

## *Proust au cœur de la modernité: la vision fragmentée*

LUC FRAISSE  
Université Strasbourg II

### RÉSUMÉ

*Du fait que la Recherche du temps perdu est construite comme une cathédrale, on n'aperçoit pas au premier abord une caractéristique qui place l'écrivain au cœur de la modernité: sa vision fragmentée. L'univers sensible, dans son roman, est éparpillé par les effets de lumière, comme ses personnages dans les lieux cloisonnés qu'ils fréquentent. Cette mise en scène, qui révolutionne les formes du roman, Proust la met en œuvre pour restituer fidèlement la discontinuité des états de conscience. La Recherche renferme ainsi de nombreux arts poétiques expliquant la nouvelle conception de la création littéraire qui découle d'un tel projet.*

*Proust au cœur de la modernité: l'affirmation pourrait être discutée. L'auteur de la Recherche n'a fréquenté aucun cénacle, fondé ni suivi aucune école, promulgué aucun manifeste: son héros écrit sa première page en contemplant, isolé dans sa méditation, trois clochers qui dansent à l'horizon d'un paysage de campagne<sup>1</sup>; et d'ailleurs l'écrivain n'attribue qu'un rôle réduit aux écoles littéraires dans l'évolution de la littérature<sup>2</sup>. Bien que ses études secondaires, au lycée Condorcet, l'aient mis en contact avec l'avant-garde intellectuelle du temps, française et étrangère, il se nourrit de littérature du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> et prononce volontiers l'éloge du classicisme<sup>4</sup>. Son premier acte d'éclat littéraire est*

<sup>1</sup> À la recherche du temps perdu, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 4 volumes, 1987-1989 (toutes les références renverront à cette édition); pour l'épisode des clochers de Martinville, voir *Du côté de chez Swann*, t. I, pp. 177-180.

<sup>2</sup> *Correspondance de Marcel Proust*, établie, présentée et annotée par Philip Kolb, Plon, 21 volumes, 1970-1993; t. XX, pp. 497-498.

<sup>3</sup> Voir Noémi Hepp, «Le XVII<sup>e</sup> siècle de Marcel Proust dans la *Recherche du temps perdu*», *Travaux de linguistique et de littérature*, XII-2, Strasbourg, 1974, pp. 121-145.

<sup>4</sup> Voir mon *Esthétique de Marcel Proust*, SEDES, 1995, pp. 238-241.

de vilipender l'hermétisme des poètes symbolistes en 1896<sup>5</sup>. L'un de ses buts principaux fut de construire son œuvre selon l'exact modèle des bâtisseurs de cathédrales au moyen âge<sup>6</sup>. Enfin ses infirmités, qui l'obligèrent à vivre en reclus dans la célèbre chambre de liège du boulevard Haussmann, ne lui permirent guère d'assister aux créations artistiques les plus contemporaines: «je ne suis même jamais — ce que je regrette [...], car cela m'a toujours tenté — entré dans un cinéma»<sup>7</sup>, confie Proust à un critique littéraire en 1920.

Ce n'est pas à dire que les manifestations de la modernité lui soient demeurées étrangères, — et le roman de la Recherche suffit à le montrer. Initié à la littérature étrangère contemporaine dès le lycée, Proust portera toujours par la suite une attention curieuse aux romanciers anglo-saxons<sup>8</sup>; ses débuts littéraires à la Revue blanche l'ont mis en contact avec les débats d'actualité. Et, de façon générale, tel un nouvel Argus, il tourna ses yeux de tous côtés — progrès des sciences, controverses philosophiques, expositions de peinture, concerts de musique moderne, renouvellements de la mode —, au point que ce mandarin, en un sens installé dans une tour d'ivoire, rend compte dans son œuvre de toutes les tentatives immédiatement contemporaines: le narrateur des Jeunes filles en fleurs n'évoque-t-il pas incidemment «ce qui est immédiatement devant nous, impressionnisme, recherche de la dissonance, emploi exclusif de la gamme chinoise, cubisme, futurisme»<sup>9</sup>? Ainsi peut-on constater que ce romancier, qui a conféré à son œuvre l'exacte configuration d'une cathédrale, entretienne sa prose d'art de réflexions et d'expérimentations mettant en valeur la forme du fragment<sup>10</sup>, qui intervient si souvent dans les innovations de la modernité.

## UN UNIVERS «RÉFRACTÉ»

«À vingt ans, écrit en hommage à Proust son ami d'enfance Fernand Gregh, Marcel Proust jetait sur la vie un regard pareil à celui qu'on prête à la mouche, un regard à mille facettes. Il voyait polygonelement»<sup>11</sup>. «Il voyait, rapporte quant à lui Lucien Daudet, extérieurement et intérieurement, de tous côtés»<sup>12</sup>. Le romancier de la Recherche se rattache en premier à la contemporaine mo-

<sup>5</sup> Dans un article confié à la *Revue blanche* et intitulé «Contre l'obscurité». Voir *Essais et articles*, publiés avec *Contre Sainte-Beuve* et *Pastiches et mélanges*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, pp. 390-394.

<sup>6</sup> Voir mon ouvrage *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Corti, 1990.

<sup>7</sup> *Correspondance*, t. XIX, p. 76.

<sup>8</sup> Voir Pierre-Edmond Robert, *Marcel Proust lecteur des Anglo-Saxons*, Nizet, 1976.

<sup>9</sup> *Recherche*, t. I, pp. 522-523.

<sup>10</sup> Voir mon ouvrage, *Le Processus de la création chez Marcel Proust — Le fragment expérimental*, Corti, 1988.

<sup>11</sup> *Hommage à Marcel Proust*, NRF, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 43.

