

La construction de l'espace et la production du temps dans *A la Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust

Celina Moreira de Mello*

Abstract

The panorama, which was the latest visual machine at Proust's time, let us conceive how the space is built and time is produced in *La Recherche*. In this work, surrounded by panoramic characters, we find the register of new ways of representing the relations between space and time in Occidental culture. We analyse the Proustian proposition that exposes the discovery of principles that rule human relations and the perception of its reality, in a romantic and critical composition.

*“ Ceux qui apprennent sur la vie d'un autre quelque détail exact en tirent aussitôt des conséquences qui ne le sont pas et voient dans le fait nouvellement découvert l'explication des choses qui précisément n'ont aucun rapport avec lui.” (Proust. **A la Recherche du Temps perdu**. XI. La Prisonnière. 1923: 10).*

*“La sagesse serait de remplacer toutes les relations mondaines et beaucoup de voyages par la lecture de l'Almanach de Gotha et de l'Indicateur des chemins de fer...” (Proust. Journées de lecture. In: **Contre Sainte Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles**. 1971: 531)*

Introduction

Au coeur de la lecture résonne un long silence. Les sens et les sentiments à l'affût des moindres vibrations de ce qui l'entoure, l'enfant lecteur monte dans l'air, se perd dans l'autrefois, parti vers d'autres contrées. L'enfant se trouvera être finalement, au moyen d'un labeur généreux de construction textuelle, ce qui résiste au terrible et dérisoire désastre du temps. Qu'en reste-t-il, si ce n'est la chronique d'une quête et l'un des plus grands monuments littéraires du XXe siècle? Ce monument littéraire, cette "architecture du temps et de l'espace"¹ qui tient du roman, de l'essai, de la réflexion philosophique et esthétique, ne peut, quoi qu'en dise son auteur, être dissocié du mythe Marcel Proust. Car, comme le constate Sophie Bertho: "Il y a un mythe Proust qui se nourrit de sa mondanité, de son homosexualité, de sa lutte pathétique contre la maladie, et ce mythe entoure l'oeuvre, saisit le lecteur et suscite l'intérêt biographique"².

Ayant prévu que sa personne serait l'objet du même intérêt qu'il portait à certains de ses contemporains et que la lecture de son oeuvre en serait probablement marquée, Proust s'en était défendu à l'avance, prônant l'autonomie de l'oeuvre, affirmant contre la méthode Sainte-Beuve et contre la postérité qu': "[...] un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir."³

De tous les *moi* proustiens qui ne cessent d'être découverts et produits par les critiques⁴, le plus féroce et joyeux aurait trouvé son alter ego dans un petit bonhomme baromètre, sorte de machine à enregistrer les modulations du temps qu'il fait:

Mais, le dernier de tous, je me suis quelquefois demandé, si ce ne serait pas le petit bonhomme fort semblable à l'autre que l'opticien de Combray avait placé derrière sa vitre pour indiquer le temps qu'il faisait et qui, ôtant son capuchon dès qu'il y avait du soleil, le remettait s'il allait pleuvoir. Ce petit bonhomme-là, je connais son égoïsme: je peux souffrir d'une crise d'étouffe-

¹ cf. l'étude de Alain de LATTRE. *La doctrine de la réalité chez Proust*. 3 vol. Paris: José Corti, 1978 - 1981 - 1985.

² BERTHO, Sophie. La vie à l'oeuvre. In: *CRITIQUE*; Proust: regards croisés. n° 598, mars 1997. p. 148

³ PROUST, M. La méthode de Sainte-Beuve. In: ____ . *Contre Sainte Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1971. p. 222.

⁴ nous citons entre autres: BOTTON, Alain de. *Comment Proust peut changer votre vie*. Paris: Denoël, 1997; BRUNEL, Patrick. *Le rire de Proust*. Paris: Honoré Champion, 1997; BIDOU-ZACHARASIEN. *Proust sociologue*. Paris: Ed. Descartes & Cie, 1997; CITATI, Pietro. *La colombe poignardée*. Paris: Gallimard, 1997.

ments que la venue seule de la pluie calmerait, lui ne s'en soucie pas, et aux premières gouttes si impatientement attendues, perdant sa gaîté, il rabat son capuchon avec mauvaise humeur. En revanche, je crois bien qu'à mon agonie, quand tous mes autres "moi" seront morts, s'il vient à briller un rayon de soleil tandis que je pousserai mes derniers soupirs, le petit personnage barométrique se sentira bien aise, et ôtera son capuchon pour chanter: "Ah! enfin, il fait beau."⁵

Ainsi donc, représenté de façon plutôt cocasse et drôlatique par l'indifférent et cruel personnage barométrique d'une vitrine d'opticien, petit-bonhomme-lecteur-du-temps deviendra grand. Mais il aura quitté la vitrine des salons, cessé de saluer tout le beau monde qu'il scrutait avec une curiosité passionnée, pour se cacher derrière les volets à jamais clos d'une chambre de malade, tapissée de liège. Grâce à une extrême sensibilité du nez au temps qui change, laquelle a fini par en faire un *grand malade*, il jouera une sorte de personnage de grosse farce, malade imaginaire, s'il en fût. Et de ce lit auquel il est rivé, suivant les rumeurs des nouvelles artères de Paris, Proust s'appliquera à reconstituer, monstrueuse araignée, l'essence d'un temps et d'un espace perdus, ainsi que la puissance infinie de l'homme qui rêve.

1. Personnages panoramiques: les voix, les noms, portraits, nouveaux modes de représenter les rapports entre le temps et l'espace

Or, le rêveur proustien est avant tout lecteur: au coeur de la lecture, les murs disparaissent, le plafond s'envole, emporté par le vent des récits; le lecteur lui-même, délivré des limites de son corps matériel, peut parcourir, tel l'homme qui dort " [...] le fil des heures, l'ordre des années et des mondes".⁶ Ayant rompu les limites du temps et de l'espace, rêveur et lecteur se voient projetés dans les dimensions étoilées d'un silence fait de murmures aux accents et aux rythmes tantôt familiers, tantôt bizarrement inconnus de personnages qui viennent peupler leur monde imaginaire.

Si, comme l'affirme Maingueneau⁷, le grand référent de la Littérature classique française se trouve dans les "modèles implicites de l'interaction verbale" du Grand Siècle, les conversations de Salon, les joutes rhétoriques

⁵ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol III. Paris: Gallimard, 1954. p. 12 .

⁶ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol I . Paris: Gallimard, 1954. p. 5.

