

# Les principes de composition de *La Recherche du temps perdu*

LUC FRAISSE

Université Strasbourg II (France)  
luc.fraisse@neuf.fr

Recibido: 12 de julio de 2006

Aceptado: 13 de octubre de 2006

## RÉSUMÉ

*La composition générale de la Recherche du temps perdu est essentielle à apercevoir, puisque Proust lui a confié l'essentiel du sens de son œuvre, mais difficile à saisir, parce que l'œuvre est foisonnante et qu'une multitude de plans et de modèles viennent s'y superposer. Il convient donc de dénombrer ces structures et d'observer comment elles parviennent à se combiner. Il faut aussi examiner plus précisément les ressources romanesques de cette composition – car une autobiographie fictive est bel et bien un roman, dont Proust bâtisseur, architecte de son œuvre, utilise toutes les lois du genre au service de son dessein. Mais il ne faut pas oublier d'envisager pour finir les infidélités créatrices du romancier à son propre projet de construction: il y a du jeu dans le mécanisme de cette bâtisse minutieusement conçue, et aussi peut-être, dans une création qui se prolonge en continuité sur une durée de quinze ans, de l'imprévu.*

**Mots clefs:** Proust, structure, cathédrale.

## Principios de composición de *La Recherche du temps perdu*

## RESUMEN

Es imprescindible no perder de vista la composición general de *En busca del tiempo perdido*: Proust ha dedicado a esta tarea lo esencial del sentido de su obra; no es fácil, sin embargo, en una obra tan abundante, con tal superposición de planos y modelos. Conviene por lo tanto enumerar esas estructuras y observar cómo se combinan. También es preciso examinar las fuentes novelescas de esta composición pues una autobiografía ficticia no deja de ser una novela, y el arquitecto Proust utiliza todas las leyes del género al servicio de su objetivo. Pero tampoco hay que olvidar las infidelidades creadoras del novelista a su propio proyecto de construcción: en el mecanismo de todo este edificio minuciosamente concebido hay una dimensión lúdica, y quizá también, en una creación prolongada durante quince años, otra imprevista.

**Palabras clave:** Proust, estructura, catedral.

## La Recherche du temps perdu: composition's principes

### ABSTRACT

It is indispensable not to lose sight of the general composition of *In Search of the Lost Time*: Proust has dedicated to this task the essential of his work's meaning. It is not an easy thing, however, in such an abundant work, with such an overlapping of plans and models. It suits therefore to enumerate those structures and to observe how they combine. It is also necessary to examine the romanesque sources of the *Search* ?indeed, a fictitious autobiography is still a novel, and the architect Proust makes use of all the laws of the genre for his purpose. And yet, one cannot forget the creative infidelities of the writer to his own construction project: in this minutely conceived building there is a ludic dimension and, maybe also, another unexpected one.

**Key Words:** Proust, structure, cathedral.

Un critique remarquait autrefois, évoquant la *Recherche du temps perdu*, qu'il en est de l'œuvre de Proust comme de la musique: incomprise si d'aventure on la feuilletait, comprise si elle est lue en continuité (Abraham, 1971). À quoi l'on pourrait répondre que la remarque s'appliquerait à bien d'autres œuvres littéraires, et parfois bien antérieures à celle de Proust. Mais ici le penseur Pietro Citati ajouterait ce complément de réflexion: «Si nous lisons *Wilhelm Meister*, *Crime et châtiment*, *Anna Karénine*, *Les Possédés* ou *L'Homme sans qualités*, nous découvrons que l'œuvre grandit d'abord comme un arbre ou un taillis, sans posséder encore une architecture, ou une théorie sur elle-même, laquelle seulement plus tard couronnera le livre. Proust procède exactement à l'opposé. Il n'a encore sur le papier aucun matériau narratif; mais il dispose déjà d'une théorie intellectuelle [...]. Toute l'énorme masse narrative s'y dissimule, comme un germe qui deviendra arbre, forêt, continent» (Citati, 1997: 181).

Le continent Proust ne se révélera, aux autres mais d'abord à lui-même, qu'après plusieurs tâtonnements dont le monument de la *Recherche* sera pour finir à la fois le résultat et l'opposé. Le jeune écrivain, né en 1871, avait vingt-cinq ans quand il publie en 1896 son premier livre, *Les Plaisirs et les jours*, recueil étrange de petites proses, de poèmes, de nouvelles, un recueil *fin de siècle*, qui ne permettait guère aux contemporains d'imaginer que de ce dilettante portant fleur à la boutonnière sortirait le puissant romancier philosophe de l'avenir; notons ainsi que, dans le contexte de cette génération, ne pas composer, c'était être décadent. Les dernières années du siècle, de 1895 à 1899 principalement, sont cependant consacrées à écrire, ou plutôt à tenter d'écrire une autobiographie fictive, publiée après la mort de Proust, en 1952, sous le nom de *Jean Santeuil*. Ces liasses de feuilles volantes forment un roman laissé inachevé. En principe, toutes les composantes essentielles de la future *Recherche du temps perdu* se trouvent ici ébauchées: les souvenirs d'enfance, l'amitié et l'amour, les fréquentations mondaines, l'affaire Dreyfus, l'expérience de la mémoire, la rencontre d'artistes et la méditation sur leurs œuvres. Mais ces feuillets restent en débris: il y manque une idée directrice, une logique d'ensemble, l'épine dorsale

d'une composition générale, un itinéraire unitaire. Le roman n'est pas terminé que son auteur souligne déjà: «je me demande [...] si je n'amasse pas des ruines» (Proust, 1970-1993, II, 377).

C'est à ce moment que Proust se lance, au seuil de l'année 1900, dans l'étude de l'esthète anglais Ruskin, dont il traduira deux livres, en 1904 et 1906. Le premier, intitulé *La Bible d'Amiens* (1880), désigne la cathédrale de cette ville du nord. En contrepoint du roman en miettes, il est clair que la cathédrale médiévale s'offre à l'écrivain comme une ressource salvatrice, comme un modèle de construction, au moment de concevoir une œuvre. Mais Proust traduisant Ruskin exprime le regret de ne pas se traduire lui-même. Depuis une quinzaine d'années, il est un chroniqueur mondain et littéraire quand en 1908, au moment où il publie encore dans *Le Figaro* une série de pastiches sur une escroquerie financière du temps, l'affaire Lemoine, on le voit se consacrer à *quelque chose*, dit-il, *disons un roman*, dit-il encore, qui sera son grand œuvre. À *la recherche du temps perdu* naît par dérivation d'un essai critique, travaillé en 1908-1909, lui aussi laissé à l'abandon et publié seulement en 1954 sous le titre *Contre Sainte-Beuve*, argumentant contre la méthode biographique de l'auteur des *Lundis*, et lui opposant sa théorie des deux moi, le moi social et le moi profond, qui se partagent la personnalité de l'artiste. L'essai sous sa plume se transforme en roman, plus exactement en cycle romanesque, auquel Proust travaillera jusqu'à l'heure de sa mort, en novembre 1922, un cycle composé de sept volumes qui paraissent de 1913 (*Du côté de chez Swann*) à 1927 (*Le Temps retrouvé*), les trois derniers volumes à titre posthume.

Dans un article célèbre, intitulé «Ça prend» (Barthes, 2000), comme on le dit d'une sauce ou d'une mayonnaise, Roland Barthes souligne qu'une véritable *énigme de création* est posée par le mystère de ces années 1908-1909, où l'on voit Proust renoncer à la fois aux chroniques journalistiques et aux feuilles volantes, pour se mettre à *lier* dans des cahiers les morceaux d'une œuvre extraordinairement composée. Comme *Jean Santeuil*, la *Recherche du temps perdu* est une autobiographie fictive, et ce qu'ajoute ici la fiction à l'autobiographie réelle, c'est moins pour Proust la possibilité d'inventer que précisément la liberté de composer: l'autobiographie fictive évite aussi bien l'aspect anecdotique des Mémoires que la succession chronologique de l'autobiographie proprement dite. *Jean Santeuil* d'autre part, se formant par liasses de feuillets, posait la question: un beau livre est-il une somme de morceaux choisis? question à laquelle le traducteur de Ruskin, l'érudit des cathédrales, a répondu par la négative. Si la matière prend et se lie en 1908, c'est parce que l'idée directrice, cette fois, est là. La preuve en est que Proust travaille à toutes les parties de son cycle romanesque en même temps. Sa gouvernante, Céleste Albaret, dans le témoignage bien connu qu'elle a laissé sur *Monsieur Proust*, le donne à pressentir dans ses intuitions quotidiennes, recueillies durant la dizaine d'années où elle a vu son maître justement *composer la Recherche*, dans la réclusion de sa chambre obscure: «si je dis toujours 'son livre' au singulier, c'est parce que, même s'il avait sur le moment tel ou tel chapitre particulier en tête, il gardait toujours présente à l'esprit la totalité de l'œuvre» (Albaret, 1973: 317). De fait, si nous ouvrons les carnets préparatoires de Proust,

nous remarquons avec curiosité que, même dans les notes télégraphiques de premier jet, rien n'est consigné qui n'ait visiblement déjà une destination préalable; c'est un détail, à peine apparu, déjà choisi en vue d'une fin.

