



Kent Academic Repository

**Authier, Marine (2018) *Le Petit et le fragment dans l'oeuvre de Marcel Proust*.
Doctor of Philosophy (PhD) thesis, University of Kent,.**

Downloaded from

<https://kar.kent.ac.uk/66482/> The University of Kent's Academic Repository KAR

The version of record is available from

This document version

UNSPECIFIED

DOI for this version

Licence for this version

UNSPECIFIED

Additional information

Versions of research works

Versions of Record

If this version is the version of record, it is the same as the published version available on the publisher's web site. Cite as the published version.

Author Accepted Manuscripts

If this document is identified as the Author Accepted Manuscript it is the version after peer review but before type setting, copy editing or publisher branding. Cite as Surname, Initial. (Year) 'Title of article'. To be published in *Title of Journal*, Volume and issue numbers [peer-reviewed accepted version]. Available at: DOI or URL (Accessed: date).

Enquiries

If you have questions about this document contact ResearchSupport@kent.ac.uk. Please include the URL of the record in KAR. If you believe that your, or a third party's rights have been compromised through this document please see our [Take Down policy](https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies) (available from <https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies>).

PhD/ Thèse de doctorat

University of Kent, School of European Culture and Languages

Department of Modern Languages (French)

Présentée par Marine Authier

Le Petit et le fragment dans l'œuvre de Marcel Proust

Thèse de doctorat dirigée par Docteur Thomas Baldwin et Docteur Lucy O'Meara

93961 mots

Table des matières

Remerciements	5
Résumé	6
Références et abréviations	7
Introduction	8
1. Le petit et le fragment: un couple prosaïque?	8
2. Point de contact chez Marcel Proust	11
3. Corpus d'étude	16
Chapitre 1 - Le Petit et le fragment avant Proust: Hugo, Balzac, Flaubert, Baudelaire et Zola	21
1. Composition et écriture	22
1.1 Hugo et le fragment moderne	24
1.2 Balzac et Flaubert: des œuvres en mouvement	26
1.3 Baudelaire entre fragmentation et unité	29
1.4 Zola: une écriture rapide et continue	32
2. Des univers littéraires éclatés	36
2.1 Un monde romantique chaotique	37
2.2 La division chez Balzac et Flaubert	41
2.3 L'univers brisé de Baudelaire	44
2.4 Principe de division génétique chez Zola	48
3. Petit détail et grande loi	52
3.1 Hugo: le 'Poète-Mage'	54
3.2 Balzac et Flaubert: le détail, incarnation réaliste	56
3.3 Baudelaire à la recherche de l'universel	60
3.4 Zola: du particulier au général	63
Conclusion	66
Chapitre 2 - Proust avant Proust: de l'inspiration à l'affirmation du petit et du fragment	69
1. Les Plaisirs et les jours	70
1.1 Éclatement et diversité	71
1.2 Éclatement et incompatibilité	74
1.3 Vague impression de généralité	77
2. Jean Santeuil	81
2.1 Fragments et ébauches	82
2.2 Mécanisme de répétition: réécriture originale	85

2.3 Jean à la recherche du petit détail.....	88
3. Pastiches et mélanges et Contre Sainte-Beuve	92
3.1 De l'écriture restreinte des pastiches au libre développement du <i>Contre Sainte-Beuve</i>	94
3.2 Du côté de Ruskin	97
3.3 Le petit et le fragment dans la théorie esthétique proustienne	100
Conclusion.....	105
Chapitre 3 - Les Mécanismes du petit et du fragment dans <i>À la recherche du temps perdu</i>	107
1. Mécanismes de diminution	109
1.1 Condensation et contraction	110
1.2 Réduction et rétrécissement.....	113
1.3 Emblématisation.....	116
2. Mécanismes d'agrandissement et d'augmentation	119
2.1 Multiplication	120
2.2 Répétition	122
2.3 Expansion et agrandissement	125
3. Mécanismes de destruction.....	130
3.1 Explosion, éclatement et émiettement.....	131
3.2 Division	135
3.3 Décomposition	141
4. Mécanismes de création	144
4.1 Convergence.....	145
4.2 Assemblage et regroupement	148
4.3 Extraction et découpage	152
Conclusion	156
Chapitre 4 - Tout n'est que fragment: relativité des lois et de l'écriture d'<i>À la recherche du temps perdu</i>	158
1. De la conclusion à la relance: mouvement cyclique des lois proustiennes	161
1.1 Du petit fait à la grande loi: schéma systématique du Narrateur proustien	162
1.1.1 Constat et ancrage à la manière d'un scientifique.....	162
1.1.2 Mouvement du particulier vers le général.....	164
1.1.3 Valeurs de la généralisation	165
1.2 Problèmes de la loi proustienne	166
1.2.1 La sensation au fondement de la loi	167
1.2.2 La subjectivité	169
1.2.3 La formulation et l'imprécision.....	171

1.3 Instabilité générale: résistance du grand, dominance du petit	175
1.3.1 Le monde indéchiffrable de la mondanité.....	177
1.3.2 L’Affaire Dreyfus ou la division mouvante	179
1.3.3 La vérité dissimulée de l’homosexualité.....	182
2. Les vitesses de l’écriture proustienne	185
2.1 Écriture de la dilatation en cours	187
2.1.1 La disproportion	188
2.1.2 Le petit qui envahit l’espace.....	192
2.1.3 Le petit fragment vital	194
2.2 Écriture du déchiffrement en cours	197
2.2.1 Tâtonnement par petites touches	199
2.2.2 La mise en attente du sens.....	202
2.2.3 Le déchiffrement fou: prolifération de fragments à l’infini	204
Conclusion.....	207
Conclusion	209
1. La régularité du fragment et la maturation du petit.....	209
2. Évolution hors-norme.....	211
3. La <i>Recherche</i> ou le piège de l’entre-deux	212
4. Triomphe final de la décomposition.....	214
Bibliographie des œuvres citées	216

Remerciements

Ce travail de recherche découle d'un projet commun et je tiens ici à remercier personnellement les personnes qui y ont contribué. Merci à Tom Baldwin qui m'a fait découvrir l'univers proustien et m'a encouragée à entreprendre cette étude au sujet du petit et du fragment. Son enthousiasme et sa patience m'ont accompagnée tout au long de ces quatre dernières années. Merci également à Lucy O'Meara pour sa disponibilité, son soutien et ses précieux conseils lors des relectures.

Je suis reconnaissante à l'université du Kent, à la School of European Culture and Languages et au Modern Languages Department pour avoir soutenu financièrement mon projet en m'accordant la bourse Kent 50th Anniversary Research Scholarship. Un merci tout particulier à Jacqui Martlew qui facilite au quotidien le travail de recherche à l'université. Leurs encouragements ont été sans faille depuis le début de mes études.

Merci à James Fowler dont le programme d'échange avec l'École Normale Supérieure (Paris) m'a permis, pendant un semestre, de travailler en étroite collaboration avec d'éminents spécialistes proustiens.

Pour leur soutien indéfectible, je tiens ici à remercier tout particulièrement Dominique Carlini-Versini et Clémence Ardin. Les journées à travailler sur la thèse au bureau étaient toujours plus agréables en votre présence. Merci aussi à James Downes, Josh Townsley, Jack Bridgewater et Joe Perkins pour nos discussions quotidiennes entre doctorants de toutes disciplines.

Je remercie sincèrement Laura Fort, Floria Dufoux, Léa Luong, Lucile Sins-Augier et Sébastien Débonnaire pour s'être gentiment proposé de relire mon travail. Leurs avis m'ont été précieux.

Enfin, à ma famille, mes parents, Anaïs, Nathan, Cathy, Daniel, Amandine, Guillaume, Marie et Aurélie, merci d'avoir toujours été là pour moi.

Résumé

Mots clés: petit, fragment, loi, mécanisme, relativité

La *Recherche* (1913-1922) de Marcel Proust (1871-1922) est remarquable par ses détails emblématiques: la 'petite madeleine', 'la petite bande de jeunes filles', 'le petit pan de mur jaune'. Dans chacun des cas, Proust insiste sur la taille infime. Pourtant, en dépit de cette restriction, chacun fait paradoxalement ressortir un événement majeur: les miettes du gâteau font vivre au Narrateur sa première expérience de la mémoire involontaire; de la petite bande s'extrait Albertine, personnage incontournable de la *Recherche*; et le pan de mur jaune donne à Bergotte une leçon de style. Cette constatation nous amène à interroger la hiérarchie du petit et du fragment dans l'œuvre de Proust. La thèse aura ainsi pour but d'indiquer si nous sommes en présence d'exemples ponctuels qui incarnent une grandeur transcendante, ou s'il y a chez Proust une stratégie du détail hypersémantisé.

Nous aborderons la question par une approche comparatiste. Nous commencerons par examiner le style et les univers d'auteurs français du XIXème siècle (Hugo, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Zola) et du critique anglais Ruskin pour montrer que les lectures et les études de style d'autrui amènent Proust à construire et à imposer progressivement l'unicité à son œuvre. Nous confronterons ensuite le Proust des œuvres de jeunesse à celui de la *Recherche*, pour voir si le traitement et la signification du petit et du fragment sont l'aboutissement d'un changement esthétique voulu ou le prolongement d'un style minutieux présent dès *Les Plaisirs et les jours* (1896).

Au fur et à mesure de notre étude, nous constaterons un inversement de valeur des deux motifs, qui d'insignifiants deviennent primordiaux. L'apogée est atteint dans la *Recherche* où le Narrateur ne collecte plus seulement le petit et le fragment mais les crée activement. Première étape vers la grande loi, le Narrateur oscille constamment entre le petit et le grand, le fragment et le tout pour approcher au plus près la vérité. Bien qu'il multiplie les mécanismes de perception, les lois ne résistent pas à la relativité.

Dans l'univers brisé de la *Recherche*, le sens est sans cesse différé, le tout est inaccessible et le grand toujours détruit. Notre étude aura donc pour but de montrer chez Proust le retour permanent et inéluctable au petit et au fragment.

Références et abréviations

Pour l'œuvre de Marcel Proust

- *JS Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition Pierre Clarac et Yves Sandre (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1971)
- *PJ Les Plaisirs et les jours*, *Ibid.*
- *CSB Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition Pierre Clarac et Yves Sandre (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1971)
- *PM Pastiches et mélanges*, *Ibid.*
- I-IV *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de J.-Y. Tadié (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1988-89)

Pour l'œuvre de Victor Hugo

- *LS La Légende des siècles* (Paris: Garnier-Flammarion, 1979)
- *FS La Fin de Satan* (Paris: Gallimard, 1984)
- *C Les Contemplations* (Paris: Flammarion, 1995)
- *PC Préface de Cromwell* (Paris: Larousse, 2001)

Pour l'œuvre d'Honoré de Balzac

- *PG Le Père Goriot* (Paris: Garnier, 1963)
- *CC Le Colonel Chabert*, suivi de *Honorine et L'Interdiction* (Paris: Garnier, 1964)

Pour l'œuvre de Gustave Flaubert

- *CS Un Cœur simple* (Paris: Livre de Poche, 1994)
- *MB Madame Bovary* (Paris: Gallimard, 2004)

Pour l'œuvre de Charles Baudelaire

- *FDM Les Fleurs du mal* (Paris: Gallimard, 1972)
- *CA Critique d'art*, suivi de *Critique musicale* (Paris: Gallimard, 1992)
- *PPP Petits poèmes en prose* (Paris: Seuil, 1994)

Pour l'œuvre d'Émile Zola

- *DP Le Docteur Pascal* (Paris: Fasquelle et Gallimard, 1967)
- *BD Au Bonheur des dames* (Paris: Fasquelle, 1967)
- *LC La Curée* (Paris: Flammarion, 1970)
- *O L'Œuvre* (Paris: Flammarion, 1974)
- *N Nana* (Paris: Flammarion, 2000)

Introduction

‘Écrivez une œuvre ou des fragments, car tout est fragment, même le tout. Peu importe.’¹

1. Le petit et le fragment: un couple prosaïque?

Le petit et le fragment sont sémantiquement proches: les deux motifs contiennent la notion d’infériorité. Ils se présentent, en effet, par rapport à la norme, sous une forme diminuée, détériorée, voire négative. La définition de l’épithète ‘petit’ nous montre que le terme connote un double restrictif de taille d’un côté (infime, minuscule) et d’importance de l’autre (secondaire, insignifiant). Le *Littré*, qui insiste sur les points négatifs en les listant les uns à la suite des autres, précise le sens de ‘petit’ comme ayant ‘peu de valeur’ ou qui ‘se dit de ce qui manque de noblesse, de dignité’². L’épithète pâtit de son sens restrictif: la simplicité est dépréciée parce qu’elle suggère une limitation. Leo Bersani dresse une brève histoire du petit dans les titres de journaux, à partir de l’analyse de M. C.-S. Hérisson, et remarque que cette connotation négative est un fait généralement ancré dans différentes cultures. Le manque de sérieux est la raison principale de son absence dans les journaux anglo-saxons: en Amérique, le petit ne fait pas le poids linguistiquement, d’abord parce que ‘dans la réclame américaine les superlatifs foisonnent’, mais aussi parce que ‘*little*, terme d’affection réservé aux enfants et aux amoureux, ne se prête pas à un emploi « officiel »’³. Même si l’analyse de Bersani se concentre sur les titres de journaux, elle éclaire de manière générale l’insuffisance du petit, qui ne résiste pas face à son imposant contraire: le grand.

Le fragment possède un statut similaire à celui du petit. Quand on pense à la fragmentation, on se représente la division et l’éclatement. Dominique Berthet, dans l’introduction de son entretien avec Marc Jimenez, résume la notion de fragment ‘à l’idée de brisure, de rupture, de coupure, de blessure, de morcellement, d’éclat, de désagrégation’⁴. Cette

¹ Lettre d’Alphonse de Lamartine à Charles Nodier, le 13 juillet 1830, citée par Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire* (Paris: Le Livre de Poche, 2007), p. 313.

² Émile Littré, ‘Petit’, in *Dictionnaire de la langue française* [en ligne]: <https://www.littre.org/definition/petit> [accédé le 07 septembre 2017].

³ Leo Bersani, ‘« Insignifiant » dans le titre d’un journal américain’, in Albert Dauzat (dir.), *Le Français moderne*, janvier 1954 [en ligne]: <http://fr.calameo.com/read/00090394792e2d7248357?authid=xPiImayJGEI> [accédé le 06 septembre 2017].

⁴ Dominique Berthet, ‘Fragment d’avenir. Un entretien avec Marc Jimenez’, in Dominique Berthet (ed.), *Recherches en esthétique. Le fragment* (Fort-de-France: Centre d’Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2008), pp. 7-11 (p. 7).

accumulation met en valeur les deux aspects du fragment que sont la violence et la ruine. Ce sens est notamment renforcé par l'étymologie du mot (*fragmentum, frangere*) qui signifie éclater: le fragment est la marque d'une décomposition qui n'a pas résisté au temps. Pour Pascal Quignard, la violence semble être encore trop faible pour caractériser le fragment. Il préfère insister sur le déchaînement: 'En grec le fragment, c'est le *klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le *spasmos* vient de là: convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque'⁵. Comme pour le petit, l'aspect négatif prédomine: en plus d'être la conséquence d'une destruction, comme le rappellent Berthet et Quignard, la présence du fragment évoque inévitablement un tout perdu, brisé ou manquant. Le fragment existe bien à part entière, mais il dépend originellement d'un ensemble: autrement dit, n'en posséder qu'un, c'est souligner l'absence des autres. Le fragmentaire repousse donc la finitude. Le *Littré* suggère le lien entre le fragment et l'inachèvement en proposant cette définition: 'Morceau d'un livre, d'un ouvrage qui n'est point encore terminé ou qui n'a pu l'être'⁶. À première vue, le fragment comme le petit, arraché, éclaté, réduit ou encore incomplet, sont rabaissés au rang inférieur dans la hiérarchie des valeurs.

Notre étude sur le couple petit-fragment nous amènera à étendre notre lexique jusqu'au détail, également pris pour cible pour sa petite taille et son importance, d'apparence moindre. L'hostilité pour le détail puise son origine dans le domaine pictural. Dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1996), Daniel Arasse retrace l'émergence progressive du détail en tant que 'petit important'⁷. Il explique d'abord l'étonnement autour du détail, généralement rejeté au profit du grand: 'le détail se manifestait alors comme un écart ou une résistance par rapport à l'ensemble du tableau; il semblait avoir pour fonction de transmettre une information parcellaire, différente du message global de l'œuvre – ou indifférente à celui-ci'⁸. Arasse souligne ici les enjeux de la distance dans la perception d'un tableau: regarder de près, c'est choisir d'ignorer l'impression globale. Une observation bornée au simple détail aurait pour conséquence de limiter, voire de fausser le message. Or, dans son étude, Arasse s'attache précisément à restaurer l'importance du détail, en encourageant le lecteur à se rapprocher intimement de l'œuvre. Pour lui, les petits détails jouissent d'un statut unique d'emblèmes de la création: 'le détail peut devenir, en définitive, un « comble » du tableau: bien géré, maîtrisé et, si l'on peut dire, correctement planifié dans le dispositif du « tout ensemble »,

⁵ Pascal Quignard, *Une Gêne technique à l'égard des fragments* (Montpellier: Fata Morgana, 1986), p. 33.

⁶ 'Fragment', in *Dictionnaire de la langue française* [en ligne]: <https://www.littré.org/definition/fragment> [accédé le 08 septembre 2017].

⁷ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris: Flammarion, 1996), p. 225.

⁸ *Ibid.*, pp. 6-7.

il est le « point » [...] où se parfait le dispositif de la représentation⁹. Contre l'aspect restrictif, Arasse suggère une vision métonymique où le petit détail condense l'essence et le message de l'œuvre. Pour le spectateur, la jouissance est directement liée au processus d'extraction: la puissance du détail n'est révélée qu'après coup, après un patient travail d'observation qui permet de déceler son unicité et son pouvoir de suggestion. Le petit détail est donc grand, si l'on prend la peine de l'appréhender à sa juste valeur.

Lectures du détail (1996) de Naomi Schor propose un parallèle intéressant entre peinture et littérature concernant le développement du petit détail. Elle explique, en effet, que, comme en peinture, sa légitimité a longtemps été remise en cause: le détail était avant tout profane, 'avec son cortège de connotations négatives – quotidienneté, naturalisme, prosaïsme, petitesse, insignifiance'¹⁰. À l'image du petit et du fragment, le détail n'échappe pas à la minimalisation et traîne avec lui son manque de sacralité. Pour autant, le statut du détail littéraire n'est pas fixe: Schor démontre qu'il évolue, sans parvenir toutefois à sortir de la sphère négative. Il est d'abord considéré comme défavorisé par le classicisme avant d'être rabaisé à un simple ornement par les décadents. Entre ces deux courants, Schor précise toutefois que le dix-neuvième siècle, avec le traitement du détail par les réalistes, constitue un premier bouleversement important. Mais ce n'est toutefois pas une réelle révolution, puisque c'est 'le moment où s'est dessinée une rupture épistémologique qui ferait enfin du détail une catégorie esthétique académique à part entière, même si, par ailleurs, les porte-paroles de l'esthétique académique continuaient de jeter l'anathème sur le détail relégué dans le décoratif, le domestique, et le féminin'¹¹.

Le petit, le fragment et le détail ont donc en commun cette réduction intrinsèque. Chacun semble appartenir soit à quelque chose de plus grand, soit être dans l'attente d'une évolution. Leslie Hill affirme sur ce point que 'the time of the fragment [...] is never the fullness of the present. It is the time of between-times: between remembering and forgetting, continuity and discontinuity, obedience and objection'¹². Hill nous présente le fragment comme un fragile entre-deux, une étape momentanée, un suspens. Il met en scène le combat des antagonismes, en étant à la fois suffisant et lacunaire, fort et impuissant. Sa présence rappelle l'absence et peut encourager à partir à la recherche de mieux, c'est-à-dire, du tout, de l'unité et du grand:

Chaque fragment figure une totalité, mais cette totalité porte en elle l'absence même du tout dont elle forme néanmoins une entité achevée. Aucun fragment ne

⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰ Naomi Schor, *Lectures du détail*, traduction de Luce Camus (Paris: Nathan, 1994), p. 59.

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

¹² Leslie Hill, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A Change of Epoch* (New York: Continuum, 2012), p. 2.

se suffit donc à lui-même, et chacun porte au contraire en lui ce qui l'attire vers son recommencement, son infinie répétition. Chaque fragment reflète et constitue donc à la fois un tout fini, et l'absence de totalité.¹³

Le fragment n'est pas le tout, le détail n'est pas l'ensemble, le petit n'est pas le grand, mais certains critiques invitent à dépasser la négativité en posant un nouveau regard sur les trois motifs. Anne Herschberg-Pierrot qui étudie le fragment en tant que forme d'écriture, propose, par exemple, de considérer le moment de suspens comme le temps de la potentialité: 'un temps différé, ouvert à la possibilité d'un changement dans l'écrit, d'un retour sur le déjà écrit'¹⁴. Pour elle, le fragment, par sa nature non-finie, est infini. Il permet à l'écrivain de développer, de reprendre ou de compléter les moindres brèches de son texte: 'Un inachèvement peut être un tout nouveau commencement'¹⁵. Herschberg-Pierrot rejoint ici la vision barthesienne du fragment en tant que 'début': 'autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs ([...] le risque de clausule rhétorique est trop grand: crainte de ne savoir résister au *dernier mot*, à la dernière réplique)'¹⁶. Le fragment oscille donc entre la marque d'une ruine et la promesse d'un renouvellement. Il partage, avec le petit et le détail, un statut ambigu et des valeurs contradictoires que nous allons analyser et définir dans les œuvres de Marcel Proust.

2. Point de contact chez Marcel Proust

Notre étude part de la constatation d'un revirement minutieux où le petit détail semble incarner au mieux le style de Marcel Proust dans la *Recherche* (1913-1922). Il est, en effet, commun de se prétendre familier avec l'univers proustien en n'ayant lu que l'épisode de la madeleine. Véritable emblème, la madeleine résume à elle seule les grands thèmes qui traversent le roman: l'enfance, l'habitude, le corps, l'intelligence et la mémoire. Ce fragment de texte, pourtant restreint, résonne de toute sa puissance significative à travers le roman – *Le Temps retrouvé* revient sur cette première expérience pour saisir les enjeux du 'temps à l'état pur' (IV, 451) – et même au-delà, puisque la 'madeleine de Proust' fait désormais partie des expressions populaires. Le petit détail a finalement acquis son autonomie par rapport à l'ensemble dont il est originellement extrait. Luc Fraisse, qui entreprend une analyse du fragment chez Proust,

¹³ Éric Hoppenot, 'Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire: « le temps de l'absence de temps »', in Ricard Ripoll (dir.), *L'Écriture fragmentaire: théories et pratiques. Actes du Ier Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001* (Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2002), pp. 103-22 (p. 119).

¹⁴ Anne Herschberg-Pierrot, *Le Style en mouvement. Littérature et art* (Paris: Belin, 2005), p. 124.

¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes, par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975), p. 98.

note les possibilités d'un basculement du petit au grand: 'Détails humbles peut-être, mais grandis parce qu'ils sont porteurs de la précieuse idée fixe qui signe l'originalité de l'artiste et se traduit dans son œuvre par un motif récurrent'¹⁷. Fraisse affirme la présence ponctuelle, dans la *Recherche*, de petits fragments dont la répétition souligne l'importance. Chaque réapparition leur permet de s'étendre dans l'espace et le temps, et c'est cette omniprésence qui révèle toute leur grandeur. La madeleine n'est pas le seul fragment quintessencié de l'œuvre. Fraisse mentionne également la 'petite phrase de Vinteuil' et incite son lecteur à chercher les autres: 'Il appartient donc, à celui qui veut comprendre le pourquoi de la création, d'isoler ce fragment essentiel, ce morceau fondamental, ce fragment si irréductiblement original qu'il se signale *autre* partout où il apparaît, autre dans le contexte même de l'œuvre où il s'insère'¹⁸. L'originalité dont parle Fraisse est double: la nature du détail d'abord, puisque le petit cache finalement une forme de grandeur, la puissance de signification ensuite, puisque le peu suffit à contenir l'essence de l'œuvre et de l'artiste.

Cette remarque nous amène à questionner la hiérarchie des valeurs dans les œuvres de Proust: la madeleine est-elle le seul exemple où le petit incarne une grandeur transcendante ou bien existe-t-il une stratégie du détail hypersémantisé? Tâchons d'abord de préciser la présence numérique de l'épithète 'petit' et de son contraire. Les travaux d'Étienne Brunet nous permettent de comptabiliser 1896 occurrences de petit sous toutes ses formes (singulière, plurielle, masculine et féminine). Sa présence est régulièrement accrue dans les trois premiers volumes et décroît à partir de *Sodome et Gomorrhe*¹⁹. Mais avec ces 1896 occurrences (présence moyenne du petit dans les volumes de la *Recherche*) Brunet nous indique que l'usage de l'adjectif par Proust est très inférieur à la moyenne de son temps (-8, 54). À l'inverse, le 'grand' est généralement plus présent avec 2238 occurrences et largement supérieur à l'emploi moyen de l'époque (+15,74). D'un point de vue purement numérique, Proust montre donc un attrait plus marqué pour ce dernier. Notons toutefois que la simple présence de ce vocabulaire ne suffit pas à prouver l'importance accordée par le Narrateur de la *Recherche* aux éléments imposants de son environnement. Au contraire, dans l'immensité et la densité de l'univers, le petit, souvent banal et artificiel retient l'attention du Narrateur pour mieux saisir la réalité dans ses moindres détails: le baiser de la mère le soir qui dure 'si peu de temps' (I, 13); 'ce quelque chose' (I, 37)

¹⁷ Luc Fraisse, *Le Processus de la création chez Proust: le fragment expérimental* (Paris: José Corti, 1988), p. 385.

¹⁸ *Ibid.* L'auteur souligne.

¹⁹ Voir Étienne Brunet, *Le Vocabulaire de Proust*, 3 vols (Genève: Slatkine-Champion, 1983). La présence numérique de petit (e, es, s) est listée ici pour chaque volume: 322 occurrences pour *Du Côté de chez Swann*, 325 pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 325 pour *Le Côté de Guermantes*, 356 pour *Sodome et Gomorrhe*, 257 pour *La Prisonnière*, 148 pour *La Fugitive* et 163 pour *Le Temps retrouvé*.

dans le comportement de son père; ‘les petits faits’ (I, 21) qui constituent la réputation de Swann; la ‘petite phrase’ (I, 209) de la sonate de Vinteuil, qui marque si profondément l’amour de Swann et les amours successifs du Narrateur; le ‘petit pan de mur jaune’ (III, 692) de Ver Meer²⁰ qui achève Bergotte. Dans cette optique, Jean-Pierre Richard nous encourage à scruter le petit et nous interpelle sur la ‘disproportion souhaitée entre le signifiant (le plus souvent humble, fugitif, minimal, sinon minuscule) et l’ampleur étalée ou le pluriel de ses signifiés’²¹ dans la *Recherche*. Richard avance l’idée d’une petitesse superficielle qui cache une réalité bien plus grande et complexe. Pour lui, les motifs du petit et du grand ne s’excluent pas dans le roman. Ils s’incarnent, au contraire, dans un même lieu délimité: le fragment.

Dans la *Recherche*, le petit et le grand vont de pair. Cette association inattendue est illustrée dans *Le Temps retrouvé*, quand le Narrateur précise la finalité de son projet littéraire à venir: ‘Là où je cherchais les grandes lois, on m’appelait fouilleur de détails’ (IV, 618). Le Narrateur cherche l’universalité dans les fragments qui s’offrent à lui. Le petit n’est donc qu’une étape avant le déchiffrement de la grandeur. Le Narrateur considère, en effet, que ‘c’est sous de petites choses [...] que la réalité est contenue (la grandeur dans le bruit lointain d’un avion, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d’une madeleine)’ (IV, 473). Mais ces petits détails restent vains s’ils ne sont considérés que dans leur simple matérialité et si l’on ne cherche pas à dégager leur essence. C’est ainsi que le Narrateur adopte une attitude active et attentive face au petit: il prend le temps d’observer le réel dans ses moindres détails. Fraisse rappelle justement que

Proust vit à une époque où l’on considère que le comment de la connaissance peut être élucidé en étudiant le sens de la vue; l’optique est comme une métaphore qui justement donne à voir les mécanismes de l’intelligence, et la spéculation théorique se fait en termes de perception, de perspectives.²²

Le Narrateur doit voir et déchiffrer les signes pour parvenir au savoir, procédé analysé par Gilles Deleuze dans *Proust et les signes* (1970) qu’il décompose en deux étapes: ‘D’abord une joie prodigieuse, si bien que ces signes se distinguent déjà des précédents par leur effet immédiat. D’autre part une sorte d’obligation sentie, nécessité d’un travail de pensée: chercher le sens du signe’²³. Comme l’explique Deleuze, le signe fait violence en poussant à un travail de réflexion. Et c’est dans cet entre-deux que se joue précisément le sort du petit. Notre étude s’attachera à

²⁰ Nous avons choisi de reproduire l’orthographe du nom que Proust utilise dans la *Recherche*.

²¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible* (Paris: Seuil, 1974), p.153.

²² *Le Processus de la création chez Proust*, p. 274.

²³ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris: Presses Universitaires de France, 1970), p. 17.

décrire ce moment crucial où le Narrateur cherche à tirer le particulier vers le général, le petit vers le grand.

Pour caractériser la quête du Narrateur tout au long de la *Recherche*, nous utiliserons les termes ‘conclusion’, ‘loi’ et ‘maxime’ qui ont en commun une certaine forme de finalité et de stabilité: ils arrivent pour clore un argument *a posteriori* et énoncer une règle ou une vérité, souvent d’ordre moral. Barthes, qui s’attarde en particulier sur la maxime, démontre que celle-ci se forme progressivement dans le récit: ‘la maxime commence par un discours ordinaire (ce n’est pas encore une maxime); puis la pointe se ramasse, éclate et ferme la vérité’²⁴. Dans le cas de la maxime, comme de la loi, la vérité finit capturée dans une formulation brève et percutante. Le Narrateur proustien procède ainsi: il s’attarde sur l’objet regardé, prend le temps de décrire, rassemble ses connaissances et ses expériences pour finalement énoncer l’universalité qu’il recèle. Le mouvement du particulier au général retient notre attention du fait de ses liens étroits avec nos objets d’étude. En effet, ce processus d’élévation passe du grand au petit, autrement dit, du développement narratif à la loi. Le petit est tiré vers le grand qui s’incarne étonnamment dans le petit. Or, ce changement de nature et de forme ne s’effectue pas sans risque. Dans la description de la maxime, Barthes met en évidence la principale faiblesse de celle-ci: ‘La maxime est un objet dur, luisant – et fragile’²⁵. Notre étude cherchera à démontrer que la *Recherche* illustre la fragilité des lois dont parle Barthes, puisqu’elle est à la fois leur lieu de construction et de déconstruction.

L’observation peut-elle garantir l’établissement d’un savoir stable et immédiat? Construire le sens à partir des chemins multiples que le regard peut emprunter ne découle pas d’une logique implacable. La vérité exige un effort de perception et de pensée: elle ne se fait pas en une fois. Elle est le fruit de mouvements contraires d’avancée et de recul, de développement et de tâtonnement. La *Recherche* illustre, en effet, une quête de la vérité marquée par les obstacles, les doutes et les erreurs. Christopher Prendergast étudie la ‘doubting voice’²⁶ qui se cache, selon lui, tout au long de l’œuvre et en particulier à partir de la *Prisonnière* – moment d’incertitude le plus total autour du personnage d’Albertine. Pour Prendergast, cette voix, qui est celle du Narrateur en train de questionner ses convictions, complique le système de lois. Il affirme ainsi que ‘the Proustian conception of truth is woven as a tangled knot of

²⁴ Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, édition établie par Éric Marty, vol 2 (Paris: Seuil, 1993), II, p. 1340.

²⁵ *Ibid.*, II, p. 1336.

²⁶ Christopher Prendergast, *Mirages and Mad Beliefs. Proust the Skeptic* (New Jersey: Princeton University Press, 2013), p. 16.

competing demands, unresolved contradictions, and unanswered questions'²⁷. Le grand et le général seraient alors remis en question par quelques petits fragments inexplicables.

Il faut dire que l'univers proustien de la *Recherche* est principalement caractérisé par l'instabilité. Erika Fülöp nous présente, par exemple, un monde qui cherche à négocier entre l'un et le multiple, le simple et le complexe. Pour elle, au lieu de se contredire, cette coexistence engendre une insaisissabilité: 'one of the most conspicuous sources of the novel's inner tensions [is] the Narrator's twofold perception, which at one moment makes the world appear simple and straightforward in its structure and truth, and then shows it as hopelessly multiple and ungraspable at all levels'²⁸. Ici, nos motifs du petit et du grand se retrouvent sous la forme de l'un et du pluriel en perpétuelle oscillation. En effet, le Narrateur est pris au piège dans un système où il croit pouvoir réduire la multiplicité en une formulation, une loi. Mais il se retrouve confronté à l'apparition de nouveaux fragments qui viennent contester et repousser la finalité.

Notre étude vise à montrer que notre couple petit-fragment est au cœur de la relativité dans la *Recherche*. Jean-Yves Tadié s'empare de cette notion pour souligner le problème des lois. Pour lui, leur dépendance au sujet pensant en fait un objet de contradiction: 'Puisque tout est vu par le Narrateur, la loi la plus générale, née d'un faisceau de sensations, est encore une pensée personnelle'²⁹. Joshua Landy, pour sa part, soutient que la *Recherche* est un laboratoire d'expérimentations dans lequel les lois formulées ne dépassent pas le stade du provisoire: 'the Narrator offers his own opinion, « true » at the time of writing, but which gives way, as the Narrator subsequently evolves, to another that supersedes it'³⁰. Nicola Luckhurst affirme plutôt que les hypothèses scientifiques du Narrateur sont vouées à la reformulation perpétuelle:

Such maxims are restless, seek reformulation. They may develop into an argument in their own right, so that the récit which provokes them is reduced to the status of example. [...] Alternative fictions are sketched out, then abandoned, as the Narrator continues to formulate still more maxims, or, satisfied, returns to the récit.³¹

Nous allons prolonger l'idée d'absence de finitude avancée par Luckhurst pour montrer que le petit dans la *Recherche* est voué à rester sous cette forme. Sa métamorphose en grande loi n'est

²⁷ *Mirages and Mad Beliefs. Proust the Skeptic*, p. 130.

²⁸ Erika Fülöp, *Proust, the One, and the Many. Identity and Difference in 'À la recherche du temps perdu'* (London: Legenda, 2012), p. 2.

²⁹ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman* (Paris: Gallimard, 1971), p. 423.

³⁰ Joshua Landy, *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust* (Oxford: University Press, 2004), p. 33.

³¹ Nicola Luckhurst, *Science and Structure in Proust's 'À la recherche du temps perdu'* (Oxford: Clarendon Press, 2000), p. 34.

que ponctuelle et relative. Nous affirmons que le tout est inaccessible, que le sens est fuyant et que le grand est toujours détruit. Ce qui apparaît donc dans la *Recherche* est une déstabilisation de la hiérarchie, ainsi qu'un renversement des valeurs: le tout devient fragile alors que s'affirme la toute-puissance du fragment. Car celui-ci incarne finalement au plus proche l'univers proustien où la mémoire et les sentiments sont intermittents et l'identité des personnages est divisée. Mais nous verrons que ce revirement est le fruit d'une évolution esthétique dans la pensée de Proust, marquée par une réflexion personnelle à travers les lectures et l'écriture littéraire.

3. Corpus d'étude

Le premier chapitre introduit les motifs du petit et du fragment dans l'histoire littéraire du dix-neuvième siècle. Il s'agit de jauger la présence et l'utilisation de ces motifs avant Proust. Nous nous appuyerons sur quelques auteurs en particulier que l'écrivain a lus, aimés ou étudiés: Victor Hugo, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire et Émile Zola. Nous insisterons sur les spécificités de chacun avant d'établir des parallèles avec Proust pour voir si son utilisation du petit et du fragment s'inscrit dans une continuité littéraire et esthétique, ou s'il en révolutionne le sens.

Nous commencerons notre étude avec Hugo (1802-1885), mentionné dans la *Recherche* pour son statut de géant de la littérature difficilement égalable. En comparaison, le Narrateur, qui veut être écrivain, ne peut qu'ambitionner d'être un 'petit Victor Hugo' (I, 78) selon les mots de l'oncle Adolphe. Cette reconnaissance littéraire est acquise grâce à la richesse des genres touchés par Hugo (roman, poésie, théâtre, essai) et à la densité de son travail d'écriture. Mais il se démarque véritablement comme étant l'incarnation du romantisme français – mouvement qui nous intéresse puisqu'il place le fragment au cœur de la représentation d'un monde chaotique. Notre corpus se composera de *La Fin de Satan* (1854) et des *Contemplations* (1856) qui nous permettront de souligner la présence du fragment dans un univers où règnent l'immense et le colossal. *La Légende des siècles* (1855-1876) illustrera la quête du poète qui cherche à trouver l'incarnation de Dieu dans les moindres détails, autrement dit, à déceler le tout-puissant dans les éléments les plus humbles. Enfin, *La Préface de Cromwell* (1827) nous fera aborder le tournant qu'Hugo opère concernant le petit détail, en le plaçant désormais au premier plan grâce au mélange du grotesque et du sublime. Hugo encourage une nouvelle perception où tout mérite d'être considéré – qualité que Proust donnera aux Narrateurs de *Jean Santeuil* et de la *Recherche*.

Nous poursuivrons avec Balzac (1799-1850) et Flaubert (1821-1880), deux auteurs dont les styles et les univers ont largement été couverts par Proust. Ce dernier exploite, en effet, les moindres détails dans ses articles critiques ou dans ses pastiches. C'est ainsi qu'il note les atouts d'une composition littéraire balzacienne fondée sur le retour des personnages ou la justesse des mots chez Flaubert. Concernant les motifs du petit et du fragment, notre corpus composé du *Colonel Chabert* (1829), du *Père Goriot* (1835), d'*Un Cœur simple* (1877) et de *Madame Bovary* (1857) soulignera l'usage du détail objectif et 'réaliste', puisque c'est le souci du vrai dans le petit qui motive les deux auteurs. Établir les fondements du 'réalisme' nous permettra de montrer la toute nouvelle dimension que Proust établit entre le petit détail et la vérité.

Baudelaire (1821-1867) est un auteur incontournable, étant donné ses qualités de flâneur et d'observateur minutieux, d'autant que Proust le tient pour 'le plus grand poète du XIXe siècle' (CSB, 243). Attentif à ce qui apparaît insignifiant, Baudelaire tente de rendre sa dignité au petit et au fragment dans *Les Fleurs du mal* (1857) et *Petits poèmes en prose* (1869). Le poète erre dans ce monde brisé en tentant de déchiffrer les signes de l'éternel dans les petits détails. Après Hugo, Baudelaire est ainsi le deuxième écrivain à faire marcher ensemble les contraires. Dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), il soutient l'idée que la beauté et la modernité se trouvent contenues dans le petit détail. Nous retiendrons donc que l'univers poétique de Baudelaire rappelle singulièrement celui de la *Recherche*, du fait que les deux sont dominés par l'instabilité et la brisure. Les deux auteurs cherchent également à dépasser la simple matérialité pour faire évoluer le petit vers le grand durable et éternel.

Nous terminerons avec Zola (1840-1902) qui est sans doute l'auteur dont le lien est le moins évident avec Proust. En effet, ce dernier ne lui consacre aucune étude de style, contrairement aux auteurs précédents, tous mentionnés dans *Contre Sainte-Beuve*. Kazuyoshi Yoshikawa précise même qu'à 'la différence de Balzac ou de Flaubert, auxquels Proust consacre des pages passionnées dans ses essais critiques aussi bien que son roman, il cite rarement les romans de Zola'³². Proust retient principalement de l'écrivain la figure politique. Cela est particulièrement remarquable dans *Jean Santeuil*, où le procès de Zola pour son engagement dans l'Affaire Dreyfus fait l'objet d'une partie entière. Toutefois, nous voulons montrer que des éléments purement littéraires permettent un rapprochement entre Zola et Proust. Notre étude approfondie de *La Curée* (1871), de *Nana* (1880), d'*Au Bonheur des Dames* (1883), de *L'Œuvre* (1886), de *La Bête humaine* (1890) et du *Docteur Pascal* (1893) soulignera

³² Kazuyoshi Yoshikawa, 'Proust et la critique d'art du XIXe siècle', in Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa, Pierre-Edmond Robert (eds), *Proust face à l'héritage du XIXe siècle. Tradition et métamorphose* (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012), pp. 133-40 (p. 137).

l'attention scientifique portée au petit. Le narrateur zolien, comme le Narrateur proustien, considère que la moindre information donne du sens. Chaque détail est alors traité de manière expérimentale dans le but, non pas d'établir un savoir absolu, mais de formuler quelques parcelles de vérité. Le narrateur zolien fait ainsi preuve de plus de raison que le Narrateur de la *Recherche*, qui, malgré les obstacles, vise toujours le grand.

Ce corpus présente bien des avantages à être étudié. D'abord, la diversité de ses textes, composés de romans et de poésies, nous permettra de voir les spécificités de chaque genre concernant l'exploitation du petit, du détail et du fragment. La poésie, 'genre éclaté, comme bris ou comme fulgurance'³³ comme la définit Ricard Ripoll, exploite le fragmentaire à l'intérieur d'un recueil qui cherche à souligner la composition et la continuité de l'ensemble. Le roman est également un genre qui tente de négocier entre le petit et le grand, le fragment et le continu. Barthes souligne ici les enjeux: 'comment passer de la Notation, donc de la Note, au Roman, du discontinu au flux (au nappé)? Problème pour moi psycho-structurel, puisque cela veut dire passer du fragment au non-fragment, c'est-à-dire changer mon rapport à l'écriture, c'est-à-dire à l'énonciation'³⁴. Outre la question des genres, le choix de ces auteurs s'est également fait de façon à couvrir une large partie du dix-neuvième siècle à travers les différents mouvements littéraires. Étudier chronologiquement les auteurs laissera la possibilité d'établir un solide pan de l'histoire littéraire et esthétique de nos motifs. Ce chapitre nous permettra finalement de dresser des parallèles ou, à l'inverse, de noter des écarts majeurs avec les œuvres de Proust.

Le chapitre 2 s'intéresse à la genèse de la création proustienne à travers les œuvres de jeunesse et vise à préciser le rôle du petit et du fragment dans *Les Plaisirs et les jours* (1896), *Jean Santeuil* (1895), *Pastiches et mélanges* (1919) et *Contre Sainte-Beuve* (posthume 1954). Il s'agira d'abord de voir si les petits détails participent à la qualité de l'univers et à celle des images des œuvres de jeunesse. Puis, nous tâcherons de déterminer s'ils sont le point de départ d'une réflexion plus grande comme c'est le cas dans la *Recherche* où ils mènent au général. Nous affirmerons que la présence du petit et du fragment est encore secondaire: ils sont à peine mentionnés dans *Les Plaisirs et les jours* où domine encore une impression de grand et de flou. Une première évolution notable mais limitée s'effectue avec *Jean Santeuil*: le narrateur est persuadé de la grandeur des détails mais il ne s'applique pas à la révéler systématiquement. De ce fait, leur potentiel n'est qu'effleuré et les motifs du petit et du fragment conservent encore

³³ Ricard Ripoll, 'Introduction' à *L'Écriture fragmentaire: théories et pratiques*, p. 15.

³⁴ Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, édité par Nathalie Léger (Paris: Seuil, 2003), p. 46.

une majeure partie de leur négativité. Finalement, *Pastiches et mélanges* et *Contre Sainte-Beuve* amènent Proust en tant que critique à poser un nouveau regard: en s'appuyant sur des auteurs comme Balzac, Baudelaire ou John Ruskin, il finit par s'assurer (chez les autres, pas encore chez lui) du pouvoir de la petitesse.

Le chapitre 3 contribue à montrer le revirement qui s'effectue avec la *Recherche*. L'intérêt pour le petit et le fragment, lancé depuis *Jean Santeuil*, est conforté dans le dernier roman: son usage s'est à la fois décuplé et complexifié. Du détail ornemental, le petit et le fragment deviennent les pièces maîtresses de la création proustienne. Le Narrateur, qui comprend que ces deux motifs sont au cœur du processus de découverte de lois, n'hésite pas à modifier sa perception pour provoquer des changements dans la forme, la taille ou la masse de l'observé. Il réduit quand l'image est trop grande, agrandit quand elle est trop petite, détruit pour fouiller en profondeur puis reconstruit afin de tirer du sens. Notre contribution, dans ce chapitre, est d'avoir regroupé treize mécanismes du petit et du fragment en quatre catégories majeures: ceux qui induisent une diminution (condensation, réduction, emblématisation), une augmentation ou un agrandissement (multiplication, accumulation, expansion), une destruction (division, explosion, décomposition), et enfin, une création (convergence, assemblage, extraction). Ces mécanismes contraires ne s'excluent pas mutuellement: ils coexistent. Dans certains cas, le Narrateur n'hésite pas à en utiliser un puis poursuivre avec un second. Ces mécanismes sont utilisés comme un outil descriptif qui permet de faire évoluer le particulier vers le général.

Enfin, le chapitre 4 vise à montrer le renversement final des contraires. Il apparaît que le grand, le général et le tout sont victimes de la temporalité dans la *Recherche*. Ne survivent dans cet univers instable que le petit et le fragment. Les lois ne résistent pas à la décomposition pour ces trois raisons majeures: le danger de la perception, la subjectivité et le flou de la formulation. Le Narrateur est condamné au retour incessant du petit. Dans ce chapitre qui tournera autour de la question de la relativité, nous ferons également le lien entre les lois et l'écriture. Cette dernière s'allonge au fur et à mesure des ajouts que Proust juge nécessaires. La critique se retrouve sur une image commune pour parler des phrases proustiennes le plus justement possible: ils développent tous l'idée d'un flux déferlant. Jean Milly parle de 'vague refluyente'³⁵ quand il remarque l'utilisation des mots de liaison en fin de phrase principalement pour relancer une phrase qui toucherait à sa fin. Barthes examine le roman proustien pour interroger 'l'épisode biographique au cours duquel il semble que Proust a pu enfin (après

³⁵ Jean Milly, *Proust et le style* (Paris: Minard, 1970), p. 131.

agitations, hésitations, indécisions) lancer le grand fleuve de *La Recherche du temps perdu*³⁶. Ajoutons également Leo Spitzer, qui explique '[qu'un] évènement infime (un simple mot prononcé), venant rider l'eau à la surface d'une âme enfantine, suffit à déchaîner un ouragan de mots'³⁷. Tous s'accordent à parler d'une écriture fluctuante qui s'élance vers l'avant et que le roman rend visible, compacte, longue et étendue. Nous allons montrer, néanmoins, que ce mouvement d'accélération, de dilatation n'est pas l'unique vitesse de la *Recherche*. En effet, pour finalement arriver au sens, le Narrateur a le choix entre rajouter un détail et revenir sur ceux déjà détenus. L'écriture ralentit donc parfois, revient sur ce qui a été dit pour aborder l'ancien avec un nouveau regard. Car le Narrateur se rend compte que les fragments, de différentes formes et de différentes provenances, ne s'unissent pas pour former une image *a posteriori*. Nous montrerons que les mouvements de l'écriture (entre dilatation et resserrement) ne garantissent pas la finalité. Au contraire, le sens est sans cesse différé, et le Narrateur ne reste qu'avec la multiplicité et le fragmentaire. Notre étude aura donc pour but de montrer chez Proust le chemin de l'évolution créatrice vers l'inéluctable fragment et l'invincible petit.

³⁶ *La Préparation du roman I et II*, p. 47.

³⁷ Leo Spitzer, *Études de style* (Paris: Gallimard, 1970), p. 405.

Chapitre 1

Le Petit et le fragment avant Proust: Hugo, Balzac, Flaubert, Baudelaire et Zola

Proust a une grande connaissance de la littérature du dix-neuvième siècle. Cette maîtrise se ressent dans l'intégralité de ses œuvres: des *Plaisirs et des jours*, en passant par *Jean Santeuil*, *Contre Sainte-Beuve* et jusqu'à la *Recherche*. Cet intérêt n'échappe pas à Antoine Compagnon qui note que 'la présence du XIXe siècle, de l'art du XIXe siècle, des artistes du XIXe siècle, est remarquable dans l'œuvre de Proust. À la recherche du temps perdu en est saturé'¹. Bien avant d'être le romancier de la mémoire involontaire, Proust s'intéresse aux écrits de ses prédécesseurs. Il défend, par exemple, le style de Baudelaire contre les attaques de Sainte-Beuve dans plusieurs articles². En tant que critique, Proust cherche également à définir le concept du grand artiste en étudiant minutieusement des auteurs comme Daudet ou Nerval³. Puis, il s'immerge dans les théories esthétiques de Ruskin en traduisant *La Bible d'Amiens* et *Sésames et les lys*. Enfin, il s'exerce à l'écriture littéraire en pastichant certains auteurs majeurs du dix-neuvième siècle. L'influence est donc indéniable: pour créer son propre univers, Proust met à profit les univers d'autrui. Cette entreprise met en lumière une des caractéristiques de l'auteur, comme le remarque Bernard de Fallois: 'Le plus audacieux de nos écrivains fut à l'origine le plus humble; nul créateur n'eut plus de doutes sur son originalité. Il se cherche dans l'œuvre des autres. Il s'en sert comme d'un tremplin'⁴.

Ce premier chapitre a pour but de prolonger l'analyse entreprise par Compagnon dans *Proust entre deux siècles*. Dans cet essai, le critique cherche à situer 'Proust dans la dispute, qui a occupé toute la seconde moitié du XIXème siècle, entre les fanatiques de l'œuvre comme totalité et les partisans de la fragmentation'⁵. Aux enjeux de composition qui tournent autour du tout et du fragment, nous incluons le petit et le détail qui apparaissent, selon Schor, à un

¹ Antoine Compagnon, 'L'Autre XIXe Siècle', in Mauriac Dyer, Yoshikawa, Robert (eds), *Proust face à l'héritage du XIXe siècle. Tradition et métamorphose*, pp. 168-78 (p. 167).

² Dans l'article 'Sainte-Beuve et Baudelaire' du *Contre Sainte-Beuve*, Proust s'insurge contre la position du critique qui ne fait aucun commentaire positif sur *Les Fleurs du mal* et qui ne soutient pas le poète dans sa candidature à l'Académie. Proust se charge alors de vanter le génie de l'écrivain Baudelaire, différent de l'homme Baudelaire et insiste sur la grandeur du recueil dans lequel on ressent l'unité générale à travers les fragments.

³ Dans la partie 'Au temps de Jean Santeuil' du *Contre Sainte-Beuve*, Proust cherche à donner les caractéristiques d'un auteur de génie. En mentionnant Alphonse Daudet, il remarque, par exemple, que 'les grands artistes ne sont jamais deux jours de suite les mêmes. Tant mieux, car l'irrégularité est une des marques du génie' (CSB, 398). Concernant Nerval, c'est l'écriture du subtil qu'il retient dans son article éponyme: 'le tableau présenté par Nerval est délicieusement simple. Et c'est la formule unique de son génie' (CSB, 239).

⁴ Bernard de Fallois, 'Introduction' à Marcel Proust, *Le Balzac de Monsieur de Guermantes* (Neuchâtel: Ides et Calendes, 1950), p. 14.

⁵ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles* (Paris: Seuil, 1989), pp. 19-20.

moment décisif sur la scène littéraire du XIX^{ème} siècle⁶. Nous allons retracer l'usage et l'évolution de nos objets d'étude chez Hugo, Balzac, Flaubert, Baudelaire et Zola – cinq auteurs qui ont inspiré Proust d'une manière ou d'une autre. Nous comprenons le terme 'inspiration' comme une phase de découverte de soi à travers les lectures d'autres écrivains. Philippe Chardin, qui rassemble des études sur la notion d'originalité, soutient que cette qualité n'est pas innée chez Proust: elle est le fruit d'une lente construction qui commence par la constatation, avant d'aller vers la réappropriation. D'après Pierre-Louis Rey, il est légitime de trouver des éléments influencés par le style ou les univers de prédécesseurs dans les œuvres de Proust: 'L'originalité d'un créateur s'évalue grâce aux différences qu'il présente par rapport à d'autres créateurs, c'est-à-dire qu'elle entraîne paradoxalement à des comparaisons. [...] Certaines étaient quasiment obligées, en premier lieu avec les grands romanciers du XIX^e siècle'⁷. Notre tâche sera donc d'abord de définir le rôle, la signification et la valeur que les auteurs du dix-neuvième siècle donnent au petit, et de déterminer ensuite s'il tend vers quelque chose de plus grand ou s'il se suffit à lui-même. Cela nous permettra finalement de dresser des parallèles avec les œuvres de Proust pour voir s'il y a une inspiration, une évolution ou une démarcation concernant l'usage du petit et du fragment.

Dans une approche comparatiste, nous considérerons ces cinq auteurs, tout d'abord autour des questions de composition et d'écriture, et des enjeux d'unité et de continuité. Il s'agira de voir quelle est la place du fragment dans la manière d'écrire et d'organiser les œuvres. Car l'on connaît la méthode proustienne qui consiste, notamment pour la *Recherche*, à accumuler des notes et des ajouts dans les cahiers, tout en refusant de nier la composition interne du roman⁸. Puis, nous regarderons de plus près les univers littéraires de chacun des auteurs du dix-neuvième siècle pour souligner la division, la fragmentation et l'éclatement ambiants – caractéristiques partagées avec l'univers proustien. Enfin, nous étudierons le lien entre petit détail et grande loi, cher à Proust dès *Jean Santeuil* mais qu'il utilise surtout dans la *Recherche*.

1. Composition et écriture

⁶ Voir *Lectures du détail*, p. 99.

⁷ Pierre-Louis Rey, 'L'Originalité de Proust selon le volume d'« Hommage » de la « NRF »', in Philippe Chardin (ed.), *Originalités proustiennes* (Paris: Kimé, 2010), pp. 213-23 (p. 215).

⁸ Philip Kolb considère que 'Proust simply means that he included details only when they are relevant and significant; he feels that nothing in his novel is really superfluous. And every element is interlock with the rest' ('The Making of a Novel', in Peter Quennell (ed.), *Marcel Proust* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1971), pp. 25-37 (p. 37)).

Il est important de commencer ce chapitre en analysant la genèse de l'écriture et de la formation des œuvres. Le petit morceau est un élément fondateur dans la composition proustienne. Pour des raisons matérielles et financières, le grand roman de la *Recherche* a dû être divisé en différents volumes, contraire au souhait originel de l'auteur, qui désirait rendre visible la continuité de son œuvre⁹. Pour Fraisse, Proust fait preuve d'une attitude contradictoire sur le tout et la partie. Il explique que l'auteur insiste sur la linéarité tout en reconnaissant le besoin du fragment. Celui-ci fait en effet partie d'une stratégie de communication et de publication: donner un petit bout, c'est inciter à lire le reste. Fraisse indique que 'Proust publiait des fragments de son livre dans divers journaux et revues, mais parce qu'il voulait être lu, et sans jamais perdre de vue qu'un extrait est de toute façon « une chose qui n'a ni commencement ni fin »'¹⁰. L'auteur scinde sa grande œuvre mais il rappelle en même temps que les fragments, extraits nécessairement, ne peuvent s'auto-suffire. Ils ne sont là que pour pousser le lecteur à aller chercher la précision et la clarté du côté du tout.

Outre l'édition, l'écriture de la *Recherche* présente une potentialité infinie du fragment, du fait de l'ajout incessant de notes et de corrections qui viennent questionner le concept de finalité. Malgré tout, Proust soutient toujours une certaine forme de continuité et d'organisation interne. Robert Vigneron reconnaît, par exemple, 'un plan complexe mais rigoureux' dans *Swann* mais précise tout de même que Proust 'aurait dû ajouter que ce plan n'avait pas été conçu d'avance mais imposé après coup'¹¹. Cela amène Vigneron à comparer la *Recherche* à une 'rhapsodie, un manteau d'Arlequin, dont les multiples morceaux, si riches qu'en soit l'étoffe, si industrieusement qu'ils aient été rapprochés, retailés, ajustés et cousus, trahissent encore, par des différences de texture et de couleur, leurs origines diverses'¹². Pour prolonger l'analyse de Vigneron, le roman de Proust illustre l'enjeu entre morceau et finitude, déjà effleuré avec *Jean Santeuil*, œuvre commencée et jamais aboutie. Dans cette optique de dualité, notre première partie sur la composition et l'écriture vise à montrer l'ampleur du débat opposant le fragment et le tout au dix-neuvième siècle. Il est, en effet, important de comprendre si les auteurs privilégient la forme du morceau ou s'ils recherchent, au contraire, la totalité.

⁹ 'J'aurais voulu publier le tout ensemble [...]. Je suis comme quelqu'un qui a une tapisserie trop grande pour les appartements actuels et qui a été obligé de la couper' (CSB, 557).

¹⁰ *Le Processus de la création chez Proust*, p. 110.

¹¹ Robert Vigneron, 'Structure de « Swann »: Balzac, Wagner et Proust', *The French Review*, 19/6 (1946), 370-84 (p. 384).

¹² *Ibid.*

1.1 Hugo et le fragment moderne

Parmi tous les auteurs que nous étudions dans ce chapitre, Hugo est l'écrivain le plus complet. Au cours de sa carrière d'auteur, il fait successivement l'expérience de toutes les formes littéraires (poésie, roman, théâtre, essai) qui induisent chacune un rapport différent à l'écriture. Les romans d'Hugo tels que *Notre Dame de Paris* (1831) et *L'Homme qui rit* (1869) s'imposent comme des œuvres monumentales et travaillées. À l'inverse, les recueils de poésie, comme *Les Contemplations* ou *La Légende des siècles*, rendent visibles le fragment et la coupure. Pourtant, leur ambition n'est pas des moindres. *La Légende des siècles* retrace, par exemple, l'histoire de l'humanité et du progrès. Avant même d'entrer dans le détail des œuvres, l'écrivain est déjà pris dans les enjeux du petit et du grand, du fragment et du tout.

Dans son étude sur le romantisme, Henri Peyre définit l'ambition du mouvement: 'il faut à une société nouvelle un art nouveau [...]. Le romantisme était peut-être bien « la Révolution en littérature », comme le dira Hugo'¹³. Cette 'révolution' dont parle Hugo passe par un renouveau des formes et amène avec elle le fragment au premier plan. Celui-ci est adopté et défendu par les romantiques en tant que moyen de représentation. Pour eux, le fragment rend compte d'un monde désordonné et chaotique tout en constatant la difficulté de la clôture finie et assurée des œuvres. Olivier Schefer insiste sur les bouleversements apportés par le fragment autour de la question de l'achèvement: 'Le fragment romantique n'est pas l'inachèvement ou s'il l'est, c'est bien dans la mesure où l'inachèvement est « essentiel »'¹⁴. En d'autres termes, Schefer soutient que le fragment résout le paradigme, en étant à la fois tout et partie d'un tout. Cette approche laisse ainsi béantes les possibilités offertes par le fragment. Il peut se suffire à lui-même pour représenter de plus près le chaos et dépasser ses propres limites pour fonder une forme inédite de tout.

Dans cette optique, Schefer présente le fragment comme un 'moteur dynamique': 'Le fragment dans le dispositif romantique dit tout cela: la césure et l'anti-totalité (l'anti-système), mais aussi la tentative de recomposition du tout sur la base de morceaux disparates'¹⁵. Cette double ambiguïté fait du fragment romantique le symbole d'un art moderne, en quête de renouvellement, et dont la première ambition est de faire exploser l'unité et la finalité classiques. Hugo et les romantiques portent donc un premier coup à la négativité intrinsèque du fragment en le mettant au cœur de la révolution de la forme. Max Milner et Claude Pichois

¹³ Henri Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme?* (Paris: Presses Universitaires de France, 1971), p. 75.

