

DE ESTHETISCHE SPEELRUIMTE VAN *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*

door Lut MISSINNE (Münster) en Dorine VERGOTE (Zonnebeke)

1. AUTOBIOGRAFISCHE ROMAN OF AUTOFICTIE

Het autobiografische karakter van een roman fascineert vele lezers en naar het intrigerende verband tussen het leven van Marcel Proust en diens grote roman, naar de modellen die hij voor zijn romanfiguren heeft gebruikt, werd al uitvoerig onderzoek verricht. Na de dood van Bernard de Fallois, de uitgever die de handschriften van Proust beheerde, werden in diens nalatenschap enkele tot dan toe onbekende manuscripten van Proust aangetroffen, die een aantal inzichten over de relatie tussen leven en werk van deze auteur op de helling hebben gezet. Het gaat om de inmiddels beroemd geworden *Vijfenzeventig bladen*.¹ Waar heel lang werd aangenomen dat Proust zijn grote romanproject pas na

Prof. dr. Lut MISSINNE is hoogleraar Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit Münster. Recente publicaties: Lut Missinne, “Walter van den Broecks *De dag dat Lester Saigon kwam*: Een geval van authenticiteitsfictie”, in *Literatuur van zijn en schijn: Nieuwe perspectieven op het werk van Walter van den Broeck*, onder red. van Lars Bernaerts en Ellen Beyaert (Gent: Academia Press, 2021), 115-28; Lut Missinne, Ralf Schneider und Beatrix Van Dam, Hrsgs., *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität* (Berlin: De Gruyter, 2020). Dr. Dorine VERGOTE schreef een proefschrift in de wijsbegeerte met titel: “Het ritornel: Een nieuw concept” (Leuven, 2017). Recente publicaties: *Het raadsel van het geluk: Filosoferen met Marcel Proust* (Borgerhout: Letterwerk, 2022); “Scheppend schrijven: Een pleidooi”, *De Uil van Minerva* 32 (2019): 138-43.

¹ *De vijfenzeventig bladen zijn 43 gevouwen grote vellen (of dubbele bladen) die door Marcel Proust in 1908 geschreven werden. Ze worden beschouwd als het fundament van *Op zoek naar de verloren tijd*. Nadat ze in 2018 in de nalatenschap van De Fallois waren gevonden, werden ze in 2021 geredigeerd en geannoteerd uitgegeven door Gallimard. Désirée Schyns, Philippe Noble, Jan Pieter van der Sterre en Reintje Ghoos stonden in voor de Nederlandse vertaling.*

doi: 10.2143/TVF.85.2.0000000

© 2023 by Tijdschrift voor Filosofie. All rights reserved.

Contre Sainte-Beuve had aangevat, bleek nu dat Proust al veel eerder aan een roman in de ik-persoon aan het werken was. Deze vroege manuscripten tonen aan dat zijn werk in de beginperiode explicieter autobiografisch was en dat in de loop van het scheppingsproces een en ander werd getransformeerd en gefictionaliseerd. Hoewel Proust dacht en beweerde dat hij geen fantasie had, zou uiteindelijk de roman het winnen van de autobiografische inspiratie.² Er waren al vroeg aanzetten voor reminiscenties geweest en in feite waren die al te vinden in *Jean Santeuil*, het afgebroken romanproject van Proust. In de *Vijfenzeventig bladen* worden enkele familieleden nog bij hun voornaam genoemd: Adèle, Jeanne, Marcel. De ademhalingsproblemen worden er rechtstreeks in verband gebracht met verlatingsangst. En het is in deze *Vijfenzeventig bladen* de moeder die bezwijkt voor de smeekbedes van het jongetje, terwijl het in de *Recherche* de vader is die de moeder aanmoedigt om de nacht in de kamer van het kind door te brengen.

Ook al kunnen we niet zeggen: de ik-verteller *is* Marcel Proust, we kunnen evenmin zeggen dat de ik-verteller niets met Marcel Proust te maken heeft. Proust schrijft dat ons leven absoluut niet gescheiden is van ons werk en dat de scènes die hij vertelt, ook echt door hem werden beleefd.³ In de roman zelf komt de naam van de verteller voor, ‘Marcel’, ook al gebeurt dat slechts twee keer expliciet op duizenden bladzijden en wordt de naam op andere plekken verdoezeld.⁴ Voor Philippe Lejeune is de naamsgelijkheid van auteur, verteller en protagonist hét criterium voor de autobiografische status van een werk.⁵ In de brieven die Proust aan Mme Scheikévitch schreef, wordt de identiteit tussen auteur en ik-verteller trouwens bevestigd.⁶

² Nathalie Mauriac Dyer, “Analyse”, in *De vijfenzeventig bladen* (Amsterdam: Bezige Bij, 2022), 351-406 (p. 357).

³ Die uitspraak is terug te vinden in een van de handschriften van Proust. Na zijn dood in 1922 kwamen zijn handschriften bij zijn broer Robert terecht en vervolgens in 1935 bij diens dochter, Suzy Mante-Proust, die ze in 1943 toevertrouwde aan Bernard de Fallois. Uitgever De Fallois liet twee uitgaven verschijnen waarin hij de handschriften had geordend: *Jean Santeuil* (1952, een opgegeven romanproject van Proust over een hoofdfiguur die weifelt tussen literatuur en maatschappij) en *Contre Sainte-Beuve* (1954).

⁴ Mauriac Dyer, “Analyse”, 359.

⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975).

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982), 358.

Proust schreef echter geen ‘sleutelroman’ — dat zegt hij zelf —; in het laatste deel, *Le temps retrouvé*, heeft hij het over “dit boek, waarin niet één feit staat dat niet fictief is, waarin niet één figuur voorkomt van het genre ‘sleutelroman’, waarin alles door mij verzonnen is al naar nodig was voor mijn betoog”,⁷ maar — het werd al vaker opgemerkt — die sleutels zelf dachten daar heel anders over. Proust mag dan een zekere Laure Hayman, die in de rue Lapérouse n° 3 woonde, wel hebben verzekerd dat ze in alles “juist het tegenovergestelde” was van het personage Odette de Crécy, het hielp natuurlijk niet dat het huis van Odette in de roman een kleine woning is, gelegen in de rue La Pérouse.⁸

Er is gediscussieerd over de vraag of Albertine al dan niet een transpositie is van Alfred Agostinelli, de chauffeur voor wie Proust een hevige liefde had opgevat en aan wiens dood hij zich schuldig voelde. Er is gezocht naar wie model kan hebben gestaan voor baron Charlus, voor de Duchesse de Guermantes, voor Robert de Saint-Loup enzovoort en daarbij blijkt dat Proust zoals elke (autobiografische) auteur composietfiguren gebruikt. Om één gevoel te beschrijven, aldus Proust, om tot een literaire werkelijkheid te komen heeft een literair auteur vele mensen nodig, wat hij zelf als volgt toelicht:

... wanneer hij [de literator] schrijft is er van zijn personages geen gebaar, geen tic, geen stembuiging, of ze werden hem ingegeven door zijn geheugen, is er geen verzonnen naam of hij kan er zestig namen achter laten schuilgaan van personages die hij heeft gezien, en van wie de een model heeft gestaan voor de grijns, de ander voor de monocle, die en die voor de driftbui, die en die voor het flatteuze bewegen van de arm, enz.⁹

Robert de Saint-Loup, voor wie verschillende modellen zijn aan te wijzen, draagt de voornaam van Prousts broer en terwijl Marcel in de roman geen broer heeft, zegt de ik-verteller over zijn vriend de Saint-Loup dat die handelde “bijna als was hij mijn broer, mijn broer was hij geweest en was hij weer geworden”.¹⁰ Maar de opsplitsingen werken ook in de andere

⁷ Marcel Proust, *De tijd hervonden*, vert. Thérèse Cornips (Amsterdam: Bezige Bij, 2022), 200.

