs. Trois cibles, nées du contexte et de l'époque, me sont apparues comme fondamentales : la mondanité, le tourisme – en particulier la vie des bains de mer – et enfin le dévoiement de la vie démocratique, notamment au travers des mécanismes de la presse. Toutes trois – mondanité, tourisme, presse – ont partie liée avec la question du langage : langue orale des personnages et modes liées au snobisme, langage de la publicité pour le tourisme afin d'éveiller le désir et favoriser le commerce, langage enfin, de la presse et de la propagande, pour

échauffer les esprits et renforcer les préjugés des différents lectorats. Dans le cadre de cet article, j'aborderai en priorité la satire de la mondanité et je voudrais insister sur l'idée que les satires proustienne et jamesienne révèlent une éthique et une esthétique de la sensibilité.

La satire a été définie comme un genre, un esprit et un mode. Comme genre, elle remonte à Rome... et perdure jusqu'au XVII^e siècle et aux satires de Boileau. Puis, elle se métamorphose. On sait que le XVIII^e siècle n'est pas avare en critiques acerbes de la société, mais il n'exerce pas son esprit satirique sous la forme tombée en désuétude de la satire en vers. L'esprit satirique se diffuse dans toutes les formes littéraires et picturales. C'est ce que Sophie Duval a appelé le «mode satirique», dont le trope privilégié est l'ironie et qui existe encore aujourd'hui sous des formes variées, notamment visuelles avec la caricature.

La satire pose la question des normes qu'elle défend, voire de leur existence. En effet, on peut attaquer pour défendre des principes, plus ou moins implicites, mais on peut aussi attaquer à tout va, avec des degrés variables de causticité, comme emporté par une mauvaise humeur superlative. En ce cas, la visée correctrice de la satire se perd en chemin.

Afin de caractériser plus finement les satires proustienne et jamesienne, il convient donc de s'interroger sur la tonalité et sur le dispositif en place. L'interprétation joue un rôle essentiel dans l'appréciation du phénomène car l'ironie se définit en creux, par une stylistique de l'écart, dont le point de départ est implicite et supposé commun. L'humour requiert un destinataire avec lequel partager les produits de cet humour et la connivence implique un code partagé. Or, il existe des multitudes d'humour et de codes, qui dessinent des communautés nationales, sociales, familiales, ou idiosyncratiques. Mais on serait, dans ce dernier cas, seul à rire. Toujours est-il que l'humour français n'est pas l'humour américain, et que l'humour de Proust n'est pas celui de James. En humour comme en art, il est question de l'encodage d'une sensibilité, dont certains éléments sont communs et d'autres singuliers.

Les œuvres de Proust et de James peuvent se définir comme des récits de la clôture. L'écriture de la mondanité met en œuvre une «imagination du partage» au sens où elle départage :

On touche ici, poétiquement, à ce qu'on pourrait appeler une imagination du partage et qui consiste à épuiser par l'esprit toutes les situations que la simple clôture d'un espace engendre de proche en proche dans le champ général où elle a lieu : (choix, c'est-à-dire arbitraire) du partage, substances différentes du

dedans et du dehors, règles d'admission, de sortie, d'échange, il suffit que dans le monde une ligne se ferme pour que de nouveaux sens naissent à profusion, et c'est ce qu'a bien vu La Bruyère. [...] Appliquée à la matière sociale, l'imagination de la clôture, qu'elle soit vécue ou analysée, produit en effet un objet à la fois réel (car il pourrait relever de la sociologie) et poétique (car les écrivains l'ont traité avec prédilection) : c'est la mondanité, ou encore, d'un mot plus moderne mais qui l'irréalise déjà un peu trop, le snobisme²⁾.

Par ailleurs, Gilles Deleuze a bien vu que la *Recherche* est un monde de signes que le héros apprend à déchiffrer :

Le signe mondain apparaît comme ayant remplacé une action ou une pensée. Il tient lieu d'action et de pensée. C'est donc un signe qui ne renvoie pas à quelque chose d'autre, signification transcendante ou contenu idéal, mais qui a usurpé la valeur supposée de son sens. C'est pourquoi la mondanité, jugée du point de vue des actions, apparaît comme décevante et cruelle ; et du point de vue de la pensée, apparaît stupide³⁾.