<sup>12</sup> Lucien Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, Gallimard, 1929, p. 50.

dernité par la représentation volontiers éclatée, et à l'époque révolutionnaire, du monde sensible. Univers réfracté, peut-on dire à la lettre, dans la mesure où c'est la réfraction — il faudrait même dire, la diffraction — lumineuse, qui fait éclater le paysage en morceaux. Le narrateur des *Jeunes filles* célèbre le «soleil émietteur»<sup>13</sup> de Balbec, qui projette sur les tissus épais de la chambre «un écarlate effeuillage d'anémones»<sup>14</sup>. Ce roman écrit dans une chambre obscure, qui évoque les plus modernes laboratoires de photographie, met en scène un univers sensible éparpillé par la lumière. Voici à nouveau le héros à Balbec, attendant dans sa chambre de partir en promenade: «à cette heure où des rayons venus d'expositions et comme d'heures différentes, brisaient les angles du mur, à côté d'un reflet de la plage mettaient sur la commode un reposoir diapré comme les fleurs du sentier, suspendaient à la paroi les ailes repliées, tremblantes et tièdes d'une clarté prête à reprendre son vol, chauffaient comme un bain un carré de tapis provincial devant la fenêtre de la courette que le soleil festonnait comme une vigne, ajoutaient au charme et à la complexité de la décoration mobilière en semblant exfolier la soie fleurie des fauteuils et détacher leur passementerie, cette chambre, que je traversais au moment de m'habiller pour la promenade, avait l'air d'un prisme où se décomposaient les couleurs de la lumière du dehors, d'une ruche où les sucres de la journée que j'allais goûter étaient dissociés, épars, enivrants et visibles, d'un jardin de l'espérance qui se dissolvait en une palpitation de rayons d'argent et de pétales de rose»<sup>15</sup>. C'est la vision éclatée qui met la réalité décrite en fête.

En promenade, tandis que le héros aperçoit fugitivement quelque jeune fille sur le chemin, le narrateur, lui, célèbre en ces *passantes* — aurait dit Baudelaire — une sculpture inachevée, un marbre fragmenté de Rodin, — «tandis que sur le parcours, sans oser faire arrêter la voiture, des jeunes femmes fragmentaires, complétées par [l']imagination, donnent une furieuse envie de descendre, de les aborder, d'entreprendre une confrontation du rêve à la réalité»<sup>16</sup>. «Toute cette beauté éparse, fugitive, anonyme»<sup>17</sup>, invite le narrateur des *Jeunes filles* à amorcer une réflexion sur l'énergie créatrice mise en œuvre par la perception fragmentée du monde sensible et d'abord, pour le promeneur, de la passante: «Pour peu que la nuit tombe et que la voiture aille vite, à la campagne, dans une ville, il n'y a pas un torse féminin, mutilé comme un marbre antique par la vitesse qui nous entraîne et le crépuscule qui le noie, qui ne tire sur notre cœur, à chaque coin de route, du fond de chaque boutique, les flèches de la Beauté, de la Beauté dont on serait parfois tenté de se demander si elle est

<sup>13</sup> Dans son *Vocabulaire de Proust* (Genève et Paris, Slatkine-Champion, 1983, 3 vol.), Étienne Brunet signale (t. I, p. 24) que les mots *émietteur* et *parcellé*, qui mettent en jeu une fragmentation du réel, font partie des rares néologismes que l'on peut relever dans la langue de Proust.

<sup>14</sup> *Recherche*, t. II, p. 277 et p. 305.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>16</sup> Version manuscrite des *Jeunes filles*.

<sup>17</sup> *Id.*, t. III, p. 121.

en ce monde autre chose que la partie de complément qu'ajoute à une passante fragmentaire et fugitive notre imagination surexcitée par le regret»<sup>18</sup>. Dans cette variation baudelairienne, Proust se place volontairement dans la continuité du poète par excellence de la modernité. Quant à l'éloge de la vitesse, elle figurait au programme du mouvement futuriste, créé en 1907 par Marinetti, et mis en œuvre notamment par Apollinaire dans sa poésie.

## UNE NOUVELLE CONCEPTION DU PERSONNAGE DE ROMAN

Le regard à facettes, que porte le narrateur proustien sur le monde sensible, inspire au romancier des notations discrètes sur l'éparpillement des choses et des êtres dont il doit rendre compte si, au mépris de tout académisme, il s'attache à reproduire fidèlement notre perception de la réalité extérieure. L'audace de Proust romancier se fait plus voyante lorsque son narrateur découvre et analyse les personnages qui gravitent autour de lui. Son regard (même si l'auteur de la *Recherche* n'a pas connu son contemporain Husserl!) devient alors phénoménologique: «On ne voit jamais qu'un côté des choses»<sup>19</sup>, constate le narrateur de *La Fugitive*, et de fait, le paysage romanesque, naturel et humain, se stylise volontiers en notations géométriques qui le décomposent, comme dirait le philosophe François Dagognet, en *faces*, *surfaces*, *interfaces*<sup>20</sup>. On ne voit de même jamais qu'un côté des êtres, et c'est cette circonstance qui nourrit si abondamment le thème proustien de la *jalousie*: «je ne possédais dans ma mémoire, lit-on dans *La Prisonnière*, que des séries d'Albertine séparées les unes des autres, incomplètes, des profils, des instantanés; aussi ma jalousie se confinait-elle à une expression discontinue, à la fois fugitive et fixée, et aux êtres qui l'avaient amenée sur la figure d'Albertine»<sup>21</sup>. Le drame de la jalousie, que Proust développe à travers le parallèle entre «Un amour de Swann» et le cycle d'Albertine, peut se lire comme une réflexion sur notre perception parcellaire d'autrui, la personne s'éparpillant dans notre mémoire et dérochant toujours l'essentiel d'elle-même à la faveur d'un espace douloureusement morcelé. Ainsi s'explique le pessimisme sentimental du narrateur des *Jeunes filles*: «Chaque être est détruit quand nous cessons de le voir; puis son apparition suivante est une création nouvelle, différente de celle qui l'a immédiatement précédée, sinon de toutes»<sup>22</sup>. Voilà qui invite le romancier, qui voudrait rendre compte de cette constatation, à remettre en cause la cohérence et l'im-

<sup>18</sup> *Id.*, t. II, p. 73. «Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité», écrit Baudelaire dans «À une passante», et dans «Fusées»: «Le mystère, le regret, sont aussi des caractères du Beau».