¹⁴ Olivier Schefer, *Mélanges romantiques. Hérésies, rêves et fragments* (Paris: Félin, 2013), p. 83.

¹⁵ *Ibid.*, p. 161.

notent, chez Hugo, l'inversement significatif des valeurs entre le petit et le grand: 'le fragment a une dimension hugolienne: il résonne d'immensité'¹⁶. Concernant le mouvement général, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy forment la conclusion que le fragment peut être considéré comme 'genre romantique par excellence' et affirment que 'plus même que le « genre » du romantisme théorique, le fragment est considéré comme son incarnation, la marque la plus distinctive de son originalité et le signe de sa radicale modernité'¹⁷. Loin de la définition restrictive, le fragment incarne donc l'espoir d'un renouveau et devient, par là même, le symbole de la modernité romantique.

Outre sa place comme élément fondateur de l'esthétique romantique, le fragment est aussi, pour Hugo, le support inédit d'une écriture rapide. Écrire sur un petit morceau de papier apparaît comme le moyen le plus efficace pour enregistrer immédiatement le réel, afin de ne laisser échapper à aucun moment une impression ou un ressenti. Sans travail de composition ou de réflexion préalable, le fragment est l'expression pure et instantanée de l'écriture. De cette manière, les voyages sont, pour Hugo, l'occasion de collecter des informations, d'écrire des notes, de faire des dessins ou de saisir les impressions. De nombreuses pages de ses carnets sont rassemblées dans le catalogue d'exposition *Victor Hugo: l'homme océan* (2002) de Marie-Laure Prévost. La critique accompagne les illustrations de notes explicatives où elle nous renseigne, par exemple, sur la genèse en plein trajet de 'Demain dès l'aube' (1856): 'C'est en voyage que naît le poème de Victor Hugo [...]. Le poème est écrit sur le même papier mauve que celui utilisé notamment pour les notes de voyage [...]; le manuscrit montre un texte né d'un seul jet presque sans ratures'¹⁸. Hugo écrit aussi une lettre dans laquelle il explique avoir terminé l'écriture des *Misérables* 'sur le champ de bataille de Waterloo'¹⁹. L'œuvre est ainsi un voyage de l'écriture qui se saisit sur le moment, et au contact de la nature.

Cette méthode est illustrée par les vers des *Contemplations*: 'Le poète s'en va dans les champs; il admire, / Il adore; il écoute en lui-même une lyre' (C, 32). Le fragment romantique est authentique dans la mesure où il saisit l'impression personnelle du moment. Spontané et instinctif, il capte l'expression profonde du moi qui ne doit pas être dénaturée en cas de correction. Concernant *Les Contemplations*, René Journet et Guy Robert expliquent que 'comme l'œuvre elle-même, la correction doit être le fruit d'une inspiration spontanée et non

¹⁶ Max Milner, Claude Pichois, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire* (Paris: Flammarion, 1985), p. 364.

¹⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris: Seuil, 1978), p. 58.

¹⁸ Marie-Laure Prévost (dir.), *Victor Hugo: l'homme océan* (Paris: Bibliothèque Nationale de France/Seuil, 2002), p. 95.

¹⁹ *Ibid.*, p. 244.

celui d'un travail méthodique'²⁰. Selon les deux critiques, l'authenticité du fragment est conservée tant qu'aucun ordre ou qu'aucune règle n'est imposée à l'œuvre. De cette manière, l'immédiateté de l'écriture et de la sensation sont gardées intactes.

Ce besoin d'écriture instantanée décrit par Hugo dans 'Le Poète s'en va dans les champs', rappelle l'expérience du jeune Narrateur proustien à la vue des clochers de Martinville. Ne pouvant interpréter complètement le son de cette 'lyre' qu'il entend en lui, il décide de fixer la sensation incomplète sur du papier: 'Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville [...], demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme' (I, 179). Mais contrairement à l'esthétique romantique, le fragment de Martinville naît de l'importance de révéler l'essence du clocher, plutôt que l'émotion personnelle du Narrateur à son contact. Le petit morceau d'écriture de Combray transfère donc la focalisation du spectateur à l'objet regardé. De plus, le fragment de jeunesse est soumis à un minutieux travail de reprise²¹ pour devenir un article de journal. Le Narrateur nous décrit un long processus entouré de doutes et de questionnement. Nous reviendrons sur cet aspect de la correction dans le chapitre 4, mais pour l'instant, nous retenons que celle-ci est marquée par le développement. Le Narrateur n'hésite donc pas à repenser la version, puisque pour lui, l'authenticité ne réside plus dans la forme du fragment mais bien dans le message qu'il contient.

1.2 Balzac et Flaubert: des œuvres en mouvement

La conception du fragment évolue d'Hugo à Balzac et Flaubert. Alors que l'esthétique romantique le considère pour son côté rapide et instantané, Balzac et Flaubert en font, à l'inverse, une marque de développement dans la durée, autrement dit, le symbole d'une écriture qui prend son temps. Chez Balzac, le travail de composition prend la forme d'une accumulation de nouveaux morceaux tout en favorisant la continuité finale, alors que chez Flaubert, c'est la recherche de l'essentiel qui prime. Les deux se rapprochent de Proust pour cette dynamique de création que l'on trouve à la base des œuvres: pour chacun, la composition est une affaire de mouvement.

²⁰ René Journet, Guy Robert, *Autour des 'Contemplations'* (Paris: Les Belles Lettres, 1955), p. 10.

²¹ Mireille Naturel mentionne l'évolution du fragment dans l'œuvre de Proust depuis sa publication dans *Le Figaro* en 1907, sa reprise dans *Pastiches et mélanges* jusqu'à sa nouvelle apparition dans la *Recherche*. Voir *Proust et Flaubert: un secret d'écriture* (Amsterdam: Rodopi, 2007), p. 396.

La Comédie Humaine (1830-1856) de Balzac met en jeu l'unité et le morceau. Série faite de 96 volumes indépendants et dont la composition entraîne des modifications et des ajouts, l'univers de Balzac démontre une linéarité malgré la fragmentation. Pierre Barbéris affirme que 'celui qui a le mieux vu la grandeur et l'originalité de Balzac créateur, après Baudelaire, et aussi en se plaçant d'un point de vue plus élevé, du point de vue non des personnages, ou des détails, mais d'un univers, organisé et s'organisant, c'est Proust'²². Proust explique, en effet, que l'univers de Balzac s'organise autour de la reprise des thèmes et le retour des personnages. Selon lui, ces deux éléments permettent de déjouer le morcellement structurel et restaurent l'effet d'ensemble. Dans *Contre Sainte-Beuve*, Proust souligne l'aspect fondamental du 'cycle' balzacien: 'dans Balzac, c'est rarement le roman qui est l'unité; le roman est constitué par un cycle, dont un roman n'est qu'une partie' (CSB, 273). Cette idée est reprise dans *Jean Santeuil*, quand le romancier C. soutient que 'les gens à qui on demande ce qu'il faut lire de Balzac, disent: « Tout ». Hé bien, c'est vrai, la beauté n'est pas dans un livre, elle est dans l'ensemble' (JS, 199). Proust, critique de Balzac dans les écrits de jeunesse, préfigure ainsi Proust écrivain. L'analyse entreprise sur le fragment et la continuité influencera grandement la composition de la *Recherche*, où l'on suivra les mêmes personnages autour du thème majeur qui est le temps.

À l'importance de la continuité chez Balzac se greffe la question de l'ajout dans l'écriture. Sur ce point, le fragment et la fragmentation sont au cœur du processus puisque Balzac pratique les 'ajoutages', c'est-à-dire qu'à la suite d'une première version, l'écriture introduit ponctuellement de nouveaux morceaux qui permettent à l'œuvre de se développer. Pour Herschberg-Pierrot, cette pratique rappelle sensiblement la méthode d'écriture proustienne: 'Balzac et Proust pratiquent les « ajoutages », qui inscrivent résolument leur travail dans l'inachèvement et la durée'²³. Précisons ici que l'emploi du terme 'inachèvement' se comprend positivement: Herschberg-Pierrot voit dans l'absence de finitude une potentialité de développement. Proust se retrouve dans cette analyse. Dans sa critique de Balzac, il vante l'apparition de fragments qui se manifestent entre les parties: 'ces beautés rapportées, les rapports nouveaux aperçus brusquement par le génie entre les parties séparées de son œuvre qui se rejoignent, vivent et ne pourraient plus se séparer, ne sont-ce pas ses plus belles intuitions?' (CSB, 274). Contrairement donc à l'écriture hugolienne dans laquelle les fragments ont une forme finie, ils deviennent, chez Balzac, l'incarnation d'une évolution, le symbole d'un développement.

²² Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac* (Paris: Artaud, 1973), p. 125.

²³ *Le Style en mouvement*, pp. 93-4.

Chez Flaubert, la pratique de l'écriture et de la composition se trouvent être à l'inverse de Balzac. Alors que chez ce dernier la dilatation arrive après pour compléter, reprendre, corriger et développer les manuscrits, Flaubert passe de la dilatation à la condensation. Il commence par rédiger profusément avant de revenir et de ne retenir que l'essentiel. Marion Schmid et Pierre-Marc de Biasi examinent la genèse des œuvres flaubertiennes et tous deux font état de deux phases cruciales. Flaubert commence par tout écrire et tout accumuler. Schmid explique que 'Flaubert makes ample notes for documentary purposes'²⁴. Cette première étape de l'écriture est l'amplification où, selon de Biasi, 'il n'est bien entendu pas question de vides, ni de structure lacunaire; tout au contraire la rédaction, luxuriante, paraît animée par l'obsession de la page pleine, chaque élément devenant prétexte à une adjonction marginale ou interlinéaire'²⁵. Jusque-là, de Biasi rapproche la méthode de Flaubert à celle de Balzac du fait de 'l'amplification pléthorique, faite d'accroissements digressifs posés de façon cumulative sur un schéma de rédaction strictement répétitif'²⁶. Mais, arrivé à cet état fini, la position de Flaubert s'inverse pour passer à la condensation: 'on peut [...] observer un net renversement de tendance dans la rédaction qui s'emploie alors à réduire la masse acquise en faveur d'un texte beaucoup plus serré, articulé en lui-même sur de nombreux vides, et combinant les ressources de la condensation et celles de l'ellipse'²⁷. Finalement, de Biasi conclut que, chez Flaubert, 'les suppressions l'emportent largement sur les adjonctions'²⁸.

Ce mouvement de la création flaubertienne nous interpelle puisqu'il consiste à passer du grand – de la masse – au petit essentiel. Flaubert semble trouver la précision de son écriture à partir de la surabondance: du tout, il ne garde finalement que ce qui fait parfaitement sens. Sur ce point, nous dressons un parallèle avec la méthode de travail proustienne. En effet, si Proust est connu pour sa pratique des 'ajoutages' comme Balzac, il lui arrive également de faire preuve de resserrement et de diminution. Philip Kolb observe, par exemple, le travail d'épurement qui a lieu dans la phase de correction des fragments: 'The amount of material he sacrificed in this manner must have been considerable. Contrary to the general impression of Proust, as we have seen, he has on occasion condensed his text rigorously, or eliminated material entirely'²⁹. Pierre Bayard fait un constat similaire et remarque paradoxalement l'économie dans la longue et dense écriture de la *Recherche*: 'ce qui domine, ce sont les récits

²⁴ Marion Schmid, *Processes of Literary Creation: Flaubert and Proust* (Oxford: Legenda, 1998), p. 52.

²⁵ Pierre-Marc de Biasi, 'Flaubert et la poétique du *non-finito*', in Pierre-Marc de Biasi, Daniel Ferrer (eds.), *Le Manuscrit inachevé* (Paris: CNRS, 2003), pp. 45-73 (p. 51).

²⁶ *Ibid.*, p. 55.

²⁷ *Ibid.*, p. 51.

²⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁹ 'The Making of a Novel', p. 35.

synthétiques, où une seule scène vaut pour toute une série de scènes approximativement identiques, dont elle permet de faire l'économie'³⁰. Il déduit ainsi que 'contrairement à ce que l'on aurait pu penser, Proust est un écrivain qui résume'³¹. Les remarques de Kolb et Bayard nous permettent d'affirmer que la *Recherche* est construite à partir de deux mouvements contraires de la création: l'accumulation comme Balzac et la condensation à l'image de Flaubert. Quoi qu'il en soit, les trois auteurs partagent la qualité profonde de rendre le processus d'écriture vivant et dynamique: ils offrent au lecteur et au critique un aperçu d'œuvres en mouvement et en changement incessant.

1.3 Baudelaire entre fragmentation et unité

La présence des dualités chez Flaubert est conservée et exploitée chez Baudelaire, qui a une position ambiguë sur la composition. En effet, au fil de sa vie et de ses œuvres, le poète oscille entre fragmentation et unité. D'un point de vue pictural tout d'abord, Baudelaire, critique d'art, montre un intérêt prononcé pour le morceau singulier. Notons immédiatement l'utilisation fluctuante du mot 'morceau' dans ses études. D'un côté, il désigne la toile entière: Baudelaire nous présente, par exemple, l'œuvre de William Haussollier comme 'véritablement le morceau capital de l'Exposition' (CA, 18). De l'autre, le morceau signifie aussi une seule partie de tableau, plus ou moins délimitée, que Baudelaire s'attache à analyser: 'De ce tableau [de Robert Fleury], nous ne saurions trop louer l'exécution de certains morceaux. – Ainsi certaines parties nues des hommes qui se contorsionnent dans les flammes sont de petits chefs-d'œuvre'³² (CA, 24). On retrouve donc deux sens opposés, alternativement tout et partie, que Baudelaire lie sous le même nom de morceau.

Pour autant, si tous les détails de chaque œuvre sont finement examinés, le poète retient principalement l'idée d'une unité et l'importance de l'effet d'ensemble. Par exemple, dans son étude sur Garraud, il remarque que 'son groupe de la *Première famille humaine* contient certainement des morceaux d'une exécution remarquable; mais l'ensemble en est désagréable et rustique' (CA, 65). Pour Baudelaire, l'un ne va pas sans l'autre: le détail ne fonctionnerait pas complètement sans un travail sur le tout, mais c'est l'harmonie qui finit par prédominer sur le morceau. Autrement dit, Baudelaire vante le primat de l'unité sans pour autant renier le

³⁰ Pierre Bayard, *Le Hors-Sujet. Proust et la digression* (Paris: Minuit, 1996), p. 35.

³¹ *Ibid.*, p. 37.

³² Cette remarque de Baudelaire sur les parties qui constituent en elles-mêmes un chef-d'œuvre, rappelle le 'petit pan de mur jaune' (III, 692) du tableau de Ver Meer. Nous aborderons la question dans le chapitre 3 concernant les détails emblématiques de la *Recherche* (pp. 116-19).

fragment. Et si la théorie picturale de Baudelaire est fondée sur la dualité des concepts, elle se reflète, de la même manière, dans ses œuvres poétiques.

La réflexion poétique rend visible le fragment, comme chez Hugo. Un recueil de poèmes est composé de petits fragments successifs avec lesquels l'auteur peut jouer. Dans sa dédicace des *Petits poèmes en prose*, Baudelaire présente justement les atouts d'une œuvre morcelée:

Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. (*PPP*, 7)

Ici, Baudelaire élève la discontinuité en une forme de principe où la brisure et l'éclat sont valorisés. La fragmentation présente plusieurs avantages: elle permet tout d'abord à chacun d'aborder l'écriture à son propre rythme; de plus, elle met en valeur le travail autour de chaque fragment en lui garantissant indépendance et unicité. Cela marque nettement le pas avec l'œuvre précédente de Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, pour laquelle le poète certifie la présence d'une linéarité cohérente aux fragments – réminiscence de l'harmonie romantique. De la continuité de ce premier recueil et de la discontinuité des *Petits poèmes en prose*, Compagnon conclut que 'deux esthétiques sont là engagées, et deux métaphysiques, celle de l'infini dans le fini et celle du non-fini'³³. Les questions de fragment et d'unité montrent, chez Baudelaire, une évolution de la forme et de l'esthétique poétique. Sa vision est tout aussi originale qu'elle est variable et changeante. En effet, dans un article soutenant *Les Fleurs du mal* pendant le procès de censure, Jules Barbey d'Aurevilly écrit pour défendre l'harmonie interne de l'œuvre:

Les Fleurs du mal ne sont pas à la suite les unes des autres comme tant de morceaux lyriques, dispersés par l'inspiration, et ramassés dans un recueil sans d'autre raison que de les réunir. Elles sont moins des poésies qu'une œuvre poétique *de la plus forte unité*. Au point de vue de l'Art et de la sensation esthétique, elles perdraient donc beaucoup à n'être pas lues *dans l'ordre* où le poète, qui sait bien ce qu'il a fait, les a rangées.³⁴

Dans son étude sur Baudelaire, Proust prend le parti de Barbey d'Aurevilly et souligne l'importance des 'portiques' qui symbolisent le lien entre les différents poèmes. Il affirme que

³³ Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable* (Paris: Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003), p. 91.

³⁴ Jules Barbey d'Aurevilly, *Articles justificatifs pour Charles Baudelaire, auteur des 'Fleurs du Mal'*, Gallica, Bibliothèque Nationale de France [en ligne]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9615306m/f17.image> [accédé le 22/05/17]. L'auteur souligne.

‘chaque poème n’est qu’un fragment [...] qui, dès qu’on le lit, se rejoint aux autres fragments que nous connaissons’ (CSB, 255). Cette idée que le lecteur doit retrouver une forme d’unité *a posteriori* dans le recueil intéresse tout particulièrement Proust, qui ambitionne de construire son grand roman de manière semblable aux *Fleurs du mal*. Il ne cesse de soutenir le système de connexions et de résonances mis en place dans la *Recherche*³⁵. Celui-ci est grandement dissimulé en raison de la fragmentation du roman, mais Proust encourage son lecteur à retrouver une forme de continuité. Dans cette approche d’une négociation entre le fragment et le tout, Tadié propose d’établir ‘un parallèle entre l’ordre des *Fleurs du mal* et celui d’*À la recherche du temps perdu*. [...] Baudelaire a voulu donner à son livre « une architecture secrète »³⁶. Ce parallèle est finalement double: d’un côté, il met les genres, pourtant distinctifs, de la poésie et du roman sur un pied d’égalité autour de la question d’une cohérence interne, et de l’autre, il rapproche deux auteurs visiblement tiraillés entre le besoin de l’unité et l’innéité du fragment.

Après avoir parlé de l’esthétique de la composition poétique chez Baudelaire, entrons un peu plus en détail dans les œuvres pour constater la présence du fragment. Nous allons nous attarder en particulier sur un aspect qui sépare Baudelaire d’Hugo, et qui se retrouvera dans le grand roman proustien: la retranscription du mouvement. *Les Fleurs du mal* et les *Petits poèmes en prose* mettent en mot la fugacité. À la lecture des poèmes, le temps qui passe est vu et ressenti. Face au mouvement des foules, Baudelaire dépeint de nombreuses figures fugitives, comme dans le célèbre poème ‘À une passante’: ‘La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa’ (FDM, 126). En plus d’être profondément inscrite dans l’écriture, l’impression de mouvement est au cœur de la réflexion de Baudelaire sur l’artiste moderne. Pour lui, celui qui puise les motifs dans son vécu, qui écrit sur les petits détails du présent ou qui compose de mémoire, présente les caractéristiques d’un ‘peintre de la vie moderne’. Ce rôle est rempli à la perfection par le dessinateur Constantin Guys, selon Baudelaire, puisque ses esquisses et ses croquis sont mimétiques de la vivacité du monde moderne.

Cette réflexion sur la retranscription du temps et du mouvement fait de Baudelaire une référence majeure pour Proust. Adam Watt encourage ce rapprochement entre le poète, Proust et le Narrateur de la *Recherche*:

³⁵ Nous revenons en détail sur ce système dans le chapitre 3 quand nous analysons le mécanisme de convergence dans la *Recherche* (pp. 145-48).

³⁶ Jean-Yves Tadié, ‘Proust et Baudelaire’, in Mauriac Dyer, Yoshikawa, Robert (eds.), *Proust face à l’héritage du XIXe siècle*, pp. 253-58 (p. 258).

Baudelaire portrays Guys as a man of many qualities, a polymorphous perceiver of the world, open to its multiplicity, its varying speeds, and capable of their capture and communication. Proust shares these qualities; Guys and the author of the *Recherche* seem to have them all at once, whereas the Narrator of the novel, we might say, develops his capacities gradually, in phases, as the novel proceeds.³⁷

Selon Watt, Proust et Baudelaire ont la capacité de savoir s'adapter au mouvement. Contrairement aux deux écrivains pour qui cette qualité est innée, le Narrateur doit, de son côté, apprendre. Sa vocation littéraire n'est pas évidente: elle prend du temps avant qu'une réflexion et une esthétique mûrissent. Elle est finalement le résultat d'une prise de conscience progressive de l'éclatement complexe de l'univers et de la société. Le Narrateur n'aboutit à la même transcription du mouvement et de la multiplicité qu'après avoir fait l'expérience de Montjouvain ou celle de la maison de passe. Notons toutefois que si Baudelaire représente l'instant présent ou juste passé, Proust pousse à l'extrême la représentation du temps, d'abord dans *Jean Santeuil* puis dans la *Recherche*, puisque celui-ci s'étend sur plusieurs années. Et, comme la passante de Baudelaire, l'univers proustien présente une dimension floue quand le Narrateur est en déplacement et ne saisit qu'une vague image des jeunes filles qu'il observe³⁸. La distance engendre une perception limitée et, ponctuellement, la description manque de détails. Si, sur ce point, nous avons dressé un parallèle entre Baudelaire et Proust, nous pouvons étendre l'analyse jusqu'à Zola, qui s'intéresse également à retranscrire la vitesse dans ces romans.

1.4 Zola: une écriture rapide et continue

L'élaboration des dossiers de Zola se fait sur une accumulation de détails, à l'image de Balzac et Flaubert. Alain Pagès nous donne une indication sur l'immense travail de préparation préalable qui lui prend 'quatre, cinq mois' quand le travail de rédaction demande 'six à huit mois'³⁹. De plus, la composition de la série des *Rougon-Macquart* rappelle sensiblement celle de la *Comédie humaine*, puisque les vingt volumes mettent en scène les mêmes personnages sur une durée déterminée, à savoir – pour Zola – la vie d'une famille sous le second Empire. La

³⁷ Adam Watt, 'Proust: Poet of the Ordinary', in Nigel Harkness, Marion Schmid (eds.), *'Au seuil de la modernité': Proust, Literature and the Arts* (Bern: Peter Lang, 2011), pp. 97-111 (p. 102).

³⁸ On peut citer en exemple la jeune fille que le Narrateur voit à Balbec alors qu'il est en voiture. L'analyse est développée dans le chapitre 3 sur la 'réduction et le rétrécissement' (pp. 113-16).

³⁹ Alain Pagès, 'Comment Zola écrivait-il?', *Item* [en ligne]: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27124> [accédé le 13/02/17].

comparaison avec Balzac est inévitable dans la manière d'écrire comme dans le choix des sujets d'écriture. Roger Bordier note cependant une différence de stabilité entre les deux auteurs: selon lui, l'œuvre de Balzac est réunie 'par un lien un peu artificiel sous le titre générique: « La Comédie humaine »', alors que 'Zola [...] obéit avec un scrupule de savant à un plan très concerté'⁴⁰. Si Proust rejoint l'idée d'une unité *a posteriori* chez Balzac⁴¹, Vigneron réfute l'idée d'une construction après-coup: 'ce n'est pas brusquement qu'il s'avisa de réunir ses ouvrages en un cycle où les mêmes personnages reviendraient [...]. En fait, il avait déjà amorcé ou employé en 1822, en 1823 et en 1824, dans ses romans frénétiques, le procédé des personnages de liaison'⁴². Si l'on regarde les publications finales des œuvres, on peut dresser un point de comparaison: entre Balzac et Proust, Zola fonde aussi la continuité de ses œuvres sur la reprise des personnages.

Attardons-nous davantage sur l'importance de la linéarité zolienne. Bien que celle-ci soit faite de morceaux, vingt pour rappeler le nombre de volumes, chacun trouve sa place dans la cohérence de l'intrigue générale. Bordier observe que 'chaque individu incarne toute la famille en des romans qui se présentent comme des œuvres isolées, et qui forment cependant un tout réellement homogène'⁴³. Pagès complète l'analyse en précisant que, dans la série de Zola, on assiste, non pas à un retour des personnages, mais à une 'permutation': 'Chaque roman a pour personnage principal un personnage, et un seul, issu de l'arbre généalogique familial. Une fois son action accomplie, ce personnage doit céder la place à un autre personnage, sans avoir la possibilité de revenir dans un roman ultérieur comme personnage principal'⁴⁴. Pour autant, le personnage peut revenir ultérieurement dans l'intrigue mais dans un rôle secondaire. La continuité de Zola se présente donc entre fragmentation et 'permutation'. L'image de la construction des œuvres prend la forme d'une mosaïque, où se mêlent indépendance et unité. Chaque volume vaut en lui-même, tout en faisant partie d'un plus grand tout, à l'image de l'arbre généalogique de la famille des Rougon-Macquart dessiné dans les manuscrits.

Concernant l'écriture, Zola est connu pour être un auteur qui écrit vite. Pagès déclare que l'auteur 'se met véritablement à écrire, une fois ses recherches achevées. Quand il

⁴⁰ Roger Bordier, 'Sur Zola et Proust', *Europe*, 48 (1970), 218-28 (p. 222).

⁴¹ Dans *La Prisonnière*, le Narrateur se réfère à Balzac et à Wagner pour expliquer qu'une unité peut être trouvée entre les morceaux: 'Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscriit la variété, refroidi l'exécution' (III, 667).

⁴² 'Structure de « Swann »: Balzac, Wagner et Proust', p. 380.

⁴³ 'Sur Zola et Proust', p. 223.

⁴⁴ Alain Pagès, 'Émile Zola: genèse du roman familial', *Item* [en ligne]: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=377178> [accédé le 29/03/17].

commence, il ne s'interrompt pas'⁴⁵. Outre cette dimension du continuum rapide de l'écriture, il est aussi intéressant de noter que Zola écrit la vitesse. En effet, les romans zoliens ont cette caractéristique de saisir le mouvement. Dans le dossier préparatoire de *La Bête humaine*, Larry Duffy note que l'auteur met au grand jour l'enjeu principal de son roman: 'Je voulais garder pendant tout le roman la grande circulation d'une ligne comme accompagnement continu. Détacher tout ce drame mystérieux et effrayant sur le grand transit moderne'⁴⁶. Duffy définit cette dernière expression comme 'the late-nineteenth-century social body in movement'⁴⁷. Il ajoute également que '[p]resent here is almost an acknowledgement that the modern world is one founded on movement'⁴⁸. Le mouvement est donc omniprésent dans les œuvres de Zola pour représenter fidèlement l'époque, en particulier dans les grands magasins où le passage et la circulation sont primordiaux au succès commercial. La représentation de la foule dans *Au Bonheur des dames* est particulièrement saisissante: 'En haut, l'encombrement était le même. On envahissait jusqu'au rayon de l'ameublement, le plus calme d'ordinaire. Les châles, les fourrures, la lingerie grouillaient de monde' (*BD*, 793). Sans donner un trop-plein de détails, le narrateur parvient à retranscrire l'effet de masse et le sentiment d'étouffement qui l'accompagnent.

Outre le mouvement de la foule et des hommes, Zola développe aussi le motif de la vitesse avec les moyens de transports qui introduisent une nouvelle manière de voir et de représenter. Un épisode du *Docteur Pascal* reflète l'idée que le déplacement et la vitesse impactent la description. Sur le chemin des Tulettes, à bord d'une voiture, le personnage est incapable de donner les petites particularités singulières du paysage. Il s'attarde, par conséquent, sur les gros détails marquants: 'Un défilé étroit entre deux murs géants de roches cuites et dorées par les violents soleils. Des pins avaient poussé dans les fentes; des panaches d'arbres, à peine gros d'en bas comme des touffes d'herbe, frangeaient les crêtes, pendaient sur le gouffre' (*DP*, 968). De plus, cette écriture de la vitesse a pour conséquence de fragmenter le champ de la perception. Elle nous rend l'image en morceaux. Dans *La Curée*, alors que les voitures sont arrêtées, les personnages s'occupent en regardant tout autour d'eux. La description suit le mouvement rapide des yeux qui saisit divers 'bouts' de toutes parts: 'Ça et là, dans un landau découvert, éclatait un bout d'étoffe, un bout de toilette de femme, soie ou velours' (*LC*,

⁴⁵ 'Comment Zola écrivait-il?' [en ligne].

⁴⁶ Émile Zola, *Dossier préparatoire de 'La Bête humaine'*, Bibliothèque Nationale, Nouvelles acquisitions françaises, 10274. Cité dans Larry Duffy, *Le Grand Transit Moderne: Mobility, Modernity and French Naturalist Fiction* (New York: Rodopi, 2005), p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*

40). La précision n'est pas de mise car le narrateur décrit à distance et d'un point de vue humain. À l'inverse, le mouvement prédomine sur les détails et rend la scène quasi impressionniste. Nous nous sommes attardés sur ce passage particulier de *La Curée* parce qu'il évoque, de manière assez semblable, les expériences en automobile ou en train du Narrateur de la *Recherche*. Lui aussi décrit des paysages soit en mouvement, soit en fragment, puisque la vitesse du moyen de transport l'empêche de fixer une image précise et complète. Nous y reviendrons plus en détail dans le chapitre 3 quand nous analyserons les mécanismes de réduction et de rétrécissement.

Cette première partie sur la composition et l'écriture nous a permis de mettre en lumière le débat qui se joue entre le fragment et de l'unité au dix-neuvième siècle. Dans un souci de clarté, Fraisse résume ainsi la situation avant Proust:

Les courants littéraires antérieurs à l'élaboration de la *Recherche* font entendre une voix unanime. La remarque de Baudelaire sur la peinture contemporaine ne laisse guère de doutes sur son opinion relative au disparate et au morcellement en littérature. Flaubert, dont Proust a pratiqué la correspondance, écrivait à Louise Colet en 1846: « condense ta pensée, tu sais que les beaux fragments ne sont rien. L'unité, l'unité, tout est là. L'ensemble, voilà ce qui manque à tous ceux d'aujourd'hui, aux grands comme aux petits. Mille beaux endroits, pas une œuvre ». ⁴⁹

Au dix-neuvième siècle, et plus particulièrement chez les auteurs que nous avons étudiés, l'unité prédomine. Le petit fragment semble encore considéré dans sa négativité, notamment à cause de ses liens trop proches avec l'inachèvement. Toutefois, cela ne signifie pas que le fragment est totalement rejeté. Nous avons vu que tous nos auteurs oscillent entre les deux. Hugo modernise l'usage du fragment dans le mouvement romantique sans pour autant exclure l'harmonie; le morcellement chez Balzac n'empêche pas la linéarité de ses œuvres; Flaubert alterne également entre les deux mécanismes distincts de la dilatation (forme de tout) et la condensation (petit essentiel); Baudelaire, quant à lui, prône successivement l'importance de l'unité et l'intérêt du morceau; enfin, Zola, comme Balzac, construit ses œuvres à la façon d'une mosaïque: les parties sont indépendantes mais elles appartiennent simultanément à un tout.

Le dix-neuvième semble donc en constante recherche d'un compromis entre fragment et unité. Ceci est d'autant plus important qu'il continue avec Proust entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle. *Les Plaisirs et les jours* se présentent comme un assemblage de morceaux hétéroclites de différentes natures et différentes longueurs; *Jean Santeuil* illustre un

⁴⁹ *Le Processus de la création chez Proust*, p. 107.

début d'unité qui éclate complètement sur la fin; le *Contre Sainte-Beuve* est désorganisé, et enfin, *La Recherche*, comme les œuvres de Balzac et de Zola qui se veulent unifiées et continuées, se montre sous une forme éclatée. Après avoir étudié la genèse et la composition, nous allons maintenant poursuivre l'analyse des univers de chaque auteur, dans le but de jauger la présence et la valeur du petit et du fragment.

2. Des univers littéraires éclatés

Les œuvres de Proust sont profondément liées au fragment. Il est pertinent pour décrire le travail de composition et d'assemblage, mais il l'est aussi pour caractériser son univers. Pour ne citer que deux exemples, qui seront développés plus tard dans le chapitre 2, *Les Plaisirs et les jours* mettent en scène une nette fracture entre la société mondaine et la nature, et la *Recherche* présente un monde éclaté où même l'identité des personnages est impossible à réduire à une unité fixe. Cette partie a donc pour but de voir si les œuvres du dix-neuvième siècle font le constat similaire d'un monde en morceaux et si le fragment est la trace matérielle d'une décomposition dont les artistes tirent des leçons sur leur temps et leur société.

Nous retiendrons deux mots pour caractériser les mondes littéraires du dix-neuvième siècle: l'éclatement et la division. Chez Hugo et les romantiques, le chaos ainsi que le grand (voire le gigantesque) prennent le dessus. On passe de l'éclatement à la division avec Balzac et Flaubert, qui font coexister des univers sociaux qui ne communiquent pas entre eux. Les œuvres de Baudelaire, quant à elles, décrivent un univers brisé que le poète sublime et célèbre. Enfin, on trouve chez Zola un éclatement poussé: les *Rougon-Macquart* illustrent la division sociale et familiale, et montrent surtout l'instabilité profonde des personnages touchés par la tare héréditaire.

Dans cette partie, les motifs du petit et du grand seront pris dans leur dimension sociale: ils permettent à tous nos auteurs de qualifier la place de l'homme dans l'univers. Or, tous privilégient, de prime abord, le petit péjoratif: pour Hugo, l'homme n'est rien face à Dieu; chez Balzac et Flaubert, la société amenuise l'homme et le ramène à ses plus bas instincts; Baudelaire, pour sa part, montre le poids de la grande ville qui aggrave le sort des plus démunis; enfin Zola nous décrit des hommes impuissants face à des forces qui les surpassent comme la génétique. Quant au fragment, il subit un sort semblable: il est présent chez nos cinq auteurs pour souligner le dérèglement et le désordre d'un monde qui change.

2.1 Un monde romantique chaotique

Hugo rédige le poème ‘La Vision d’où est sorti ce livre’ (1877) pour introduire son recueil *La Légende des siècles*, dont la volonté principale est de représenter les hommes et la société. La description est sans appel. Le poète nous décrit un univers terrifiant et bouleversé:

De l’empreinte profonde et grave qu’a laissée
Ce chaos de la vie à ma sombre pensée,
De cette vision du mouvant genre humain,
Ce livre, où près d’hier on entrevoit demain,
Est sorti, reflétant de poème en poème
Toute cette clarté vertigineuse et blême (*LS*, 69-70)

Le poème se termine sur un constat extrêmement désabusé qui laisse pressentir le ton général de l’œuvre: ‘C’est l’épopée humaine, âpre, immense, – écroulée’ (*LS*, 70). L’humanité est en morceaux et l’homme ne supporte pas le poids de la comparaison face à l’immensité. Lacoue-Labarthe et Nancy déclarent que ‘l’époque des Romantiques est celle du chaos des œuvres, ou des œuvres chaotiques [...]’. Le chaos est en fait la situation de la « naïveté » toujours-déjà perdue et de l’art absolu jamais encore advenu, et en ce sens, le chaos définit aussi bien la condition de l’homme⁵⁰. Ces vers tirés de ‘Melancholia’ (1856), où Hugo souligne la déploration de la vie humaine, illustrent la remarque des critiques: ‘Le vent secoue et pousse, en ses froids tourbillons, / Les âmes en lambeaux dans les corps en haillons’ (*C*, 125). Image doublement fragmentée (‘en lambeaux’ et ‘en haillons’), les hommes sont décrits comme des êtres fragiles, soumis aux aléas violents de la nature. Richard commente le choix particulier de ce lexique et remarque ‘l’importance du *loqueteux*, du *haillonneux* dans la mythologie hugolienne: ils disent non seulement la misère, mais l’être parcellaire et la naissance douloureuse⁵¹. Pour Richard, l’homme est à l’image d’un monde où tout bouge sans cesse, tentant de lutter pour trouver sa place dans le chaos. Mais Richard apporte une nuance cruciale, à savoir que de ce mouvement chaotique naît la création poétique romantique. La fonction du langage est double chez Hugo: ‘Écrire, d’abord, pour lui, c’est faire être le chaos, c’est le créer dans les mots qu’il emploie pour le nommer – car, hors de ces mots, il n’existe pas. Mais c’est aussi le dominer scripturalement, le contrôler par l’acte de cette nomination elle-même⁵². Le poète est donc à la fois témoin de cet univers chaotique mais se place au-dessus des hommes

⁵⁰ *L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, p. 72.

⁵¹ Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme* (Paris: Seuil, 1970), p. 181. L’auteur souligne.

⁵² *Ibid.*, p. 191.

en tant que créateur – position qui lui permet de gérer partiellement et momentanément la dérive des fragments.

Si l'univers hugolien est chaotique, il présente une seconde caractéristique qui est d'être immense. Le grand prédomine partout dans ses œuvres, sous des formes riches et variées – le lexique ne se bornant pas à ce simple adjectif (citons 'immense', 'énorme'⁵³, 'vaste' ou encore 'géant' qu'Hugo utilise fréquemment). Ce choix du grand s'explique d'abord par la volonté de représenter la nature dans sa force et sa puissance infinies:

Le réel, ce fond vrai d'où sort la fable,
C'est la nature en fuite à jamais dans la nuit.
Le télescope au fond du ciel noir la poursuit,
Le microscope court dans l'abîme après elle;
Elle est inaccessible, imprenable, éternelle (*LS*, 185-186)

La juxtaposition des deux instruments d'optique – que Proust rapproche également dans la *Recherche*⁵⁴ – permet ici à l'homme de pallier les limites de sa perception et d'espérer approcher le réel aux extrêmes confins de la nature (la terre, le ciel). Mais cette quête n'aboutit qu'à constater la fuite perpétuelle du sens. L'homme est condamné à rester dans une position inférieure. Tout ce qu'il peut, c'est contempler, c'est-à-dire chercher à interroger et comprendre les quelques signes qui s'offrent à lui, sans ignorer que la nature reste inaccessible et imprenable.

En plus de la nature présentée comme immense et infinie, on remarque que les recueils poétiques d'Hugo sont peuplés de figures emblématiques, légendaires mais surtout colossales. Vient en premier la question du 'grand homme', catégorie dans laquelle Hugo peut placer des auteurs littéraires comme des figures historiques. Il explique, par exemple, que la complexité et l'ambiguïté de Cromwell ont piqué son intérêt et ainsi inspiré la rédaction de la pièce de théâtre: 'La plupart de ses biographes, et dans le nombre il en est qui sont historiens, ont laissé incomplet cette grande figure. Il semble qu'ils n'aient pas osé réunir tous les traits de ce bizarre et colossal prototype de la réforme religieuse, de la révolution politique de l'Angleterre' (*PC*, 74). Dans la *Préface*, Hugo ambitionne de faire le portrait complet de Cromwell pour rendre compte de la grandeur du personnage. Il explique être pris 'd'une ardente tentation de peindre

⁵³ Voir *Études sur le romantisme*: 'L'énorme, l'immense [...]: voilà bien, on le sait, les tentations les plus ordinaires de l'imaginaire hugolien. Tentations qui justifient d'ailleurs la pente, tout naturellement épique, de sa rêverie' (p. 182).

⁵⁴ La juxtaposition dans la *Recherche* aboutit à la formulation d'une préférence. Proust explique dès le *Contre Sainte-Beuve* que son 'instrument préféré de travail est plutôt le télescope que le microscope' (*CSB*, 640). Nous développerons cette analyse dans la partie sur les mécanismes de diminution du chapitre 3 (pp. 107-19).

le géant sous toutes ses faces, sous tous ses aspects' (*PC*, 76). La grandeur chez Hugo côtoie donc la totalité.

En plus de s'intéresser aux grands hommes, Hugo consacre de nombreux poèmes aux figures mythiques et mythologiques. La présence de ces êtres hors-normes accentue l'effet d'immensité. On trouve dans *La Légende des siècles*, par exemple, la mention successive des Dieux, des anges, des titans et des géants. *La Fin de Satan* traite également du personnage littéraire et biblique en 'Ange, colossale et hautaine figure' (*FS*, 89). Tout cela n'atteignant pas encore la grandeur réservée à Dieu – entité à la fois présente et absente – dont la toute-puissance est illustrée dans un seul vers: 'Je n'aurais qu'à souffler et tout serait de l'ombre' (*LS*, 416). Face à ces figures de grandeur infinie, l'homme est ramené, en comparaison, à un statut de petit (d'inférieur). Dans un souci de vérité, Hugo fait donc attention à représenter tout l'univers, c'est-à-dire d'un côté l'immensité et de l'autre le petit et l'atome.

Le grand est omniprésent chez Hugo qu'il s'incarne dans la nature, dans les personnages ou dans l'entité divine. Cependant, le petit et le simple coexistent. On remarque, par exemple, l'intérêt sincère qu'Hugo porte aux plus démunis. S'il est plutôt secondaire dans *La Légende des siècles*, l'écrivain en fait l'élément central et fondateur de ses deux plus grands romans: *Notre-Dame de Paris* et *Les Misérables*. Car Hugo procède à un revirement en donnant au petit un rôle salvateur. 'Il y a une grandeur des petits'⁵⁵ comme le dit Franck Laurent. En effet, si le grand est naturellement en position de force, il ne doit en aucun cas sous-estimer, voire ignorer la force du petit. Le poème 'L'Épopée du ver' illustre à lui-seul la lutte de ces deux forces contraires:

L'univers magnifique et lugubre a deux cimes.
Ô vivants, à ses deux extrémités sublimes,
Qui sont aurore et nuit,
La création triste, aux entrailles profondes,
Porte deux Tout-puissants, le Dieu qui fait les mondes,
Le ver qui les détruit. (*LS*, 293)

L'univers d'Hugo est chaotique parce que l'affrontement des antagonismes, comme le petit et le grand, a lieu en permanence.

Cette étude du petit et du fragment chez Hugo nous permet de revenir sur Proust pour souligner tout le travail de complexification mis en œuvre dans la *Recherche*. La fragmentation des personnages hugoliens est principalement extérieure, dans la représentation physique des

⁵⁵ Franck Laurent, 'La Question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo', *Romantisme*, 100 (1998), 63-89, p. 87.

lambeaux et des haillons. Or, le Narrateur proustien la rend beaucoup plus intérieure en privilégiant le champ lexical de la division. Nous verrons dans le chapitre 3 que celui-ci insiste sur la dualité, voire l'innombrable multiplicité des personnages qui se révèlent être aussi intermittents que leurs sentiments et de leur mémoire. De plus, Proust prend progressivement ses distances avec la représentation romantique du réel où le grand est privilégié. Le chapitre 2 permettra de mettre en évidence les réminiscences du style dans *Les Plaisirs et les jours* où l'on trouve encore une impression globale de flou. Dans cette première publication, les petits détails restent secondaires et ne ressortent pas de la description pour leur puissance significative. Les œuvres de jeunesse permettront à Proust de réfléchir à la place du petit avant d'arriver à leur pleine exploitation dans la *Recherche*.

Autre élément phare dans l'univers d'Hugo, les grands hommes et les figures mythologiques ou mystiques ne bénéficient pas du même statut dans la *Recherche*. La religion n'est pas au cœur de l'œuvre: le Narrateur prône principalement un retour sur soi⁵⁶ avec les épiphanies de la mémoire. Mais, il arrive toutefois au Narrateur de présenter certains personnages comme de grands hommes, sous le poids de l'admiration qu'il leur porte. Saint-Loup se démarque, par exemple, par sa présence physique:

Il semblait que la qualité si particulière de ses cheveux, de ses yeux, de sa peau, de sa tournure, qui l'eussent distingué au milieu d'une foule comme un filon précieux d'opale azurée et lumineuse, engainé dans une matière grossière, devait correspondre à une vie différente de celle des autres hommes. (II, 88)

L'amour que ressent le Narrateur pour Gilberte l'amène à idéaliser toute sa famille: 'Les parents et grands-parents de Mlle Swann [...] me semblaient grands comme des dieux. Ce nom, devenu pour moi presque mythologique, de Swann, quand je causais avec mes parents' (I, 142). Enfin, Elstir est porté par son talent de peintre:

Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. (II, 191)

⁵⁶ En prenant l'exemple de la 'petite phrase' de Vinteuil, Bernard Brun explique trouver une 'métaphysique sans transcendance, pour ce qui n'est en définitive qu'un retour à soi-même. L'œuvre d'art garantit au sujet son identité retrouvée en même temps que son passage à la postérité, qui semble bien être la définition proustienne de l'éternité' ('Marcel Proust et la religion', *Item* [en ligne]: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13957> [accédé le 14 septembre 2017]).

Mais l'admiration du Narrateur finit toujours par s'estomper et les personnages sont alors ramenés à une dimension plus petite: Swann ne finit jamais son étude sur Ver Meer, Saint-Loup se perd dans sa relation avec Rachel, et la réputation d'Elstir est ternie après son exclusion du clan Verdurin. La grandeur des personnages est donc relative et vouée au changement dans la *Recherche*: elle n'est pas infinie et éternelle comme chez Hugo.

2.2 La division chez Balzac et Flaubert

Balzac et Flaubert marquent le pas avec la représentation chaotique de l'univers romantique d'Hugo. Chez ces deux auteurs, le monde n'est plus éclaté mais plutôt divisé. Le choix de ce nouveau lexique s'explique principalement par la volonté d'ancrer leurs œuvres dans une dimension 'réaliste': il s'agit de reproduire le réel sans idéal pour viser à l'exactitude. La division insiste ainsi sur la séparation des hommes en différentes classes et groupes sociaux. Chaque niveau réclame l'usage d'un vocabulaire spécifique: la médiocrité du petit vient qualifier les plus pauvres quand le grand vaut pour les aristocrates. Les deux sont d'ailleurs fréquemment comparés pour mieux montrer le fossé qui les sépare. Dans *Un Cœur simple* de Flaubert, par exemple, l'appartement secondaire de Mme Aubain est décrit comme étant 'le seul reste d'une habitation de plaisance, maintenant disparue. Le papier de muraille en lambeaux tremblait aux courants d'air' (CS, 33). Le rapprochement avec l'édifice passé, laissant sous-entendre richesse et plaisir, se révèle en opposition totale avec ce qu'il reste de délabré. Le manque d'argent de Mme Aubain est désormais visible à travers la maison qui a perdu son éclat pour laisser place à des 'lambeaux'. Chez Balzac, le colonel Chabert incarne, à lui seul, les opposés. Jadis présenté sous les titres honorifiques de 'comte de l'Empire, grand officier de la Légion d'honneur' (CC, 33), il apparaît maintenant, suite à l'annonce erronée de sa mort, comme un 'débris' socialement déchu: 'À le voir, les passants eussent facilement reconnu en lui l'un de ces beaux débris de notre ancienne armée' (CC, 56). Ce passage du grand au petit, avec les exemples de Mme Aubain et de Chabert, illustre l'instabilité du monde. Dépendants de facteurs extérieurs, la situation des personnages est altérable: le moindre petit élément peut rapidement tourner en leur défaveur. Cela rappelle sensiblement le sort de la Berma dans *Le Temps retrouvé*: grande actrice d'abord couverte de gloire, elle finit malade, exploitée par sa fille et son gendre (comme le père Goriot), et abandonnée par ses fidèles qui ont préféré assister à la fête de la princesse de Guermantes: 'Quand la Berma vit l'heure passer et comprit que tout le monde la lâchait, elle fit servir le goûter et on s'assit autour de la table, mais comme pour un

repas funéraire' (IV, 575). Proust, comme Balzac et Flaubert, souligne l'incertitude régnant autour des personnages, menacés par une société qui leur apporte la déchéance et la décrépitude.

Les romans de Balzac et Flaubert illustrent en permanence les tensions entre le petit et le grand, entre la simplicité et l'attrait du surplus. Dans *Madame Bovary* de Flaubert, deux visions incompatibles s'opposent: Charles se satisfait de peu pour mener une existence paisible, tandis qu'Emma, qui est plus ambitieuse, recherche la grandeur et l'excès. Le narrateur nous explique que le trait de caractère de son héroïne est largement influencé par ses lectures romantiques de jeunesse. Toujours déçue par la réalité, elle bute contre le pragmatisme de son mari: 'Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères? Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien' (MB, 55). Du point de vue d'Emma, le conflit est total: du 'tout' espéré, elle constate avec désappointement le manque de charisme et d'ambition de Charles. La majeure partie des personnages de Balzac et Flaubert expriment une forte volonté d'ascension, caractéristique qu'Annick Bouillaguet retrouve également dans l'œuvre de Proust: 'Les rêves de grandeur, l'affirmation de sa puissance personnelle ou sociale présents chez certains personnages d'*À la recherche du temps perdu* évoquent l'idée d'une filiation balzaco-flaubertienne'⁵⁷. Nous montrerons plus tard dans le chapitre 4 l'hypocrisie et l'arrivisme de Morel, par exemple, qui n'hésite pas à se servir de Charlus ou du Narrateur pour se faire une place en société.

La séparation entre différents mondes (ouvrier, bourgeois, aristocrate) est d'autant plus marquée qu'ils semblent coexister sans réelle cohésion, sans aucune forme de communication entre eux. Dans *Le Père Goriot* de Balzac, le narrateur présente la pension Vauquer comme un microcosme de la société entière. Or, bien que les personnages cohabitent sous le même toit, l'entraide est totalement absente, à l'exception de Rastignac. L'histoire autour du colonel Chabert illustre également cette idée d'une impossible entente. Le personnage, destitué de tous ses biens à l'annonce de sa mort au combat, tente d'engager une discussion avec sa femme, remariée au comte Ferraud, dans l'espoir de trouver un compromis: 'Est-ce que je ne puis pas vivre ici, dans votre petit pavillon, comme un de vos parents? Je suis usé comme un canon de rebut, il ne me faut qu'un peu de tabac et *le Constitutionnel*' (CC, 69). La demande de Chabert est tout ce qu'il y a de plus simple. Malgré sa grandeur passée et l'énorme fortune de la comtesse, il ne réclame que très peu pour terminer sa vie paisiblement. Mais l'entraide entre

⁵⁷ Annick Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et Flaubert. L'imitation cryptée* (Paris: Honoré Champion, 2000), p. 193.

ces deux mondes radicalement différents est inenvisageable: la petitesse de la comtesse réduit à néant les projets de Chabert.

Cette division est symptomatique d'un malaise plus profond que Balzac et Flaubert mettent en exergue dans leurs romans: l'égoïsme. Rastignac, arrivé de la province à Paris, fait un constat désabusé sur la société dans laquelle il se trouve: 'Les belles âmes ne peuvent rester longtemps en ce monde. Comment les grands sentiments s'allieraient-ils, en effet, à une société mesquine, petite, superficielle?' (PG, 286). Le petit est ici hautement condamné puisqu'il est lié à la tromperie. Pour illustrer la corruption générale, il est intéressant de noter que le morceau joue un rôle principal. En effet, les personnages ont un rapport obsessionnel à celui-ci: il s'agit, pour eux, de ne rien laisser de côté, même la plus petite chose, pour posséder le plus possible. C'est le cas de Mme Vauquer, propriétaire de la pension dans *Le Père Goriot*, qui est présentée comme un personnage avare. Selon elle, les étudiants consomment trop de nourriture par rapport à ce qu'ils payent. Ainsi, quand Rastignac se sert abondamment, il est surveillé de près par Mme Vauquer qui 'mesurait toujours de l'œil' (PG, 55). Tout mérite d'être calculé, même un simple morceau de pain. Dans le même roman, les filles de Goriot absorbent également morceau par morceau la fortune de leur père. Pour satisfaire leur quête constante d'argent, Goriot commence par vendre 'la petite écuelle', partie précieuse de la vaisselle qu'il gardait en souvenir de sa femme, et en arrive à la totalité de ses rentes viagères. Sans se préoccuper des répercussions, les filles peuvent ainsi vivre plus aisément quand leur père s'enfonce toujours plus dans la ruine et la pauvreté.

Les personnages balzaciens sont portés par leurs propres intérêts et avancent vers leur but ultime – la grandeur – sans se soucier des conséquences. Plus que la division, Michael Tilby voit dans le comportement des personnages balzaciens une véritable imprédictibilité. Il explique qu'à tout moment ils sont susceptibles de changer de voie et de prendre un nouveau chemin, à l'image de Poiret dans *Le Père Goriot*: 'By truncating Poiret's « knowability », Balzac emphasises his potential to contain within him a host of different, if related, versions. He thereby reinforces the sense that his underlying concern is with the representative rather than the unique'⁵⁸. Les hommes, guidés par leurs passions, se fragmentent et finissent par montrer différentes facettes à ceux qui les côtoient. Cette caractéristique du personnage balzacien nous intéresse tout particulièrement puisque l'on remarquera un traitement similaire chez Proust. Aucun personnage de la *Recherche* n'échappe à la division: le Narrateur constate, au minimum,

⁵⁸ Michael Tilby, 'Honoré de Balzac (1799-1850): « Realism » and Authority', in Michael Bell (ed.), *The Cambridge Companion to European Novelists* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), pp. 192-208 (p. 203).

une dualité, mais il lui arrive de se rendre compte d'une pluralité incessante, comme chez Albertine par exemple. Nous reviendrons en détail sur cette fragmentation du personnage proustien dans le chapitre 3, mais retenons ici que Balzac et Flaubert s'attachent à décrire un univers séparé, sans communication dans lequel vivent des personnages instables, guidés par toutes sortes de passions égoïstes. Maurice Bardèche soutient en ce sens que 'le monde moderne est atteint d'une maladie grave qui l'amènera fatalement à sa décomposition. Cette maladie, c'est l'individualisme'⁵⁹. Le constat de Bardèche est d'une justesse remarquable: si, chez Balzac, les prémices de la 'maladie' se font sentir, la décomposition aura totalement abouti au temps de Baudelaire, qui en fera l'essence même de ses œuvres.

2.3 L'univers brisé de Baudelaire

L'univers poétique de Baudelaire est fait de mouvement. Nous avons vu que l'écriture retranscrit la fugacité et la vitesse. Cela a pour conséquence majeure de créer une instabilité générale: rien ne tient dans cet univers insaisissable, tout se fragmente: 'Rapidité, éclats, secousses finissent [...] par véritablement casser le paysage et par le transformer en un chaos'⁶⁰ soutient Richard. Cela est particulièrement visible dans 'Un Plaisant' (1869), qui s'ouvre sur 'l'explosion du nouvel an: chaos de boue et de neige' (*PPP*, 15), et dans lequel le poète s'attache à décrire un animal tourmenté par la ville et les hommes: 'Au milieu de ce tohu-bohu et de ce vacarme, un âne trottait vivement, harcelé par un malotru armé d'un fouet' (*PPP*, 15). Chaos, bruit, vitesse, brisure, Baudelaire met aussi en exergue un univers où se mêle un affrontement permanent des contraires: lumière et obscurité, passé et présent, concret et idéal. Le poète cherche à échapper au 'bric-à-brac confus' (*FDM*, 118), comme décrit dans 'Le Cygne' (1857), pour trouver un ailleurs radicalement opposé, proposé notamment dans 'L'Invitation au voyage' (1857): 'Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté' (*FDM*, 84).

Face à l'ordre comme idéal, caractérisé par l'ailleurs et l'inaccessible, l'attitude du poète est double. Il peut, d'un côté, céder à la frayeur et à l'emballement, comme une chauve-souris prise au piège:

⁵⁹ Maurice Bardèche, *Une Lecture de Balzac* (Paris: Les Sept couleurs, 1964), p. 100. Barbéris fait le lien, chez Balzac, entre égoïsme et décomposition du groupe: '*La Comédie humaine* est une épopée de l'égoïsme et de la séparation. Aucun personnage n'y obéit à autre chose qu'à lui-même, défini non comme appartenant à un ensemble mais uniquement à partir d'intérêts, donc intérêts qui l'opposent à d'autres hommes' (*Le Monde de Balzac*, pp. 411-12). Dans notre analyse de la *Recherche*, nous montrerons que l'individuel fait également éclater la notion de groupe (pp. 148-52).

⁶⁰ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* (Paris: Seuil, 1955), p. 155.

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris. (*FDM*, 106)

D'un autre côté, il peut reconnaître l'éclatement et admettre ne pouvoir saisir que des bribes, des fragments, des parties. Si le tout échappe continuellement au poète, la création artistique peut se développer autour du peu qu'il parvient à saisir. Baudelaire est particulièrement conscient de cet enjeu puisqu'il en fait l'une des qualités requises pour être un 'peintre de la vie moderne'. Pour lui, il est nécessaire de puiser les motifs dans son vécu et sa mémoire. Or, dès que l'on touche au souvenir – thème éminemment proustien – on se trouve confronté au lacunaire: des petits éléments sont laissés de côté ou oubliés. Baudelaire préconise ici la modération. Pour lui, l'acharnement sur les détails est improductif. Mieux vaut en avoir un, parfaitement développé et significatif, que plusieurs, voire trop qui seraient vagues et inconsistants:

Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour. Un artiste ayant le sentiment parfait de la forme, mais accoutumé à exercer surtout sa mémoire et son imagination, se trouve alors comme assailli par une émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue. Toute justice se trouve forcément violée; toute harmonie détruite, sacrifiée; mainte trivialité devient énorme; mainte petitesse, usurpatrice. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente. (*CA*, 358-59)

En choisissant de maintenir l'harmonie générale autour d'un détail en dépit d'une multitude, Baudelaire refuse d'enjoliver le chaos. En comparaison, l'attitude du Narrateur proustien est plus ambiguë puisque, d'un côté, il apprend à aller au fond du petit détail. Mais de l'autre, le délire de l'interprétation le pousse à accumuler tout ce qu'il peut. Cependant, nous montrerons que le sens se perd dans la masse. Le Narrateur proustien n'évite pas le danger souligné par Baudelaire: 'l'anarchie augmente'.

Baudelaire prend le parti du petit. Il favorise l'unique détail contre la masse, comme il soutient le petit décrépi (objet ou être humain) face aux grands de ce monde. Dans la capitale, le poète remarque, en effet, que les plus démunis sont laissés pour compte au profit d'une expansion bourgeoise et aristocrate. Le poète choisit son camp et tente de rééquilibrer la situation en dirigeant principalement son attention sur tous les personnages ou tous les objets

qui apparaissent inférieurs ou rejetés. On note que les principales figures des *Petits poèmes* sont insignifiants aux yeux des citoyens – ‘le petit sauvage’, ‘le petit souillon’, ‘les petites vieilles’, ‘le pauvre petit commerçant’. Le poète s’intéresse également à des objets quotidiens triviaux comme un flacon ou une corde.

À travers son entreprise poétique, Baudelaire tente de rendre une certaine grandeur au plus petit. Tadié remarque que le poète, ‘et c’est une de ses qualités, ne recule devant aucun détail cruel’⁶¹. Dans son analyse sur Baudelaire, Proust nous incite également à dresser un pont entre grandeur, beauté et cruauté. En s’appuyant sur l’exemple des ‘Petites Vieilles’, il affirme que ‘cette pièce [...] si belle, entre autres, laisse une impression pénible de cruauté’ (CSB, 625). Il précise tout de même que si le spectacle est cruel, Baudelaire ne l’est en aucun cas: ‘je ne crois pas que Baudelaire, exerçant sur ces malheureuses une pitié qui prend des accents d’ironie, se soit montré à leur égard cruel’ (CSB, 625). Au contraire, selon Proust, l’affection de Baudelaire est sincère mais surtout unique: ‘Personne n’a parlé d’eux avec plus de vraie tendresse que Baudelaire, ce « dandy »’ (CSB, 622). L’œuvre de Baudelaire et l’analyse de Proust nous appellent donc à dépasser l’apparence pour rendre la vraie valeur du petit et du débris. La beauté peut être trouvée partout, même dans la ruine et la décrépitude⁶², ce qui amène logiquement le poète à traiter du fragment, du débris et du lambeau.