Il nous faudrait donc pour commencer énoncer les principes généraux de la construction proustienne, qui éclaireront la conception première et le sens global de la *Recherche*. Il nous faudra ensuite examiner plus précisément les ressources romanesques de cette composition – car une autobiographie fictive est bel et bien un roman, dont Proust bâtisseur, architecte de son œuvre, utilise toutes les lois du genre au service de son dessein. Mais nous demeurerions incomplet si nous n'envisagions pour finir les infidélités créatrices du romancier à son propre projet de construction: il y a du jeu dans le mécanisme de cette bâtisse minutieusement conçue, et aussi peut-être, dans une création qui se prolonge en continuité sur une durée de quinze ans, de l'imprévu.

\*\*\*

De quels principes généraux le bâtisseur de la *Recherche du temps perdu* se trouve-t-il donc muni, qui lui manquaient au moment de composer *Jean Santeuil*? Le cycle romanesque d'une part sera construit sur l'élucidation philosophique d'un phénomène de mémoire, d'autre part conduira le personnage sans nom qui dit: *je* et qui retrace sa propre histoire, à devenir pour finir écrivain. Un sujet principal, inscrit visiblement dans le titre, la théorie de la mémoire involontaire, en dissimule donc un autre, moins apparent, d'autant qu'il ne se révélera qu'à la fin, l'histoire d'une vocation d'écrivain. La philosophie de Bergson marque de son empreinte, comme toute cette génération intellectuelle, ce principe de construction binaire: là où le philosophe oppose l'intuition et l'intelligence, le moi profond et le moi superficiel que Proust a adaptés à sa critique de Sainte-Beuve, le temps d'horloge et la pure durée, le souvenir image et le souvenir habitude, le romancier distingue quant à lui, dès l'épisode de la madeleine dans *Du côté de chez Swann*, la mémoire volontaire et la mémoire involontaire, mais aussi dans les titres de ses volumes le temps perdu et le temps retrouvé, le côté de chez Swann et le côté de Guermantes, Sodome et Gomorrhe, la prisonnière et la fugitive qu'est tour à tour ou simultanément Albertine.

Et les divisions binaires se poursuivent. Car le temps perdu, c'est aussi bien le temps passé, à retrouver par la mémoire involontaire, que le temps gaspillé à pleinement mettre à profit dans la création. Et il y a, dans le roman de la *Recherche*, deux manières de *perdre son temps* en ces deux sens: l'amour et la mondanité; et deux ressources pour le retrouver: le souvenir involontaire, mais aussi, devant tel ou tel spectacle, les impressions privilégiées. Dans un premier sens, le plus apparent, l'itinéraire du temps perdu au temps retrouvé suppose que le passé, même et surtout peut-être lointain, peut être ressaisi; mais dans un second sens moins immédiatement apparent, le même itinéraire postule que l'on peut cesser de perdre son temps en entrant dans une certaine disposition philosophique qui ouvre à la création artistique et notamment littéraire. Au sens artistique, le temps perdu et le temps retrouvé

vé sont à la fois opposés, successifs et superposés: ils sont opposés, puisque le temps perdu désigne tout ce qui détourne le héros de sa vocation, quand le temps retrouvé renvoie à tout ce qui l'y achemine; ils sont successifs, dans la mesure où il faut d'abord que le héros perde son temps dans la souffrance de la jalousie et la mondanité superficielle, pour accéder un jour à la compréhension du sujet et de la forme de son œuvre, ce qui a lieu dans le dernier épisode du *Temps retrouvé*, une grande réception mondaine, la «Matinée chez la princesse de Guermantes»; mais ils sont plus subtilement superposés, parce que tous les épisodes du temps perdu donnent silencieusement à deviner une leçon propre à nourrir une esthétique, faisant donc signe vers le temps retrouvé, et parce que ce personnage qui dit *je* et retrace son autobiographie se divise en deux périodes de temps qui lui confèrent deux identités, le héros qui vit l'histoire de son enfance au seuil de la vieillesse, et le narrateur qui a déjà parcouru tout son chemin esthétique et philosophique lorsqu'il relate ces épisodes.

Il en résulte enfin que le temps perdu constitue une longue partie narrative, et le temps retrouvé une courte conclusion théorique: deux pôles d'écriture se succèdent en fait, le roman produisant pour finir une dissertation esthétique. L'œuvre est conçue par les deux bouts, les épisodes romanesques restant en attente d'un déchiffrement théorique, et le couronnement esthétique ne pouvant prendre fond que sur une matière romanesque accumulée. En 1909, Proust écrit à une amie: «je viens de commencer –et de finir– tout un long livre» (Proust, 1970-1993, IX, 163). Nul ne pouvait alors imaginer qu'il s'agissait en fait du même livre, car guidé par une pensée théorique sous-jacente, le romancier conçoit souvent une scène, dont il reporte aussitôt l'enseignement durable à la fin. C'est notamment en 1909 que le romancier a conçu le premier chapitre «Combray», et dès 1911 que le théoricien a rédigé le tout dernier chapitre, la «Matinée chez la princesse de Guermantes» comprenant l'élucidation théorique de tout ce qui précède. Mais de plus, il n'est pas rare que le processus soit inverse, ce qui se révèle plus curieux: car alors Proust expose d'abord à la fin un point d'esthétique formant la conclusion d'épisodes en série qui n'existent pas encore. Et il consigne dans la marge: «le dire en son temps». *Le dire en son temps*, cela signifie redescendre dans les multiples cahiers du roman proprement romanesque, non encore théorique, et rechercher quel personnage (il y en a cinq cents), dans la masse du roman (il occupera trois mille pages, auxquelles on peut tout juste retrancher les deux cents dernières, consacrées aux révélations du temps retrouvé), pour faire naître et développer, souvent sur plusieurs volumes, un motif s'étirant dès lors et s'enrichissant de loin en loin jusqu'à venir pour finir exactement se conclure dans ce paragraphe théorique en attente de lointaines préparations. On comprend pourquoi le cycle romanesque s'écrit dans toutes ses parties à la fois; et pourquoi les cahiers manuscrits de Proust se surchargent, dans les pages, sur les marges, et quand il ne reste plus aucune place sur ces *paperoles* (le mot de Proust est passé dans les dictionnaires) formées de feuilles collées les unes aux autres et repliées en accordéon dans les cahiers, mais qui, dépliées soigneusement, forment une bande de papier pouvant atteindre jusqu'à deux mètres de long. C'est un procédé de composition original mais nécessaire.

En un sens, cette structure bipartite était déjà présente dans *Contre Sainte-Beuve*, dont les deux volets opposaient, selon la pensée de Proust, la critique erronée de Sainte-Beuve et d'un autre côté la voie tracée par les grands écrivains. Mais elle reçoit désormais une plus considérable ampleur, et les deux côtés antithétiques du livre occupent des positions très particulières. On peut notamment dire que le temps perdu concourt à se transformer en temps retrouvé, donnant à voir, selon la formule de Maurice Blanchot, «le mouvement du livre vers l'œuvre», puisqu'à la fin, le héros devient narrateur. Et Gilles Deleuze a souligné à quel point les deux principaux ressorts du temps perdu sont en fait nécessaires à la constitution du temps retrouvé, dans la mesure où à la faveur de l'apprentissage mondain, la frivolité dessine des lois, et dans l'apprentissage amoureux, la souffrance oblige à chercher – lois et recherche également précieuses pour l'écrivain en formation (Deleuze, 1964: 34). Dans le temps perdu cependant, l'action feint d'avancer pour qu'on voie mieux qu'elle piétine, et cette longue durée sert à mettre d'autant plus en relief les illuminations finales sur le sens de la vie et de l'art. Par ailleurs le cheminement du temps perdu au temps retrouvé, en tant que *recherche*, va reposer sur la structure d'une quête devant des objets en fuite; et en tant que *vocation*, sur la structure d'appels qui reçoivent peu ou beaucoup de réponses. Par un jeu de bascule, un monde se désagrège pendant qu'une œuvre se construit, et la discontinuité de la vie psychologique se développe par la continuité du verbe proustien. Le début et la fin du cycle romanesque dessinent un parfait chiasme, puisque dans les premières pages de *Du côté de chez Swann*, le narrateur qui s'éveille dans la nuit est confronté à un espace disloqué, que va bientôt reconstruire la mémoire involontaire, alors que dans les dernières pages du *Temps retrouvé*, les révélations artistiques se voient mises à l'épreuve par le spectacle d'une société qui se désagrège.