<sup>19</sup> *Id.*, t. IV, p. 260.

<sup>20</sup> Titre d'un ouvrage paru en 1982 chez Vrin.

<sup>21</sup> *Recherche*, t. III, p. 655.

<sup>22</sup> *Id.*, t. II, p. 270.

mobilité par lesquelles on a pu longtemps définir le personnage de roman: le véritable personnage ne devrait-il pas être composé d'une série de facettes ou d'identités différentes, n'est-il pas rendu plus véridique par l'impossibilité à laquelle on se heurte de le déchiffrer que par une immédiate lisibilité? Ainsi la section tout entière intitulée *La Fugitive* doit-elle être comprise autant comme un roman de la jalousie que comme une enquête et une expérience portant sur ce qui définit l'épaisseur ou l'étoffe d'un personnage romanesque.

L'espace chez Proust dessine comme un paysage de bocage, et les personnages ont tôt fait de s'éparpiller dans les logettes de cet étrange vitrail, dont l'aperception d'une seule parcelle plonge aussitôt toutes les autres dans l'obscurité de l'inconnaissable. Aussi le personnage *fugitif* a-t-il souvent partie liée avec la dispersion des lieux, — et surtout le personnage épisodique, notamment Saint-Loup, qui n'est ici que l'emblème des autres figures de la *Recherche*, protagonistes ou comparses. À la mort de son ami tué sur le front de la Grande Guerre, le narrateur du *Temps retrouvé* en vient à établir ce bilan: «l'avoir si peu vu en somme, en des sites si variés, dans des circonstances si diverses et séparées par tant d'intervalles, dans ce hall de Balbec, au café de Rivebelle, au quartier de cavalerie et aux dîners militaires de Doncières, au théâtre où il avait giflé un journaliste, chez la princesse de Guermantes, ne faisait que me donner de sa vie des tableaux plus frappants, plus nets, [...] que l'on n'en a souvent pour des personnes aimées davantage, mais fréquentées si continuellement que l'image que nous gardons d'elles n'est plus qu'une espèce de vague moyenne entre une infinité d'images différentes, [...] comme pour ceux que nous n'avons vus que pendant des moments limités au cours de rencontres inachevées»<sup>23</sup>. Le personnage de Proust, qui fait une première apparition généralement rendue inoubliable par le portrait en pied qu'il offre alors, ne cessera par la suite de s'émietter en réapparitions toujours différentes et même contradictoires: la dame en rose, Odette de Crécy, Miss Sacripant, Mme de Forcheville et la maîtresse du duc de Guermantes, telle est la série de personnages que nous avons coutume d'appeler «Odette»<sup>24</sup>.

Aussi le romancier de la *Recherche* se montre-t-il au moins aussi attentif aux éléments isolés qui apparaissent dans une personnalité qu'à ses constantes. Legrandin se révèle un jour, à Combray, par une froideur impossible à rattacher à son attitude habituelle: «Elle était comme toute attitude ou action où se révèle le caractère profond et caché de quelqu'un: elle ne se lie pas à ses paroles antérieures, nous ne pouvons pas la faire confirmer par le témoignage du coupable qui n'avouera pas; nous en sommes réduits à celui de nos sens dont nous nous demandons, devant ce souvenir isolé et incohérent, s'ils n'ont pas été le

<sup>23</sup> *Id.*, t. IV, p. 426. Sur Saint-Loup personnage épisodique, voir Michel Raimond, *Proust romancier*, SEDES, 1984, pp. 184 à 192.

<sup>24</sup> Voir à ce sujet Eveline Caduc, «Une technique de dépersonnalisation du personnage dans la *Recherche du temps perdu*», *Revue des Sciences humaines*, fascicule 143, juillet-septembre 1971, pp. 381 à 405, et Gérard Genette, *Figures III*. Seuil, 1972.

jouet d'une illusion; de sorte que de telles attitudes, les seules qui aient de l'importance, nous laissent souvent quelques doutes»<sup>25</sup>. De même, et bien qu'il n'ait à peu près rien connu de la théorie de Freud, Proust invite son lecteur à prêter attention au langage des *lapsus*, qui font éclater, à la surface du comportement social, un fragment précieux tout droit surgi du moi le plus profond. Dans *Le Temps retrouvé*, deux militaires sont en arrêt au seuil de la maison de Jupien, et manifestent leur désir d'y entrer, contrarié par un interdit moral, à travers une parole machinale, «après tout on s'en fiche». Le narrateur commente: «c'était, ce après tout on s'en fiche, un exemplaire entre mille de ce magnifique langage, si différent de celui que nous parlons d'habitude, et où l'émotion fait dévier ce que nous voulions dire et épanouir à la place une phrase tout autre, émergée d'un lac inconnu où vivent ces expressions sans rapport avec la pensée et qui par cela même la révèlent»<sup>26</sup>. On comprend, entre autres à ce trait, pourquoi le jeune André Breton, lecteur de *La Prisonnière* pour la NRF, se montra si enthousiaste de Proust, dont l'esthétique annonce parfois le lien qu'établira bientôt le surréalisme entre la trouvaille littéraire et le langage de l'inconscient.