⁷ cf. MAINGUENEAU, D. Análise do Discurso Literário - Mesa-redonda. *Simpósio Internacional sobre Análise do Discurso: controvérsias e perspectivas*. Belo Horizonte, Fale-UFMG/Paris XIII, 1997. notes personnelles.

entre Honnêtes Gens, Proust serait le dernier des auteurs classiques. Dans les salons de la *Recherche*, le lecteur attentif pourra entendre les “mots” d’Oriane, les angoisses philologiques de Cottard, les pouffements de rire silencieux de la “patronne” et même les plaisanteries grivoises du peintre, M. Biche. De la conversation familiale autour du “boeuf à la casserole” de Françoise, dans les premières pages de la *Recherche*, au “bonjour platonique” que Charlus adresse aux soi-disant “barbeaux de Belleville”, dans le bordel de Jupien, nous surprenons toute une société dont les tics, les accents et les tournures sont des échantillons d’un langage mystérieux dont l’écrivain cherche à percer les secrets.⁸

Lire, affirme Proust, c’est avoir l’illusion de tenir ces conversations de salon, c’est imaginer que l’on fait des visites à des gens du temps jadis dont les noms ont le mystérieux pouvoir d’évoquer des tableaux moyennageux.⁹ Ces noms que nous retrouvons portés par nos contemporains font de nos connaissances, nous dit-il, de fabuleux *personnages panoramiques*:

[...] personnages en cire et grandeur nature qui, au premier plan des panoramas, foulant aux pieds de l’herbe vraie et levant en l’air une canne achetée chez le marchand, semblent encore appartenir à la foule qui les regarde, et nous conduisent peu à peu à la toile peinte du fond, à qui ils donnent, grâce à des transitions habilement aménagées, l’apparence du relief de la réalité et de la vie”.¹⁰

Le panorama, ce “vaste tableau circulaire peint en trompe-l’oeil et destiné à être regardé du centre”¹¹ et qui produit l’illusion de la réalité, était très en vogue du temps de Proust et nous servira d’image privilégiée pour le présent exposé. Les personnages de la *Recherche* sont des personnages panoramiques, chargés de la médiation entre le temps et les espaces du lecteur et ceux de l’univers de fiction créé par Proust.

Les noms des personnages proustiens, tout comme les noms de pays dont ils semblent être l’essence, sont dépliés par Proust dans leurs potentialités signifiantes, paradigmes sonores dont la déclinaison permet, entre autres, de comprendre la production du temps et la construction de l’espace dans la *Recherche*. Personnages qui de par leur nom aristocratique ou populaire, quelques traits physiques ou moraux, voire les lieux qu’ils fréquentent, héritiers d’un passé prestigieux, et grâce à ce que Barthes

⁸ L’occultiste Swedenborg est le traducteur, imparfait, des symboles de l’univers. Ce qui chez Swedenborg est dans le monde, sera pour Proust dans le langage.

⁹ cf. PROUST, M. Journées de lecture. In: _____. *Contre Sainte Beuve précédé de Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1971. p. 527-531.

¹⁰ Ibidem, p. 531-532.

¹¹ LE PETIT ROBERT 1. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1989. s.v. panorama.

appellera une “plausibilité francophonique”, nous mènent vers *les temps et les espaces perdus* de la “francité”¹².

Pour Roland Barthes, “il est possible de dire que, poétiquement, toute la *Recherche* est sortie de quelques noms”.¹³ Il serait naïf, cependant, de penser que cette poétique des noms subsume à elle seule les dimensions de temps et d'espace où circulent les personnages proustiens. Il serait également naïf de penser que les notions d'espace et de temps possèdent une réalité ontologique universelle que l'art se limiterait à représenter dans une perspective réaliste. Il faut alors les voir en tant que catégories historiques de l'esprit qui fournissent les cadres des différentes civilisations et qui en sont donc le produit.

Crayonnant les silhouettes de ses contemporains, attentif aux moindres nuances mauves des toilettes féminines, poursuivant la grâce désuète des dames de ce temps jadis, Proust nous a rendu des portraits précis dans lesquels nous retrouvons le charme aérien du Paris de son temps. L'oeuvre de Proust cependant ne pourrait être réduite à un document d'époque. Nous y retrouvons surtout le registre des transformations opérées dans la culture occidentale par de nouveaux modes de figurer les relations entre le temps et l'espace¹⁴.

Il faudrait alors préciser, dans un premier moment, le temps proustien. Pourrions-nous le définir comme un temps historique, et lire la *Recherche* comme un document de mémorialiste, à la façon des Mémoires d'un Saint-Simon de la modernité? Serait-ce plutôt un temps biographique, dans lequel s'inscrivent les étapes qui mènent Marcel de l'enfance à la maturité? Pour certains, il s'agit en fait d'un temps psychologique, ce qui nous mène inévitablement au thème de la mémoire¹⁵. Les passages de la *Recherche* consacrés à la mémoire involontaire, privilégiant celle-ci, sont un éloquent plaidoyer contre les Mémoires et les autobiographies de tout bord, redevables de la mémoire volontaire. Seule la mémoire involontaire et une esthétique qui en reproduirait les effets peuvent supprimer le Temps, c'est-à-dire, la douleur de la mort. Proust, néanmoins, procède par hypotypose, figure rhétorique qui consiste, comme on le sait, à peindre “les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle nous les met en quelque sorte sous nos yeux et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante”¹⁶, et nous met littéralement sous les yeux la facture romanesque qu'il refuse, puisque la *Recherche* telle que le lecteur la connaît

¹² BARTHES, R. Proust et les noms. In: ____ . *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953 & 1972. p. 131.

¹³ Ibidem, p. 128.

¹⁴ cf. FRANCASTEL, P. *Etudes de sociologie de l'art*. Paris: Denoël, 1970.

¹⁵ cf. PIROUÉ, G. *Proust et la musique du devenir*. Paris: Denoël, 1960. p. 268-272.

¹⁶ FONTANIER, P. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977. p. 390.

n'est pas, si nous entrons dans les jeux de la fiction, c'est-à-dire, si nous mettons le pied dans cette machine panoramique, le texte écrit par le Narrateur, mais une sorte de prototexte ou d'avant-texte.¹⁷

Il nous faut également citer ce qu'il a été convenu d'appeler le "bergsonisme" de Proust. Les nombreuses études consacrées à la question nous permettent d'affirmer que, malgré des intérêts partagés pour des problèmes qui se trouvent, pour ainsi dire, dans l'air du temps, il est possible de relever des différences fondamentales en ce qui concerne, par exemple le temps psychologique de Proust, fait d'instant discontinus, et la durée bergsonienne¹⁸. Diviser, immobiliser, spatialiser le temps et en faire donc une quatrième dimension de l'espace seraient plutôt à rapprocher des travaux d'Einstein¹⁹.

Quoi qu'il en soit, Proust, dans *Le temps retrouvé*, nous explique de façon très précise sa conception d'un temps psychologique, ou plutôt, d'un espace-temps psychologique, où la vie des personnages suivrait des mouvements analogues à ceux des planètes, présentant des rotations, des ellipses et surtout une orbite qui se déplace autour d'un centre de gravité qu'est le Narrateur.

*Et sans doute tous ces plans différents suivant lesquels le Temps, depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête, disposait ma vie, en me faisant songer que, dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace, ajoutaient une beauté nouvelle à ces résurrections que ma mémoire opérait tant que je songeais seul dans la bibliothèque [...]*²⁰

Il semblerait alors que tenter de définir le temps proustien, sans tenir compte des rapports de celui-ci avec l'espace, ni de la poétique en acte qu'est la *Recherche*, s'avère être une démarche stérile. Et c'est par le biais de la technique de construction des personnages et de leur rapport à cet espace-temps, que nous aimerions envisager cette question.