‘Ruptures, explosions, angles droits, à force de déchiqeter le paysage, conduisent [...] ce bric-à-brac de formes vers sa fin naturelle, sa conclusion logique: le tas d’ordures. Brisée, émietée, l’existence retombe dans l’informe. Mais au cœur de cet informe, dans la masse amorphe du monceau d’ordures, se réveille une fécondité nouvelle’⁶³. Chez Baudelaire, la décomposition est au fondement de la création. C’est à partir de la brisure, comme le précise Richard, que le poète trouve la matière de son œuvre. Et pour ne pas dénaturer l’éclatement perçu, le fragment est très présent. Mais surtout, son usage habituellement dégradant est renversé puisqu’il revêt un sens globalement mélioratif: le fragment est célébré et sublimé. Dans *Les Fleurs du mal*, par exemple, les femmes en haillons, symbole de la pauvreté dans ‘À une mendicante rousse’ (1857) ou de putréfaction dans ‘Une Charogne’ (1857), sont attentivement décrites par un poète tout acquis à leur cause, et dans lesquelles il perçoit beauté et amour:

Va donc, sans autre ornement,
Parfum, perles, diamant,

⁶¹ ‘Proust et Baudelaire’, p. 254.

⁶² Walter Benjamin considère que ‘his idea of decrepitude of the big city is the basis of the permanence of the poems which he has written about Paris’ (*Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (London: Verso, 1983), p. 83).

⁶³ *Poésie et profondeur*, p. 157.

Que ta maigre nudité,
Ô ma beauté! (*FDM*, 118)

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés! (*FDM*, 61)

Dans les *Petits poèmes en prose*, Baudelaire dépasse encore une fois l'aspect repoussant du fragment pour poursuivre la célébration des plus démunis. Le poète fait aussi preuve d'une empathie puissante et douloureuse envers un vieux saltimbanque 'voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute' (*PPP*, 51). Mais à force d'observer cette présence singulière, le poète trouve le détail qui finit par glorifier le saltimbanque: 'Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère !' (*PPP*, 52). Baudelaire, comme Balzac et Proust, témoigne d'un univers instable où ce qui a été grand dans le passé est ramené aujourd'hui au statut de petit miséreux: 'Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur' (*PPP*, 53). Le poète ne cherche pas à retrouver l'harmonie dans le chaos – au contraire, il traite avec un œil profondément moderne de la décomposition de l'univers et de la société.

Si le sens mélioratif et sublimé du fragment ressort des œuvres de Baudelaire comme un élément révolutionnaire, l'intérêt pour les plus démunis n'est pas nouveau. On peut en effet remonter à Hugo dont les personnages défavorisés de romans rappellent sensiblement ceux de Baudelaire. Proust avance lui-même une comparaison en notant toutefois une différence majeure entre les deux auteurs:

Ces sentiments que nous venons de dire, sentiment de la souffrance, de la mort, d'une humble fraternité, font que Baudelaire est, pour le peuple et pour l'au-delà, le poète qui en a le mieux parlé, si Victor Hugo est seulement le poète qui en a le plus parlé. Les majuscules d'Hugo, ses dialogues avec Dieu, tant de tintamarre, ne valent pas ce que le pauvre Baudelaire a trouvé dans l'intimité souffrante de son cœur et de son corps. (*CSB*, 628)

Entre quantité et qualité, Proust rappelle que la célébration ne passe pas uniquement par la démonstration du grand et de la grandeur. En valorisant les moindres aspects du quotidien, comme le fragment, Baudelaire a tout autant (voire mieux, selon Proust) su représenter les sentiments éprouvés pour ces démunis oubliés dans un monde brisé. Notons que, dans la *Recherche*, le Narrateur ne traite pas du petit miséreux à la façon de Baudelaire. Certes, il nous

décrit un monde brisé par les fractures sociales ou politiques. Il s'intéresse aussi aux personnages de condition modeste, mais il nous ouvre surtout les portes des grands cercles mondains parisiens. Si Baudelaire rend donc sa grandeur au petit, le Narrateur proustien se charge plutôt de rapetisser le statut des grands.

2.4 Principe de division génétique chez Zola

Entre Baudelaire et Zola, il n'y a qu'un pas. Monde éclaté, société divisée: Zola prolonge l'héritage baudelairien, et plus généralement celui du dix-neuvième siècle, dans ses œuvres naturalistes. On retrouve, en effet, la représentation plutôt traditionnelle de la division en classes sociales⁶⁴: l'écrivain dépeint aussi bien les ouvriers dans *Germinal* (1885) et les paysans dans *La Terre* (1887) que les riches bourgeois dans *La Curée* ou les dignitaires haut placés dans *Son excellence Eugène Rougon* (1876). Si la séparation sociale rappelle l'esthétique de Balzac ou de Flaubert, la division chez Zola n'implique pas la non-communication. Au contraire, dans les *Rougon-Macquart*, la société bouge et se mélange. Dans *Nana*, par exemple, le personnage éponyme, actrice et prostituée issue du monde populaire, gravit l'échelle sociale en séduisant des membres de la bourgeoisie. Le surnom de 'mouche d'or' donné par Fauchery à Nana sous-entend le rapprochement des classes. Il l'explique clairement dans sa chronique: 'Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple remontait et pourrissait l'aristocratie' (*N*, 236). Dans la *Recherche*, la duchesse de Guermantes tente une comparaison similaire, non pas pour qualifier Nana, mais Zola. Elle affirme ainsi que l'écrivain 'a le fumier épique' (*II*, 789).

Si Zola est conscient d'être marqué par l'influence de Balzac, il revendique cependant ses distances et vante l'intérêt particulier de ses romans: 'Mon œuvre, à moi, sera tout autre chose. Le cadre en sera plus restreint. Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la « race modifiée » par les milieux'⁶⁵. Il ajoute

⁶⁴ 'Il y a quatre mondes. [...] Peuple: ouvrier, militaire. Commerçants: spéculateur sur les démolitions et haut commerce (industrie). Bourgeoisie: fils de parvenus. Grand monde: fonctionnaires officiels avec personnages du grand monde, politique. Et un monde à part: putain, meurtrier, prêtre (religion), artiste – (art)' (Émile Zola, cité par Pagès dans 'Émile Zola: genèse du roman familial' [en ligne]).

⁶⁵ Émile Zola, 'Différences entre Balzac et moi', in *Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, Bibliothèque Nationale de France [en ligne]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530093242/f47.item> [accédé le 15 septembre 2017].

également: 'Mon œuvre sera moins sociale que scientifique'⁶⁶. C'est ainsi que l'apport de la science et du déterminisme dans les œuvres de Zola viennent illustrer une nouvelle forme de division: la famille. En effet, dans les *Rougon-Macquart*, l'écrivain explique que l'influence du milieu et de la génétique scinde en deux la famille en une branche saine d'un côté, et une atteinte par la tare génétique de l'autre. L'univers de Zola est donc régi par une division plus complexe dont les causes sont multiples et variées (sociales, professionnelles, génétiques).

En regardant plus attentivement cette nouvelle forme de division, on remarque que celle-ci impacte profondément les personnages. Contrairement à Hugo et comme l'exploitera Proust, la fragmentation est interne. Chez Zola, les conséquences héréditaires, qui coupent la famille en deux clans, engendrent une extrême instabilité chez les protagonistes. En effet, la tare génétique qui touche certains membres n'émerge pas subitement: elle se fraye progressivement un chemin avant d'exploser complètement, d'où l'expression manifeste 'se tournant en' dans l'arbre généalogique. Claude est ainsi décrit dans les manuscrits comme ayant '[l'] hérédité d'une névrose se tournant en génie', Jacques Lantier '[l'] alcoolisme se tournant en folie homicide', et Nana '[l'] alcoolisme se tournant en perversion morale et physique'⁶⁷. Les personnages vivent sous la menace permanente d'une évolution irréversible de la tare génétique, qui avance petit à petit, en laissant filtrer quelques signes avant-coureurs. Ils restent sous l'égide d'une force plus grande qui contrôle les destins.

L'une des caractéristiques les plus marquantes de la tare héréditaire est l'oscillation des personnages entre rationalité et folie des grandeurs. Pour les personnages touchés, le petit ne montre aucun intérêt puisqu'il est trop éloigné de l'absolu recherché. Dans *L'Œuvre*, par exemple, Claude s'entête à peindre une toile immense qui atteindrait à la fois grandeur et perfection:

C'était une seconde jeunesse, un enthousiasme et une ambition à désirer tout voir, tout faire, tout conquérir. [...] Quand il traversait Paris, il découvrait des tableaux partout, la ville entière, avec ses rues, ses carrefours, ses ponts, ses horizons vivants, se déroulait en fresques immenses, qu'il jugeait toujours trop petites, pris d'ivresse des besognes colossales. (*O*, 261)

Ici, bien que le narrateur remette en question le jugement du peintre, la quête de grandeur passe par la volonté du tout chez Claude. De l'art à la médecine, le docteur Pascal utilise des termes

⁶⁶ 'Différences entre Balzac et moi' [en ligne].

⁶⁷ Colette Becker, Gina Gourdin-Servenièrre, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola: sa vie, son œuvre, son époque*, suivi du *dictionnaire des Rougon-Macquart et des catalogues des ventes après décès des biens de Zola* (Paris: Robert Laffont, 1993), pp. 560 et 521.

similaires pour parler des progrès scientifiques: pour lui, rien n'est trop grand et tout mérite d'être étudié. Par conséquent, il faut 'tâcher de tout connaître' (*DP*, 936). De cette manière, Pascal justifie le temps passé à retranscrire les moindres informations collectées sur sa famille. Mais peu raisonnables et lucides face à la réalité de la situation, Claude et Pascal ne peuvent se contenter que d'un tout absolu, induisant logiquement une dépréciation de la partie et du fragment. Chantal Pierre-Gnassounou commente les 'trous' dans le travail de Pascal et justifie la frustration du personnage face à l'impossibilité d'obtenir un tout: 'These « holes » in characters' biographies are Pascal's despair, since where there is incompleteness, phantasm and myth take over'⁶⁸. La remarque de Pierre-Gnassounou qualifie ici le docteur Pascal mais celle-ci pourrait être étendue au Narrateur de la *Recherche* qui, pris dans une frénésie du tout autour d'Albertine, comble les trous de son enquête avec ses craintes et de ses soupçons. Nous y reviendrons plus en détail quand nous analyserons, dans le chapitre 4, le déchiffrement du mensonge d'Albertine qui reste incomplet, au désespoir du Narrateur qui cherche à faire disparaître les lacunes.

Pour en revenir aux *Rougon-Macquart*, le fragment reste synonyme d'inachèvement pour de nombreux personnages zoliens: n'avoir qu'une partie suscite la désolation d'un tout qui leur échappe – tout qui incarne l'ambition, le génie ou la puissance chez Zola. Par exemple, Félicité ne parvient qu'à saisir un 'échantillon géologique, un fragment de marbre' (*DP*, 933) du travail du docteur Pascal, alors que celui-ci s'étend sur d'énormes dossiers – fragment d'autant plus frustrant qu'elle cherche à stopper le projet entier, de peur de voir les informations sur sa famille dévoilées au grand jour. La restriction du fragment est également dénoncée par Claude dans *L'Œuvre* quand celui-ci tente de comprendre l'échec successif de ses tableaux:

Toute toile qui revenait [du Salon] lui semblait mauvaise, incomplète surtout, ne réalisant pas l'effort tenté. [...] [Q]uelle souffrance de ne jamais se donner entier, dans le chef-d'œuvre dont il ne pouvait accoucher de son génie! Il y avait toujours des morceaux superbes, il était content de celui-ci, de celui-là, de cet autre. Alors pourquoi de brusques trous? pourquoi des parties indignes, inaperçues pendant le travail, tuant le tableau ensuite d'une tare ineffaçable? (*O*, 265)

Les deux interrogations reflètent l'état troublé et impuissant du peintre alors qu'il examine minutieusement son œuvre. La toile apparaît divisée en parties hétéroclites inconciliables qui finissent par ruiner l'ensemble. Bien qu'il reconnaisse la valeur de certains 'morceaux

⁶⁸ Chantal Pierre-Gnassounou, 'Zola and the Art of Fiction', in Brian Nelson (ed.), *The Cambridge Companion to Zola* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 86-104 (p. 97).

superbes', ceux-là ne parviennent pas à contrebalancer de fatales parties inférieures. Cela explique pourquoi Claude n'est jamais pleinement satisfait de ses œuvres: aucune ne montre cette perfection complète qu'il recherche. En outre, lorsqu'il arrive à voir les fragments défectueux à temps, l'échec final n'est pas évité: 'à mesure que le peintre s'acharnait, jamais content, revenant cent fois sur le même morceau, cette ressemblance s'évanouissait un peu chaque fois' (*O*, 167). Ainsi, chez Zola, la perfection et la finitude sont en fuite perpétuelle. Le tout est représenté comme un concept utopique et dangereux qui précipite le développement de la tare génétique. Henri Mitterand analyse le caractère divisé des personnages: 'Le héros zolien, s'il est d'un côté une force qui va, est d'un autre côté une force en perpétuel danger de dissolution, de fissurage, d'émiettement'⁶⁹. En effet tiraillés entre un idéal et une réalité décevante, les personnages zoliens sombrent progressivement dans une forme de folie destructrice qui cause la mort de certains d'entre eux. Face à ce comportement déraisonnable envers le tout et le fragment, Sandoz, ami de Claude dans *L'Œuvre*, tire une leçon finale fataliste mais modérée: 'Oui, il faut vraiment manquer de fierté, se résigner à l'à-peu-près et tricher avec la vie' (*O*, 420). Selon Sandoz, il faut parvenir à trouver un juste milieu et parfois se satisfaire des morceaux réussis même s'ils restent approximatifs.

Cette partie nous a permis de dresser une image générale des univers littéraires de nos auteurs au dix-neuvième siècle où dominant le désordre, la division et l'éclatement. Autrement dit, la présence du fragment est connotée négativement. Nous avons vu que chez Hugo, le monde est morcelé et chaotique. De plus, il est dominé par des forces immenses et infinies qui ramènent l'homme à sa petitesse. Balzac et Flaubert introduisent un léger revirement de la fragmentation à la division: chez eux, la séparation en classes sociales et l'importance du singulier face au collectif prédominent. L'univers de Baudelaire réunit, quant à lui, le fragment et la division. Dans cette séparation sociale, le poète choisit de rendre sa grandeur à ceux qui apparaissent inférieurs et insignifiants. Notre étude a surtout eu pour but de montrer le tournant qui s'opère puisque le poète est le seul à valoriser et à célébrer le petit et le fragment – qualité que ne manque pas de relever Proust dans son article sur le poète et que nous développerons dans le chapitre suivant. C'est donc avec Baudelaire que l'on assiste à un premier renversement des valeurs, qui se poursuivra par la suite avec Proust. Enfin, nous avons vu que chez Zola l'univers de la famille est scindé en deux par une force supérieure – la tare génétique. Les personnages restent sous le joug d'une fragmentation irréversible menant à la folie et à la mort. Proust hérite de l'influence zolienne puisque lui-même présente des personnages instables aux

⁶⁹ Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1986), p. 61.

caractères multiples. Cependant chez Proust, l'hérédité et le contexte social ne sont pas les seules causes qui puissent expliquer la fissuration des personnages. Chez lui, la division est complexifiée et exacerbée: le multiple règne aussi pour des raisons sociales, politiques ou sexuelles. De plus, le chapitre 3 nous permettra de voir que l'univers et les personnages proustiens sont sans cesse en mouvement, rendant leur identité impossible à prévoir ou à fixer en une fois.

Les univers des œuvres du dix-neuvième siècle fournissent donc un point de départ incontestable sur lequel Proust fonde une réflexion autour de la fragmentation et de la division sensiblement plus marquée et poussée, que nous développerons plus tard. Maintenant que nous avons attesté de l'omniprésence du petit et du fragment chez nos auteurs, nous nous demanderons si ces deux motifs sont faits pour évoluer ou s'ils sont significatifs dans leurs formes originelles. Cette partie visera à déterminer si le petit et le fragment sont le point de départ d'une loi générale et universelle comme c'est le cas pour le Narrateur proustien de la *Recherche*.

3. Petit détail et grande loi

La dernière partie que nous entreprenons ici cristallise le cœur de notre analyse sur Proust et le détail. Chez Proust, un petit objet, un élément infime dissimule une grandeur potentielle que celui qui observe doit tenter d'approcher. En prenant le temps de déchiffrer les signes, le Narrateur parvient à tourner l'impression singulière en une formulation de loi générale. Proust illustre la thèse de Marta Caraion qui parle de 'détail indice', plutôt que de réutiliser le terme deleuzien du 'signe': 'Lorsque le détail devient trace d'une réalité à reconstituer, d'une signification à construire, il est alors indice. Appeler un détail indice, c'est le faire accéder à une signification, voire lui attribuer la responsabilité de la signification, comme révélation d'une vérité jusque-là dissimulée'⁷⁰. Cette idée de 'détail indice' est intéressante car elle place le détail au cœur de l'œuvre; de lui dépendent l'interprétation et la révélation finale.

Voyons donc plus précisément comment Hugo, Balzac, Flaubert, Baudelaire et Zola considèrent et utilisent le détail. Nous détaillerons les rouages du système proustien dans les chapitres suivants car l'enjeu est ici de replacer le détail dans un siècle où s'effectue, d'après Alison Finch, 'a revaluation of the « humble » or « ordinary »'⁷¹. Les auteurs nous forcent à

⁷⁰ Marta Caraion, 'Le Détail et l'indice', *A contrario*, 20 (2014), 3-14 (p. 5).

⁷¹ Alison Finch, 'Reality and its Representation in the Nineteenth-Century Novel', in Timothy Unwin (ed.), *The Cambridge Companion to the French Novel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 36-53 (p. 40).

considérer ce qui échappe jusque-là aux canons de la représentation littéraire. Il ne s'agit plus de puiser dans les grands mythes ou dans l'histoire, mais de s'intéresser de plus près au moment présent, de s'arrêter sur ce qui nous entoure avec un nouvel état d'esprit. C'est pourquoi Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jacques Noiray érigent l'objectivité, l'observation et l'analyse comme les trois principes clés du dix-neuvième siècle: 'Objectivité, observation, analyse: telles sont donc, au XIXème siècle, les missions que s'assigne le romancier. Il s'agit toujours de se tenir au plus près du réel pour l'inspecter, le démontrer, l'expliquer'⁷². Nous allons montrer que ces principes s'appliquent chez nos cinq auteurs en commençant par illustrer une préférence, selon chacun, pour le petit ou le grand, pour le détail ou le tout. Puis, nous nous intéresserons à la signification de cette présence. Nous tâcherons de voir dans quelle mesure et dans quel but le détail est utilisé. Cela nous donnera une idée claire de la place et du rôle du détail dans la littérature française qui a marqué Proust. Cet entraperçu nous permettra finalement de dresser une comparaison pour déterminer l'usage novateur ou traditionnel du petit et du détail dans les œuvres proustiennes.

Nous verrons que l'écriture hugolienne favorise le 'je' sans pour autant oublier le collectif. Un petit détail peut déclencher une réflexion personnelle, mettre en lumière une émotion ressentie sur le moment, mais il est aussi un signe à déchiffrer dans le paysage romantique. En effet, il est, pour Hugo, la première étape vers la quête d'un idéal qui s'incarne dans l'entité divine. Si le petit détail est pris dans un cercle de grandeur transcendante romantique, il est, en revanche, ramené à des dimensions plus humaines dans l'esthétique réaliste de Balzac, et dans une moindre mesure de Flaubert⁷³. En effet, pour les deux auteurs, le réel et le vrai sont contenus dans les petits détails donnés dans la narration. Cependant, s'ils donnent accès à la compréhension, ils ne formulent jamais explicitement de lois générales: c'est au lecteur de tirer les conclusions suggérées. Baudelaire, quant à lui, affiche une attitude semblable à Proust au départ de l'observation. Le poète s'attache à extraire un détail de la multitude pour mieux le déchiffrer. Car, encore une fois, comme le Narrateur de Proust, il est persuadé qu'une forme d'universalité est cachée dans un petit détail. La tâche du poète est alors de rechercher l'éternel dans le fugitif. Enfin, chez Zola, la place du détail est véritablement

⁷² Bertrand Marchal, Françoise Mélonio, Jacques Noiray, 'Problèmes de la vraisemblance réaliste' in Michel Delon et al., *La Littérature française: dynamique et histoire II*, sous la direction de Jean-Yves Tadié (Paris: Gallimard, 2007), pp. 474-99 (p. 475).

⁷³ Mireille Naturel montre les difficultés à placer complètement Flaubert dans le mouvement littéraire: 'Flaubert est difficile à définir dans son esthétique. On le dit « réaliste » et c'est un faux réaliste' ('Proust et Flaubert: une question de vision', in Mauriac Dyer, Yoshikawa, Robert (eds.), *Proust face à l'héritage du XIXe siècle*, pp. 219-30 (p. 221)). Elle conclut cependant que '[m]algré sa haine du réalisme, Flaubert veut faire du roman une représentation vraie du réel' (p. 222). Cela justifie la comparaison établie entre Balzac et Flaubert dans cette partie.

unique. En effet, s'il est important dans le roman zolien, c'est toute l'expérimentation autour de lui qui est cruciale. À partir d'elle, le lecteur se charge de tirer ou non quelques conclusions. Zola est clair: rien n'est sûr dans *Les Rougon-Macquart*, et malgré tous les obstacles qui se présentent, il faut persévérer. Car pour lui, la littérature n'ambitionne pas de tout connaître, seulement de découvrir quelques petits bouts de lois.

3.1 Hugo: le 'Poète-Mage'

Dans son article sur Hugo, Georges Poulet s'applique à montrer la pensée indéterminée du poète. Même si son univers est vague et contradictoire, il a le mérite d'être englobant. Poulet affirme en effet que '[l]e regard panoramique, peu de penseurs ou de poètes sont capables de l'avoir. Hugo, lui, l'a, et en use magnifiquement'⁷⁴. Dans la partie précédente sur Hugo, nous avons insisté sur la place prépondérante du grand et du colossal, sans que toutefois le petit ne soit exclu de la description. Cet aspect 'panoramique' que souligne Poulet chez Hugo, c'est ce que le petit détail peut apporter à la représentation littéraire s'il est mêlé avec son opposé. Dans la *Préface de Cromwell*, Hugo constate l'ampleur des contraires: 'tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière' (PC, 20-21). Dans cette optique, il propose d'intégrer au drame romantique les notions de 'laid' et de 'grotesque', puisque le prestige et la grandeur ne sont pas les seules qualités exclusivement présentes dans le réel.

Le petit détail grotesque apparaît comme la pierre angulaire de la révolution du drame romantique. Avec son introduction, Hugo veut basculer dans le nouveau et le moderne. Proust est conscient des changements prodigués par le poète, et à travers Madame de Brisac dans *Le Côté de Guermantes*, il fait parler ceux qui reprochent la révolution menée par l'écrivain: 'je n'en veux pas à Victor Hugo d'avoir des idées, bien au contraire, mais de les chercher dans ce qui est monstrueux. Au fond c'est lui qui nous a habitués au laid en littérature' (II, 787). Mais pour Hugo, exploiter ces dualités est l'achèvement possible d'une nouvelle grandeur moderne et fragmentée, à l'image d'un monde complexe et chaotique. Il précise qu'il y a une inspiration infinie à tirer du laid, qu'il définit comme 'un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création toute entière. Voilà pourquoi il

⁷⁴ Georges Poulet, 'Hugo et la pensée indéterminée', in Jean-Pierre Mathieu (dir.), *Territoires de l'imaginaire* (Paris: Seuil, 1986), pp. 105-13 (p. 109).

nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets' (*PC*, 30). Le détail, même s'il est petit, laid ou grotesque, doit être rajouté à la description pour couvrir une plus grande surface du réel. Le goût prononcé des romantiques pour le grand ne doit pas se faire au dépourvu du vrai et donc du petit. Ainsi parfois, il est plus raisonnable de tarir l'ambition démesurée pour un retour au plus petit, équivalent à un retour à la vérité.

Le petit détail incarne la volonté d'une révolution mais est-il le point de départ d'une forme d'universalité chez Hugo? On remarque d'abord qu'il dote sa poésie d'une double fonction. Elle est tout d'abord le lieu d'une expansion personnelle. Dans ses poèmes, Hugo exprime un sentiment singulier – il partage son émotion propre. Une partie des *Contemplations* est, par exemple, construite autour des sentiments éprouvés à la mort de sa fille Léopoldine. Le poète laisse libre cours à la mémoire et aux souvenirs:

Oh! la belle petite robe
Qu'elle avait, vous rappelez-vous?
Le soir auprès de ma bougie,
Elle jasait à petit bruit. (*C*, 201)

Ici, le poète se satisfait des petits détails et des fragments du passé qui le rattachent à sa fille disparue. Mais ce serait restreindre le rôle du poète romantique que de l'enfermer dans la simple expression du personnel. Les œuvres d'Hugo ont, en effet, une dimension collective qui parle et s'adresse à tous parce qu'elles sont le reflet plus général des hommes de son temps.

C'est le propre de l'écrivain et de l'artiste, selon Claude Millet, que d'avoir cette 'capacité à être une incarnation de la société actuelle, dans ses aspirations profondes. Hugo dira: un « moi collectif », qui porte en lui-même la « somme des idées de son temps » et les lui révèle'⁷⁵. Hugo traite du personnel sans oublier que son objectif véritablement premier est le collectif – 'ce grandissement du *moi*, résumant et transcendant le *nous* humain'⁷⁶, dit Paul Bénichou. Mais, chez Hugo, le détail n'est pas le lieu d'une révélation. L'essence universelle n'est pas tirée à partir de lui: il n'y a pas un travail en profondeur comme le fera le Narrateur proustien. L'universalité est amenée dans le poème à la suite d'un constat général. Dans *La Légende des siècles*, le poète guide, par exemple, son lecteur et lui donne les clés de grands principes, comme la liberté ou la vérité, dans un long développement:

Au fond, la vérité, vivants, c'est un mensonge;
La vérité n'est pas. Fermons les yeux. Dormons.

⁷⁵ *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, p. 14.

⁷⁶ Paul Bénichou, *Romantismes français*, vol 2 (Paris: Gallimard, 2004), II, p. 1309. L'auteur souligne.

Tout à coup, au milieu des psaumes, des sermons,
 Des hymnes, des chansons, des cris, des ironies,
 Quelque chose à travers les brumes infinies
 Semble apparaître au seuil du ciel, et l'on croit voir
 Un point confus blanchir au fond du gouffre noir,
 Comme un aigle arrivant dont grandit l'envergure;
 Et le point lumineux devient une figure,
 Et la figure croît de moment en moment,
 Et devient, ô terreur, un éblouissement !
 C'est elle, c'est l'étoile inouïe et profonde,
 La Vérité! c'est elle, âme errante du monde (LS, 246-7)

Cette fonction, Bénichou la qualifie de 'Poète-Mage': 'chez Hugo, le Poète tel qu'il le conçoit, non seulement surpasse tous les autres, mais tend dans une grande mesure à les absorber; il est le révélateur de choses obscures, créateur d'horizons nouveaux, conseiller de justice et directeur de conscience des nations'⁷⁷. Pour lui, le rôle du 'Poète-Mage' est d'embrasser cette qualité supérieure pour éclairer les hommes, pour leur enseigner quelques formes de vérité, et enfin pour les encourager à aller en quête de l'idéal et de Dieu. Hugo transcende le rôle du poète romantique qui exprime ses sentiments pour aller vers celui du poète 'voyant'⁷⁸, comme le théoriserait Rimbaud. Dans la *Recherche*, le Narrateur proustien étend cette qualité aux artistes en général. Nous verrons dans le chapitre 3 que, pour lui, le peintre, le poète et le romancier donnent toujours à voir quelque chose de nouveau et d'authentique dans chacune de leurs retranscriptions du monde.

3.2 Balzac et Flaubert: le détail, incarnation réaliste

Balzac et Flaubert prennent le contrepied d'Hugo sur la question de l'immense, du gigantesque et du colossal. Les deux romanciers préfèrent revenir à une dimension plus humaine et plus réelle que Barbéris résume en cette formulation spécifique: 'Il fallait un nouveau roman, qui parte de plus bas, des objets; de l'observation du détail'⁷⁹. En effet, avec Balzac et Flaubert, le petit et le détail sont placés au premier plan et intègrent une réflexion sur la mimésis. La réalité est désormais contenue dans ce qui peut sembler quelconque ou insignifiant. Deux principes régissent l'esthétique 'réaliste': l'observation et l'accumulation. *Le Père Goriot* de Balzac

⁷⁷ *Romantismes français*, II, p. 1432.

⁷⁸ Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, in Pierre Brunel (ed.), *Œuvres complètes* (Paris: Librairie Générale Française, 1999), p. 243.

⁷⁹ *Le Monde de Balzac*, p. 102.

s'ouvre, par exemple, sur un mouvement de description, de l'extérieur à l'intérieur de la pension, qui amène avec lui constamment plus de détails: 'Les cinq croisées percées à chaque étage ont de petits carreaux et sont garnies de jalousies dont aucune n'est relevée de la même manière, en sorte que toutes leurs lignes jurent entre elles' (*PG*, 9). Malgré l'accumulation de petits détails sur plus de sept pages sur l'état des meubles, des murs et de la pension en général, le narrateur semble insinuer que la description aurait encore besoin d'être complétée: 'Pour expliquer comment ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire' (*PG*, 12). Chez Balzac, l'enjeu de la description est de donner l'impression de ne laisser aucun détail de côté. Pour cela, la liste et l'accumulation apparaissent comme le moyen de parvenir à une image complète et précise. Se pose alors la question du détail utile: ont-ils tous une valeur symbolique ou doit-on extraire de l'amas celui qui fera sens?

Dans son article intitulé 'L'Effet de réel', Barthes examine le détail dans la représentation littéraire. Il les range en deux catégories: d'un côté, les détails utiles dont le sens se prolonge, et ceux qui apparaissent comme 'superflus' ou 'inutiles'⁸⁰ et qui ne connotent que le réel. Ces derniers sont utilisés, selon Barthes, pour combler un trou: 'sorte de luxe de la narration'⁸¹. C'est ainsi que 'le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: *nous sommes le réel*'⁸². Pour Barthes, ces deux exemples de 'détails inutiles' produisent l'effet de réel et ne connotent rien d'autre. À l'inverse, on trouve d'autres détails, qualifiés d'utiles, qui permettent d'éclairer les personnages et les lieux. Chacun a ainsi sa fonctionnalité propre dans un plus grand réseau de sens créé par l'écrivain. Carraon affirme que 'les objets peuplent un monde romanesque qui se déploie à l'image du réel, mais ils servent à fabriquer des microcosmes cohérents dont chaque élément participe au réseau signifiant articulant le tout'⁸³. Dans *Madame Bovary*, par exemple, Emma ramasse un porte-cigare égaré, objet qui devient immédiatement le prolongement d'elle-même: 'chaque coup d'aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir, et tous ces fils de soie entrelacés n'étaient que la continuité de la même passion silencieuse' (*MB*, 73). Grâce au petit objet, Emma s'échappe d'une réalité ennuyeuse pour un monde dans lequel une maîtresse aurait offert ce porte-cigare en cadeau à son amant. Pris dans un réseau de sens, ce petit détail vient s'accumuler à d'autres – les 'grands vases de verre bleu', puis 'le nécessaire d'ivoire, avec un dé de vermeil'

⁸⁰ Roland Barthes, 'L'Effet de réel', *Communications*, 11 (1968), 84-89 (p. 84).

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 88.

⁸³ 'Le Détail et l'indice', p. 2.

(*MB*, 77-8) – pour montrer qu’Emma cherche à fuir une vie trop simple. Il ne donne pas simplement un effet de réel: le porte-cigare étant un petit objet, il serait facile de le perdre, mais l’attention particulière qui lui est portée révèle sa fonction significative.

Les enjeux autour du détail ‘réaliste’ sont finalement très bien résumés dans l’analyse que Proust conduit sur Balzac. S’il conçoit qu’il peut être difficile d’aborder l’agglomérat de détails visuels, il propose toutefois de reconnaître leur rôle primordial dans le style balzacien: ‘on connaît ses travers, ses petitesesses et on les aime parce qu’elles le caractérisent fortement’ (*CSB*, 272). Mais Proust va plus loin dans son analyse et explique trouver dans le particulier une forme de généralité: ‘Il a de ces fines vérités cueillies dans la superficie de la vie mondaine et toutes à un degré de généralité assez grand, pour qu’après très longtemps on puisse se dire: comme c’est vrai !’⁸⁴. Proust nous incite à dépasser la superficialité apparente du détail réaliste pour trouver sa vocation véritable: un sens plus grand et plus vrai. Selon lui, le détail est le fruit d’un choix réfléchi. Sur ce point, Zola nous encourage à considérer le travail d’expérimentation de Balzac: ‘Il est [...] évident qu’il n’y a pas seulement là observation, mais qu’il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s’en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu’il intervient d’une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître’⁸⁵. Zola considère que rien n’est laissé au hasard et que l’écrivain est en contrôle dans son propre roman. Cela revient à dire que le détail est significatif parce qu’il est placé à un moment stratégique. Nous pouvons donc affirmer que chez Balzac et Flaubert, comme chez Proust, le petit détail est lié à la vérité. Mais elle s’incarne de manière différente chez les trois auteurs. Le Narrateur proustien recherche la vérité sous forme de grande loi générale tandis que c’est son effet de réel ou son apport de sens ponctuel qui intéresse Balzac et Flaubert.

Le lecteur doit se pencher sur le petit détail pour tirer le sens général. Car, si la tâche du détail incombe à Balzac et à Flaubert, c’est au lecteur de trouver la plus grande signification. Aucune loi générale n’est formulée distinctement: les conclusions sont suggérées mais pas dévoilées. Pour cela, les deux auteurs mettent en place tout un système d’indices pour inciter le lecteur à dresser ses propres conclusions. Ainsi, on trouve ponctuellement dans leurs romans des formules générales énoncées à partir du particulier: ‘Âgée d’environ cinquante ans, Madame Vauquer ressemble à toutes les *femmes qui ont eu des malheurs*’ (*PG*, 91). Un peu plus loin dans le roman, le narrateur intervient pour commenter le côté commun que l’on peut

⁸⁴ *Le Balzac de Monsieur de Guermantes*, p. 115.

⁸⁵ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Gallica, Bibliothèque Nationale de France [en ligne]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113130k.r=.langES>, p. 8 [accédé le 16 septembre 2017].

trouver à la situation de Goriot: ‘Le père et les enfants ont été complices de ce petit crime. Nous voyons cela partout’ (*PG*, 91). Erich Auerbach remarque chez Balzac la volonté de formuler quelques maximes générales – caractéristique du côté moraliste classique que l’écrivain essaye d’amener à sa description. Mais pour Auerbach, ces formulations ne convainquent pas car elles restent extrêmement variables et instables selon les moments: ‘They are *aperçus* produced by the momentary situation, sometimes extremely cogent, sometimes absurd, not always in good taste. Balzac aspires to be a classical moralist, at times he even echoes La Bruyère. [...] But this suits neither his style nor his temperament’⁸⁶. Flaubert, de son côté, aborde la rédaction de *L’Éducation sentimentale* en voulant lier le destin individuel de Frédéric Moreau à celui de la Seconde République. Il écrit dans une lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie: ‘Me voilà maintenant attelé depuis un mois à un roman de mœurs modernes qui se passera à Paris. Je veux faire l’histoire morale des hommes de ma génération’⁸⁷. En plus des généralités, on remarque chez Flaubert une certaine tendance aux constats globaux. L’accumulation d’indices laissés par le narrateur finit par converger vers une constatation sans appel. À travers *Madame Bovary*, le narrateur présente le personnage éponyme féru de lectures romantiques. Or, cet idéal est, plus d’une fois, violemment confronté à une réalité impitoyable. Le narrateur finit donc par conclure ‘[qu’elle] connaissait à présent la petitesse des passions que l’art exagérait’ (*MB*, 267). Le message du narrateur doit être lu entre les lignes: ici, le romantisme est critiqué sans pour autant être clairement énoncé. Les deux écrivains placent donc le détail au cœur de l’esthétique réaliste: il est fondamental pour recréer l’impression de vrai et ‘l’effet de réel’. Mais ils le dotent également d’un pouvoir de généralité que le lecteur doit chercher à soutirer et qui se révélera toujours nouveau et toujours différent: ‘aucun grand livre ne conclut, parce que l’humanité est toujours en marche et qu’elle ne conclut pas’⁸⁸, défend Flaubert. Contrairement donc au Narrateur proustien, les réalistes n’avancent aucune conclusion claire pour éviter d’avoir à se corriger ou à se reprendre.

⁸⁶ Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, traduction de William R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1953), p. 479.

⁸⁷ Gustave Flaubert, lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, Croisset, 6 octobre 1864, *Correspondance*, édition Jean Bruneau (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1991), p. 409. Michael Tilby remarque le même intérêt pour le collectif chez Balzac: ‘As one modern-day historian has put it: « Balzac’s true concern ... was not the individual fates of his unheroic heroes and heroines, but the collective fate of French society. » As a result, the novel and its constituent elements are placed by the author under constant critical scrutiny’ (‘Honoré de Balzac (1799-1850): « Realism » and Authority’, p. 201).

⁸⁸ Lettre de Flaubert à Mlle Leroyer de Chantepie, le 18 mai 1857, citée dans Tadié (dir.), *La Littérature française II*, p. 499.

3.3 Baudelaire à la recherche de l'universel

‘L’artiste moderne est un allégoriste pour lequel le monde visible est composé de chiffres hiéroglyphiques; son effort d’idéalisation consiste à lire les signes et à les transformer en images sensibles’⁸⁹. Pour Gérard Froidevaux, Baudelaire fait partie des artistes dont les qualités d’observation et de réflexion sont suffisamment développées pour interpréter les signes qui s’offrent à lui. Deleuze s’intéresse également à cette question dans *Proust et les signes*, où il interroge la dimension cruciale du déchiffrement du détail: ‘Apprendre, c’est d’abord considérer une matière, un objet, un être comme s’ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter’⁹⁰. À partir de ce postulat, il centre sa réflexion autour de l’œuvre de Proust. Deleuze discerne tout un système de signes auquel le Narrateur est confronté: ‘*La Recherche* se présente comme l’exploration des différents mondes de signes, qui s’organisent en cercles et se recoupent en certains points’⁹¹. Nous parachevons le rapprochement permis par les analyses de Froidevaux et Deleuze en arguant que les deux artistes partagent une vision commune de l’art, étant le résultat d’un déchiffrement des ‘signes’ ou des ‘chiffres hiéroglyphiques’. Nous reviendrons sur l’attitude du Narrateur proustien dans le chapitre 4, mais attardons-nous ici sur Baudelaire et sur son intérêt pour les détails, leur conception ainsi que leur fin esthétique.

Les poèmes de Baudelaire offrent une image minutieuse du monde qu’ils retranscrivent. Les détails sont de forme et de variété diverses: petit, grand, trivial ou cruel. Pour les trouver, le poète sort et ouvre ses yeux à tout ce qui se présente, que ce soit des éléments gigantesques ou plus minimes. Telle est sa méthode décrite dans ‘Le Soleil’ (1857):

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais (*FDM*, 115)

Le travail du poète est le fruit d’une confrontation directe avec le réel. Il va, errant dans le Paris haussmannien, faire face à ce que la ville et ses habitants peuvent offrir. Il s’intéresse notamment de près à l’image de la foule – incarnation chez Baudelaire de la multitude. Une fois encore, son attitude est ambivalente: s’il semble parfois passivement assailli par la foule et exclu, il se présente, dans d’autres occasions, comme un élément actif de cette multitude, dans

⁸⁹ Gérard Froidevaux, *Baudelaire, représentation et modernité* (Paris: José Corti, 1989), p. 137.

⁹⁰ *Proust et les signes*, p. 8.

⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

laquelle il part à la recherche d'un élément singulier. Pour Compagnon, le poète passe successivement par ces deux états. Le tournant devient alors la vision d'un petit détail qui sort le poète de sa torpeur:

Entre l'homme et la foule, l'union est quasi mystique; le narrateur est comme envahi par la mer humaine. Puis il identifie un individu, particularise un homme dans la foule, laquelle est à la fois uniforme et faite de monades, comme la fourmilière. Il décide de suivre cet homme et s'attache à lui.⁹²

Compagnon prend l'exemple du vieillard aux guenilles jaunes dans 'Les Sept Vieillards', mais l'on pourrait également mentionner le fou que le poète remarque dans un parc: 'dans cette jouissance universelle, j'ai aperçu un être affligé' (*PPP*, 25). L'enjeu de la multitude pour Baudelaire, c'est donc d'extraire le particulier qui mérite d'être suivi et scruté parce qu'il suggérerait quelque chose de plus grand.

Il est fréquent de trouver dans les œuvres baudelairiennes la présence de synecdoques particularisantes où la partie désigne un tout. Dans 'La Corde' (1869), par exemple, le clou et la ficelle deviennent l'incarnation de la mort du fils:

Je m'aperçus, avec un dégoût mêlé d'horreur et de colère, que le clou était resté fiché dans la paroi, avec un long bout de corde qui traînait encore. Je m'élançai vivement pour arracher ces derniers vestiges du malheur, et comme j'allais les lancer au dehors par la fenêtre ouverte, la pauvre femme saisit mon bras et me dit d'une voix irrésistible: « Oh! monsieur! laissez-moi cela! je vous en prie! je vous en supplie! » Son désespoir l'avait, sans doute, me parut-il, tellement affolée, qu'elle s'éprenait de tendresse maintenant pour ce qui avait servi d'instrument à la mort de son fils, et le voulait garder comme une horrible et chère relique. – Et elle s'empara du clou et de la ficelle. (*PPP*, 123)

Un autre exemple du petit, qui représente plus qu'il n'est matériellement, peut être trouvé dans 'Un Hémisphère dans une chevelure': 'Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine' (*PPP*, 60). Le petit détail chez Baudelaire contient donc plus que ce que sa superficialité ne laisse entrevoir. Le poète n'hésite pas à aller en profondeur dans le détail pour tirer, d'un côté, un sens plus grand, et de l'autre, tout son potentiel poétique. Une claire parenté se dresse ici avec le Narrateur de la *Recherche* qui, lui aussi, puise tant qu'il

⁹² Antoine Compagnon, *Baudelaire l'irréductible* (Paris: Flammarion, 2014), p. 224.

peut dans le détail jusqu'à faire ressortir le trait particulier qui l'amènera sur la voie de la loi générale.

Notons que Proust sait que le détail baudelairien vaut plus que ce qu'il ne représente. Il vient à cette conclusion après avoir minutieusement étudié 'Les Petites Vieilles' (1857). Il explique que le détail, même cruel, participe à mettre en scène un spectacle duquel Baudelaire extrait ce que Proust appelle le 'caractère'⁹³. Ce 'caractère' équivaut en termes baudelairiens à 'l'éternel', l'un des deux piliers du concept de modernité avec le 'transitoire'. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire se justifie:

Il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui peut y être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (CA, 354-5)

Baudelaire semble soutenir ici que la beauté et la modernité se trouvent contenues dans l'infiniment petit. L'effort du poète est de confronter son regard à tout ce qui se propose – même ce qui peut apparaître secondaire ou laid – et de dépasser la surface pour trouver l'essence de l'universalité. En cela, Baudelaire défend l'idée d'une complémentarité: le fugitif est lié à l'éternel comme l'est le détail avec l'ensemble. Inscrire l'instant présent dans une perspective universelle stable et fixe, qui est l'enjeu poétique final, ne peut donc avoir lieu sans l'union des deux contraires.

Watt propose une lecture intéressante de Proust à la lumière du commentaire de Baudelaire: 'his goal sounds similar, does it not, to that of the Narrator in *À la recherche*? The notion of that which is transitory or fleeting is central to Baudelaire's conception of modernity'⁹⁴. Pour Watt, l'entreprise romanesque proustienne présente un intérêt semblable pour le petit détail à partir duquel le déchiffrement permet d'accéder à une forme de grandeur: 'In these words the Narrator strikes a Baudelairean note. If we examine and record the minutiae of ordinary life, beneath the surface of these things and in the relations between them we will discover beauty and hitherto unrecognized connections'⁹⁵. Si la méthode de découverte et la volonté d'outrepasser le côté réducteur du détail sont semblables chez les deux auteurs, notons toutefois que le résultat diffère. Nous montrerons que, dans la *Recherche*, Proust tire des lois

⁹³ Proust analyse le poème 'Les Petites Vieilles' et considère que Baudelaire 'ne voulait pas laisser voir sa pitié, il se contentait d'extraire le *caractère* d'un tel spectacle' (CSB, 625). L'auteur souligne.

⁹⁴ 'Proust: Poet of the Ordinary', p. 99.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 104.

ponctuelles et temporaires, qui n'échappent pas, à un moment donné dans le roman, à une contradiction ou à une remise en question. Contrairement à Proust, Baudelaire parvient à fixer quelques grands principes universels, notamment parce que le genre plus court de la poésie diminue la tentation d'un développement qui viendrait contredire ce qui a été formulé. Nous verrons, dans le chapitre 4, que dans la *Recherche*, le problème de la longueur vient se mêler à celui de la perception et de la subjectivité. Ces problèmes sont absents des œuvres poétiques de Baudelaire et le poète parvient à stabiliser l'universel. Par exemple, à travers la juxtaposition de deux univers radicalement différents dans 'Le Joujou du pauvre' – la richesse, le luxe et l'abondance d'un côté, la misère et la pauvreté de l'autre – le poète s'attarde sur un détail que les deux enfants ont en commun: 'des dents d'une *égale* blancheur' (*PPP*, 69). Cette caractéristique, mise en valeur par le choix de l'italique, permet de tirer de ce spectacle urbain momentanément un rappel du principe d'égalité. Citons un autre exemple 'Le Gâteau': le poète, en voyage, jouit de la beauté et de la grandeur du paysage quand arrivent deux petits êtres qui se battent pour un morceau de pain. La scène insiste sur une rare violence si bien que le gâteau ne résiste pas et passe du 'morceau' aux 'miettes' (*PPP*, 57). Le poète, impuissant, tire une leçon sur l'inimitié: 'Il y a donc un pays superbe où le pain s'appelle du gâteau, friandise si rare qu'elle suffit pour engendrer une guerre parfaitement fratricide !' (*PPP*, 57). Dans les deux cas, les poèmes se terminent sur une chute à valeur morale. Baudelaire illustre ainsi lui-même son principe de modernité: il parvient à mêler le fugitif à l'éternel.

3.4 Zola: du particulier au général

'Zola's representation of society is informed by a vast amount of dedicated first-hand observation, note-taking and research [...]. He combines the vision of a painter with the approach of a sociologist and reporter'⁹⁶. Pour Brian Nelson, Zola n'est pas uniquement un romancier: dans ses œuvres, il montre toute l'étendue de son talent à travers les détails qu'il collecte pour la rédaction. On retient également de la remarque de Nelson l'attitude de l'écrivain au contact du réel: il fait preuve d'une attention minutieuse au petit qui l'entoure. L'écrivain dote le narrateur de ses romans de cette caractéristique. De nombreux critiques soulignent que

⁹⁶ Brian Nelson, 'Zola and the Nineteenth Century', in Nelson (ed.), *The Cambridge Companion to Zola*, pp. 1-18 (p. 4).

la série des *Rougon-Macquart* regorge de détails en tous genres⁹⁷. Pour notre part, nous voulons insister sur l'utilité donnée au détail chez Zola.

Il participe d'abord à amener une dimension 'réaliste': sur ce point, le naturalisme de Zola s'inspire grandement du détail vrai de Balzac et de Flaubert. Ce que l'écrivain apporte véritablement de nouveau, c'est la dimension scientifique qu'il introduit autour du détail. Zola décrit régulièrement le romancier comme 'un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain'⁹⁸. La méthode est limpide: il s'agit d'explorer le plus possible avant d'exposer simplement les faits. Le narrateur commence donc par s'attarder sur un détail avant de passer à toutes sortes d'expérimentations. Dans *Le Roman expérimental*, Zola insiste sur la combinaison entre observation et expérience:

L'observateur constate purement et simplement les phénomènes qu'il a sous les yeux. Il doit être le photographe des phénomènes; son observation doit représenter exactement la nature. Il écoute la nature, et il écrit sous sa dictée. Mais une fois le fait constaté et le phénomène bien observé, l'idée arrive, le raisonnement intervient, et l'expérimentateur apparaît pour interpréter le phénomène. L'expérimentateur est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée, des phénomènes observés, institue l'expérience de manière que, dans l'ordre logique des prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue.⁹⁹

Cette théorie est précisément illustrée dans le dernier roman des *Rougon-Macquart*. Le docteur Pascal commence par observer attentivement l'évolution des corps pour formuler ensuite des conclusions sur la maladie de ses patients: 'Pascal, de son coup d'œil de médecin, avait fouillé à fond son neveu' (*DP*, 966). En prenant en compte le milieu, la généalogie et l'histoire, autrement dit, en rassemblant le maximum de connaissances, il pense pouvoir corriger la nature. Pour cela, il convient de garder une trace écrite de tout ce qu'il voit. Il ne faut laisser échapper aucun détail, car pour Pascal, un rien peut faire la différence. La petite seringue de Pravaz est, par exemple, synonyme de grand espoir. D'après lui, 'obtenir une petite bouteille d'un liquide trouble, opalin', tiré de la seringue équivaut à tenir 'le sang régénérateur et sauveur du monde' (*DP*, 949-50). À l'inverse, c'est une petite parcelle qui vient compromettre le projet en

⁹⁷ Voir le commentaire de Brian Nelson sur les détails concrets chez Zola (*Ibid.*, pp. 4-5). Voir également Auerbach, qui analyse et met en valeur les nombreux détails cruels de *Germinal* (*Mimesis*, p. 512). Enfin, on citera Colette Becker, qui analyse minutieusement les ensembles documentaires des œuvres zoliennes dans lesquels elle remarque un énorme travail d'exhaustivité. Il s'agit, pour Zola, de noter les petits faits et les détails qui pourront donner de l'authenticité au roman. Voir Zola, *le saut dans les étoiles* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002), pp. 101-5.

⁹⁸ Émile Zola, *Caractères du roman naturalistes*, in Becker, *Zola, le saut dans les étoiles*, pp. 264-67 (p. 266).

⁹⁹ *Le Roman expérimental* [en ligne].

provoquant la mort de Lafouasse. De l'échec de son expérience, il retient '[qu'il] ne pouvait accuser que l'insuffisance de ses préparations, toute sa méthode encore barbare' (DP, 1027). On voit donc le temps que passe Pascal à considérer le moindre petit détail pour faire avancer la science. Car, pour lui, et de surcroît pour l'écrivain, le but ultime du travail autour du détail est de parvenir à rester neutre pour passer du particulier au général.

Zola affiche une volonté claire de passer du détail à un agrandissement. Brunet cite une lettre de l'écrivain à Céard où il explique: 'j'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte'¹⁰⁰. Pour Zola, le détail ne vaut pas seulement en tant que trace et preuve du réel, il a également pour but de faire apparaître quelques parcelles de vérité. Son discours se veut général à partir du particulier: il cherche à faire l'histoire de la société à partir de l'histoire de la famille. Nelson compare la grande ambition de Zola à celle de Balzac, malgré un nombre plus restreint de romans:

His main achievement, however, was his twenty-volume novel cycle, *Les Rougon-Macquart*, which was to rival Balzac's *Comédie humaine*, a collection of about ninety interlocking novels and stories portraying French society during the second quarter of the nineteenth century, and which showed how the novel could become a vehicle for mature commentary on modern society.¹⁰¹

Zola, comme Balzac, ambitionne de dépasser le particulier. À partir d'une observation minutieuse de certains détails, tout un réseau de sens et de signification qui tend vers le général se construit. Le docteur Pascal explique, par exemple, qu'il 'aurait désiré tout revoir, tout refondre, tirer de l'histoire naturelle et sociale de sa famille une vaste synthèse, un résumé, à larges traits, de l'humanité entière' (DP, 1141). Malheureusement, l'ambition de Pascal est réduite à néant à l'instant où sa mère, Félicité, brûle les dossiers. Aucune conclusion définitive ne peut être tirée puisqu'il n'existe alors 'plus que des fragments, des bouts de papier à demi brûlés et noircis, sans lien, sans suite' (DP, 1215). En réalité, c'est précisément dans cet état de fragments que Zola trouve l'ambition véritable de ses romans.

Pour lui, le but ultime de la littérature n'est pas de formuler quelques lois, il est de viser seulement des 'parcelles de vérité'. Dans *Le Roman expérimental*, il décrit sa satisfaction du petit et du fragment: 'Nous avons la méthode, nous devons aller en avant, si même une vie entière d'efforts n'aboutissait qu'à la conquête d'une parcelle de vérité'¹⁰². Zola insiste surtout sur le mouvement vers la vérité que sur la vérité elle-même. La loi, fixe et définitive, est

¹⁰⁰ Étienne Brunet, *Le Vocabulaire de Zola* (Genève: Slatkine-Champion, 1985), p. 321.

¹⁰¹ 'Zola and the Nineteenth Century', p. 2.

¹⁰² *Le Roman expérimental* [en ligne].

présentée comme un idéal difficilement accessible sous la forme d'un tout. Elle ne semble abordable qu'à l'état de fragments et prend alors la forme d'une conclusion partielle, ouverte à toute possibilité de changement et d'évolution. Avec une dimension scientifique beaucoup moins claire et affichée, nous verrons que la *Recherche* de Proust multiplie elle-aussi les conclusions temporaires. Le Narrateur affiche sa volonté de fixer le sens et l'émotion momentanée dans une formule générale qui, ne résistant pas au temps, finit indubitablement par s'émietter. Zola, lui, saisit immédiatement le fragment et incite à avancer malgré l'incertitude: 'Souvent j'ai dit que nous n'avions pas à tirer une conclusion de nos œuvres, et cela signifie que nos œuvres portent leur conclusion en elles. Un expérimentateur n'a pas à conclure, parce que, justement, l'expérience conclut pour lui'¹⁰³. Pour Zola, il faut persévérer dans l'expérimentation, car c'est de celle-ci que viendra une conclusion, si elle doit venir.

Cette partie a permis de voir l'apparition du petit détail au premier plan dans les œuvres du dix-neuvième siècle. Chez Hugo, il est l'incarnation de la révolution romantique. Son introduction novatrice vise à faire coïncider les contraires (grotesque et sublime) pour arriver à une description la plus complète possible. Chez Balzac et Flaubert, l'effet de réel, qui est le fondement de l'ambition 'réaliste', est donné à travers le petit détail. Baudelaire, quant à lui, est le premier à proposer une lecture en profondeur du détail. Le poète y trouve à la fois un sens plus grand qu'en apparence et l'essence de l'éternel qui lui importe tant. Enfin, le petit détail est, chez Zola, un lieu d'expérimentation à partir duquel quelques fragments de savoir sont tirés. Tous nos auteurs mêlent donc le petit au grand, et le particulier au général. Au fil du siècle, l'expression personnelle est de plus en plus liée à l'aspect collectif. Les écrivains cherchent le trait universel d'abord de manière générale chez Hugo, puis progressivement dans le petit détail avec Baudelaire et Zola. C'est finalement à travers ce dernier que s'ouvre le monde des conclusions, comme on le retrouvera chez Proust.

Conclusion

Les trois axes étudiés dans ce premier chapitre – composition et écriture, univers littéraires éclatés ou divisés, petit détail et grande loi – nous permettent d'abord de dresser une image globale de l'esthétique littéraire et stylistique des grands auteurs du dix-neuvième siècle. Leurs

¹⁰³ *Le Roman expérimental* [en ligne]. Zola, comme Balzac et Flaubert, laisse la possibilité au lecteur de conclure. Pour eux, l'écrivain ne doit endosser ce rôle: 'Voilà la réalité: frissonnez ou riez devant elle, tirez-en une leçon quelconque, l'unique besogne de l'auteur a été de mettre sous vos yeux les documents vrais' (*Le Roman naturaliste*, cité dans Becker, *Zola, le saut dans les étoiles*, pp. 261-64 (p. 262)).

œuvres sont un véritable carrefour littéraire pour Proust. On retiendra, par exemple, que l'écrivain prolonge la conception hugolienne du poète – et de l'artiste – qui doit révéler l'universalité à ses lecteurs. Nous avons également vu que Proust fait la synthèse des mécanismes de création de Balzac et Flaubert en ayant recours à la fois à l'accumulation et à la condensation dans l'écriture de la *Recherche*. De Baudelaire, Proust note l'étude en profondeur du détail qui mène sur la voie de la grandeur. Enfin, nous avons dressé un parallèle entre lui et Zola sur la représentation de personnages instables et divisés intérieurement. D'autres critiques encouragent le rapprochement entre Proust et nos auteurs du dix-neuvième siècle. Philip Walker, par exemple, résume en une phrase les capacités d'observation et de représentation qui tracent une sorte de linéarité de Balzac à Proust: 'Zola, like Balzac, Flaubert and Proust – not to mention those more recent novelists whom we sometimes refer to collectively as the École du Regard – has done far more than create a world; he has imposed upon us a mode of vision'¹⁰⁴. Parce que Walker se focalise sur le roman, il ne cite pas Baudelaire qui mériterait tout autant sa place dans l'observation et la représentation des détails. Citons également Finch, qui détaille encore plus les points de correspondance:

Proust's *À la recherche du temps perdu* (1913-27) is often thought of as the first truly modernist novel. But Proust, like his predecessors, endows the ordinary with significance; analyses class structure; highlights political crises; gives new value to prose; builds up and deflates dreams not only at the level of the « story » but in his very sentence-structure. And, in comments on Balzac, Stendhal, Flaubert and Zola, Proust brings out their visionary qualities and their skill with form.¹⁰⁵

Notre étude du petit et du fragment a précisément cherché à montrer cet 'ordinaire paré de signification' dont parle Finch et qui lie, en quelque sorte, Proust aux auteurs du dix-neuvième siècle.

Toutefois, nous nous sommes également attachés à mettre en valeur certains points de divergences. Ces remarques ponctuées dans les analyses d'Hugo, de Balzac, de Flaubert, de Baudelaire et de Zola ont pour but de montrer le chemin entrepris par Proust vers sa propre conception du petit et du fragment. Brian G. Rogers insiste sur le détachement de ces grands auteurs:

¹⁰⁴ Philip Walker, 'The Mirror, the Window, and the Eye in Zola's Fiction', *Yale French Studies*, 42 (1969), 52-67 (p. 52).

¹⁰⁵ 'Reality and its Representation in the Nineteenth-Century Novel', p. 52.

In *À la recherche du temps perdu* Proust's love and acceptance of his literary ancestors is grafted on to his own, original creation, building on to what has gone before, gratefully accepting help and advice from the greatest of his predecessors, but transforming his literary patrimony into a treasure house probably richer than that of anyone else in recent times.¹⁰⁶

Dans ce chapitre, nous avons vu que les points de comparaison effectués ont majoritairement été faits avec le dernier roman de Proust. Or, nous pouvons nous demander si l'auteur a toujours considéré le petit et le fragment de manière identique à travers ses œuvres ou si nous sommes, au contraire, en présence d'un Proust dont les opinions évoluent. Dans le prochain chapitre sur les œuvres de jeunesse proustiennes, nous verrons que l'écriture de chacune est nécessaire à la maturation d'une réflexion qui affirmera la primordialité du petit et du fragment.