⁸ Alain de Botton, *Hoe Proust je leven kan veranderen*, vert. Jelle Noorman (Amsterdam: Atlas, 1997), 149.

⁹ Proust, *De tijd hervonden*, 268.

¹⁰ Marcel Proust, *De kant van Guermantes*, vert. Thérèse Cornips (Amsterdam: Bezige Bij, 2018), 208.

richting. Zo lijkt de oorspronkelijke moeder in de roman terug te vinden in de figuur van de moeder én in die van de grootmoeder.¹¹ Sommige hebbelijkheden van Prousts ‘echte’ grootmoeder, Adèle Berncastell, werden aan een tante toegeschreven of bij andere personages ondergebracht.¹² Deze werkwijze is typisch voor een autobiografische roman, “een roman waarin de lezer gebeurtenissen, ervaringen en feiten herkent of meent te herkennen als overeenstemmend met elementen uit de biografie van de auteur, waardoor hij de roman ‘autobiografisch’ leest.”¹³ Het is vooral de voorkennis van de lezer die samen met de informatie uit het boek bepaalt of dat als een autobiografisch boek wordt gezien.

Er zijn ook commentatoren die de *Recherche* ‘autofiction’ noemen. Pierre-Edmond Robert spreekt van een *autofiction* “plus ou moins patente selon que l’auteur a voulu éloigner ou rapprocher le Narrateur de lui”.¹⁴ Naast tal van herkenbare biografische referenties, waaronder de gewoonte om laat op te staan, de benauwdheid en ademklachten van de verteller, zijn literaire ambities en artikelen voor *Le Figaro*, zijn er evenzeer duidelijke fictionalisering in de roman en buiten-tekstuele uitspraken van de auteur die het autobiografische ontkennen: “Je... n’est pas moi.”¹⁵ Dit alles resulteert in “ce paradoxe de suggérer une identification possible du Narrateur à l’auteur tout en la refusant formellement”.¹⁶ Thomas Carrier-Lafleur noemt de *Recherche* om andere redenen een voorbeeld van ‘autofiction’. Het is immers een soort van autobiografie over een onbekende, en omdat Prousts roman volgens hem niet de literaire beschrijving van iemands leven is, maar net gaat over een leven dat moet worden vertaald in literatuur — “la vérité ne doit [...] être racontée, observée ou annotée, mais bien créée, produite

¹¹ Alby Meijer, “De afwezige broer: Enkele beschouwingen over Marcel Proust en zijn broer Robert”, *Bzzlletin* 14, 133 (1986): 20-23 (p. 22).

¹² Mauriac Dyer, “Analyse”, 361.

¹³ Lut Missinne, *Oprecht gelogen: Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985* (Nijmegen: Vantilt, 2013), 55.

¹⁴ Pierre-Edmond Robert, “Autofiction”, in *Dictionnaire Marcel Proust*, dir. Annick Bouillaguet et Brian C. Rogers (Paris: Honoré Champion, 2014), 97-99 (p. 98).

¹⁵ Pierre-Edmond Robert, “Autofiction”, in *Dictionnaire Marcel Proust*, dir. Annick Bouillaguet et Brian C. Rogers (Paris: Honoré Champion, 2014), 97-99 (p. 97).

¹⁶ Robert, “Autofiction”, 98.

ou traduite”,¹⁷ concludeert hij: “En d’autres termes, qu’est-ce donc que l’autofiction, telle que l’avait prévue Proust sans pour autant la nommer, sinon l’apprentissage d’un instrument permettant une nouvelle lecture de soi?”¹⁸ De kern van het genre ‘autofictie’ wordt hier gelegd in de gedachte dat het boek niet een vooraf geleefd leven beschrijft, maar dat het beschreven leven *in* het verhaal zelf wordt gecreëerd, een creatie die zich vooral in de stijl kenbaar maakt, “want stijl is voor de schrijver net zoals kleur voor de schilder een kwestie niet van techniek maar van zienswijze”, aldus Proust.¹⁹

Over die genre aanduidingen valt lang te discussiëren, maar die zijn allerminst de interessantste invalshoek voor een lectuur van Proust, in de woorden van Roland Barthes: “La distinction (ou la confusion) entre Marcel et le Narrateur n’est pas utile [...] c’est aujourd’hui, dans Proust, l’intensité, la force biographique qui séduisent.” Proust biedt ons “l’écriture de vie, la vie écrite”.²⁰

Een fascinerende vraag die de *Recherche* oproept, is hoe dit verhaal over een persoonlijk leven of een persoonlijk verhaal over het leven, erin slaagt om boven het particuliere uit te stijgen, zodat het vele verschillende lezers kan aanspreken en het je leven kan veranderen, om het met de Botton te zeggen. Hoe krijgt Proust het voor elkaar om tegelijk zichzelf in het schrijven te doorgronden én ook de lezer aan dit leerproces te laten deelnemen?

Men kan ervan uitgaan dat lezen als cognitief proces algemeen bekeken zich op twee niveaus van de literaire tekst afspeelt: via de reflectie-momenten in het verhaal, de commentaren en analyses, en daarnaast en tegelijk ook via zijn mediale vorm of stijl. De lezer krijgt immers niet te maken met onmiddellijke ervaringen maar met representaties van ervaringen en gebeurtenissen.

¹⁷ Thomas Carrier-Lafleur, “Le rôle des déceptions dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust: Autofiction, crise du sujet et montage”, *Études littéraires* 42 (2011): 139-59 (p. 149), doi: 10.7202/1011526ar.

¹⁸ Carrier-Lafleur, “Le rôle des déceptions”, 149.

¹⁹ Proust, *De tijd hervonden*, 263.

²⁰ Roland Barthes, “Séance du 19 janvier 1980”, *La Préparation du roman: Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)* (Paris: Seuil, 2015), 275-96 (p. 278).

Drie aspecten lijken hierbij een rol te spelen: (a) de relatie tussen het individuele en het algemene. Literaire teksten met een herkenbaar autobiografische dimensie hanteren vaak universaliserende procedés die de tekst losmaken van de specifieke, directe referentie aan een particulier leven en op die manier voor de lezer een ruimte creëren waarin hij tegelijk herkenningpunten vindt én nieuwe zaken kan ontdekken. (b) Het ik uit de *Recherche* is een ik dat zichzelf aan een analyse onderwerpt, niet alleen zo dat de lezer er zich in kan herkennen, maar op een dusdanige manier dat de tekst de lezer aanspoort om eveneens zichzelf te analyseren. Het leerproces waarover de lezer leest, wordt het leerproces van de lezer. (c) Een derde aspect bij het ontindividualiseren van een levensverhaal is het primordiale belang van stijl, ‘de esthetische speelruimte’.