En ce qui concerne les personnages, en dépit de la technique cubiste de composition par découpage et juxtaposition de fragments du réel employée par Proust²¹, les jeux de transpositions proustiens ont provoqué

¹⁷ A ce sujet, il faut rappeler la judicieuse remarque de Gérard Genette, dans son étude de l'ordre du récit qui le mène à l'inévitable conclusion: "Proust ébranle les normes les plus fondamentales de la narration". GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. p.105.

¹⁸ cf. MEGAY, J. *Bergson et Proust*; essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust. Paris: Vrin, 1976. 167 p.

¹⁹ cf. l'étude de A. de Lattre. op.cit.

²⁰ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. III. Paris: Gallimard, 1954. p.1031.

²¹ cf. l'étude de FRAISSE, L. *Le processus de la création chez Marcel Proust*; le fragment expérimental. Paris: José Corti, 1988.

auprès du public la curiosité des clefs de ceux-ci. Ils sont en fait le résultat d'un ambitieux projet qui consiste à raconter, dans une démarche rigoureusement analytique, la découverte de lois psychologiques des rapports humains et des lois générales de la perception de l'espace-temps, ainsi que la construction d'une esthétique et des moyens d'en rendre compte dans une composition romanesque et critique.²²

La Genèse de la *Recherche* nous permet de suivre les hésitations d'un homme qui cherche une forme textuelle, sûr de ce qu'il pense pouvoir apporter à la postérité, de la valeur de ses conceptions esthétiques et des responsabilités "spirituelles" de l'artiste. L'ensemble des textes publiés bien après la mort de Proust, sous le titre de *Contre Sainte Beuve*, dans lequel on retrouve des passages entièrement repris dans la *Recherche*, témoigne de la complexité de la tâche que l'écrivain s'était assignée. Hésitant entre un essai et un récit, entre une étude critique portant sur les rapports entre l'art et la vie réelle et un roman, Proust finira par faire de cette étude la conclusion de son roman, y dégageant alors les principes esthétiques de sa composition. Face aux exigences de réalisme et d'engagement faites aux artistes de son temps, Proust affirme dans *Le temps retrouvé*, que: "L'art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence." Entre les qualités intellectuelles de l'oeuvre et celle qu'il appelle "la qualité du langage", sa valeur poétique, Proust prône la possibilité d'enrober cette valeur intellectuelle dans "la beauté d'une image", par un principe de délicatesse, affirmant, non sans ironie qu' "une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix".²³

C'est dans un vertigineux défilé d'images, où nous entraînent les personnages proustiens, que nous essayerons de suivre les traces de cette quête. Ainsi, les personnages de la *Recherche*, de Golo le criminel, dont les mouvements saccadés anticipent les sauts du récit dans le temps et la discontinuité des différentes facettes des personnages, à Mme Verdurin, en passant par les Guermantes aux "sonorités mordorées" de Brabant, sont comme des personnages de panorama mais aussi des personnages de lanternes magiques qui, en nous faisant voyager dans le temps, dévoilent des scènes de vignettes et nous rendent la poésie des paysages rêvés dans une *vie antérieure*. Les parcourir signifiera alors, affirme Proust, fuir "nos jours vécus sans beauté" de "l'époque contemporaine"²⁴, pour retrouver "le seul bonheur qu'il eût valu la peine de posséder"²⁵.

²² cf. à ce sujet, la conférence de BARTHES, R. "Longtemps je me suis couché de bonne heure". In: _____. *Essais critiques IV*; Le bruissement de la langue. Paris: Seuil, 1984. p. 313-325.

²³ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol III. Paris: Gallimard, 1954. p. 882.

²⁴ cf. PROUST, M. Journées de lecture. In: _____. *Contre Sainte Beuve précédé de Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1971. p. 531.

²⁵ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. III. Paris: Gallimard, 1954. p.1145.

2. Des fragments qui se meuvent, comment les immobiliser et les assembler?

Modèles réduits du labeur de composition proustien, la lanterne magique et le kaléidoscope, nous permettent de voir en oeuvre, dès les premières pages de la *Recherche* découpage et juxtaposition, fragmentation et assemblage d'éclats. Tel est le mode de fonctionnement de cet appareil textuel et de la construction des personnages qui, produisant l'illusion de leur existence, les transforme en maîtres de cérémonies de cet immense panorama. Machine à créer des illusions optiques et kinesthésiques, machine où le "lecteur - voyeur", devenant voyageur, entre dans un espace-temps, le panorama nous fournira ainsi une image privilégiée pour comprendre l'imaginaire proustien, imaginaire qui souhaite faire partager à son lecteur l'illusion trop humaine qui consiste à croire à l'existence d'une unité quelconque de la réalité, ne serait-ce hélas qu'une unité perdue.

Kaléidoscope, lanterne magique, cinéscope, photo, panorama, les appareils producteurs d'images d'une Belle Epoque où le machinisme triomphe, témoignent également que celui qui était parti à la recherche du temps perdu est un homme de son temps. Un temps où, comme le remarque Francastel, entre l'art et la science un "pacte" s'était "scellé"²⁶, qui se trouve "croqué" dans l'oeuvre proustienne.

Dans des pages pleines de fraîcheur et d'humour, Proust rend compte des premières impressions provoquées par des engins aussi merveilleux que le téléphone et l'avion. Sa curiosité du moment présent et son goût du détail, introduisent, jusque dans les pages les plus "envolées" de la *Recherche*, des métaphores rendues possibles par le progrès, comme par exemple, lors de l'épisode de la cour de l'hôtel de Guermantes, dans *Le temps retrouvé*. En traversant les rues qui le mènent vers la nouvelle résidence du prince de Guermantes, la voiture qui était venue chercher le Narrateur passe par les Champs-Élysées, réveillant le souvenir des promenades faites dans son enfance, en compagnie de Françoise. Et le Narrateur de constater: " Et comme un aviateur qui a jusque là péniblement roulé à terre, "décollant" brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir."²⁷

Plutôt que de faire un simple constat des progrès scientifiques et technologiques de son temps, Proust s'applique à rendre compte des changements que ceux-ci ne manquent pas de provoquer, dans notre mode de percevoir ce qui nous entoure et de revivre les temps passés. C'est ainsi que dans un article écrit pour le Figaro, publié sous le titre *Impressions de route en automobile*, Proust associera le progrès technologique à un nouveau mode de

²⁶ cf. FRANCASTEL, P. op. cit. p.51

²⁷ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. III Le temps retrouvé. Paris: Gallimard, 1954. p.858

perception des oeuvres du passé, ne cessant pas pour autant d'être une perception typiquement proustienne, c'est-à-dire, faite d'une succession de fragments:

*Un accident de machine nous força de rester jusqu'à la nuit tombante à Lisieux; avant de partir je voulus revoir à la façade de la cathédrale quelques-uns des feuillages dont parle Ruskin, mais les faibles lumignons qui éclairaient les rues de la ville cessaient sur la place où Notre-Dame était presque plongée dans l'obscurité. [...] au moment où je m'approchais d'elle à tâtons, une subite clarté l'inonda; tronc par tronc, les piliers sortirent de la nuit, [...] C' était mon mécanicien, l'ingénieur Agostinelli, qui, envoyant aux vieilles sculptures le salut du présent dont la lumière ne servait plus qu'à mieux lire les leçons du passé, dirigeait successivement sur toutes les parties du porche, à mesure que je voulais les voir; les feux du phare de son automobile.*²⁸