¹⁰⁶ Brian G. Rogers, 'Proust and the Nineteenth Century', in Quennell (ed.), *Marcel Proust*, pp. 129-45 (p. 145).

Chapitre 2

Proust avant Proust: de l'inspiration à l'affirmation du petit et du fragment

Le chapitre précédent nous a permis de mettre en lumière les enjeux entre totalité et fragmentation, linéarité et coupure chez Hugo, Balzac, Flaubert, Baudelaire et Zola. Nous avons montré que le petit et le fragment sont le résultat d'un choix esthétique et créatif à part entière, selon la volonté de montrer un monde en morceaux ou de faire l'histoire de toute la société à partir du particulier. Proust n'échappe pas au débat entre fragmentation et unité qui se poursuit à la fin du siècle quand il arrive sur la scène littéraire avec ses premières œuvres: *Jean Santeuil*, qu'il commence à rédiger en 1895 mais qu'il abandonne à l'état de fragments en 1899, et *Les Plaisirs et les jours*, publiés en 1896.

Ce second chapitre s'intéresse à la genèse de la création proustienne à travers les œuvres de jeunesse et vise à préciser le rôle et la place du petit détail. Nous considérerons, entre autres, l'analyse de Mireille Marc-Lipiansky (*La Naissance du monde proustien dans 'Jean Santeuil'*, 1974), qui étudie en détail les thèmes et les fragments de *Jean Santeuil* pour les comparer à leurs équivalents dans la *Recherche*, celle de Pierre Daum (*Les Plaisirs et les jours de Marcel Proust: étude d'un recueil*, 1993), qui questionne la composition et la continuité de la première œuvre publiée par Proust, et celle de Thanh-Vân Ton-That (*Proust avant la 'Recherche': jeunesse et genèse d'une écriture au tournant du siècle*, 2012), qui réfléchit à l'inachèvement dans les œuvres de jeunesse. Notre étude recoupe tous ces travaux pour placer le fragment en lien, non plus seulement avec le tout, mais aussi avec le petit et le grand. Il s'agira de montrer si les petits détails participent à la qualité de l'univers et à celle des images des œuvres de jeunesse, et si ceux-ci sont le point de départ d'une réflexion plus grande, comme il sera le cas dans la *Recherche*. Autrement dit, il conviendra de voir si nos motifs sont prépondérants dès le premier recueil ou si la réflexion de Proust arrive à maturité au fur et à mesure de l'écriture, pour ne les exploiter complètement que dans le dernier roman.

Nous commencerons par nous intéresser à l'éclatement complexe des *Plaisirs et les jours* – recueil dans lequel l'impression globale prédomine sur les petits détails. Avec cette place secondaire, le jeune Proust prend à contrepied l'usage et le sens du petit qui se sont forgés précédemment, comme nous venons de le voir. Nous continuerons avec *Jean Santeuil*, où l'écrivain joue avec les fragments en composant, décomposant et recomposant. À travers ces jeux d'assemblage et de création, nous verrons que le déchiffrement du petit commence timidement à se mettre en place. Enfin, nous terminerons en regroupant ensemble *Pastiches et*

mélanges et *Contre Sainte-Beuve* en tant qu'œuvres plus théoriques, développant principalement l'univers littéraire d'autres auteurs. Notons que ce rapprochement est encouragé par Jean Milly, qui affirme que 'pour Proust, pastiche et critique sont les deux « côtés » d'une même activité'¹.

Avec cette approche, nous mettrons d'abord en évidence les spécificités de chaque œuvre sans pour autant empêcher une mise en confrontation entre elles, ainsi qu'avec la *Recherche* qui est vue comme l'aboutissement d'un cycle d'écriture². Cela nous permettra ensuite de percevoir les caractéristiques du style proustien avant le Proust de la *Recherche* et de comprendre à quel moment il réalise les potentialités créatrices et esthétiques du petit, du simple, du banal et du fragment. Dans ce chapitre, nous verrons que les œuvres de jeunesse se présentent comme la voie vers le style proustien dans lesquelles l'écriture voyage, se cherche et évolue progressivement vers la reconnaissance du petit et du fragment.

1. *Les Plaisirs et les jours*

Première œuvre publiée par Proust, *Les Plaisirs et les jours* donne le ton de la disparité. Elle rassemble en un même recueil de petits morceaux dissemblables de poésie et de nouvelle, et inclut dans son édition originale des esquisses de Madeleine Lemaire et des compositions musicales par Reynaldo Hahn. La diversité artistique affichée par le jeune auteur pose la question de l'unité. Y-a-t-il comme chez Hugo et Baudelaire une volonté de la part de Proust de composer harmonieusement son recueil? Cette question est le fondement de l'analyse de Daum, qui cherche, dans *Les Plaisirs et les jours de Marcel Proust: étude d'un recueil*, à braver l'éclatement évident des poèmes pour trouver une forme d'unité. Les aspects techniques et stylistiques que Daum souligne seront précieux pour montrer la complexité de l'éclatement de l'œuvre. Nous allons montrer que dans *Les Plaisirs et les jours* l'expérience du fragment varie successivement. Elle est d'abord positive, parce que le fragment permet à l'écrivain de composer librement son recueil et de faire de l'assemblage un riche mécanisme de création. Néanmoins, l'éclatement est aussi le résultat d'une division et d'une incompatibilité profonde. Nous montrerons que l'univers – ou micro-univers, pourrait-on dire – des *Plaisirs et des jours*

¹ Jean Milly, *Les Pastiches de Proust* (Paris: Armand Colin, 1970), p. 36.

² Nathalie Aubert soutient que 'it is clear that the novel [*La Recherche*] did not emerge out of nowhere but can be viewed as the endpoint of a creative cycle' ('Finding a Form: *Les Plaisirs et les jours* to *Contre Sainte-Beuve*', in Adam Watt (ed.), *Marcel Proust in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), pp. 19-26, (p. 19)). Nous verrons, à travers ce chapitre et ceux qui suivent, qu'il est difficile de considérer la *Recherche* comme un point d'aboutissement puisque l'œuvre est toujours revue, corrigée et changée.

est traversé par une unité impossible entre la mondanité et la nature. Enfin, nous constaterons que le petit ne participe en aucun cas à la découverte d'un sens plus profond. Nous verrons que le narrateur ne porte d'ailleurs pas une attention accrue au petit détail qui reste secondaire et superficiel. Ces premières descriptions misent plutôt sur la retranscription d'une impression significative globale que sur celle d'un élément singulier.

1.1 Éclatement et diversité

Avant de publier son premier recueil, l'exercice littéraire se résume chez Proust à la rédaction de dissertations scolaires que l'on retrouve rassemblées dans la section 'Juvenilia' du *Contre Sainte-Beuve*, et de divers articles de revue. À ce moment-là, le travail d'écriture se présente naturellement pour lui sous le signe de l'éclatement: étant à la fois contraint de répondre à un sujet donné ou libre de choisir son objet d'étude, les essais manquent de continuité et se plient à l'exigence du fragment. En se penchant sur l'écriture et l'assemblage des *Plaisirs et les jours*, on retrouve des caractéristiques similaires aux premiers travaux littéraires. L'œuvre, bien que d'apparence unifiée, présente une structure éclatée en dix chapitres, composés eux-mêmes de plusieurs sous-parties: les morceaux sont en morceaux. Citons-en quelques-uns pour illustrer notre argument: 'La Mort de Baldassare Silvante' s'étale, par exemple, sur cinq chapitres, 'La Fin de la jalousie' sur trois, et 'Les Regrets, rêveries couleur du temps' sont divisés en trente parties. Reste à savoir si tous ces fragments visiblement éclatés cachent une architecture particulière.

Concernant la composition de son premier recueil, Proust affirme dans l'avant-propos des *Plaisirs et les jours* qu'aucune logique chronologique n'est respectée: 'Si quelques-unes de ces pages ont été écrites à vingt-trois ans, bien d'autres (Violante, presque tous les Fragments de la comédie italienne, etc.) datent de ma vingtième année' (*PJ*, 7). De plus, il ne semble faire aucune hiérarchie entre les fragments. Fraisse, qui analyse le processus de création chez Proust, rapporte la manière dont ce dernier qualifie la composition de son œuvre:

Les Plaisirs et les jours seront publiés comme un recueil de semblables fragments, écrits au collège, dit négligemment Proust [...]. Le futur romancier annonce à Robert de Billy, le 5 novembre 1893, « un recueil de petits choses », évoque auprès de J. Hubert en 1895, « les petits morceaux insignifiants réunis sous le titre de Comédies italiennes », dédicace enfin le 12 juin 1896 à Madame de Brantes « ce livre (...) épars et informe ». Une fois faite la part de la modestie

nécessaire et prudente, il reste clair que ce premier livre est placé sous le signe de l'écriture fragmentaire.³

La formulation 'semblables fragments', qu'utilise Proust pour qualifier ses poèmes, semble un peu hasardeuse (et Fraisse le fait également remarquer). Si le recueil cherche à présenter les fragments comme un tout unifié, l'éclatement reste évident. Il suffit de se pencher sur la longueur et le genre des morceaux pour que l'on soit frappé par la diversité.

Regardons d'abord au développement des chapitres qui varie constamment: quatre des morceaux sont très courts, le récit étant développé sur moins de dix pages ('Violante ou la mondanité' (8), 'Mondanité et mélomanie de Bouvard et Péruchet' (8), 'Portraits de peintres et de musiciens' (4), 'Un Dîner en ville' (6)); six sont moyennement développés sur moins de vingt-cinq pages ('La Mort de Baldassare Silvande' (19), 'Fragments de comédie italienne' (21), 'Mélancolique Villégiature de Mme de Breyves' (13), 'La Confession d'une jeune fille' (11), 'La Fin de la jalousie' (19), 'Appendice' (12)); enfin un seul fragment, 'Les Regrets, rêveries couleur du temps', dépasse les quarante pages de développement (41). Cette étude de la longueur renseigne également sur le genre. Proust s'essaye aux formes en écrivant des morceaux de poésie et des nouvelles – la première étant de nature plus courte que la seconde.

Une grande partie des morceaux s'apparente à des nouvelles, récits plus ou moins courts, centrés sur un personnage principal ou sur un évènement majeur. 'La Fin de la jalousie', par exemple, décrit en dix-neuf pages la manière dont Honoré est en prise à ce sentiment dévastateur que seule la mort peut étouffer. En revanche, Proust ne respecte guère la chute inattendue qui caractérise la nouvelle. La mort du personnage principal est, par exemple, très facilement déchiffrable grâce au titre. Elle est aussi clairement annoncée dans 'La Mort de Baldassare Silvande' ou encore expliquée dès le premier paragraphe de 'La Confession d'une jeune fille'. La conclusion devient dès lors prévisible pour le lecteur des *Plaisirs et des Jours*. Outre la nouvelle, on trouve dans le recueil des fragments de prose poétique. Citons par exemple l'écriture en quatrain de 'Gluck' dans 'Portraits de peintres et de musiciens', ou la présence d'alexandrins blancs: 'Une Goutte affaiblie imprègne encore ma vie' (*PJ*, 173). Proust s'essaye donc à divers genres: les fragments du recueil se suivent mais ne se ressemblent pas en termes de forme et de longueur. Mais surtout, ils ne se mélangent pas pour former une continuité poétique. La fragmentation prend ici la forme d'un éclatement qui est riche de sa multiplicité composite.

³ *Le Processus de la création chez Marcel Proust*, p. 93.

Tout en reconnaissant l'éclatement des *Plaisirs et des jours*, certains critiques tentent toutefois de tirer au clair une forme de continuité dans le recueil. Ton-That et Watt s'accordent, par exemple, à trouver dans le recueil une alternance subtile. Selon Ton-That, 'le recueil est construit sur un principe d'alternance entre les nouvelles, genre majoritaire et les autres types de textes et entre les textes longs et textes courts'⁴. Plutôt que le genre ou la longueur, Watt remarque des changements de tons minutieusement organisés: 'there are carefully orchestrated shifts between the serious [...], the light-hearted [...] and the downright funny'⁵. Finalement, Daum, dans son étude, englobe ces éléments avec la forme, le ton, et la durée. Cela lui permet de souligner la tension permanente entre l'éclatement et le rassemblement. Il conclut ainsi qu'il 'est erroné d'essayer d'encadrer le recueil dans un système organisateur trop rigide'⁶. Et il ajoute également que 'ces « tendances » n'ont rien de global ni d'achevé, et il me semble plus juste de conserver à ce recueil son éclatement, que de chercher à découvrir quelque unité profondément cachée'⁷. Nous nous retrouvons dans l'analyse de Daum puisqu'il aborde le fragment et l'éclatement dans leurs aspects positifs. En effet, l'assemblage de morceaux éclectiques rend compte d'une riche diversité et nous fait osciller dans un univers mouvant et toujours inattendu. Cela rappelle la remarque de Baudelaire dans les *Petits Poèmes en prose*, où l'écrivain vante les possibilités ludiques du fragment⁸. L'écrivain puis le lecteur peuvent composer à leur guise avec lui. Il est original en ce qu'il laisse le choix entre autonomie et rapprochement. On peut étudier chaque fragment de manière indépendante, dresser des parallèles entre eux ou encore profiter d'une peinture générale et variée proposée par l'écrivain. Il n'est borné par aucune limite ni aucune contrainte: il laisse ouvert le champ des possibles et permet à l'écriture de s'essayer dans plusieurs genres⁹. L'éclatement des *Plaisirs et les jours* illustre donc une première expérience littéraire qui vagabonde et qui assume pleinement la diversité artistique qu'elle affiche.

⁴ Thanh-Vân Ton-That, *Proust avant la 'Recherche': jeunesse et genèse d'une écriture au tournant du siècle* (Bern: Peter Lang, 2012), p. 14.

⁵ Adam Watt, *The Cambridge Introduction to Marcel Proust* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), p. 33.

⁶ Pierre Daum, '*Les Plaisirs et les jours*' de Marcel Proust: étude d'un recueil (Paris: Nizet, 1993), p. 172.

⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁸ Voir l'étude de la fragmentation ambiguë chez Baudelaire dans le chapitre 1 (pp. 29-32).

⁹ Ton-That affirme que 'Proust hésite encore dans ses œuvres de jeunesse sur la forme que prendra sa création, entre prose romanesque et poétique, genre bref ou long, avec comme Balzac et Flaubert, cette tentation de l'écriture théâtrale, de même qu'il jongle avec l'inspiration autobiographique et les masques de la fiction' (*Proust avant la 'Recherche'*, p. 43). Voir également Nathalie Aubert, 'Finding a Form: *Les Plaisirs et les jours* to *Contre Sainte-Beuve*', pp. 19-26.

1.2 Éclatement et incompatibilité

Morceaux rassemblés et assemblés dans leur grande diversité, *Les Plaisirs et les jours* offre une première expérience positive du fragment littéraire. L'éclatement peut être compris par le lecteur comme la marque d'une richesse artistique qui offre autant de petits univers variés et indépendants. Mais l'éclatement prend aussi dans le recueil les traits d'une ligne de fracture insurmontable. L'éclat est alors le résultat d'une brisure violente. En nous penchant plus précisément sur les fragments des *Plaisirs et les jours*, on remarque qu'ils décrivent un univers éclaté où la nature ne peut pas côtoyer la mondanité. Le premier recueil de Proust développe l'éclatement dans toute sa complexité et révèle ici un nouvel aspect qui est l'incompatibilité. Si les morceaux se séparent, c'est qu'ils ne peuvent plus rester ensemble et faire partie d'un corps uni. Avant même d'entrer dans le recueil, la préface d'Anatole France nous donne une idée précise d'un découpage entre 'les heures de la nature par d'harmonieux tableaux du ciel, de la mer, des bois, et les heures humaines par portraits fidèles et des peintures de genre' (*PJ*, 3). L'univers est effectivement fracturé en deux, et l'ordre des présentations indique déjà un début de préférence.

Le jeune Proust juge sévèrement la mondanité à laquelle il oppose une nature sereine et profonde. La société est largement étudiée dans les cinq premiers fragments des *Plaisirs et les jours*. Le recueil s'ouvre sur une étude des hommes et de leur caractère, et le constat est affligeant: l'atmosphère qui règne est sombre, triste et amère. Aucune description positive ne peut être trouvée. Seules des situations complexes, mêlées de sentiments morbides nous sont proposées. Violante (nom qui se rapproche sensiblement de 'violente', 'violence') s'ennuie en société mais y reste par habitude. Fabrice, dans 'Fragments de comédie italienne', se perd dans une quête acharnée de la perfection amoureuse et plie sous le poids de l'inconstance. Dans 'Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet', les deux critiques, qui sont à la recherche d'un grand artiste, constatent avec désolation l'absence totale d'un 'talent complet' dans leur cercle: '« Ayons le courage de cacher nos conclusions dans le monde, dit Bouvard; nous passerions pour des détracteurs [...] »' (*PJ*, 59). Enfin Honoré, dans 'Un Dîner en ville' est confronté, impuissant, au snobisme de ses pairs:

Il avait négligé leur seul trait en commun, ou plutôt la même folie collective, la même épidémie régnante dont tous étaient atteints, le snobisme. Encore, selon leurs natures, affectait-il des formes bien différentes et il y avait loin du snobisme imaginaire et poétique de Mme Lenoir au snobisme conquérant de Mme de Torreno. (*PJ*, 101)

Bien que parfois plus nuancé ou subtil, Honoré constate l'omniprésence du snobisme en société. Les petites différences de comportement qu'il observe ne suffisent pas à effacer l'impression déplorable qui ressort de la description et qui se résume sous l'expression 'épidémie répugnante'. Daum a donc raison de dire que 'la mondanité est [...] un réseau thématique qui traverse une grande partie du recueil, soit de façon implicite, comme univers dans lequel s'organisent une histoire, une description, soit de façon explicite, comme objet d'étude, et souvent de critiques, de pointes acérées'¹⁰. 'Un Dîner en ville' est l'exemple d'un fragment qui critique explicitement le snobisme qu'Honoré compare à un virus qui corrompt peu à peu toute la mondanité.

Dans *Les Plaisirs et les jours*, on note la représentation d'un univers fondé sur un rapport d'opposition entre mondanité et nature. Proust marque un véritable tournant avec ce monde violent et sombre de la société où règnent le snobisme, l'habitude, la tromperie et la mort, en introduisant la nature comme son pan contraire. La fracture est opérée avec les fragments 'Les Regrets, rêveries couleur du temps', qui apportent une pointe colorée au recueil: 'Seuls, les dahlias, les œillets d'Inde et les chrysanthèmes jaunes, violets, blancs et roses, brillent encore sur la face sombre et désolée de l'automne' (*PJ*, 105). Mais surtout, l'homme y est significativement secondaire, voire absent. Dans la majeure partie des morceaux poétiques, le narrateur est la seule présence humaine: 'je peux voir encore en quittant la terrasse du bord de l'eau, au long des grands escaliers de pierre, mon ombre descendre une à une les marches devant moi' (*PJ*, 105). Dans d'autres ('Famille écoutant de la musique', 'Éphémère efficacité du chagrin' ou 'Eloge de la mauvaise musique'), les hommes ne sont mentionnés que vaguement. Enfin, certains se focalisent sur quelques figures plus précises, mais celles-ci sont toujours mises au contact de la nature. Dans 'Rêve', Dorothy B. est rencontrée dans le jardin; dans 'VII' le capitaine s'est retiré du monde dans une petite maison; 'Sonate clair de lune' place ses personnages (le narrateur, son père, Pia et Assunta) en pleine nature, dans un champ; et dans 'Rencontre au bord du lac', comme l'indique le titre, Madame de T. est aperçue de l'extérieur. À la place des hommes, les paysages et les éléments naturels comme 'les marronniers', 'la mer', 'le sous-bois' ou le 'coucher de soleil' prédominent dans la description. Dans le poème en prose 'Famille écoutant de la musique', la nature apparaît comme étant liée à un sentiment transcendantal:

¹⁰ 'Les Plaisirs et les jours' de Marcel Proust, p. 93. Ton-That fait également remarquer la 'vision pessimiste d'un univers dominé par les plaisirs de la vie mondaine et la vanité' (*Proust avant la 'Recherche'*, p. 15).

Pour une famille vraiment vivante où chacun pense, aime et agit, avoir un jardin est une douce chose. Les soirs de printemps, d'été et d'automne, tous, la tâche du jour finie, y sont réunis; et si petit que soit le jardin, si rapprochées soient les haies, elles ne sont pas si hautes qu'elles ne laissent voir un grand morceau de ciel où chacun lève les yeux, sans parler, en rêvant. (*PJ*, 108)

Le côté matériel restreint, induit par l'adjectif 'petit', est surpassé par la dimension symbolique qui ouvre sur le rêve et l'immensité céleste. Tous les obstacles apparents disparaissent et la famille parvient à apprécier cette pause, comme un moment à part dans leur vie, hors du temps. Ce côté optimiste que l'homme peut trouver dans la sublime nature diffère grandement de ce que peut offrir la mondanité.

Si nous avons confronté nature et mondanité, Daum remarque un éclatement similaire mais il préfère parler d'art plutôt que de nature. Pour lui, le problème majeur de la mondanité se trouve être dans le fait que 'le monde est plein d'agitation, d'artifices et de divertissements qui empêchent l'homme de se confronter avec soi-même pour tenter d'atteindre la vérité des choses, pour vivre une vraie vie'¹¹. La mondanité détourne de l'art, selon Daum – art qui prend sa source dans la nature. Cette fois donc l'éclatement illustré dans *Les Plaisirs et les jours* fait état d'une fracture nette et insurmontable. Cette image d'un univers brisé en deux est illustrée dans 'La Confession d'une jeune fille': 'Ses plaisirs desséchants m'habituaient à vivre dans une compagnie perpétuelle, et je perdis avec le goût de la solitude le secret des joies que m'avaient données jusque-là la nature et l'art' (*PJ*, 90-1). Ici, nature et mondanité ne peuvent tenir ensemble ou former un tout. Bien au contraire, la division semble mimétique d'une incompatibilité définitive: la jeune fille ne peut pas profiter du plaisir de la nature et de l'art dans les cercles mondains puisque la société éteint le rêve et l'imagination. L'univers des *Plaisirs et des jours* est foncièrement manichéen: choisir un pan signifie exclure irrémédiablement le second. C'est l'ultimatum que se voit offrir Dominique dans 'L'Étranger':

L'habitude à qui tu me sacrifies encore ce soir sera plus forte demain du sang de la blessure que tu me fais pour la nourrir. Plus impérieuse d'avoir été obéie une fois de plus, chaque jour elle te détournera de moi, te forcera à me faire souffrir davantage. Bientôt tu m'auras tué. Tu ne me verras plus jamais. Et pourtant tu me devais plus qu'aux autres, qui, dans des temps prochains, te délaisseront. Je suis en toi et pourtant je suis à jamais loin de toi, déjà je ne suis presque plus. Je suis ton âme, je suis toi-même. (*PJ*, 127)

¹¹ 'Les Plaisirs et les jours' de Marcel Proust, p. 102.

Chaque espace – mondanité et nature – est donc clos sur lui-même. L'éclatement en deux parties distinctes ne fait que consolider leur incompatibilité profonde. Pour conclure notre étude de l'univers éclaté des *Plaisirs et des jours*, nous allons enfin examiner la place et le rôle du petit détail dans celui-ci.

1.3 Vague impression de généralité

L'impression est au cœur de l'esthétique proustienne. C'est autour d'elle que la création se cristallise et se développe. Dans *Jean Santeuil* et la *Recherche*, l'observation d'un petit détail significatif déclenche une impression, d'abord vague, à laquelle le héros fait attention parce qu'il décèle son potentiel. Il prend alors le temps de fouiller le petit élément. Dès lors, la réflexion, et par extension l'écriture, se lancent. Les deux romans proustiens nous apprennent, chacun à leur manière, l'importance d'exploiter tous les signes, aussi minimes qu'ils soient, pour parvenir à déchiffrer le véritable sens qu'ils cachent, la loi générale à laquelle ils se raccrochent. Dans les deux cas, le héros vainc la fragmentation en procédant à des rapprochements. Dans *Les Plaisirs et les jours*, il n'est pas encore arrivé à ce constat. Le recueil laisse une vague impression de généralité dans laquelle aucun petit détail n'émerge. Nous allons montrer que si le narrateur montre déjà un attrait pour la généralisation morale et universelle, celle-ci ne part pas d'un détail mais d'une situation particulière et d'un plus grand tableau.

L'univers des *Plaisirs et des jours* est éclaté mais reste vague, que ce soit dans la description des personnages ou des paysages. On verra, dans la *Recherche*, que les individus sont complexes parce qu'ils sont changeants et divisés. Il est impossible pour le Narrateur de les contenir en une formulation unique tant ils montrent de facettes contradictoires. C'est tout le contraire dans *Les Plaisirs et les jours*: les personnages ne sont pas des individualités. On ne dispose que de très peu d'éléments particuliers et caractéristiques parce que Proust préfère l'étude des mœurs aux petits détails psychologiques ou physiques. Les personnages peuvent être résumés en un caractère général. Dans son analyse des deux premiers fragments du recueil, W. L. Hodson remarque que 'the story, one can say, is about *mondanité* and not Violante, just as « La Mort de Baldassare Silvante » is about « dying » and not about Baldassare'¹². Des détails sont donnés dans un portrait dans la mesure où ils clarifient le trait général que Proust donne à son personnage. Dans 'Mélancolique Villégiature de Madame de Breyves', par

¹² W. L. Hodson, 'Proust's Methods of Character Presentation in *Les Plaisirs et les jours* and *Jean Santeuil*', *The Modern Language Review*, 57 (1962), 41-46 (p. 41).

exemple, M. de Laléande est décrit comme ‘un peu laid du reste et vulgaire, malgré d’assez beaux yeux’ (*PJ*, 67). Le détail de ses yeux est omniprésent dans le récit et Mme de Breyves nourrit une véritable obsession autour d’eux. Mais ils ne font que mieux montrer la distance qui les sépare et qui les empêche de se voir. M. de Laléande, parti à Biarritz, incarne l’irréalisable, le rêve qui se heurte à une réalité décevante. Les petits détails restent donc ponctuels dans *Les Plaisirs et les jours* et servent principalement à renforcer le caractère principal du personnage.

Les paysages des *Plaisirs et des jours* partagent la même caractéristique que le portrait: on retire de la description une vague impression de généralité. Le narrateur proustien ne s’attarde pas sur les petits détails. Il préfère, au contraire, insister sur la grandeur: ‘J’aimais surtout m’arrêter sous les marronniers immenses quand ils étaient jaunis par l’automne’ (*PJ*, 142). Il puise aussi dans le motif infini de la mer:

Elle ne porte pas comme la terre les traces des travaux des hommes et de la vie humaine. Rien n’y demeure, rien n’y passe qu’en fuyant, et des barques qui la traversent, combien le sillage est vite évanoui! De là cette grande pureté de la mer que n’ont pas les choses terrestres. (*PJ*, 143)

Parce qu’il choisit de valoriser le grand, on peut voir dans *Les Plaisirs et les jours* une réminiscence du style romantique, et notamment l’influence d’Hugo dont l’univers est dominé par l’immensité¹³. Le narrateur proustien favorise les gros détails marquants du paysage et les effets qu’ils ont sur celui qui les regarde. *Les Plaisirs et les jours* sont donc composés d’éléments conséquents plutôt que de petits détails, et la description s’arrête à leur superficialité. Alors que dans *Jean Santeuil* et la *Recherche*, l’image est parfois agrandie, zoomée ou encore déconstruite (pour ne mentionner que quelques mécanismes), le narrateur du recueil ne cherche pas à dépasser l’apparence. Il se satisfait de l’impression générale:

Le crépuscule tombait, et il me semblait que c’était un coucher de soleil et un crépuscule comme tous les crépuscules et tous les couchers de soleil. Mais on vint m’apporter une lettre, je voulus la lire et je ne pus rien distinguer. Alors seulement je m’aperçus que malgré cette impression de lumière intense et épandue, il faisait très obscur. (*PJ*, 116)

Ici, le phénomène de répétition identique est soudainement remis en question par un petit détail – l’arrivée de la lettre. Or, le narrateur ne s’attarde pas pour comprendre ce que ce crépuscule

¹³ Voir la partie sur le monde romantique chaotique dans le premier chapitre (pp. 37-41).

particulier provoque chez lui: il ne fait que commenter vaguement les conséquences extérieures (l'obscurité et la luminosité).

L'analyse de Daum sur la durée des fragments des *Plaisirs et les jours* l'amène à formuler une remarque intéressante sur l'impression de généralité floue. En plus du manque de petits détails que nous venons de souligner, Daum note l'absence d'informations temporelles: 'La tendance propre à tous les morceaux de *Les Plaisirs et les jours* est dans l'effacement des repères de durée et de chronologie, pour accéder à l'a-temporel, ou à l'éternel'¹⁴. Cette remarque de 'l'a-temporel' est cruciale. En effet, le narrateur proustien montre déjà la volonté de formuler le grand moral et l'universel. On trouve au début de certains fragments ('Éloge de la mauvaise musique', par exemple) un constat général qui lance l'écriture: 'Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas' (*PJ*, 121). À l'inverse, le narrateur se plaît aussi à proposer une leçon morale à tirer du tableau décrit, que Ton-That qualifie de 'clôture caractéristique moralisante'¹⁵. On pourrait également citer en exemple 'Violante ou la mondanité' qui affirme la puissance de l'habitude, ou 'La Fin de la jalousie' qui présente la mort comme la seule échappatoire possible face à la force de ce sentiment destructeur. Quoiqu'il en soit, ces formules générales ne suscitent pas de développement ou de reprise car elles se présentent sous une forme stable et définitive.

Contrairement à la *Recherche*, où, comme on le verra, les lois formulées sont toujours questionnées voire contredites, les propositions servent ici de règles inamovibles: 'Les femmes d'esprit ont si peur qu'on puisse les accuser d'aimer le chic qu'elles ne le nomment jamais' (*PJ*, 43). Elles s'apparentent à des maximes caractéristiques de l'époque des moralistes classiques du dix-septième siècle. Walter A. Strauss nous encourage à faire ce rapprochement en soulignant l'intérêt du jeune écrivain pour La Bruyère. En dehors de la présentation des personnages, Strauss note des ressemblances avec le moraliste: 'The relationship of a group of character portraits, « Fragments de comédie italienne », in *Les Plaisirs et les jours* to La Bruyère's *Caractères* is evident: the same brevity of treatment, brevity of phrasing, and the final concluding word to seal off the sketch in a surprise movement'¹⁶. Outre La Bruyère, il convient aussi de mentionner Pascal dont l'influence est notable dans l'écriture de 'Fragments de comédie italienne'. Le dixième morceau présente la forme lapidaire mais pénétrante des *Pensées*: 'Un milieu élégant est celui où l'opinion de chacun est faite de l'opinion des autres. Est-elle faite du contre-pied de l'opinion des autres? c'est un milieu littéraire' (*PJ*, 47). On peut

¹⁴ 'Les Plaisirs et les jours' de Marcel Proust, p. 32.

¹⁵ Proust avant 'la Recherche', p. 18.

¹⁶ Walter A. Strauss, *Proust and Literature. The Novelist as Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1957), p. 46.

donc affirmer que la généralité des *Plaisirs et des jours* s'inspire des moralistes du dix-septième siècle. Le jeune Proust n'a pas encore trouvé le fondement de la découverte et de la création qui lui sont propres et qui partent précisément du petit détail. Dans 'Source des larmes qui sont dans les amours passées', le narrateur effleure le processus. Il remarque le contraste entre les sentiments du passé et ceux du présent, soudain rendu possible par le retour d'un souvenir lancé par 'mille détails matériels, – un nom rappelé dans la conversation, une lettre retrouvée dans un tiroir, la rencontre même de la personne, ou, plus encore, sa possession après coup pour ainsi dire' (*PJ*, 119). Mais le narrateur ne parvient pas à extraire la généralité de cette expérience singulière et arrête ainsi sa réflexion à cet exemple unique. Le développement restant vague et peu élaboré, il conclut seulement que 'la mélancolie poignante de ce contraste n'est donc qu'une vérité morale' (*PJ*, 119).

Dans *Les Plaisirs et des jours* de Proust, le fragment est placé au cœur de l'écriture et de la composition. Pris dans le sens de petits développements expérimentaux, il permet d'intégrer la multiplicité de genre, de forme et de sujet au premier recueil. De ce fait, l'exploitation du fragment est constructive et positive. En revanche, la conclusion est radicalement différente dans l'univers du recueil puisque la fragmentation rend compte d'une fracture insurmontable entre la nature et la mondanité. Nous nous sommes attachés à décrire ce paradigme où s'affrontent d'un côté la frivolité, le snobisme et l'habitude, et de l'autre, la quiétude et l'art. Cette représentation manichéenne du monde révèle le jugement de valeur du jeune écrivain sur les siens: pour lui, la production littéraire et artistique est incompatible avec une présence mondaine. Enfin, nous pouvons dire que *Les Plaisirs et des jours* constituent un retour en arrière sur la place et le sens donnés par les auteurs du dix-neuvième siècle au petit détail. Très peu développé dans le recueil, le lecteur est surtout marqué par une vague impression de flou et généralité. La présence limitée des petits détails dans la description contraint le narrateur à rester à la surface des éléments. Il ne va pas assez en profondeur pour discerner quelques lois générales, alors il les impose au récit à la manière des maximes classiques. Avec *Les Plaisirs et les jours*, Proust aborde donc ses premiers grands thèmes caractéristiques mais n'a pas encore pris conscience du potentiel contenu dans les petits détails et de l'importance du déchiffrement. Au fil des œuvres de jeunesse, l'éclatement et la fragmentation complexifient le sens de la création et l'écriture. Nous allons voir que *Jean Santeuil* constitue un premier tournant majeur dans l'utilisation du fragment et du petit détail avant l'apogée atteint dans la *Recherche*.

2. *Jean Santeuil*

Commencé en 1895 mais jamais abouti, *Jean Santeuil* constitue le premier grand roman de Proust. Il frappe par son caractère fragmenté. Pour George D. Painter, l'œuvre n'est 'qu'un fragment, fait de fragments, un *puzzle* dont manquent beaucoup de morceaux découpés, et dont les autres refusent de s'ajuster ensemble'¹⁷. Marc-Lipiansky fait une remarque semblable, mais explique aussi la variété des fragments par rapport à la durée de l'écriture: 'Le manuscrit abandonné par Proust est composé de chapitres et fragments de chapitres, indépendants les uns des autres, rédigés à des époques différentes et à des dates généralement incertaines, et qui pour la plupart ne sont même pas paginés'¹⁸. Autre œuvre de Proust en fragments, *Jean Santeuil* présente une intrigue plus ou moins suivie contrairement aux *Plaisirs et les jours*: on suit Jean, jeune homme sensible et nerveux, à travers les premières grandes étapes de sa vie, de l'enfance à Illiers à son entrée dans le monde. Mais malgré cette continuité apparente, le roman est abandonné par Proust en 1899 et les fragments n'ont été rassemblés et publiés ensemble qu'en 1952. On peut ainsi affirmer que la composition du roman est indéfinie et instable. Mais les fragments de *Jean Santeuil* sont surtout voués à l'expansion puisqu'ils sont repris et travaillés par l'auteur pour devenir des articles de journaux ou la matière du roman majeur à venir¹⁹. La question de la fragmentation dans *Jean Santeuil* est donc abordée en lien étroit avec le temps du développement créatif.

Nous allons d'abord montrer que le roman se place dans la lignée des *Plaisirs et les jours* par sa structure morcelée. Cette première partie nous permettra de trancher avec le débat qui vise à considérer le fragment comme la marque d'un inachèvement ou d'un manque. Avec *Jean Santeuil*, nous arguerons l'infinité des possibilités qu'il présente. Nous montrerons que la fragmentation évolue et devient un véritable outil de création. En effet, Proust exploite de nombreux fragments de *Jean Santeuil* pour constituer les épisodes de la *Recherche*. Ce mécanisme de répétition – jamais identique mais bien toujours originale – est également mis en œuvre dans le roman de jeunesse pour élaborer des images sans cesse modifiées et complétées par petites touches. La répétition induit une variété infinie de fragments: ce n'est jamais le même qui est proposé au lecteur. Enfin, nous retiendrons la singularité de la fragmentation dans *Jean Santeuil*. Jean, en observateur méticuleux, recherche l'unicité des petits détails. Car,

¹⁷ George D. Painter, *Marcel Proust*, traduction de Georges Cattau (Paris: Mercure de France, 1966), p. 316.

¹⁸ Mireille Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien dans 'Jean Santeuil'* (Paris: Nizet, 1974), p. 13.

¹⁹ Marc-Lipiansky liste les épisodes repris entre *Jean Santeuil* et la *Recherche* dans *La Naissance du monde proustien dans 'Jean Santeuil'*, pp. 227-39.

contrairement aux *Plaisirs et les jours*, le narrateur semble comprendre que creuser le détail particulier peut amener à soutirer du général. Cette révélation, cruciale pour Proust, est pourtant encore peu exploitée dans ce premier roman.

2.1 Fragments et ébauches

À l'ouverture de *Jean Santeuil*, on constate que le roman est né de la fragmentation. Pierre Clarac explique dans l'édition de la Pléiade que '[I]es pierres demeurent éparées, sur le chantier. Le plan de l'édifice n'était même pas arrêté. La composition chez Proust n'a jamais été linéaire. Il ne suit pas une intrigue jusqu'à son dénouement' (*JS*, 980). Des *Plaisirs et les jours* à la *Recherche*, il semble que Proust considère l'acte de création littéraire à travers l'utilisation du fragment, sur lequel il peut commencer à rédiger puis corriger selon ses envies. Il compose *Jean Santeuil* de manière semblable, mais contrairement à la *Recherche*, il ne montre pas le même enthousiasme à la correction du manuscrit. Marc-Lipiansky observe que

les noms des lieux et des personnages changent d'une page à l'autre, révélant les hésitations de l'auteur; l'écriture est rapide, difficile à déchiffrer; les fautes de grammaires grossières, les lapsus, la rareté des corrections donnent à penser qu'il s'agit d'un premier jet que Proust le plus souvent n'a pas pris la peine de relire.²⁰

Les fragments du manuscrit ressemblent aux premières ébauches d'un roman qui n'est pas encore pensé ou organisé complètement.

Cette réflexion d'une œuvre qui semble se faire au fil des fragments renforce le questionnement préliminaire de Proust: 'Puis-je appeler ce livre un roman? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie, recueillie sans rien y mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle. Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté' (*JS*, 181). Cet état ébauché, 'récolté', donne à *Jean Santeuil* une place ambivalente dans l'œuvre entière de Proust. Bien que ce soit le premier écrit majeur de l'auteur, en termes de longueur, le roman est toujours considéré comme insignifiant et inférieur par rapport au projet ambitieux de la *Recherche*. Jérôme Picon commente la disparition significative de *Jean Santeuil* dans la correspondance de l'auteur: 'C'est en effet en 1900 qu'il se met à traduire Ruskin. Il semble qu'il ait été rapidement absorbé par cette tâche, et ait alors abandonné son œuvre romanesque, dont il n'est plus fait

²⁰ *La Naissance du monde proustien dans 'Jean Santeuil'*, p. 13.

mention ni dans la correspondance, ni dans les témoignages de ses amis²¹. Le premier roman est donc l'illustration de la négativité du petit et du fragment: pour des raisons d'inachèvement, le roman ne tient qu'une place infime dans l'immensité des travaux proustiens.

L'écrivain choisit de laisser le roman de jeunesse à l'état d'ébauche, sous forme de fragments de textes inachevés et inorganisés²². Cela est encore largement visible dans l'édition Pléiade actuelle: *Jean Santeuil*, constitués de petits récits de vie chronologique, s'étend sur treize chapitres, sous-divisés en cent quatre-vingt-neuf parties. À cela s'ajoute une écriture ponctuée de blancs et de suspension. Dans le fragment 'Daltozzi suivant les femmes', par exemple, le vide est retranscrit par manque d'informations précises sur les jardins et sur la rue. Dans 'Évolution des idées bourgeoises', le fragment reste inachevé: le narrateur annonce l'avis de Jean sur les qualités morales de sa mère, mais le texte est soudainement suspendu: 'Et cependant Jean...' (JS, 878).

Bien que des morceaux soient laissés à l'état d'ébauche, l'incipit du roman semble prouver que Proust réfléchit à la construction interne de l'œuvre. Il s'ouvre sur la rencontre de Jean et d'un de ses amis avec l'écrivain C. qui travaille sur un projet d'écriture. C'est en fait une copie non publiée de ce roman que Jean nous propose: 'Un jour, les journaux annoncèrent qu[e C.] était mort subitement, et comme on ne parla pas, dans les papiers qu'on avait trouvés chez lui, du roman dont nous avons une copie, je me suis décidé, mon ami ayant d'autres affaires, à publier celle-ci' (JS, 191). L'annonce de ce récit enchâssé donne au roman une dimension plus profonde et organisée. Mais si ce plan est suivi sur une majeure partie de l'intrigue, la fragmentation de *Jean Santeuil* est inévitable et arrive tardivement. On remarque, en effet, que la fin retombe dans l'éclatement: les morceaux n'ont pas de lien précis ou de chronologie entre eux²³. Si l'avant-dernier chapitre du roman donne une impression de conclusion en présentant Jean comme un adulte indépendant, désormais en charge de sa famille

²¹ *La Naissance du monde proustien dans 'Jean Santeuil'*, p. 12. Jérôme Picon révèle aussi l'absence totale de références à *Jean Santeuil* dans les correspondances de 1919: 'De ses premiers travaux il se borne à mentionner *Les Plaisirs et les jours*, qu'il a écrits « en sortant du collège », et « deux traductions de Ruskin », dont il ne peut se rappeler les dates' (*Marcel Proust: une vie à s'écrire* (Paris: Flammarion, 2016), p. 513).

²² Pour Bernard Brun, Proust abandonne son roman le laissant dans cet aspect 'd'état-en-cours': 'S'agissait-il de brouillons ou de manuscrits? Cet état transitoire de la fin du roman restera tel, en brouillons, dans les Cahiers, tant que Proust sera occupé par le travail de publication du premier, plus second volume Grasset, jusqu'à la déclaration de guerre' ('Inventaire de quelques cahiers des dernières parties du roman dans son état primitif', in Bernard Brun (ed.), *Bulletin d'informations proustiennes*, 19 (Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1988), 85-100 (p. 86)).

²³ Marc-Lipiansky affirme que Proust 's'est mis à écrire avec un enthousiasme certain: les souvenirs se pressent et s'enchaînent, l'imagination de l'auteur travaille allègrement. Mais après une première partie relativement cohérente, celle qui se rapporte aux souvenirs d'enfance, ce noyau primitif de l'inspiration proustienne, une certaine lassitude se fait sentir, le récit se morcelle, les épisodes ne s'enchaînent plus, et le roman finit par se perdre dans les sables' (*La Naissance du monde proustien dans 'Jean Santeuil'*, p. 213).

après la mort de son père, la dernière partie, justement appelée ‘Fragments divers’ par la maison d’édition, mêle des descriptions de paysages avec des études de tableaux et les prémices d’une réflexion sur la mémoire involontaire: ‘et la photographie de tout cela avait pris sa place dans les archives de sa mémoire, des archives si vastes que dans la plus grande partie il n’irait jamais regarder, à moins d’un hasard qui les fit rouvrir, comme avait été cet accroc du pianiste ce soir-là’ (JS, 898). Cet éclatement, poussé à l’extrême, pose la question de la finitude. L’instabilité des fragments qui composent le roman crée une impression de flottement: les éléments sont laissés à l’incertitude du fait que Proust n’ait pas délimité précisément leur place. De là, il semble facile de lier *Jean Santeuil* au manque et à l’inachèvement. Mais plutôt que de tomber dans la dépréciation du roman de jeunesse, nous voulons souligner le potentiel de ses fragments en considérant l’absence d’unité comme un choix délibéré de l’écrivain de privilégier l’écriture créatrice.

Reportons-nous à l’étude de Ton-That, qui se penche largement sur la nature de l’inachèvement dans *Jean Santeuil*. La critique commence par remarquer la complexité et la diversité des états de clôture des morceaux: ‘La longueur du fragment est déterminante dans la mesure où plus le texte est long (plus de trois pages Pléiade), plus il semble structuré et achevé alors qu’un fragment très court risque de rester énigmatique et inclassable’²⁴. Ton-That note qu’un fragment peut être perçu comme incomplet s’il est comparé à un tout unifié. Mais Proust y a tellement recours qu’elle propose de dépasser cet aspect et met en avant une approche méliorative en lien avec la création: ‘On comprend mieux les formes d’inachèvement si l’on considère ce roman comme un vaste chantier d’écriture’²⁵. Pris dans une stratégie d’écriture, les fragments non-finis deviennent infinis: ‘À travers l’inachèvement du texte dans *Jean Santeuil*, c’est le travail de l’écrivain et le mystère d’une écriture brisée qui sont abordés: le texte surgit, se développe, mais sans connaître la perfection du point final, reste indéfiniment ouvert à toutes les réécritures et à toutes les interprétations’²⁶. Proust semble donc paradoxalement faire du fragmentaire le principe d’unité et de survivance de ses œuvres: écrire et composer passent par l’exploitation de petits bouts de textes. Ils permettent à l’auteur de retravailler et d’interchanger la structure de son récit à tout moment ou de laisser au lecteur (et au critique) l’opportunité de revisiter leur place. De l’inachèvement à la potentialité, le fragment est repensé et change ainsi de valeur pour basculer dans le mélioratif et le constructif.

²⁴ Proust avant ‘la Recherche’, p. 178.

²⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁶ Thanh-Vân Ton-That, ‘L’Inachèvement dans *Jean Santeuil*’, in Bernard Brun (ed.), *Bulletin d’informations proustiennes*, 25 (Paris: Presses de l’École normale supérieure, 1994), 17-26 (p. 17).

2.2 Mécanisme de répétition: réécriture originale

En regardant le titre des différentes parties de *Jean Santeuil*, on se rend compte que le roman se place sous le signe de la répétition et de la reprise. Le héros revient sur des motifs particuliers qui sont marquants pour lui: à Illiers, le parc et les lilas sont décrits chacun deux fois, à Beg-Meil, les pommiers sont omniprésents dans la description, et à Réveillon, Jean profite de sa longue invitation pour approfondir chaque fois un peu plus la description du château. La répétition est l'occasion pour Jean de compléter le motif précédemment esquissé: l'enjeu est de pouvoir apporter un nouvel élément original pour justifier la reprise. C'est ainsi qu'on remarque dans le roman une technique de description par petites touches: l'image est construite avec l'ajout de fragments progressifs.

Pour Jacques Dubois, la composition d'une image par petits fragments est une tendance créative au dix-neuvième siècle qu'il retrouve chez des auteurs précédant Proust comme les Goncourt, Vallès, Daudet ou Loti. Elle consiste à rassembler 'autour d'un sujet des parties diverses en une mosaïque évocatrice'²⁷. Dubois réunit ces auteurs autour de la notion de 'fragmentisme'. Le critique souligne leur intérêt commun pour le petit fragment isolé et leur volonté de mettre en lumière le morcellement et la discontinuité, dans le but de présenter un réel multiple et vivant:

Ils ambitionnent d'atteindre un plus haut degré d'animation vitale, et, pour cela, ils créent une multiplicité de petites prises de vues, un papillonnement d'images menues et parallèles qui, mises côte à côte ou entremêlées, obligeront l'œil ou l'esprit à une gymnastique qui laissera une impression de vie particulière et intense.²⁸

Chez les Goncourt, par exemple, il remarque une préférence pour 'une série de petites scènes qui présentent, chacune, à peu près le même événement, mais chaque fois sous un angle de vue différent. Chaque fois aussi le lecteur, accroché par le nouvel aperçu fragmentaire, ressent vivement ce saut rapide d'un moment à l'autre'²⁹. Cette manière de composer une image dont parle Dubois est tout aussi valable dans *Jean Santeuil*. Le narrateur semble, en effet, prendre inspiration dans l'usage du fragment puisque Jean passe, par exemple, beaucoup de temps à

²⁷ Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIXe siècle* (Bruxelles: Palais des Académies, 1963), pp. 69-70.

²⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁹ *Ibid.*

parler de Beg-Meil et à décrire la ville en automne, le soir, la nuit. Chaque morceau amène un aspect authentique et original: la première fois, il prend plaisir à voir les feuilles mortes sur le chemin de l'église, alors que le soir et de nuit, il s'intéresse à la presque île et au froid. Enfin, en octobre, il profite du bien-être et de la quiétude d'un espace vidé de tout voyageur. Jean répète parce qu'il sait trouver un nouvel aspect à décrire qui lui semble primordial dans la composition finale de l'image.

La répétition est un véritable mécanisme de création pour Proust et son narrateur de *Jean Santeuil*. Le même motif est répété, pas seulement pour le rappeler à la mémoire du lecteur ou pour insister sur son importance dans l'intrigue, mais surtout pour exploiter complètement les possibilités du fragment dans un nouveau contexte d'énonciation. Cette idée fait écho à la définition que donne Deleuze (dans *Différence et répétition* (1968)) de la répétition comme un acte conscient qui se trouve confronté à la singularité: 'Répéter, c'est se comporter, mais par rapport à quelque chose d'unique ou de singulier, qui n'a de semblable ou d'équivalent'³⁰. Jean répète parce qu'il reconnaît l'importance de ce qu'il a découvert et refuse de le laisser s'échapper avant d'en avoir fait le tour. Deleuze affirme que chaque répétition dissimule des petites différences qui doivent être dévoilées afin d'être significatives. Un esprit actif doit donc faire attention aux moindres variations: 'Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l'imagination ou de l'esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés'³¹. Dans le cas de *Jean Santeuil*, il revient au lecteur de comparer les différentes apparitions des morceaux, mis à disposition par le narrateur, pour recomposer l'image complète. L'acte de création passe par la prolifération de petits détails et la découverte de différences que l'on peut trouver avec le temps d'entre les fragments. Cette remarque est valable pour qualifier le phénomène de répétition à l'intérieur de *Jean Santeuil*, mais elle l'est aussi pour la *Recherche*, dans laquelle des fragments du premier roman sont repris pour être réécrits. Comme dans *Jean Santeuil* où le héros revient sur un motif pour le parfaire, la répétition de petits bouts de texte dans la *Recherche* se fait dans l'optique d'un renouvellement et d'une réappropriation du matériel original.

'La réécriture met en jeu la productivité du texte, et l'œuvre peut se lire comme une genèse continuée'³². La remarque d'Herschberg-Pierrot s'applique tout à fait à la conception de

³⁰ Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968), p. 7.

³¹ *Ibid.*, p. 103. Richard analyse dans la *Recherche* ce qu'il appelle 'la mise en répercussion sérieuse de l'identique', et qui s'applique tout aussi bien au premier roman proustien: 'Un même élément (sensible, idéologique, actantiel, fantasmatique) s'y répète à distance, s'y reconnaît semblable à lui-même, jusqu'à former une ligne explicitement significative; mais il s'y modifie en même temps selon la variété du code ou du contexte où il se trouve chaque fois repris, réinséré' (*Proust et le monde sensible*, p. 219).

³² *Le Style en mouvement*, p. 34.

la réécriture chez Proust. Il convient toutefois de préciser que ‘continuée’ ne doit pas être pris dans son sens premier de continuité, mais plutôt comme l’idée d’un nouveau développement et d’une reprise. En effet, la réécriture proustienne suit un mécanisme qui consiste à prendre le matériau construit pour le déconstruire, afin de le reconstruire. Pour les lecteurs de la *Recherche*, certains fragments de *Jean Santeuil* sont saisissants par leur ressemblance avec ceux du roman majeur. Les deux œuvres présentent, en effet, un système d’écho et de répétition malgré les années qui les séparent. Alma C. Saraydar fournit un début d’explication en affirmant que ‘l’ouvrage qu’on a publié sous le titre de *Jean Santeuil* est, on le sait, un recueil de brouillons manuscrits comprenant de nombreux « premiers états » d’*À la recherche du temps perdu* plus anciens que ceux qui remplissent les Cahiers manuscrits de cette œuvre’³³. En utilisant l’expression ‘premiers états’, Saraydar révèle la qualité principale des fragments qui est la prolifération. Entre 1895 et 1906, date du commencement de l’écriture de la *Recherche*, Proust a le temps de repenser et de retravailler les morceaux qu’il envisage de réintégrer. Car pour lui, l’ajout ne se fait pas par un simple système de collage: l’écrivain ne répète pas simplement un épisode, il apporte des retouches au fragment originel selon le contexte dans lequel il vient s’intégrer.

Prenons en exemple la scène du coucher dans *Jean Santeuil*, qui fait écho à celle de Combray dans la *Recherche*. Les deux héros, Jean et Marcel, sont présentés comme deux jeunes sensibles, ayant une relation très étroite avec leur mère. Tous les deux vivent la séparation comme une torture quotidienne le soir venu: ‘le moment d’aller se coucher était tous les jours pour Jean un moment véritablement tragique, et dont l’horreur vague était d’autant plus cruelle’ (*JS*, 204). On retrouve le même champ lexical de l’angoisse dans *Du Côté de chez Swann*. Or un détail est rajouté et Marcel, contrairement à Jean, fixe ‘cette vague horreur’ sur un objet bien précis: ‘Cet escalier détesté où je m’engageais toujours si tristement, exhalait une odeur de vernis qui avait en quelque sorte absorbé, fixé, cette sorte de chagrin que je ressentais chaque soir’ (*I*, 27). Le seul moyen de soulager cette inquiétude enfantine de la séparation est le baiser de la mère. Mais dans les deux scènes, un personnage – le professeur Surlande ou Charles Swann – vient soudainement rompre l’habitude et précipiter le coucher. À ce moment-là, une variation est introduite et l’on remarque que les deux héros se comportent de façon radicalement différente. Jean ouvre la fenêtre, créant un lien direct avec l’extérieur pour réclamer sa mère: ‘ma petite maman, j’ai besoin de toi une seconde’ (*JS*, 204). L’inverse se produit dans *Du Côté de chez Swann*, puisque le Narrateur, beaucoup moins téméraire, ne communique

³³ Alma C. Saraydar, ‘Pour les besoins de la cause’, in Brun (ed.), *Bulletin d’Informations proustiennes*, 19, 55-8 (p. 55).

qu'indirectement avec sa mère par le biais d'une lettre transmise à Françoise. Il ouvre bien sa fenêtre, mais seulement pour écouter silencieusement ce qui se passe en bas. Si Madame Santeuil monte instantanément, non sans avoir à défendre ses actions auprès du grand-père, Marcel, lui, doit attendre dans l'angoisse d'un possible refus: 'maman allait sans doute venir!' (I, 30). Les légères variations entre les deux morceaux nous permettent d'un côté de comparer le caractère des deux protagonistes: malgré la nervosité, Jean apparaît plus entreprenant que Marcel. D'un autre côté, elles nous permettent d'illustrer le travail de reprise d'un fragment d'écriture cher à Proust.

On peut donc conclure que la répétition n'est pas le résultat d'un manque d'imagination chez Proust: elle est le signe d'un lent processus d'écriture qui se déroule dans le but de s'améliorer constamment. La répétition proustienne est donc création originale. Fraisse souligne l'aspect positif, enthousiaste de la construction de la *Recherche*, notamment à partir des fragments de *Jean Santeuil*: 'Ce n'est pas un penseur angoissé de retrouver le grand tout que nous trouverons en Proust retaillant ses fragments, mais un créateur heureux de manipuler des formes intéressantes, c'est-à-dire propres, mieux que d'autres, à livrer les lois de sa propre création'³⁴. Marc-Lipiansky se focalise également sur les morceaux repris entre les deux romans pour montrer l'élaboration de l'univers proustien. Les mouvements de va-et-vient, entrepris par la critique, permettent de mettre en valeur l'évolution d'un style et d'un monde. Elle soutient ainsi que '*Jean Santeuil* [...] éclaire en effet la *Recherche du temps perdu* d'un jour nouveau, en permettant de pénétrer le secret de sa fabrication, de suivre pas à pas, dans son lent cheminement, dans ses tâtonnements et ses erreurs, la genèse d'une œuvre'³⁵. Chaque petite variation se veut donc unique et authentique. Elle apporte avec elle de nouveaux détails qui, ajoutés aux autres précédemment décrits, changent sans cesse l'image. Cette idée de singularité, fruit d'un patient travail d'observation entre les fragments, sera la dernière caractéristique que nous retiendrons de l'univers de *Jean Santeuil*.

2.3 Jean à la recherche du petit détail

Contrairement aux *Plaisirs et les jours*, où nous avons vu que les descriptions restent vagues et marquées seulement ponctuellement par de gros détails, Jean apprécie de chercher des petits éléments dans le décor. Observateur minutieux, il part à la recherche du détail pertinent qui,

³⁴ *Le Processus de la création chez Marcel Proust*, p. 121.

³⁵ *La Naissance du monde proustien dans 'Jean Santeuil'*, pp. 225-26.

comme l'énonce Georgette Tupinier, lui permet de révéler 'la poignante singularité du monde'³⁶. Dans la description générale d'Illiers, par exemple, Jean est attiré par le parc, l'épine rose ou le camélia. Ce dernier est mis en valeur pour sa particularité et son unicité:

Il ne disait pas qu'il y avait dans le canal des cygnes mais « les » cygnes, et dans le terrain un camélia mais « le » camélia, qui étaient des choses probablement aussi uniques en leur genre et en tous cas aimées et connues en tant qu'elles étaient bien celle-ci. (*JS*, 334)

Le héros ne considère pas les éléments naturels dans leur intégrité, mais bien au cas par cas, chaque spécimen étant, à ses yeux, la réplique unique d'une espèce avec laquelle il développe une relation particulière. Cette manière de fragmenter le paysage (il choisit le petit fragment le plus beau et le plus intéressant pour lui – il préfère, par exemple, détailler ce camélia au détriment du plant d'asperges devant lequel il passe sans rien ajouter) lui permet de s'accrocher à un détail rassurant et de rendre la nature propre à soi-même. Car, une fois confronté à l'inconnu ou l'inhabituel, il peut se raccrocher à ce qu'il a déjà rencontré dans le passé, à un autre moment, dans d'autres circonstances. Le petit détail devient alors salvateur: 'tout lui donnait l'impression de l'étranger, et pourtant ces petites vagues il les connaissait' (*JS*, 393). Grâce au souvenir de 'ces petites vagues' déjà observées, le héros fait le lien entre les différents temps et les différents paysages afin de les rendre plus familiers. Dans *Jean Santeuil*, l'extraction d'un petit détail se fait donc pour des raisons personnelles. Sa présence dans la description s'explique d'abord parce qu'il est beau et significatif pour le héros.