La *Recherche* raconte comment Sidonie Verdurin devient princesse de Guermantes, ou encore comment Gilberte Swann épouse Saint-Loup. Les scènes mondaines de la *Recherche* sont autant de peintures de milieux distincts, amenés à se jauger, à s'ignorer, puis à se rencontrer, à se fréquenter, et enfin à s'épouser. Mais avant la conquête des salons aristocratiques par la bourgeoisie, de rudes batailles mondaines se livrent sur le terrain des manières, c'est-à-dire des codes implicites, entraînant par contrecoup leur lot de bêtises et d'impairs. La peinture de la mondanité est aussi une source inépuisable de comique. La gêne du personnage, qui comprend trop tard qu'il a commis une bêtise, ou qui ne comprend rien, provoque le rire du lecteur, peut-être soulagé de ne pas être à sa place. De plus, la stratégie mondaine du snobisme, qui repose sur la dissimulation du but recherché – l'ascension sociale – se prête bien à la satire, dont le propre est de mettre au jour les mobiles réels des personnages. Enfin, c'est la vanité du projet mondain, rendue évidente par l'omniprésence de la mort dans *À la recherche du temps perdu*, qui provoque un rire de mise à distance. Le *memento mori* – “Souviens-toi que tu dois mourir” confère à la satire une singulière profondeur et touche à l'art du moraliste.

Mais les satires proustienne et jamesienne du bourgeois diffèrent. Tandis que le snob ascendant est le plus souvent une cible satirique dans l'œuvre de

2) Roland Barthes, *La Bruyère, du mythe à l'écriture*, Paris, 10/18, 1963, p. 11-12.

3) Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Quadrige, 1996, p. 12-13.

Proust, il est envisagé avec une certaine sympathie dans celle de James. Legrandin, Bloch, Sidonie Verdurin parviennent à se frayer un passage dans le monde de l'aristocratie, non sans avoir été entretemps abondamment satirisés par le Narrateur, qui dévoile leur stratégie avec une clairvoyance et un sens comique impitoyables. Finalement, la haute bourgeoisie transforme le territoire conquis et change la physionomie des salons du faubourg Saint Germain, y apportant notamment ses goûts artistiques.

Chez James, en revanche, les Américains et les Américaines qui aspirent à pénétrer la haute société européenne, sont toujours victimes de leur échec ou, plus subtilement, de leur succès. Qu'ils soient refoulés à l'entrée de cet univers dont ils ont une vision idéalisée, ou bien qu'ils concluent le mariage qui signe leur admission dans l'aristocratie, ils restent en marge d'un monde par trop étranger à leurs valeurs initiales. Les snobs ascendants jamesiens, devenus captifs de leur conjoint – comme Lemon dans «Lady Barberina», Isabel Archer dans *Portrait de femme* – prennent conscience, trop tard, qu'ils ont été les dupes d'autrui, mais plus encore d'eux-mêmes. Leur rêve aristocratique part en fumée, à mesure que se découvrent derrière le raffinement des manières et du goût de leur élégant conjoint, la médiocrité et le vice, comme ceux du mari de l'héroïne éponyme de «Madame de Mauves». Pas de fusion possible des deux mondes chez Henry James, ou alors au prix d'une trahison et d'un avilissement. Les pires personnages sont les traîtres : Gilbert Osmond et Serena Merle, les «méchants» de *Portrait de femme*, sont en réalité des Américains installés en Europe et rompus aux ruses mondaines du Vieux Continent. Traîtres aux valeurs d'honnêteté professées par leur pays d'origine – les États-Unis – ils n'en sont que plus détestables, parfois même à leurs propres yeux, comme c'est le cas de Serena Merle, qui s'effondre quand elle comprend quel genre de femme elle est devenue :