Proust vit dans une société férue de technologie et de scientisme, certes, mais qui souhaite également explorer les secrets de l'âme humaine. Nous trouverons dans un documentaire d'époque les traces de coutumes à tout le moins étranges d'une société qui n'avait pas attendu le Père de la Psychanalyse pour s'intéresser au monde du rêve: "[...] et sous l'oeil attendri du mari les belles dames se font photographier pendant leur sommeil afin de conserver le souvenir des mystérieux instants où chemine le rêve."²⁹

Capturer et figer les hommes dans le temps et l'espace, créer l'illusion de pénétrer les recoins les plus secrets de l'âme, les pouvoirs de ces nouvelles machines semblent cependant ne pas répondre à la question angoissée du Narrateur sur la mort du passé et la perte de ses joies et de ses chagrins d'enfant qui, dès le titre, constitue l'arrière-plan du récit. Même la photo ou le cinéma, moyens d'expression qui à l'époque sont également marqués par des exigences de réalisme, semblent à Proust décevants et éloignés de ce que "nous avons perçu", servant de repoussoir à l'esthétique qu'il propose. C'est pourquoi, dans cette quête du temps perdu, ni la photo, ni le cinéma, ne pourront être utiles:

*J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres "instantanés", notamment des instantanés qu'elle avait pris à Venise mais rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies [...].*³⁰

²⁸ PROUST, M. Les églises sauvées les clochers de Caen la cathédrale de Lisieux; Journées en automobile. In: _____. In: _____. *Contre Sainte Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1971. p. 66 - article publié le 19 novembre 1907.

²⁹ cité par VÉDRÉS, N. Paris 1900. /s.l./ René Chateau Video, 1992. 79 mn.

³⁰ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol. III. Paris: Gallimard, 1954. p.865.

Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique.³¹

3. Roman de formation: apprendre le temps, la mort et l'éternité

Le lecteur qui affronte pour la première fois la monstrueuse masse textuelle que constitue la *Recherche*, dans son effort pour lui attribuer une cohérence, s'accrochant aux repères qui lui sont fournis çà et là par le Narrateur, s'imagine être devant un roman de formation, dont il devra tirer quelques leçons. Mais qu'en est-il de ce soi-disant roman d'apprentissage?

Devenir adulte aurait un prix, la perte de l'enfance. L'épisode du coucher du soir à Combray, lors d'une visite de Swann qui vient priver Marcel du baiser de sa mère, se termine sur la victoire et la puberté du Narrateur. Dès le début du roman, donc, celui-ci "est parti" vers son âge adulte. Il n'en tire, toutefois, aucune fierté, car il s'agit, au dire du récit, d'une "puberté du chagrin".³²

Le Narrateur ayant quitté l'enfance et obtenu un privilège qui l'élève "à la dignité de grande personne", ne s'en réjouit pas, constatant attristé que la mère, obligée de faire des concessions, de renoncer à l'idéal d'éducation qu'elle avait imaginé pour son enfant se voit désormais précipiter dans le temps, la destruction et la mort:

*Certes, le beau visage de ma mère brillait encore de jeunesse ce soir-là où elle me tenait si doucement les mains et cherchait à arrêter mes larmes; mais justement il me semblait que cela n'aurait pas dû être, sa colère eût été moins triste pour moi que cette douceur nouvelle que n'avait pas connue mon enfance; il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc.*³³

Le lecteur ne suivra pas les péripéties d'un enfant qui se transforme en adulte, mais plutôt le contraire, celles d'un adulte qui cherche son enfance. C'est parce que le bonheur de l'enfance a été perdu, que Marcel adulte est obligé de partir à la quête de celui-ci, parcourant alors les limbes de la

³¹ Ibidem p. 883

³² PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. vol I. Paris: Gallimard, 1954. p. 38

³³ Ibidem, p. 39

mondanité et l'enfer de l'amour qui, après bien des années, le mèneront, comme malgré lui, à l'éblouissement de la Matinée chez les Guermantes³⁴. Et finalement, enfermé dans la prestigieuse bibliothèque des ducs de Guermantes, réfléchissant sur les moments de mémoire involontaire qu'il vient de vivre, il se dira que seul un art qui ne prétende pas être réaliste pourrait nous faire découvrir "notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand un hasard nous apporte le souvenir véritable [...]".³⁵

Et c'est la main de celui qui a tracé cette "première ride" sur l'âme de la mère qui devra compenser, réparer son méfait, dans le mouvement de l'écriture. La possibilité de faire revivre, au moyen de la littérature, le temps et le bonheur perdus de l'enfance - "plaisir délicieux" éprouvé lors de l'épisode de la madeleine - ne peut représenter pour le lecteur que le dénouement logique de ce qui semble être le récit minutieux des échecs de Marcel³⁶ pour devenir écrivain. Car, à tenter de résumer l'intrigue de la *Recherche* nous serions obligés de souscrire à la formule de Genette: "Marcel devient écrivain"³⁷, voire à l'une des variantes de celle-ci: "Marcel finit par devenir écrivain"³⁸ ou "Marcel devient un grand écrivain"³⁹.

D'échec en échec, Marcel aura finalement réussi à devenir écrivain, puisque le lecteur a sous les yeux un roman qui en est la preuve. La *Recherche* n'existerait donc que parce que celui-ci, par un renversement digne des contes fantastiques, a triomphé ou plutôt a trouvé les moyens de triompher dans son entreprise, devenant ainsi Narrateur.

Le Temps perdu ne pourra être retrouvé que si l'on comprend que les espaces sont emportés par le temps. La Mort ne cesse de ronger les meubles, les murs et les montagnes, car, comme l'affirme le Narrateur: "Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles"⁴⁰. Les visages se transforment, sur lesquels les rides viennent délicatement dessiner de nouveaux paysages. Proust s'avère donc savoir, sans Freud, que la Vivonne, comme les larmes, ne peut couler que vers la Mère.

³⁴ cf. DELEUZE, G. *Proust et les signes*. Paris: Minuit, 1964.

³⁵ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol. III. Paris: Gallimard, 1954. p. 881.

³⁶ cf. l'étude de Genette sur les jeux proustiens d'exploitation de la dualité temporelle temps de l'histoire/ temps du récit in: GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. p. 77-121.

³⁷ ibidem, p. 75.

³⁸ GENETTE, G. *Palimpsestes*; la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. p. 280 Correction proposée par Evelyne Birge-Vitz.

³⁹ DESCOMBES, V. *Proust; philosophie du roman*. Paris: Minuit, 1987. p.298. Cette formule et la formule précédente dont commentées par BAYARD.P. *Le hors sujet*; Proust et la digression. Paris: Minuit, 1996. p.13-14.

⁴⁰ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol. I. Paris: Gallimard, 1954. p. 6.