## LA DISCONTINUITÉ DES ÉTATS DE CONSCIENCE

Cette observation des apparitions morcelées auxquelles se réduit ce que nous appelons autrui nourrit une réflexion, identique mais plus générale, sur la personnalité; c'est un chapitre de ce que l'on nommait à l'époque la «psychologie des profondeurs». Là en effet où Proust se montre un romancier de la modernité, c'est lorsqu'il place la personnalité sous le signe de la discontinuité. Chez Proust, le moi, qui se définissait traditionnellement par son unité, devient en profondeur une fraction de moi, comme l'expérimente, à la faveur de la séparation et bientôt de l'oubli progressif, le narrateur de *La Fugitive*: «Le personnage que j'avais été il y a si peu de temps encore et qui ne vivait que dans la perpétuelle attente du moment où Albertine viendrait lui dire bonsoir et l'embrasser, une sorte de multiplication de moi-même me faisait paraître ce personnage comme n'étant plus qu'une faible partie, à demi dépouillée, de moi, et comme une fleur qui s'entr'ouvre j'éprouvais la fraîcheur rajeunissante d'une exfoliation»<sup>27</sup>. Ce motif de l'*exfoliation*, déjà rencontré, montre jusque dans les préférences lexicales de Proust à quel point la fragmentation s'associe chez lui à une heureuse découverte, à la joie de découvrir un monde renouvelé.

L'écrivain de la *Recherche* prône ainsi, par prédilection, en matière psychologique, la discontinuité des états de conscience, discontinuité dont l'organisation de l'espace romanesque constitue le support démonstratif et la mise en

<sup>25</sup> *Recherche*, t. I, p. 125.

<sup>26</sup> *Id.*, t. IV, p. 401.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 115.

images. Tel est le sens, notamment, de la partition en deux *côtés* de l'univers de la *Recherche*, le «côté de chez Swann» et le «côté de Guermantes» qui donnent leurs titres aux première et troisième sections du cycle romanesque, qui ne laissent pas d'évoquer, surtout pour cette génération qui a vu établir les localisations cérébrales, les deux hémisphères du cerveau, et que le narrateur décrit quant à lui comme des états de conscience, ou comme le diptyque formé par sa vie psychique: «C'est du côté de Guermantes que j'ai appris à distinguer ces états qui se succèdent en moi, pendant certaines périodes, et vont jusqu'à se partager chaque journée, l'un revenant chasser l'autre, avec la ponctualité de la fièvre; contigus, mais si extérieurs l'un à l'autre, si dépourvus de moyens de communication entre eux, que je ne puis plus comprendre, plus même me représenter, dans l'un, ce que j'ai désiré, ou redouté, ou accompli dans l'autre»<sup>28</sup>. Ainsi en est-il de l'espace proustien, divisé en côtés qui s'excluent mutuellement, si bien qu'être *ici* est ressenti d'abord comme le fait de ne pouvoir être *là-bas*<sup>29</sup>.

La fragmentation des états de conscience se projette donc volontiers dans l'espace, et le titre et le sujet de la *Recherche du temps perdu* ne doivent pas faire méconnaître l'originalité manifestée ici par Proust dans la complète redéfinition de l'espace romanesque traditionnel. Il est certain toutefois que la vie psychique dévoile avant tout sa discontinuité *dans le temps*, selon la loi d'intermittence: nous ne voyons le monde, note le narrateur des *Jeunes filles*, que par «cette âme humaine dont une des lois, fortifiée par les afflux inopinés de souvenirs différents, est l'intermittence»<sup>30</sup>. Loi qu'il s'agit d'accepter, dont il convient de recueillir les richesses, sous peine de donner une vision constamment déformée de l'univers sensible: «Nous n'avons de l'univers que des visions informes, fragmentées, et que nous complétons par des associations d'idées arbitraires, créatrices de dangereuses suggestions»<sup>31</sup>, lit-on dans *La Fugitive*.

Une telle conception s'oppose totalement à Bergson, pour qui la fragmentation caractérise l'approche intellectuelle des phénomènes psychiques, approche qu'il s'agit de dépasser, de traverser, de façon à retrouver le flux continu de l'intuition profonde et de la pure durée. Sur ce point, Proust et Bergson se font vis-à-vis en totale antithèse, car selon Proust au contraire, il s'agit, par une introspection appliquée, de traverser l'enveloppe lisse que semble être, au premier abord, la vie psychologique, pour accéder à la couche profonde de l'inconscient qui se manifeste par riches fragments<sup>32</sup>. Le roman-

<sup>28</sup> *Id.*, t. I, p. 181.

<sup>29</sup> Voir Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Gallimard, 1982.

<sup>30</sup> *Recherche*, t. I, p. 581. Rappelons que Proust avait pensé intituler à l'origine la *Recherche*, *Les Intermittences du cœur*.

<sup>31</sup> *Id.*, t. IV, p. 154.