Le sujet philosophique de l'œuvre produit en outre une étrange structure croisée, puisqu'elle superpose le mouvement rétrospectif de la mémoire et le mouvement prospectif d'une recherche (mouvement rendu par la préposition *à* qui commence le titre et s'oppose en un sens au dernier mot *perdu*). Paradoxalement, c'est le «temps perdu» qui engage l'avenir, et le «temps retrouvé» qui récapitule le passé. La mémoire involontaire requiert une progression par régression. Le passé est en fait, soulignait Georges Poulet, *devant* le héros, en tant qu'inconnu à explorer, qu'ancien futur qui va recommencer dans un nouveau futur. En bref, le passé du héros dessine l'avenir de l'œuvre (Poulet, 1977).

La correspondance des titres entre le premier et le troisième volume, *Du côté de chez Swann* et *Le Côté de Guermantes*, annonce que l'espace de ce roman sera bien divisé en deux côtés, qui ne sont pas seulement ceux, doctrinaux, du temps perdu et du temps retrouvé. À l'origine, le premier chapitre «Combray» nous apprend qu'il s'agit de deux côtés de promenades autour du village de province, le côté de chez Swann que l'on emprunte les jours où la sortie doit être courte, le côté de Guermantes étant réservé pour une pleine journée de randonnée. Mais dès lors, ces deux côtés vont désigner métaphoriquement la structuration de l'itinéraire romanesque, ils ne seront, a-t-on pu dire, que des directions statistiques, des côtés géographiques (deux lieux de

promenades) mais aussi temporels (deux côtés de mémoire): ils opposent et font succéder, dans la vie du héros, la bourgeoisie puis l'aristocratie, la vie familiale puis la vie mondaine, l'enfance puis l'âge adulte, en somme l'inné et l'acquis, et toute une série de personnages et de motifs symétriques, formant de l'un à l'autre un itinéraire multiple, de l'imaginaire à la réalité (le côté de chez Swann étant de tonalité nervalienne, et le côté de Guermantes de coloration balzacienne), de l'expérience de soi à la connaissance des autres. Selon trois démarches mises en parallèle, l'espace se voit fragmenté puis réuni (les deux côtés se rejoindront, dans l'espace et la société du *Temps retrouvé*), comme le temps perdu puis retrouvé et les faits inexplicables puis expliqués. Le côté de Guermantes est du reste plus complexe que le côté de chez Swann, dans la mesure où il doit prendre en compte le premier; de l'un à l'autre, la structure est donc moins symétrique que déviante. Le mouvement d'ensemble consiste à poser d'abord l'unité originelle de Combray, puis de susciter au centre de l'œuvre une démultiplication et même un enchevêtrement d'expériences (selon une conception centrifuge qui part de l'essence et déploie des conséquences), jusqu'à atteindre à une cohérence enfin reconquise.

La dichotomie entre les deux côtés et celle entre temps perdu et temps retrouvé se combinent bien évidemment. Le temps perdu est celui des illusions, qui correspond à l'exploration des côtés de Swann et de Guermantes. Mais sur le second versant de la *Recherche du temps perdu* se dessine le temps des révélations, très contrasté, puisqu'il comporte aussi deux côtés antithétiques, la découverte de Sodome dans le quatrième volume et l'illumination artistique dans le dernier.

Car à cette structure simple et binaire, Proust architecte de son œuvre superpose une structure en trois temps. Au départ, le cycle romanesque ne devait comporter que deux volumes, *Le Temps perdu* et *Le Temps retrouvé*. L'introduction des deux côtés forme dès lors une structure triangulaire: *Du côté de chez Swann*, *Le Côté de Guermantes* et *Le Temps retrouvé*. Cette évolution tripartite offre l'avantage d'introduire, dans la vie du héros futur écrivain, un mouvement dialectique auquel Proust donne des titres qui n'apparaissent pas dans ceux arborés par ses volumes: l'âge des noms, l'âge des mots et l'âge des choses. Comprendons: les illusions de l'enfance, les désillusions de la maturité et les révélations de l'art. Cela signifie que l'univers poétique, nervalien, de «Combray» et au-delà, avec sa lanterne magique et ses rêveries sur les noms, met en scène silencieusement, non le fin mot de l'art, mais une erreur première à dépasser en fait pour devenir écrivain. Vers le milieu de l'œuvre, le contact avec la réalité dément cet univers forgé dans l'enfance par l'imagination, démenti à l'origine d'un pessimisme temporaire que les illuminations finales remplaceront par la joie rayonnante de la création. Proust s'est de loin inspiré des trois âges de l'humanité –théologique, métaphysique, positif– que distinguait le philosophe Auguste Comte dans son *Cours de philosophie positive*; de loin seulement, car il est impossible de faire coïncider les trois âges de Proust avec ceux de Comte, de même que les mémoires volontaire et involontaire distinguées par le romancier ne correspondent pas aux souvenirs image et habitude distingués par Bergson dans *Matière et mémoire*. Il est de même impossible de tracer la limite exacte, dans les

sept volumes de la *Recherche*, où finit l'âge précédent et où commence l'âge nouveau: on passe de l'un à l'autre par un *infléchissement*. L'idée générale de Proust architecte, c'est, dans l'ère du temps perdu, de ménager toujours deux étapes successives, une imagination première des êtres et des choses, et une confrontation à la réalité géographique et sociale pour un temps décevante. C'est pourquoi le troisième chapitre de *Du côté de chez Swann* s'intitule étrangement: «Nom de pays: le nom», et le second chapitre d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, «Noms de pays: le pays», le héros découvrant la station balnéaire de Balbec après en avoir rêvé à partir des syllabes de son nom et quelques propos de Swann. Parallèlement devait intervenir un chapitre intitulé: «Nom de personne: la duchesse de Guermantes», qui se réduit à une petite scène prenant place dès le premier chapitre «Combray», le héros découvrant dans l'église du village que l'aspect de la duchesse ne correspond nullement à ce que donnaient à voir les syllabes mordorées et orangées de son nom. Les révélations sur l'art dans *Le Temps retrouvé* auront à charge d'opérer la synthèse entre une poésie fausse et une désillusion erronée; mais on reste surpris que, dans cet itinéraire des noms aux mots puis des mots aux choses, la progression vers le métier d'écrivain semble se faire en traversant pour finalement l'abandonner le monde du langage.

En traduisant Ruskin, en se documentant pour annoter *La Bible d'Amiens*, Proust a enfin découvert les ressources que pouvaient offrir, à une œuvre aussi complexe que la sienne, les principes de construction des bâtisseurs de cathédrales (Fraisse, 1990). Nous avons la preuve que l'architecte de la *Recherche du temps perdu* a poussé très loin l'analogie entre ses principes de construction et ceux des bâtisseurs médiévaux (il a lu pour ce faire, outre plusieurs ouvrages de Ruskin, notamment tout le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de Viollet-le-Duc et *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France* d'Émile Mâle), puisque vers la fin de sa création, en 1919, un lecteur perspicace a dû lui faire remarquer dans une lettre la ressemblance entre son œuvre et une cathédrale, à quoi le romancier répond: «Et quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux qu'être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois: c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre: *Porche I, Vitraux de l'abside* etc., pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait du manque de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties» (Proust, 1970-1993: XVIII, 359). Aussi pourrait-on retrouver la plupart des principes d'architecture, que Proust a lus chez les spécialistes, à la source de l'organisation de son œuvre, à commencer par cette correspondance entre le début et la fin –les sculptures du tympan et les vitraux de l'abside se correspondant le plus souvent, dans une cathédrale–, mais aussi le fait de nommer au moins presque tous les personnages principaux ultérieurs dès le seuil de l'œuvre, comme les statuettes s'accroissent au porche, ou encore d'ouvrir l'allée principale de la lecture à une succession de chapelles latérales. La description de l'église Saint-Hilaire à Combray peut dès lors se lire comme une maquette littérale du cycle roman à venir: ainsi, le pavage du chœur de l'église, sur lequel se trou-



vent en relief des inscriptions indéchiffrables, occupe dans l'édifice la place exacte du chapitre presque final du *Temps retrouvé* où surgiront les révélations sur l'art.

Plusieurs modèles littéraires viennent encore, à ce stade, se superposer ou se bousculer, pour imprimer à ce long roman une structure sous-jacente. Le sujet principal de la *Recherche* étant l'histoire d'une vocation, ici artistique, alors qu'on parle volontiers dans d'autres contextes de vocation spirituelle ou religieuse, il est certain que le héros du roman suit un itinéraire calqué sur celui de *La divine comédie*. Passé le paradis perdu de Combray, sa progression obéit à une logique générale de chute (loin de l'art) puis de rédemption (par l'art). Comme Dante dans son œuvre, le personnage qui dit *je* est à la fois le récitant et l'objet de sa propre aventure, à la fois le héros et le poète de sa quête. Sa vie dessine l'itinéraire d'une «comédie terrestre», où les souffrances de l'amour et les coulisses de l'homosexualité figurent l'enfer, la stérilité de la mondanité le Purgatoire, et l'accès à l'art l'entrée au Paradis. L'âge central, celui des mots, celui du *Côté de Guermantes*, constitue bien un purgatoire entre l'enfer de la passion et le paradis de la connaissance. Dans cet ordre, la bipartition entre temps perdu loin de la vocation et temps retrouvé comme accès à la vocation reprend aussi celle des *Pensées* de Pascal, de la misère de l'homme sans Dieu à la félicité de l'homme avec Dieu.