Plus que l'incarnation de l'unicité, Jean traite également le petit détail comme un élément porteur de sens. Contrairement aux *Plaisirs et les jours*, il s'agit de ne plus s'en tenir uniquement à l'impression globale: la nouvelle approche de Jean consiste à vouloir dépasser la superficialité du détail pour creuser, observer de plus près, se rapprocher pour entrouvrir toutes ses possibilités. Les articles rassemblés dans le *Contre Sainte-Beuve*, intitulés 'Au temps de *Jean Santeuil*', nous apportent un éclairage précieux sur la pensée de Proust au moment de la rédaction du roman. L'écrivain semble avoir pris conscience de l'atout des mécanismes contraires: réduire permet de mieux agrandir, de se concentrer sur un détail unique pour mieux saisir le sens général dont il est investi. C'est ainsi que 'ce petit lavoir au bord duquel traînaient tout le temps des lignes auxquels on me défendait de touchait, ne me rendait ce lieu que plus mystérieux et lui donnait mieux ce caractère incompréhensible qui devait être attaché à l'origine

³⁶ Georgette Tupinier, 'La Digitale de *Jean Santeuil*', *Revue d'histoire littéraire de la France*, 5/6 (1971), 950-64 (p. 954).

d'une vie naturelle' (CSB, 417). L'écrivain précise sa réflexion en ajoutant qu'il est le rôle du poète de rechercher cette vérité dans la beauté observée:

Mais le poète, qui éprouve avec allégresse la beauté de toutes les choses dès qu'il l'a sentie dans les lois mystérieuses qu'il porte en lui, le petit bout qui aboutit à elles, le petit bout qu'il peindra aussi en les peignant, touchant à leurs pieds ou partant de leur front, le poète éprouve et fait connaître avec allégresse la beauté de toutes choses. (CSB, 418)

Cette remarque est à rapprocher de ce que dit Jean sur Bertrand de Réveillon dans le roman:

Comme tout individu, [il] n'intéressait pas la Nature, et ne l'intéressait qu'en ce qu'il traduisait inconsciemment d'essentiel et de plus durable que lui, de vérité: c'est pour cela que la Nature avait doué de beauté une impression où précisément cette vérité était cachée, afin que le poète en fût ému, ne la laissât s'échapper, l'approfondît et en dégagât pour les autres la vérité cachée. (JS, 453)

Avec une attention particulière à 'l'impression' et au 'petit bout', le narrateur de *Jean Santeuil* touche au début d'un système de déchiffrement de la vérité et des grandes lois. Le héros sent que le général peut découler du particulier: il suffit pour cela que le poète comprenne les signes. Après avoir formulé les enjeux théoriques d'une telle découverte, nous allons voir que Jean essaye de mettre sa réflexion en pratique.

Observation et dévoilement marchent ensemble dans *Jean Santeuil*. Le héros commence par s'arrêter sur un détail, prend le temps de le déchiffrer pour espérer arriver à la vérité. Jean s'intéresse, par exemple, aux pommiers à Illiers sur lesquels il zoome pour passer progressivement de l'image de l'arbre entier, à ses larges fleurs puis à ses petits bouquets. La recherche du détail s'entoure d'une sensation de plaisir:

Il y a quelque chose dessous, notre plaisir est comme profond, nous sentons quelque chose qui s'agite au-dedans, que nous voudrions saisir et qui est doux [...]. [N]ous sentons au fond, quelque chose qui n'est pas d'aujourd'hui car un sentiment d'autrefois où nous voyions des pommiers pareils est dedans, et qui n'est pas d'autrefois non plus seulement. (JS, 279-80)

En phase d'être identifié, ce détail reste inestimable pour Jean, qui y voit le microcosme du temps, une impression susceptible d'unir les époques, mais surtout la preuve de l'existence de ce 'peu de temps à l'état pur' (IV, 451) qui sera l'aboutissement du *Temps retrouvé*. *Jean Santeuil* pose donc les prémices d'une réflexion qui se cherche encore car l'expérience des

pommiers reste vague et indéterminée dans les termes. Pour autant, conscient de l'importance de sa tâche, le narrateur continue de multiplier les expériences afin de tirer quelques lois un peu plus précises. Ainsi, quand il décrit les charmes de la mauvaise saison à Réveillon, son regard se pose sur une église dont la bâtisse est attaquée par la végétation et par le temps: 'une vieille église abandonnée [témoigne] des lois suivant lesquelles la pluie et le soleil jaunisse la pierre, le vent y sème des poussières, suivant lesquelles la pierre se fend, lois qui sont plus belles que les plus belles choses du monde' (*JS*, 514). Jean établit une loi sur le temps qui passe et qui laisse sa trace à partir d'un petit fait particulier. Si l'expérience est vécue dans le plaisir de l'observation et de la connaissance, la dimension personnelle fait cependant défaut. Le héros ne parvient pas à rattacher cette découverte à un sentiment qui lui est propre.

'L'auteur de *Jean Santeuil* ne connaît pas encore le devoir douloureux de découvrir la signification secrète des apparences: il reste au stade de la simple jouissance'³⁷. Marc-Lipiansky souligne ainsi un aspect crucial du processus de dévoilement: le héros saisit l'importance de la sensation à cause de l'effet qu'elle produit chez lui, mais il tâtonne à préciser sa nature. La critique ajoute que 'Jean, comme le narrateur [de la *Recherche*], a donc le sentiment, devant ces belles fleurs, qu'elles abritent un secret. Il voudrait s'en saisir. Mais voyant qu'elles ne lui livrent rien de leur mystère, il n'insiste pas'³⁸. Jean-Marc Quaranta s'intéresse également au comportement du narrateur face à cette recherche de la vérité. Pour lui, les expériences privilégiées telles qu'on les retrouve dans la *Recherche* ne sont encore qu'effleurées dans *Jean Santeuil*, notamment parce que le héros ne fait pas encore le lien entre la vérité extraite des détails observés et la création. Jean agit de manière passive:

La Nature guide l'artiste vers la réalisation de sa tâche. Une force transcendante qui place dans tel être ou tel lieu la vérité qu'il appartient à l'artiste de découvrir ou de révéler. C'est également la Nature qui conduit le créateur vers le lieu propice à son inspiration ou qui le met en présence de telle personne qui nourrira son œuvre. L'artiste est avant tout un médium et le travail de l'écrivain se limite à suivre au moyen de la plume la vitesse de sa pensée et à transcrire ainsi les mots que lui dicte la Nature.³⁹

Quaranta fonde son analyse sur la remarque préliminaire de Jean sur la nature de l'œuvre où il compare la création à une récolte, autrement dit, l'inverse d'une production active. Les

³⁷ *La Naissance du monde proustien dans 'Jean Santeuil'*, p. 52.

³⁸ *Ibid.*, p. 147.

³⁹ Jean-Marc Quaranta, *Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la 'Recherche', de 'Jean Santeuil' à la madeleine et au 'Temps retrouvé'* (Paris: Honoré Champion, 2011), p. 310.

ébauches de *Jean Santeuil* renforcent cette idée puisque l'on constate que Proust écrit puis biffe cette remarque que l'œuvre est 'moins une fabrication qu'une récolte, qui aurait été plus riche il est vrai'⁴⁰. Le roman met donc en place les prémices d'un système de déchiffrement: conscient des limites de celui-ci, le narrateur tente de formuler quelques lois générales mais se rend compte qu'elles sont loin d'être cruciales et percutantes. Elles ne le seront que dans la *Recherche*, une fois que Proust les fera découler d'une réflexion entre l'objet regardé et son Narrateur. Notons toutefois le tournant majeur qui s'opère dans *Jean Santeuil*: l'impression et le particulier sont désormais liés au général, au grand et à la vérité. On peut donc voir l'écriture de ce premier roman comme une première expérimentation autour du détail, comme le passage obligé vers la précision du processus de dévoilement.

Nous pouvons ici conclure au double renversement qui se produit dans *Jean Santeuil*. Le fragment est d'abord la marque d'une désorganisation et d'un inachèvement: l'intrigue présente un début de linéarité avant que l'écriture ne se trouve. Mais le travail sur les ébauches nous a permis de montrer que de nombreux fragments sont repris pour être intégrés dans la *Recherche*. Pour Proust, le processus de création de ce nouveau roman ne consiste pas à un vulgaire copier-coller: la répétition de petits bouts de textes se fait sous le signe de la différence et de l'originalité. Dès lors, le fragment devient le symbole de l'expansion créatrice. Outre le fragment, *Jean Santeuil* offre une nouvelle place au petit. Secondaire et insignifiant dans *Les Plaisirs et les jours*, le motif est progressivement amené au premier plan dans le roman. En effet, le héros est d'abord touché par le petit détail unique et particulier, mais rapidement, il se rend compte que celui-ci cache une forme de grandeur. Dans *Jean Santeuil*, le potentiel du petit est ainsi révélé, mais il n'est pas encore complètement exploité puisque le détail – et par extension la loi formulée à partir de ce détail – est détaché de celui qui l'observe. Le roman met donc en place les prémices d'un système de déchiffrement en attente d'être peaufiné. Proust prend le temps de la réflexion mais, avant d'y revenir dans la *Recherche*, effectue un petit détour théorique avec l'écriture des *Pastiches et mélanges* et du *Contre Sainte-Beuve*.

3. *Pastiches et mélanges* et *Contre Sainte-Beuve*

Pastiches et mélanges sont un recueil d'exercices de styles littéraires, de préfaces et d'articles de presse. La composition de l'œuvre est hétéroclite et elle reflète, selon Picon, la volonté de

⁴⁰ Fonds Marcel Proust. I – Œuvres diverses. V-VI *Jean Santeuil*. NAF 16615, Gallica, Bibliothèque Nationale de France [en ligne]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53069102f/f11.image.r=jean%20santeuil> [accédé le 23 juin 2017].

l'écrivain de rassembler des travaux dont les liens ne semblent pas évidents à première vue: 'Le titre *Pastiches et mélanges* annonce une nature composite: il s'agit de « choses que rien n'attachait ensemble dans ma pensée »⁴¹. Le *Contre Sainte-Beuve*, quant à lui, est un recueil de critiques et d'articles – 'œuvre étrange à la fois romanesque et théorique'⁴² pour Yoshikawa. Le critique explique la place particulière de l'œuvre qui est d'abord choisie, voulue et réfléchie avant de s'effacer progressivement au profit du roman majeur: 'Il s'agit en fait d'une œuvre rêvée et inachevée puisque Proust a finalement abandonné ce « récit d'une matinée » sur Sainte-Beuve'⁴³.

Les deux œuvres fragmentées montrent l'intérêt de Proust pour les univers d'autrui. Le jeune écrivain pastiche de grands artistes comme Balzac, Flaubert, les Goncourt ou Saint-Simon, et rédige des articles sur Ruskin, Nerval ou Baudelaire. Autrement dit, l'enjeu pour Proust est de faire sa place en tant que critique. Avant de trouver sa propre voie romanesque, il met à profit les univers d'autrui pour puiser la matière de ses articles, de ses études de style et de ses pastiches. Ce dernier exercice littéraire est considéré par Proust comme le moyen de se débarrasser des dangers de l'imitation et de l'idolâtrie. Nous voulons ainsi arguer qu'à travers les auteurs du dix-neuvième siècle mentionnés dans *Pastiches et mélanges* et *Contre Sainte-Beuve*, Proust trouve sa part d'originalité. De plus, nous verrons qu'avec Ruskin, Proust scelle définitivement l'importance du petit et du fragment en littérature. Les deux œuvres présentent donc une riche complémentarité avec les autres écrits de jeunesse en ce qu'elles ajoutent une dimension plus théorique qui réfléchit la place de nos motifs – le petit, le fragment et le détail – dans l'espace de la critique littéraire.

Ce détour permet à Proust de s'élancer vers l'écriture romanesque. Nous montrerons d'abord que l'auteur restreint son cadre de travail, imposé par le choix d'un artiste en particulier, dont il décompose les éléments pour les recomposer en pastiche. Après cette étape, Proust laisse libre cours à son écriture dans le *Contre Sainte-Beuve* qui mêle réflexions stylistiques, analyses

⁴¹ *Marcel Proust: une vie à s'écrire*, p. 482. Yves Sandre fait une remarque similaire dans l'édition de la Pléiade puisqu'il explique que 'le contenu de ce volume risque de sembler quelque peu disparate. En effet, l'on discerne mal, à première vue, quelle parenté existe entre des pastiches, un récit d'excursion en automobile, une chronique consacrée à un parricide, et des textes étendus qui, de près ou de loin, commentent la vie, les goûts et les principes de John Ruskin' (*CSB*, 683). Sandre propose toutefois d'étudier le sens profond de ce rapprochement et découvre que 'les différents textes qui composent *Pastiches et mélanges* sont reliés les uns aux autres tantôt par de grands thèmes généraux, tantôt par des harmoniques plus subtils' (*CSB*, 684).

⁴² Kazuyoshi Yoshikawa, 'Du *Contre Sainte-Beuve* à la *Recherche*', in Antoine Compagnon (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature* (Paris: Odile Jacob, 2009), pp. 49-71 (p. 71).

⁴³ *Ibid.*, p. 69. Clarac, qui s'est aussi intéressé au lien entre le *Contre Sainte-Beuve* et la *Recherche*, déclare que 'le roman désormais l'absorbe tout entier et ne cessera de se ramifier. L'essai, au contraire, est mis de côté et reste inachevé. Il ne sera jamais repris' ('La Place du *Contre Sainte-Beuve* dans l'œuvre de Marcel Proust', *Revue d'histoire littéraire de la France*, 5/6 (1971), 804-14 (p. 814)).

critiques et morceaux de fiction. Puis, nous nous verrons que le recours au petit et au fragment dans la description et dans la création d'une image est principalement inspirée de Ruskin, mais aussi de Flaubert et de Baudelaire, avant d'être dépassé et complexifié dans la *Recherche*. Enfin, nous montrerons que *Pastiches et mélanges* et *Contre Sainte-Beuve* sont un détour nécessaire puisque Proust précise davantage le rôle du poète dans la lecture et le déchiffrement du détail commencé dans *Jean Santeuil*.

3.1 De l'écriture restreinte des pastiches au libre développement du *Contre Sainte-Beuve*

De nombreux critiques décrivent l'écriture des pastiches comme une étape cathartique et purgative. En s'appuyant sur la remarque de Proust dans sa correspondance, Picon affirme que '*Pastiches et mélanges* accomplit le vœu de 1908, la purge du « vice si naturel d'idolâtrie et d'imitation »: adossé au panorama de ses admirations littéraires, l'auteur peut « redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris des romans. »⁴⁴. Pour Naturel, le style proustien de la *Recherche* est plutôt l'aboutissement d'un long travail actif: 'l'originalité n'est [...] pas quelque chose d'inné; elle s'acquiert, elle se construit, en passant par la nécessaire étape du pastiche'⁴⁵. Cette idée d'une étape nécessaire dans la formation littéraire de Proust est également soutenue par Milly. Il précise que, grâce au pastiche, l'écrivain pratique l'exercice du 'démontage-remontage'⁴⁶ qui lui resservira dans la *Recherche*: 'le point commun le plus important est la méthode de décomposition et recomposition du donné'⁴⁷. Mais surtout Milly souligne le plaisir de la création littéraire que le pastiche provoque chez l'écrivain:

Pendant toute la vie de Proust la tendance au pastiche et la volonté créatrice ont été en dialogue, d'où ces alternances perpétuelles de « *c'est fini, je n'en fait plus* » et de retours ravis. D'où encore la présence de l'élément créateur dans les pastiches, et de l'élément mimétique dans le roman.⁴⁸

⁴⁴ *Marcel Proust: une vie à s'écrire*, p. 490. La remarque de Picon fait également écho à ce qu'affirme Proust dans le *Contre Sainte-Beuve*: 'Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître' (*CSB*, 140).

⁴⁵ 'Déconstruire pour mieux reconstruire les rapports nouveaux entre les choses', p. 97.

⁴⁶ *Les Pastiches de Proust*, p. 35.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50. L'auteur souligne.

Bouillaguet appuie la thèse de Milly en affirmant que ‘le goût de la satire et le plaisir d’écrire l’emportent très largement sur la nécessité d’une catharsis’⁴⁹. Dans cette lignée critique du pastiche proustien qui alterne entre étape cathartique, formatrice et créatrice, nous nous plaçons en accord avec la remarque de Ton-That qui soutient que ‘plus d’un exercice de style ou un devoir scolaire d’imitation, le pastiche permet à Proust de s’avancer masqué mais de manière ostensible (Flaubert, c’est lui) et comme un écrivain peut en cacher un autre, c’est Proust qui finit par prendre la place du maître’⁵⁰. En effet, Proust passe par l’univers des auteurs du dix-neuvième siècle avant d’affirmer le sien, et pour y parvenir, il commence par borner son écriture autour d’un auteur ou d’un sujet particulier.

Dans *Pastiches et mélanges*, l’écriture proustienne est restreinte: elle se limite au court fragment et ne se développe qu’autour d’auteurs ou de thèmes précis. Deux articles de ‘Mélanges’ (‘Journées de pèlerinage’ et ‘John Ruskin’) sont, par exemple, dédiés au critique anglais quand d’autres morceaux traitent de divers sujets: ‘La Mort des cathédrales’ critique, par exemple, la loi sur la laïcité. À aucun moment, l’écriture ne divague pour sortir du cadre préalablement fixé. Cela est surtout remarquable pour les pastiches où Proust doit se tenir à un travail précis et rigoureux sur les spécificités stylistiques de chaque auteur. L’étude de Milly sur les brouillons des pastiches montre précisément les exigences que l’écrivain se fixe quand il rédige et corrige: ‘Les trois brouillons successifs [de Balzac] que nous possédons montrent le sens des tâtonnements de Proust: il s’essaie d’abord sur les premières lignes, les modifiant chaque fois, cherchant une phrase à la fois balzacienne [...] et suffisamment « dynamique » pour bien amorcer l’article’⁵¹. Pour que le pastiche soit percutant, Proust doit faire attention à sélectionner le petit détail significatif qui, à lui-seul, permet de rappeler la figure de l’auteur. Pour le fragment sur Balzac, il privilégie, par exemple, la précision des détails spatiaux-temporels, le ton historico-social (‘À la fin de l’année 1905, une affreuse tension régna dans les rapports de la France et de l’Allemagne’ (*PM*, 11)) et ponctue le récit de multiples interventions directes (‘Pour comprendre le drame qui va suivre, et auquel la scène que nous venons de raconter peut servir d’introduction, quelques mots d’explication sont nécessaires’ (*PM*, 11)). Ce travail minutieux sur le style de Balzac engendre parallèlement, pour Proust, un resserrement sur lui-même et sur son écriture. Nous nous proposons donc de considérer le pastiche comme

⁴⁹ Annick Bouillaguet, ‘Proust et l’imitation créatrice. Des vertus du pastiche et de la citation’, in Chardin (ed.), *Originalités proustiennes*, pp. 175-84 (p. 177).

⁵⁰ Proust avant ‘la Recherche’, p. 190.

⁵¹ *Les Pastiches de Proust*, p. 57. Milly précise que cette recherche rigoureuse de la bonne phrase d’accroche est également remarquable dans le pastiche de Flaubert: ‘Comme pour Balzac, Proust tâtonne avant de trouver son début’ (p. 83).

le lieu de l'entre-deux où l'écriture créatrice se restreint pour mieux se développer, autrement dit, se limite pour mieux se dépasser.

Le *Contre Sainte-Beuve* marque une évolution avec l'écriture resserrée des *Pastiches et mélanges*. Dans les différents fragments qui constituent l'œuvre, on remarque que Proust s'ouvre le champ de la critique et de la réflexion. L'écriture se développe, digresse et dépasse le cadre fixé au départ. Clarac note dans ses remarques introductives à l'œuvre que 'Proust songe à attaquer Sainte-Beuve [...] pour exposer par ce biais ses propres idées sur l'art et sur la critique. Il s'agit moins d'un homme que de quelques principes essentiels' (CSB, 820). Clarac soulève ici le mécanisme de développement de l'écriture proustienne dans les fragments du *Contre Sainte-Beuve*. L'écrivain prend appui sur un sujet particulier, ici la méthode critique de Sainte-Beuve, pour mieux se laisser aller à l'expansion de ses idées. Les multiples chemins que l'écriture proustienne emprunte sont illustrés dans 'Projets de préfaces':

Bien que chaque jour j'attache moins de prix à la critique et même, s'il faut le dire, à l'intelligence, car de plus en plus je la crois impuissante à cette récréation de la réalité qui est tout l'art, c'est à l'intelligence que je me fie aujourd'hui pour écrire un essai tout critique.

Sainte-Beuve.

Chaque jour j'accorde moins de prix à l'intelligence... Chaque jour je sens mieux que ce n'est pas dans sa zone de lumière que l'écrivain peut évoquer ces impressions passés qui sont la matière de l'art. Elle ne peut rien nous en rendre. C'est que, aussitôt morte, chaque heure de notre vie est allée, comme les âmes dans une croyance antique, s'incarner dans quelque objet, dans quelque parcelle de matière, et y restera captive jusqu'à ce que nous rencontrions l'objet. Alors elle est délivrée...

... Maman me quitte, mais je repense à mon article et tout d'un coup j'ai l'idée d'un prochain *Contre Sainte-Beuve*. (CSB, 216-17)

En trois fragments distincts, l'écriture saute d'un commentaire sur la méthode de Sainte-Beuve à une réflexion sur la mémoire involontaire où l'écrivain note les limites de l'intelligence, tout cela avant que n'apparaisse Maman, personnage central du plan initial d'une conversation entre elle et son fils. Ainsi, l'écriture de Proust converge à partir d'un élément particulier: la critique de Sainte-Beuve. Elle dépasse du cadre fixé pour mieux développer et étirer les réflexions que le sujet suscite.

Dans la partie 'Sainte-Beuve et Balzac', le narrateur part du constat que le critique méconnaît l'auteur réaliste. À partir de là, il se charge lui-même de souligner les caractéristiques du style de Balzac. Cette analyse est le fruit d'une conversation entre lui et sa mère – interlocutrice non mentionnée mais à qui il se réfère en utilisant 'tu'. Après avoir défendu les

petitesses de Balzac et l'atout de la continuité de ses œuvres, la discussion prend soudainement un tournant fictif pour nous amener, cette fois, dans la bibliothèque de M. de Guermantes, personnage transposé dans la future *Recherche*:

Balzac naturellement, comme les autres romanciers, et plus qu'eux, a eu un public de lecteurs qui ne cherchaient pas dans ses romans une œuvre littéraire, mais de simple intérêt d'imagination et d'observation. Pour ceux-là, les défauts de son style ne les arrêtaient pas, mais plutôt ses qualités et sa recherche. Dans la petite bibliothèque du second, où, le dimanche, M. de Guermantes court se réfugier au premier coup de timbre des visiteurs de sa femme, [...] il a tout Balzac. (CSB, 279)

La focalisation change et la conversation se retrouve centrée autour de M. de Guermantes, lecteur de Balzac, qui affronte le jugement critique de la marquise de Villeparisis. Dans 'Sainte-Beuve et Balzac', on peut donc voir une écriture qui se promène et qui s'étend. Partie de la critique de Sainte-Beuve dans une conversation avec Maman, le narrateur bascule dans le cadre de la fiction. L'écriture brouille les frontières de la critique et permet à Proust de trouver progressivement sa voie. Nathalie Aubert déclare dans ce sens que 'fighting Sainte-Beuve, he then eclipsed him, [...] and the many important figures of French literature with whom he had grappled in his pastiches before that. The path towards writing his own novel, which would incorporate the essayist and the fictional, now lay open ahead of him'⁵². Nous pouvons donc conclure qu'avec *Pastiches et mélanges*, l'écriture se restreint pour mieux se dérouler – d'abord dans *Contre Sainte-Beuve*, puis jusqu'à la grande œuvre de la *Recherche*. L'écriture suit les mouvements de la révolution cardiaque de systole-diastole⁵³: elle commence par se contracter sur l'univers et le style de Balzac, de Flaubert ou de Sainte-Beuve, puis se dilate. On assiste alors à une expansion personnelle, ébauchée dans le *Contre Sainte-Beuve* avec la présence de petits fragments de fiction qui portent Proust jusqu'à la *Recherche*. Mais avant de se focaliser sur l'univers du dernier roman, il convient de faire un autre détour à travers les œuvres et les traductions de Ruskin, qui influencent la perception du petit et du fragment chez Proust.

3.2 Du côté de Ruskin

⁵² 'Finding a Form: *Les Plaisirs et les jours* to *Contre Sainte-Beuve*', p. 24.

⁵³ Ce double mouvement du cœur mime ici l'écriture des pastiches et du *Contre Sainte-Beuve*, mais nous l'emploierons également dans notre étude sur la *Recherche* pour qualifier, cette fois, un mécanisme de description qui permet au Narrateur de passer d'une image réduite à une vision d'ensemble agrandie. Voir 'Condensation et contraction' au chapitre 3 (pp. 11-13).

En 1899, Proust abandonne la rédaction de *Jean Santeuil* pour se tourner vers la traduction de Ruskin: *Sésame et les lys* (1865) et *La Bible d'Amiens* (1884). Le 5 décembre 1899, il explique à Marie Nordlinger que '[d]epuis une quinzaine de jours je m'occupe à un petit travail absolument différent de ce que je fais généralement, à propos de Ruskin et de certaines cathédrales'⁵⁴. Le petit est ici un humble euphémisme puisque Proust laisse de côté son écriture et son univers littéraire pour plonger dans celui du critique anglais. Son engagement et ses connaissances sont mises à profit dans les articles hommage que Proust rédige à la mort de Ruskin, et dans lesquels il vante les atouts de sa perception. Ces petits bouts de réflexion, dissimulés dans le portrait général de l'écrivain, nous intéressent du fait de l'éclairage qu'ils apportent sur nos objets d'étude.

Dans 'Vie mondaine, l'influence de Ruskin', Proust voit d'abord en Ruskin un artiste qui sait distinguer le petit et le fragment. Cet avantage d'une vision précise, qu'il partage avec Robert de Montesquiou selon Proust, lui permet de 'voir distinctement là où les autres ne voient qu'indistinctement' (*CSB*, 514). Proust met ici en valeur la qualité unique de l'artiste qui, grâce à un regard rigoureux et curieux, parvient à guider 'les autres' vers ce qui est normalement laissé de côté. Car Ruskin aspire à trouver la beauté dans les moindres recoins de l'univers. Dans l'article 'John Ruskin', Proust explique que 's'il attache tant d'importance à l'aspect des choses, c'est que seul il révèle leur nature profonde' (*PM*, 112). Sous l'effet de la lecture et poussé par la promesse d'une découverte, Proust entreprend un 'pèlerinage ruskinien' pour aller extraire la petite figure au portail des Libraires, minuscule ornement architectural de la cathédrale de Rouen.

'Je fus pris du désir de voir le petit homme dont il parle. Et j'allai à Rouen comme obéissant à une pensée testamentaire, et comme si Ruskin en mourant avait en quelque sorte confié à ses lecteurs la pauvre créature' (*PM*, 125). 'Petit homme', 'pauvre créature', 'la petite figure', voire 'minuscule figure', Proust insiste sur la petitesse du détail dans la bâtisse immense de la cathédrale pour mieux souligner l'ampleur du travail de recherche. Dans *La Bible d'Amiens*, Ruskin décrit, en effet, un petit détail perdu dans un pilier de pierre grandiose que Proust se charge de retrouver d'après la description du livre:

À l'appel de Ruskin, nous voyons la plus petite figure qui encadre un minuscule quatre-feuilles ressuscitée dans sa forme, nous regardant avec le même regard qui semble ne tenir qu'en un millimètre de pierre. Sans doute, pauvre petit monstre, je n'aurais pas été assez fort, entre les milliards de pierres des villes,

⁵⁴ Marcel Proust, *Lettres*, sélection et annotation revue par Françoise Leriche (Paris: Plon, 2004), p. 197.

pour te trouver, pour dégager ta forme, pour retrouver ta personnalité, pour t'appeler, pour te faire revivre. (*PM*, 127)

En accentuant le champ lexical de la petitesse ('petite', 'minuscule', 'millimètre'), Proust insiste paradoxalement sur la grandeur de Ruskin. Il démontre les capacités visuelles du critique qui a su trouver le détail particulier – ce 'pauvre petit monstre' – dans l'immensité. Mais, plus que le plaisir de la découverte, la petite figure amène Proust à réfléchir aux liens entre écriture et survivance. Par le simple fait d'être écrit, Ruskin appelle à la recherche du petit fragment et permet sa perpétuation dans le même temps: 'j'ai été touché en la retrouvant là; rien ne meurt donc de ce qui a vécu, pas plus que la pensée du sculpteur que la pensée de Ruskin' (*PM*, 126). Proust conclut finalement sur la force du motif:

Les petits n'ont rien à craindre, ni les morts. Car, quelquefois l'Esprit visite la terre; sur son passage les morts se lèvent, et les petites figures oubliées retrouvent le regard et fixent celui des vivants qui, pour elles, délaissent les vivants qui ne vivent pas et vont chercher de la vie seulement où l'Esprit leur en a montré. (*PM*, 127-28)

Nous pouvons donc dire que Proust retient deux caractéristiques de l'esthétique ruskinienne: le plaisir de la découverte et la force du petit qui résiste au temps et à la mort. L'exemple de la petite figure l'a montré et à partir d'elle, Proust tire une loi générale qui consiste à reconnaître la vigueur du fragment, plus vivant que les vivants, selon les mots de l'écrivain.

La préface de *La Bible d'Amiens*, les articles des 'Mélanges' ainsi que du *Contre Sainte-Beuve* illustrent l'admiration que Proust porte au critique anglais. Dans l'article 'John Ruskin', Proust, qui se sait « habitué » à Ruskin' (*PM*, 138), aborde toutefois son enthousiasme avec un sens critique. Il explique forger à partir des idées de l'écrivain anglais la base de quelques réflexions personnelles concernant la mémoire, par exemple, qu'il développera par la suite dans la *Recherche*:

À défaut d'une résurrection dont nous n'avons plus le pouvoir, avec la mémoire glacée que nous avons de ces choses, – la mémoire des faits qui nous dit: « tu étais tel » sans nous permettre de le redevenir, qui nous affirme la réalité d'un paradis perdu au lieu de nous le rendre dans le souvenir, nous voulons du moins décrire et en constituer la science. (*PM*, 141)

La création personnelle semble donc passée par l'étape d'une décomposition préalable: c'est en reconnaissant les qualités de Ruskin, en appréciant et s'appropriant son univers que Proust prend progressivement ses distances pour construire le sien. Lui-même affirme que 'c'est notre

pensée elle-même que nous mettons, avec la sienne, au jour' (*PM*, 140). Cynthia Gamble soutient finalement que 'it was through his journey among Ruskin's writings and his pilgrimages to the tangible sources of these that Proust came to the reward of finding the solid and sincere ground of his own voice'⁵⁵. Comme l'écriture des pastiches, le détour du côté de Ruskin représente une étape nécessaire grâce à laquelle Proust finit par forger ses propres réflexions. Avec le critique anglais, il prend définitivement conscience de la richesse esthétique et sémantique du petit et du fragment. Il n'est donc pas surprenant de les retrouver au cœur de la théorie proustienne sur l'originalité et la division d'un grand artiste dans le *Contre Sainte-Beuve*.

3.3 Le petit et le fragment dans la théorie esthétique proustienne

Après avoir dressé le tableau d'Hugo, Balzac, Flaubert, Baudelaire et Zola sur l'utilisation du petit et du fragment dans la littérature du dix-neuvième siècle et avoir rappelé les inspirations que Proust puise dans l'esthétique de Ruskin, il convient maintenant de montrer les propres réflexions du jeune écrivain et critique autour des deux motifs. Anka Muhlstein, qui s'intéresse aux lectures de Proust dans la formation de son univers littéraire, formule ainsi son arrivée jusqu'au cycle de la *Recherche*: 'c'est [...] juché sur les épaules de ses grands aînés que Proust est entré triomphalement dans le XXe siècle'⁵⁶. L'image est pertinente car elle induit une forme de hauteur et de dépassement. Tout en étant conscient de l'héritage littéraire du passé, Proust est prêt à apporter sa pierre à l'édifice. Nous allons montrer que cette entreprise a justement lieu dans le *Contre Sainte-Beuve*, où Proust place le petit et le fragment au cœur de réflexions critiques sur l'artiste, l'auteur et la lecture.

Fragments mis de bout en bout, on retrouve une réflexion générale sur les grands artistes dans le *Contre Sainte-Beuve*. Proust se demande ce qui différencie ces derniers avec le commun des hommes. Un premier élément de réponse se trouve dans le choix du sujet. Proust soutient que la grandeur d'un peintre ou d'un écrivain ne passe pas par l'exploitation de grands motifs traditionnels et attendus. Bien au contraire, pour Proust, choisir le petit signifie faire preuve

⁵⁵ Cynthia Gamble, 'Finding a Voice: From Ruskin to the Pastiches', in Watt (ed.), *Marcel Proust in Context*, pp. 27-33 (p. 30). Jérôme Bastianelli, quant à lui, se demande si Ruskin est le prophète de Proust. Il consacre ainsi son introduction à la question en considérant la place et le rôle de Ruskin à partir des travaux de traduction jusqu'à la *Recherche* (*Proust et Ruskin: 'La Bible d'Amiens', 'Sésame et les lys' et autres textes* (Paris: Robert Laffont, 2015), pp. vii-xxx). Enfin, Jo Yoshida se concentre sur le processus de distanciation de Proust envers Ruskin, qu'il remarque notamment dans la *Recherche* avec l'élimination de références directes ou indirectes à Ruskin (Jo Yoshida, 'Proust contre Ruskin: la genèse de deux voyages dans *La Recherche* d'après des brouillons inédits', thèse non publiée de l'université de Paris-Sorbonne, 1978).

⁵⁶ Anka Muhlstein, *La Bibliothèque de Marcel Proust* (Paris: Odile Jacob, 2013), p. 168.

d'originalité. Être un grand artiste, c'est savoir prendre le temps d'apprécier le moindre objet, même le plus banal, et dépasser les stéréotypes dont il peut être entouré. Baudelaire surpasse, par exemple, la douleur qu'il éprouve à la vue d'un tableau misérable et ne 'recule devant aucun détail cruel' (CSB, 250). Quant à Chardin, il rend possible l'admiration du banal et du quotidien. Dans une visite au Louvre, le narrateur se propose d'amener un jeune homme 'aux goûts artistes' (CSB, 372) devant les tableaux de Chardin pour qu'il puisse admirer certains motifs triviaux:

Une bourgeoise aisée montrant à sa fille les fautes qu'elle a faites dans sa tapisserie (*La Mère laborieuse*), une femme qui porte des pains (*La Pourvoyeuse*), un intérieur de cuisine où un chat vivant marche sur des huîtres, tandis qu'une raie morte pend aux murs, un buffet déjà à demi dégarni avec des couteaux qui traînent sur la nappe (*Fruits et Animaux*), moins encore, des objets de table ou de cuisine, non pas seulement ceux qui sont jolis, comme des chocolatières en porcelaine de Saxe (*Ustensiles variés*), mais ceux qui vous semblent laids, un couvercle reluisant, les pots de toute forme et toute matière (la salière, l'écumoire), les spectacles qui vous répugnent, poissons morts qui traînent sur la table (dans le tableau de *La Raie*), et les spectacles qui vous écoœurent, des verres à demi vidés et trop de verres pleins (*Fruits et Animaux*). (CSB, 373)

Chardin fait l'éloge de la beauté à trouver dans la simplicité du quotidien. Tous les exemples listés par Proust tendent à prouver que le peintre parvient à rendre la grandeur du petit. Recourir au petit, c'est montrer la capacité de faire un choix audacieux, d'aborder un sujet authentique sous un angle original, tout cela en participant à la création d'une peinture unique. Proust étend finalement cette conclusion à ses lecteurs disposés à faire l'effort d'adapter leur vision des choses et du monde: 'Désormais, dans la rue ou dans votre maison, j'espère que vous vous pencherez avec [un] intérêt respectueux sur ces caractères usés qui, si vous savez les déchiffrez, vous diront infiniment plus de choses, plus saisissantes et plus vives que les plus vénérables manuscrits' (CSB, 377).

Remarquons que lui-même met en pratique les réflexions théoriques sur le petit dans la *Recherche*. À la manière de Chardin, le Narrateur décrit la cuisine de Françoise à Combray dans les moindres petits détails, allant des personnages aux ustensiles et à la nourriture:

À cette heure où je descendais apprendre le menu, le dîner était déjà commencé, et Françoise, commandant aux forces de la nature devenues ses aides, comme dans les féeries où les géants se font engager comme cuisiniers, frappait la houille, donnait à la vapeur des pommes de terre à étuver et faisait finir à point

par le feu les chefs-d'œuvre culinaires d'abord préparés dans des récipients de céramistes qui allaient des grandes cuves, marmites, chaudrons et poissonnières, aux terrines pour le gibier, moules à pâtisserie et petits pots de crème, en passant par une collection complète de casseroles de toutes dimensions. Je m'arrêtais à voir sur la table, où la fille de cuisine venait de les écosser, les petits pois alignés et nombrés comme des billes vertes dans un jeu; mais mon ravissement était devant les asperges, trempées d'outre-mer et de rose et dont l'épi, finement pignoché de mauve et d'azur, se dégrade insensiblement jusqu'au pied – encore souillé pourtant du sol de leur plant – par des irisations qui ne sont pas de la terre. (I, 119)

Dans la cuisine, le regard curieux du Narrateur se promène partout et se pose sur tout. Il finit par atterrir sur les asperges dont il admire la beauté des couleurs. Le Narrateur de la *Recherche* applique les principes du Proust critique du *Contre Sainte-Beuve*, à savoir mettre en valeur les qualités esthétiques de l'objet décrit. Mais le petit dans la *Recherche* ne vaut pas uniquement pour sa beauté. Il est également lié à la vérité, à '[I]a vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie' (IV, 474). Dans *Le Temps retrouvé*, le Narrateur se rend compte de la valeur du moindre détail, comme par exemple 'la grandeur dans le bruit lointain d'un aéroplane, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une madeleine' (IV, 473). Le petit est l'une des clés dans le processus du souvenir involontaire, d'où l'intérêt pour le Narrateur de s'arrêter, à tout moment, sur ce qui lui paraît enfermer un sens plus profond, peu importe la taille ou la forme de l'objet qui lance l'impression. Nous reviendrons sur cet aspect de la *Recherche* dans les deux chapitres suivants, mais pour le moment nous retenons que la présence du petit dans les œuvres d'art en général (livre comme peinture) témoignent, selon Proust, d'un esprit curieux qui favorise l'originalité.

Après le petit, qui, comme nous venons de le voir, participe au non-conformisme d'une œuvre, le fragment est, quant à lui, considéré par Proust quand celui-ci cherche à définir l'activité de lecture⁵⁷. Dans *Pastiches et mélanges*, le fragment 'Journées de lecture' décrit le sentiment d'exaltation qui envahit tout jeune lecteur à l'idée de se plonger dans un livre: 'Qui ne se souvient pas comme moi de ces lectures faites au temps des vacances, qu'on allait cacher successivement dans toutes celles des heures du jour qui étaient assez paisibles et assez inviolables pour pouvoir leur donner asile' (*PM*, 161). Activité de plaisir donc, Proust précise

⁵⁷ La lecture a une place primordiale dans l'œuvre de Proust. Dans cette partie, nous nous intéressons principalement à la lecture en tant que moyen d'accès limité, par petits morceaux, à l'univers d'un auteur. Pour connaître l'étendue des lectures de Proust dont certaines sont exploitées dans la *Recherche*, voir *La Bibliothèque de Marcel Proust*. Adam Watt s'intéresse de façon plus globale à l'activité de la lecture et aux leçons qu'en tire le Narrateur (*Reading in Proust's 'À la recherche': 'le délire de la lecture'* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

aussi qu'il faut la traiter avec sérieux. Pour lui, il faut favoriser une lecture attentive et active parce que l'univers des auteurs est le plus souvent seulement accessible par bribes.

L'écrivain a recours à ce que l'on pourrait appeler la stratégie du 'fragment curieux': il ne dévoile qu'une partie des informations pour susciter la volonté d'en savoir plus chez le lecteur. Le fragment, le bout, la partie, le peu ont, en réalité, une logique d'attirement et un fort pouvoir de suggestion: 'le suprême effort de l'écrivain comme de l'artiste n'aboutit qu'à soulever partiellement pour nous le voile de laideur et d'insignifiance qui nous laisse incurieux devant l'univers. [...] La lecture est au seuil de la vie spirituelle; elle peut nous y introduire: elle ne la constitue pas' (*PM*, 178). L'univers est donné en fragments pour faire de la lecture une promenade active dans l'histoire et pour suggérer au lecteur de combler les espaces vides. Cette idée d'engagement avec l'œuvre va de pair avec la conception proustienne de la lecture comme échange silencieux: 'la lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul' (*PM*, 174). Un livre engage deux voix, mais la communication est biaisée: en cas d'interrogations, de questions, le lecteur est confronté à des blancs et à des vides. La lecture est donc, pour Proust, une expérience du fragment et non de la totalité.

Le lecteur ne peut pas tout savoir sur l'univers d'un auteur, et s'il cherche à se renseigner, ce n'est pas du côté de l'écrivain qu'il trouvera des réponses. Proust se dresse contre la méthode Sainte-Beuve en présentant l'auteur comme une figure fragmentée et divisée: on ne peut pas expliquer les œuvres littéraires avec des éléments biographiques du fait que l'homme du quotidien ne correspond pas, ou du moins pas complètement, à l'homme écrivain: 'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices' (*CSB*, 221-2). Les deux parties sont présentées par Proust comme détachées. Maurizio Ferraris et Daniela De Agostini parlent à juste titre de 'fracture': 'la polémique du *Contre Sainte-Beuve* atteste de la fracture qui sépare la vie vécue et la vie écrite, et la substantielle insignifiance (intentionnelle) de la première, dans la genèse de la seconde'⁵⁸. Face à la méthode Sainte-Beuve, Proust propose d'apprendre à se détacher de l'écrivain pour mieux plonger dans l'œuvre qui présente à elle seule un nouvel univers original. *Jean Santeuil* et la *Recherche* en offrent chacun une illustration.

Dans le roman majeur, le Narrateur fait la découverte des œuvres de Bergotte dont il se dit 'admirateur' (I, 93). À la lecture, il se forme une image mentale de l'auteur qu'il imagine

⁵⁸ Maurizio Ferraris, Daniela De Agostini, 'Proust, Deleuze et la répétition: notes sur les niveaux narratifs d'*À la recherche du temps perdu*', *Littérature*, 32 (1978), 66-85 (p. 77).

‘comme un vieillard faible et déçu qui avait perdu des enfants et ne s’était jamais consolé’ (I, 95). Il ajoute aussi:

Je ne voulais pas qu’on y fit autre chose que vivre uniquement par la pensée de Bergotte, et si l’on m’avait dit que les métaphysiciens auxquels je m’attacherais alors ne lui ressembleraient en rien, j’aurais ressenti le désespoir d’un amoureux qui veut aimer pour la vie et à qui on parle des autres maîtresses qu’il aura plus tard. (I, 96)

Malheureusement, la déception se confirme lorsqu’il rencontre l’écrivain pour la première fois chez Swann: ‘Tout le Bergotte que j’avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d’un seul coup ne plus pouvoir être d’aucun usage’ (I, 538). Bien avant l’épisode de la *Recherche* ou le fragment critique du *Contre Sainte-Beuve*, Proust lance les prémices de la réflexion dès *Jean Santeuil*, où le héros rencontre Traves chez les Réveillon et ne reconnaît pas l’écrivain qu’il admire: ‘Ni la vue du romancier Traves, ni ce que Jean connut de sa conversation, ni ce qu’il apprit de sa vie ne continuaient en rien l’étrange enchantement, le monde unique où il vous transportait dès les premières pages d’un de ses livres’ (JS, 477). Le narrateur profite de la scène pour étendre l’argument de la littérature à l’art pictural. Il explique que ce n’est pas en rassemblant des détails concernant la vie de Gustave Moreau que l’on parvient à déchiffrer ses tableaux. Ces informations biographiques restent superficielles:

Ce qu’il pourrait vous en dire n’aurait trait qu’aux circonstances de leur invention, à la partie terrestre de leur fabrication (tel paysage vu, telle terre cuite admirée) mais non à la mystérieuse ressemblance qui les unit et dont l’essence, quoique unie à son esprit puisque seul il la dégage et seul elle le rejoint et le délivre, lui [est] néanmoins inconnue. (JS, 478)

Le caractère fragmenté de l’auteur rend la part de mystère qui entoure la création littéraire: tous les éléments ne peuvent pas être expliqués rationnellement, et seules quelques bribes à l’intérieur de l’œuvre peuvent venir fournir un début de renseignement.

Cette partie sur *Pastiches et mélanges* et *Contre Sainte-Beuve* nous a donc montré que le détour par les œuvres d’autrui comme Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve et Ruskin permet à Proust de porter à maturation les motifs du petit et du fragment. Nous avons vu que le pastiche, soumis au besoin de l’efficacité et de la similarité, amène Proust à faire attention aux petits détails significatifs. Mais c’est véritablement le travail autour de Ruskin qui scelle le statut des

deux motifs. À la lecture des descriptions ruskiniennes, Proust est marqué par le besoin de rechercher ‘la petite figure’ de la cathédrale de Rouen et de voir par lui-même pour constater la force du fragment. Avec Ruskin, Proust apprend également à ne pas se satisfaire d’une description de surface: le détail est encore plus marquant quand on prend la peine de le fouiller en profondeur, car c’est en son cœur que la vraie beauté se cache. Le parallèle avec la *Recherche* apparaît ici clairement: en observateur minutieux, le Narrateur s’évertue de faire le tour du détail, quitte à devoir le décomposer, à la seule différence qu’il ne cherche pas à découvrir la beauté comme Ruskin, mais plutôt la vérité, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Finalement, nous avons montré que le petit et le fragment se retrouvent dans les bouts de théories personnelles que Proust formule à partir de ses articles et de ses études critiques. Ainsi, selon lui, la présence du premier motif dans les œuvres témoigne d’une volonté d’originalité: choisir un sujet d’apparence inférieur ou banal revient à clamer sa singularité. Quant au fragment, il éclaire sur la nature divisée de l’auteur dont l’univers n’est jamais offert totalement – leçon que doit retenir le futur lecteur de la *Recherche* pour ne pas être dépassé par la fragmentation.

Conclusion

Ce chapitre a cherché à dévoiler l’évolution extrême, voire monstrueuse, du petit et du fragment tout au long des œuvres de jeunesse proustiennes. Nous sommes partis des *Plaisirs et des jours* où nous avons constaté l’absence de petits détails significatifs dans un univers dominé par une vague impression de généralité. Puis, nous avons vu qu’avec *Jean Santeuil*, Proust opère un premier changement majeur en introduisant le petit dans un système de généralisation. Dès lors, le narrateur s’intéresse au particulier, susceptible de lui révéler une grande loi. Enfin, dans *Pastiches et mélanges* et *Contre Sainte-Beuve*, le petit devient l’incarnation de l’audace artistique. Proust soutient que si l’artiste (peintre aussi bien qu’écrivain) se veut original, il faut privilégier ce qui apparaît moindre et banal. Quant au fragment, il témoigne d’une riche complexité que Proust cherche à mettre en valeur chez la figure de l’auteur. Pour lui, un livre ne donne accès à aucune totalité: celui qui écrit est divisé et son univers n’est donné que par petits fragments.

On retient donc à travers les œuvres de jeunesse un effacement progressif de toute trace de négativité du petit et du fragment. Bien qu’ils puissent être synonymes d’inachèvement pour chacune, la constance du fragment encourage à voir, chez Proust, le processus de la création toujours en cours de développement. Nous avons montré que toutes les œuvres de jeunesse ont,

d'une façon ou d'une autre, un lien avec le roman futur (thèmes déjà développés dans *Les Plaisirs et les jours* ou fragments d'écriture extraits et retravaillés de *Jean Santeuil* et du *Contre Sainte-Beuve*). Elles sont donc un détour, parfois lointain à travers l'univers d'autres auteurs, mais nécessaire puisqu'il permet à Proust de porter ses principes à maturation et de mieux retrouver le chemin de la création personnelle.

Dans le chapitre suivant, nous verrons que le sort du petit et le fragment, rendu bien plus important à travers les œuvres de jeunesse, finit par se complexifier dans la *Recherche*, puisqu'ils se retrouvent désormais liés à leurs contraires. En effet, nous allons voir que le Narrateur cherche à tirer le petit vers le grand et le fragment vers le tout. Dans un morceau du *Contre Sainte-Beuve*, Proust revendique clairement sa position:

Mon instrument préféré de travail est plutôt le télescope que le microscope. Mais j'ai eu le malheur de commencer un livre par le mot « je » et, aussitôt, on a cru qu'au lieu de chercher à découvrir des lois générales, je « m'analysais » au sens individuel et détestable du mot. (CSB, 640)

Ce lien marque le tournant entre *Jean Santeuil*, où le petit apparaît encore timidement, et la *Recherche*, où sa place est confortée et son usage décuplé. Nous allons maintenant montrer que le Narrateur provoque le petit pour chercher des lois. Il n'hésite pas à diminuer tout ce qui est trop grand, à augmenter ce qui est trop petit, à détruire en petits fragments pour tout fouiller, puis à reconstruire pour tirer du sens. Le Narrateur s'adapte vite à l'objet et adapte sa vision. Ces mécanismes de création qui opèrent successivement, parfois simultanément dans la *Recherche*, rendent une impression de mouvement, de dynamisme et de vie.

Chapitre 3

Les Mécanismes du petit et du fragment dans *À la recherche du temps perdu*

Les œuvres de jeunesse proustiennes ont permis le développement de l'écriture littéraire des poèmes au roman, et des pastiches aux essais critiques. Toutes ses étapes ont été nécessaires à la maturation du projet de la *Recherche*. Pierre Bayard note la difficulté de séparer le roman majeur des autres œuvres de Proust car il considère la *Recherche* comme 'l'ensemble mobile d'un travail d'écriture – l'œuvre ne cessant de se développer en se nourrissant d'elle-même'¹. Pour parler de la composition mobile du roman proustien, les critiques emploient divers mécanismes.

Maurice Bardèche, par exemple, explique que la *Recherche* est le fruit d'un assemblage: 'Proust avait construit son œuvre avec une certaine quantité d'*éléments préfabriqués* [...] qu'il essaya ensuite de combiner et de « monter » selon différentes formules et dont l'assemblage ne donna finalement un chef-d'œuvre que lorsque Proust eût découvert le « rythme »'². Nathalie Mauriac Dyer trouve, quant à elle, deux phases contraires d'expansion et de condensation dans l'élaboration et la publication du roman proustien: 'This process goes on at the fair copy stage (*cahiers de la mise au net*), where previously assembled textual units may explode again, their parts be moved around or disappear, in a combination of expansion and condensation'³. Painter, quant à lui, précise un peu plus le processus d'addition: 'Le travail de révision auquel s'est livré Proust, aussi bien dans cette partie que dans le reste du roman, relève d'une nouvelle conception de la progression idéale de la *Recherche*. Son but, qu'il atteint parfaitement, n'est pas de l'étendre, mais de l'élever jusqu'à sa véritable grandeur'⁴. Enfin, Picon introduit l'idée de mouvement quand il analyse la logique d'accroissement, qu'il convient, selon lui, 'd'analyser en termes de dynamique: non tant *d'addition* que d'expansion. Parfois aussi, des pages sont détachées d'un cahier pour être placées dans un autre, suivant un processus de fragmentation et de montage – ou remontage'⁵.

¹ *Le Hors-Sujet*, p. 97.

² Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier* (Paris: Les Sept Couleurs, 1971), pp. 12-3. L'auteur souligne.

³ Nathalie Mauriac Dyer, 'Composition and Publication of *À la recherche du temps perdu*', in Watt (ed.), *Marcel Proust in Context*, pp. 34-40 (p. 35). Voir les processus de création de Balzac et de Flaubert dans le chapitre 1 (pp. 26-9).

⁴ *Marcel Proust*, p. 295.

⁵ *Marcel Proust: une vie à s'écrire*, p. 294.

Ce que nous proposons de faire dans ce chapitre, c'est de montrer que ce vocabulaire spécifique ('assemblage', 'expansion', 'condensation', 'addition', 'remontage') qui qualifie le mouvement dynamique, parfois contradictoire, de la création proustienne s'applique aussi à l'univers de l'œuvre.

L'intérêt pour le petit et le détail, lancé depuis *Jean Santeuil*, est conforté dans la *Recherche*, mais son usage est décuplé et complexifié. Le Narrateur, qui comprend que ces deux motifs sont au cœur du processus de découverte de lois, n'hésite pas à modifier sa perception pour provoquer des changements dans la forme, la taille ou la masse de l'observé. Nous développerons dans ce chapitre ce que Félix Guattari observe dans la comparaison entre Kafka et Proust, à savoir que 'tous les deux se sont intéressés aux mutations des composantes perceptives, aux phénomènes de grossissement, de déplacement, de chevauchement, d'accélération ou de ralentissement, etc. des coordonnées sensorielles'⁶.

Notre contribution, dans ce chapitre, est d'avoir regroupé treize mécanismes du petit et du fragment en quatre catégories majeures: ceux qui induisent une diminution (condensation, réduction, emblématisation), une augmentation ou un agrandissement (multiplication, accumulation, expansion), une destruction (division, explosion, décomposition), et enfin, une création (convergence, assemblage, extraction). Ces mécanismes contraires ne s'excluent pas mutuellement: ils coexistent chez un Narrateur qui en utilise un avant d'en arriver à un second. Ces mécanismes sont utilisés comme un outil descriptif qui permet de s'élancer du particulier vers le général.

Nous soutenons ainsi que, dans la *Recherche*, des va-et-vient du petit au grand, du grand au petit, du fragment au tout et du tout au fragment s'effectuent en permanence: le Narrateur considère toutes les approches pour se rapprocher de la vérité et des lois. Son regard s'accommode et l'écriture reproduit les mouvements de la perception. Comme Samuel Beckett le remarque dans la *Recherche*: 'l'observateur inocule sa propre mobilité à l'observé'⁷. Tadié, quant à lui, insiste surtout sur la variabilité: 'La perception tantôt contractée, tantôt dilatée, du monde, les intermittences de la connaissance, fournissent au romancier une matière d'une souplesse extrême'⁸. Enfin, Fernand Gregh et Albert Thibaudet vantent les qualités d'un regard démultipliant: 'À vingt ans, Marcel jetait sur la vie un regard pareil à celui qu'on prête à la mouche, un regard à mille facettes. Il voyait polygonalement. Il voyait les vingt côtés d'une

⁶ Félix Guattari, *L'Inconscient machinique, essai de schizo-analyse* (Paris: Recherches, 1979), p. 258.

⁷ Samuel Beckett, *Proust* (Paris: Minuit, 1990), p. 27.

⁸ *Proust et le roman*, p. 57.

question, et en ajoutait un vingt et unième qui était un prodige d'invention et d'ingéniosité'⁹. Thibaudet reprend la même image quand il affirme que '[c]e monde, Proust le voit avec l'œil à facettes'¹⁰. Nous voulons arguer que ces nombreux mécanismes participent à décrire un univers proustien en incessant changement et en perpétuelle instabilité. Aucune finalité et aucune conclusion ou totalité n'est atteinte. À la place, nous avons le mouvement vers la loi mais jamais sa formulation définitive. Malgré les changements opérés sur l'observé, nous allons montrer que la fuite du sens est inévitable. Ces mouvements de la perception font de la *Recherche* un univers vivant, mobile et multiple.

1. Mécanismes de diminution

Dans le *Contre Sainte-Beuve*, comme nous l'avons déjà vu, Proust affirme que son 'instrument préféré de travail est plutôt le télescope que le microscope' (CSB, 640). Cette idée est reprise et donnée, cette fois, au Narrateur de la *Recherche* dans *Le Temps retrouvé*:

Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope » quand je m'étais, au contraire, servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites, en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails. (IV, 618)

Sous couvert de ces deux remarques, certains critiques soutiennent que passer du petit au grand est tout ce qui intéresse le Narrateur¹¹. Nous allons montrer dans cette partie que l'inverse opère aussi dans la *Recherche*: le Narrateur diminue parfois. La raison principale est de vouloir rendre un élément plus précis. En se concentrant sur un petit détail, le Narrateur peut mieux former ses contours. Cette simplification peut mener à la compréhension globale: il s'agit de garder

⁹ Fernand Gregh, 'L'Époque du banquet', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust* (Paris: Gallimard, 1923), 41-3 (p. 43).

¹⁰ Albert Thibaudet, 'Marcel Proust et la tradition française', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust*, 130-39 (p. 134).

¹¹ Pierre Trahard considère que 'Proust va de l'infiniment petit à l'infiniment grand. « Un petit fait, dit-il, si insignifiant qu'il soit, peut souvent, quand il amène la sursaturation d'un état invisible, mais surchargé, prendre une grande importance. »' (Pierre Trahard, *L'Art de Marcel Proust* (Paris: Dervy, 1953), p. 16). Dans son article hommage à Proust, Louis Martin-Chauffier affirme également que '[s]on instrument de précision n'est pas un microscope, mais un télescope. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas l'infiniment petit, c'est de rapprocher les lointains, perdus dans la brume, hors du champ du regard, et de voir clairement, et dans leur perspective rétablie, des plans éloignés et confus' (Louis Martin-Chauffier, 'Marcel Proust analyste', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust*, 172-79 (p. 176)).

l'essentiel, passer du grand au petit, ou bien du petit à l'encore plus petit, pour favoriser une étude minutieuse.

Nous regarderons à trois mécanismes de diminution dans la *Recherche*. Le premier réunit la condensation et la contraction: ces mouvements de resserrement permettent de densifier l'objet regardé. C'est dans le phénomène de pression et de relâchement que le Narrateur approche le sens. Ensuite, nous étudierons la réduction qui est l'action de ramener ce qui est observé à un état plus simple et plus fondamental. Son problème majeur est d'induire une perception limitée: le Narrateur doit se satisfaire d'un point de vue diminué, souvent provoqué par la distance. L'enjeu est alors de savoir si la réduction de la taille équivaut à la réduction du sens. Enfin, nous considérerons l'emblématisation, c'est-à-dire la présence d'un détail autonome à valeur symbolique dans l'œuvre. Un petit morceau significatif est ainsi mis en valeur pour sa grandeur et sa profondeur.

1.1 Condensation et contraction

La condensation et la contraction sont deux mécanismes qui jouent sur la masse de l'observé. En deux temps, la tension provoque d'abord un effet de resserrement suivi ensuite d'un mouvement de relâchement. C'est dans ce moment d'entre-deux que le Narrateur tire du sens. Précisons ici que Gérard Genette et Bayard étudient dans la *Recherche* une autre forme de condensation avec les termes de l'un et du multiple, c'est-à-dire rassembler en une formulation ou en une fois ce qui s'est passé à plusieurs reprises¹². De notre côté, nous considérons la condensation en lien avec le petit et le grand, comme un détail resserré qui contient quelque chose de plus vaste, autrement dit, le grand enfermé dans un élément plus minime.

Il arrive au Narrateur d'abrèger ses réflexions ou ses descriptions dans un but de simplification et de précision. À ses yeux, les gares et les panneaux signalétiques suffisent, par exemple, à représenter les villes: 'l'opération mystérieuse qui s'accomplissait dans ces lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font pas partie pour ainsi dire de la ville mais contiennent l'essence de sa personnalité' (II, 5). Cette 'opération mystérieuse' est le fruit d'une condensation. La ville contenue dans la gare ou le panneau perd son mystère. Le Narrateur peut dès lors appréhender le lieu avec une idée précise: il sait à quoi s'attendre.

¹² Bayard s'intéresse aux 'récits synthétiques, où une seule scène vaut pour toute une série de scènes approximativement identiques, dont elle permet de faire l'économie' (*Le Hors-Sujet*, p. 35). De son côté, Gérard Genette analyse la fréquence narrative de la *Recherche* et remarque dans le roman une alternance: 'celle de l'itératif et du singulatif' (Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), p. 170).

Dans un univers brusque et changeant, le mécanisme de condensation se veut rassurant et prédictible. Le Narrateur se rattache à quelques repères pour appréhender le réel, comme avec le ‘petit train d’intérêt local’, par exemple. Le train fait succéder les villes et les villages de la côte et ramène à lui l’ensemble de la région autour de Balbec. La distance est rompue au profit des correspondances: ‘le petit chemin de fer n’était pas encore là, mais on voyait, oisif et lent, le panache de fumée qu’il avait laissé en route, et qui maintenant, réduit à ses seuls moyens de nuage peu mobile, gravissait lentement les pentes vertes de la falaise de Criquetot’ (III, 250). L’aporie entre absence et présence est résolue avec la fumée qui indique l’approche imminente du train. Pour le Narrateur qui connaît le trajet par cœur, la fumée lui permet de voyager et de s’évader mentalement de la station de Balbec-plage où il attend Albertine. Le ‘petit chemin de fer à intérêt local’ cache donc, sous un nom apparemment réducteur, une étendue de stations desservies, des paysages divers et toute une région en somme. Car le mouvement de condensation induit avec lui son contraire: si le petit commence par condenser le grand, ce dernier ne demande ensuite qu’à être relâché.