'[...] I was vile this morning, I was horrid,' she said. 'If Isabel was in the stupid state you mention she probably didn't perceive it,' Osmond answered. 'It was precisely my devilry that stupefied her. I couldn't help it; I was full of something bad. Perhaps it was something good; I don't know. You've not only dried up my tears, you've dried up my soul.' [...] 'Don't you know that the soul is an immortal principle, how can it suffer alteration?' 'I don't believe at all that's it's an immortal principle. I believe it can perfectly be destroyed. That's what happened to mine, which was a very good one to start with, and it's you I have to thank for it. You're very bad,' she added with gravity in her emphasis ⁴⁾.

4) Henry James, *The Portrait of a Lady, The Novels of Henry James*, Cargill Oscar (ed.), New York, Macmillan, 1961, p. 434. Traduction Isabelle de Vendevre.

- J'ai été vile ce matin, j'ai été atroce, dit-elle.
- Dans l'état de stupeur où vous l'avez décrite, Isabel n'a pas dû s'en rendre compte, répondit Osmond.
- C'est justement ma noirceur qui l'a sidérée. Je ne pouvais pas résister, j'étais la proie du mal. Peut-être était-ce une bonne chose, je ne sais. Vous n'avez pas seulement tari mes pleurs, vous avez aussi desséché mon âme.
- [...] Ignorez-vous que l'âme est un principe immortel ? Comment pourrait-elle subir quelque altération que ce soit ?
- Je ne crois pas que ce soit un principe immortel et je crois qu'elle peut être détruite. C'est ce qui est arrivé à la mienne, qui en valait bien une autre au départ". Cette destruction, c'est à vous que je la dois. Vous êtes très mauvais, insista-t-elle avec gravité.

Serena Merle accuse Osmond d'avoir détruit son âme. Un reste de morale – qu'on peut voir comme un vestige d'américanité – lui inspire cette tirade mélodramatique. Elle a incité Isabel Archer à épouser Osmond, dont elle avait eu un enfant hors mariage, pour que leur fille, Pansy, hérite de la fortune d'Isabel. L'inspiration quasi démoniaque est reliée chez Osmond à son auteur favori, Machiavel. En effet, dans le subconscient européen, Machiavel est associé au diable. Le mal trouve sa source en Italie, dans le berceau du luxe, à Venise, et dans celui de l'art, à Florence, luxe et art qu'Osmond place au-dessus de tout.

Chez Proust en revanche, le mal comme principe est rare. Les personnages sont souvent cruels, mais il s'agit de la cruauté inconsciente de l'animal mondain soumis à son instinct – s'élever ou maintenir son prestige en tenant les snobs en respect. Les personnages ne sont en réalité ni bons ni mauvais, et rien n'est plus éloigné de la logique binaire du mélodrame que l'univers proustien. La méchanceté, lorsqu'il y en a, est jouée, et de façon parfois puérile, comme Mlle Vinteuil et son amie profanant l'image du père, faisant «comme si» par jeu érotique. Par contraste avec «le monde», la famille du héros et la société de Combray, dite «société hindoue», sont d'un conservatisme immuable : selon l'éthique en vigueur à Combray, il est aussi répréhensible de s'élever que de déchoir. Au bout du compte, aucun milieu n'est jugé pire ou meilleur que l'autre, mais le contraste est nécessaire à la mise en relief des caractéristiques de la mondanité. La prégnance des mécanismes sociaux et des automatismes des personnages laisse peu de place à une quelconque conscience, hormis celle de l'artiste. Tout artiste avance dans la nuit, comme le héros dans Venise, semblable à un personnage des *Mille et Une Nuits* tenant une lampe devant lui. Chez Proust comme chez James, on quitte le «roman mondain» pour le roman

de la mondanité et de l'artiste. Il ne s'agit pas de l'artiste décadent qui est comme engendré par la mondanité et lui appartient tout entier, mais de l'artiste comme conscience inaliénable, plongée dans la société fin-de-siècle et fin-de-race, sans du tout se confondre avec elle. L'artiste vit dans le monde *incognito*.