Ainsi, au-delà des schémas bipartites ou tripartites qui se combinent dans le cycle romanesque, celui-ci n'en décrit pas moins un mouvement ascensionnel qui réclame une composition en *crescendo*, à la source d'un itinéraire spirituel. Il est certain qu'ici, les opéras de Wagner, dont la mythologie fertilise toute la doctrine symboliste dont est issu Proust, offrent des ressources précieuses. Dans ses brouillons, Proust appelle «illuminations à la *Parsifal*» les ultimes révélations sur l'art, et du reste, si le héros les voyait naître en lui en séjournant un moment dans la bibliothèque des Guermantes, c'était pour que son entrée dans le salon n'interrompît pas un acte de *Parsifal* qu'on était en train d'y jouer (Proust, 1987-1989: IV, 799)<sup>1</sup>. Le rôle de la souffrance dans la progression philosophique du héros reprend le *durch Mitleid wissen* de Wagner, la caractérisation des personnages par un paysage et même une mélodie propre tient de la technique des *leitmotifs*, et tout le monde peut reconnaître dans le titre d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* la symbolique des filles-fleurs qui tentent de détourner le héros wagnérien de sa quête inconsciente du Graal.

L'itinéraire de la *Recherche* étant ainsi jalonné d'une succession de prises de conscience, on peut enfin reconnaître ici en filigrane le modèle directeur du *Discours de la méthode* de Descartes, le cycle romanesque déroulant la constitution d'une pensée qui dénombre ses propres lois, la recomposition de sa propre vie par Proust, dans son autobiographie fictive, suivant à la lettre la troisième règle que se fixait Descartes, «de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, jusqu'à la connaissance des plus composés, et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement les uns les autres», ce dernier

<sup>1</sup> Ce texte correspond à une longue ébauche du dernier épisode dans le cahier 58.

principe se révélant peut-être l'essentiel. Les épisodes du premier chapitre «Combray» correspondent même assez bien aux étapes d'un moderne *Discours de la méthode*, les chambres tournoyantes dans l'ouverture mettant en scène l'épreuve du doute méthodique, et le traité de Descartes commençant aussi, comme le roman de Proust, par des réflexions sur la lecture. Mais la ressemblance essentielle est cette démarche, commune aux deux penseurs, consistant à se forger une méthode à l'usage de leur enquête sous les yeux même du lecteur. Le principe d'un tel livre trouve enfin, dans l'époque immédiatement contemporaine de Proust, une transposition de la métaphysique dans la psychologie, puisque de son temps, on commence à faire rédiger par des névropathes le récit problématique de leur évolution, ce travail d'écriture permettant un éclaircissement des motivations et une libération des conflits obscurs qui peuvent seconder une psychothérapie orale. La *Recherche*, retraçant l'histoire de la personnalité du héros, s'apparente entre autres au moderne écrit psychothérapeutique.

Est-il raisonnable d'envisager que tant de structures puissent se superposer, se développer simultanément, dans la *Recherche du temps perdu*? La culture universelle et les brouillons mêmes de Proust y autorisent, comme aussi un passage du *Côté de Guermantes*, se situant dans la ville de garnison Doncières, au cours duquel le héros et narrateur trouve beaucoup à méditer sur ce que lui apprennent les officiers réunis autour de Robert de Saint-Loup, sur la stratégie militaire consistant à superposer plusieurs plans de bataille anciens pour en structurer un nouveau (Proust, 1987-1989: II, 408-415). Proust n'a pas fait autre chose pour bâtir, au fil des ans, les sept volumes de son cycle romanesque. On comprend mieux à présent pourquoi son œuvre est une autobiographie *fictionnelle*: c'est parce que son auteur préfère à la vraisemblance de la vie le symbolisme d'une structure. On aperçoit aussi l'originalité de cette architecture littéraire: c'est qu'elle est déduite d'une conception du monde; Proust philosophe et architecte trouve dans une certaine idée de la réalité la loi de sa composition.

\*

Il convient à présent de voir comment ces structures, diverses, complexes, mais dénombrables, viennent jouer et s'enrichir avec les ressources romanesques. C'est là en effet une ressource propre dont va disposer Proust au-delà des penseurs qui l'ont précédé et chacun pour sa part inspiré: les passages théoriques de la *Recherche* peuvent ressembler à ceux de *Matière et mémoire*, la structure cognitive de son cycle à celle du *Discours de la méthode*; mais le romancier est en outre un inventeur de situations et de personnages, il pose à la source de son récit un narrateur, instaure (ou n'instaure pas) un espace et une chronologie; il donne naissance à un monde imaginaire. Régie par des principes généraux tels qu'on vient autant que possible de les éclairer, la composition de l'œuvre bénéficie-t-elle des ressources romanesques, et comment?

Dans cette odyssee de l'esprit qui est aussi l'histoire d'une vocation, Proust, non seulement philosophe du temps et de l'art, mais romancier, dispose d'abord des

bénéfices à attendre d'une structure narrative, celle de son protagoniste qui dit: *je* (l'écrivain, dans ses lettres, appelle ce personnage *le monsieur qui dit: je*), et plus que tout de sa division en un héros qui vit l'histoire et un narrateur qui la synthétise. Un très perspicace contemporain de Proust (qui l'en avait félicité), Louis Martin-Chauffier, avait remarqué que la *Recherche* se construisait en fait à partir de quatre personnages pouvant successivement dire: *je*, symétriques deux par deux: d'un côté en Proust l'homme et l'auteur, et du côté de l'œuvre le héros et le narrateur (Martin-Chauffier, 1971). À la fin d'«Un amour de Swann», ce chapitre se terminant sur le récit d'un rêve, le romancier souligne que dans le rêve qu'il avait forgé, «Swann se parlait à lui-même [...]; comme certains romanciers, il avait distribué sa personnalité à deux personnages» (Proust, 1987-1989: I, 373), comprenons symboliquement dans la *Recherche* le héros et le narrateur, mais aussi ce *je* et Swann qui en propose un double partiel. Le héros vivant et le narrateur écrivant, au départ très séparés dans le temps, tendent au fil des volumes à se rejoindre et semblent écrire ensemble le mot *fin*. Le héros, qui évolue dans le temps perdu, est pessimiste, quand le narrateur, en possession des révélations du temps retrouvé, est optimiste; l'un a une vision fragmentaire, l'autre évidemment totale des mêmes circonstances. «Le narrateur, dira Jean Rousset, c'est le héros révélé à lui-même» (Rousset, 1962: 144). Encore faut-il remarquer que dans *Du côté de chez Swann* intervient un personnage que l'on doit appeler le *narrateur intermédiaire*, car celui qui s'éveille dans l'obscurité, à l'ouverture du livre, a déjà vécu les événements qui vont jusqu'au seuil du *Temps retrouvé*, mais non la matinée finale qui lui donnera les révélations nécessaires à devenir écrivain; de même que celui qui goûte à la madeleine est déjà très loin de l'enfance à Combray, et pourtant loin encore aussi de la compréhension finale de la mémoire involontaire. Le réseau des voix narratives (Muller, 1965) est ainsi une composante essentielle de la complexification des structures régissant la *Recherche*.

Ce héros, pour devenir narrateur, devra donc à la fois saisir les ressources du souvenir involontaire dans une philosophie de la mémoire, et renoncer à gaspiller son temps dans la jalousie et la mondanité pour entreprendre un long travail littéraire: deux façons solidaires de retrouver le temps perdu. L'avantage ici que marque un roman sur un traité de métaphysique ou d'esthétique, c'est de pouvoir mettre en scène une *croisée des chemins*, qui en Occident a pour modèle l'apologue de Prodikos, dans les *Mémorables* de Xénophon. Presque à chaque instant, le héros se trouve au seuil d'une alternative, dont une voie le mènerait à la création littéraire, mais l'autre, plus facile et immédiate, l'en éloigne. Cette alternative entre *l'art et la vie*, qui recoupe partiellement une distinction entre le général et le particulier, est une structure essentielle du roman, Proust en faisant très ingénieusement varier à l'infini les applications concrètes. Dans «Un amour de Swann», le personnage de Swann abandonne une étude sur Vermeer par jalousie pour Odette; à un autre point de vue, il commet l'erreur de superposer à Odette la Zéphora de Botticelli et la petite phrase de Vinteuil. Il arrivera un jour où au contraire, pour le héros maintenant dans *La Prisonnière*, la jalousie pour Albertine le conduira à découvrir le septuor de Vinteuil: toujours *l'art ou la vie*. Mais lui-même à Balbec, au lieu de s'intéresser au

peintre Elstir, a préféré épier les faits et gestes d'Albertine. Sollicité par le mystère de clochers près de Combray, de trois arbres près de Balbec, il laisse ici et là la voiture du docteur Percepied et celle de la marquise de Villeparisis s'éloigner des vérités à trouver pour y réaliser sa vocation profonde; et avant de découvrir le septuor de Vinteuil chez les Verdurin où il était venu se renseigner sur Albertine, il avait laissé la galerie des toiles d'Elstir possédée par les Guermantes pour descendre dans leur salon, lieu du temps perdu. L'alternative entre l'art et la vie ne se résout qu'à la toute fin, puisque quand le dernier tome se referme, le héros devenant narrateur n'a d'avenir que littéraire.