2. PARTICULIER EN UNIVERSEEL

De al eerder geciteerde zin over de sleutelroman komt voor in een passage in *Le temps retrouvé*. We bevinden ons in oorlogstijd, meer bepaald in het jaar 1914, en vernemen van de verteller dat de jonge neef van een schatrijke familie van de huishoudster Françoise, een jonge man van nauwelijks 25 jaar oud, die samen met zijn vrouw café hield in het Franse achterland, op het slagveld is gesneuveld. Toen diens familieleden, rijke renteniers, dat vernamen, verlieten ze hun streek om de jonge weduwe bij te staan. Ze hielpen de caféuitbaatster, werkten bijna drie jaar lang van de vroege ochtend tot halftien ’s avonds zonder rustdag, spoelden hele dagen glazen en serveerden consumpties. De verteller haalt dat gebeuren aan om de grootheid van Frankrijk te staven, een grootheid waarvan “zovele behouden gebleven burgers in het achterland evenzeer blijk gaven als de aan de Marne gevallen soldaten”.²¹ Wat vanuit het perspectief van een autobiografische lectuur interessant is, is het daaropvolgende commentaar:

In dit boek, waarin niet één feit staat dat niet fictief is, waarin niet één figuur voorkomt van het genre ‘sleutelroman’, waarin alles door mij verzonnen is al naar nodig was voor mijn betoog, moet ik tot eer van mijn land zeggen dat

²¹ Proust, *De tijd hervonden*, 200.

alleen de schatrijke verwanten van Françoise die hun buiten verlieten om hun hulpeloze nicht bij te staan, dat alleen zij werkelijk bestaande mensen zijn. En wetend dat het hen niet in hun bescheidenheid krenken zal, en wel omdat zij dit boek nooit zullen lezen, schrijf ik met kinderlijk genoeg en diepe ontroering, nu ik geen namen kan aanhalen van zovele anderen die insgelijks moeten hebben gehandeld en dankzij wie Frankrijk kon voortbestaan, hun ware naam hier neer: zij heten, met een trouwens zo Franse naam, Larivière.²²

De verteller, die hier als autobiografische auteur naar voren treedt, beweert uiterst spaarzaam te zijn geweest met directe referentiële verwijzingen en alles waar nodig voor zijn betoog te hebben verzonnen. Dat ‘nodige verzinnen’ of fictionaliseren kan men beschouwen als een bescherming van de ‘werkelijk bestaande figuren’ die voor het boek model hebben gestaan, maar evenzeer kan fictioneel spreken ertoe dienen een verhaal een algemenere dimensie te geven doordat het de vraag naar de referentialiteit ervan neutraliseert. Door directe verwijzingen los te koppelen van hun referent kunnen verhalen over persoonlijke belevenissen het individuele niveau overstijgen en een brug slaan naar de lezer. Proust voert dit manoeuvre van ontreferentialisering en ont-individualisering van personen en gebeurtenissen op verschillende manieren uit.

Allereerst doet hij dat met zijn protagonist, de ik-verteller. Die is moeilijk grijpbaar, nauwelijks voorstelbaar. Wie is die ‘je’ in de *Recherche*? Waar en in welke tijd bevindt hij zich? Waarin ligt de continuïteit van die ‘ik’? Hij is een concrete figuur en personage in het verhaal, hij is het kind in de beroemde openingspassage, later verliefd op Gilberte en op Albertine, hij is te gast in de salons van de Guermantes, patiënt in verschillende verpleegklinieken, maar hij is tegelijk een alwetende verteller, die zich in de andere personages kan inleven en ook weet wat ze denken: hij beschrijft een halve pagina lang wat er in de gedachten van een invité in het salon van de Guermantes omgaat wanneer die aan hem wordt voorgesteld,²³ of hij kent Odettes verwachtingen over Swann en weet dat zij nooit had

²² Proust, *De tijd hervonden*, 200-201. Volgens de voetnoot van de vertaalster komt deze informatie ook aan bod in Céleste Albert, *Mijnheer Proust* (Amsterdam: Arbeiderspers, 1978).

²³ Wanneer graaf de Bréauté aan de ik-verteller wordt voorgesteld, lezen we aan het begin van deze passage: “...M. de Bréauté [...] [voelde], zich afvragend wie ik mocht wezen, dat er voor zijn onderzoek een zeer wijd terrein openstond. Even verscheen de naam Widor voor zijn geest; maar hij achtte mij wat jong om organist [...] te zijn.” Proust, *De kant van Guermantes*, 516.

verwacht dat Swann ten slotte toch met haar zou trouwen.²⁴ Meestal is hij een retrospectieve ik-verteller, de protagonist die terugblijkt maar tevens vooruitwijst naar later, of naar een herinnering die in de toekomst gesitueerd wordt, bijvoorbeeld naar de woorden van Swann, “die later in mijn herinnering de betekenis zouden krijgen van een profetische waarschuwing die ik niet genoeg tot me had laten doordringen”,²⁵ of hij stelt zich meer afstandelijk op: “[...] we zullen ook zien dat de hertogin de Guermentes na de dood van Swann juist bevriend raakte met Odette en Gilberte”.²⁶ Hij is tegelijk de ik die de gebeurtenissen beleeft, aan den lijve ondervindt en beschrijft: “Ik loop over de boulevards aan de zijde van M. de Charlus”,²⁷ én hij is de schrijver, die niet verwijst naar gebeurtenissen of herinneringen, maar naar zijn eigen boek dat hij aan het schrijven is: “zoals uit de laatste delen van het boek zal blijken”²⁸ of “zoals men [de lezer] zo dadelijk zal zien”.²⁹ Hij vermengt zelfs beide manieren van spreken op een verteltechnisch bizarre manier door het ik dat in het gebeuren zelf aanwezig is, tegelijk op te voeren als een schrijvend ik, dat naar de structuur van het verhaal verwijst, zoals in het volgende fragment:

Laat mij, terwijl ik zij aan zij met M. de Charlus de boulevards afloop, van deze inlassing over Mme de Forcheville gebruik mogen maken voor een nog langere — maar nuttig voor de beschrijving van de periode — over de betrekkingen van Mme Verdurin met Brichot.³⁰

Even verder in datzelfde deel zeven is hij letterlijk de ‘gluurder’ in het hotel waar Jupien hem een kamer geeft, zodat hij kan zien hoe baron Charlus afrekenet en nog andere jongens benadert. Alhoewel hij in zijn schuilplek blijft zitten, blijkt hij toch in staat om de lezer te vertellen wat er vervolgens op straat gezegd wordt tussen Jupien en Charlus, die hij uitgeleide doet.³¹ Deze complexiteit van het ‘ik’, dat tegelijk het

²⁴ Marcel Proust, *De kant van Swann*, vert. Thérèse Cornips et Anneke Brassinga (Amsterdam: Bezige Bij, 2021), 397.

²⁵ Marcel Proust, *In de schaduw van meisjes in bloei* (Amsterdam: Bezige Bij, 2018), 190-91.

²⁶ Proust, *In de schaduw van meisjes in bloei*, 77.

²⁷ Proust, *De tijd hervonden*, 150.

²⁸ Proust, *De kant van Guermentes*, 76.

²⁹ Proust, *De tijd hervonden*, 42.

³⁰ Proust, *De tijd hervonden*, 129.

³¹ Proust, *De tijd hervonden*, 176-77.

belevende ik is, een getuige én actant van het schrijven, realiseert de samenhang tussen het leven en het maken van dit kunstwerk.