4. L'amer, la mere, l'amour, la loi

Et c'est le personnage de la mère du Narrateur, dont le regard lors de la conclusion de l'épisode du baiser refusé se creuse de tristesse et d'impuissance aux yeux de l'enfant qui, pour la première fois, la voit soumise aux lois du temps et de la mort, qui représentera le bonheur passé des paradis enfantins, celui qui n'est connu qu'après avoir été perdu, "car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus"⁴¹.

Les mésaventures de Marcel, dont les passions amoureuses et mondaines le font parcourir salons et jardins, tracent la Carte d'un Tendre Déçu et sont la matière d'un roman écrit par un auteur qui ne croit pas à l'amour. Il nous parle non seulement d'une réalité qui n'est perçue que fragmentée mais aussi d'un monde où tous les repères sont trompeurs et les affections décevantes. Seule la mère - et son double, la grand-mère - premières médiatrices entre le monde de l'enfant et le monde de l'art, seront le garant de l'existence possible d'une totalité, d'une unité, de l'amour parfait et du bonheur.

C'est ainsi que *Un amour de Swann*, qui coupé de l'ensemble de la Recherche produit l'illusion d'un roman à schéma linéaire et progressif, écrit par un narrateur omniscient, à la troisième personne, est bien le contraire d'un roman d'amour. Les épisodes qui s'enchaînent pour raconter l'évolution des sentiments de Swann, de l'indifférence à la tendresse, de la tendresse à une vive souffrance due à la jalousie, de la douleur de la perte de la femme aimée à la découverte de la mort de l'amour, semblent plutôt documenter les différentes phases d'une maladie: contagion, premiers symptômes, crises aiguës, convalescence, quelques rechutes, rétablissement.

Nous y voyons également le travail de Swann pour se faire une idée unique d'Odette, dont l'image totale lui échappe. L'image totale et donc la possession totale de cette Odette de Crécy, femme d'une beauté qui n'inspire à Swann aucun désir et "lui causait même une sorte de répulsion physique"⁴²: "un profil trop accusé", "la peau trop fragile", "les pommettes trop saillantes", "les traits trop tirés"⁴³. Son corps même, pourtant "admirablement bien fait", de par la mode qui se portait alors, semblait un assemblage composite de parties mal agencées.

Aux prises avec cette perception kaléidoscopique, Swann - en amateur d'art - décompose les joues d'Odette, effaçant les parties "fanées" qui l'empêcheraient de revoir la Zeffora de Botticelli, dont elle serait "l'original charnel". Seul l'art lui permet d'échapper aux désagréables sensations que provoque en lui le corps d'Odette, décidément *une femme qui n'était pas*

⁴¹ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol. III. Paris: Gallimard, 1954. p.870.

⁴² PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol. I. Paris: Gallimard, 1954. p. 195.

⁴³ Ibidem, p.196.

son genre. Par contiguïté, cette Odette qui est constituée de “parcelles”⁴⁴ le mènera à des régions inconnues où la petite phrase de la sonate de Vinteuil lui fait signe, *passante* mauve annonçant d’abord “des voluptés particulières”⁴⁵, le consolant plus tard de ses amours malheureuses, semblant lui dire: “Qu’est-ce cela? tout cela n’est rien”⁴⁶. Proust nous apprend qu’au-delà des perceptions éclatées de nos sens et des émotions disparates du monde des sentiments, le monde de l’art, quoi qu’en dise Platon, semble être le seul qui nous transporte vers le monde des essences.

Comme dans le blason dont nous parle Gide, *Un amour de Swann* est un texte mis-en-abyme, donnant le ton - c’est le cas de le dire - des amours proustiennes. Odette et Swann, couple mythique, ouvrent le paradigme de tous les couples de la Recherche, modèle et explication de l’échec en amour, cercle d’enfer dont le couple parental rattaché aux paradis perdus semble être seul exclu. Voilà pourquoi, lors de la longue séquence dite du baiser du soir, où pour la première fois nous voyons apparaître sur la scène proustienne le personnage de Swann, le Narrateur définit d’emblée le lien qui l’unit à Marcel, celui des amours malheureuses.

Ainsi dans une expérience analogue et inversée à celle de Swann, Marcel, mû par le souhait de connaître le “goût de la rose inconnue”⁴⁷ des joues d’Albertine, sorte de fruit défendu et inlassablement poursuivi, est déçu par le désagréable choc du contact physique de ses lèvres sur la joue de la jeune fille. Il reconnaîtra à des signes déplaisants de la perte du tout - de la forme, de la couleur, de la saveur, du parfum de cette joue- qu’il embrasse Albertine:

*Mais hélas! - car pour le baiser, nos narines et nos yeux sont aussi mal placés que nos lèvres, mal faites - tout d’un coup, mes yeux cessèrent de voir; à son tour mon nez, s’écrasant, ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j’appris, à ces détestables signes, qu’enfin j’étais en train d’embrasser la joue d’Albertine.*⁴⁸

La répulsion de la chair, l’évitement du toucher, dans les deux exemples cités, au-delà du tabou de l’inceste signalé, entre autres par Serge Doubrovsky⁴⁹, donnent à lire le Kama-Sutra proustien: la *chair est triste* et les rendez-vous amoureux sont des rendez-vous manqués. La sexualité humaine, comme nous l’enseigne la Psychanalyse, étant de l’ordre de

⁴⁴ Ibidem, p.314.

⁴⁵ Ibidem, p. 209.

⁴⁶ Ibidem, p. 348.

⁴⁷ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol.II. Paris: Gallimard, 1954. p. 364.

⁴⁸ Ibidem, p. 365.

⁴⁹ cf. DOUBROVSKI, S. Faire catleya. In: ____ . *Parcours critique*. Paris: Galilée, 1980. p. 137-164.

l'interdit de l'inceste, il n'y aura ni rencontre ni fusion amoureuse. L'homosexualité de nombreux personnages devra alors être comprise dans cette même impossibilité de bonheur par l'amour. Que les personnages amoureux partagent ou non les délices souterraines du monde de Sodome et de Gomorrhe, l'amour est une maladie. La série des amours inverties ne viendra alors que redoubler cette impossibilité d'une véritable rencontre entre des êtres-monades.⁵⁰

Les visages éclatés d'Odette et d'Albertine, comme tant d'autres dans la *Recherche*, seront alors comme les pièces d'un puzzle, à jamais dispersées, tout à fait à l'opposé de l'image première du premier amour du Narrateur présenté au lecteur de la *Recherche*, le grand amour interdit du petit garçon pour sa mère. Comment oublier le bonheur procuré par le baiser du soir qu'une mère donne à son enfant, lui permettant de vaincre la solitude et l'angoisse face à l'idée d'une nuit interminable? Le visage de la Mère, celui qui apaise cette souffrance, sert de "viatique" au voyage dans le monde du rêve, par certains côtés si semblable au monde de la mort:

*[...] quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir.*⁵¹

"Sa figure aimante" - et qui l'attire comme un aimant - n'est pas fragmentée et brille comme l'ostensoir du *pantoum* baudelairien⁵². Et le baiser est comparé à une hostie, symbole mystique de perfection: blancheur, circularité, aliment spirituel et matériel. Il est l'amour de Dieu qui s'est fait chair, le pendant de la colère du Dieu d'Abraham, à l'univers duquel Marcel associe l'image de son père.