<sup>32</sup> Voir sur ce point mon ouvrage déjà cité, *Le Processus de la création chez Marcel Proust*, pp. 81-86.

cier en revanche recueille ici pleinement, quoiqu'indirectement, l'héritage de Schopenhauer<sup>33</sup>, dont on lisait beaucoup à son époque le grand traité intitulé *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819)<sup>34</sup>. Pour ce philosophe, la Volonté ou le vouloir-vivre, force cosmique qui régit tout l'univers, se fragmente dans chaque forme vivante<sup>35</sup>, si bien que l'être vivant conserve l'impression confuse de constituer le fragment d'un ensemble plus vaste, et que sa conscience (Schopenhauer dirait, sa «représentation») ne lui fournit sans cesse qu'une parcelle de sa propre pensée: «l'idée une et identique se manifeste en tant que phénomènes différents; [...] elle ne présente à l'individu connaissant que des fragments détachés et des aspects successifs de son être»<sup>36</sup>. On ne voit jamais qu'un côté des choses, constatera le narrateur proustien; Schopenhauer explique pourquoi: «je ne connais qu'une face des objets, la représentation; leur essence intime reste pour moi un profond secret, même lorsque je connais toutes les causes qui déterminent leurs modifications»<sup>37</sup>. L'individu ne peut s'appréhender lui-même qu'à la faveur d'une succession d'états de conscience; et cette aperception tributaire du temps ne laisse pas d'annoncer la théorie proustienne: «Je ne connais pas ma volonté dans sa totalité; je ne la connais pas dans son unité, pas plus que je ne la connais parfaitement dans son essence; elle ne m'apparaît que dans ses actes isolés, par conséquent dans le temps»<sup>38</sup>. L'une des originalités de Proust consistera à proposer une mise en scène majestueuse de ces principes, et surtout à convertir toutes ces négations en l'invention d'une forme romanesque — d'où résulte le roman moderne. L'auteur de la *Recherche* reproduira fidèlement dans son œuvre, à travers le personnage de son narrateur, ce que Schopenhauer appelait le «caractère rhapsodique et souvent fragmentaire du cours de mes pensées»<sup>39</sup>, psychisme fragmentaire que le philosophe illustrait à l'aide d'une image qui peut donner à penser au lecteur de *Du côté de chez Swann*: «notre connaissance pensante ressemble à une lanterne magique, dans le foyer de laquelle ne peut apparaître qu'une image à la fois; chaque image, alors même qu'elle représente ce qu'il y a de plus noble, est obligée de disparaître bientôt et de faire place aux apparitions les plus hétérogènes»<sup>40</sup>.

<sup>33</sup> L'influence de Schopenhauer sur Proust a été étudiée par Anne Henry, dans *Marcel Proust — théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1981.

<sup>34</sup> Traduit par Auguste Burdeau et publié en trois volumes chez Alcan en 1888-1890; mes références renverront à cette édition.

<sup>35</sup> «L'unité originelle et essentielle de l'Idée est fractionnée et disséminée dans la pluralité des choses individuelles» (t. III, p. 178). «L'objectivation de la volonté se fragmente en différentes idées» (t. I, p. 165), si bien que les individus peuvent se définir comme les «fragments d'une volonté dispersée sous forme de multiplicité» (t. I, p. 353).

<sup>36</sup> *Id.*, t. I, p. 187.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 106; cf. aussi p. 113.

<sup>39</sup> *Id.*, t. II, p. 272.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 273.

## VISION FRAGMENTÉE ET CRÉATION LITTÉRAIRE

À la recherche du temps perdu est une œuvre peuplée de symboles; et paradoxalement, la modernité de la vision proustienne transparait dans le roman presque exclusivement à travers des images d'art ancien: la projection de lanterne magique, les vitraux d'une église médiévale<sup>41</sup>, les tableaux en polyptyque de la peinture italienne<sup>42</sup>. Mais la vision moderne mise en œuvre dans la Recherche n'en conduit pas moins à construire, à partir de ces perceptions fragmentées, toute une esthétique, et bien des passages du roman, que l'on vient de lire, peuvent s'entendre aussi comme autant d'arts poétiques; c'est cet art poétique de la fragmentation qu'il s'agit pour finir de dégager.

Depuis qu'il a lu et traduit l'esthète anglais Ruskin, Proust est convaincu que l'artiste est poussé par son instinct créateur à choisir par prédilection dans le monde sensible les fragments susceptibles d'éveiller son inspiration. Son regard consiste au fond à isoler, dans le tissu quotidien de la vie, les formes qui pourront devenir les matériaux d'une œuvre d'art. La réfraction lumineuse qui, on l'a vu, met en quelque sorte le réel en fête, devient, sous la plume de Proust, une image de l'originalité créatrice, — «le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété»<sup>43</sup>. Les œuvres complètes d'un artiste sont elles-mêmes régies par une loi interne de réfraction lumineuse: l'œuvre musicale de Vinteuil fait entendre à l'auditeur de *La Prisonnière* «une même prière, jaillie devant différents levers de soleil intérieurs, et seulement réfractée à travers les milieux différents de pensées autres»<sup>44</sup>, principe bientôt transposé dans le champ de la création littéraire: «les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde»<sup>45</sup>.

Quand le héros des *Jeunes filles en fleurs* pénètre pour la première fois dans l'atelier du peintre Elstir, il se trouve introduit au cœur d'un univers tout en brisures et fragments: «l'atmosphère de la plus grande partie de l'atelier était sombre, transparente et compacte dans sa masse, mais humide et brillante aux cassures où la sertissait la lumière, comme un bloc de cristal de roche dont une face déjà taillée et polie, ça et là, luit comme un miroir et s'irise»<sup>46</sup>. On songe à l'atelier de Rodin visité et décrit par Rilke, sinon que les fragments de sculptures sont ici simplement découpés par le sectionnement de la lumière<sup>47</sup>. Ainsi

<sup>41</sup> Recherche, t. I, *Du côté de chez Swann*, respectivement pp. 9-10 et 58-60.

<sup>42</sup> Voir mon ouvrage déjà cité, *L'Œuvre cathédrale*, article *retable*, pp. 360-368.

<sup>43</sup> Recherche, t. I, p. 545.

<sup>44</sup> *Id.*, t. III, p. 759.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 877.

<sup>46</sup> *Id.*, t. II, p. 191.