Le Narrateur simplifie d’abord avant de déployer l’image, et par extension le sens. Le jardin de la Raspelière, décrit dans *Sodome et Gomorrhe* par le Narrateur en visite chez les Verdurin, est d’abord ramené à un condensé avant d’être étendu: ‘Disons, du reste, que le jardin de la Raspelière était en quelque sorte un abrégé de toutes les promenades qu’on pouvait faire à bien des kilomètres alentour’ (III, 387). Le Narrateur se rend compte que chaque position dans le jardin offre une vue unique qui, une fois qu’elles sont toutes accumulées, donne l’opportunité de créer un réseau qui ‘s’agrandissait infiniment’:

Il y avait à chacun de ces points de vue un banc; on venait s’asseoir tour à tour sur celui d’où on découvrait Balbec, ou Parville, ou Douville. Même, dans une seule direction, avait été placé un banc plus ou moins à pic sur la falaise, plus ou moins en retrait. De ces derniers, on avait un premier plan de verdure et un horizon qui semblait déjà le plus vaste possible, mais qui s’agrandissait infiniment si, continuant par un petit sentier, on allait jusqu’à un banc suivant d’où l’on embrassait tout le cirque de la mer. Là on percevait exactement le bruit des vagues, qui ne parvenait pas au contraire dans les parties plus enfoncées du jardin, là où le flot se laissait voir encore, mais non plus entendre. (III, 388)

À partir du jardin, la description prend des allures panoramiques, comme si le Narrateur essayait d’agrandir le champ de vision (‘dans une direction’, ‘de ces derniers’, ‘premier plan’, ‘là’). À force d’accumuler les petites variations que chacune des vues apporte, le Narrateur fait tomber les barrières matérielles du jardin pour l’ouvrir et le relier au vaste paysage voisin dont la révélation n’aurait été possible sans le premier effet de contraction. Ce mécanisme est donc

vecteur de sens: c'est dans le mouvement de resserrement, puis de relâchement que le Narrateur appréhende au mieux le monde qui l'entoure et dont il obtient une vision assemblée du réel plus agrandie et unifiée.

Le petit qui se contracte et se relâche – mouvements mimétiques des battements de cœur – donne une impression de vie à l'œuvre proustienne. Jean-Pierre Ollivier, qui étudie l'image anatomique du cœur en tant '[qu'] organe pulsatile logé dans le thorax'¹³ dans la *Recherche*, souligne tout au long de son analyse la justesse des termes anatomiques dont certains tiennent de l'audace. Proust possède une base de savoir solide sur le cœur et le corps grâce aux lectures et au milieu dans lequel il circule auprès de son père et de son frère, respectivement chef de clinique spécialiste de l'hygiène et chirurgien des hôpitaux. Ces connaissances scientifiques et anatomiques sont mises au profit de l'œuvre dans la comparaison du 'petit noyau' (I, 185) des Verdurin à une cellule vivante. Clan restreint et à part du reste de la mondanité, Louis de Beauchamp décrit son mode de survie qui est fait à la fois de resserrement et d'expansion:

La cohésion et la survie du petit groupe est sa loi suprême, d'où une politique expansionniste qui fait rechercher à la Patronne de nouveaux fidèles, avec néanmoins ce danger que le nouveau ne « lâche » et ne fasse lâcher les autres en vue de passer à l'ennemi, de frayer avec des « ennuyeux ».¹⁴

Mme Verdurin, connue pour ses caprices et ses exigences démesurées, régit le petit clan d'une main de fer. Sa priorité est de maintenir, du moins superficiellement, une impression de cohérence et d'harmonie. Car Mme Verdurin craint le désordre par-dessus tout: 'Ce n'est pas nécessaire de rompre entièrement avec lui, dit Mme Verdurin, désireuse de ne pas désorganiser le petit noyau' (III, 816). Toutefois, la survie de son salon requiert parfois l'introduction de nouveaux membres qu'elle choisit avec précaution. La régénération ne se fait que par le mouvement d'expansion. Ainsi, le 'petit noyau' négocie avec le grand monde du Faubourg Saint-Germain. Or, le 'danger du nouveau', mentionné plus haut, est de se révéler trop imprévisible et indépendant. L'exemple est donné avec Swann, introduit dans le milieu des Verdurin assez tôt dans la *Recherche* et qui, ayant déplu à ne pas rire conformément aux autres, est progressivement exclu, tout comme Saniette qui irrite les hôtes par son comportement. Le 'petit noyau' est véritablement présenté comme une cellule vivante qui se régénère en excluant progressivement ses éléments jugés indésirables. Mme Verdurin aime à rappeler son influence en insistant sur le fait que la sortie du groupe est une fin en soi, une mort symbolique dont Elstir,

¹³ Jean-Pierre Ollivier, *Proust cardiologue* (Paris: Honoré Champion, 2016), p. 13.

¹⁴ Louis de Beauchamp, *Le Petit Groupe et le grand monde de Marcel Proust* (Paris: Nizet, 1990), p. 41.

par exemple, a fait les frais: 'du jour où il a quitté le petit noyau, ça a été un homme fini.' (III, 334) Cette fragmentation du 'petit noyau', résultat d'une expansion ratée, provoque alors le mouvement inverse, c'est-à-dire amène Mme Verdurin à se resserrer sur les 'fidèles'. La contraction est ici utilisée comme une protection: le petit est d'apparence plus facile à contrôler.

Retenons de ce mécanisme qu'il se présente comme le moyen de simplifier la description et de la rendre tout aussi percutante en la réduisant à un détail significatif qui englobe tout. C'est alors la tâche de l'artiste et de l'écrivain de relâcher et libérer le potentiel contenu afin d'en tirer un peu de sens. Ce double mouvement de systole-diastole donne également une impression de mécanique vivante à l'œuvre, à l'image du petit noyau qui se suffit à lui-même et ne cherche pas à s'agrandir par peur de l'incontrôlé.

1.2 Réduction et rétrécissement

Selon la situation, la distance ou le mouvement, il arrive qu'une image se présente au Narrateur déjà réduite. Cela provoque-t-il pour autant une diminution de son importance? Nous allons voir la manière dont le Narrateur s'adapte au petit réduit et au fragment limité. Notons tout d'abord que la réduction est frustrante pour quelqu'un qui est à la recherche de précision comme le Narrateur proustien. Guattari le souligne: 'Proust tourne constamment autour de la même difficulté: il ne peut accepter le caractère évanescent, le flou, le vague des sensations qui l'assaillent'¹⁵. L'indétermination dont parle Guattari est inévitable dans un univers en morceaux. Pour Poulet, le monde de la *Recherche* est fragmenté – les paysages ainsi que les personnages sont remarquables par leur discontinuité et par leurs lacunes:

Le premier aspect suggéré par l'œuvre de Proust est celui d'un ensemble très incomplet, où le nombre des vestiges subsistants est largement dépassé par celui des lacunes. Rarement la représentation des choses y apparaît comme totale ou panoramique. Elle est presque toujours fragmentaire, tantôt plus large, tantôt plus étroite, mais le plus souvent réduite – soit par quelque obstruction, soit le plus souvent par quelque « cassure » dans le champ du regard – à une section du réel strictement limitée.¹⁶

Le Narrateur fait l'expérience de la réduction par 'cassure', dont parle Poulet, quand il voyage ou se déplace. Dans le train pour Balbec, par exemple, essayant de surpasser sa nervosité causée par l'absence de sa mère et la perte de ses repères habituels, il se focalise sur l'extérieur, observé

¹⁵ *L'Inconscient machinique*, p. 260.

¹⁶ Georges Poulet, *L'Espace proustien* (Paris: Gallimard, 1963), pp. 52-3.

depuis la fenêtre. Il assiste au lever de soleil et remarque avec délectation la couleur rosée du ciel. Mais cette découverte n'est que fugitive, elle est enlevée par un soudain mouvement de train:

Je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée; 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. (II, 16)

La perception du Narrateur est ici rétrécie et coupée. Mais fasciné par ce qu'il voit, il tente de s'accrocher au moindre petit fragment et cherche à le fixer à tout prix. Malheureusement, ni l'appropriation personnelle ni les allers-et-retours permanents entre les deux fenêtres ne le permettent. Le Narrateur s'obstine à déjouer la fragmentation parce qu'il sent qu'il y a une essence à dévoiler dans le spectacle observé: 'le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature' (II, 15). Ce n'est pas sa tête mais bien ses organes visuels que le Narrateur rapproche au plus près, comme pour attraper et toucher le monde. Cette 'bande de ciel rose' réduite lui file pourtant entre les doigts. Il a beau la retrouver, la réapparition est diminuée et amoindrie puisqu'elle n'est jamais la même qu'auparavant. L'image doublement limitée, par le cadre de la fenêtre et par le temps – le lever du soleil n'étant qu'un moment court et précis – est impossible à fixer dans sa globalité et reste à l'état fragmentaire. Finalement, l'aspect réduit et fuyant empêche le Narrateur de saisir l'impression. Il ne peut stopper la fugitivité et voit indubitablement le sens lui échapper.

Suite à ce genre d'expérience ratée, on pourrait croire que le mécanisme de réduction, qui s'impose au Narrateur, s'entoure de sentiment de déception ou de frustration. La réduction, liée au mouvement, ne produit que des images fugitives et rapides qui ne lui laissent pas le temps nécessaire à l'approfondissement. Pour autant, la qualité de ce qui est observé ne se fonde pas uniquement sur le prolongement ou la durée. Selon le Narrateur, même les images vues juste brièvement méritent d'être mentionnées et développées. S'il ne peut pas en tirer quelque chose de plus grand, il en fait quelque chose de plus personnel, singulier et significatif. La vitesse et le mouvement encouragent le Narrateur à renouveler sa perception¹⁷. C'est ainsi qu'il

¹⁷ Voir Wolfram Nitsch, 'Fantasmes d'essence. Les automobiles de Proust à travers l'histoire du texte', in Rainer Warning et Jean Milly (eds.), *Marcel Proust: écrire sans fin* (Paris: CNRS, 1996), pp. 125-41 (p. 126). Voir également Sara Danius, 'The Mobilization of the Eye: Proust, Ruskin, and Machines of Vision', in Armine Kotin

fait marcher ensemble flou et imagination. Dans la *Recherche*, la perception réduite est complétée par la spéculation, le rêve ou le désir. Erika Fülöp declare que ‘the product of imagination completely takes the place of the missing perception and knowledge, and serves not simply as a complement, but rather as a substitute for them’¹⁸. C’est en effet ce que l’on peut voir quand le Narrateur s’attarde sur ‘l’image prodigieusement réduite’ (II, 72) d’une fillette à peine vue depuis la voiture de Mme de Villeparisis alors qu’il visite les alentours de Balbec, ou sur une fruitière qu’il avait eu ‘à peine le temps d’apercevoir’ (III, 672) lors d’une promenade avec Albertine. Si les deux exemples laissent une impression de petitesse et de rapidité, le Narrateur ne se laisse pas décourager par l’éloignement. Au contraire, la distance et l’inconnu autour de ces figures lui permettent de compléter les portraits selon ses désirs. Ces brèves apparitions, bien que dépourvues de précision ou de détail, deviennent l’incarnation de la beauté. Sur la fillette à Balbec, le Narrateur s’interroge: ‘Était-ce parce que je n’avais qu’entr’aperçue que je l’avais trouvée si belle? Peut-être.’ (II, 72). Le questionnement n’a pas lieu la seconde fois avec la fruitière qu’il compare à une déesse: ‘Depuis que l’Olympe n’existe plus, ses habitants vivent sur terre’ (III, 672).

La réduction est tournée à l’avantage du Narrateur: l’absence de renseignement offre la sécurité de ne jamais être déçu. Il est toujours trop tard pour s’arrêter et vérifier. Cela réjouit tout particulièrement le Narrateur: ‘si j’avais pu descendre parler à la fille que nous croisions, peut-être eussé-je été désillusionné par quelques défauts de sa peau que de la voiture je n’avais pas distingué’ (II, 73). Luckhurst commente également ce passage et souligne que c’est le désir qui spéculé et qui contrôle la narration. Le fait de ne jamais savoir ouvre une infinité d’hypothèses qu’il serait dangereux de confronter au réel: ‘Not only does the value of this – very unscientific – hypothesis lie in its untestability, but it would be endangered by any engagement with the real. The aesthetic of the purely speculative imagination is at once stimulated and threatened by the desire for such an engagement’¹⁹. Le mécanisme de la réduction ne participe pas à la recherche de grandes lois mais il permet un développement narratif tout autre, fondé sur des principes subjectifs de désir et de beauté.

Avec la distance, l’illusion est maintenue. La réduction se présente donc comme une nouvelle expérience qui offre une perception unique des éléments, qui ne s’appuie non pas sur

Mortimer and Katherine Kolb (eds.), *Proust in Perspective. Visions and Revisions* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002) pp. 227-39. Ou encore Margaret Topping, ‘Travel’, in Watt (ed.), *Marcel Proust in Context*, pp. 145-52.

¹⁸ *Proust, the One, and the Many*, p. 144.

¹⁹ *Science and Structure in Proust’s ‘À la recherche du temps perdu’*, pp. 88-9.

la vérité ou la stabilité, mais sur le désir et l'imagination. Nous nous retrouvons dans la remarque de Fülöp:

For Proust's Narrator imagination adds something to the existing thing or person: meaning, beauty, and interest – that is, significance and value on the whole. Rather than simply producing a copy in the form of a mental image of the greatest possible resemblance and faithfulness to the original, it generates a completely different image, a new reality for private use.²⁰

Le Narrateur trouve le moyen de se satisfaire de la réduction en se jouant de la distance et de la vitesse: il voit ce qu'il souhaite sans aucune possibilité de vérification. Le Narrateur parvient donc à tirer la réduction à son avantage puisqu'il complète les images et agrandit leur sens en y insérant une part de rêve, de désir et d'imagination. On peut conclure que la réduction empêche la formulation de lois puisque la précision et l'objectivité sont absentes. Ce mécanisme est, en réalité, lié aux émotions, pas aux lois. La fragmentation induite par la réduction n'est pas vécue comme un manque puisqu'elle permet au Narrateur de donner un sens particulier et personnel aux images décrites.

1.3 Emblématisation

Le dernier mécanisme, que nous appelons 'emblématisation', retient notre attention en tant que mélange des deux précédents – condensation et réduction. Le terme emblématisation illustre le processus d'identification d'un petit détail pour sa force et sa puissance dans l'œuvre. Il devient alors un emblème, c'est-à-dire une figure à valeur symbolique, rendue suffisante, autonome et significative. Cette idée d'emblématisation est fortement influencée par l'expression 'détail-emblème' utilisée par Arasse dans son essai sur la peinture. Nous proposons ici d'expliquer la vision d'Arasse et d'étendre l'étude sur le détail pictural au détail littéraire.

Arasse entreprend son analyse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, par souci majeur de replacer l'importance du détail dans les études picturales. Selon lui, la fonction du détail est d'abord informative. Il marque une différence avec le reste du tableau et mérite en cela d'être analysé et observé de près: 'quelque chose fait signe, appelle celui qui regarde à s'approcher, et suscite le désir de détailler l'intimité de la peinture'²¹. Arasse présente le détail comme un 'dispositif' qui donne à voir au lecteur ou au spectateur. C'est ainsi qu'il

²⁰ Proust, *the One, and the Many*, p. 149.

²¹ *Le Détail*, p. 412.

vient à introduire le terme de ‘détail-emblème’: ‘Le terme d’emblème est à entendre en son sens à la fois étymologique et historique: emblème, pièce ou élément placé dans un autre (l’*embléma* grec), et emblème, dispositif réglé de représentation.’²² Pour lui, le détail a un statut foncièrement unique puisqu’il est placé à la fois à l’intérieur de l’œuvre, comme partie intégrante, tout en restant un élément secondaire rajouté (‘placé dans un autre’). Cette place d’entre-deux (intérieur-extérieur) aide à l’extraction et à l’interprétation.

Le ‘détail-emblème’ est précisément l’élément que l’on trouve le plus souvent, selon Arasse, en bout de tableau et qui prend tout son sens une fois qu’il est détaché du reste. C’est ici que le critique fait un parallèle avec l’œuvre de Proust. Il s’attarde sur le ‘petit pan de mur jaune’ (III, 692) pour illustrer son argument: ‘Proust le décrit très précisément comme un détail qui fait son effet à condition d’être détaché, isolé, détaillé du tableau dans son identité propre’²³. Lorsque Bergotte se penche sur le tableau de Ver Meer, dans *La Prisonnière*, l’œuvre entière est éludée au profit du ‘petit pan de mur jaune’. Le génie du peintre est salué dans la condensation d’un petit détail dont la ‘beauté [...] se suffisait à elle-même’ (III, 692). Malcolm Bowie explique que ce processus d’isolement du détail se fait pour l’essence même de ce qu’il contient: ‘Bergotte discovers in Vermeer’s exquisite detail what the Narrator had already found in Bergotte’s prose: a flat surface that is suddenly stratified and opened into the dimension of depth. A small segment of a complex work suddenly begins to have more affective power than the work in its entirety’²⁴. Bowie insiste sur la notion de révélation: le ‘petit pan de mur jaune’ a une profondeur qui n’échappe pas à Bergotte et au Narrateur, et dans laquelle ils se plongent pour faire des découvertes soudaines. Cette profondeur dont parle Bowie est double. Elle est d’un côté à l’intérieur du tableau et permet de résumer le talent artistique et technique du peintre. Mais d’un autre côté, elle est extérieure à l’œuvre, et cette fois c’est celui qui regarde le tableau qui déduit toute une réflexion sur la création, la vie et la mort à partir d’une observation méticuleuse:

Toutes ces obligations, qui n’ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d’y retourner revivre sous l’empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l’enseignement en nous,

²² *Le Détail*, p. 203.

²³ *Ibid.*, p. 241.

²⁴ Malcolm Bowie, *Proust Among the Stars* (New York: Columbia University Press, 1998), p. 118. Fraisse parle aussi du ‘petit pan de mur jaune’ comme d’un ‘tableau-dans-le-tableau’ (p. 349) dont ‘la valeur transmissible [...], la faculté créatrice reconnue à Vermeer, expliquent ensemble que ce spectacle soit pour Bergotte – trop tard ici, mais juste à temps pour le héros – une invitation à l’écriture’ (*Le Processus de la création chez Proust*, p. 354).

sans savoir qui les y avait tracées – ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement – et encore! – pour les sots. (III, 693)

La révélation d'un 'monde différent', dont le contrôle et même l'existence échappent totalement à ses habitants, est seulement rendue possible par la lecture fragmentaire et l'analyse resserrée du tableau de Ver Meer. Le 'petit pan de mur jaune' est une expérience propre à *La Prisonnière*, mais si l'on se penche plus attentivement sur les différents volumes de la *Recherche*, on se rend compte que chacun semble posséder son symbole phare, généralement composé de l'adjectif 'petit'.

L'expression 'détail-emblème' dans le domaine pictural peut être rapprochée de la définition de Quignard sur le fragment en littérature qu'il conçoit comme 'concentration, noyau de pensée, plénitude essentielle, idéale'²⁵. Fraisse fait une remarque similaire en étudiant le fragment chez Proust. Il constate, en effet, la présence de certains morceaux autonomes, 'noyau précieux de l'œuvre, à la fois reçu de l'extérieur comme particule de réalité et retaillé par l'écrivain comme matrice de toute une création'²⁶. Un exemple évident, celui de la madeleine dans *Du Côté de chez Swann*, vient immédiatement à l'esprit. Listons encore la 'petite bande' dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ou 'le petit chemin de fer a intérêt local' de *Sodome et Gomorrhe*. Chacun de ses détails sont présents ponctuellement dans la narration: l'expression 'petite madeleine' et la simple mention du biscuit sont recensées 19 fois, 'la petite bande' 46 fois, le 'petit chemin de fer' 21 fois, enfin le 'petit pan de mur jaune' 7 fois seulement. Leur présence est limitée mais leur sens est décuplé. Le Narrateur fait, par exemple, l'expérience de la mémoire involontaire à travers la madeleine qui conditionnera toute la suite de ses aventures. La 'petite bande', d'abord considérée comme une entité globale suscitant le désir du Narrateur, fournira Albertine, l'un des personnages cruciaux du roman, après la décomposition du groupe. Enfin, 'le petit chemin de fer' symbolise les allers-et-retours du héros entre Balbec et la Raspelière, entre Albertine et la mondanité. Il est également un lieu de rencontre privilégié où le Narrateur prend le temps de connaître et d'analyser les gens qui composent le petit noyau. Ces moments d'huis-clos amènent le Narrateur à constater la discontinuité de chacun de ses membres.

Ces 'détails-emblèmes', qui incarnent la grandeur proustienne, acquièrent finalement une forme d'autonomie: ils deviennent des petits fragments significatifs en eux-mêmes. Le mécanisme d'emblématisation sert alors à illustrer les grands thèmes ou le ton de l'œuvre sous

²⁵ *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, p. 38.

²⁶ *Le Processus de la création chez Proust*, p. 301.

une forme réduite et condensée. Ce que nous avons donc cherché à faire, c'est révéler la grandeur du petit détail-emblème qui, à lui seul, permet de résumer un concept général ou une marque du style proustien. Tous les mécanismes de diminution parviennent ainsi, dans une certaine mesure, à pallier le côté négatif du terme. Condenser, réduire ou résumer permet d'arriver à une petite finalité, dans un monde qui se trouve être multiple et complexe. À partir de là, le Narrateur peut lancer sa recherche de loi générale. Car le mécanisme de diminution ne fonctionne que s'il est suivi de son contraire: en se rattachant à un petit détail, le Narrateur espère permettre l'expansion du sens. Nous allons maintenant considérer les mécanismes d'augmentation et d'agrandissement qui servent au Narrateur pour se rapprocher et voir de plus près et en plus grand.

2. Mécanismes d'agrandissement et d'augmentation

La métaphore des étoiles et des constellations développée par Bowie aide à mieux cerner les mouvements perpétuels du Narrateur et à comprendre ces va-et-vient entre mécanismes contraires: 'Proust is at home among the stars, and accustomed to their disconcerting habits. At one moment, the stars are a pure scattering of luminous points, and turn the Narrator into a scatterbrain. At the next moment, they are constellations, gigantic intimations of structure'²⁷. D'un côté, le Narrateur peut s'intéresser à un détail minime (une étoile, un point lumineux) quand de l'autre, il ne considère que le grand (les constellations). Dans certaines situations, le petit n'est bon que s'il est agrandi.

On se concentra ici sur trois mécanismes particuliers, en commençant par la multiplication. Le petit détail multiplié nous amènera à questionner le rapport entre quantité et qualité. Il s'agira de voir si une nouvelle apparition est une étape supplémentaire vers la vérité ou si, à l'inverse, en s'éloignant du point d'origine, elle finit par brouiller le sens. Puis, nous continuerons notre étude avec le mécanisme de répétition. Au temps de *Jean Santeuil*, la répétition permet au narrateur d'insister sur l'importance d'un élément trouvé: Jean répète parce qu'il sait que ce qu'il décrit a une grande signification. Dans la *Recherche*, le mécanisme est complexifié: le Narrateur continue de vouloir fixer l'importance et la grandeur, de chercher les petites variations entre chaque apparition, mais il compose cette fois avec la multiplication des points de vue. Le détail répété est sans cesse différent car il est chargé successivement par plusieurs sensibilités. Enfin, nous terminerons avec le mécanisme d'agrandissement. À l'aide

²⁷ *Proust Among the Stars*, p. 320.

d'outils optiques (lorgnette, verre grossissant), le Narrateur provoque le grand, dans le but, le plus souvent, d'avoir une image plus précise. Il s'agit, pour lui, de dépasser le petit pour se rapprocher et agrandir l'image.

2.1 Multiplication

Le mécanisme de la multiplication engendre l'accroissement quantitatif. Son effet est imposant: les éléments multipliés deviennent plus nombreux et plus abondants. La multiplication est proche de l'idée de prolifération et de prolongement: on crée du multiple à partir de l'un. Mais elle est surtout à double tranchant pour celui qui recherche la clarté et la précision. Il s'agit ici de voir ce que le multiplié apporte au Narrateur de la *Recherche*: est-ce aller vers la qualité ou le chaos?

Le phénomène de multiplication dans la *Recherche* touche principalement les hommes et l'univers. Selon le Narrateur, les hommes sont la représentation d'un prolongement infini. Il approche les êtres de manière scientifique et les décrit comme des cellules multipliées. Il parle de la division cellulaire pour questionner la lignée et l'hérédité. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, par exemple, il décompose le visage de Gilberte pour extraire des détails qui rappellent ses deux parents, Swann et Odette: 'au coin du nez d'Odette parfaitement reproduit, la peau se soulevait pour garder intacts les deux grains de beauté de M. Swann' (I, 554). Pour le Narrateur, retrouver ces petites variations permet d'établir l'origine des détails. La multiplication reproduit des traits et permet de maintenir une forme de continuité entre les êtres. À partir de cette constatation du coin de nez d'Odette et des grains de beauté de Swann chez Gilberte, le Narrateur tire une conclusion sur la génétique:

Sans doute on sait bien qu'un enfant tient de son père et de sa mère. Encore la distribution des qualités et des défauts dont il hérite se fait-elle si étrangement que, de deux qualités qui semblaient inséparables chez l'un des parents, on ne trouve plus que l'une chez l'enfant, et alliée à celui des défauts de l'autre parent qui semblait inconciliable avec elle. (I, 555)

Conclusion temporelle seulement car, en continuant sa réflexion, le Narrateur remet en question ce qu'il vient d'énoncer précédemment. Peu de temps après, il remarque que Gilberte n'est pas le pur mélange de ces deux parents. Elle est successivement l'un puis l'autre:

Il y avait au moins deux Gilberte. Les deux natures, de son père et de sa mère, ne faisaient pas que se mêler en elle; elles se la disputaient, et encore ce serait

parler inexactement et donnerait à supposer qu'une troisième Gilberte souffrait pendant ce temps-là d'être la proie des deux autres. (I, 555-6)

Ce début de loi héréditaire ne résiste donc pas au premier exemple développé par le Narrateur. Comme nous le verrons par la suite, cet épisode n'est pas le seul à montrer la temporalité et la fragilité des lois dans la *Recherche*. En attendant, notons que l'observation du Narrateur concernant Gilberte tend à prouver la complexité et la division du personnage. Malgré les petits détails, la lignée apparente cache, en réalité, des lignes de fracture. Le Narrateur fait le même constat quand il analyse les Guermantes. En cherchant à établir l'essence de la famille, il butte sur l'éclatement et la pluralité. Il admet finalement que la famille ressemble plus à un assemblage hétéroclite et instable qu'à un ensemble uni, resserré et compact. L'exemple des Guermantes illustre la fragmentation et la division à l'œuvre dans la *Recherche*. Nous le développerons plus en détail dans le chapitre suivant²⁸. Retenons ici que la multiplication induit la multiplicité et complique la formulation stable de lois pour le Narrateur proustien.

La multiplication des êtres va de pair avec l'image d'un univers tout aussi multiple. Dans la *Recherche*, le Narrateur se rend compte qu'il est le propre de l'art de révéler la complexité du monde. Et pour en parler, chaque artiste a sa propre vision ou voix. Le Narrateur défend l'idée que les arts démultiplient le monde: chaque nouvelle représentation ou point de vue vient s'accumuler aux précédents. La création artistique engendre donc la multiplication puisqu'il s'agit de rajouter son univers à celui des autres. Toutefois, la condition de cette multiplication est d'assurer le renouvellement, de proposer une vision originale et unique. Cette réflexion part de la rencontre du Narrateur avec Bergotte. Suite à la lecture passionnée de ses livres à Combray, le Narrateur se compose une image idéalisée de l'écrivain que la réalité ne lui renvoie pas. Confronté à la banalité du personnage, il transfère alors son intérêt sur un nouvel écrivain dont la complexité du style rend l'œuvre presque inintelligible. Il soutient toutefois que le renouvellement en arts demande du temps, à l'image du peintre Renoir, qui a été considéré comme un grand artiste que tardivement:

Pour réussir à être ainsi reconnus, le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit: Maintenant regardez. Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. (II, 623)

²⁸ Voir chapitre 4, 'Instabilité générale: résistance du grand et dominance du petit' (pp. 175-85).

Pour le Narrateur, l'art fait coïncider multiplicité, multiplication et unicité. Il y a un univers pour chaque personne qui le regarde et qui le représente: 'l'univers est vrai pour nous tous et dissemblable pour chacun. [...] [C]e n'est pas un univers, c'est des millions, presque autant qu'il existe de prunelles et d'intelligences humaines, qui s'éveillent tous les matins.' (III, 696). La multiplicité de l'univers et la multiplication de ses représentations amènent le Narrateur à réfléchir à sa contribution. Il s'agit maintenant pour lui de fournir sa vision originale du monde qui survivra et résonnera dans le temps:

Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient leur rayon spécial. (IV, 474)

Si le constat de la multiplication des êtres ne parvient pas à fournir quelques lois générales stables, le Narrateur procède à un déplacement habile: il fait de cette quête déçue l'essence originale de son œuvre.

2.2 Répétition

Bayard affirme que 'le Narrateur développe une vision très proustienne de la création, organisée autour de la mise en forme progressive d'un univers imaginaire répétitif'²⁹. Cette remarque est valable dans les deux romans de Proust. Nous avons vu dès *Jean Santeuil* que le Narrateur redit ce qui a déjà été dit ou refait ce qui a déjà été fait. Cela lui permet de fixer un élément important tout en le renouvelant et le complétant à chaque fois. La continuité entre *Jean Santeuil* et la *Recherche* est évidente: dans les deux cas, le Narrateur exploite la répétition comme le moyen de développer selon différents contextes ou différents angles. Il construit ses images en accumulant de petites descriptions partielles.

Répéter pour le Narrateur proustien, c'est développer sans limite ou sans cadre défini, c'est ouvrir sur l'horizon sans la possibilité d'en faire le tour. Autrement dit, le grand est significativement représenté dans l'accumulation de petits détails, dans une description qui revient pour considérer les changements subtils ou les nouvelles touches amenées selon le contexte d'énonciation. Le Narrateur se sert de la répétition comme d'un mécanisme littéraire

²⁹ *Le Hors-Sujet*, p. 42.

du renouvellement dont les enjeux ont été posés par Deleuze: 'Il faut penser la répétition au pronominal, trouver le Soi de la répétition, la singularité dans ce qui se répète.'³⁰ Le 'Soi de la répétition' aboutit à la soustraction de différences, de légères variations entre chaque nouvelle apparition sur lesquelles l'artiste doit se pencher. Cela est particulièrement remarquable avec la description de la mer de Balbec commencée dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, suite au premier voyage dans la station balnéaire. L'analyse de la mer comme 'surgi'³¹ par Richard prend ici tout son sens, du fait que l'immensité laisse au Narrateur la possibilité de découvrir et de voir surgir un nouvel aspect, une nouvelle couleur, un nouvel reflet:

Parfois l'océan emplissait presque toute ma fenêtre, surélevée qu'elle était par une bande de ciel bordée en haut seulement d'une ligne qui était du même bleu que celui de la mer, mais qu'à cause de cela je croyais être la mer encore et ne devant sa couleur différente qu'à un effet d'éclairage. Un autre jour la mer n'était peinte que dans la partie basse de la fenêtre dont tout le reste était rempli de tant de nuages poussés les uns contre les autres par bandes horizontales. (II, 162)

Le Narrateur justifie les variations infinies de la mer à cause de circonstances extérieures (le temps ou la saison) mais aussi personnelles, comme sa capacité à voir qui évolue au fur et à mesure. Il conclut finalement sur l'impossibilité de voir complètement la mer, changeante et vaste, dont une nouvelle partie apparaît toujours selon le positionnement. La description du panorama est sans fin:

De la hauteur où nous étions déjà, la mer n'apparaissait plus, ainsi que de Balbec, pareille aux ondulations de montagnes soulevées, mais au contraire, comme apparaît d'un pic, ou d'une route qui contourne la montagne, un glacier bleuâtre, ou une plaine éblouissante, situés à une moindre altitude. Le déchiquetage des remous y semblait immobilisé et avoir dessiné pour toujours leurs cercles concentriques; l'émail même de la mer, qui changeait insensiblement de couleur, prenait vers le fond de la baie, où se creusait un estuaire, la blancheur bleue d'un lait où de petits bacs noirs qui n'avançaient pas semblaient empêtrés comme des mouches. Il ne me semblait pas qu'on pût découvrir de nulle part un tableau plus vaste. Mais à chaque tournant une partie nouvelle s'y ajoutait, et quand nous arrivâmes à l'octroi de Douville, l'éperon de falaise qui nous avait caché jusque-là une moitié de la baie, rentra, et je vis tout à coup à ma gauche un golfe aussi profond que celui que j'avais eu jusque-là devant moi, mais dont il changeait les proportions et doublait la beauté. (III, 290)

³⁰ *Différence et répétition*, p. 36. Voir également l'analyse de Guattari sur 'les ritournelles du Temps perdu': 'ce qui est répété, ce n'est pas l'impression en tant que telle, ni un schéma mental, mais certaines matières du contenu et de l'expression. On n'interprète pas un contenu, on n'en recherche par le paradigme signifiant, on le fait travailler dans une autre matière. On révèle ainsi en lui des possibilités nouvelles, du « jamais vu », de l'inouï' (*L'Inconscient machinique*, p. 338).

³¹ *Proust et le monde sensible*, p. 104.

La reprise du motif maritime permet au Narrateur de développer à la fois l'image et l'écriture: la répétition se rapproche au plus près de l'immensité du réel, impossible à contenir et pouvant se dérouler en flot continu.

Plus que son pouvoir descriptif ou mimétique, la répétition est pour le Narrateur proustien le moyen d'avancer vers l'examen approfondi d'un élément. Barthes, qui considère la répétition chez Proust 'comme indice de quelque chose d'intéressant: une loi qui est derrière', explique que la 'notation appartient [...] à l'ordre sans doute de l'interprétation, du déchiffrement'³². Le Narrateur répète parce qu'il cherche à déchiffrer, à donner du sens à un petit détail dont il perçoit l'importance. L'écart entre chaque apparition lui laisse le temps de réfléchir et d'analyser les moindres petites variations. Mais ce qui marque le pas avec *Jean Santeuil*, c'est que dans la *Recherche* les variations sont intérieures, profondes et complexes. L'introspection n'est plus à faire dans l'objet mais en soi. La 'petite phrase de Vinteuil', par exemple – morceau de musique tiré de la *Sonate pour piano et violon* – est un motif qui revient au cours de la *Recherche* sans jamais signifier la même chose. Guattari la qualifie de 'ritournelle'³³: il remarque neuf agencements différents dont une transition cruciale de Swann au Narrateur. D'abord entendue seulement par Swann qui, la première fois, ne goûte que 'la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments' (I, 205), la phrase prend rapidement une dimension supérieure lorsqu'elle est rejouée dans le salon des Verdurin, alors qu'il se trouve en compagnie d'Odette. Dans cette phase d'incubation³⁴ (pour employer le terme de Guattari), Swann transfère ses sentiments sur le morceau de musique: 'Swann racontait à Odette comment il avait été amoureux de cette petite phrase' (I, 209). C'est ainsi que la 'petite phrase' devient le symbole de leur affection: 'C'est ça *notre* morceau.' (I, 215) Mais quand leur amour se ternit et que l'espoir diminue, le sens de la phrase varie en même temps. Son apparition est alors motif de souffrance qui, dès qu'il l'entend, lui rappelle ce qu'il a perdu:

« C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutez pas! » tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui, et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir invisibles dans les profondeurs de son être, trompés par ce brusque rayon du temps d'amour qu'ils crurent revenu, s'étaient réveillés et, à tire d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur. (I, 339)

³² *La Préparation du roman I et II*, p. 143.

³³ *L'Inconscient machinique*, p. 274.

³⁴ *Ibid.*, p. 274.

L'expérience du Narrateur avec la 'petite phrase' est tout autre que celle de Swann. La transition se fait quand Odette lui joue le morceau de musique. Pour lui, 'la petite phrase' ouvre les portes d'un monde supérieur, celui de la musique et des arts dont la profondeur infinie et le prolongement dans le temps garantissent la découverte de nouveau sens. La 'petite phrase' contient en elle-même le génie de Vinteuil, la beauté et la puissance de la musique: 'Aussi faut-il que l'artiste – et c'est ce qu'avait fait Vinteuil – s'il veut que son œuvre puisse suivre sa route, la lance, là où il y a assez de profondeur, en plein et lointain avenir' (I, 522). Guattari montre finalement que si la 'petite phrase' reste un univers clos pour Swann, 'le Narrateur, lui, s'emploie à discernabiliser de la façon la plus rigoureuse qui soit la ritournelle, en enrichissant sa matière d'expression'³⁵.

L'exemple de la 'petite phrase' montre bien qu'il n'y a pas de répétition globale ou homogène. Ce mécanisme permet au Narrateur d'accumuler des petits détails dans le but – jamais réalisé – de construire une image complète. Le sens est à prendre dans les petites variations, dans les différences qui émergent entre chaque apparition du même motif et qui finissent par brouiller et complexifier l'objet. Retenons que la répétition n'a pas de finalité en soi dans la *Recherche*. Le Narrateur peut répéter à l'infini sans que l'image ne soit jamais complètement totale: des lois générales et stables ne peuvent donc pas en découler. On peut seulement tirer de petites conclusions partielles dépendantes du moment de la formulation. La répétition permet en revanche de mettre en avant toute la complexité d'un objet selon les changements de perspective et de sensibilité: elle est le mécanisme du renouvellement perpétuel.

2.3 Expansion et agrandissement

Si le Narrateur se complaît à condenser ou à resserrer comme nous avons pu le voir précédemment, le mouvement inverse opère également dans la *Recherche*: il cherche parfois à agrandir pour voir en plus grand. Lucien Daudet vante cette qualité de l'agrandissement chez l'écrivain:

Sa vision avait le don de grossir sans déformer; on eût dit que sa rétine, douée d'un pouvoir supplémentaire, d'un privilège spécial, lui permettait de voir tout en plus grand; une figure prenait les proportions d'un paysage, un mouvement

³⁵ *L'Inconscient machinique*, p. 316.

de physiognomie, inaperçu de tout le monde, avait pour lui l'importance d'un masque.³⁶

La remarque peut s'étendre au Narrateur proustien, qui, dans son mouvement vers les lois générales, cherche à amener le petit vers le grand afin d'obtenir une vision plus précise et plus importante. Autrement dit, tous les mécanismes sont pris en compte pour tenter d'appréhender un univers complexe, pouvant être approché de différentes manières.

Afin de pallier la distance et voir de plus près, le Narrateur a d'abord recours à plusieurs outils optiques tels que la lorgnette, utilisée au théâtre pour étudier en détail la performance de la Berma: 'Je dis à ma grand'mère que je ne voyais pas bien, elle me passa sa lorgnette' (II, 441). Le scrutement attentif à travers la lentille agrandit l'image mais l'expérience reste mitigée. Malgré le rapprochement, le Narrateur ne parvient pas ni à reconnaître le talent de l'actrice, ni à trouver un élément susceptible de fixer son admiration: 'quand on croit à la réalité des choses, user d'un moyen artificiel pour se les faire montrer n'équivaut pas tout à fait à se sentir près d'elles' (I, 441). Plutôt que d'avoir recours à des instruments grossissants comme la lorgnette qui s'avère décevante, le Narrateur choisit de se rapprocher lui-même, d'être acteur de l'agrandissement et voir de ses propres yeux.

Pour le Narrateur de la *Recherche*, zoomer signifie s'avancer pour voir plus précisément et en gros plan. Deleuze fait remarquer qu'il 'en va toujours ainsi chez Proust. La première vision globale, c'est une espèce de nuage avec des petits points'³⁷. Ce sont ces 'petits points', et précisément ce qu'ils cachent, qui intéressent le Narrateur et lancent le rapprochement. Agrandir le petit a pour but principal de mieux discerner le réel pour apprendre et comprendre. Dans certains cas, une image zoomée permet au Narrateur d'apprendre quelque chose de nouveau comme une vérité ignorée, impossible à discerner de loin. Se rapprocher physiquement équivaut à se rapprocher de la vérité. Le zoom et l'agrandissement révèlent ainsi des détails cachés qui font sens une fois aperçus. Le Narrateur en fait l'expérience lors de la 'matinée de Guermantes' quand il s'interroge sur les traces physiques du temps qu'il remarque sur les visages défaits des invités. Si certains ne paraissent pas avoir changé, l'illusion est vite rompue quand le Narrateur les observe plus attentivement:

Si pour leur parler on se mettait tout près de leur figure lisse de peau et fine de contours, alors elle apparaissait tout autre, comme il arrive pour une surface végétale, une goutte d'eau, de sang, si on la place sous le microscope. Alors je

³⁶ Lucien Daudet, 'Transpositions', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust*, 48-51 (p. 48).

³⁷ Gilles Deleuze, 'Table ronde sur Proust', in Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous: textes et entretiens 1975-1995*, édité par David Lapoujade (Paris: Minuit, 2003), pp. 29-55 (p. 31).

distinguais de multiples taches graisseuses sur la peau que j'avais crue lisse, et dont elles me donnaient le dégoût. Les lignes ne résistaient pas à cet agrandissement. [...] De sorte que, à l'égard de ces invités-là, ils étaient jeunes vus de loin, leur âge augmentait avec le grossissement de leur figure et la possibilité d'en observer les différents plans; il restait dépendant du spectateur, qui avait à se bien placer pour voir ces figures-là. (IV, 521-2)

Le rapprochement permet de constater les dégâts. La vérité, ici l'impact physique du temps, se voit, puis se comprend de près. Le Narrateur nous met en garde contre la distance, la perspective et la perception qui provoquent des illusions d'optique, que seul le rapprochement permet d'estomper. Cette découverte est perçue comme un succès: le Narrateur ne se laisse pas bernier par tous les artifices.

Outre les efforts visuels entrepris par le Narrateur pour grossir et préciser l'image, on trouve une autre forme unique d'agrandissement dans la *Recherche*. Le mécanisme se déplace des yeux au corps du héros. Celui-ci cherche à s'avancer pour toucher de plus près la vérité. Cela impacte alors le corps qui s'étend. Cet agrandissement physique du corps est régi par un double principe d'intérêt et de désir. Intérêt propre d'abord du Narrateur qui cherche à se rassurer: seul et angoissé dans sa chambre d'hôtel à Balbec, l'idée d'étendre son corps sur les objets environnants comble les sensations de vide et d'inconnu. Il affirme que 'les objets de ma chambre de Paris ne me gênaient pas plus que ne faisaient mes propres prunelles, car ils n'étaient plus que des annexes de mes organes, un agrandissement de moi-même' (II, 27). L'arrachement à soi et à ses habitudes entraîne le Narrateur à se recentrer sur son corps, dont la volonté d'extension est décrite comme nécessaire au processus d'adaptation. Cet épisode rappelle sensiblement l'expérience à Combray quand il explique 's'étirer en hauteur pour prendre exactement la forme de la chambre' (I, 8). Le corps apparaît comme une matière malléable, élastique, capable d'envahir l'espace, précisément pour le contenir et se donner l'impression de contrôle et de possession. Mentionnons ici un autre exemple avec la scène du baiser refusé. Le héros s'apprête à retrouver Albertine dans sa chambre d'hôtel. Guidé par un désir puissant, il se décrit comme projeté dans l'espace qu'il remplit de son corps, au point où même les objets deviennent les récipients de ses sentiments. L'extension est ici à la fois physique et émotionnelle: 'le Grand-Hôtel, la soirée ne me semblaient plus vides; ils contenaient mon bonheur' (II, 284). Plus le héros avance vers la chambre, plus il décrit un corps dilaté qui donne la sensation que l'univers se réduit:

La vue du cou nu d'Albertine, de ces joues trop roses, m'avait jeté dans une telle ivresse (c'est-à-dire avait pour moi la réalité du monde non plus dans la nature,

mais dans le torrent des sensations que j'avais peine à contenir) que cette vue avait rompu l'équilibre entre la vie immense, indestructible qui roulait dans mon être, et la vie de l'univers, si chétive en comparaison. (II, 285)

Le Narrateur continue emphatiquement la réflexion en ajoutant:

Comment cela eût-il été possible, comme le monde eût-il pu durer plus que moi, puisque je n'étais pas perdu en lui, puisque c'était lui qui était enclos en moi, en moi qu'il était bien loin de remplir, en moi, où, en sentant la place d'y entasser tant d'autres trésors, je jetais dédaigneusement dans un coin ciel, mer et falaises. (II, 286)

L'agrandissement du corps qui engloutit les éléments est ici synonyme du sentiment de toute-puissance, guidé par un désir aveugle: le héros se croit le centre du monde parce qu'il pense avoir déchiffré les signes amoureux envoyés par Albertine. Cependant, le baiser refusé lui prouve le contraire et le ramène brutalement à la réalité: « Finissez ou je sonne », s'écria Albertine voyant que je me jetais sur elle pour l'embrasser' (II, 286).

La seconde raison qui pousse le Narrateur à vouloir étendre son propre corps est le souhait de pouvoir avoir accès à tout ce qui est éloigné ou séparé de lui. Un corps agrandi permettrait de joindre deux extrémités. Cette transformation résoudrait, par exemple, l'éternel dilemme de son enfance, qui est de choisir entre le côté de Méséglise ou de celui de Guermantes. L'agrandissement du Moi serait un moyen pensé par le Narrateur pour refuser le croisement et favoriser, au contraire, la continuité. Ce rassemblement idéal autocentré se fait particulièrement ressentir lors de la scène de l'opéra, quand le Narrateur remarque au loin la présence des Guermantes et de leur cercle mondain. En adoration devant la famille pour le prestige du nom et de leur histoire, ils représentent un monde à part, clos et inaccessible pour le jeune héros. Séparé du beau monde, celui-ci doit se satisfaire de la compagnie de 'gens vulgaires' (II, 338), comme il les nomme et il critique le fait qu'un 'certain nombre de fauteuils d'orchestre avaient été mis en vente au bureau et achetés par des snobs ou des curieux, qui voulaient contempler des gens qu'il n'aurait pas eu l'occasion de voir de près' (II, 338). Cette remarque est profondément hypocrite étant donné le fait que le Narrateur focalise lui aussi son attention sur la baignoire de la Princesse de Guermantes, comme pour capturer le monde avec ses yeux agrandis: 'il me fallait aller vers elles, je pénétrerais d'elles ce que je pourrais, et en ouvrant les yeux et mon âme tout grands j'en absorberais encore bien peu' (II, 344). Même si le résultat est restrictif et décevant, l'agrandissement est ici le seul moyen pour voir et attraper un petit bout du spectacle que la baignoire offre au Narrateur.

L'agrandissement n'est pas toujours un mécanisme joyeux. Il oscille entre mouvement enjoué vers la vérité et frein brutal dans la *Recherche*. La vérité est parfois dure à voir et les détails sont inéluctables une fois qu'ils sont agrandis. Le Narrateur explique, par exemple, que la distance bénéficie à Rachel. Mais, quand on se rapproche de la jeune fille, son visage change:

Rachel avait un de ces visages que l'éloignement – et pas nécessairement celui de la salle à la scène, le monde n'étant pour cela qu'un plus grand théâtre – dessine et qui, vus de près, retombent en poussière. Placé à côté d'elle, on ne voyait qu'une nébuleuse, une voie lactée de taches de rousseurs, de tout petits boutons, rien d'autre. (II, 472)

Le Narrateur passe significativement des éléments célestes au vide et au néant. Avec les détails agrandis du visage de Rachel, il constate que la réalité est différente de ce qu'il avait d'abord imaginé. Notons aussi que le microscope – outil qui permet l'agrandissement – grossit un échantillon ou une petite partie, mais jamais l'ensemble. Jacques Cazeaux soutient que 'le physicien, penché sur le microscope, divise à l'infini: d'une forme arrêtée, il descend vers des éléments toujours plus ténus; il sépare ce qu'en définitive il devra rassembler pour « définir » un objet réel'³⁸. L'agrandissement est partiel et fragmente inévitablement ce qui est observé. Cela amène le Narrateur à affirmer que 'la vue est un sens trompeur' (III, 512). Roger Shattuck explique que l'erreur et les illusions d'optique font partie de l'expérience du Narrateur: 'the science of optics forever shows the errors of our vision, the distortions from accuracy, deviations from the straight line. [...] Error establishes itself as one persistent principle of Proust's universe'³⁹. Ces erreurs, ces remises en question et ces corrections sont à la fois le moteur et le mouvement dynamique infini de l'art proustien vers une réalité plus juste mais vers une vérité jamais totalement établie.

Nous pouvons donc dire que les mécanismes d'agrandissement et d'augmentation, comme multiplier et répéter, sont une manière pour le Narrateur de mieux prendre le temps d'observer un objet ou une personne sous tous les angles, afin d'en avoir une image la plus claire et complète possible. À partir de là, il peut étudier les petits détails en plus gros et les légères variations pour tirer une loi générale. L'agrandissement est pour le Narrateur un mouvement vers la précision et la globalité. Toutefois, nous avons remarqué que ce mécanisme n'agrandit qu'une partie délimitée: le reste de l'observé est fragmenté. De plus, passer du petit au grand présente à tout moment un risque de brisure. Il est donc difficile d'aboutir à une image

³⁸ Jacques Cazeaux, *L'Écriture de Proust ou l'art du vitrail* (Paris: Gallimard, 1971), p. 181.

³⁹ Roger Shattuck, *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time, and Recognition in 'À la recherche du temps perdu'* (New York: Vintage, 1967), p. 18.

à la fois précise et totale, ce qui n'assure pas la pérennité des lois formulées. Pour autant, le fragment et la cassure n'arrêtent pas le Narrateur dans sa recherche de loi. Au contraire, il trouve un moyen de les exploiter à dessein.

3. Mécanismes de destruction

De nombreux critiques examinent et analysent l'univers chaotique de la *Recherche*: Richard explique que '[c]hez Proust, le décousu est toujours aussi l'en-train-de-se-coudre'⁴⁰. Compagnon affirme '[qu'] *la recherche du temps perdu* contient tout un côté fin de siècle, un bric-à-brac décadent'⁴¹. Poulet, de son côté, parle d'une fragmentation incessante: 'l'univers proustien est un univers en morceaux, dont les morceaux contiennent d'autres univers, eux aussi, à leur tour en morceaux'⁴². Enfin, Bowie qualifie Marcel de 'heroic discoverer of order in chaos'⁴³. Dans ce monde en morceaux, nous voulons montrer que le Narrateur est un acteur de la fragmentation. Nous verrons qu'il exploite les mécanismes de destruction afin de fouiller de fond en comble l'objet regardé. C'est ainsi qu'il sépare les différentes couches, divise ou brise. Car, le Narrateur se rend compte qu'il peut trouver du sens à partir du fragment. Fraisse insiste sur ce point en expliquant que '[l]e réel déchiqueté est pour lui non un drame, mais un lieu de révélations esthétiques'⁴⁴.

Nous allons ici étudier la formation des fragments dans la *Recherche* pour voir ce que le Narrateur en fait. Nous différencierons trois mécanismes, tous opérés avec une certaine violence⁴⁵. Nous nous intéresserons d'abord à l'explosion et à ses effets d'éclatement et d'émiettement. Ce mécanisme oscille entre désillusion de la réalité et espoir de la découverte. Le débris se présente soit comme le résultat de désirs inassouvis, soit comme celui de rêves brisés. Mais il est parfois créé volontairement par le Narrateur qui cherche à dévoiler ce qui est

⁴⁰ Proust et le monde sensible, p. 263.

⁴¹ Proust entre deux siècles, p. 32.

⁴² L'Espace proustien, p. 54.

⁴³ Proust Among the Stars, p. 314.

⁴⁴ Le Processus de la création chez Proust, p. 193.

⁴⁵ Fraisse et Quignard rappellent tous deux que le fragment est le résultat d'une action violente. Quignard se fonde sur l'étymologie du mot pour affirmer que '[l]es mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango*, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec le fragment, c'est le *klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le *spasmos* vient de là: convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque' (*Une Gêne technique à l'égard des fragments*, p. 33). De son côté, Fraisse distingue le morceau du fragment sur cette caractéristique de la violence: 'Les contours déchiquetés du fragment, que nous avons opposés aux contours réguliers du morceau, signalent à notre attention que l'éclat ou la brisure portent une trace de violence' (*Le Processus de la création chez Proust*, p. 236).

susceptible de révéler l'essence d'une loi générale. Nous verrons ensuite le mécanisme de la division, appliqué principalement aux personnages de la *Recherche* pour représenter l'intermittence de leurs sentiments et l'instabilité de leur personnalité. En effet, le Narrateur remarque de cette description discontinuée des êtres l'impossibilité de les capter comme des tous ou même de les ramener à une identité précise. Enfin, nous étudierons le mécanisme de décomposition qui permet au Narrateur de procéder à une recherche approfondie. Décomposer donne les moyens de lire et d'analyser dans un monde changeant. Nous verrons ici que le Narrateur fait l'usage des contraires: il alterne entre composition et décomposition, assemblage et désassemblage. Car, en réalité, il se retrouve confronté à l'impossibilité de fixer quoi que ce soit: les êtres sont multiples et la vérité est toujours fuyante et contradictoire. Notre étude du fragment dans la *Recherche* le présentera dans toute sa complexité, entre symbole de ruine et espoir d'une renaissance.

3.1 Explosion, éclatement et émiettement

Le Narrateur proustien recherche des lois dans un univers éclaté, déchiré à cause des conflits sociaux comme l'Affaire Dreyfus et la première guerre mondiale. Nous verrons dans le chapitre suivant que l'Affaire Dreyfus fragmente et divise les personnages de la *Recherche*, et crée un peu plus d'instabilité dans le monde du fait de la variabilité de leurs opinions selon le contexte. Nous nous attardons ici sur la violence de la guerre qui se fait sentir dans la volonté de destruction totale de l'ennemi, exprimée à travers les propos de M. Bontemps dans *Le Temps retrouvé*: 'Il ne voulait pas entendre parler de paix avant que l'Allemagne eût été réduite au même morcellement qu'au moyen âge, la déchéance de la maison de Hohenzollern prononcée, Guillaume ayant reçu douze balles dans la peau' (IV, 307). Cette propagande verbale contre l'ennemi n'est rien comparée aux impacts du conflit sur les villes et les paysages, explosés sous les coups des bombardements. La description de Méséglise que Gilberte rapporte au Narrateur, par exemple, n'a plus aucun rapport avec le village qu'il avait connu enfant:

Vous n'avez pas idée de ce que c'est que cette guerre, mon cher ami, et de l'importance qu'y prend une route, un pont, une hauteur. Que de fois j'ai pensé à vous, aux promenades, grâce à vous rendues délicieuses, que nous faisons ensemble dans tout ce pays aujourd'hui ravagé, alors que d'immenses combats se livrent pour la possession de tel chemin, de tel coteau que vous aimiez, où nous sommes allés si souvent ensemble. [...] Le petit chemin que vous aimiez tant, que nous appelions le raidillon aux aubépines et où vous prétendez que vous êtes tombé dans votre enfance amoureux de moi, alors que je vous assure en

toute vérité que c'était moi qui étais amoureuse de vous, je ne peux pas vous dire l'importance qu'il a prise. L'immense champ de blé auquel il aboutit, c'est la fameuse cote 307 dont vous avez dû voir le nom revenir si souvent dans les communiqués. Les Français ont fait sauter le petit pont sur la Vivonne qui, disiez-vous, ne vous rappelait pas votre enfance autant que vous l'auriez voulu, les Allemands en ont jeté d'autres; pendant un an et demi ils ont eu une moitié de Combray et les Français l'autre moitié. (IV, 335)

Le long passage est cité en entier pour bien souligner l'omniprésence du champ lexical de la destruction dont la signification est double: elle est d'abord matérielle (bâtiments explosés, végétation ruinée), mais aussi abstraite – la mémoire a été touchée, les souvenirs enfantins ont disparus et les références au passé ne font qu'insister dramatiquement sur le déracinement et l'anéantissement de tout un pan de l'histoire entre Gilberte et le Narrateur.

L'univers de la *Recherche* est caractérisé par l'instabilité et la fragilité. L'exemple de la guerre l'a bien montré: rien ne tient dans le temps. C'est également le cas des convictions du Narrateur. Lui qui pensait avoir fixé quelque chose de solide, comme une loi, une relation ou un sentiment, ne peut que constater qu'un rien suffit à l'anéantir. La rencontre décevante avec Bergotte, par exemple, rompt l'image idéale de l'écrivain et par conséquent 'réduit en poudre' son œuvre (I, 537). Le rêve fantasmé du château de Guermantes s'effrite aussi petit à petit suite aux déclarations de Saint-Loup sur le nom et le mobilier intérieur: 'Par ces révélations, Saint-Loup avait introduit dans le château des éléments étrangers au nom de Guermantes qui ne me permirent plus de continuer à extraire uniquement de la sonorité des syllabes la maçonnerie des constructions. Alors au fond de ce nom s'était effacé le château reflété dans son lac' (II, 315). Un dernier exemple peut être trouvé dans *Le Côté de Guermantes* avec la scène de dispute entre Charlus et le Narrateur. Le baron est froissé par les propos désobligeants que le Narrateur aurait tenus contre lui. Ce dernier ne parvient pas à trouver l'origine du malentendu. Au contraire, il affirme au baron être fier de pouvoir revendiquer publiquement leur relation. Charlus réfute cette idée en mentionnant notamment le fait de n'avoir reçu aucune réponse à tous ses messages. Le ton monte et Charlus attaque le Narrateur sur son âge et sa classe sous l'effet de l'orgueil. La colère se fait entendre dans sa voix, décrite comme 'une tempête assourdissante et déchaînée' (II, 846). À cette violence dans les propos, le Narrateur répond avec fureur en détruisant le chapeau haut-de-forme de Charlus: 'je le jetai par terre, je le piétinai, je m'acharnai à le disloquer entièrement, j'arrachai la coiffe, déchirai en deux la couronne, sans écouter les vociférations de M. de Charlus' (II, 847). Le Narrateur se retrouve alors avec des 'miettes du chapeau détruit' (II, 848) et les débris d'une relation qu'il croyait établie. Il vit l'échec, l'erreur ou la désillusion comme l'explosion de son monde de certitudes. Les doutes et la remise en

question des espérances du Narrateur sont ainsi vécus comme un drame dévastateur, dont la triste réalité ne peut être décrite symboliquement et mimétiquement que par le fragment.