Ce Père avait arbitrairement rompu le pacte qui assurait à l'enfant le baiser de sa mère, leur imposant une excessive distance⁵³: le voici qui monte les escaliers, une bougie à la main, et chacun de ses pas, éclairés par une lumière vacillante, semble l'éloigner de la place laissée vacante de la Loi. Ayant ordonné, finalement, à la Mère de passer la nuit avec le "petit" qui "a du chagrin", imposant alors à tous deux une excessive proximité, le Père met en branle la marche inexorable du Temps.⁵⁴

⁵⁰ cf. DELEUZE, G. *Proust et les signes*. Paris: Minuit, 1964.

⁵¹ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol. I. Paris: Gallimard, 1954. p. 13.

⁵² Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige....
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

BAUDELAIRE, C. Harmonie du soir. In: ____ *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968. p.69.

⁵³ cf. Dans l'oeuvre de Claude Lévi-Strauss, l'importance de la notion de la "bonne distance".

⁵⁴ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol. I. Paris: Gallimard, 1954. p.36-37 e 44.

5. Le retour des personnages, ou d'une robe dans une cathédrale

Bien des années plus tard, l'adulte, réveillé la nuit, faisant appel à la mémoire, associera aux lieux les personnes qu'il avait connues, et la séquence de ceux-là, présentée au début de la *Recherche*, correspondra à la structure générale de l'oeuvre:

*[...] je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois à Combray chez ma grand'tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté.*⁵⁵

Combray est l'espace qui correspond au temps de l'enfance, Balbec nous montre un Marcel jeune et amoureux d'Albertine, Paris est le théâtre de divers moments de la vie de ce personnage-narrateur, Doncières se confond avec l'époque du service militaire et Venise marque l'âge adulte. De l'enfance, le Narrateur n'a que le souvenir d'un espace-temps très précis:

*[...] le décor strictement nécessaire [...] au drame de mon déshabillage; comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir.*⁵⁶

Les souvenirs d'autres décors et d'autres heures de Combray ne pouvant être évoqués que grâce à la mémoire volontaire, "la mémoire de l'intelligence"⁵⁷, le Narrateur considère que le passé est mort pour lui, et c'est la fameuse madeleine trempée dans une tasse de thé qui lui rendra un bonheur du temps passé, associé comme il se doit à des notations spatiales: les fleurs de son jardin, celles du parc de Swann, les nymphéas de la Vivonne, les bonnes gens qu'il a connues enfant dans le cadre qui leur est propre, c'est-à-dire, la ville et les jardins de Combray⁵⁸.

Or le décor strictement nécessaire au drame du déshabillage de Marcel est un pan de lumière découpé dans le passé, un moment où le kaléidoscope, figé, se laisse lire comme une page, une vitre d'automobile, l'encadrement d'une fenêtre, le cadre d'une gravure, ou les parois d'un aquarium, autant d'images et du travail de découpage textuel proustien et de la nécessaire

⁵⁵ Ibidem, p. 8.

⁵⁶ Ibidem, p. 44.

⁵⁷ Ibidem, p.44.

⁵⁸ Ibidem, p. 46-48.

médiation que Proust exige entre le monde et nos divers modes de perception, représentée par le rapport de la grand-mère aux objets:

Elle essayait de ruser, sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer, pour la plus grande partie, de l'art encore, d'y introduire plusieurs "épaisseurs" d'art: au lieu de photographies de la cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférerait me donner des photographies de la cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert,⁵⁹ du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus.

Cet excès de fragments, de morceaux de récits, aggravé par les minutieuses "épaisseurs" d'art que Proust introduit dans son texte aurait dérouté éditeurs et critiques manquant de recul pour une mise en perspective de la totalité de l'oeuvre, mise en perspective qui leur aurait permis de comprendre la profonde unité thématique de celle-ci.

Il est vrai que, tout comme la famille du Narrateur ne soupçonne pas que le fils Swann mène "une brillante vie mondaine"⁶⁰, il est très difficile pour les milieux littéraires et pour un certain public de cesser de se représenter Proust comme un dilettante, homme du monde, l'ami du comte de Montesquiou et l'auteur des *Plaisirs et les jours*. Proust est d'ailleurs parfaitement conscient de cette difficulté supplémentaire. Léon Pierre-Quint signale tous les efforts que Proust a déployés, pour être accepté non plus comme "homme des salons" mais comme écrivain.⁶¹

Le manuscrit fut refusé successivement par la Nouvelle Revue Française, c'est-à-dire par Gide⁶², par le Mercure de France, Fasquelle et Ollendorf avant d'être publié à compte d'auteur chez Grasset. Dans sa recherche d'un éditeur, Proust essuie de nombreux échecs, qui se rattachent, à son avis, à une lecture qui ne peut, malgré ses innombrables lettres et démarches, rendre compte de la structure complète de son oeuvre.

Proust avait envoyé le texte du premier volume à Fasquelle, accompagné d'une lettre extrêmement détaillée dans laquelle il indique le plan général de la *Recherche*, les grandes lignes du Temps Retrouvé, surtout en ce qui concerne le côté "indécemment" de la deuxième partie. Lettre dans laquelle Proust se révèle inquiet, puisqu'il tient avant tout à mettre en valeur l'unité de son oeuvre:

⁵⁹ Ibidem, p. 40.

⁶⁰ Ibidem, p.16.

⁶¹ PIERRE-QUINT, L. *Proust et la stratégie littéraire*. Paris: Corrêa, 1954.

⁶² cf. à ce sujet le récit fait par la gouvernante de Proust, in: ALBARET, Celeste. *Monsieur Proust*. Paris: J'ai lu&Laffont, 1973.

[...] vous voyez d'ici ma situation, pour une oeuvre qui est certainement la dernière que j'écrirai et où j'ai tâché de faire tenir toute ma philosophie, de résonner toute ma musique, si après le premier volume, vous cassiez mon oeuvre en deux comme un vase qu'on brise, en en terminant la publication.⁶³

Hélas, le lecteur de Fasquelle, Jacques Normand, malgré les choses "remarquables" qu'il y signale, avait donné un avis défavorable, considérant que le défaut le plus grave est "l'absence de lien entre les épisodes et les personnages"⁶⁴.

De son côté, Humbolt, le directeur d'Ollendorf, dans une lettre à Louis de Robert, explique son refus, indiquant clairement son incompréhension:

*Cher ami, je suis peut-être bouché à l'éméri, mais je ne puis comprendre qu'un monsieur puisse employer trente pages à décrire comment il se tourne et se retourne dans son lit avant de trouver le sommeil.*⁶⁵

Proust ne renonce pas à sa recherche d'un éditeur qui soit sensible à ses qualités de style et qui accepte de publier un texte dont les dimensions et la complexité ne correspondent en rien à ceux du grand public qu'il souhaite d'atteindre. Il lui faut encore un éditeur qui le croie quand il expose le plan de la totalité de cette oeuvre qui, non totalement écrite est, paradoxalement, déjà complète⁶⁶, et qui en outre ne cessera de s'étendre, sans pour que pour autant soient sensiblement modifiés les derniers épisodes, sorte de testament esthétique de l'auteur.