Proust, endossant la définition déjà à son époque la plus traditionnelle du romancier comme *celui qui crée des personnages*, utilise grandement le personnel nombreux de ses êtres fictifs pour structurer son roman. Si même il a tant protesté contre la recherche des clefs, des modèles, affirmant faussement qu'il n'y en avait jamais dans son œuvre, c'est parce que l'identification d'un modèle lui semblait à juste titre entraver la compréhension du rôle essentiellement structurel de chacun de ses personnages. Il est certain que la vocation du héros se voit fortement structurée par la rencontre complémentaire des trois grands artistes fictifs de la *Recherche*, l'écrivain Bergotte, le peintre Elstir et le musicien Vinteuil – cela au point que, sur la surface totale de la *Recherche*, la statistique (Brunet, 1983) nous apprend que Bergotte est nommé 299 fois, Elstir 295 et Vinteuil 302: équilibre étrangement maintenu, dans une œuvre composée en quinze ans et toutes parties confondues. Les arts majeurs cristallisent essentiellement autour de Swann, les arts mineurs autour d'Odette. Et Proust utilise ses artistes pour illustrer implicitement sa démonstration de *Contre Sainte-Beuve*, car s'il a abandonné cet essai, il n'en a pas oublié la doctrine. À Combray, l'enfant croise un vieux professeur de piano rétrograde, que l'on découvrira dans «Un amour de Swann» compositeur d'une sonate révolutionnant l'art musical contemporain: Swann lui-même n'arrive pas à croire à l'identité des deux Vinteuil, le vieillard de Combray et le compositeur joué à Paris, car ayant d'abord vu l'homme, il a suivi la méthode de Sainte-Beuve. Mais à Combray encore, le héros lit avec enchantement les livres de Bergotte; quelle ne sera pas dès lors sa surprise, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, d'être présenté à un homme à barbiche noire et au nez en forme de colimaçon, arborant l'air d'un ingénieur pressé: c'est l'auteur de ces livres, mais la preuve contre Sainte-Beuve a suivi cette fois l'itinéraire inverse; Proust s'était recommandé à lui-même au brouillon: «connaître Vinteuil avant sa sonate, et Bergotte après ses livres». La démonstration est cependant redoublée par la rencontre que nous faisons, dans le salon des Verdurin durant «Un amour de Swann», d'un jeune peintre un peu vulgaire, M. Biche, qui se révélera dans la seconde partie des *Jeunes filles* être devenu un grand maître de l'impressionnisme; ici encore, l'homme n'a pas laissé deviner l'artiste.

Chez Proust, les personnages incarnent donc souvent l'étape d'une démonstration; c'est ce qui leur donne ce rôle jamais gratuit mais éminemment structurel qui caractérise le personnage proustien. Écoutons ici le même Louis Martin-Chauffier, dont il était question tout à l'heure, apportant ce témoignage au lendemain de la mort

de Proust: «J'ai fait sourire de plaisir Marcel Proust en lui présentant timidement un jour une découverte que j'avais faite: Swann et 'je' sont deux moments d'un même homme, deux aspects si l'on veut, d'une seule personnalité que les circonstances ont diversifiée» (Martin-Chauffier, 1923: 175). Ces personnages constituent souvent un lien entre deux mondes: Swann entre bourgeoisie et aristocratie (Proust le fait significativement habiter sur l'île Saint-Louis) au début de la *Recherche*, Morel entre Sodome et Gomorrhe plus tard dans le roman. Mais dans la structure évolutive du cycle romanesque, les personnages sont aussi pris par un double mouvement parallèle, puisque simultanément de jeunes ils deviennent plus âgés, et d'inconnus mieux connus: Proust dans les années vingt fut, à ce point de vue, très intéressé par la comparaison que l'on commençait à établir entre le système de ses personnages et la relativité d'Einstein.

Entre un début et une fin qui se répondent étroitement, le corps de la structuration du cycle romanesque est formé des symétries pouvant d'ailleurs s'élargir en lois de séries. Une longue étude pourrait être consacrée au seul examen des symétries dans le roman proustien, dont le principe est emprunté aux bâtisseurs de cathédrales. On a vu comment se correspondent, dans la vocation du héros, les trois clochers aperçus près de Combray, et les trois arbres près de Balbec, deux «impressions privilégiées» dont la première aboutit à l'écriture d'un texte, la seconde restant au contraire sans résultat, mais l'une et l'autre apparaissant en complément de l'expérience mémorielle de la madeleine; on a vu aussi comment les noms posés au départ correspondront un jour à des pays et à des personnes momentanément décevants. Il est certain par ailleurs que la jalousie éprouvée par Swann pour Odette, dans le chapitre central du premier volume, se reproduira chez le héros de façon plus développée dans ce que l'on nomme le «cycle d'Albertine», fournissant la matière romanesque de *Sodome et Gomorrhe*, *La Prisonnière* et *La Fugitive*. Les épisodes interviennent souvent deux fois, la seconde approfondissant la première: en grand, deux séjours à Balbec, dans les *Jeunes filles en fleurs* et *Sodome et Gomorrhe*; en petit, deux auditions de l'actrice la Berma, dans les *Jeunes filles* et *Le Côté de Guermantes*. L'apprentissage mondain du héros se partage clairement entre le salon bourgeois des Verdurin et la société aristocratique des Guermantes; et la réflexion sociologique se développe successivement et parallèlement à travers deux événements historiques, l'affaire Dreyfus et la Grande guerre. Un volume comme *Sodome et Gomorrhe* justifie bien son titre, commençant par la révélation des mœurs de Charlus, se terminant par celle des mœurs d'Albertine. La valeur de ces approfondissements par reprises est naïvement mais très bien définie par Céleste Albaret, ayant souvent écouté les explications de son maître: «l'explication ne se répétait pas – elle avançait en se décortiquant, jusqu'à ce que ce soit éclairci» (Albaret, 1973: 264). Il y faut parfois trois étapes, telles les trois scènes de voyeurisme, la scène de Montjouvain surprise par l'enfant à Combray, celle surprise par le jeune homme au centre de l'œuvre dans la cour des Guermantes révélant le secret de Charlus, celle aperçue à travers un vasistas dans Paris en guerre encore par le héros vieillissant et malade; le premier de ces trois épisodes, dans *Du côté de chez Swann*, est une scène

de sadisme; le dernier, dans *Le Temps retrouvé*, une scène de masochisme. Les symétries sont parfois rendues imperceptibles à la première lecture par leur discrétion (ce sont ces *beautés cachées* que Proust admirait dans les cathédrales): dans la haie d'aubépines à Combray, l'arbuste d'épines roses ajoute aux fleurs blanches un enrichissement comparable à un morceau joué d'abord au piano, et que l'on redécouvre maintenant «revêtu des couleurs de l'orchestre» (Proust, 1987-1989: I, 137), ce qui sera le cas de la sonate de Vinteuil, dans le chapitre suivant, entendue par Swann au piano chez les Verdurin, puis jouée par un orchestre chez la marquise de Saint-Euverte; mais de l'épine blanche à l'épine rose se prépare aussi la correspondance entre la blanche sonate jouée dans *Du côté de chez Swann* et le rougeoyant septuor du même Vinteuil, découvert dans *La Prisonnière*.

Mais la trouvaille essentielle de Proust, au moment de structurer son roman, est sans doute cette mystérieuse correspondance entre le début et la fin. Le romancier était fier d'annoncer à ses contemporains que la dernière page du *Temps retrouvé* se refermerait exactement sur la première de *Du côté de chez Swann*, puisqu'en effet à l'adverbe *longtemps* du début répondront les mots *dans le Temps* à la fin, c'est-à-dire à trois mille pages de distance. Les cahiers préparatoires (ils sont une centaine) révèlent que c'est en 1910 que l'écrivain a eu l'idée de séparer les événements romanesques et leur explication philosophique, transférant cette dernière à la toute fin. Dans les premiers brouillons, l'épisode de la madeleine était aussitôt suivi de la théorie de la mémoire, la lecture de *François le Champi* de son souvenir qui apparaît lui aussi maintenant dans la bibliothèque des Guermantes du *Temps retrouvé*; et le lecteur savait tout de suite que le «longtemps je me suis couché de bonne heure» par lequel s'ouvre le premier volume s'opposait à un *aujourd'hui j'écris toutes les nuits* du narrateur ayant désormais commencé à écrire son œuvre. Même si Proust n'en est évidemment pas l'inventeur, il a donné une exceptionnelle ampleur à cette structure d'une œuvre cyclique, dont plus précisément la fin donne seule tout le mode d'emploi – idée esthétique qui a exercé une influence considérable sur la littérature, et même le cinéma, du XX<sup>e</sup> siècle.