La destruction n'est pas seulement le signe d'une violence soudaine: elle est aussi parfois la marque d'une stratégie réfléchie. Le Narrateur parvient à tourner la fragilité de l'univers en sa faveur en brisant volontairement ce qu'il regarde pour tirer du sens à l'éclat. Pour lui, la recherche de la vérité profonde passe aussi par la désintégration totale. C'est dans cette optique de l'explosion comme exploration du sens que le Narrateur approche la petite madeleine dans *Du Côté de chez Swann*. L'émiettement du gâteau devient de plus en plus évident en même temps que le travail de mémoire se poursuit. Au fur et à mesure de la description, on remarque que la madeleine se fragmente. D'abord décrite généralement par le nom formel de 'Petites Madeleines' (I, 44), la focalisation se fait sur 'un morceau de madeleine' puis sur 'des miettes du gâteau' (I, 44). Le souvenir n'est finalement tiré que de l'émiettement total du gâteau. Les nombreuses tentatives pour reconnaître la sensation nécessitent l'éclatement de l'objet avant de ne pouvoir faire sortir 'tout Combray'. Pour Richard, le Narrateur proustien ne peut aller en profondeur qu'en passant d'abord par la désintégration:

Il semble que, pour être vraiment goûté, l'aliment, s'il se présente à l'état solide, doive ici dès l'abord renoncer à son intégralité. La petite madeleine, par exemple, n'émeut le palais, donc la mémoire, qu'émiettée, à demi fondue dans la tasse de thé ou de tilleul où Marcel l'a d'abord laissée se disperser.⁴⁶

On notera que l'épisode de la madeleine est le résultat d'un morceau d'écriture qui se développe depuis le *Contre Sainte-Beuve*. À l'origine, l'objet de la réminiscence est du 'pain grillé dans la tasse de thé' (*CSB*, 211). Il est aisé d'admettre que la sonorité de l'expression 'petite madeleine' est plus douce et plus subtile que le choix originel. En revanche, on remarque que cela ne change rien aux effets induits: dans le *Contre Sainte-Beuve*, on retrouve le même effet de déploiement du souvenir dans le présent: 'Je sentais un bonheur qui m'envahissait, et que j'allais être enrichi d'un peu de cette pure substance de nous-même qu'est une impression passée' (*CSB*, 212). Il y a donc eu tout un travail de style autour de l'introduction de la mémoire involontaire et de la présentation de ce premier moment crucial. Et il est intéressant de noter que l'emphase esthétique amène notamment Proust à développer le champ lexical de la petitesse et de l'éclatement.

⁴⁶ Proust et le monde sensible, p. 25.

Outre les aliments, le Narrateur procède de manière similaire pour éclairer quelques situations complexes de son quotidien. C'est ainsi qu'il vient à exploser la parole et le discours jusqu'à l'émergence d'un peu de sens. Le Narrateur tient les propos d'Albertine pour des mensonges. Il les présente comme un puzzle éclaté qu'il faut recomposer afin de répondre définitivement à la question de l'homosexualité présumée de la jeune fille. Plus fort que la souffrance et la jalousie que cette investigation lui fait endurer, il affirme lui-même 'le plaisir de chercher la petite bête' (III, 597) pour établir la vérité et pour 'connaître ce monde sous-jacent' (III, 621) qui lui échappe. Il inspecte l'écriture d'Albertine, étudie ses yeux, tente de compléter les silences et démantèle ses paroles dans l'espoir de déchiffrer ce que Deleuze appelle 'les signes mensongers de l'amour': 'La mémoire du jaloux veut tout retenir, parce que le moindre détail peut s'avérer un signe ou un symptôme de mensonge; elle veut tout emmagasiner pour que l'intelligence dispose de la matière nécessaire à ses interprétations prochaines'⁴⁷. Or, malgré l'accumulation de petits bouts et de débuts de révélation, la vérité fuit toujours. Le Narrateur n'arrive à aucune conclusion certaine et définitive. La moindre avancée est remise en question. Les souvenirs passés révèlent un aspect inattendu à la lumière d'une révélation soudaine dans le présent et ne laisse finalement que des doutes au Narrateur: '« comment n'avais-je pas deviné? » Mais n'avais-je pas deviné dès le premier jour à Balbec? N'avais-je pas deviné en Albertine une de ces filles sous l'enveloppe charnelle desquelles palpitent plus d'être cachés [?]' (III, 601). L'attitude du Narrateur face au mensonge d'Albertine affiche donc deux pans contradictoires: il prend plaisir à investiguer pour établir la vérité, mais en même temps qu'il émette les propos, c'est sa vie qu'il décompose.

Rien ne marche dans l'élucidation du mensonge d'Albertine. Toutes ses tentatives sont vouées à l'échec et l'apport de témoignages extérieurs ne vient qu'à augmenter le chaos. Landy soutient que '*Marcel's spies are in fact never intended to gather the truth in the first place*'⁴⁸. Il précise aussi que '*Marcel's chosen paths to discovery [are] unreliable witnesses, indifferent details, silent surfaces. He chooses to look in the wrong places*'⁴⁹. Dans ce sens, on peut voir le détricotage du mensonge d'Albertine comme un possible éparpillement de sens, comme une accumulation de petits faits qui vise à mieux perdre la vérité et s'assurer de ne jamais savoir. Le Narrateur remarque lui-même que le témoignage des amis d'Albertine est inconcevable, comme, par exemple, 'Gisèle [qui] se serait fait couper en morceaux plutôt que de me le dire' (III, 685). Étrangement ici, le morceau n'est plus susceptible d'apporter son aide dans

⁴⁷ Proust et les signes, p. 64.

⁴⁸ *Philosophy as Fiction*, p. 96. L'auteur souligne.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 97.

l'élucidation de la vérité. Il est, au contraire, la marque définitive d'une quête inéluctable. Pour Clément Rosset, il est du propre de l'homme de rejeter le réel insatisfaisant ou douloureux pour se préserver avant tout. Le Narrateur proustien ne ferait donc pas exception et trouve un refuge salvateur à travers la fragmentation: 's'il est une faculté humaine qui mérite l'attention et tient du prodige, c'est bien cette aptitude, particulière à l'homme, de résister à toute information extérieure dès lors que celle-ci ne s'accorde pas avec l'ordre de l'attente ou du souhait.'⁵⁰ Si le doute et le tiraillement entre la volonté de savoir et de ne pas tout à fait établir les faits avec précision entaillent et effritent la relation avec Albertine, ce sont le départ et l'annonce de la mort du personnage qui finiront par faire éclater le monde du Narrateur dans *La Fugitive*. Cette explosion soudaine nécessitera une lente reconstruction fondée sur l'oubli et l'absence, à partir de laquelle le Narrateur formera son 'nouveau moi' (IV, 221).

L'explosion se présente donc comme un double mécanisme dans la *Recherche*. D'un côté, il permet de souligner la fragilité et l'instabilité de l'univers. La ruine et le débris portent les stigmates d'un choc violent. Mais, de l'autre côté, le Narrateur trouve avec le fragment une nouvelle méthode pour approcher le réel en profondeur. L'explosion lui permet de fouiller de fond en comble l'objet, d'avoir accès à tout et de composer ensuite avec le brisé pour l'élaboration d'une loi. Le Narrateur décompose pour chercher un peu d'ordre. Mais parfois, il ne fait qu'augmenter le chaos: il s'empêtre dans le mensonge d'Albertine et se perd avec tous les fragments contradictoires qui s'offrent à lui.

3.2 Division

Avec le monde éclaté de la *Recherche*, l'intermittence des sentiments et les trous de la mémoire, nous pouvons affirmer que rien ne tient en un tout compact dans le roman. Nous sommes laissés avec des fragments et des bouts séparés. Valéry soutient que 'Proust divise, – et nous donne la sensation de pouvoir diviser indéfiniment'⁵¹. Barthes s'appuie sur la remarque de Valéry pour soutenir que la division ne signifie pas forcément rendre plus petit: 'la capture du ténu n'est pas obligatoirement liée à la forme brève → Il faut parfois beaucoup de langage pour rendre compte d'une force de division (de divisibilité)'⁵². Barthes souligne ce qu'il y a de surprenant sur le principe de division chez Proust: 'Paradoxalement, pour diviser, il est obligé d'*agrandir*, de

⁵⁰ Clément Rosset, *L'École du réel* (Paris: Minuit, 2008), p. 234.

⁵¹ Paul Valéry, 'Hommage', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust*, 117-22 (p. 120).

⁵² *La Préparation du roman I et II*, p. 140.

multiplier: l'expérience du ténu est une expérience du grand⁵³. En expliquant que l'écriture s'étend pour mieux représenter la division à l'œuvre, Barthes affirme la coexistence de mécanismes contraires dans la *Recherche*. Comme nous l'avons vu précédemment, le Narrateur condense puis relâche, réduit puis augmente, détruit puis recompose. Il divise également en agrandissant. Tous ces mouvements montrent les efforts d'une vision qui s'adapte et s'accommode pour rechercher le point de départ d'une grande loi.

La division est un mécanisme qui caractérise principalement les personnages de la *Recherche*. Précisons ici que le verbe 'diviser' induit une forme d'ordre: la division peut permettre de classer ou d'organiser. Mais il n'en n'est rien chez Proust. La division est à prendre dans son sens de séparation et désunion. Poulet est l'un des premiers critiques à observer la césure des personnages proustiens:

Chez Proust, le personnage est toujours placé dans un lieu, il n'est jamais, ou presque jamais, décrit *entre* les lieux. [...] De sorte que ce qui ne se trouve que fort rarement révélé, c'est la progression continue des êtres dans leur vie physique comme dans leur vie morale, les raisons qui les poussent à abandonner leurs anciens cadres pour s'en donner de nouveaux.⁵⁴

La continuité est absente: personne ne peut être résumé en une image dans la *Recherche*. Fülöp insiste, elle aussi, sur la variabilité et la multiplicité des personnages. Pour elle, chaque description est dépendante du moment présent. Un visage apparaît uniquement fragmenté et il est impossible de capter le tout:

[F]or Proust's Narrator a face always belongs to a given moment and can only be seen from a certain perspective. What is seen in this way can never speak of the whole: one can only see one moment and one aspect of a face at a time, and never 'the face' of the Other as such, which would express the supposed whole of her person.⁵⁵

Nous avançons donc l'image du prisme pour décrire les personnages proustiens: le Narrateur prend le temps de passer à travers la surface homogène (l'apparence générale) pour mieux révéler la décomposition en plusieurs rayons. Et, en constatant la division des personnages, qui, nous le verrons, prend la forme d'une duplicité ou d'une plus grande multiplicité, le Narrateur

⁵³ *La Préparation du roman I et II*, p. 140. L'auteur souligne.

⁵⁴ *L'Espace proustien*, pp. 39-40.

⁵⁵ *Proust, the One, and the Many*, p. 130.

est confronté à la difficulté d'affirmer quoi que ce soit de général et définitif. Le sens et la vérité fuient en même temps que l'image des personnages est déconstruite.

Le retour des personnages – caractéristique qui est tirée de Balzac comme nous l'avons vu dans le premier chapitre – permet au Narrateur de peaufiner leurs descriptions à chaque fois qu'ils réapparaissent. Or, il se rend compte que de nouveaux petits détails entrent en conflit avec ce qui a été établi précédemment. La personne n'est plus la même et l'image passée est détruite: 'Rien n'est plus douloureux que cette opposition entre l'altération des êtres et la fixité du souvenir, quand nous comprenons que ce qui a gardé tant de fraîcheur dans notre mémoire n'en peut plus avoir dans la vie' (IV, 565). Dans le temps, le Narrateur accumule donc une multitude d'images ponctuelles, impossibles à réunir pour former une identité stable. Au contraire, elles se présentent toutes juxtaposées pour mieux révéler la division à l'œuvre.

Certains personnages sont caractérisés par la duplicité. Le Narrateur confronte généralement deux images discordantes pour montrer que ce qu'il croyait à propos de quelqu'un s'avère faux. Tel est le cas de Legrandin, par exemple, dont le salut non retourné remet en question toutes les certitudes que le Narrateur a, au point de parler d'un 'autre Legrandin tout différent de celui que nous connaissions' (I, 123). Le Narrateur utilise le même déterminant indéfini pour parler d'une Odette, puis de 'l'autre Odette' (I, 297). Il montre ainsi l'intermittence des sentiments de Swann à travers cette variation: la première est aimée, la seconde est insignifiante et méconnue. Une division similaire s'opère chez Rachel: aux yeux de Saint-Loup, elle est une actrice en devenir et une maîtresse adorée, quand elle n'est qu'une ancienne pensionnaire de maison de passe pour le Narrateur. Le portrait alterne successivement entre les deux images pour insister sur la division inconciliable: 'En somme Rachel s'était un instant dédoublée pour lui, il avait aperçu à quelque distance de sa Rachel, la Rachel petite poule, la Rachel réelle, à supposer que la Rachel poule fût plus réelle, à l'autre' (II, 460). La pluralité des points de vue et des sentiments renforce la complexité du personnage. Rachel ne peut pas être réduite à une seule identité stable et définitive, et par là empêche le Narrateur de fixer même qu'un peu de sens.

Si certains personnages comme Legrandin, Odette et Rachel sont placés sous le signe de la dualité, d'autres montrent tant de différentes facettes que le double n'est plus assez fort et significatif. Le Narrateur insiste alors sur l'innombrable multiplicité. Cette forme de division, beaucoup plus complexe, puise son origine dans les intermittences de la personnalité et des sentiments ainsi que dans la multiplication des interactions sociales qui entraîne parallèlement une multiplication des identités: le Swann mondain n'est, par exemple, pas le même Swann que celui que le Narrateur côtoie à Combray. Jean Rousset note que l'image de Swann varie selon

le point de vue ou selon l'intérêt de la personne qui décrit: 'À cette première apparition binoculaire succéderont d'autres Swann contradictoires ou complémentaires, car le héros et le Narrateur ne sont pas seuls à regarder, chacun des personnages du livre peut constituer un foyer visuel et chacun de ces foyers peut émettre une nouvelle image'⁵⁶. L'idée d'une multitude d'images va de pair avec la division des personnages qu'il est impossible de capter comme des touts. Et bien que le Narrateur tente de centraliser toutes les informations, le vide entre les images n'est jamais totalement rempli. Pour représenter les êtres, le Narrateur est donc obligé d'avoir recours au champ lexical de la division. Prenons l'exemple d'Albertine, dont l'extrême complexité est étudiée par de nombreux critiques. Luckhurst présente la jeune fille comme 'a knot'⁵⁷. Pour Bowie, elle est plutôt 'a nebula'⁵⁸. Deleuze développe un peu plus en disant '[qu'il] y a tant d'Albertines qu'il faudrait donner un nom distinct à chacune, et pourtant c'est comme un même thème, une même qualité sous des aspects variés'⁵⁹. Enfin, Olivier Wickers reprend le motif de la division et de la fragmentation pour affirmer qu'Albertine est 'le morceau de paysage mis en bocaux, et vendu à l'unité'⁶⁰. Notre analyse du personnage aura pour but de montrer la manière dont le Narrateur vient à parler de la division d'Albertine, c'est-à-dire tout le processus en amont qui fait intervenir les mécanismes du rapprochement, de l'agrandissement et de la décomposition avant d'arriver à celui de l'éparpillement.

Le constat de la division identitaire d'Albertine n'est ni simple ni évident: il demande du temps et de l'expérience autour de la jeune fille. L'individualité d'Albertine commence d'abord avec son extraction de la 'petite bande' de Balbec. Ce passage du collectif à l'individuel permet une centralisation du regard: le Narrateur ne s'intéresse plus qu'à elle, ne regarde plus qu'elle. Par conséquent, cela lui permet de préciser sa personne. Loin de la plage de Balbec et du reste des jeunes filles, il réalise qu'elle 'avait un autre visage, ou plutôt elle avait enfin un visage' (II, 647). Or, ce visage se révèle très rapidement pluriel. Le portrait d'Albertine se complexifie et se métamorphose grandement au fur et à mesure qu'il apprend à la connaître. La proximité permet une attention quasi microscopique aux détails du visage d'Albertine et chaque fois qu'il regarde, le Narrateur en décèle de nouveaux. C'est précisément à partir de ces petits éléments qui prolifèrent qu'il déduit la rupture et la division du personnage:

⁵⁶ Jean Rousset, 'Le Statut narratif d'un personnage: Swann', in Jacques Bersani, Michel Raimond, Jean-Yves Tadié (dir.), *Cahiers Marcel Proust 7, Études proustiennes II* (Paris: Gallimard, 1975), 69-85 (p. 74).

⁵⁷ *Science and Structure in Proust's 'À la recherche du temps perdu'*, p. 102.

⁵⁸ *Proust Among the Stars*, p. 2.

⁵⁹ *Proust et les signes*, p. 82.

⁶⁰ Olivier Wickers, *Chambres de Proust* (Paris: Flammarion, 2013), p. 266.

Moi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres encore reposer auprès de moi. Ses sourcils, arqués comme je ne les avais jamais vus, entouraient les globes de ses paupières comme un doux nid d'alcyon. [...] Chaque fois qu'elle déplaçait sa tête, elle créait une femme nouvelle, souvent insoupçonnée de moi. Il me semblait posséder non pas une, mais d'innombrables jeunes filles. (III, 580)

Ce n'est pas la passivité d'Albertine endormie qui ressort ici de la description, mais plutôt celle du Narrateur qui constate l'engrenage incessant de la division. Avec une souffrance presque désinvolte, il semble être marqué par l'absence de continuité entre les différentes parties qui constituent Albertine: ce qu'il voit, entre elles, n'est qu'un espace suspendu fait de vide, de doute, de mensonge et dont l'accès reste impénétrable ('il me semblait', 'insoupçonné de moi'). À partir de ce constat, le Narrateur utilise l'adjectif 'innombrable' qui résume la multiplicité d'Albertine. Incapable de posséder complètement la jeune fille, il doit accepter l'idée qu'une partie d'elle échappe toujours à son contrôle et à sa connaissance. La souffrance induite par la division est exacerbée à l'annonce de la mort d'Albertine: 'cet émiettement ne fait pas seulement vivre la morte, il la multiplie. Pour me consoler ce n'est pas une, ce sont d'innombrables Albertine que j'aurais dû oublier. Quand j'étais arrivé à supporter le chagrin d'avoir perdu celle-ci, c'était à recommencer avec une autre, avec cent autres' (IV, 60). La même idée est répétée un peu plus loin dans *La Fugitive*: 'De sorte que ce qu'il m'eut fallu anéantir en moi, ce n'était pas une seule, mais d'innombrables Albertine' (IV, 60). Étrangement la division induit ici le phénomène inverse de la multiplication: parce qu'Albertine est séparée en plusieurs parties, elle prolifère. Cela rend le travail d'oubli plus compliqué pour le Narrateur qui semble devoir faire face à une Albertine à l'infini. De plus, tous ses changements l'empêchent de fixer la moindre loi. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant quand nous étudierons le déchiffrement fou du Narrateur qui tente par tous les moyens d'analyser les fragments involontairement fournis par Albertine. Nous verrons que la prolifération des petits détails n'aboutit cependant pas à la formation d'un tout: le sens des paroles d'Albertine est multiple, à l'image de son caractère. Dès lors, ce qui parvient à être établi est toujours remis en question par l'apparition d'un nouvel élément.

Albertine n'est pas le seul personnage à présenter plusieurs facettes au point de dépasser le simple dédoublement: le Narrateur se décrit lui aussi comme un être complexe, divisé et habité par une succession différenciable de moi. Bowie le présente comme un 'polymorphous Narrator'⁶¹. Concernant la division du Narrateur, Leo Bersani ajoute une remarque sur la

⁶¹ *Proust Among the Stars*, p. 11.

‘fragilité du sens du moi’⁶² qui se répercute dans la *Recherche*, à travers ‘des épisodes cruciaux qui mettent en relief une étonnante perte d’être’⁶³. Dans *La Fugitive*, la mort d’Albertine fait, par exemple, prendre conscience au Narrateur de la fluctuation de ses réactions. Alternant des moments de souffrance intense et d’apaisement momentané, il examine et témoigne du profond chaos qui s’opère en lui: ‘Je n’étais pas un seul homme, mais le défilé heure par heure d’une armée compacte où il y avait, selon le moment, des passionnés, des indifférents, des jaloux – des jaloux dont pas un n’était jaloux de la même femme’ (IV, 71). Le portrait du Narrateur divisé est ici soutenu par la description elle-même divisée. Le rythme ternaire scinde étroitement chaque partie pour terminer emphatiquement sur une mise en abyme: si le sujet, Marcel, est multiple, c’est à l’image de la source de ces tourments dont la cause, Albertine, est elle-même plurielle. Les personnages de la *Recherche*, et le Narrateur compris, ne peuvent donc pas être ramenés à une description unique qui suffirait à caractériser leur être et leur personnalité à travers le temps écoulé de l’intrigue. À l’inverse, le Narrateur prend le temps de se rapprocher pour observer les moindres variations, de collecter les informations et les opinions dans le but de composer l’image la plus complète possible, tout en nous rappelant que la division rend impossible l’achèvement d’une telle tâche: l’homme est condamné à ne voir autrui et lui-même que partiellement. Bardèche fait un constat similaire qu’il résume à ‘l’impossibilité de définir les êtres humains sinon par quelque appellation arbitraire et momentanée et sur l’impossibilité de les comprendre sinon par quelque artifice illusoire’⁶⁴. Pour expliquer cette double impossibilité, Fülöp avance l’hypothèse que le Narrateur s’empêche de saisir le tout en s’attardant à analyser tous les petits détails: ‘we are confronting a vicious circle: the logic of interpretation, so deeply characteristic of the Proustian Narrator in his baseline state of awareness, makes him see only details, discrete signs everywhere, never the whole’⁶⁵. La division des personnages multiplie les petits éléments et fait perdre la notion d’ensemble. Cette fragmentation participe à rendre l’univers de la *Recherche* plus complexe et changeant, et de ce fait, complique l’établissement de quelques lois psychologiques stables et générales.

⁶² Leo Bersani, ‘Déguisements du moi et art fragmentaire’, in Bersani, Raimond, Tadié (dir.), *Cahiers Marcel Proust 7, Études proustiennes II* (Paris: Gallimard, 1975), 43-65 (p. 46).

⁶³ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁴ *Marcel Proust romancier*, p. 294. Pour rendre compte de la division des personnages, Fraisse utilise le fragment, à défaut d’avoir accès au tout: ‘chaque personne est fragmentée pour les autres comme aussi pour elle-même d’ailleurs; cette réalité peut être appréhendée par une représentation visuelle faite de lumière et d’ombre – un coin de lumière pour une immensité obscure, une étendue de lumière pour quelques coins d’ombre – et surtout de contours brisés, fragments de secret extirpés de l’ombre, parcelle de vérité dérobée au jaloux, ou fragment de vérité exposé à ses yeux pour sauvegarder toute une zone d’ombre’ (*Le Processus de la création chez Proust*, pp. 59-60).

⁶⁵ *Proust, the One, and the Many*, p. 131.

3.3 Décomposition

Le mécanisme de décomposition est à comprendre dans le sens de la division d'un tout en éléments simples, ou encore d'une extraction de petites parties d'un tout constitutif, dans le but d'expliquer et d'analyser plus rigoureusement. Or, il convient de noter ici l'utilisation ambivalente des contraires: dans la *Recherche*, le Narrateur compose autant qu'il décompose, assemble autant qu'il désassemble et ainsi de suite. Un mécanisme n'est pas privilégié. Au contraire, il fait le choix de tout considérer et d'adapter sa vision pour mieux aborder l'instabilité des êtres et de l'univers. Nous venons de voir que les personnages sont régis par la multiplicité: la division permet d'illustrer l'éclatement de leur identité et de leur caractère. Tout ce qui est formulé risque d'être contredit dans le temps. Cependant, cela n'arrête pas le Narrateur dans sa quête de la vérité. Alors, il s'essaye à la décomposition, qui signifie ramener les éléments d'un ensemble à de petites parties simples.

On remarque que ce mécanisme de décomposition est fréquemment appliqué aux visages dans la *Recherche*. Pour le Narrateur, il semble que décomposer les couches du visage, c'est savoir lire et capter son évolution et ses changements au fil du temps. Mais cette lecture ne se fait qu'au gré d'une décomposition minutieuse des détails faciaux, que le Narrateur applique à tous les personnages dans le but de mieux briser la surface d'un secret ou de percer à jour un détail qui traduirait un nouveau trait de personnalité qui expliquerait à lui seul la personne toute entière. La vérité passerait par la fragmentation dévoilante et révélatrice. Il s'agit donc de décomposer pour mieux composer avec les informations. Le Narrateur fait, par exemple, l'expérience de ce dévoilement en regardant attentivement le visage de Mme d'Arpajon dans *Le Temps retrouvé*. S'il affirme avoir trouvé un passe-temps amusant, il se rend progressivement compte des possibilités qu'offre la décomposition:

J'arrivai à force de regarder sa figure hésitante, incertaine comme une mémoire infidèle qui ne peut plus retenir les formes d'autrefois, j'arrivai pourtant à en retrouver quelque chose en me livrant au petit jeu d'éliminer les carrés et les hexagones que l'âge avait ajoutés à ces joues. D'ailleurs, ce qu'il mêlait à celles des femmes n'était pas toujours seulement des figures géométriques. Dans les joues restées si semblables pourtant de la duchesse de Guermantes et pourtant composites maintenant comme un nougat, je distinguais une trace de vert-de-gris, un petit morceau rose de coquillage concassé, une grosseur difficile à définir, plus petite qu'une boule de gui et moins transparente qu'une perle de verre. (IV, 515)

Malgré l'accumulation des années, le Narrateur parvient à décomposer les couches du visage, décrit à la manière d'une peinture cubiste ('carrés', 'hexagones', 'figures géométriques'). Les années concentrent des détails que le Narrateur extrait minutieusement pour retrouver des éléments originels du visage de Mme d'Arpajon. Plus estompés chez la duchesse de Guermantes, les traces du temps sont de formes diverses et elles compliquent le travail d'observation. La description en pâtit: elle est plus vague et floue ('difficile à définir'). De manière paradoxale, le Narrateur semble se dresser contre le temps en prenant le temps de décomposer l'ensemble. Autrement dit, il recompose un visage du passé en séparant de petites parties.

Ce jeu de décomposition des visages devient rapidement un moyen prodigieux de savoir et de connaissance pour le Narrateur. Les différentes facettes des personnages, exposées au grand jour, permettent de révéler des réalités cachées. Par conséquent, tous les détails sont passés minutieusement au crible. On retient, par exemple, que les pommettes aux 'petits points rouges' (I, 372) d'Odette remettent en question sa beauté idéale, même sous le regard amoureux de Swann. Le visage de Charlus, scruté par le Narrateur, ne révèle qu'une décrépitude dû au vieillissement, éloignée de l'image sophistiquée que l'aristocrate aimerait donner: 'la cruauté du grand jour décomposait sur les lèvres, en fard, en poudre de riz fixée par le cold cream, sur le bout du nez, en noir sur les moustaches teintes dont la couleur d'ébène contrastait avec les cheveux grisonnants' (III, 254). Mais la désintégration physique de ces personnages n'est qu'un détail face à ce qui se produit dans *Le Temps retrouvé*.

Le paroxysme de la décomposition est atteint dans la *Recherche* au moment du 'bal de têtes'. Le rapprochement avec des gens perdus de vue depuis longtemps permet au Narrateur de témoigner de l'effet d'effritement du temps sur les visages. Le duc de Châtellerauld n'est plus qu'un 'petit vieillard aux moustaches argentées d'ambassadeur, dans lequel seul un petit bout de regard resté le même' (IV, 500). Mais il le reconnaît beaucoup plus facilement et rapidement que M. d'Argencourt: 'quelques riens avaient beau me certifier que c'était bien M. d'Argencourt qui donnait ce spectacle inénarrable et pittoresque, combien d'états successifs d'un visage ne me fallait-il pas traverser si je voulais retrouver celui du d'Argencourt que j'avais connu, et qui était tellement différent de lui-même' (IV, 500). Le constat est sans appel: le champ lexical de la ruine entoure toute la description des personnages transformés, et pour certains devenus presque méconnaissables. À partir de ces nouveaux éléments, de ces 'petits riens' qui composent les figures et finissent par métamorphoser complètement les personnages, le Narrateur tire une conclusion sur l'évolution humaine, fondée sur la décomposition et la régénération: 'si, dans ces périodes de vingt ans, les conglomerats de coteries se défaisaient et

se reformaient selon l'attraction d'astres nouveaux destinés, d'ailleurs, eux aussi, à s'éloigner puis à reparaître, des cristallisations, puis des émiettements suivis de cristallisations nouvelles avaient lieu dans l'âme des êtres' (IV, 570). La loi ne fait ici que souligner un peu plus l'instabilité générale de l'univers avec ces mouvements constants et contraires d'assemblage et de désassemblage qui ont lieu sur le visage de ses occupants.

Si le 'bal de têtes' représente le moment de décomposition le plus net de la *Recherche* à travers le vieillissement des personnages, il convient de noter que cette scène est également l'incarnation du mouvement inverse de la composition. En effet, la création du Narrateur part de cette décomposition. Après avoir constaté la division des personnages et l'éclatement de leurs visages, le Narrateur prend conscience de son propre vieillissement et fixe, à partir de là, son projet littéraire. André Benhaïm note que 'le Narrateur ne se mettra à l'écriture qu'après le « Bal de têtes », bien après avoir vu Swann quitter la scène le visage dévasté'⁶⁶. De son côté, Fraisse mentionne 'la noblesse du travail créateur'⁶⁷ dans la décrépitude. Dans *Le Processus de la création chez Proust: le fragment expérimental* (1988), il précise aussi que 'le fragmentaire est en ce sens toute la dynamique du roman proustien. Le héros-fragment est un cas où l'inachèvement est nécessaire à l'existence de l'œuvre, il fonde toute une stratégie du dévoilement progressif'⁶⁸. Le dévoilement créatif dont parle Fraisse est le fruit d'une décomposition finale qui est seulement rendue possible quand le temps a fait ses effets, c'est-à-dire au moment du 'bal de têtes'.

Pour le Narrateur, l'enjeu est alors d'avoir le temps d'écrire et de pouvoir faire durer l'œuvre dans le temps: 'de changements produits dans la société je pouvais d'autant plus extraire des vérités importantes et dignes de cimenter une partie de mon œuvre qu'ils n'étaient nullement comme j'aurais pu être au premier moment tenté de le croire particuliers à notre époque' (IV, 545). Cette phrase résume l'ambition du Narrateur qui est de tirer des lois générales à partir de petits détails observés en société et propres à son époque. La création permet de fixer, de 'cimenter' pour lutter contre le temps – conséquence directe de ce qu'il constate lors du 'bal de têtes'. Marcel cherche à tirer une leçon positive de cette prise de conscience du vieillissement et commence à composer son œuvre à partir de la décomposition.

⁶⁶ André Benhaïm, 'Le Temps retrouvé ou l'apocalypse du visage', in Watt (ed.), *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après* (Bern: Peter Lang, 2009), pp. 65-78 (p. 76).

⁶⁷ Luc Fraisse, 'Le « Bal de têtes » selon Proust ou le vieillissement comme fin mot de l'esthétique', in Alain Montandon (dir.), *Écrire le vieillir* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005), pp. 133-59 (p. 157).

⁶⁸ *Le Processus de la création chez Proust*, p. 289.

Nous retenons donc que les mécanismes de destruction permettent au Narrateur proustien de rendre visible la division intérieure des êtres, l'intermittence de leurs sentiments, les ruines du temps, tout cela se répercutant à plus grande échelle sur l'image d'un univers fragmenté. Celui-ci peut apparaître fragile et obscur au lecteur, mais c'est dans l'éclatement que le Narrateur aborde le mieux son réel, et l'on peut même affirmer que c'est véritablement dans l'usage et le constat de la destruction qu'il lance le processus de création. L'un ne va pas sans l'autre dans la *Recherche*: le Narrateur détruit pour créer, mais la création ne serait pas possible sans l'accès aux fragments qui résultent d'un rapprochement forcé, d'un agrandissement poussé ou d'une répétition saccadée. Une fois encore, le Narrateur rassemble et joue avec les mouvements contraires, et il parvient à trouver l'essence de son œuvre: la création se fait à partir de la décomposition observée et la construction se bâtit à partir des fragments retenus.

4. Mécanismes de création

La *Recherche*, les œuvres de jeunesse et les manuscrits ont en commun le fragment pour fondation. C'est un fait établi que Proust accumule les cahiers, écrit sur des morceaux de feuilles auxquels il rajoute des pans entiers de détails. Bardèche explique que '[d]ans cet atelier de Proust, il règne un effroyable désordre, un unimaginable désordre, mais, à force de patience, nous pouvons espérer retrouver les pièces qui s'emboutissent ou se complètent et par conséquent voir d'où il est parti'⁶⁹. Les œuvres proustiennes sont le résultat d'une véritable composition, dans le sens où l'auteur fait action de former un tout en assemblant divers éléments. Dans le premier chapitre, nous avons souligné l'assemblage disparate des *Plaisirs et des jours*, l'absence de continuité dans l'intrigue de *Jean Santeuil*, la composition hétéroclite de *Pastiches et mélanges*, et, enfin, la nature variée du *Contre Sainte-Beuve* qui alterne entre parties théoriques et morceaux fictionnels. Dans la *Recherche*, des mécanismes similaires opèrent: le roman se place dans la même continuité du fragmentaire et du composé, du spéculatif et du narratif. Barthes utilise l'expression 'tierce forme' pour qualifier la nature inédite de l'œuvre⁷⁰.

Nous développerons d'abord le processus de convergence qui fait tendre tous les fragments vers un même point. En accumulant et recoupant les informations, le Narrateur tire un peu de sens *a posteriori*: nous le verrons notamment avec la description de Mlle de Saint-

⁶⁹ Marcel Proust romancier, p. 195.

⁷⁰ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984), p. 317.

Loup dans *Le Temps retrouvé*. Puis, nous considérerons les mécanismes d'assemblage et de regroupement qui permettent au Narrateur de créer tout un réseau d'éléments autour d'un objet ou d'une personne. Ce processus vise principalement à compléter et à ordonner. Enfin, nous terminerons avec les mécanismes d'extraction et de découpage qui servent à fragmenter, en isolant un détail particulier à partir duquel le Narrateur lance tout un développement. Le petit devient alors le moteur dynamique de la création.

4.1 Convergence

Au moment de la rédaction de la *Recherche*, Proust insiste sur le phénomène de résonance à travers son œuvre. Il affirme que chaque petit détail appartient à un plus grand tout. Tous tendent vers un point commun qui n'est révélé que tardivement. Proust fait de cette idée de convergence finale le fondement dynamique de son œuvre:

J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé et prendra cette beauté de certains plombs patinés de Versailles, que le temps a engainés dans un fourreau d'émeraude. (CSB, 557)

Nous avons choisi le terme 'convergence' puisqu'il reflète, selon nous, le mouvement et la direction. Converger signifie se rassembler sans nier la nature hétéroclite des détails. Quelques critiques partagent cette idée, mais ils emploient un terme différent: Shattuck parle, par exemple, de 'perpetually reconstituted connections between impressions, feelings, meanings'⁷¹. Richard, quant à lui, préfère le mot 'embranchement', qu'il définit comme 'un carrefour, un nœud, le lieu d'insertion dans la série première d'une série seconde venant la croiser et l'enrichir'⁷². Enfin, Deleuze utilise le mot 'transversalité' pour expliquer que le rassemblement ne nie pas la multiplicité. En effet, Deleuze ne voit aucune forme d'unité finale dans la *Recherche*. Pour lui, une œuvre qui traite du temps 'traîne avec elle des fragments qui ne peuvent plus se recoller, des morceaux qui n'entrent pas dans le même puzzle, qui n'appartiennent pas à une unité même perdue'⁷³. À la place, il affirme '[qu'à] force de mettre des morceaux dans les morceaux, Proust trouve le moyen de nous les faire penser tous, mais

⁷¹ Roger Shattuck, *Proust* (London: Fontana/Collins, 1974), p. 30.

⁷² *Proust et le monde sensible*, p. 220.

⁷³ *Proust et les signes*, pp. 121-22.

sans référence à une unité dont ils dériveraient, ou qui en dériverait elle-même⁷⁴. Si les détails sont réunis, ils ne sont pas unis selon Deleuze puisqu'ils conservent leurs différences. Thomas Baldwin résume ainsi le mécanisme de transversale: 'Proust's system of transversals allows us to pass from one multiple or fragments, understood as a unity in and of itself, to the next'⁷⁵.

Dans la *Recherche*, le Narrateur atteste de la présence de 'fils différents' que 'la vie tisse sans cesse entre les êtres, entre les événements' (IV, 551). Avec l'image des 'fils', il soutient que certains détails, que l'on pourrait croire trop différents, suivent, en réalité, le même chemin et se dirigent dans la même direction. Avec ce mécanisme de convergence, le Narrateur peut construire progressivement un peu de sens en recoupant les informations qu'il obtient au fur et à mesure du temps. Proust reprend le motif du 'fourreau d'émeraude', mentionné pour la première fois dans le *Contre Sainte-Beuve*, pour montrer que les 'fils' s'accumulent autour d'un élément pour le compléter et le protéger:

Une simple relation mondaine, même un objet matériel, si je le retrouvais au bout de quelques années dans mon souvenir, je voyais que la vie n'avait pas cessé de tisser autour de lui des fils différents qui finissaient par le feutrer de ce beau velours pareil à celui qui, dans les vieux parcs, enveloppe une simple conduite d'eau d'un fourreau d'émeraude. (IV, 551)

Le Narrateur présente ici la convergence comme un mouvement d'avancée. Sans pour autant assurer une révélation finale, ce mécanisme permet de décloisonner le temps pour essayer de donner sens aux petites similarités. C'est ce qui se produit dans *Le Temps retrouvé* au moment où le Narrateur saisit l'importance de lier ensemble l'expérience des pavés et de la cuillère avec celle de la madeleine vécue bien plus tôt dans *Du Côté de chez Swann*. Instinctivement mais sans pouvoir encore l'expliquer, le Narrateur se rend compte que les trois souvenirs méritent d'être comparés.

Il est intéressant de noter que le mécanisme de convergence présente les mêmes caractéristiques que le phénomène de réminiscence, soit le besoin de la sensation suivi du temps de la réflexion, de la pression contingente et finalement du sursaut de la révélation: 'Je m'efforçais de tâcher de voir clair le plus vite possible dans la nature des plaisirs identiques que je venais, par trois fois en quelques minutes, de ressentir, et ensuite de dégager l'enseignement que je devais en tirer' (IV, 448). À ce moment-là, le Narrateur ne considère plus les souvenirs comme des vases clos – il pense, au contraire, la force d'un groupe fait de diversité. L'écriture

⁷⁴ Proust et les signes, p. 133.

⁷⁵ Thomas Baldwin, 'Mid-Twentieth-Century Views, 1960s to 1980s', in Watt (ed.), *Marcel Proust in Context*, pp. 199-205 (p. 201).

rend ensuite compte de la réflexion à l'œuvre ('je m'efforçais', 'je ne m'arrêtais pas', 'je comprenais', 'je remarquais', 'je devinais') jusqu'au moment d'aboutir à la conclusion qui est la formulation du concept fondateur de la mémoire involontaire: les trois sensations convergent vers l'expérience 'd'un peu de temps à l'état pur' (IV, 451).

En réfléchissant à la direction commune que prennent quelques petits détails, le Narrateur semble tirer un peu de sens en différé. Cette idée d'une signification tardive atteint son paroxysme avec le portrait de Mlle de Saint-Loup dans *Le Temps retrouvé*. La jeune fille est présentée par le Narrateur comme un point d'aboutissement où plusieurs pans de son histoire se rattachent alors qu'il les pensait inconciliables: 'Comme la plupart des êtres, d'ailleurs, n'était-elle pas comme sont dans les forêts les « étoiles » des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents' (IV, 605). Ainsi, quatre 'fils' convergent vers le portrait de Mlle de Saint-Loup. Le premier concerne ses parents, Gilberte et Saint-Loup, qui rassemblent à eux deux les côtés de promenade de Méséglise et de Guermantes que le héros emprunte à Combray. Le second prolonge la lignée généalogique pour arriver aux grands-parents, Odette et Swann:

Mais à bien d'autres points de ma vie encore conduisait M^{lle} de Saint-Loup, à la Dame en rose, qui était sa grand'mère et que j'avais vue chez mon grand-oncle. Nouvelle transversale ici, car le valet de chambre de ce grand-oncle et qui m'avait introduit ce jour-là et qui plus tard m'avait, par le don d'une photographie, permis d'identifier la Dame en rose, était l'oncle du jeune homme que, non seulement M. de Charlus, mais le père même de Mlle de Saint-Loup avait aimé, pour qui il avait rendu sa mère malheureuse. (IV, 605-6)

Les informations se réunissent autour du portrait de Mlle de Saint-Loup. En une phrase, le Narrateur parvient à rassembler pas moins de six personnages: Odette, le grand-oncle Adolphe, le valet, Charlus, Saint-Loup, et Morel, 'le jeune homme' responsable des querelles amoureuses suggérées. Le développement continue avec le troisième 'fil' qui tend cette fois du côté de chez Swann:

Et n'était-ce pas le grand-père de M^{lle} de Saint-Loup, Swann, qui m'avait le premier parlé de la musique de Vinteuil, de même que Gilberte m'avait la première parlé d'Albertine? Or, c'est en parlant de la musique de Vinteuil à Albertine que j'avais découvert qui était sa grande amie et commencé avec elle cette vie qui l'avait conduite à la mort et m'avait causé tant de chagrins. (IV, 607)

La question rhétorique est un moyen de lancer les liens de convergence, ici autour de quatre personnages: Swann, Vinteuil, sa fille et Albertine. Enfin, le dernier ‘fil’ permet le rapprochement final de la vie mondaine parisienne où le Narrateur côtoie les Guermantes avec le monde des Verdurin à la Raspelière, permettant d’inclure encore Legrandin, le jeune Cambremer et la pupille de Charlus.

Plus que le portrait de Mlle de Saint-Loup, c’est finalement celui du Narrateur qui ressort, à travers les souvenirs et les êtres qui ont traversé sa vie et qui se retrouvent à converger vers un même personnage. Les différentes scènes et moments décrits prennent un plus grand sens dans *Le Temps retrouvé*. Genette affirme ainsi que ‘la rencontre tardive de Mlle de Saint-Loup, fille de Gilberte et de Robert, sera pour Marcel l’occasion d’une « reprise » générale des principaux épisodes de son existence, jusqu’alors perdus dans l’insignifiance de la dispersion, et soudain rassemblés, rendus significatifs d’être tous reliés entre eux’⁷⁶. Ce point de convergence que représente Mlle de Saint-Loup procure un sentiment de profondeur et de progression. Le temps a beau faire voler en éclat l’univers et les personnages, le Narrateur retrouve un peu d’ordre: ‘chaque individu – et j’étais moi-même un de ces individus – mesurait pour moi la durée par la révolution qu’il avait accomplie non seulement autour de soi-même, mais autour des autres et notamment par les positions qu’il avait occupées successivement par rapport à moi’ (IV, 608). C’est dans le mouvement et la direction vers ce moment de réalisation que le Narrateur tire finalement un peu de sens. Et, si la convergence autour de Mlle de Saint-Loup se déploie d’abord dans le passé du Narrateur, elle se tourne ensuite vers l’avenir et vers l’œuvre: ‘cette idée du Temps avait un dernier prix pour moi, elle était un aiguillon, elle me disait qu’il était temps de commencer’ (IV, 609). Le point de convergence du *Temps retrouvé* se transforme ainsi en point de départ de l’écriture.

4.2 Assemblage et regroupement

‘Proust réclame de l’assemblage des fragments la cohérence du détail et la fidélité à l’ensemble’⁷⁷. Pour l’auteur de la *Recherche*, Fraisse affirme que l’assemblage est un mécanisme de création qui participe au regroupement d’éléments dans un plus grand tout. Proust partage ces réflexions de composition artistique avec son Narrateur. Dans *Le Temps*

⁷⁶ *Figures III*, p. 97. Jean-Yves Tadié soutient également que ‘dans l’immense déploiement des personnages à travers le récit, on n’en voit donc aucun isolé; dans sa nature comme dans son évolution, chacun évoque les autres: même sans les rencontrer matériellement, il leur ressemble, leur est rattaché par une parenté mystérieuse, et chacun de ses gestes a déjà été accompli ou sera repris par une ombre fraternelle’ (*Proust et le roman*, p. 219).

⁷⁷ *Le Processus de la création chez Proust*, p. 297.

retrouvé, celui-ci questionne l'assemblage: 'ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée' (IV, 612). Cette image célèbre du 'bœuf mode' est notamment analysée par Richard, qui considère la gelée comme l'élément liant des morceaux⁷⁸. Christie McDonald, de son côté, rapproche l'assemblage proustien avec le motif de la robe d'Odette 'where unity and variety coexist'⁷⁹. Nous retenons des deux images que l'assemblage est à prendre dans le sens d'une mise en commun d'éléments de toute forme auparavant isolés. Il ne reconstitue pas un tout homogène mais garde en lui les marques de différences. On se propose donc de voir l'assemblage proustien comme une mosaïque, que le *Littre* définit comme un 'ouvrage fait de pièces rapportées, cubes de pierre ou d'émail, ou de verre, ou de bois, colorés, appliqués sur un fond solide, et combinés de manière à reproduire toute sorte de dessins'⁸⁰.

Le motif de la mosaïque n'est pas inconnu du Narrateur de la *Recherche*. Celui-ci le cite pour vanter sa valeur décorative quand il décrit la robe de la Duchesse de Guermantes à l'opéra. Il note que 'le corsage avait pour seul ornement, d'innombrables paillettes soit de métal, en baguettes et en grains, soit de brillants' (II, 353). Un peu plus loin, il retrouve le motif de la mosaïque sur la table de la princesse de Guermantes dans le fumoir de son hôtel:

Je ne sais si c'est à cause de ce que la duchesse de Guermantes, le premier soir que j'avais dîné chez elle, avait dit de cette pièce, mais la salle de jeux ou fumoir, avec son pavage illustré, ses trépièdes, ses figures de dieux et d'animaux qui vous regardaient, les sphinx allongés aux bras des sièges, et surtout l'immense table en marbre ou en mosaïque émaillée, couverte de signes symboliques plus ou moins imités de l'art étrusque et égyptien, cette salle de jeux me fit l'effet d'une véritable chambre magique. (III, 87)

Mais la mosaïque n'est pas seulement un motif décoratif, elle est surtout un mécanisme de création qui favorise l'organisation et l'ordre dans la *Recherche*. En effet, l'assemblage d'objets ou de personnages peut laisser penser que des entités stables et homogènes sont formées. Or, le Narrateur se rend vite compte de la tension entre le particulier et le général dans les groupements. Plus il s'attarde sur l'assemblage, plus celui-ci se retrouve désassemblé sous le regard du Narrateur.

⁷⁸ Proust et le monde sensible, p. 33.

⁷⁹ Christie McDonald, *The Proustian Fabric: Associations of Memory* (Nebraska: University of Nebraska Press, 1991), p. 144.

⁸⁰ 'Mosaïque', in *Dictionnaire de la langue française* [en ligne]: <https://www.littre.org/definition/mosa%C3%AFque.2> [accédé le 5 août 2017].

La *Recherche* donne une importance considérable aux groupements sociaux. Le monde proustien semble se compartimenter en différentes entités. Citons les exemples du ‘petit clan’ des Verdurin, du ‘salon d’Odette’, de ‘la petite bande’ de Balbec, ou encore du cercle du Jockey-Club. Ce dernier compte notamment Mme de Villeparisis, le baron de Charlus, M. de Norpois et la marquise de Marsantes comme ses membres les plus importants. Nous nous attarderons ici sur ‘le petit noyau’ et la ‘petite bande’ pour montrer que le Narrateur ne retire rien de fixe ni de définitif de l’assemblage. Aucun de ces groupes ne résiste finalement à la durée de l’analyse: ils retournent à l’état de petits fragments éclatés.

Dans un premier temps, le Narrateur est d’abord en-dehors des groupes. Cette position extérieure ne lui permet pas de décrire précisément les différents membres ou de raconter tout ce qui se passe. Par conséquent, l’écriture rapporte l’image d’un tout avant celle des parties. Par exemple, le Narrateur est trop loin des jeunes filles à Balbec pour distinguer une image claire. Il se contente de décrire la beauté générale qui ressort du groupe: ‘cette absence, dans ma vision, des démarcations que j’établirais bientôt entre elles, propageaient à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d’une beauté fluide, collective et mobile’ (II, 148). C’est grâce au rapprochement que la description se précise. Parvenu à se hisser à l’intérieur du noyau des Verdurin et de la petite bande, le Narrateur prend le temps d’analyser, d’observer et de différencier les individualités: il extrait Albertine, Andrée, Gisèle puis Rosemonde de la ‘petite bande’ et il identifie entre autres Brichot, Cottard, Saniette parmi les fidèles du ‘petit noyau’.

Ce passage de l’un au multiple explose l’image du groupe et, en décomposant l’assemblage, le Narrateur réalise la tension qu’il y a entre chaque membre. Le sentiment d’appartenance est fragile et la stabilité est menacée à chaque nouveau développement: ‘Il est vrai qu’à deux reprises l’amour avait manqué de faire ce que les travaux ne pouvaient plus: détacher Brichot du petit clan’ (III, 261-2). C’est également le cas avec la ‘petite bande’, au moment où le Narrateur choisit de fixer ses sentiments sur Albertine: ‘Quant à l’harmonieuse cohésion où se neutralisaient depuis quelque temps, par la résistance que chacune apportait à l’expansion des autres, les diverses ondes sentimentales propagées en moi par ces jeunes filles, elle fut rompue en faveur d’Albertine’ (II, 271). Si dans le ‘petit noyau’, le Narrateur reconnaît les individualités sans faire de grandes différences⁸¹, les jeunes filles de la ‘petite bande’ sont

⁸¹ Le Narrateur a bien des sentiments divers pour les membres du ‘petit clan’: il éprouve de la pitié bienveillante pour Saniette: ‘Pour mettre fin au supplice de Saniette, qui me faisait plus de mal qu’à lui, je demandai à Brichot s’il savait ce que signifiait Balbec’ (III, 327). Il a également de l’admiration pour l’érudition jugée ennuyeuse de Brichot: ‘Oubliant qu’elle tenait à son « coin », M^{me} Sherbatoff m’offrit aimablement de changer de place avec moi pour que je pusse mieux causer avec Brichot à qui je voulais demander d’autres étymologies qui

hiérarchisées: 'Aimer aide à discerner, à différencier' (II, 261). On assiste à un éparpillement du singulier, comme l'observe Guattari: 'De cinq à six fillettes, on passe rapidement à trois jeunes filles et, après quelques hésitations, l'amour du Narrateur se fixe uniquement sur Albertine'⁸². Mais l'explosion ne s'arrête pas au groupe: elle est ensuite transférée à l'unité restante, selon Guattari:

Le « côté collectif » du début de cet amour ne perd pas pour autant ses droits, le caractère de multiplicité de l'objet investi étant, en quelque sorte, transféré d'un groupe à un individu. La traversée des visages se trouvera ainsi prolongée et approfondie par la traversée d'une identité, celle de la malheureuse Albertine, qui sera surveillée, testée, disséquée comme un animal de laboratoire.⁸³

L'assemblage désassemblé montre la fragilité et la volatilité des groupements. Dans un monde explosé où les personnages sont divisés, l'assemblage est voué à la dissolution. Le Narrateur regrette alors l'unité perdue de la 'petite bande': 'l'époque heureuse où la petite bande des jeunes filles lui semblait un tout homogène' comme le dit Wickers⁸⁴. L'assemblage n'est jamais définitif mais bien toujours momentané et ponctuel, en proie à son mécanisme contraire de la décomposition. Quand le Narrateur repense à la 'petite bande', celle-ci ne soulève plus que des sentiments de douleur, de déception et d'amertume:

Quoi qu'il en soit, s'il y avait un point commun – le mensonge même – entre ceux d'Albertine et de Gisèle, pourtant Gisèle ne mentait pas de la même manière qu'Albertine, ni non plus de la même manière qu'Andrée, mais leurs mensonges respectifs s'emboîtaient si bien les uns dans les autres, tout en présentant une grande variété, que la petite bande avait la solidité impénétrable de certaines maisons de commerce, de librairie ou de presse par exemple, où le malheureux auteur n'arrivera jamais, malgré la diversité des personnalités composantes, à savoir s'il est ou non floué. (III, 684-85).

m'intéressaient' (III, 287). Enfin, ses sentiments sont partagés pour Cottard entre dépréciation et reconnaissance médicale: 'Puis mon état s'aggravant on se décida à me faire suivre à la lettre les prescriptions de Cottard; au bout de trois jours je n'avais plus de râles, plus de toux et je respirais bien. Alors nous comprîmes que Cottard tout en me trouvant comme il le dit dans la suite, assez asthmatique et surtout « toqué », avait discerné que ce qui prédominait à ce moment-là en moi, c'était l'intoxication, et qu'en faisant couler mon foie et en lavant mes reins, il décongestionnerait mes bronches, me rendrait le souffle, le sommeil, les forces. Et nous comprîmes que cet imbécile était un grand clinicien' (I, 491). Cependant, aucun ne ressort de la description comme étant le favori. Si Saniette est moins mentionné dans la *Recherche* (83 fois), les noms de Cottard et Brichtot sont relativement proches (376 et 311). Cela est donc à l'inverse de la petite bande, où Albertine se démarque du groupe (2360) suivie d'Andrée (389), de Gisèle (47) et de Rosemonde (25). Voir Étienne Brunet, 'Noms propres', in *Le Vocabulaire de Proust*, vol 3.

⁸² *L'Inconscient machinique*, p. 350.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Chambres de Proust*, p. 222.

Si la comparaison des jeunes filles tend d'abord à montrer leurs différences, le Narrateur ne peut que constater le soutien mutuel qui s'opèrerait contre lui. Le nombre ne joue pas ici en sa faveur: en faisant concorder leurs mensonges, Albertine, Andrée et Gisèle avaient une véritable stratégie pour tromper Marcel. On est donc loin de la description originelle idéalisée de la 'petite bande' à Balbec. Ce mécanisme de l'assemblage montre à nouveau les mouvements contraires du Narrateur qui désassemble l'assemblé pour favoriser la précision, ou assemble l'apparement désassemblé afin, cette fois, de retrouver une cohérence perdue: une dramatisation entre l'unité et la vérité se joue véritablement au cœur de la *Recherche*. Elle est illustrée par ces mouvements de va-et-vient permanents.

4.3 Extraction et découpage

Les derniers mécanismes que nous étudierons ici seront ceux de l'extraction et du découpage. Nous remarquons une tendance chez le Narrateur proustien à sortir, à retirer un fragment de la description qu'il juge significatif dans son processus vers la loi. Dans son analyse du *Processus de la création chez Proust*, Fraisse parle de l'association systématique entre isolé et précieux⁸⁵. Selon lui, le Narrateur détache une partie parce que celle-ci suffit à elle seule à lui livrer quelque chose de plus grand: 'Ce que découvre le héros, c'est que le fragment par lui isolé lui livre d'emblée l'essence de l'art, peu à peu les secrets de l'analogie, et enfin l'utilité dogmatique de son propre statut de héros'⁸⁶. Pour Fraisse, l'extraction d'un détail se trouve être au fondement du processus de la création. Il offre au Narrateur les clés de l'œuvre à venir. Il conclut ainsi '[qu'il] y a ce qui est continu et sans prix, ce qui est fragmenté et précieux'⁸⁷.

Notre analyse abordera le fragment comme étant lié à une forme de grandeur transcendante. Outre la création, nous allons voir que le Narrateur proustien mise parfois sur la simplicité pour chercher à connaître complètement ne serait-ce qu'une petite partie du réel. Cependant, un détail mis hors-contexte peut aussi rapidement mener à l'erreur. Nous montrerons donc les atouts et les limites du mécanisme d'extraction, qui tente de passer du détail chargé en puissance significative à la loi générale, mais qui ne garantit en rien la finalité et la connaissance.

L'observation minutieuse du réel amène quelquefois le Narrateur à séparer de petits détails du reste. Cette sélection se fait principalement sous l'effet de la curiosité: il s'arrête et

⁸⁵ *Le Processus de la création chez Proust*, p. 224.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 281.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 285.

extrait un fragment parce que celui-ci l'intrigue. En l'isolant, il insiste sur sa puissance significative. Ce mécanisme de découpage présente l'intérêt d'isoler pour mieux aider le travail de la pensée. Autrement dit, il s'agit de choisir de restreindre le champ de vision pour tenter d'atteindre au moins une petite finitude. Sans parler précisément d'extraction, Deleuze réfléchit à l'utilité du détail à part chez Proust:

Lorsqu'une partie vaut pour elle-même, lorsqu'un fragment parle en lui-même, lorsqu'un signe s'élève, ce peut être de deux manières très différentes: ou bien parce qu'il permet de deviner le tout dont il est extrait, de reconstituer l'organisme ou la statue auxquels il appartient, et de rechercher l'autre partie qui s'y adapte – ou bien au contraire, parce qu'il n'y a pas d'autre partie qui lui corresponde, pas de totalité où il puisse entrer, pas d'unité dont il soit arraché et à laquelle il peut être rendu⁸⁸.

Nous allons partir de ce constat deleuzien pour montrer ce que les deux manières (le tout à partir du détail et le détail sans le tout) induisent dans l'œuvre, en commençant par le détail détaché qui rappelle le tout.

Pour le Narrateur, la vérité peut être élucidée à partir d'un petit fait étudié. L'intérêt du mécanisme d'extraction est de savoir soutirer à l'ensemble un élément qui ressort, soit parce qu'il semble condenser le sens, soit parce qu'il ne paraît pas à sa place. Le Narrateur remarque en effet la technique des menteurs qui consiste à inclure un détail qui ne se lie pas complètement au reste du discours. Swann en fait l'expérience quand il confronte Odette. Il lui explique avoir sonné puis frappé aux carreaux dans l'espoir de lui rendre visite mais qu'il est reparti, faute de réponse. Odette se justifie en disant qu'elle dormait et qu'elle avait tenté de le rattraper avoir entendu la sonnette. Or, elle ajoute également l'avoir entendu frappé à la fenêtre. Mais ce détail fausse l'explication donnée précédemment:

Elle ne se rendait pas compte que ce détail vrai avait des angles qui ne pouvaient s'emboîter que dans les détails contigus du fait vrai dont elle l'avait arbitrairement détaché et qui, quels que fussent les détails inventés entre lesquels elle le placerait, révéleraient toujours par la matière excédante et les vides non remplis, que ce n'était pas d'entre ceux-là qu'il venait. (I, 274)

Toute la réflexion autour du mensonge dans la *Recherche* montre que le moindre petit élément discordant peut mettre en péril l'intégralité du propos. Le Narrateur remarque, par exemple, que le bâtonnier du Grand-hôtel de Balbec ment à M. de Stermania en prétendant avoir des relations

⁸⁸ Proust et les signes, p. 121.

haut-placées: ‘« Nos amis en communs, les de Cambremer, voulaient justement nous réunir, nos jours n’ont pas coïncidé, enfin je ne sais plus », dit le bâtonnier, comme beaucoup de menteurs qui s’imaginent qu’on ne cherchera pas à élucider un détail insignifiant qui suffit pourtant [...] pour dénoncer un caractère et inspirer à jamais la méfiance’ (II, 48). Le Narrateur, qui n’est pas dupe de la jalousie du personnage, met en garde en montrant que ce ‘détail insignifiant’ peut avoir de plus grandes conséquences sur celui qui ment. Ce petit fragment involontaire dévoile une partie de la vérité et pousse celui qui le reçoit à partir à la recherche des morceaux manquants.