Pour James, le mal, ce sont les stratagèmes qui empêchent l'homme d'exercer son libre-arbitre, autrement dit tout ce qui s'apparente à la manipulation d'autrui et fragilise la conscience personnelle. Le tragique réside alors pour la victime dans la nécessité d'assumer ses décisions et leurs conséquences, y compris celles prises en non-connaissance de cause. Isabel Archer savait-elle ce qu'elle faisait en épousant Gilbert Osmond ? Elle comprend qu'elle a été jouée et choisit malgré tout de rester fidèle à son choix initial. Ce faisant, elle témoigne de la permanence de la conscience. Mais ce choix se fait au mépris de son bonheur personnel.

C'est en Europe, où la société fonctionne encore à la manière d'une cour à travers la vie des salons, que la manipulation est la plus développée. Là réside un problème éthique, car ce sont précisément les complexités du grand monde qui rendent l'Europe chatoyante et digne d'inspirer le romancier, selon James. Par contraste, la société étatsunienne, avec son puritanisme, lui semble bien fade. Il faut remarquer toutefois que le passé récent des États-Unis, traversé par la guerre de Sécession (1861-1864), a fracturé l'Amérique, la rendant « impure » et donc intéressante aux yeux de James qui écrit avec *The Bostonians* un roman post-guerre de Sécession tout entier situé aux États-Unis. À travers deux cousins – Olive Chancellor et Basil Ransom – le romancier oppose deux visions du monde irréconciliables, celle du Nord industriel et libéral, et celle du sud agricole et féodal⁵⁾.

5) *Irony, scepticism, pessimism are, in any particular soil, plants of gradual growth, and it is in the art of caricature that they flower most aggressively. [...] It is open to doubt whether a pure democracy is very liable to make this particular satiric return upon itself; for which it would seem that certain social complications are indispensable. These complications are supplied from the moment a democracy becomes, as we may say, impure from its own point of view; from the moment variations and heresies, deviations or perhaps simple affirmations of taste and temper begin to multiply within it. Such things afford a point d'appui; for it is evidently of the essence of caricature to be reactionary.*

L'ironie, le scepticisme, le pessimisme sont, dans n'importe quel sol, des plantes qui croissent progressivement, et c'est dans l'art de la caricature qu'elles fleurissent avec le plus d'agressivité [...]. Il n'est pas sûr qu'une démocratie pure soit susceptible d'opérer ce retour satirique sur elle-même, car il semblerait que certaines complications sociales soient indispensables. Ces complications surviennent à partir du moment où une démocratie est impure de son propre point de vue, à partir du moment où des variations et des hérésies, des déviations ou de simples affirmations du goût et du tempérament se mettent à proliférer en son sein. De tels éléments fournissent un *point d'appui*. Car il est de toute évidence de la nature de la caricature d'être une réaction.

Henry James, *The Painter's Eye, Notes and Essays on the Pictorial Arts*, [1893], selected and edited with an introduction by John L. Sweeney, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1956, p. 230. Traduction Isabelle de Vendœuvre.

James reviendra finalement à l'opposition entre l'Europe et l'Amérique au cours de la phase dite majeure, celle qui voit la publication de *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors* et *The Golden Bowl*. Le binarisme États-Unis-Europe structure ce qu'on a appelé le thème international. Chez Proust, on pourrait dire que les « Américains » – les puritains – sont la famille du héros et le monde de Combray, à la fois point de départ des aventures mondaines et nécessaire point de comparaison, voire étalon de mesure. Car s'il n'y a pas de vrais méchants dans l'univers proustien, il y a une vraie bonté, celle de la famille du héros, des personnages de la mère et de la grand-mère, bonté qui s'épanouit dans le domaine privé. Lorsque les sphères familiale et mondaine se rencontrent, des malentendus tragi-comiques dus à l'incompatibilité des codes surviennent, comme lorsque le duc de Guermantes rend visite à la mère du héros pour faire ses condoléances, pensant que la grand-mère est morte, alors que cette dernière n'est « que » mourante.