Il faut pour ce faire au romancier apprendre à *se retenir de dire*, à *se refuser les explications*, que Proust consigne souvent dans un premier temps à la fin de l'épisode, pour les retirer dans un second temps, soit qu'elles se trouvent transférées vers *Le Temps retrouvé*, soit qu'elles disparaissent purement et simplement, pour réserver la part inexplicée de la vie. Les recommandations que se donne le romancier dans les marges, que nous avons coutume d'appeler les *notes de régie*, peuvent se résumer en peu de mots: *cela, ne pas le dire, mais le montrer par un épisode*. Cette technique, Proust lui applique le qualificatif de *dogmatique*, en infléchissant vers son entreprise le sens du mot. Car en philosophie, on appelle *dogmatisme* la croyance en la possibilité réservée à l'esprit d'accéder à une vérité – l'option contraire étant donc le scepticisme. Mais quand l'auteur de la *Recherche* est tout à sa joie, en 1914, d'avoir trouvé en Jacques Rivière, directeur de la *NRF*, enfin «un lecteur qui *devine* que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction» (Proust, 1970-1993: XIII, 98), les deux formules sont sous sa plume synonymes: le cycle romanesque, construction fondée sur la dissociation du roman et de la théorie, des épisodes et de leur signification, aux deux

bouts, à tout le moins aux deux pôles de l'œuvre, est en ce sens *dogmatique*, c'est-à-dire non seulement parce qu'on y accède à une vérité, mais parce que cette vérité est longuement *différée*.

Dans cette œuvre en ce sens dogmatique, le début ne pose donc pas un cadre balzacien: le tournoiement des chambres dans l'obscurité présente indirectement les futurs épisodes en rosace, tout en figurant la solitude nécessaire à toute introspection; loin d'une exposition classique, il s'agit d'une ouverture qui pose un ordre mental, qui est un ordre de recherche. Michel Butor a d'ailleurs compté ici sept chambres (celle de Combray, celle de Tansonville, les deux chambres de Paris, puis celles de Doncières, Balbec et Venise), correspondant curieusement (car ce n'était pas prévu à l'époque de *Du côté de chez Swann*) aux sept volumes de la *Recherche*, eux-mêmes résumés dans le septuor (à l'origine un quatuor) de Vinteuil. Entre le début et la fin en forte correspondance se développent les péripéties: elles sont essentiellement philosophiques (une série de prises de conscience), mais que le roman présente par l'artifice de véritables coups de théâtre. Peu d'événements en soi, aucun ne formant une pièce nécessaire, à cause de quoi leur emplacement, choisi entre plusieurs possibles dans les cahiers, est volontiers arbitraire, mais toujours important; meublant les volumes du temps perdu, ils sont agencés pour leurs effets de préparation, d'opposition, de rappels. C'est pourquoi les additions dans les brouillons sont moins souvent des exposés esthétiques que des raccords romanesques qui assurent, ou même renforcent, la trame de l'action.

Chaque épisode est conçu comme le *jalon* d'une démonstration: «Combray» ou comment se forme la sensibilité, «Un amour de Swann» ou comment l'imagination se substitue à la réalité, et ainsi dans le détail de chaque chapitre. Chemin faisant, Proust ne se gêne pas pour accentuer les enchaînements logiques, et procédés d'exposition, qui pourraient faire comparer à un lecteur malintentionné la narration proustienne à un corrigé de dissertation. Car Proust ne se soucie nullement d'effacer ni même d'alléger les chevilles servant de charnière au raisonnement, transformant curieusement le récit en principe de classement, comme on le voit dès les pages de «Combray» sur les lectures enfantines: «ce qu'il y avait d'abord en moi, de plus intime, [...] c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais [...]. Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité, venaient les émotions que me donnait l'action à laquelle je prenais part [...]. Déjà moins intérieur à mon corps que cette vie des personnages, venait ensuite, à demi projeté en moi, le paysage où se déroulait l'action» (Proust, 1987-1989: I, 83-85). Dans la seconde moitié de *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur classera les anecdotes touchant à la côte normande tout bonnement selon l'ordre des stations du petit train d'intérêt local, dont l'itinéraire il est vrai s'avère fictif; et dans *La Fugitive*, le narrateur annonce que l'oubli d'Albertine morte a suivi trois (ou quatre) étapes, dont il décrit dès lors méthodiquement la succession. Ces principes très voyants de classement, qui ne devraient pas appartenir à l'ordre d'un récit romanesque, sont là pour compenser l'enchevêtrement au contraire de plus en plus complexe instauré par le système des préparations et des retentissements, au centre de l'œuvre, enchevêtrement dont la célèbre longue phrase proustien-

ne donne l'image en modèle réduit – phrase paysage avec son premier plan et ses arrière-plans, phrase récit avec ses péripéties et ses attentes. La plupart du temps, un nouveau thème est introduit par infiltrations dans la matière romanesque, il s'incarnera par coulées successives: le motif de Racine est réparti en quatre étapes dans *Sodomie et Gomorrhe*, et le thème des robes de Fortuny – le «leitmotiv Fortuny», comme dit Proust – disposé dans quatre volumes successifs du cycle romanesque<sup>2</sup>.

À l'approche de la fin, le romanesque s'exacerbe, les coups de théâtre se multiplient sous la forme de révélations sur les personnages: ce farouche antisémite était dreyfusard, ce coureur de jupons n'aimait que les garçons d'étage. Mais les révélations du temps retrouvé s'anticipent aussi de plus en plus dans le temps perdu qui s'étire: on peut ainsi considérer que *Le Temps retrouvé* commence dès *La Prisonnière*, les personnages de la fin étant déjà constitués, et les révélations artistiques faisant leur amorce. L'ultime effort de Proust romancier est de parvenir à donner à la dernière scène une valeur de sursaut inattendu, de renversement spectaculaire, le plus spectaculaire étant que l'apparent désordre des expériences du temps perdu, leur apparent manque de signification aussi, se révèlent avoir suivi une parfaite logique, devenue perceptible seulement en ce tout dernier instant. On comprend avec quel enthousiasme le jeune traducteur de Ruskin avait découvert ce principe, au moment de livrer au public sa version de *Sésame et les lys*; écoutons ce qu'il relevait chez Ruskin dans sa préface: «Il passe d'une idée à l'autre sans aucun ordre apparent. Mais en réalité la fantaisie qui le mène suit ses affinités profondes qui lui imposent malgré lui une logique supérieure. Si bien qu'à la fin il se trouve avoir obéi à une sorte de plan secret qui, dévoilé à la fin, impose rétrospectivement à l'ensemble une sorte d'ordre et le fait apercevoir magnifiquement étagé jusqu'à cette apothéose finale» (Proust, 1906: 62-63, note). L'auteur de ces lignes énonçait ici ce qui manquait à *Jean Santeuil* pour se transformer en la *Recherche*. Mais venant quant à lui après Ruskin, concevant dès lors son œuvre tout d'une pièce et *a priori*, il n'aurait pas accepté de lui conférer une logique supérieure *malgré lui*, selon de seules *affinités profondes* qui le conduisent à son insu jusqu'à une *sorte de plan* préparé sans le vouloir. Est-ce à dire que l'impressionnante construction de la *Recherche* fut intégralement consciente?

\*

L'œuvre de Proust, disait donc un critique, est comme la musique: incompréhensible si on la feuillette, compréhensible si on la lit en continuité. L'inverse est aussi bien vrai, et plusieurs des premiers lecteurs de la *Recherche*, notamment René Boylesve ou Paul Valéry, ont témoigné de leur découragement initial à lire *Du côté de chez Swann* en continuité, puis de leur véritable découverte de Proust en l'ouvrant au hasard. Mais même pour un critique ayant lu l'œuvre en continuité, la *Recherche* revêt la forme déconcertante du *Neveu de Rameau*. Gide affirmait encore que si le romancier a si souvent affirmé, dans ses lettres et ses déclarations, que son œuvre était soumise à une

<sup>2</sup> Toutes les explications sont données dans une lettre de 1916: voir *Correspondance*, t. XV, pp. 56-57.



composition extrêmement rigoureuse, c'est parce qu'il savait bien que cette composition ne sauterait pas aux yeux (Gide, 1997: 624)<sup>3</sup>. Il se conformait en cela d'ailleurs aux prophéties de Jacques Rivière, décrivant en 1913 (*Du côté de chez Swann* n'a pas encore paru chez Grasset) dans la *NRF* le roman de l'avenir sous la dénomination du «Roman d'aventure», au singulier: «ce sera une œuvre longue, et même une œuvre où il y aura des longueurs. [...] Dans son esprit, l'œuvre, au lieu de s'éclaircir et de se raréfier, s'augmente et se développe; disons même: s'encombre et se surcharge» (Rivière, 1947: 267). La parution des derniers volumes de la *Recherche* a même provoqué un temps une vague hostile à Proust, par l'impression de désordre qui s'en dégageait. Sans compter que les conceptions du romancier architecte elles-mêmes évoluent dans la durée de la création: dédicaçant, la dernière année de sa vie, *Sodome et Gomorrhe* à son cousin Bergson, «au premier grand métaphysicien», le romancier ajoute au philosophe de *L'Évolution créatrice* que «son système créateur évoluera peut-être» encore (Proust, 1970-1993: XXI, 163). Les principes de composition de la *Recherche du temps perdu* ne connaîtraient-ils pas de même quelques exceptions éclairantes, et l'architecte du cycle romanesque ne se serait-il pas permis quelques infidélités créatrices?