Niet alleen de ik-verteller wordt losgemaakt van een concrete voorstelling van een ‘ik-personage’, ook Prousts andere figuren zijn geen pure individuen. Ze fungeren mede als types, als voorbeelden van algemenere gedragingen: zij zijn niet die of die persoon, zij zijn een snijpunt van iets individueels met iets algemeen. Swann, maar ook Proust zelf, herkent in personages op schilderijen altijd mensentypes uit zijn dagelijkse omgeving. Hij legt visuele verbanden tussen personen die duidelijk in volkomen verschillende werelden verkeren, en dat verklaart Prousts bewering dat het aantal mensentypen (in esthetisch opzicht) zo beperkt is dat we, waar we ons ook begeven, heel vaak bekenden menen te herkennen. Zo ook is de verteller Marcel voortdurend op zoek naar hoe zich in een bepaald individu algemene sociale en psychologische wetten manifesteren. Het hele boek is eigenlijk een studie van wetten, schrijft Christine D’haen treffend.³²

Er zat in mij iemand die min of meer goed kon kijken, maar het was een met tussenpozen optredende figuur, tot leven komend alleen dan wanneer zich enige algemene, voor verschillende dingen geldende essentie voordeed, die hem tot voedsel en vreugde strekte. Dan keek en luisterde die figuur, maar alleen op een bepaalde diepte, zodat de waarneming erbij achterbleef. Zoals een landmeter die de dingen van hun merkbare eigenschappen ontdoet en niet dan hun lineaire substraat ziet, ontging mij wat de mensen vertelden, want wat mij interesseerde was niet wat zij wilden zeggen maar de manier waarop zij het zeiden, voor zover die iets verried over hun karakter of hun dwaze kanten; of liever, het was een object dat altijd meer in het bijzonder het oogmerk van mijn onderzoeking was geweest omdat het mij een specifiek genoegen verschaftte, het punt van overeenkomst tussen de ene mens en de andere.³³

Wie dat niet doorgrondt, blijft steken in een oppervlakkig weten, iets wat de verteller merkt bij oudere, zogenaamde kunstkenner, die hij als volgt bekritiseert: “[...] men wordt van geen enkele les wijzer omdat men niet tot het algemene weet af te dalen en zich altijd verbeeldt tegenover een ervaring te staan die geen precedënten kent in het

³² Christine D’haen, “Marcel Proust: Is de mens eeuwig of niet?”, *Nieuw Vlaams tijdschrift* 17 (1964): 838-55 (p. 842).

³³ Proust, *De tijd hervonden*, 35.

verleden.”³⁴ Dat algemene vinden is voor de schrijver heilzaam, troostend, en het is dat wat hem gelukkig stemt.

Maar tegelijk erkent hij naast dat zoeken naar algemene wetten ook het belang en vooral de emotionele impact van het bijzondere. Wanneer de verteller de dood van Robert de Saint-Loup verneemt, vraagt hij zich af waarom hij — bij iemand die hij per slot maar weinig heeft gezien — toch zo’n scherp verdriet voelt, en hij legt dat zo uit dat hij van de dood van de Saint-Loup een scherper bewustzijn van verdriet heeft

dan men vaak heeft bij geliefdere personen, maar met wie wij zo voortdurend zijn omgegaan dat het beeld dat wij van hen bewaren maar een soort vaag gemiddelde is van een oneindig aantal onmerkbaar onderscheiden beelden.³⁵

De ik-verteller vermeerdert niet alleen zijn mensenkennis, maar ook zijn algemene en politieke kennis door de systematiek, de wetmatigheden in zijn waarnemingen op te merken. Laconiek licht hij in het laatste deel zijn politiek inzicht toe en vertelt hoe hij heeft geleerd om de uitspraken van Kaiser Willem II en Constantijn van Griekenland te wantrouwen, omdat hij uit zijn ervaring met Albertine en Françoise weet hoe zij met woorden kunnen misleiden. Of in omgekeerde richting: het zijn zijn inzichten in de wispelturigheid van literaire critici, in de geslepenheid van politici en van parlementaire verslagen die hem helpen om de Guermenteskring en later ook andere kringen te doorgronden.³⁶

De weg die hem als methode tot die inzichten brengt, is die van de analogie. Die overeenkomsten of analogieën worden vaak gedetailleerd beschreven, maar ze manifesteren zich ook in het schrijven zelf, in de herhalingen, in de vele parallelle, analoge en spiegelende passages. Wat neergeschreven is, krijgt daardoor betekenis, een betekenis die niet puur is gebaseerd op de inhoud, maar steunt op ‘son rythme d’apparition’ zoals Roland Barthes dat noemde. De herhalingen in de tekst gaan functioneren als een semantische index en nodigen de lezer uit om

³⁴ Proust, *De kant van Guermantes*, 504.

³⁵ Proust, *De tijd hervonden*, 203.

³⁶ In de gesprekken met Saint-Loup in het garnizoensstadje Doncières volgt Marcel met veel belangstelling de uiteenzettingen over militaire geschiedenis en zegt daarover: “Ik had wel oog voor deze laatste voorbeelden, zoals altijd wanneer me door middel van het bijzondere het algemene werd aangetoond.” Marcel Proust, *De kant van Guermantes*, 136-37.

elementen te beoordelen naar hun ‘quantité de syntagme’. De herhaaldelijke mislukkingen, de passages waarin Prousts ik-verteller er niet in slaagt de bron van zijn korte geluuksmomenten te achterhalen, zijn daarvan een duidelijk voorbeeld. Zo functioneert het herhalende tegenover het singuliere ook als een signaal voor extra betekenis. De referenten blijven ‘reëel’, maar los van hun particuliere verschijningsvorm krijgen ze binnen de narratieve structuur de waarde van een motief en aldus extra betekenis. De lezer wordt er door de herhalingen alert voor gemaakt en in het leerproces mee betrokken.

3. ZELFANALYSE EN HERKENNING

Ook met dit leerproces overstijgt de autobiografische herinnering het particuliere. Het zichzelf analyserende ik uit de *Recherche* is een ik dat zijn eigen ervaringen tot raadgevingen voor de lezer omsmeedt. Wees aandachtig voor datgene wat doorgaans over het hoofd wordt gezien, waarschuwt ons de verteller, want de indrukken die ons tot het grote geluk brengen, liggen steeds in nederige voorwerpen, in indrukken die anderen verwaarlozen.