<sup>47</sup> Rilke écrit: «Rien que des fragments, côte à côte, sur des mètres. Des nus de la grandeur de ma main, d'autres plus grands, mais rien que des morceaux, à peine un nu entier: souvent un morceau de bras, un morceau de jambe tels qu'ils se présentent, côte à côte, et tout près, le tronc qui leur revient. Ailleurs le torse d'une figure contre lequel se presse la tête d'une autre, le bras d'une

se présente aussi, dans son irréductible originalité, la musique de Vinteuil, c'est-à-dire «la fête inconnue et colorée (dont ses œuvres semblaient les fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates), mode selon lequel il “entendait” et projetait hors de lui l'univers»<sup>48</sup>.

Pour le romancier plus particulièrement, la fragmentation des états de conscience divise la vie psychologique en *zones* qui, différemment colorées, dessinent une série impressionniste telle que la concevait le peintre Monet. Essayant de décrire l'état d'esprit changeant de son enfance, le narrateur de *Swann* écrit ainsi: «La zone de tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie, il y avait un moment encore, que dans certains ciels une bande rose, est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire»<sup>49</sup>. Et dans *La Fugitive*, il distinguera soigneusement, après le départ et la mort d'Albertine, ses sentiments complexes «qui, séparés les uns des autres par des nuances indiscernables, font de notre vie comme une suite de zones concentriques, contiguës, harmoniques et dégradées»<sup>50</sup>. De même, les œuvres complètes d'un artiste, par la loi de réfraction lumineuse qui les régit de l'intérieur, déploient sous nos yeux une majestueuse série impressionniste.

Une œuvre dessine ainsi, pour Proust, «une frise interrompue et reprise»<sup>51</sup>. Voilà pourquoi l'amateur d'art découvre par prédilection dans cette œuvre une collection de fragments, petit pan de mur jaune dans la «Vue de Delft» de Vermeer<sup>52</sup>, petite phrase dans la sonate de Vinteuil, d'abord «divisée», puis «intercalée, épisodique»<sup>53</sup>, morceaux privilégiés dans les livres de Bergotte: «Ces morceaux auxquels il se complaisait étaient nos morceaux préférés»<sup>54</sup>.

Mais ce qui rend particulière ici l'esthétique de Proust, c'est que l'attrait pour les formes d'art fragmentaires dont elle témoigne s'insère dans la création d'une œuvre longue, ce qui amène le romancier de la *Recherche* à expérimenter patiemment la façon dont les trouvailles de l'invention peuvent s'insérer har-

---

troisième... comme si une tempête indicible, un cataclysme sans précédent s'étaient abattus sur cette œuvre» (cf. *Fragments*, Les Cahiers de Fontenay, n° 13-14-15, juin 1979, p. 7; une réflexion sur ce sujet se nourrira des lectures suivantes: Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, 1986; Jean-Louis Galay, «Problèmes de l'œuvre fragmentale: Paul Valéry», *Poétique*, n° 31, septembre 1977, pp. 337 à 368; Lucien Dällenbach, «Du fragment au cosmos», *Poétique*, n° 40, novembre 1979, pp. 420 à 432 et «Le tout en morceaux», *Poétique*, n° 42, avril 1980, pp. 156 à 170). L'atelier de Rodin illustre pour ainsi dire le laboratoire de Proust romancier, qui se présentera, dans *Le Temps retrouvé*, comme «emmanchant sur ses épaules [d'un modèle] un mouvement de cou fait par un autre, chacun ayant donné son instant de pose» (*Recherche*, t. IV, p. 479).

<sup>48</sup> *Recherche*, t. III, p. 877.

<sup>49</sup> *Id.*, t. I, p. 180.

<sup>50</sup> *Id.*, t. IV, p. 133.

<sup>51</sup> *Id.*, t. III, p. 882.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>53</sup> *Id.*, t. I, pp. 208 et 215. Voir à ce sujet Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 94.

monieusement dans un monument littéraire. Il peut dire comme Mallarmé: «La discontinuité du monde me saisit»<sup>55</sup>, ou comme Virginia Wolf, dans *L'Art du roman* en 1919: «Enregistrons les atomes tels qu'ils tombent; traçons, tout incohérent et fragmentaire qu'il paraisse, le dessin que chaque spectacle, chaque incident imprime dans la conscience»<sup>56</sup>; mais lui consacra un cycle romanesque de trois mille pages à coordonner tous ces atomes et à construire à partir d'eux un univers cohérent et complet.

Dans un tel cycle romanesque, la narration sera nécessairement discontinuë. Le narrateur du *Temps retrouvé* reconnaît devoir cultiver «la différence qu'il y a entre chacune des impressions réelles — différence qui explique qu'une peinture uniforme de la vie ne puisse être ressemblante»<sup>57</sup>. Proust accomplira ce dont rêvait toute sa génération, et par exemple Jules Renard, qui confiait à son journal, le 29 février 1892: «Nos "ancêtres" voyaient le caractère, le type continu. Nous, nous voyons le type discontinu»<sup>58</sup>. Pour mener à bien une si neuve et si étrange entreprise, le romancier ne méconnaîtra pas le modèle narratif que lui fournissent le sommeil et le rêve: «Je jouissais encore des débris du sommeil, écrit le narrateur de *La Prisonnière*, c'est-à-dire de la seule invention, du seul renouvellement qui existe dans la manière de conter, toutes les narrations à l'état de veille, fussent-elles embellies par la littérature, ne comportant pas ces mystérieuses différences d'où dérive la beauté»<sup>59</sup>, — du moins la beauté moderne. Ainsi, l'ouverture de la *Recherche*, mettant en scène un dormeur qui s'éveille, et dont la mémoire, pareille à un kaléidoscope, lui fournit dans le désordre des souvenirs empruntés aux époques les plus variées et éloignées de sa vie, illustre la tentative la plus audacieuse de Proust, celle de rompre l'ordre chronologique de la narration pour rendre l'ordre dans lequel les images mentales naissent en fait et s'enchaînent dans l'esprit. S'il n'a pu recueillir l'enseignement dispensé à ce sujet par Freud, dans *Le Rêve et son interprétation* (1900)<sup>60</sup>, il pouvait méditer ici sur cette réflexion de Schopenhauer: «La vie et les rêves sont les feuillets d'un livre unique: la lecture suivie de ces pages est ce qu'on nomme la vie réelle; mais quand le temps accou-

<sup>55</sup> Parole attribuée à Camille Armel, qui incarne Mallarmé, par Camille Mauclair dans *Le Soleil des morts* (Ollendorf, 1898, p. 93). Voir Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 460.