Sans aucun doute, c'est autour des personnages et de leurs déplacements, que se construit l'unité de la *Recherche*. Et de nombreux critiques signalent l'importance du procédé balzacien du *retour des personnages*. Nous les revoyons en effet, régulièrement, mais sous des jours tellement différents qu'ils en deviennent parfois méconnaissables.

Au-delà des *outrages* du temps, qui enfle certaines parties du visage, ralentit les mouvements ou fait apparaître des poils ou des taches nouvelles sur la peau, la valeur affective ou sociale des personnages, tout comme leur ancrage social et géographique, à chaque mouvement du kaléidoscope, s'en trouvent transformés. Madame Verdurin devient Princesse de Guermantes, la dame en rose qui avait été Odette de Crécy, puis Mme Swann,

⁶³ PROUST, M. In: KOLB, tome XI, p. 2554-259 apud DIESBACH, G. Paris: Perrin, 1991. p. 503-504. Lettre du 28 octobre 1912.

⁶⁴ DIESBACH, G. op. cit. , p. 507.

⁶⁵ PIERRE-QUINT, L. op. cit., p. 28.

⁶⁶ Proust, dès 1912, avait mis le mot FIN sous le dernier chapitre de son livre. cf. Ibidem, p.77.

devient duchesse de Forcheville, le baron de Charlus perd sa force et son prestige, le Narrateur, après avoir confondu Gilberte avec sa mère, voit en Mlle de Saint-Loup la Gilberte qui avait enchanté son adolescence. Les alliances entre la bourgeoisie du côté de chez Swann et l'aristocratie du côté de Guermantes sont le signe, non seulement d'un monde qui s'est à jamais écroulé, mais d'une réalité où tout se tient, et où les deux chemins des promenades de l'enfance viennent se croiser devant la porte de la maison de Combray.

Toutefois, les procédés d'imitation des modèles proustiens ne seront compris que s'ils sont lus comme un hommage à des maîtres qu'il se doit de dépasser. C'est ainsi que le *retour des personnages*, l'un des procédés qui permet à Proust de construire l'espace-temps proustien peut également être lu dans la perspective de l'admiration de l'écrivain pour Wagner. Le *temps* proustien et le *tempo* wagnérien viennent alors se confondre: Wagner se sert, dans ses opéras, d'une technique analogue à celle du *retour des personnages*, technique commentée par Valéry, déjà en 1889, en des termes qui s'appliqueraient tout aussi bien à la *Recherche*:

Supposons qu'au lieu d'un refrain unique et monocorde, on en introduise plusieurs, que chaque personnage, chaque paysage, chaque état d'âme ait le sien propre; qu'on le reconnaisse au passage; qu'à la fin de la pièce de vers ou de prose, tous ces signes connus confluent pour former ce qu'on a appelé le torrent mélodique et que l'effet terminal soit le fruit de l'opposition, de la rencontre, du rapprochement des refrains, et nous arrivons à la conception du leitmotiv ou motif⁶⁷ dominant, qui est la base de la théorie musicale wagnérienne.

Personnages qui reviennent et qui sont reconnus au passage, les personnages proustiens assurent la cohésion des parties et l'unité de l'ensemble dans la structure générale de l'oeuvre. Ce livre que Marcel souhaite d'écrire, non pas pour raconter sa vie, mais pour éterniser ce qui rend la vie "digne d'être vécue"⁶⁸, pourrait, au dire du Narrateur, être bâti comme une cathédrale. Mais, celui-ci, s'entourant de paperoles collées et de feuillets épinglés, par modestie et peut-être aussi parce que beaucoup de grandes cathédrales "restent inachevées", affirme: "[...] je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe."⁶⁹ Image, donc, privilégiée par l'auteur, de l'unité de son oeuvre, du procédé de découpage, assemblage, harmonisation,

⁶⁷ apud PIROUÉ, G. op. cit. p.39, qui cite Henri Mondor *Précocité de Valéry*, p. 185.

⁶⁸ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol. III Paris: Gallimard, 1954. p. 1032.

⁶⁹ Ibidem, p. 1033.

présupposant un plan et un résultat; image de l'unité du livre qui vient contenir et recouvrir le corps textuel.

Le lecteur se souvient alors des toilettes de Mme Swann, quand elle se promène au bois de Boulogne ou au Jardin d'Acclimatation, toilettes qui, au gré des modes qui se succèdent, ont gardé de chaque époque un atour, une couleur, ou la préférence pour certaines étoffes⁷⁰. Ces toilettes, auparavant composées d'éléments si disparates, qu'ils lui faisaient une silhouette disloquée, sont devenues harmonieuses et permettent de suivre la mode en sa diachronie. Le passage du temps s'en trouve en quelque sorte spatialisé. Dans ses robes et ses foulards, Odette exhibe pour ainsi dire, sur l'axe de la simultanéité, l'axe de la successivité, annulant dans une sorte d'éternel *degré zéro* de la mode, ce qui semble en constituer l'essence même, c'est-à-dire, son épiphémérité.⁷¹

Conclusion: du kaleidoscope au panorama

Arrivés là, au terme de cette promenade sur les chemins de la *Recherche*, vous vous demandez peut-être, comme la famille du Narrateur entraînée par le Père dans les environs de Combray: où nous trouvons-nous?⁷² Eh bien, de retour devant la vitrine de l'opticien, face au petit bonhomme barométrique et aussi aux verres grossissants qui s'y trouvent également, et que Proust, pensant à nous, ses lecteurs, compare à son livre:

Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre,⁷³ grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes.

Et l'instrument optique que Proust nous fournit nous fait voir, dans la *Recherche*, une succession kaléidoscopique de tableaux que nous pourrions dire impressionnistes, immobilisant les effets de la lumière, mais aussi cubistes, résultat d'un travail de décomposition et de restitution d'une totalité, où les fragments tiennent entre eux malgré des coupures, des à-coups, des sauts temporels ou spatiaux.

⁷⁰ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol.II. Paris: Gallimard, 1954. p. 618-619.

⁷¹ Elle personifie en quelque sorte la définition baudelairienne de l'esthétique de la modernité: "Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion." cf. BAUDELAIRE, C. Le peintre de la vie moderne. In: ___ *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968. p. 550.

⁷² PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol.I. Paris: Gallimard, 1954. p. 115.

⁷³ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. vol.III. Paris: Gallimard, 1954. p. 1033.