Daarom ligt het beste deel van ons geheugen buiten onszelf, in een windvlaag nog vochtig van de regen, in een mufte kamergeur of in de scherpe lucht van het eerste houtvuur in de nog koude haard, overal waar we iets van onszelf terugvinden wat ons verstand als onbruikbaar verwierp, een soort laatste schat die het verleden nog in voorraad had, de mooiste, die ons opnieuw aan het huilen brengt terwijl we dachten dat we alle tranen al vergoten hadden.³⁷

Het is zaak stil te staan bij de analyse van je eigen waarnemingen en ervaringen, te zoeken wat de oorsprong is van dat momentane, opperste geluk. Dat stilstaan mogen we hier letterlijk nemen, want Proust doet er duizenden bladzijden over. De uitvoerigheid van zijn roman is echter geen wijdlopiegheid, want hij zoekt (en vindt) “als een duiker die diepte peilt”, hij speurt in het innerlijke boek met onbekende

³⁷ Marcel Proust, *In de schaduw van meisjes in bloei*, vert. Thérèse Cornips, Philippe Noble en Désirée Schyns, 290.

tekens. Dat is het waaraan de verteller zijn aandacht én zijn energie, zijn hele leven besteedt. Ettelijke keren grijpt Marcel naast de kans om ‘het raadsel van het geluk’³⁸ op te lossen, omdat hij niet alleen is, omdat hij uitstelgedrag vertoont, omdat hij lui is — zo zegt hij van zichzelf — en zich overgeeft aan die “egoïstische, actieve, praktische, mechanische, luie en middelpuntvliedende geest, die zich maar al te graag laat afleiden van de noodzakelijke inspanning om op een onbaatzuchtige en algemene manier de betekenis van een aangename ervaring bij onszelf te analyseren”.³⁹ De *mémoire involontaire* is een genademoment, deze waardevolle herinnering valt ons toe, maar bij het analyseren ervan is er inspannende introspectie nodig, denkwerk, samenballing van gedachten, verzameling van krachten, het is een “hard karwei van bezinning”.⁴⁰

Proust laat ons zeven delen lang een leerproces zien, een reeks van mislukkingen, die uiteindelijk uitmonden in een inzicht in het herinneren, in het leven, in de kunst. Zo is “*le temps perdu*” of “*le temps retrouvé*” niet per se het belangrijkste onderdeel van de titel, maar wel “*À la recherche*”, het zoekproces zelf, dat leidt naar een verklaring voor het geluk van de herinnering, naar de essentie van wat kunst is, naar een tijdloosheid.

Een van de leermeesters van de jonge Marcel, de schilder Elstir, leerde hem: “Wijsheid ontvang je niet, die moet je zelf ontdekken na afloop van een traject dat niemand voor je kan afleggen, niemand je kan besparen, want die wijsheid is een standpunt dat je inneemt over de werkelijkheid.”⁴¹ In de woorden van André Gide: “Proust est quelque’un dont le regard est infiniment plus subtil et plus attentif que le nôtre, et qui nous prête ce regard, tout le temps que nous le lisons.”⁴² Prousts protagonist geeft de wijsheid die hij verwerft mee aan de lezer.

³⁸ Dorine Vergote, *Het raadsel van het geluk: Filosoferen met Marcel Proust* (Borgerhout: Letterwerk, 2022).

³⁹ Proust, *In de schaduw van meisjes in bloei*, 308.

⁴⁰ Proust, *De tijd hervonden*, 258.

⁴¹ Proust, *In de schaduw van meisjes in bloei*, 563.

⁴² André Gide, “Vous êtes extraordinaire, mon cher Proust!”, *Marcel Proust: À l’ombre de l’imaginaire*, *Le Monde*, juin-août 2019: 81-84 (p. 81).

4. STIJL EN ESTHETISCHE RUIMTE

4.1. *Herinneringen en stijl*

Van 12 juli 1909 (Proust was toen 38 jaar oud) is een klein handgeschreven briefje bewaard. Proust had het gericht aan de huiskokkin. Hij schrijft daar:

Ik zou evenzeer willen slagen als u in wat ik deze nacht zal doen. Dat mijn stijl even schitterend mag zijn, even helder, even solide als uw gelei — dat mijn ideeën evenzeer te smaken mogen zijn als uw wortelen en even voedzaam en fris als uw vlees. In afwachting van het beëindigen van mijn werk, feliciteer ik u met het uwe.⁴³

Boeuf à la mode is een gerecht met stijl, het is een gerecht dat tijd vraagt. Het is een kwestie van kiezen, van stoven, opzij zetten, laten rusten, zeven, wegnemen en toevoegen... een beetje zoals Proust schrijft dus. We vinden van dat kleine, autobiografische geschrift een spoor in de *Recherche*: “Het koude rundvlees met worteltjes werd binnengebracht, door de Michelangelo van onze keuken neergevlid op enorme kristallen van gelei, die leken op transparante kwartsbrokken.”⁴⁴ Proust gaat met zijn herinnering aan de slag, maar op zo’n manier dat in de *Recherche* Françoise Michelangelo wordt en de zorgvuldig uitgekozen stukjes vlees transparante brokken worden uit de marmergroeven van Carrara. Dat heet stijl.

Maar we kunnen ons afvragen of de *Recherche* niet méér is dan een vakkundige verwerking van herinneringen door een zeer getalenteerd schrijver. Volgens Proust wel. Al kort na het verschijnen van het eerste deel van de *Recherche* noemt hij stijl een “qualité de la vision”, de ont-hulling van hoe elk van ons het universum op een eigen wijze ziet. Dat particuliere universum wordt dus niet op dezelfde wijze waargenomen door anderen.

⁴³ Marcel Proust feliciteert Céline Cottin met haar schitterend bereide *boeuf à la mode*: “Je voudrais bien réussir aussi bien que vous ce que je vais faire cette nuit, que mon style soit aussi brillant, aussi clair, aussi solide que votre gelée — que mes idées soient aussi savoureuses que vos carottes et aussi nourrissantes et fraîches que votre viande. En attendant d’avoir terminé mon œuvre, je vous félicite de la vôtre.” [vertaling D.V.]

⁴⁴ Proust, *In de schaduw van meisjes in bloei*, 62.

Hoe Proust het verband ziet tussen stijl en herinneringen wordt duidelijk in *Contre Sainte-Beuve* (1954). Daarin schrijft hij wat hem tegenstond in de methode die literatuurcriticus Charles Augustin Sainte-Beuve hanteerde. Sainte-Beuve stierf in 1869, twee jaar voor Proust geboren werd. Toch vond Proust het van belang om de methode van Sainte-Beuve aan te vechten en daarin meer bepaald dát aspect dat men bij Sainte-Beuve zo origineel had genoemd: namelijk dat deze criticus op basis van de biografie van een auteur, van zijn familiegeschiedenis, van alle eigenaardigheden, inzicht wilde krijgen in de werken van een auteur. Sainte-Beuve onderzocht de opeenvolgende milieus waardoor de schrijver was gevormd (zijn familie, zijn scholing, zijn omgang met vrouwen, of hij rijk was of arm, zijn religie ...) en volgens hem moest je die aspecten een voor een observeren om het werk van de schrijver te begrijpen. Mens en werk, schrijft Proust, worden door Sainte-Beuve niet gescheiden. Zo bezien is literatuur slechts het effect van een milieu. En het literaire werk oefent dan op zijn beurt effect uit op datzelfde milieu waarin het terechtkomt, maar waar het tegelijkertijd ook uit voortkomt... Is dat literatuur?