<sup>56</sup> Traduction française aux éditions du Seuil, 1962.

<sup>57</sup> *Recherche*, t. IV, p. 448.

<sup>58</sup> Voir Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966, p. 415.

<sup>59</sup> *Recherche*, t. III, pp. 630-631.

<sup>60</sup> Freud écrit par exemple: «Il faut d'abord que le matériel de rêve soit soumis à une pression qui aura pour résultat d'abord la condensation de ce matériel, et puis l'émission de ses éléments internes. Ces éléments, ainsi fragmentés à l'infini, vont se reconstituer sur de nouveaux plans» (traduction Gallimard, 1925, p. 91); ou encore: «Les discours mêmes que nous rencontrons dans le contenu du rêve ne sont jamais des discours originaux, ce sont des mosaïques où l'on retrouve toutes sortes de fragments empruntés à des discours que le dormeur peut avoir prononcés, entendus ou lus; la mémoire a conservé ces fragments, le rêve les reproduit littéralement, mais il a oublié leur sujet et en transforme le sens de la façon la plus surprenante» (*ibid.*, p. 114).

tumé de la lecture (le jour) est passé et qu'est venue l'heure du repos, nous continuons à feuilleter négligemment le livre, en l'ouvrant au hasard à tel et tel endroit et tombant tantôt sur une page déjà lue, tantôt sur une que nous ne connaissons pas; mais c'est toujours dans le même livre que nous lisons. Cette lecture fragmentaire ne fait pas corps avec la lecture suivie de l'ouvrage entier; pourtant elle en diffère assez peu, si l'on veut bien considérer que la lecture suivie commence aussi et finit *ex abrupto*; il est donc permis de la regarder elle-même comme une page isolée, un peu plus connue que les autres»<sup>61</sup>. La lecture suivie, ce sera, dans la *Recherche*, le récit chronologique de cette autobiographie fictive, qui se développe de l'enfance à Combray jusqu'au seuil de la vieillesse, dans l'ultime «Matinée chez la princesse de Guermantes»; mais la lecture interpolée des feuillets est celle qui interrompt le récit, dès «Un amour de Swann», pour revenir avant la naissance du héros; ou plus souvent la mémoire involontaire qui, depuis l'épisode de la madeleine, bouleverse l'ordre des temps et des lieux pour faire ressurgir dans son intégralité une impression ancienne; et par excellence cet état du dormeur qui s'éveille sans savoir à quel étage de sa vie il se trouve revenu, et se demande, devant un lecteur qui ne peut encore le comprendre, si c'est «à Combray, chez [sa] grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore»<sup>62</sup>.

Le concepteur d'une telle œuvre est celui qui tient organisés tous ces fragments épars, et Proust a glissé plusieurs fois sous les yeux du lecteur, au cours du cycle romanesque, une image symbolique de cet écrivain moderne qui travaille à rejointoyer les morceaux de sa vie psychique et de sa mémoire. Tel est le cas du curé de Combray, décrivant le panorama en direction de Jouy-le-Vicomte que l'on aperçoit depuis le clocher de l'église Saint-Hilaire: «Chaque fois que je suis allé à Jouy-le-Vicomte, j'ai bien vu un bout de canal, mais quand j'avais tourné une rue, j'en voyais un autre, mais alors je ne voyais plus le précédent. J'avais beau les mettre ensemble par la pensée, cela ne me faisait pas grand effet. Du clocher de Saint-Hilaire c'est autre chose, c'est tout un réseau où la localité est prise. Seulement on ne distingue pas d'eau, on dirait de grandes fentes qui coupent si bien la ville en quartiers, qu'elle est comme une brioche dont les morceaux tiennent ensemble, mais sont déjà découpés»<sup>63</sup>. Dans les *Jeunes filles*, c'est au tour du héros d'assumer symboliquement cette fonction, lorsqu'arrivant à Balbec par chemin de fer, il aperçoit alternativement par sa fenêtre une partie du ciel encore plongée dans la nuit, une autre s'éclairant déjà du soleil levant, — «si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu»<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., t. I, p. 19.

<sup>62</sup> *Recherche*, t. I, p. 9.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>64</sup> *Id.*, t. II, p. 16. J'ai tâché de dénombrer les divers symboles esthétiques de cette page dans un article intitulé: «Impression au soleil levant: message poétique et symbolique d'une page des *Jeunes filles*» (*Bulletin Marcel Proust*, n° 44, 1994, pp. 85-100).