Deux conceptions concurrentes semblent s'affronter ici, celle de l'œuvre comme monument et celle de l'œuvre comme création. Le romancier a lui-même mis en scène cette dialectique profonde dans une célèbre page de *La Prisonnière* consacrée aux grandes œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle, se fondant sur une comparaison de deux mondes, Balzac et Wagner: «Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore, et s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, trouvant à celui-ci la pureté de Raphaël, à cet autre la simplicité de l'Évangile, s'avisait brusquement en projetant sur eux une illumination rétrospective qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. Unité ultérieure, non factice. Sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui à grand renfort de titres et de sous-titres se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein. Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution» (Proust, 1987-1989: III, 666-667).

Notre première pensée, qui est celle de Pietro Citati, on s'en souvient, serait que Proust a procédé selon une méthode exactement inverse, traçant la nomenclature de toutes ses lois avant même d'inventer. Mais à ce fait incontestable il y a des contrepar-

<sup>3</sup> 22 septembre 1938.

ties. La *Recherche* elle aussi est faite de morceaux qui n'avaient plus qu'à se rejoindre, à deux points de vue successifs. On pourrait d'abord aisément montrer que le cycle romanesque conclut tous les écrits de Proust antérieurs. N'a-t-il pas fait rechercher par un ami une nouvelle écrite au temps de *Les Plaisirs et les jours*, «L'indifférent», parce qu'il en avait besoin pour composer «Un amour de Swann»? Ne reprend-il pas bien des thèmes, des situations, des noms de *Jean Santeuil*, ordonnés maintenant selon la double logique d'une philosophie de la mémoire et d'une vocation d'écrivain? Ses traductions de Ruskin ne l'ont-elles pas mis en possession d'une esthétique générale et d'une connaissance des cathédrales en grande partie à l'origine du grand œuvre final? N'a-t-il même cessé d'esquisser d'innombrables facettes des scènes et personnages de son cycle romanesque dans ses lettres, à une époque où le projet de la *Recherche* n'existait pas?

Mais une fois même installé dans la composition de la *Recherche*, la structure de l'œuvre ne cesse d'évoluer: bipartite autour de l'opposition entre temps perdu et retrouvé, elle devient tripartite quand s'y combine l'opposition des deux côtés, et tripartite en un autre sens par la succession de trois âges affectifs et intellectuels. Entre *Du côté de chez Swann* et *Le Côté de Guermantes* s'est introduit *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume composé et rendu nécessaire par un reliquat n'ayant pas pu paraître dans *Swann*, à quoi s'ajoute l'introduction du personnage d'Albertine: voilà l'apparition d'un volume qui n'existait pas, qui n'était pas prévu dans le plan d'origine. Mais l'édition de l'œuvre se voyant suspendue, à cause de la guerre, de 1914 à 1919, voilà que la partie restante double de volume. Le cycle d'Albertine surgit, en trois volumes, entre *Le Côté de Guermantes* et *Le Temps retrouvé*; *Sodome et Gomorrhe* devient un cycle dont les tomes en chiffres romains ne cessent d'augmenter; au point que dans les dernières semaines de sa vie, le romancier mourant amorçait une refonte complète de l'avant-dernier volume, *La Fugitive* ou *Albertine disparue*, envisageant d'en supprimer temporairement la moitié, parce qu'un nouveau foyer créateur était en train de se développer dans l'interstice séparant les deux dernières sections du cycle romanesque.

Du début à la fin, le monument initial, dont les deux termes sont marqués, se développe par le milieu, si bien que les structures s'écartèlent et parfois font peser sur l'édifice la menace d'un effondrement. Un critique de langue anglaise (Schmid, 1988) a rapproché les processus de création de Flaubert et de Proust, pour illustrer les deux catégories opposées de l'écrivain programmatique et de l'écrivain immanent. L'auteur de la *Recherche*, qui le croirait, appartient typiquement à la seconde catégorie: il ne dresse pas des plans détaillés comme celui de *Madame Bovary*, il se jette dans le récit, qu'il récrit, bâtissant des itinéraires en route. C'est assurément le plus programmatique des écrivains immanents; mais les découvertes improvisées jouent donc dans sa création, et dans son mode de composition, un rôle essentiel. Un contemporain, Louis Gautier-Vignal, qui a connu le romancier dans la dernière partie de sa création et l'interrogeait volontiers à ce sujet, en témoigne: «D'après ses réponses, je crois que le plan général de la *Recherche* était dès lors tracé dans son esprit, ainsi que la façon dont se terminerait l'ouvrage. Mais il hésitait encore sur le nombre de livres que celui-ci

comporterait, car il ne pouvait prévoir les développements qu'il donnerait à telle ou telle partie du récit» (Gautier-Vignal, 1976: 67-68).

Ainsi le plan général de la *Recherche* est-il plus syncopé qu'on ne le croirait: Combray puis les Swann, Balbec puis les Guermantes. Après avoir commencé une autobiographie fictive dans l'ordre chronologique, il faut revenir avant la naissance du héros, au temps d'«Un amour de Swann», afin de donner par avance un échantillon complet de la passion et des structures sociales qui réapparaîtront dans les volumes ultérieurs. La *Recherche du temps perdu* devait s'intituler à l'origine *Les Intermittences du cœur*, conçues comme une vérité phénoménologique, ce qui suppose dans la narration aussi une série de syncopes et de réanimations. Même l'architecte romancier imitateur des bâtisseurs de cathédrales prononce l'éloge des moments intermédiaires entre les piliers maîtres. Aussi le récit linéaire, chronologique, est-il concurrencé par d'autres possibilités d'organisation, au moins ébauchées. Dès l'ouverture de l'œuvre, le dormeur qui s'éveille et se souvient dans les ténèbres propose une composition par étoilement, où les lieux et les époques se catapultent, qu'efface vite le récit assagi de Combray; encore la lanterne magique, par ses projections saccadées, réanime-t-elle sous une forme faussement naïve le regret d'un rythme plus chaotique. Par la suite, on sait que le récit, certes linéaire, se développera de tous côtés par prolifération cellulaire, visible dans les paperoles, un mode de composition par *surnourriture* du roman, comme s'en explique Proust à Gallimard.

Cette complexité de composition vise notamment à égarer le lecteur. Car le roman d'initiation du héros nécessite, si l'on y réfléchit, que le lecteur soit égaré sur de fausses pistes. En 1914, à l'heure où la *Recherche* était encore tripartite, des deux côtés au *Temps retrouvé*, le romancier dogmatique expliquait à un lecteur privilégié, Jacques Rivière: «cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement, mais la recréer, la faire vivre. Je suis donc forcé de peindre des 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. Le second volume accentuera ce malentendu. J'espère que le dernier le dissipera» (Proust, 1970-1993: XIII, 99-100). À cela s'ajoute que l'erreur, en tant qu'illusion d'optique, comme le montre la peinture impressionniste d'Elstir, est peut-être la seule condition du regard esthétique. Proust entend en fait concevoir un montage fluide qui imite la discontinuité de l'existence. La composition, apparemment oubliée quand on s'avance dans l'œuvre, se révélera à la fin seulement élaborée. Mais auparavant, dans le récit proustien, c'est la digression qui constitue souvent l'essentiel, pour rester fidèle, selon une formule de *Sodome et Gomorrhe*, à «l'esprit suivant son cours habituel qui s'avance par digressions» (Proust, 1987-1989: III, 211). La mémoire involontaire n'a-t-elle pas montré, dès l'épisode de la madeleine, que l'essentiel est ailleurs que dans les contingences présentes? Il faut donc, par fidélité philosophique au fonctionnement du psychisme, concevoir une assez libre composition.