4.2. *Zoektocht naar de waarheid*

Als we dat aannemen, dan “wekt iedereen de indruk,” schrijft Gilles Deleuze, “en heeft iedereen zelf de indruk zwanger te zijn van een boek, mits hij een beroep heeft of gewoon een familie, een zieke ouder, een slechte chef. Ieder zijn roman in zijn familie of zijn beroep... Men vergeet dat de literatuur voor iedereen een speciale zoektocht en inspanning impliceert, een specifieke creatieve intentie, die alleen in de literatuur zelf tot stand kan komen.”⁴⁵ “Het boek”, aldus Proust,

is het product van een ander ik dan we te zien geven in onze gewoontes, in het maatschappelijk verkeer, in onze hebbelikheden. Als we dat andere ik willen proberen te begrijpen, moeten we diep in ons binnenste zoeken, door te proberen het in ons te herscheppen. Niets kan ons ontslaan van die inspanning van ons hart. De waarheid moeten we van a tot z uit onszelf halen. Het

⁴⁵ Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990* (Paris: Éditions de Minuit, 1990). Vertaald door Monique Scheepers als *Het denken in plooiën geschikt* (Kampen: Kok Agora, 1992), 26.

is te makkelijk te denken dat we de waarheid op een ochtend bij de post zullen aantreffen, in de vorm van een onuitgegeven brief die een bevriende bibliothecaris ons toestuurt, of zullen optekenen uit de mond van iemand die veel met de auteur is omgegaan.⁴⁶

Dat het Proust om de ‘waarheid’ te doen is, is wat filosofen in zijn werk aantrekt. De waarheid is voor hem nooit het product van een goede wil. Dat is het ongelijk van de filosofie: dat ze een goede wil tot denken veronderstelt. Proust gelooft niet dat de mens van nature een verlangen heeft naar het ware, een wil naar de waarheid. We willen de waarheid in een concrete situatie, de waarheid is het resultaat van wat geweld doet aan het denken. Onder druk van de leugens van de geliefde zoekt de jaloerse minnaar de waarheid. Bij Proust overheersen ‘dwang’, ‘toeval’ en ‘noodzaak’. De waarheid komt er onvrijwillig aan. Hoe gebeurt dat? Iets is een teken. Daaraan kunnen wij ons niet onttrekken, want we kiezen niet zelf wat op ons afkomt. We worden door de tekens ingepalmd. Of die tekens nu de lege mondaine gebruiken betreffen die ook Prousts wereld kleurden, of de tekens van de liefde zijn, dan wel of we overspoeld worden door herinneringen, gemeenschappelijk hebben de tekens dat ze ons in beslag nemen en dat we de waarheid ervan zoeken. Het is de waarheid zelf, aldus Deleuze, die ons via de tekens opjaagt. De aantrekkingskracht die Proust op Deleuze uitoefent, is precies dat er bij Proust sprake is van een scheppend denken: Proust maakt een eigen en nieuw tekensysteem. Het hoogst op de ladder staan de tekens van de kunst.

4.3. *Het lange konvooi van de “Recherche”*

Wat Proust dus werkelijk tegen Sainte-Beuve heeft, is dat deze criticus ervan uitgaat dat — als hij alle puzzelstukken uit het leven van de schrijver in elkaar laat passen — hij het werk van de schrijver in zijn totaliteit kan vatten. Impliciet wordt dus gedacht dat het geheel er eerst is, het boek met andere woorden, en dat het, net als de waarheid volgens

⁴⁶ Marcel Proust, *Tegen Sainte Beuve: Relas van een ochtend*, vert. Marjan Hof (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2009), 26.

vele filosofen, al vooraf gegeven is. De delen/fragmenten voeren ons dan terug naar dat geheel, dat in feite al bestond. In dat denken komt de intelligentie eerst. Bij Proust echter bestaat er geen voorafgaande totaliteit. Het geheel moet veroverd worden of zelfs uitgevonden. Daarom komt volgens hem de intelligentie pas later. Dat is ook waarom Proust zich zo vaak kant tegen ‘het verstand’ en zegt dat het inzicht dat groeit uit een leerproces pas later komt. Bij Proust ontstaat het geheel of iets dat eraan analoog is, gaandeweg. Fragmenten blijven fragmenten maar ze worden schrijvenderwijs meegenomen in een stroom en daaruit ontstaat het geheel. De eenheid is een effect. Zoals Proust het beschreef voor de werken van Balzac: pas achteraf, toen Balzac zijn boekwerken bekeek “door het oog van een vreemde, zowel als van een vader,” zag hij “in de terugblik van een helder moment”⁴⁷ in dat de terugkeer van dezelfde personen hen samenvoegde tot een cyclus. Eenheid is een laatste en sublieme penseelstreek, eenheid ontstaat zonder weet te hebben van zichzelf. Als uit een inblazing.

Vaak werd Proust verweten oeverloos te schrijven, maar hijzelf had over de compositie al vroeg zijn antwoord klaar: de *Recherche* zou zich ontwikkelen, zo verweerde hij zich tegen deze kritiek, als op een ‘lange ladder’. Hij had het ook over de *Recherche* als het ‘lange konvooi’, dat niet mocht worden onderbroken maar zijn eigen weg moest gaan. Dat ‘lange konvooi’ slaat ook op de tijd die het leren door de tijd van leven heen vraagt. Wat Prousts hoofdfiguur doormaakt, is een leerproces. Hij wordt schrijver en de *Recherche* is het verslag van dat leerproces. Dat leerproces overstijgt de herinneringen. Bepaalde dingen waren niet gekend in het begin, er is voortgang en er is een revelatie aan het eind. We leren via de tekens. We worden wijzer door het leven, zoals men timmerman wordt door te wennen aan het hout. Of slager door het vlees te versnijden met de draden mee. Volgens Proust kan één haartje meer betekenen dan een complete theorie van de wereld.

Dat weten (de waarheid) betreft hier geen abstract weten, maar we leren via de tekens. Leren is iets (materie, object, een zijnde) beschouwen als dat wat tekens uitstuurt die we moeten ontcijferen, interpreteren.

⁴⁷ Marcel Proust, *De gevangene*, vert. Thérèse Cornips (Amsterdam: Bezige Bij, 2018), 162-63.

Alles wat ons iets leert, zendt tekens uit. Deleuze onderscheidt vier types tekens, in min of meer opgaande lijn.

De onvrijwillige herinnering is één soort teken, het is een stap in de ontcijfering van de tekens, maar het is niet het einddoel. Aan de onvrijwillige herinnering gaan bij Proust de mondaine tekens vooraf en de tekens van de liefde. Maar het einddoel, het laatste teken is de kunst.⁴⁸

Elke leeract is een interpretatie van tekens of hiërogliefen, door de tijd heen. Het uitzonderlijke aan de benadering van Deleuze is dat hij Proust niet leest vanuit de herinnering, maar als een leerproces van tekens. Daarom is volgens Deleuze de *Recherche* niet op het verleden, maar op de toekomst gericht en op de voortgang van het leerproces. En het is de intelligentie die ons — altijd later! — de waarheid doet inzien over de tekens. Dat de mondaine tekens aan wetten beantwoorden die de tijd niet doorstaan. Dat de verdrietige tekens van de liefde naar herhalingen verwijzen. Dat de zintuiglijke tekens ons een onmiddellijk geluk bezorgen, maar dat ze ook het verlies tastbaar kunnen maken. Zoals het Prousts hoofdfiguur verging bij de confrontatie in Balbec tussen enerzijds de bottine die hem zijn grootmoeder in herinnering bracht en anderzijds het plotse besef van haar dood.