L'éclatement de la durée et de l'espace créé naturellement par la vie psychique, et notamment par la mémoire involontaire, suscite, dans une œuvre longue qui voudrait en rendre compte, une dialectique de l'harmonie et de la discontinuité, que le narrateur du *Temps retrouvé* avoue et prévoit difficile à gérer: «Je sentais pourtant que ces vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité ne sont pas à dédaigner entièrement, car elles pourraient enchâsser d'une manière moins pure, mais encore pénétrée d'esprit, ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent, mais qui, plus précieuses, sont aussi trop rares pour que l'œuvre d'art puisse être composée seulement avec elles»<sup>65</sup>. Une autre difficulté résidera dans les différentes substances qu'il s'agira de donner au style pour rendre, lors d'une rédaction décrivant simultanément des époques très différentes, les nuances qualitatives propres à chacune: «je remarquais qu'il y aurait là, dans l'œuvre d'art que je me sentais prêt déjà, sans m'y être consciemment résolu, à entreprendre, de grandes difficultés. Car j'en devrais exécuter les parties successives dans une matière en quelque sorte différente, et qui serait bien différente de celle qui conviendrait aux souvenirs de matins au bord de la mer ou d'après-midi à Venise, si je voulais peindre ces soirs de Rivebelle [...] — dans une matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciales, compacte, fraîchissante et rose»<sup>66</sup>. Le narrateur du *Côté de Guermantes* notait déjà: «Si j'avais voulu dans un ouvrage imiter [la matière] dans laquelle m'apparaissaient ciselés mes plus insignifiants souvenirs de Rivebelle, il m'eût fallu veiner de rose, rendre tout d'un coup translucide, compacte, fraîchissante et sonore, la substance jusque-là analogue au grès sombre et rude de Combray»<sup>67</sup>. Voilà pourquoi Proust choisit toujours par prédilection, dans les formes d'art contemporaines, les particularités techniques qui renvoient à une palette en dégradé: dans le cubisme le rabattement des plans<sup>68</sup>, dans l'impressionnisme les séries de Monet, dans le cinématographe la chronophotographie et le stroboscope<sup>69</sup>.

\* \* \*

Proust au cœur de la modernité: on mesure à présent que l'expression n'est pas trop forte. Pourquoi hésite-t-on toutefois à la prononcer ? Sans doute parce que cet écrivain en un sens d'avant-garde ne cesse par ailleurs de se placer dans le vénérable héritage des architectes médiévaux et des écrivains classiques, héritage qui donne à toutes ses audaces une somptuosité inaccoutumée. Par ail-

<sup>65</sup> *Recherche*, t. IV, p. 477.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>67</sup> *Id.*, t. II, p. 692.

<sup>68</sup> Voir *Le Processus de la création chez Marcel Proust*, op. cit., pp. 29-30, 65, 192-195, 209-215 et Taeko Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*, SEDES, 1988.

<sup>69</sup> Voir *Le Processus de la création...*, pp. 30-32, 127, 195-200, 296-297.

leurs la «recherche du temps perdu» répand sur toute l'œuvre un parfum de nostalgie, si bien que le lecteur aurait la sensation de trahir ce monument littéraire en le réduisant à une avant-garde des années 1920: sachons aussi lui conserver le charme de l'art 1900. À cela s'ajoute que la création de Proust répugne à se plier à beaucoup de préceptes situés au cœur de l'esthétique du XX<sup>e</sup> siècle: point de faillite de l'artiste chez lui ni d'éloge de l'incohérence, mais une inspiration sans défaillance, mais la certitude d'avoir un message à transmettre à la postérité et de faire par là œuvre utile; point encore de convivialité instaurée avec le lecteur, mais un auteur juché sur les échasses de sa philosophie, dominant souverainement sa création, et entendant dérober aux regards indiscrets du public ses manuscrits, les traces de son invention et le laboratoire de son métier d'écrivain<sup>70</sup>; point non plus de défaitisme dans cette vaste entreprise, mais une ferme conviction que l'auteur lui-même nomme volontiers dogmatisme<sup>71</sup>, et qui se traduit concrètement par une course implacable à l'achèvement, un achèvement de l'œuvre auquel l'écrivain croit, puisqu'en avril 1922, il trace sous le dernier paragraphe du *Temps retrouvé* le mot *Fin*.

Au seuil du XX<sup>e</sup> siècle dont il inaugure magistralement l'esthétique, Proust n'en est pas moins visiblement orienté vers le passé de la littérature. Mais ce fonds ou cet instinct traditionnel, bien loin de brimer les audaces de l'invention, les enrichit au contraire par la résistance même qu'il leur oppose sans cesse. Pas d'avant-gardisme superficiel chez Proust, mais au contraire une originalité novatrice parce que constamment et immédiatement méditée. Comme tout artiste enfin, l'auteur de la *Recherche* se trouve être plus audacieux dans l'esthétique qu'il met implicitement en œuvre par sa création romanesque que dans l'esthétique qu'il formule explicitement en théorie. Lorsque son héros, dans *Le Côté de Guermantes*, est mis en présence de toiles d'Elstir où le peintre place côte à côte une église médiévale et un hôpital, celui-ci remarque qu'en cet artiste, le scrupuleux historien de l'art (inspiré d'Émile Mâle) est dépassé par l'audacieux créateur de formes (tel Claude Monet): «dans un des tableaux que j'avais vus à Balbec, l'hôpital, aussi beau sous son ciel de lapis que la cathédrale elle-même, semblait, plus hardi qu'Elstir théoricien, qu'Elstir homme de goût et amoureux du Moyen Âge, chanter: "Il n'y a pas de gothique, il n'y a pas de chef-d'œuvre, l'hôpital sans style vaut le glorieux portail"»<sup>72</sup>. De même Proust théoricien, homme de goût et amoureux du moyen âge, celui qui a construit la *Recherche* comme une cathédrale, ne doit pas dissimuler un Proust plus hardi qui, selon des structures plus cachées ou à l'échelle microscopique de l'image, a incarné dans son œuvre, d'une façon peut-être plus complète qu'aucun de ses contemporains, ce trait majeur de la modernité qu'est la fragmentation en art.

<sup>70</sup> Voir *Correspondance*, t. XXI, p. 279.

<sup>71</sup> *Id.*, t. XIII, p. 98.

<sup>72</sup> *Recherche*, t. II, p. 714.