On pourrait estimer que Proust passe d'une norme éthique à une norme esthétique ; la satire de la mondanité, le tableau des ridicules et des décalages multiples nés de la rencontre de milieux différents, serait une étape dans la trajectoire du héros vers l'accomplissement de sa vocation d'artiste et d'écrivain, libéré des questions éthiques⁶⁾. La mondanité satirisée fournit certes la matière de l'œuvre et un champ d'expérimentation du pouvoir du style. Mais si la norme ultime est esthétique, la *Recherche* est-elle pour autant vidée de toute portée éthique ? On peut en douter. Le véritable contrepoint à la satire – et cela vaut aussi pour James – serait, non pas Combray pour Proust, ou des valeurs américaines qui sont elles-mêmes satirisées pour James, mais le domaine de l'écriture. L'art peut-il tenir lieu de morale ? Oui, si l'esthétique est conscience et si la conscience est esthétique. Faute de quoi, l'esthète est amené à se considérer à tort comme au-dessus et en dehors de la sphère éthique. En revanche, pour l'artiste qui se voit comme le patient artisan d'une œuvre singulière, porteuse d'une vision du monde, l'art devient sa morale, ce qui donne sens et rectitude à sa vie. Elle gouverne notamment ses relations aux autres, qui ne sont pas satirisés pour le plaisir de rabaisser autrui, mais pour donner à voir de quoi l'homme et la société sont faits selon le point de vue de l'artiste. Libre à chacun d'en tirer les conclusions qu'il voudra.

Si, comme Proust l'affirme, le moi social est une chose et celui de l'écrivain en est une autre, il existe néanmoins un point de convergence entre l'homme et l'artiste, qui est la sensibilité. De ce point de vue, l'homme et l'artiste ne font

6) C'est la lecture de Sophie Duval dans *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Paris, Champion, 2004.

qu'un pour James :

There is one point at which the moral sense and the artistic sense lie very near together ; that is in the light of the very obvious truth that the deepest quality of a work of art will always be the quality of the mind of the producer⁷⁾.

D'une certaine façon, le sens moral et le sens artistique sont très proches l'un de l'autre si on considère le fait que – vérité très évidente – la qualité la plus profonde d'une œuvre d'art sera toujours la qualité de l'esprit qui l'a produite.

Dans le cas de Proust et de James, la sensibilité – à la fois intellectuelle, esthétique et éthique – est la valeur fondatrice, la norme positive implicite qui structure leurs satires respectives : «Try to be one on whom nothing is lost⁸⁾». Corrélativement, l'insensibilité est la tare qui affecte l'intelligence, le goût et le cœur et constitue le point de convergence des satires proustienne et jamesienne. L'«impression vraiment sentie» garantit non seulement la pertinence du jugement esthétique, mais aussi l'authenticité de l'appréciation d'une situation sur le plan intellectuel ou moral. Elle permet d'apprécier des «valeurs», des tonalités sur le nuancier du vrai et du bien.

Je voudrais revenir rapidement sur le personnage de Gilbert Osmond, qui, contrairement à M. de Norpois, a un goût très sûr qui n'a d'égal que son insensibilité, notamment envers sa femme, qu'il a conquise comme un trophée et une œuvre d'art de plus à ajouter à sa collection, tout en faisant main basse sur sa fortune. On peut évoquer l'absence d'empathie, tare émotionnelle qui transforme Osmond en une sorte de monstre, comme le clame Serena Merle. La nocivité du personnage ne fait aucun doute ; on parlerait de pervers narcissique aujourd'hui. Le cousin d'Isabel, Ralph Touchett, perçoit aussi sa nullité, au sens où il est dépourvu de ce que Isabel et Ralph ont en surabondance : la sensibilité. La sensibilité esthétique d'Osmond s'accompagne d'une insensibilité éthique qui trahit sa vacuité. Ce faisant, la véritable nature de cette pseudo-sensibilité artistique se révèle : c'est une pose, une affectation de snob. À la fois sinistre et vain, il perd son prestige, son mystère et même sa consistance quand il est démasqué, pour se voir réduit au statut de marionnette de mélodrame. Mais le mal est fait. La nullité a, hélas, un pouvoir de nuisance non nul. La vie est-elle une tragédie ou une farce, plus ou moins lugubre ? Le choix est affaire d'humeur, susceptible de varier, ou de sensibilité, suivant une orientation plus persistante de l'âme. James avait sans nul doute un tempérament plus sombre que Proust.