5. ONVRIJWILLIG GELUK

Er is een buitenhuis waar ik verschillende zomers van mijn leven heb doorgebracht. Soms dacht ik terug aan die zomers, maar ze waren het niet. De kans was groot dat ze voor mij onherroepelijk dood zouden blijven. De herrijzenis ervan was, zoals elke herrijzenis, afhankelijk van een simpel toeval. Toen ik laatst op een avond verkleumd door de sneeuw was thuisgekomen en het me niet lukte weer warm te worden, want intussen was ik in mijn kamer onder de lamp gaan zitten lezen, bood mijn oude kokkin aan een kop thee voor me te zetten, iets wat ik anders nooit drink. En het toeval wilde dat ze daar een paar sneetjes geroosterd brood bij serveerde. Ik doopte de boterham in de thee, en op het moment dat ik hem in mijn mond nam en voelde hoe het van theesmaak doordrongen brood verweekte tegen mijn gehemelte,

⁴⁸ Dorine Vergote, *Het raadsel van het geluk: Filosoferen met Marcel Proust* (Borgerhout: Letterwerk, 2022), 38.

werd ik overvallen door verwarring, door geuren van geraniums en oranjebloesems, door een gewaarwording van buitengewoon intens licht, van geluk.⁴⁹

Er is in dit fragment — een prototype van de madeleine — sprake van een gelukservaring die niet bewust gezocht kan worden, maar die samengaat met de *mémoire involontaire*. Er is ook sprake van een herrijzenis en verder in de tekst ook van een onbekend magisch pact waarmee de herrijzenis verbonden is. De gelukservaring werkt als een imperatief: er wordt een dwang opgelegd aan het denken, een soort verplichting waardoor we de zin van het teken zoeken. We zoeken wat schuilgaat achter het zintuiglijke teken, maar het gaat hier om meer dan materie. De vergissing zou zijn om te geloven dat wat wij willen ont-raadselen enkel materiële objecten zou betreffen: zoals Combray in dit geval. Het Combray dat hier verschijnt is meer dan een associatie. Proust heeft het over een poëtische herschepping en ook over het scheppen van een spiritueel equivalent van wat hij gevoeld heeft. De paar sneetjes geroosterd brood gedompeld in thee laten Combray in essentie passeren. Want de materie van onze boeken, de substantie van onze zinnen, moet immaterieel worden. Het moet de transparante substantie worden van onze beste minuten, waarin we buiten de werkelijkheid en het heden staan._

Om te begrijpen hoe de essentie zich in het kunstwerk incarneert, werkt het voorbeeld van de actrice La Berma verduidelijkend. Als La Berma (een figuur uit de *Recherche* die wellicht geïnspireerd was op Sarah Bernhardt) Phèdre vertolkt, dan wordt ze een met die rol. Ze bedient zich van haar lichaam, van haar stem, haar armen, haar bewegingen om een transparant lichaam te worden dat doorgang biedt aan een essentie. Middelmatige actrices hebben tranen nodig om 'teken te geven' dat ze verdriet hebben, maar la Berma laat zich van dit verdriet doortrekken. Die transparante substantie, die lichtdruppels, aldus Proust, zouden de materie moeten vormen waaruit stijl en fabel van een boek zijn gemaakt.

⁴⁹ Marcel Proust, *Tegen Sainte-Beuve*, 12-13.

6. HET SCHEPPINGSPROCES, TRANSVERSALITEIT

Verwarrend voor Proustlezers is echter dat de tekens van de kunst zo dicht tegen de herinneringen aanleunen. Deze laatste zijn nog gebonden aan plaatsen, geuren, smaken en zintuiglijke indrukken, maar ze bieden een doorgang naar de immateriële substantie die zich uitdrukt in stijl, als *qualité de vision*. Wat creëert Proust echt? Niet het souvenir, maar het spirituele equivalent van de herinnering. Hij creëert een gezichtspunt dat geldt voor alle associaties. Proust gaat op dat punt staan, het punt waarop de keten van associaties breekt en er een sprong gebeurt voorbij het individu naar een transcendent en creatief gezichtspunt. Bij Proust verloopt de weg als volgt: van een gesteldheid van de ziel, via associatieve ketens naar een transcendent en creatief gezichtspunt.

Dat gezichtspunt is superieur aan degene die zich daar plaatst. Het is niet iets dat gezien wordt (geen stabiele essentie, zoals de totaliteit die Sainte-Beuve meent te onderscheiden of de Idee bij Plato), maar het is een gezichtspunt dat ziet. Het is het gezichtspunt dat de onstabiele tegenstelling ziet die is ingeschreven in een *état d'âme*: een geur, een smaak, een windvlaag.⁵⁰ Daarin zit het moderne van Proust.

Men kan in een beschrijving eindeloos de objecten die op een beschreven plek voorkwamen achter elkaar zetten, de waarheid begint pas wanneer de schrijver twee verschillende objecten nemen zal, daartussen het verband legt [...] en ze invat in de benodigde schalmen van een mooie stijl.⁵¹

Twee verschillende objecten nemen en daartussen een verband leggen, dat is het principe van de metafoor, maar metafoor bij Proust is voor Deleuze *metamorfose*.⁵² In de schilderijen van Elstir, een van de figuren uit de *Recherche*, wordt zee land en land wordt zee. De twee objecten

⁵⁰ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris: Presses Universitaires de France, 2014), 62: "C'est que le style, pour spiritualiser la matière et la rendre adéquate à l'essence, reproduit l'instable opposition, la complication originelle, la lutte et l'échange des éléments primordiaux qui constituaient l'essence elle-même."

⁵¹ Proust, *De tijd hervonden*, 255.

⁵² Deleuze, *Proust et les signes*, 61: "C'est dire que le style est essentiellement métaphore. Mais la métaphore est essentiellement métamorphose, et indique comment les deux objets échangent leurs déterminations, échangent même le nom qui les désigne, dans le milieu nouveau qui leur confère la qualité commune."

wisselen hun bepalingen uit en zelfs de naam die ze dragen in dat nieuwe milieu van het schilderij dat hen een gemeenschappelijke kwaliteit toekent. En ook bestaan er geen metaforen, aldus Deleuze, alleen maar samenvoegingen. Proust zelf schreef al heel vroeg: stijl = *alliance de mots*, een verbintenis, een bondgenootschap, een band.

Aan de ene zijde van haar bed stonden een grote gele, citroenhouten ladekast en een tafel die het midden hield tussen een apothekerswerkplaats en een hoofdaltaar, waarop onder een Mariabeeldje en een fles Vichy-Célestins stapeltjes missalen en doktersrecepten lagen, alles wat ze nodig had om vanuit bed de dienst en haar leefregel te kunnen volgen en noch haar pepsine, noch de vespers te hoeven missen. Met de andere zijde stond haar bed tegen het raam, ze keek direct op de straat uit en las daar om haar verveling te verdrijven, als een Perzische vorst, van 's morgens vroeg tot 's avonds laat de alle-daagse maar oeroude kroniek van Combray, die ze vervolgens met Françoise van commentaar voorzag.⁵³

Proust brengt elementen die totaal van elkaar verschillen bij elkaar, soms op een ironische wijze; zoals in het voorgaande fragment waar de religieuze wereld die van de geneeskunde ontmoet. Denken we daarnaast aan de twee kanten van Combray, de kant van Swann, de kant van Guermantes, het platteland en de stad, Balbec en Venetië, Gilberte en Albertine, de gevangene en de voortvluchtige, de verloren tijd en de teruggevonden tijd, de Verdurins en de Guermantes.