Voici que, transportés par le fauteuil magique de la lecture, nous nous trouvons aussi dans les pages mêmes de la *Recherche*, plus précisément dans la cour de l'hôtel des Guermantes, aux côtés du Narrateur, au moment où celui-ci bute sur deux pavés inégaux de la cour. Narrateur et lecteur mettent alors en perspective l'ensemble de la *Recherche*, et la cour des Guermantes - comme dirait Saint-Simon de la cour de Versailles - se dispose à leurs yeux, comme un panorama, ouvrant la perspective du temps retrouvé, grâce à l'écriture.⁷⁴

Symbolisant le Temps-espace linéaire qui ronge les êtres, les personnages de la *Recherche*, lors du dernier épisode, viennent un à un, comme les acteurs d'une pièce appelés à saluer le public à la fin de la représentation, se disposer en cercle autour du grand maître de cérémonies, le Narrateur. Celui-ci nous les montre alors comme des "êtres monstrueux":

*occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure - puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer - dans le Temps.*⁷⁵

Ils sont devenus des êtres fabuleux, des géants, déployant chacun leur corps monstrueux, fait de l'amalgame de toutes leurs métamorphoses dans le temps, occupant tout l'espace textuel, devenus, non plus des personnages panoramiques, mais le panorama lui-même, plaçant en quelque sorte, en perspective, non seulement l'espace, mais aussi le temps, et symbolisant ainsi l'Espace-temps circulaire de l'éternité de l'art.

Bibliografia

BARTHES, Roland. Proust et les noms. In: ____ . *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil: 1953 & 1972. p. 121-134.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. 105 p.

_____. "Longtemps je me suis couché de bonne heure". In: ____ . *Essais critiques IV; Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984. p. 313-325

⁷⁴ "[...] je parlais d'un moment précis du texte de Proust où effectivement le récit est comme une mise en perspective, l'ouverture d'une perspective". CHEVRIER, J-F. Proust par Roland Barthes. IN: COMPAGNON, A. & alii. *Prétexte: Roland Barthes*. Paris: UGE, 1978. p.388.

⁷⁵ PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. vol. III. Paris: Gallimard, 1954. p. 1048.

- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968. 759p.
- BAURET, Gabriel. Les manifestes de la peinture. *LITTÉRATURE*; Les manifestes. n. 39, octobre 1980. p.95-102
- BAYARD, Pierre. *Le hors sujet*; Proust et la digression. Paris: Minuit, 1996. 188p.
- BERTHO, Sophie. La vie à l'oeuvre. In: *CRITIQUE*; Proust: regards croisés. n° 598, mars 1997. p.147-156.
- BIBESCO, Princesse. *Au bal avec Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1928 renouvelé en 1956. 141p.
- BIDOU-ZACHARASIEN. *Proust sociologue*. Paris: Ed. Descartes & Cie, 1997.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995 (1994). 552 p.
- BONNET, Henri. *Alphonse Darlu*; le maître de philosophie de Marcel Proust. Paris: Nizet, 1961. 130p.
- BOWIE, Malcolm. *Freud, Proust and Lacan: theory as fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 225 p.
- CASTELLANE, Boni de. *Mémoires de Boni de Castellane*. 1867-1932. *Introduction et notes* D' EMMANUEL DE WARESQUIEL. Paris: Librairie Académique Perrin, 1986. (Les Mémoires de Boni de Castellane ont paru pour la première fois aux Editions G. Crès et Cie, sous le titre *Comment j'ai découvert l'Amérique* (1924) et *L'art d'être pauvre* (1925). 422 p.
- C 'EST LA VIE DE CHÂTEAU. La vie à l'endroit. Emission télévisée. TV5. 08.12.97, 22h30.
- CHEVRIER, Jean-François. Proust par Roland Barthes. IN: COMPAGNON, Antoine & alii. *Prétexte: Roland Barthes*. Paris: UGE, 1978. p.370-393
- DANTZIG, Charles (dir.). *Le grand livre de Proust*. Paris: Les Belles Lettres, 1996. 269p.
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: Ed. Minuit, 1964. 210 p.
- DESCOMBES, Vincent. *Proust; philosophie du roman*. Paris: Minuit, 1987.
- DIEBACH, Ghislain de. *Proust*. Paris: Perrin, 1991. 775 p.
- DOUBROVSKY, Serge. Faire catleya. In: _____. *Parcours critique*. Paris: Galilée, 1980. p. 137-147
- _____. *Un amour de soi*. Paris: Hachette, 1982. 477 p.
- _____. Corps du texte/Texte du corps. In: *Autobiographiques*: de Corneille à Sartre. Paris, PUF, 1988. p.43-60
- DUMONCEL, Jean-Claude. *Le symbole d'Hécate*; philosophie deleuzienne et roman proustien. Paris: HYX, 1996. 117 p.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977. 505 p.
- FRAISSE, Luc. *Le processus de la création chez Marcel Proust*; le fragment expérimental. Paris: José Corti, 1988. 465 p.

- FRANCASTEL, Pierre. *Etudes de sociologie de l'art*. Paris: Denoël, 1970. 252p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. 281 p.
- _____. *Palimpsestes; la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. 573 p.
- _____. “Un de mes écrivains préférés”. In: *POÉTIQUE*. Paris: Seuil, 1990. p. 509-519.
- HOUSTON, John Porter. Les structures temporelles dans “A la recherche du temps perdu”. In: GENETTE, G. & TODOROV, T. *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, 1980. p.88-104.
- LATTRE, Alain de. *La doctrine de la réalité chez Proust*. 3 vol. Paris: José Corti, 1978 - 1981 - 1985. 220p. 287p. 273p.
- LE MONDE DE PROUST*; photographies de Paul Nadar. Paris: Editions Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1991. 125 p.
- LINS, Álvaro. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. 162 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. Análise do Discurso Literário - Mesa-redonda. *Simpósio Internacional sobre Análise do Discurso: controvérsias e perspectivas*. Belo Horizonte, Fale-UFMG/Paris XIII, 1997 (anotações).
- MEGAY, Joyce. *Bergson et Proust; essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*. Paris: Vrin, 1976. 167 p.
- OTTAVANI, Isabelle & POULAIN, Philippe. *Le Paris de Marcel Proust*. Paris: Paris Musées, 1996. 100 p.
- PAINTER, George. *Marcel Proust*. 2 vol. Paris: Mercure de France, 1966 (1959) 466p et 517p.
- PICHON, Yann le. *Le musée retrouvé de Marcel Proust*. Paris: Stock, 1990. 270 p.
- PIERRE-QUINT, Léon. *Proust et la stratégie littéraire*. Paris: Corrêa, 1954. 179 p.
- PIROUÉ, Georges. *Proust et la musique du devenir*. Paris: Denoël, 1960. 320 p.
- POULET, Georges. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, 1963-1982. 210p.
- PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. 14 vol. Paris: Gallimard, 1919-1927.
- _____. *A la recherche du temps perdu*. III vol. Paris: Gallimard, 1954. 1003 p., 1224 p., 1321 p.
- _____. *Contre Sainte Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Paris: NRF & Gallimard, 1971. 1022 p.
- _____. *Matinée chez la Princesse de Guermantes; cahiers du Temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1982. 491 p.
- _____. *Albertine disparue*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1987. 223 p.

- SOLLERS, Philippe. Proust et Gomorrhe. In: ____ . *Théorie des exceptions*. Paris: Gallimard, 1986. p. 75-79
- _____. *La guerre du goût*. Paris: Gallimard, 1994. 642 p.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1996. 952p.
- VÉDRÉS, Nicole. *Paris 1900*. /s.l./ René Chateau Video, 1992. 79 mn.