7) *The Art of Criticism, Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*, edited by William Veeder and Susan M. Griffin, Chicago, The University of Chicago Press, 1986. p. 182.
Traduction Isabelle de Vendevre.

8) *Ibid.*, p. 173.

Dans *L'Art de la fiction*, James explique que la fiction, tout comme la peinture, est un art et n'a donc pas à s'excuser d'être de la fiction, de même que l'art n'a pas à s'excuser d'être de l'art, ce qu'il doit pourtant souvent faire dans les communautés protestantes⁹⁾. Les satires de Norpois et d'Osmond, qui mêlent les caractéristiques du mentor, de l'intermédiaire et de l'esthète ou prétendu tel, se comprennent dans leur rapport en miroir avec la figure de l'artiste authentique, dont la qualité première est un rapport direct à la vie, rendu possible par une sensibilité hors du commun, étrangère de prime abord à toute norme sociale. À l'«impression vraiment sentie» de Proust répond chez James une définition du roman comme impression directe et personnelle de la vie :

*A novel is in its broadest definition a personal, a direct impression of life : that, to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression*¹⁰⁾.

Un roman, dans la définition la plus large du terme, est une impression de la vie directe et personnelle ; c'est ce qui fait sa valeur, plus ou moins grande en fonction de l'intensité de l'impression.

Chez les deux auteurs, la sensibilité s'impose comme la valeur positive, sur le triple plan humain, intellectuel et artistique. Au-delà des normes sociales implicites et complexes qu'elle perce à jour, la sensibilité est la valeur-phare des deux artistes, celle qui permet d'appréhender les relations, visibles et invisibles, entre les choses et les êtres. Exacerbée, elle leur permet d'expérimenter des aspects de l'existence éloignés de la leur, et dont ils remontent le fil, si ténu soit-il. L'artiste est comparable à une araignée qui perçoit le moindre mouvement sur sa toile : *Experience is never limited, and it is never complete ; it is an immense sensibility, a kind of huge spiderweb of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every airborne particle in its tissue*¹¹⁾.

L'expérience n'est jamais limitée, et elle n'est jamais achevée ; c'est une sensibilité immense, une sorte de gigantesque toile d'araignée dont les fils, d'une extrême finesse, sont suspendus dans la conscience.

D'où le célèbre conseil à un jeune artiste imaginaire : «Try to be one on whom nothing is lost!»

9) *Ibid.*, p. 168.

10) *Ibid.*, p. 170. Traduction Isabelle de Venduvre.

11) *Ibid.*, p. 172. Traduction Isabelle de Venduvre.

Les personnages proustiens ne sont généralement ni méchants, ni bons, ni vicieux, ni vertueux : « Mais certains défauts, certaines qualités sont moins attachés à tel individu, à tel autre, qu'à tel ou tel moment de l'existence considérée au point de vue social. Ils sont presque extérieurs aux individus, lesquels passent dans leur lumière comme sous des solstices variés, préexistants, généraux, inévitables¹²⁾ ». Chez Proust, la description de la mondanité conduit à un portrait négatif de l'être humain, à la manière des moralistes ; on reconnaît parfois le pessimisme d'un La Rochefoucauld : Proust nous montre non seulement le « néant de goût », mais le néant tout court des êtres. Chez James, le même tableau nous mène sur le seuil d'un lieu intime et secret, qui a pour nom la conscience. Henry James partage avec son frère aîné, William, le philosophe pragmatiste, un intérêt pour « the deepest thing in our nature » :

The deepest thing in our nature is this dumb region of the heart in which we dwell alone with our willingnesses and unwillingnesses, our faiths and fears. As through the cracks and crannies of caverns those waters exude from the earth's bosom which then form fountain-heads of springs, so in these crepuscular depths of personality the sources of all our outer deeds and decisions take their rise. Here is our deepest organ of communication with the nature of things... Here possibilities, not finished facts, are the realities with which we have actively to deal¹³⁾.