Proust, aldus Deleuze, is doordrongen van het idee dat er niet gecommuniceerd wordt, en toch communiceert de *Recherche*. Hoe dan? Transversaliteit is hierbij de sleutel. In het laatste deel van de *Recherche* komen er 'dwarslijnen' tot stand tussen de kanten die de verteller aanvankelijk als perfect gescheiden zag, tussen werelden van verschil, tussen vroeger en nu. Transversaal is niet horizontaal, niet verticaal, maar wat alle lijnen doorkruist. Transversaliteit doorloopt het boek van zin naar zin en van de *Recherche* naar elk ander boek waar Proust van hield. In de *Recherche* komt een scène voor waarin de verteller van treinraam naar treinraam rent. De wereld spat uiteen in links en rechts en de enige eenheid is in de verteller die zijn web weeft van raam tot raam. Deze verteller heeft een

⁵³ Marcel Proust. *Swanns kant op*, vert. Martin de Haan en Rokus Hofstede (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2018), 61.

spinnenlijf, een vreemde plasticiteit. Transversaal noemt Deleuze de enige communicatie die mogelijk is in het schizoïde universum van Proust. Wat Proust doet, is tussen gesloten werelden (de kant van Swann, de kant van Guermantes) niet eerder bestaande relaties scheppen. Het web wordt geweven; niet horizontaal, niet verticaal, maar transversaal. Zo kan het naast elkaar plaatsen van de twee treinramen of de juxtapositie van linker- en rechterraam alleen slagen als dit procedé dynamisch wordt. Het ene schrijft zich in het andere in. De melodie van het ene voegt zich in het andere. Daartussen gebeurt het, als op een denkbeeldig doek.

Wat op het doek van een schilder of in het boek van een schrijver staat, kan hem niet voeden, en evenmin wat op een tweede doek van de schilder staat of in een tweede boek van de schrijver. Maar als het tweede doek of het tweede boek hem iets laat zien wat noch in het eerste, noch in het tweede zit maar als het ware tussen beide in hangt, op een soort denkbeeldig doek, dat hij buiten het doek gestalte ziet krijgen in spirituele materie, dan heeft hij zijn voedsel binnen en begint hij weer te bestaan en gelukkig te zijn.⁵⁴

De eigenlijke betekenis (de zin) licht pas op in een soort overdruk. Het belang van de madeleine bevindt zich in een tijd die niet 'nu' is en niet 'toen'. Een lege tijd, en daar is alles mogelijk... Het is alsof twee tijden (toen en nu) niet van elkaar weten en voortdurend van plaats wisselen. Meer dan van juxtapositie is hier sprake van *superposition*: de parallelle bewegingen, zo men wil, blijven niet naast elkaar lopen, maar worden op de een of ander manier in elkaar geschoven. Zo werkt ook de toverlantaarn bij Proust: het ene beeld glijdt over het andere heen. Het visioen bestaat uit deze verdubbeling, uit deze versmelting. Het is, aldus Deleuze, alsof de band die twee momenten met elkaar verbindt, het effect van het voorbije moment boven zichzelf uittilt met een kracht die het voorbije moment zelf nooit bezat. Dat is het visioen.

7. NAAR DE TEKST EN DE ZINNEN

Hoe vertaalt de boven beschreven dynamiek zich nu in de zinnen van Proust? Want stijl is syntaxis. Proust was een lezer en hij viel voor

⁵⁴ Marcel Proust, *Tegen Sainte-Beuve*, 274.

zinnen. Proust heeft het over de melodie, de toon, het lied, het accent, over hoe zijn moeder hem voorleest uit Georges Sand en zij daarbij “de eindigende naar de beginnende zin leidde door de loop van de syllaben nu eens te versnellen, dan weer te vertragen om ze ondanks het ongelijke aantal in een regelmatig ritme te brengen”.⁵⁵

Proust schreef een tijdlang pastiches en in de *Recherche* verschijnt ook een pastiche op zijn eigen stijl: hij laat er Albertine, in zijn eigen stijl, spreken over ijs en desserts. Wat zijn geliefde schrijvers betreft, heeft hij het over geanticiperde reminiscenties, alsof er altijd al een coïncidentie heeft bestaan tussen hun werk en zijn eigen denken. Hij heeft het over de melodie van het lied van elke auteur en als je die melodie eenmaal te pakken krijgt, komen de woorden als vanzelf. *Laisser la pédale prolonger le son* is wat je moet doen om de muziek te behouden. Of: je moet je inwendige metronoom instellen op het ritme van een auteur. Over zijn eigen zinnen zegt hij dat, als hij ze korter zou maken, het geen zinnen meer zouden zijn, maar korte stukken van zinnen. Hij hield vast aan zijn eigen punctuatie. Hij haatte het beletselteken dat het aan de lezer overlaat om de gedachte af te maken. Een auteur als Nathalie Sarraute markeert precies met dat beletselteken het ritme van haar zinnen. Maar haar zorg is een andere, namelijk: wat gebeurt er in de ruimte van het denken vooraleer het tot spreken of schrijven komt? Proust echter hield alles liever zelf in de hand: bij hem gebeurt alles binnen de zin en tussen de zinnen, in de ruimte die de zinnen scheidt.

Iedere term van een zin lijkt een andere op te roepen die hij versterkt, ontwikkelt, verrijkt, vervolledigt of nuanceert, beperkt, contrasteert of vergelijkt. Het is een dynamiek van voortdurend in relatie brengen. Dat leidt in de zinsbouw tot parallellismen, tegenstellingen, opsommingen, disjuncties, uitsluitingen, hernemingen, anaforen, allerlei binaire systemen ... Woordgroepen worden soms op grote afstand van elkaar hernomen. Prousts zinnen zitten vol transversale wegen. *Tantôt/tantôt, l'un/l'autre, d'une part/d'autre part, tel/tel, non seulement/mais encore, ...* Bij Proust bestaat de zin uit krommingen, lussen, bochten en omleidingen. Zijn zinnen zijn dynamisch, maar ze lopen nooit uit op chaos.

⁵⁵ Proust, *Swanns kant op*, 51.

Het is immers zaak om er als overwinnaar uit te komen en dat kan enkel als wij als lezer vat krijgen op het visioen. Daarin ligt het verschil met taal die doodloopt, zoals in de waanzin, of in literatuur die niet aan scheppen toekomt. “Want”, schrijft Deleuze, “het probleem is niet dat de grenzen van de rede worden overschreden, maar dat de grenzen van de redeloosheid als overwinnaar moeten worden gepasseerd.”⁵⁶

SLEUTELWOORDEN: Marcel Proust, Gilles Deleuze, stijl en herinnering, transversaliteit.

KEYWORDS: Marcel Proust, Gilles Deleuze, style and reminiscences, transversality

SUMMARY: *The Esthetic Space of “À la recherche du temps perdu”*

À la recherche du temps perdu (*Remembrance of Times Past*) is much more than a novel based on the memories of Marcel Proust, irrespective of whether it was distorted by time or transformed by imagination. Capable of resisting time, it is a work of art which gives tangible form to Proust’s art theory. In this article, we explore how Proust realizes this by applying a whole range of unprecedented narrative strategies. We argue that through the use of several universalizing devices, he detaches an autobiographical narrative from its specific direct references to existing realities. This process of fictionalization is supported by a primordial preoccupation with style. The result of this, as Gilles Deleuze formulates it, is a novel as an esthetic space, beyond time, which has the capacity to show the reader new relationships between extremes that, without the author, would never have met.

⁵⁶ Gilles Deleuze, *Kritisch en klinisch: Essays over literatuur en filosofie*, vert. Walter van der Star (Amsterdam: Octavo publicaties, 2015), 36.