Ce que Proust n'admettra pas mais que suggère Gautier-Vignal, c'est que même et peut-être surtout dans une composition rigoureusement mise en place à l'avance, se glisse constamment l'imprévu. Quand Proust va publier en 1913 *Du côté de chez Swann*, le personnage d'Albertine n'existe pas encore. Il apparaît juste à temps pour que

le romancier trouve l'occasion d'ajouter à la scène de Montjouvain, dans le chapitre «Combray», cette annonce qui introduit l'épisode: «On verra plus tard que, pour de tout autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie» (Proust, 1987-1989: I, 157). Le rédacteur de ces lignes n'a pas encore composé le cycle d'Albertine, mais il prévoit déjà qu'à la fin de ce qui sera *Sodome et Gomorrhe*, son héros, sur le point de se séparer d'Albertine, ayant appris que la jeune fille a très bien connu Mlle Vinteuil et son amie, sent sa jalousie se réveiller furieusement: c'est ainsi qu'Albertine devient sa prisonnière. C'est encore sur les épreuves mêmes de *Du côté de chez Swann* qu'est né *in extremis* le personnage de Vinteuil, tel que nous le connaissons. Jusque-là en effet, Vinteuil était botaniste à Combray, et l'amie de sa fille se consacrait à la publication d'une œuvre laissée en manuscrits; à Paris était jouée la sonate du compositeur Berget. Proust sur épreuves a l'illumination de réunir en Vinteuil les deux personnages: du vieux professeur de piano dans «Combray» au génial compositeur d'«Un amour de Swann», naît tout naturellement une illustration silencieuse de *Contre Sainte-Beuve*. Les lecteurs des cahiers manuscrits savent bien, par les ajouts marginaux précédés de la mention «capital», «capitalissime», que les «illuminations à la Parsifal» que prête Proust à son héros, à la fin de l'œuvre, dans la bibliothèque des Guermantes, ont d'abord été celles de l'auteur, et durant toutes les années de création de la *Recherche*. Le surgissement d'Albertine, postérieur aux fondations de l'œuvre, mais qui occupera le devant de la scène dans trois des derniers volumes, vient donc bouleverser un roman qui était *a priori* fini, transmettant au récit son énergie, mais aussi mettant en crise une logique narrative qui ne l'attendait pas.

\*\*\*

Étrange écrivain que l'auteur de la *Recherche*, ayant pour finir divisé sa propre vie selon une composition rigoureuse au service de son œuvre, en deux parties au départ séparées même si elles deviennent concomitantes, avant et après le commencement du cycle romanesque: l'existence d'enregistrement avant 1908, l'existence de récréation jusqu'en 1922. Étrange écrivain dès lors installé dans son œuvre, organisant les détails de sa vie, les lettres des dernières années le montrent, de façon à remplir les structures de l'œuvre: une sortie pour parfaire telle scène, la rencontre de plusieurs personnes pour susciter une conflagration utile à tel tome; la structure littéraire précède la vie, qui se met à son service. Le dernier Proust, qu'aperçoit Jacques de Lacretelle lors de son ultime visite, donne à voir un créateur qui ne fait plus qu'incarner la composition de son œuvre, laquelle décide de tous ses gestes: «Sa conversation, détachée des choses terrestres, était comme traversée par des regroupements mystérieux» (Lacretelle, 1959: 136). L'œuvre est si rigoureusement construite qu'après la mort de Proust, en 1925, deux ans avant la publication du *Temps retrouvé* qui reste en la seule possession du frère de l'écrivain, Auguste Laget, dans *Les Cahiers du sud*, se fondant sur la partie publiée, peut deviner (confondant l'auteur et son narrateur, mais peu importe ici) le sujet des derniers épisodes: «Dans *La Prisonnière*, Proust nous a nettement exposé ses

idées sur l'art. Il lui reste maintenant à nous narrer les différentes traverses par lesquelles il a passé avant de se décider à écrire» (Laget, 1925: 651).

Étrange composition aussi bien, prévue de longue date mais constamment révisée, bousculée pour se voir renforcée, sortant toujours confirmée et même enrichie des remises en question, et tendant vers son achèvement par une série d'ébranlements dont certains sont considérables. Proust avait lu chez Viollet-le-Duc que les cathédrales médiévales avaient traversé les siècles, parce qu'au-delà des étais, arcs-boutants et contre-poussées des voûtes, les bâtisseurs avaient su laisser du jeu entre les massives parties de l'édifice, en faisant *une ossature flexible*. Ainsi se dresse la *Recherche du temps perdu* en construction: tout y est solidaire, mais tout peut se transformer. Au point que l'architecte peut mourir à la tâche, l'œuvre aura non la forme dans ce cas exactement prévue, mais une forme définitivement assurée. «Et dans ces livres-là, écrit le narrateur aux dernières pages du *Temps retrouvé*, il y a eu des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées !» (Proust, 1987-1989: IV, 610). «Je veux, déclarait parallèlement Proust à sa gouvernante Céleste, que, dans la littérature, mon œuvre représente une cathédrale. Voilà pourquoi ce n'est jamais fini. Même bâtie, il faut toujours l'orner d'une chose ou d'une autre, un vitrail, un chapiteau, une petite chapelle qu'on ouvre, avec sa petite statue dans un coin» (Albaret, 1973: 286). Son narrateur à nouveau décrit ce travail de composition à l'aide de deux images concurrentes: «épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe» (Proust, 1987-1989: IV, 610), d'où Michel Butor a su dégager le double régime de l'œuvre en voie d'achèvement: «l'une, la robe, correspond à l'œuvre telle que nous l'avons, l'œuvre inachevée et pourtant qu'il ne désespère point de parfaire sous sa forme actuelle [...]; l'autre, la cathédrale, un Saint-Marc fabuleux, à l'œuvre inachevable, telle que la mort l'interrompra nécessairement, l'œuvre en *n* parties que la mort qu'il sent proche l'empêchera de continuer [...]. C'est cet inachèvement essentiel de l'œuvre cathédrale qui permet à l'œuvre robe d'en donner une idée malgré son inachèvement accidentel» (Butor, 1964: 291). Un critique intitulait une étude sur le dernier Proust: «La mort comme éditeur» (Cano, 2002). L'architecte de la *Recherche* a de fait au fil du temps conçu une *œuvre ouverte*, dirait Umberto Eco, défiant les hasards de son achèvement: toujours mobile parce que tournée vers un au-delà d'elle-même, elle peut à tout instant se figer dans la forme achevée d'un grand monument classique.

## Références bibliographiques

- ABRAHAM, P. (1971): *Proust, recherches sur la création intellectuelle*, Les Éditeurs français réunis, Paris, 1930, rééd.
- ALBARET, C. (1973): *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par Georges Belmont, Robert Laffont, Paris.

- BARTHES, R (2000), «Ça prend», *Le Siècle de Proust: de la Belle Époque à l'an 2000*, Magazine littéraire, 2000, n° 2, pp. 56-57.
- BRUNET, É. (1983): *Le Vocabulaire de Proust*, 3 vol., Slatkine-Champion, Genève-Paris.
- BUTOR, M. (1964): «Les œuvres d'art imaginaires chez Proust», in *Répertoire II*, Éditions de Minuit, Paris, pp. 252-293.
- CANO, C. M. (2002): «Death as editor», in *Proust in perspective. Visions and revisions*, publié par Armine Kotin Mortimer et Katherine Kolb, University Press of Chicago, Urbana et Chicago, pp. 45-56.
- CITATI, P. (1997): *La Colombe poignardée – Proust et la «Recherche»*, trad. Gallimard, Paris.
- DELEUZE, G. (1964): *Proust et les signes*, Presses universitaires de France, Paris.
- FRAISSE, L. (1990): *L'Œuvre cathédrale – Proust et l'architecture médiévale*, Corti, Paris.
- GAUTIER-VIGNAL, L. (1976): *Proust connu et inconnu*, Robert Laffont, Paris.
- GIDE A. (1997): *Journal*, t. II, édition établie par Martine Sagaert, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris.
- LACRETELLE, J. de (1959): «Apparition de Proust», in *Les Maîtres et les amis*, Wesmael-Charlier, Paris, pp. 76-138.
- LAGET, A. (1925): «Le roman d'une vocation», *Les Cahiers du Sud*, Marseille, n° 72, octobre 1925, pp. 623-654.
- MARTIN-CHAUFFIER L. (1923): «Marcel Proust analyste», in *Hommage à Marcel Proust*, *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> janvier 1923, pp. 172-178.
- MARTIN-CHAUFFIER L. (1971): «Proust et le double 'je' de quatre personnages», in Jacques Bersani, *Les Critiques de notre temps et Proust*, Garnier, Paris, pp. 55-69.
- MULLER M. (1965): *Les Voix narratives dans la «Recherche du temps perdu»*, Droz, Genève, rééd. 1983.
- POULET, G. (1977): *Études sur le temps humain*, Éditions du Rocher, Nice, t. IV, «Marcel Proust», pp. 299-337.
- PROUST, M. (1906): préface à John Ruskin, *Sésame et les lys*, Mercure de France, Paris.
- PROUST, M. (1987-1989): *À la recherche du temps perdu*, édition réalisée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., Paris.
- PROUST, M. (1970-1993): *Correspondance de Marcel Proust*, établie, annotée et préfacée par Philip Kolb, 21 vol., Plon, Paris.
- RIVIÈRE, J. (1947): «Le roman d'aventure» (1913), repris dans *Nouvelles études*, Gallimard, Paris, pp. 235-294.
- ROUSSET, J. (1962): *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Corti, Paris.
- SCHMID, M. (1988): *Processes of literary creation: Flaubert and Proust*, Legenda, Oxford.