La métaphore du clair-obscur crépusculaire ou de la grotte ruisselante est employée, ici aussi, pour caractériser ce lieu médio-conscient où se font les choix essentiels¹⁴⁾. Chez le grand artiste qu'est James, l'éthique puritaine de Nouvelle-Angleterre constitue le fond de sa conscience morale, là où la « morale de Proust », son sens de ce qui est bon et a de la valeur, transparaît dans le tableau d'une tendresse souriante et strictement familiale, empreinte du souvenir des lettres de Mme de Sévigné à sa fille, non pas telles que Charlus les

12) Marcel Proust, *ARTP*, t. IV, *Le Temps retrouvé*, p. 548.

13) William James, "Is Life Worth Living?" An Address to the Harvard Young Men's Christian Association. " 1895. *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*. Ed. S.B. Weston. Cambridge, MA: Harvard UP, 1979, p. 55.

14) La sphère du médio-conscient est théorisée par Arthur Schnitzler. Dans le monologue intérieur, les trois niveaux de conscience selon Freud—le ça, le moi et le surmoi—se mêlent. Pour Schnitzler, la zone du médio-conscient est beaucoup plus vaste que Freud ne le pensait : « Ce qui est totalement conscient est rare, mais ce qui est totalement inconscient aussi [...] De manière générale, on accorde trop peu d'attention à la conscience intermédiaire. C'est le plus gigantesque domaine de la vie de l'âme et de l'esprit ; c'est à partir de là que remontent de façon ininterrompue les éléments dans le conscient ou qu'ils plongent dans l'inconscient ». Arthur Schnitzler, *Relations et solitudes, Aphorismes*. Tr. Pierre Deshusses. Dijon : Rivages, 2017, p. 119.

voit – lettres de passion terrible – mais telles que la mère et la grand-mère les lisent, montrant au passage qu'il existe plusieurs lectures également justes d'un texte.

Toujours est-il que la conscience (esthétique) échappe aux satires jamesienne et proustienne, car elle ne peut être démasquée ; elle est trop profondément enfouie dans les replis de l'être, elle est l'origine de l'œuvre. Pour Proust comme pour James, l'art est la vraie morale, au sens pascalien où « la vraie morale se moque de la morale¹⁵⁾ ». Ce faisant, la morale de l'art rejoint d'une certaine manière la morale des personnages « naïfs » ou bons qui ne font pas le jeu de la mondanité, ne se préoccupent pas des codes sociaux, voire tombent dans les filets qu'on a tendus pour eux, tels Milly Theale, l'héroïne de *The Wings of the Dove*. Dans une terminologie pascalienne, le naïf occuperait la place du « peuple », tandis que l'artiste, se tenant à celle du « parfait », le rejoindrait. Entre les deux et plus loin d'eux qu'ils ne sont l'un de l'autre, on trouve le monde des esthètes, des demi-habiles satirisés, créatures falotes aux antipodes – en dépit d'une ressemblance superficielle – des redoutables artistes-peintres de la mondanité que sont James et Proust.

Isabelle de Venduvre,
République des savoirs (UMR 8241),
Littérature, Philosophie et Morale (LPM)

15) « La vraie morale se moque de la morale, c'est-à-dire que la morale du jugement se moque de la morale de l'esprit qui est sans règles. Car le jugement est celui à qui appartient le sentiment, comme les sciences appartiennent à l'esprit. La finesse est la part du jugement, la géométrie est celle de l'esprit. » Jean Mesnard, *Les Pensées de Pascal*, 2^e éd., p. 285 sq.