Extraire un petit détail revient à se rapprocher de la vérité. Mais celle-ci ne se présente que par bribes. Jamais les menteurs dans la *Recherche* ne donnent une explication complète. Le Narrateur doit se débrouiller pour fouiller afin de faire émerger un peu de sens et il n’hésite pas à décortiquer le langage ou les actions des personnages. Après le départ d’Albertine, par exemple, il décompose les moindres moments de la dernière soirée pour tenter d’isoler le détail qui expliquerait la situation présente:

Non, je ne vois rien sinon un petit fait qui prouve seulement que la veille elle savait qu’elle allait partir. La veille, en effet, elle prit dans ma chambre sans que je m’en aperçusse une grande quantité de papier et de toile d’emballage qui s’y trouvait, et à l’aide desquels elle emballa ses innombrables peignoirs et sauts de lit toute la nuit afin de partir le matin; c’est le seul fait, ce fut tout. (IV, 11)

Dans cet extrait, il apparaît clairement que le Narrateur refuse de se rendre à l’évidence. Il passe du ‘rien’ au détail qui laisse transparaître les préparatifs du départ – ‘ce petit fait’ renforcé par l’indice temporel ‘toute la nuit’ insiste bien sur le caractère unique et inhabituel du moment. Malgré les signes, le Narrateur est pris au dépourvu. Cela se fait particulièrement sentir dans le constat brutal: ‘ce fut tout.’ En réalité, cela ne s’arrête pas là car le ‘petit fait’ lance toute une énumération de détails qui viennent corroborer la thèse d’un départ longuement prémédité: la veille, Albertine a réglé ses dettes et a pris le temps de dire adieu au Narrateur et à Françoise. Deleuze rappelle que ‘le propre des signes, c’est qu’ils font appel à l’intelligence en tant qu’elle vient après, en tant qu’elle doit venir après’⁸⁹. Or dans ce cas-là, le Narrateur comprend les indices que trop tard et la fuite d’Albertine précipite avec elle la fuite du sens.

La vue est un ‘sens trompeur’ (III, 512). Nous l’avons vu avec le mécanisme d’agrandissement qui, en passant du petit au grand, fragmente par la même occasion le champ de vision, et rend impossible la détention d’une image globale et précise. Le mécanisme

⁸⁹ Proust et les signes, p. 191.

d'extraction présente lui aussi des risques, notamment quand le détail isolé est chargé d'une mauvaise interprétation. Car dans le processus, le fragment peut se retrouver trop éloigné de son contexte. Dans ce cas, au lieu de condenser le sens, le détail prend le chemin inverse de l'erreur et du contresens. Celui qui ne voit que partiellement se trompe parce qu'il n'a qu'un accès limité à la réalité à travers le fragment recueilli. Le Narrateur explique que 'la réalité même si elle est nécessaire n'est pas complètement prévisible, ceux qui apprennent sur la vie d'une autre quelque détail exact en tirent aussitôt des conséquences qui ne le sont pas et voient dans le fait nouvellement découvert l'explication de choses qui précisément n'ont aucun rapport avec lui (III, 520). Dans la description d'Albertine dans sa chambre de l'hôtel de Balbec, le Narrateur se focalise par exemple sur 'cet arrangement de cheveux qui avait pour but, caché de tous, de me plaire, à moi' (II, 284). Le Narrateur isole ce détail physique parce qu'il matérialise son empreinte sur la jeune fille. Pour lui, il symbolise la possession d'un secret commun qui, amplifié par le désir, laisse entrevoir une fin heureuse: une promesse d'union. Le héros se satisfait de ce détail et ne cherche pas à sonder plus attentivement le réel, que ce soit dans les expressions du visage d'Albertines ou dans ses pensées. Or, il se trouve qu'il fait une mauvaise lecture de la situation et son obsession autour d'un détail trop éloigné de la réalité l'amène à essuyer un premier refus. Sans ensemble ou sans totalité, on retient de l'expérience du Narrateur le danger des 'observations fragmentaires dont [on tire] parfois des inductions erronées' (II, 56).

Le Narrateur souligne également le danger de la conclusion généralisante lors du procédé d'extraction. Le fragment ne remplace pas le tout, il n'en n'est qu'une partie. C'est ainsi que dans la *Recherche*, certains tirent des conclusions hâtives. Le Narrateur prend l'exemple de Françoise qui juge à première vue que 'Mme de Villeparisis avait [...] à se faire pardonner d'être noble' (II, 56) avant de lui reconnaître un aimable caractère. Cela arrive également aux mondains comme Swann, qui se trompe sur Forcheville: 'd'images incomplètes et changeantes, Swann endormi tirait des déductions fausses' (I, 373). Et même si le Narrateur reconnaît les fautes des autres personnages, cela ne l'empêche de tomber lui-même dans le piège. Sur le nom des villes, il admet que 'ces images étaient fausses pour une autre raison encore; c'est qu'elles étaient forcément très simplifiées; sans doute ce à quoi aspirait mon imagination et que mes sens ne percevaient qu'incomplètement' (I, 382). Le Narrateur prend ici conscience du danger d'ignorer le tout. Semblable à l'expérience du microscope, l'extraction peut faire perdre de vue l'ensemble auquel le fragment est rattaché. Considéré hors-contexte, il est alors facile de tomber dans l'erreur.

Le tout semble inaccessible, peu importe la manière dont le Narrateur aborde le réel. Le mécanisme d'extraction le prouve encore: le Narrateur est inévitablement coincé dans un entre-deux, entre le tout et la partie où la vérité lui échappe toujours. Si cette leçon sur les dangers du mécanisme d'extraction rajoute encore un obstacle sur le chemin de la recherche des lois, le Narrateur renverse l'aspect négatif pour bâtir l'essence de sa création. Anne Simon explique que la *Recherche* 'est l'un des rares romans qui fait de l'erreur un élément positif'⁹⁰. Elle précise sa pensée en ajoutant que 'l'erreur est pour Proust – proche de Wagner – une part intégrante de « la recherche de la vérité », la littérature ayant pour fonction de faire accéder le Narrateur au « réel retrouvé » (IV, 458) avec son cortège d'errances et de contre-vérités'⁹¹. Nous retiendrons de l'étude des mécanismes du petit et du fragment que les différents mouvements ne garantissent pas une finalité stable: il s'agit plutôt dans la *Recherche* de montrer tous les chemins qui mènent vers cette quête de la vérité.

Conclusion

Dans *Le Temps retrouvé*, le Narrateur explique ses ambitions littéraires quand il affirme vouloir 'créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art' (IV, 610). Notre analyse des mécanismes du petit et du fragment a montré l'étendue de la soif de compréhension du Narrateur. Bien que ces solutions semblent difficiles à atteindre et à formuler, il met tout en place pour s'en rapprocher au maximum. Cela passe par une observation minutieuse et adaptée. Le Narrateur modifie en permanence sa perception, ses yeux s'accommodent pour toucher au plus près la vérité. Ainsi, il alterne entre les mécanismes de diminution ou d'augmentation. Mais loin de ne toucher qu'à la taille de ce qui est observé, le Narrateur cherche aussi à déceler ce qui pourrait être caché à l'intérieur. C'est pour cela qu'il décompose puis recompose. Tous ces mécanismes illustrent le mouvement perpétuel que le Narrateur entreprend pour aller vers la vérité. Mais dans ces va-et-vient entre le petit et le grand, le fragment et le tout, il ne parvient à fixer qu'un peu de sens, loin de la grande loi générale recherchée.

⁹⁰ Anne Simon, 'Erreur', in Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust* (Paris: Honoré Champion, 2014), pp. 341-42 (p. 341).

⁹¹ *Ibid.*

On retire également l'image d'un univers pluriel, multiple et fragile de cette analyse des mécanismes de la perception. La *Recherche* est dominée par l'instabilité: les conflits comme l'affaire Dreyfus et la première guerre mondiale font exploser une société déjà divisée. Les personnages sont caractérisés par la dualité, voire l'innombrable multiplicité. Il est impossible pour le Narrateur de les ramener à une caractéristique ou une identité stable. Cette description d'un monde complexe et multiple complique forcément la formulation de lois générales qui puissent tenir dans le temps.

Certains mécanismes sont également trompeurs. Agrandir un petit détail amène par exemple la fragmentation de l'ensemble. En voulant préciser une partie, le Narrateur prend le risque de laisser le reste de côté, qui pourrait être tout aussi important ou significatif. Nous avons aussi vu que quand l'image se présente déjà réduite au Narrateur, celui-ci la complète au gré de ses désirs et de ses envies. Il peut alors en faire et en dire ce qu'il veut. Enfin, nous avons insisté sur les risques de soustraire un fragment au tout. Dans le processus d'extraction d'une partie, le Narrateur ou les personnages peuvent perdre l'impression d'ensemble. Charger alors un détail de sens sans le contexte général, c'est risquer de s'engager sur le chemin de l'erreur et du contresens.

Finalement, le nombre de mécanismes, qui reflète autant d'options pour le Narrateur, n'est pas un signe de qualité puisqu'aucun ne semble garantir l'élaboration d'une loi générale. Au contraire, ils ne permettent au Narrateur de tirer que quelques petites conclusions partielles, aussi fragiles que l'assemblage et la composition dans la *Recherche*. La contradiction reste au cœur de l'œuvre: il est difficile de fixer du sens définitif. Il n'y a pas une vérité, mais des vérités dans l'œuvre. Isabelle Serça affirme ainsi que '[l]e texte ne choisit pas: il fait coexister l'une à côté de l'autre ces différentes formulations, donnant ainsi à lire jusque dans le style cette vision kaléidoscopique du monde'⁹². Face à cette multiplicité, rien ne tient et tout reste à l'état de fragment. Après avoir montré, dans ce chapitre, tous les processus mis en œuvre par le Narrateur pour aller vers les lois à partir du petit et du fragment, nous allons maintenant voir que celles-ci ne constituent jamais un point d'aboutissement. Les lois générales ne résistent pas au temps: elles sont en proie constante à la contradiction et à la remise en question.

⁹² Isabelle Serça, 'Kaléidoscope', in Bouillaguet, Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, pp. 543-44 (p. 543).

Chapitre 4

Tout n'est que fragment: relativité des lois et de l'écriture d'À la recherche du temps perdu

Dans le chapitre précédent, nous avons insisté sur les mécanismes du petit et du grand en marche dans la *Recherche*. Nous avons montré que les mouvements contraires et contradictoires de l'agrandissement, de la réduction, de la création et de la destruction interagissent dans l'œuvre afin de permettre au Narrateur de mieux retranscrire tout ce qu'il voit et de se rapprocher de la vérité et des grandes lois. En effet, celui-ci s'éloigne, démultiplie, assemble, détruit ou fragmente l'objet regardé pour dépasser la première couche superficielle et trouver la vraie raison de l'attention. Car le Narrateur aime à expliquer le motif qui attire le regard et pique sa curiosité: 'je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir' (IV, 457). De ce fait, on retient deux principes fondateurs de la description proustienne dans la *Recherche*. D'un côté, il ne faut pas se fier à la taille des objets: le moindre petit élément peut prendre tout son sens avec le temps et dévoiler finalement sa véritable grandeur. Nous l'avons vu avec les exemples de la petite madeleine et de la petite phrase de Vinteuil. De l'autre côté, la description est ouverte à la perfectibilité: le Narrateur prend le temps de dépeindre, quitte à revenir et répéter pour rendre l'image ou le motif le plus précis possible. Ainsi, il vide, épuise, fait le tour de l'objet regardé pour permettre la transition du petit à la loi qui lui importe vraiment.

Ce chapitre va procéder au passage du petit et du grand au particulier et au général. Ce dernier intéresse tout particulièrement le Narrateur qui le cherche au quotidien. Quand Saint-Loup lui parle de stratégie militaire, par exemple, il exprime son plaisir à reconnaître des similarités entre les batailles: 'je n'étais pas indifférent à ces derniers exemples comme chaque fois que sous le particulier on me montrait le général' (II, 416). Cet intérêt pour le mouvement du particulier au général n'est pas unique au Narrateur proustien. Nous avons vu dans le premier chapitre que Baudelaire tire l'essence de l'éternel à partir du transitoire, et que Zola analyse le moindre détail de la famille des Rougon-Macquart pour faire apparaître quelques parcelles de vérité sur la société du Second Empire. Chez le Narrateur proustien, ce lien entre particulier et général devient le moteur dynamique et complexe de sa création. Bowie affirme que '[h]igh art, in Proust's formula, must always begin low, be prepared to plunge from its summits back into

the trivial and the everyday, and do this even as it reaches its moment of epic culmination'¹. Quant à Landy, il voit dans ce mouvement progressif une volonté de la part du narrateur d'inscrire ses sensations et ses impressions dans un monde de savoir, ce qu'il analyse comme une 'rage of generalization [which] is a deep and ineradicable element of his individual being'².

Dans ce chapitre, nous allons revenir sur ce que Landy appelle 'la rage de généralisation' pour montrer cette tendance récurrente du Narrateur à tirer du général à partir du particulier. En effet, on découvre dans la *Recherche* un schéma habituel au niveau de la description. Celui-ci se décompose en trois étapes majeures: constat, tentative d'ancrage et remise en question. Le Narrateur commence par faire une série d'observations jusqu'à découvrir le trait universel. À ce moment-là, il tente de 'fixer' le sentiment ou la sensation et de les rattacher à un plus grand tout en généralisant. Mais nous verrons que les lois, une fois formulées, ne tiennent pas dans la durée, et qu'il ne suffit d'un petit rien pour venir semer le doute, questionner la véracité du propos et invalider complètement la maxime générale, parfois immédiatement ou un peu plus tard dans le temps. Nous distinguerons ici trois problèmes autour de la loi proustienne: d'abord, le lien ambigu entre sensation et loi. La perception ne garantit pas le savoir et pour autant, la formation des lois du Narrateur ne dépend que d'elle. Puis, la question de l'objectivité se pose dans la *Recherche*. Jamais commentées par autrui et que très rarement comparées à d'autres cas, les lois ne sont le fruit que d'une perception unique: celle du Narrateur. Enfin, le dernier danger qui se présente est celui d'une formulation trop vague et imprécise. Le moindre mot en moins ou en trop peut venir compromettre la stabilité du propos. En étudiant les problèmes liés à la loi dans la *Recherche*, nous voulons montrer leur émiettement inévitable et leur relativité. Le caractère temporaire des lois, pourtant sensées être inébranlables, vient soutenir la thèse d'un monde proustien multiple et instable. Comme nous l'avons déjà montré dans le chapitre précédent, le Narrateur tente tout ce qu'il peut pour fixer un peu de sens, mais les lois sont fragilisées. Pour Fülöp, l'une des raisons est à trouver dans l'ambivalence de l'univers proustien:

The truth of the novel is not double-faced but both simple and complex in the same manner as the world is in the Narrator's eyes and words: it is one and many at the same time, infinitely simple and infinitely multiple, both immediate and distant, both straightforward and elusive, without it involving a contradiction.³

¹ *Proust Among the Stars*, p. 105.

² *Philosophy as Fiction*, p. 33. Carles Besa Camprubí utilise aussi l'expression 'quête compulsive' ('Le Désir de la loi / les lois du désir: maxime et motivation dans la *Recherche*', in Christian Moncelet (dir.), *Désir d'aphorismes* (Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998), pp. 101-8 (p. 107)).

³ *Proust, the One, and the Many*, p. 186.

Dans un univers dominé par la dualité constante, comme nous le décrit Fülöp, l'évidence et la vérité apparaissent comme des concepts utopiques. Nous voulons arguer que le grand, le tout et le général sont vaincus au profit du petit et du fragment dans la *Recherche*. Nous verrons que le Narrateur parvient à saisir des fragments de vérité dans les mouvements contraires qu'il effectue entre avancée et recul, destruction et assemblage. Mais ces fragments côte-à-côte ne suffisent pas à établir une base de sens solide qui dure dans le temps. Cela nous amènera à constater le manque de finalité et d'aboutissement des lois qui restent relatives.

Nous ferons ensuite le lien entre loi et écriture en tant que deux entités instables et fragmentaires dans la *Recherche*. Pour parler de la temporalité des lois, nous utiliserons un vocabulaire spécifique tel que 'absence de finalité', 'développement', 'reprise' et 'relance', mais nous verrons que ces mots sont facilement interchangeables pour qualifier l'écriture proustienne. Loin d'être statique, uniforme ou linéaire, plusieurs vitesses de la narration sont remarquables à la lecture du roman. Nous faisons ici la distinction entre l'écriture de Proust et celle de son Narrateur, qui, à part quelques morceaux écrits que nous étudierons, ne reste encore qu'à l'état de projet. Nous voulons montrer que l'écriture de Proust est mimétique des actions du Narrateur: elle souligne les moments d'attente, d'emballement et de doutes. L'écriture est à l'image de la description du temps dans la *Recherche* où le Narrateur nous dit ressentir les petites variations des journées: 'Une heure n'est pas qu'une heure. C'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats' (IV, 467-68). Le Narrateur relate aussi l'expérience du temps rallongé face à l'angoisse amoureuse: 'Le hasard d'une minute d'angoisse, minute indéfiniment prolongée par notre faiblesse de caractère laquelle refait chaque soir des expériences' (III, 602). Cette deuxième partie visera donc à montrer les différents mouvements d'une écriture proustienne par à-coups, parfois ralentie, parfois accélérée et toujours saccadée.

Ce rythme aléatoire fait de la lecture une expérience vivante où l'on ressent l'instantanéité et l'immédiateté. Le roman apparaît comme une œuvre en cours qui fait d'abord vivre et ressentir les rallongements quand le Narrateur a besoin de déployer la description, de répéter pour insister sur l'importance d'un moment. Nous verrons, par exemple, que le départ d'Albertine provoque un glissement de l'écriture comme si Proust continue d'écrire pour laisser le temps au Narrateur de s'expliquer la raison d'un tel événement et d'avancer vers l'acceptation au fil du récit. À l'inverse, quand celui-ci prend le temps de déchiffrer, d'expliquer et de comprendre, l'écriture freine et se met en pause. Nous arguerons que l'écriture ne présente pas la marque d'une continuité ou d'un mouvement uniforme mais qu'elle se veut plutôt mouvementée, faite d'à-coups et d'allers et retours qui fragmentent le récit. Nous verrons que

malgré les volontés affichées du Narrateur pour ‘extraire des vérités importantes et dignes de cimenter [s]on œuvre’ (IV, 545), l’écriture ne parvient pas à fixer, à unifier ou à composer. Bien au contraire, elle frappe par les démarcations qu’elle crée, par les débordements et les séparations qu’elle provoque. Il s’opère donc une double négociation dans la *Recherche*: celle entre le petit fait et la grande loi et celle entre le fragment et l’unité. Et à défaut de pouvoir atteindre la vérité et le tout, Proust et le Narrateur doivent se contenter d’un aboutissement partiel.

1. De la conclusion à la relance: mouvement cyclique des lois proustiennes

‘Et puis, un seul petit fait, s’il est bien choisi, ne suffit-il pas à l’expérimentateur pour décider d’une loi générale qui fera connaître la vérité sur des milliers de faits analogues?’ (IV, 95). Cette remarque du Narrateur intrigue du fait de son ton fluctuant: est-ce une constatation, une hypothèse ou un souhait? Nous savons qu’au moment où il s’exprime il passe son temps à essayer de comprendre les raisons du départ d’Albertine et il décortique les moindres moments passés avec elle, dans l’espoir de trouver l’élément qui mettrait soudainement en lumière l’intégralité du caractère de la jeune fille. Une séquence sérielle comme décrite ci-dessus annoncerait la possibilité d’anticiper ce qui arrive, sans laisser le moindre coin d’ombre. Elle révèle également l’intérêt du Narrateur pour la généralisation. Dans la *Recherche*, ses expériences personnelles lui servent à alimenter des réflexions plus générales concernant, par exemple, la nature, l’identité, la mondanité, l’art, les sentiments humains, la tromperie ou encore la guerre.

En questionnant le processus de généralisation, nous découvrons la reproduction d’un schéma récurrent par le Narrateur de la *Recherche*. Celui-ci procède d’abord de manière scientifique à l’observation: il répète, tourne autour de l’objet sans donner l’impression de le toucher comme pour le laisser intact. Puis, il creuse jusqu’à découvrir le trait qui rattache le particulier à une forme d’universalité. C’est à cet instant qu’il formule alors sa loi, brève, claire et générale⁴. Si le Narrateur a un schéma récurrent pour formuler ces lois, nous verrons que ces dernières répètent un mouvement circulaire de la conclusion à la relance.

⁴ Voir la liste prolifique de maximes rassemblées par Luckhurst dans *Science and Structure in Proust's 'À la recherche du temps perdu'*, pp. 7-8.

1.1 Du petit fait à la grande loi: schéma systématique du Narrateur proustien

Nous avons montré dans le chapitre précédent que le Narrateur scrute aussi bien le petit que le grand: il agrandit ou réduit quand il a besoin de voir avec plus de précision. Seulement, une fois le stade de l'observation passé, le petit est sacrifié au profit de la généralité. Milly remarque que 'les impressions ne sont qu'un point de départ. Il faut ensuite remonter jusqu'aux lois et ensembles de lois psychologiques'⁵. Les deux sont, en effet, indissociables: il faut partir du détail ou du petit fait pour trouver du général. Car, il s'agit, pour le Narrateur, de fixer un peu de certitude dans un univers mouvant: 'l'œuvre est signe de bonheur, parce qu'elle nous apprend que dans tout amour le général gît à côté du particulier, et à passer du second au premier par une gymnastique qui fortifie contre le chagrin en faisant négliger sa cause pour approfondir son essence' (IV, 483).

Pour atteindre la loi, le Narrateur suit une méthode scientifique qui consiste à partir de l'observation. C'est en promenant son regard qu'il tombe sur un détail qui l'interpelle et pique sa curiosité. À ce moment-là, il s'attache à faire ressortir la sensation marquante qui s'élève. L'observation est donc suivie du temps de la réflexion et de l'expérimentation. Ce schéma récurrent de la recherche des lois, le Narrateur le décrit précisément dans *Le Temps retrouvé*:

Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas. Comme un géomètre qui dépouillant les choses de leurs qualités sensibles ne voit que leur substratum linéaire, ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules; ou plutôt c'était un objet qui avait toujours été plus particulièrement le but de ma recherche parce qu'il me donnait un plaisir spécifique, le point qui était commun à un être et à un autre. (IV, 296)

Le Narrateur souligne par deux fois la première étape cruciale du déchiffrement de la loi: il faut commencer par regarder de près.

1.1.1 Constat et ancrage à la manière d'un scientifique

⁵ Proust et le style, p. 44.

Le système de recherche de grande loi du Narrateur émerge d'un simple constat. Il s'arrête sur un petit détail ou un petit fait parce que celui-ci se démarque par l'impression d'importance qu'il dégage. À partir de cette sensation, une tentative d'ancrage s'ensuit. Le Narrateur cherche à maintenir fixé ce qui est analysé pour se laisser un temps d'examen. Dans un monde aussi mouvant et volatile que celui de la *Recherche*, le processus d'ancrage apparaît comme le moyen de ne pas laisser échapper la sensation. Cela donne également le temps au Narrateur d'étudier, de questionner et de spéculer tout autour de la découverte. Prenons par exemple le vitrail de l'église de Combray, qu'il examine alors qu'il accompagne ses parents à la messe. Le Narrateur commence par extraire du tout un morceau particulièrement significatif à ses yeux: 'Il y en avait un qui était un haut compartiment divisé en une centaine de petits vitraux rectangulaires où dominait le bleu' (I, 59). Maintenant détaché, le fragment du vitrail peut être étudié attentivement. Le Narrateur remarque des variations de couleurs sur lesquelles il spéculé: 'mais soit qu'un rayon eût brillé, soit que mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière tour à tour éteinte et rallumée, un mouvant et précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon' (I, 59). Prolonger l'expérience dans le temps lui permet de compléter ses remarques: 'un instant après les petits vitraux en losange avaient pris la transparence profonde, l'infrangible dureté de saphirs' (I, 59). Il tire alors une première conclusion sur le côté chaleureux et historique du vitrail qui l'amène à une réflexion plus globale sur la place de l'église dans le 'Temps':

Tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville: un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps – déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux. (I, 60)

L'expérience réussie du vitrail est l'une des premières observations minutieuses qui établit une habitude de comportement chez le Narrateur. Celui-ci adopte cette manière de procéder afin de rechercher des lois et la multiplie dans le reste de la *Recherche*.

Cette première étape vers la loi générale requiert l'attention, de la précision et de la patience. Ces qualités nous amènent à dire que le Narrateur procède à la manière d'un scientifique. Notons que Pierre Trahard réfute ce qualificatif pour mieux insister sur la qualité d'artiste du Narrateur. Pour Trahard, les deux notions sont antinomiques et loin de la science,

le roman 's'élève, selon lui, dans le domaine de la spiritualité et de la pureté'⁶. Pourtant, de nombreux critiques examinent le thème de la science dans la *Recherche*⁷. Spitzer affirme '[qu'à] chaque page, le récit tourne à un didactisme scientifique'⁸. Mentionnons également Bowie, qui constate que 'Proust writes with admiration about the slow, patient procedures of the scientist and places that slowness in perpetual dialogue with the happy accidents and intuitive leaps which also fuel creative intellectual and artistic work'⁹. De notre côté, nous soutenons que le Narrateur aborde le réel comme un scientifique dans sa recherche de grandes lois, comme nous venons de le montrer avec l'expérience du vitrail à Combray. Le Narrateur accepte et relaye lui-même la comparaison dans le *Temps retrouvé*. Il note toutefois une distinction majeure concernant le temps de la réflexion: 'L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence procède et chez l'écrivain vient après' (IV, 459). Mais nous verrons que, dans la *Recherche*, le Narrateur reste bloqué dans le domaine du spéculatif. Avant de montrer l'absence d'aboutissement de sa méthode, examinons la deuxième étape: le temps de la réflexion pour découvrir l'essence du général.

1.1.2 Mouvement du particulier vers le général

Tout un mouvement vers le général sort de la constatation et de l'ancrage du particulier. Pour cela, le Narrateur prend son temps autour de l'observé et construit progressivement une réflexion plus globale. Autrement dit, le processus de généralisation s'effectue à partir d'un détail étiré dans le temps, jusqu'à ce que le Narrateur parvienne à formuler une loi. Dans *Du Côté de chez Swann*, par exemple, il remet intégralement en question le caractère de Legrandin, après avoir fixé et analysé le 'petit signe en quelque sorte intérieur aux paupières' (I, 24) qu'il prend pour de l'impolitesse. Après s'être étendu sur la situation, il tire une leçon sur la connaissance d'autrui: 'Elle était comme toute attitude ou action où se révèle le caractère profond et caché de quelqu'un: elle ne se relie pas à ses paroles antérieures, nous ne pouvons pas la confirmer par le témoignage du coupable qui n'avouera pas' (I, 25). Le simple 'petit

⁶ *L'Art de Marcel Proust*, p. 72.

⁷ Voir Nicola Luckhurst, *Science and Structure in Proust's 'À la recherche du temps perdu'*; Joël Loehr, 'Science critique et conscience d'auteur: Proust à l'épreuve', *Littérature*, 168 (2012), 103-20, ou Philippe Chardin, 'L'Autorité perdue puis retrouvée de la science chez Flaubert, chez Musil et chez Proust', *Item* [en ligne]: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=579989> [accédé le 10 août 2017].

⁸ *Études de style*, p. 420.

⁹ *Proust Among the Stars*, p. 199.

signe' de Legrandin vient ainsi nourrir toute la réflexion sur la dualité des personnages proustiens.

Un peu plus loin dans la *Recherche*, la rencontre entre le Narrateur et Morel accentue encore plus l'impossibilité de capter complètement autrui. Le Narrateur remarque, en effet, l'hypocrisie de Morel qui se sert de lui pour intervenir auprès de Mme Verdurin: 'dès que je l'eus fait surtout, et sans retour possible en arrière, le « respect » de Morel à mon égard s'envola comme par enchantement' (III, 302). Il déduit facilement que 'sa nature devait être vile, qu'il ne reculait quand il le fallait devant aucune platitude, ignorait la reconnaissance' (III, 302-3). Mais loin de s'arrêter à l'exemple individuel, il applique sa remarque à l'ensemble de l'humanité: 'En quoi il ressemblait au commun des hommes' (III, 303). Le passage du particulier au général s'effectue donc en reliant une maxime à partir du petit détail. Ainsi, le sens du ponctuel se retrouve rattaché à une grandeur transcendante. Dans ce cas-ci, il suffit au Narrateur de décrire le comportement de Morel pour critiquer les vices humains de manière générale. Cette idée de la petite partie qui vaut pour le tout est exploitée, par le Narrateur, afin de donner du sens au moindre détail de la vie quotidienne. Son usage récurrent nous pousse alors à questionner les valeurs de la généralisation dans la *Recherche*.

1.1.3 Valeurs de la généralisation

Deux raisons principales semblent guider le Narrateur dans sa quête de la généralisation. Elle semble d'abord lui apporter une certaine forme de réconfort: faire partie d'un plus grand tout, c'est ce dire que l'on n'est pas le seul à faire face aux aléas du quotidien. En effet, le Narrateur justifie fréquemment ses désespoirs, amoureux le plus souvent, en les présentant comme des événements inévitables, imposés à tous les hommes. Dans *Le Côté de Guermantes*, par exemple, il tente d'apaiser ses peines de cœur en se rappelant que la déception est une expérience universelle:

Ces sentiments particuliers toujours quelque chose en nous s'efforce de les amener à plus de vérité, c'est-à-dire de les faire se rejoindre à un sentiment plus général, commun à toute l'humanité, avec lequel les individus et les peines qu'ils nous causent nous sont seulement une occasion de communiquer. Ce qui mêlait quelque plaisir à ma peine c'est que je la savais une petite partie de l'universel amour. (II, 418)

La généralisation lui offre ici un bref répit alors que le Narrateur subit les tourments du sentiment amoureux. D'après lui, la situation dépasse son propre cas, celui de Gilberte ou de

Mme de Guermantes, car elle s'inscrit dans un tout qui forme 'l'universel amour'. La généralisation lui permet également de voir au-delà du désespoir présent. Elle lui donne l'espoir d'avancer à un moment donné vers la délivrance. Le Narrateur sait, en effet, qu'après l'amour et la jalousie vient la fin de la souffrance avec l'oubli. Il se réfère à cette loi quand il parle de son expérience avec Albertine: 'cet amour après s'être tellement écarté de ce que j'avais prévu, d'après mon amour pour Gilberte; après m'avoir fait faire un détour si long et si douloureux, finissait lui aussi, après y avoir fait exception, par rentrer, tout comme mon amour pour Gilberte, dans la loi générale de l'oubli' (IV, 223). La généralisation apporte donc un peu de sens aux événements que le Narrateur vit. Celui-ci s'y rattache pour se rassurer et se dire que sa situation n'a rien d'unique: elle parle à tous les hommes.

Au-delà de l'aspect personnel, le Narrateur répète aussi le schéma de généralisation parce qu'il le juge essentiel à la création littéraire. En effet, il multiplie les maximes, car il considère qu'il est vital de tirer quelques grandes leçons de l'observation pour assurer la postérité de son œuvre: 'Aussi fallait-il me résigner, puisque rien ne peut durer qu'en devenant général.' (IV, 484). Le Narrateur considère l'universel comme le moyen d'empêcher la fuite du temps et d'assurer la survie des expériences et des impressions. La volonté d'écrire devient alors un besoin – sentiment qu'il éprouve à la vue des clochers de Martinville à Combray. Mais le lien entre besoin, sensation et loi n'est pas si clair: comment assurer l'objectivité ou la validité permanente d'une loi? Peut-on faire confiance au Narrateur et à ses conclusions basées sur sa simple interprétation? Dans la prochaine partie, nous nous attarderons sur les problèmes de la loi proustienne et nous montrerons que le prolongement du roman sur la durée amène de nouvelles expériences, de nouvelles rencontres et apporte de nouveaux détails qui relancent la réflexion et invalident une loi précédemment formulée. Dans la *Recherche*, la remise en question est toujours inévitable.

1.2 Problèmes de la loi proustienne

La loi générale et absolue n'existe pas dans le grand roman proustien. Malgré la volonté affichée par le Narrateur d'établir une base de savoir stable, plusieurs problèmes viennent mener à mal le projet. Pour Fülöp, le concept de vérité est d'abord à l'image de l'ambivalence du monde dans lequel il tente de s'inscrire: il est tous les contraires à la fois. Le projet du Narrateur, qui est de vouloir fixer la vérité sous la forme de lois universelles, apparaît compromis dans un monde dominé par la duplicité permanente. Comment arrêter le sens dans un univers où tout bouge en suivant un mouvement puis son contraire? Nous soulèverons trois problèmes majeurs

aux lois de la *Recherche*. Nous questionnerons d'abord le lien hasardeux que le Narrateur noue entre sensation et loi. Comme nous l'avons vu, la quête du général part de l'observation et de l'impression. Cependant, aux prémices de l'énonciation de la loi, le Narrateur ne peut garantir d'avoir complètement et correctement interprété les signes. Puis, nous montrerons que les lois sont le fruit d'une subjectivité. Malgré son approche scientifique et objective, le Narrateur bascule dans la relativité au moment où il formule des lois qui ne sont valables que pour lui, à un instant donné de l'histoire. Enfin, nous noterons les limites de la formulation des lois: certaines d'entre elles, trop vagues, trop détaillées ou trop générales, ne tiennent pas dans le temps. Dès lors la contradiction ou la remise en question est inévitable. Ces trois problèmes nous amèneront donc à soutenir l'idée que les lois sont relatives, partielles et ponctuelles dans la *Recherche*. Le sens n'est fixé qu'un moment avant de s'effriter: la grande loi retombe alors précipitamment à l'état de petits fragments.

1.2.1 La sensation au fondement de la loi

Dans le schéma de généralisation entrepris par le Narrateur, nous avons vu que la sensation constitue le point de départ. Elle lui indique que l'élément observé dissimule quelque chose de plus grand et de plus important. À partir de là, le temps de la réflexion se met alors en place dans le but est de tirer du général au particulier. La répétition systématique de ce schéma n'en fait cependant pas une méthode infallible. Bien au contraire, on trouve à ses fondements un problème majeur: le lien entre sensation et loi n'est pas aussi évident que ce que décrit le Narrateur. Notons d'abord que les deux mots sont à l'opposé en termes de définition: si la sensation est mobile, momentanée et singulière au sujet qui l'éprouve, la loi se veut stable et universelle. Pourtant, malgré leur incompatibilité fondamentale, le Narrateur les rapproche constamment. Prendergast considère que l'on assiste, dans la *Recherche*, à des allers-et-retours entre l'intelligence et l'impression, qu'il décrit comme un 'sparring contest'¹⁰: 'intelligence and impression are not best seen as peacefully coexisting neighbors, Proust's text moving freely from the embrace of one to that of the other as local needs dictate. It is more a case of it bouncing unsteadily back and forth from one to the other, as if unsure as to where its real « argument » lies'¹¹. Prendergast insiste sur la précarité du lien entre intelligence et impression. Le Narrateur oscille entre les deux, commence par mobiliser la sensation, y ajoute la réflexion, revient sur la

¹⁰ *Mirages and Mad Beliefs*, p. 109.

¹¹ *Ibid.*, p. 108.

première pour compléter la seconde, afin d'en tirer une loi. Dans *Le Temps retrouvé*, il explique '[qu'il] fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel' (IV, 457). Cette règle générale que le Narrateur s'impose à lui-même est le moteur de sa quête du général. Mais un peu simplifiée, elle laisse de côté les risques d'erreur de lecture et d'interprétation qui entourent le lien entre voir et savoir.

Ce débat s'inscrit dans une longue réflexion dont les prémices ont été jetées par Platon dans le *Théétète*: 'celui qui a posé que la science est sensation et ce qui apparaît à chacun, cela, aussi, est pour celui à qui cela apparaît, que lui reste-t-il donc à dire?'¹². Dans le dialogue, Socrate soutient qu'on ne peut pas accéder à la vérité par la perception, notamment du fait que l'homme peut être sous la menace de l'illusion. Par conséquent, Socrate conclut que la perception et la connaissance sont dissemblables. Shattuck prolonge la réflexion chez Proust et affirme que, dans la *Recherche*: 'the science of optics forever shows the errors of our vision, the distortions from accuracy, deviations from the straight line'¹³. Et il ajoute: 'error establishes itself as one persistent principle of Proust's universe'¹⁴. En effet, nous avons vu que le Narrateur, et les personnages, ne sont pas à l'abri des erreurs d'interprétations liées à la perception. Tel est le cas de Charlus qui prend les gestes de Cottard pour des marques d'affection:

C'est ce qui fait sans doute plus encore que le désir, ou la commodité d'habitudes communes et presque autant que cette expérience de soi-même qui est la seule vraie, que l'inverti dépiste l'inverti avec une rapidité et une sûreté presque infaillibles. Il peut se tromper un moment mais une divination rapide le remet dans la vérité. Aussi l'erreur de M. de Charlus fut-elle courte. Le discernement divin lui montra au bout d'un instant que Cottard n'était pas de sa sorte et qu'il n'avait à craindre ses avances. (III, 312-3)

Si l'erreur est ici vite corrigée par Charlus, le Narrateur retient qu'il est facile d'accumuler les mauvaises interprétations: 'Certes il est bien d'autres erreurs de nos sens, on a vu que divers épisodes de ce récit me l'avaient prouvé, qui faussent pour nous l'aspect réel de ce monde' (IV, 622). La présence de petites erreurs, même corrigées, complique un peu plus la crédibilité du système de loi.

¹² Platon, *Théétète* (Paris: Flammarion, 1999), p. 168.

¹³ *Proust's Binoculars*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.* Deleuze précise également que 'Proust insiste constamment sur ceci: à tel ou tel moment, le héros ne savait pas encore telle chose, il l'apprendra plus tard. Il était sous telle illusion, dont il finira par se défaire', (*Proust et les signes*, p. 8). Autrement dit, Deleuze nous incite à ne pas faire confiance aux lois formulées dans cet espace de temps où le Narrateur est en proie à l'illusion.

Encore une fois au cœur de la contradiction, le Narrateur souligne toutefois qu'il est conscient des difficultés auxquelles il doit faire face: 'Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit' (IV, 491). Il reconnaît, par exemple, les échecs de la mémoire involontaire au moment où le lien entre sensation et savoir est rompu: quand l'intelligence n'arrive pas à émerger et que l'impression reste seule, le Narrateur est borné au petit fait. Laisser échapper la grande loi est alors vécu comme un véritable échec. Mais contrairement à l'opposition socratique entre voir et savoir, Shattuck propose une alternative: 'Error, optical illusion, provides the material out of which truth must emerge'¹⁵. Pour lui, l'intuition sensorielle, même erronée, constitue une première tentative vers l'établissement du savoir, sans le garantir pour autant. Nous soutenons en parallèle que, même si ce lien entre sensation et loi, s'avère instable, il permet toujours au Narrateur de préciser sa pensée et d'avancer vers une nouvelle formulation, après un mouvement de recul induit par la remise en question. La loi n'est pas universelle et éternelle, mais elle offre momentanément un petit bout de connaissance.

1.2.2 La subjectivité

Le deuxième problème majeur que pose la loi proustienne a trait à la question d'objectivité. Le récit dépend d'un point de vue unique: celui du Narrateur. Landy observe que la 'focalization, in the *Recherche*, [...] conveys the structure of a subjectivity. But it also conveys the structure of a subjectivity, a particular one, that of Marcel'¹⁶. La *Recherche* est le récit d'une vision singulière qui se construit sans inclure d'autres avis. Par conséquent, les lois qui découlent de cette observation unique et individuelle sont le résultat problématique d'une subjectivité. Le Narrateur a beau vouloir formuler des généralisations, tous ses propos sont en rapport avec ce qu'il vit sur le moment, avec ses perceptions et ses ressentis. Dans *La Fugitive* par exemple, le Narrateur tente d'expliquer le départ d'Albertine et ce 'coup physique au cœur' (IV, 8) qu'il provoque. En partant de sa situation malheureuse actuelle, le récit bascule soudainement dans la généralité: Albertine est remplacée par 'la femme' – 'celle qui désire donner au regret son maximum d'intensité, soit que la femme n'esquissant qu'un faux départ, elle veuille seulement demander des conditions meilleures, soit que, partant pour toujours – pour toujours! – elle désire

¹⁵ Proust's *Binoculars*, p. 98.

¹⁶ *Philosophy as Fiction*, p. 136. Genette fait une remarque similaire dans *Figures III* quand il affirme que 'c'est en général le « point de vue du héros » qui commande le récit, avec ses restrictions de champ, ses ignorances momentanées' (pp. 214-15).

frapper, ou pour se venger, ou pour continuer d'être aimée' (IV, 9). Après avoir considéré toutes les raisons d'une telle action, le Narrateur conclut sur une loi générale: 'Toute femme sent que, plus son pouvoir sur un homme est grand, le seul moyen de s'en aller, c'est de fuir' (IV, 9). La formulation respecte en apparence les caractéristiques fondamentales de la loi. Extraite de l'ensemble, elle mêle autorité et universalité. Toutefois, replacée dans le contexte, la loi est puissamment subjective puisque l'on comprend que la femme n'est autre qu'Albertine. Cette conclusion ne sert finalement qu'à rassurer ponctuellement le Narrateur, en lui donnant l'illusion de détenir la vérité concernant le départ de la jeune fille. Mais celle-ci est vite remplacée par une prolifération d'autres raisons possibles. La loi n'est donc jamais totalement universelle et définitive. Bersani insiste sur ce point en affirmant que 'what is general in the general laws – the Narrator's claims to universal truths notwithstanding – is Marcel's unique point of view on the world'¹⁷. Bersani met en valeur ici la contradiction entre 'général' et 'unique'. Le Narrateur se prétend objectif pour formuler des maximes, lorsqu'il déclare avec hardiesse: 'Il me fallait rendre aux moindres signes qui m'entouraient [...] leur sens que l'habitude leur avait fait perdre pour moi' (IV, 476). Seulement, comment peut-on établir un savoir universel quand la réflexion n'est pas indépendante du sujet pensant?

L'objectivité consiste à savoir rester neutre dans une situation donnée. En cas de doute et de questionnement, différents points de vue peuvent être recoupés afin d'établir une vision d'ensemble. Or, dans la *Recherche*, on note l'absence de point de comparaison dans la méthode de généralisation du Narrateur. Celui-ci ne fait appel qu'à sa vision et à sa réflexion pour formuler une loi universelle. Quelques exemples de comparaison peuvent être trouvés, mais ils sont exploités seulement dans le but d'établir la vérité pour le Narrateur. C'est le cas, par exemple, avec le mensonge d'Albertine, quand le Narrateur demande l'appui de témoins pour recouper ses informations. Or, nous l'avons vu dans notre troisième chapitre, les points de comparaisons apportés par Andrée ou Gisèle ne font qu'accentuer le chaos et cacher un peu plus la vérité.

À l'inverse, les parallèles dressés avec Swann sur les relations amoureuses s'avèrent un peu plus fructueux pour le Narrateur. Dès le début d'«Un Amour de Swann», ce dernier parle 'des ressemblances qu'en tout autres parties il offrait avec le [s]ien' (I, 191). C'est dans la *Fugitive*, après le départ et la mort d'Albertine, qu'il développe la comparaison un peu plus en détail: 'ce qu'Albertine a voulu, c'est que je ne fusse plus insupportable avec elle, et surtout – comme autrefois Odette avec Swann – que je me décide à l'épouser' (IV, 6). L'histoire

¹⁷ Leo Bersani, *Marcel Proust: The Fictions of Life and Art* (Oxford: Oxford University Press, 2013), p. 234.

amoureuse de Swann et Odette fait écho à celle du Narrateur puisqu'il explique être passé par les mêmes étapes de la jalousie, de l'habitude, du chagrin et de la souffrance. Mais cette comparaison est encore problématique car le Narrateur se fonde sur une histoire qui lui a été rapportée et dont les faits ne sont plus vérifiables: 'je me suis souvent fait raconter bien des années plus tard, quand je commençai à m'intéresser à son caractère' (I, 191). Rien ne garantit, l'omission de certains petits détails ou la manipulation volontaire de quelques faits dans la retransmission des événements liés à l'histoire de Swann. De plus, il ne conclut pas sur une généralité concernant le comportement amoureux puisqu'il constate finalement qu'il n'y a pas de répétition en soi, du fait de l'intermittence des sentiments et de la variabilité des personnages. Cela amène Tadié à trancher sur la subjectivité des lois dans la *Recherche*: 'le Narrateur est le moyen, la forme par lesquels, de préférence à tout, s'incarne l'abstraction. La loi, l'idée naissent du retentissement provoqué par l'événement et personnages sur la sensibilité du héros central'¹⁸. La sensation au point de départ de la loi ne fournit pas l'objectivité nécessaire qui la rendrait universelle et applicable à tous. Les lois sont donc le fruit d'une vision partielle, limitée et potentiellement modifiée du Narrateur. Tadié affirme ainsi que 'toute généralité trouvée par le héros [...] est donc subjective, fiction'¹⁹. En plus d'être subjectives, comme le remarque Tadié, nous soutenons aussi que les lois sont relatives car elles restent dépendantes du moment de la formulation: elles ne sont qu'un fragment d'histoire et une petite partie éloignés du tout universel.

1.2.3 La formulation et l'imprécision

Outre le problème de la sensation au départ de la loi et la question de la subjectivité, on note enfin un souci de formulation du général dans la *Recherche*. Si le Narrateur peut prendre le temps de développer en détail l'expérience ou la sensation, l'expression de la loi universelle est différente: elle se doit d'être brève, dense et à valeur morale. Pour le Narrateur, il s'agit donc d'être capable de passer du vécu personnel (qui peut être long et détaillé) à l'expression succincte du trait général. Or, il semble plus à l'aise dans l'expansion que dans la brièveté. Loin de remettre en question l'art de la concision dans la *Recherche*, comme l'ont analysé notamment Bowie ou Compagnon²⁰, il convient toutefois de pointer ici les faiblesses de ces phrases courtes,

¹⁸ Proust et le roman, p. 422.

¹⁹ *Ibid.*, p. 423.

²⁰ Pour Bowie, la concision est dissimulée dans la *Recherche* mais bien présente: 'Proust's *art bref* is simply not available to readers who are in too much of a hurry' ('Postlude: Proust and the Art of Brevity', in Richard Bales (ed.), *The Cambridge Companion to Proust* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 216-29 (p. 219)).

en commençant par leur formulation vague, dont le vocabulaire peut parfois laisser planer le doute sur le véritable sens de la loi formulée.

Le moindre est lourd de sens dans une loi générale. Pour être efficace et éviter la contradiction, il faut qu'il soit le plus précis possible. L'importance du vocabulaire et du sens est soulevée par le Narrateur quand il se retrouve confronté à l'ami avocat des Cambremer qui utilise une expression troublante, selon lui: 'le seul défaut gênant qu'offrit cet amateur, était qu'il employait certaines expressions toutes faites d'une façon constante, par exemple: « en majeure partie », ce qui donnait à ce dont il voulait parler quelque chose à la fois d'important et d'incomplet' (III, 201-2). Il suffit donc d'un mot trop vague, comme ici l'expression 'en majeure partie', pour casser la dynamique et la puissance de la phrase. Le Narrateur souligne les effets dans la diction d'autrui mais nous allons montrer que lui-même formule parfois la généralité de manière trop vague. Prenons, par exemple, ce qu'il dit dans *Sodome et Gomorrhe* à propos de la tenue de Mme Verdurin. Après l'avoir complimentée, il poursuit en faisant une remarque générale concernant les femmes: 'elle était comme presque toutes les femmes, lesquelles s'imaginent qu'un compliment qu'on leur fait est la stricte expression de la vérité et que c'est un jugement qu'on porte impartialement, irrésistiblement, comme s'il s'agissait d'un objet d'art ne se rattachant pas à une personne' (III, 339). À la lecture, cette phrase passe aisément pour une loi universelle: elle est claire, brève et pose un jugement moral. Mais cela est sans compter la présence discrète de l'adverbe 'presque', qui vient insinuer de possibles exceptions et ruiner ainsi la crédibilité et l'efficacité de cette loi. Le sens pâtit donc d'un seul petit mot en trop. Il suffit d'un rien pour que les doutes et la contradiction viennent déstabiliser la loi juste formulée. C'est également le cas dans la *Prisonnière*, alors que le Narrateur est en compagnie de la duchesse de Guermantes. Il constate que '[q]uant aux gens du monde, ils se souviennent de peu de choses' (III, 548). Ici, l'utilisation de 'peu' peut confusément se comprendre comme 'rien' ou 'une partie', ce qui change considérablement le sens du message. Si l'on se fie aux exemples que le Narrateur donne pour illustrer son propos, ils semblent plutôt soutenir la deuxième option (une partie). En effet, d'après le Narrateur, Mme de Guermantes est le type même des mondains qui se rappellent de détails vains mais oublient les plus importants: 'Ce qui est extraordinaire, c'est que de cette soirée, en somme pas si ancienne, Mme de Guermantes ne se rappelât que sa toilette et eut oublié une certaine chose qui cependant [...]

Il ajoute qu'elle se présente sous la forme de: 'micro-dramas taking place in a grandly unfolding festal pageant' (p. 229). Quant à Compagnon, il note que 'le grand style réside toujours du côté de l'atténuation, de l'euphémisme et de la litote. Proust se montre ici fidèle à une poétique de la *brevitas* ou de la brièveté' (*Proust entre deux siècles*, p. 224).

aurait dû lui tenir à cœur' (III, 547). Si l'expression 'peu de choses' semble de trop, la catégorisation 'gens du monde' pose également problème car si l'on tient compte de la distinction, la loi est invalidée avec les exemples de Swann ou du Narrateur. Tous deux sont, en effet, des mondains et font preuve d'une grande mémoire: Swann ne laisse échapper aucun détail concernant Odette, et le Narrateur montre une disposition singulière à se souvenir de tout, même des faits les plus insignifiants.

Si parfois le Narrateur évite le piège de la formulation brève trop vague, le moindre petit développement peut également venir ruiner l'impact de la maxime formulée. Après avoir réussi à dégager le sens général, un détail en trop ou une dernière justification suffisent à briser ce qui a été bâti. On assiste alors à une négociation périlleuse entre le petit et le grand, ainsi qu'entre le court et le long dans la *Recherche*. Le dosage est minutieux pour obtenir la précision et l'universalité en une phrase. Car, un petit rien peut facilement venir briser l'équilibre et entraîner la chute de la grande loi. Dans une réflexion sur la perception du corps, par exemple, le Narrateur s'appuie sur l'exemple de Charlus pour affirmer que 'nous ne voyons pas notre corps, que les autres voient, et nous « suivons » notre pensée, l'objet qui est devant nous, invisible aux autres' (III, 687). Cependant, dans un souci de clarté et de précision, le Narrateur rajoute une phrase qui vient immédiatement contredire ce qui a été formulé précédemment: 'Cet objet-là, parfois l'artiste le fait voir dans son œuvre' (III, 687). La pensée de Charlus est invisible aux autres mais le Narrateur en tant qu'écrivain peut la distinguer: il n'entre donc pas dans le 'nous' général premièrement employé. Ainsi, le danger du développement est de risquer de perdre l'intention initiale de la phrase en accumulant des détails ou des explications parallèles. C'est encore le cas dans *Sodome et Gomorrhe* où le Narrateur pense à Albertine et s'interroge sur le sentiment amoureux:

J'aurais dû partir ce soir-là sans jamais la revoir. Je pressentais dès lors que, dans l'amour non partagé – autant dire dans l'amour, car il est des êtres pour qui il n'est pas d'amour partagé – on peut goûter du bonheur seulement ce simulacre qui m'en était donné à un de ces moments uniques dans lesquels la bonté d'une femme, ou son caprice, ou le hasard, appliquent sur nos désirs, en une coïncidence parfaite, les mêmes paroles, les mêmes actions, que si nous étions vraiment aimés. La sagesse eût été de considérer avec curiosité, de posséder avec délices cette petite parcelle de bonheur, à défaut de laquelle je serais mort sans avoir soupçonné ce qu'il peut être pour des cœurs moins difficiles ou plus favorisés; de supposer qu'elle faisait partie d'un bonheur vaste et durable qui m'apparaissait en ce point seulement; et, pour que le lendemain n'inflige pas un démenti à cette feinte, de ne pas chercher à demander une faveur de plus après celle qui n'avait été due qu'à l'artifice d'une minute d'exception. J'aurais dû quitter Balbec, m'enfermer dans la solitude, y rester en harmonie avec les

dernières vibrations de la voix que j'avais su rendre un instant amoureuse, et de qui je n'aurais plus rien exigé que de ne pas s'adresser davantage à moi; de peur que, par une parole nouvelle qui n'eût pu désormais être que différente, elle vînt blesser d'une dissonance le silence sensitif où, comme grâce à quelque pédale, aurait pu survivre longtemps en moi la tonalité du bonheur. (III, 229)

La constitution de la loi sur l'amour non partagé est intéressante puisqu'elle montre la manière dont le Narrateur passe facilement du 'je' particulier au 'nous' général. Sur le moment présent, il parvient à tirer une remarque à caractère universel sur l'intermittence et la fausseté de l'amour de son expérience amoureuse décevante avec Albertine. De cette manière, le Narrateur se justifie et s'encourage à rompre sa relation avec la jeune fille. Mais l'utilisation du conditionnel, dans l'énonciation de la loi, nous indique que le Narrateur profère des conseils qu'il ne suivra pas lui-même. Loin de pouvoir seulement se satisfaire de 'cette petite parcelle de bonheur', il s'exclut donc de sa propre loi.

La sensation, la subjectivité et l'imprécision sont les trois problèmes majeurs qui nous amènent à soutenir la temporalité de la loi proustienne. Bien que le Narrateur formule des réflexions générales qu'il présente comme le fondement d'un savoir universel, toutes ne semblent valides qu'à un moment donné, en attente d'une reformulation ou d'une réfutation. Cela rejoint ce que Landy pense des lois proustiennes: 'the Narrator offers his own opinion, « true » at the time of writing, but which gives way, as the Narrator subsequently evolves, to another that supersedes it'²¹. La remise en question de la loi est inévitable dans la *Recherche*. Elle intervient parfois immédiatement après la formulation ou alors bien plus tard. Landy note que le Narrateur accumule parfois les contradictions sans s'en rendre compte:

Maxims have a way of being gradually revised over the course of the novel. Not that the Narrator explicitly takes up an earlier view, reassesses it, finds it wanting and offers a replacement; no, in general he simply presents his « truths » one after the other, as if there were no conflict among them.²²

Tout ceci nous amène donc à soutenir la faillibilité de la loi proustienne, que nous considérons plutôt comme la vision immédiate et temporaire du Narrateur, valable pour lui à un moment donné. Cela reste '[s]a perception des vérités' (IV, 618), comme il le dit dans *Le Temps retrouvé*. Prendergast utilise l'expression significative 'Truth-for-me' pour parler de la partialité des généralisations: 'Proust placed « truth » at the center of the search: the novel is

²¹ *Philosophy as Fiction*, p. 33.

²² Joshua Landy, 'The Texture of Proust's Novel', in Bales (ed.), *The Cambridge Companion to Proust*, pp. 117-34 (p. 123).

basically about the « search for Truth » or « what Truth consisted in for me. » Proust, alas, does not elaborate on the distinction he draws – between Truth, period, and Truth-for-me²³. Ainsi nous arguons trouver dans la *Recherche* des petites lois ponctuelles et temporaires, aussi appelées ‘provisional conclusions’²⁴ par Landy, plutôt que de grandes lois générales. Elles restent relatives, instables et mouvantes et n’échappent pas à la fragmentation.

Il faut tout de même préciser que la remise en question, si elle est inévitable, n’est cependant pas globale puisque le Narrateur retire des fragments d’expérience et des petits morceaux de vérité de cette tentative acharnée de multiplier les lois, certes parfois contradictoires, erronées ou faussées. Ce que le Narrateur dit de la médecine dans le *Côté de Guermantes* s’applique tout à fait au mécanisme des lois dans l’œuvre, à savoir que ‘croire à la médecine serait la suprême folie, si n’y pas croire n’en était pas une plus grande, car de cet amoncellement d’erreurs se sont dégagées à la longue quelques vérités’ (II, 594-5). Dans leur forme chaotique et temporaire, les lois s’approchent au plus près de l’image divisée des hommes et de l’intermittence de leurs sentiments comme nous l’avons évoqué dans le chapitre précédent. Cela nous amène donc maintenant à aborder la seule loi supérieure, valable en tout et pour tout qui est celle de l’instabilité dans la *Recherche*.

1.3 Instabilité générale: résistance du grand, dominance du petit

Après avoir souligné les mouvements contraires et aléatoires de la perception proustienne ainsi que les problèmes récurrents de la loi qui n’est que temporaire et limitée, nous allons désormais montrer que cette dernière est, en réalité, à l’image même du monde qu’elle s’applique à régir. Une caractéristique domine en effet à la lecture du roman: le fragment. L’univers proustien est divisé, instable et rend impossible la tenue de grande loi. On s’aperçoit que le petit fait domine et nous ainsi montre que le tout absolu reste inaccessible à cause des contradictions, des reprises et des erreurs. Le roman nous apprend à devoir se satisfaire du petit, du fragment d’expérience et enfin, d’un bout de savoir, car rien n’est définitif: tout bouge. Par conséquent, Luckhurst remet en question la notion de conclusion dans la *Recherche*. Contrairement à Landy, qui utilise l’expression ‘provisional conclusion’, Luckhurst préfère parler de ‘no end-point, no solution’²⁵:

²³ *Mirages and Mad Beliefs*, p. 109.

²⁴ *Philosophy as Fiction*, p. 33. Landy considère en effet que ‘for one thing, where there is a maxim there is very often a counter-maxim or rather, more accurately put, an alternative hypothesis. For another thing, reality tends to be too complicated for reduction to universal laws, with the result that exceptions are legion and sometimes almost instantaneous’ (‘The Texture of Proust’s Novel’, p. 123).

²⁵ *Science and Structure in Proust’s ‘À la recherche du temps perdu’*, p. 191.

‘there is no single end-point, no one moment at which the aporia becomes an arena. Instead, we are led along multiple paths of revelation, none of which can be developed into knowledge *per se*’²⁶. Luckhurst considère le Narrateur et le texte comme des spéculateurs plutôt que comme des détenteurs de savoir universel ou des énonciateurs de loi fondamentale: ‘À la recherche takes from science both the strength and the fragility of law, the authority and the neediness of the subject, a delight in proliferating particularity and in paring down the general structures and schemas’²⁷. La loi est d’abord fragilisée par cette double contradiction de force et de faiblesse, mais comment peut-elle seulement perdurer quand son essence – la vérité – est remise en question par un Narrateur qui la considère comme un concept variable? Il affirme, en effet, dans *La Prisonnière*, que ‘la vérité change tellement pour nous que les autres ont peine à s’y reconnaître’ (III, 529). Le schéma de formation des lois proustiennes se conclut ainsi, dans un mouvement cyclique perpétuel du petit au grand, qui finit inlassablement par se briser, pour retourner sous une nouvelle forme de petit: du petit fait à la petite loi.

Pour illustrer l’instabilité générale dans la *Recherche* et, par extension, la difficulté de poser définitivement des lois, nous allons d’abord nous intéresser à la description de la mondanité – concept général qui cache une multitude de petits groupes. Chacun émet des signes que le Narrateur tente de déchiffrer. Mais il s’aperçoit vite que le discours mondain est troué et faussé, ce qui rend les personnages indéchiffrables et renforce leur complexité. Nous considérons ensuite l’Affaire Dreyfus. Cette crise sociale et politique est connue pour avoir coupé la France en deux camps distincts: les dreyfusards, personnes convaincues de l’innocence du capitaine Dreyfus, et les antidreyfusards, certains de sa culpabilité. Cette distribution binaire laisse entrevoir la possibilité de sonder les personnages et tirer en conséquence des lois générales sur l’affaire. Seulement, en écoutant les différents avis, le Narrateur remarque que la division est mouvante: le point de vue des personnages change selon le contexte et l’auditoire. De ce fait, la moindre conclusion est menacée de voler en éclats. Enfin, nous montrerons que le traitement de l’homosexualité dans la *Recherche* vise à dissimuler la vérité concernant les personnages. Le Narrateur ne saisit que des fragments des mondes cachés de Sodome et Gomorrhe et voit la vérité fuir à chaque rapprochement. Nous arguerons donc que dans la *Recherche*, le grand et le général résistent sous l’obstination du Narrateur à formuler des lois. Néanmoins, l’instabilité de l’univers est telle que le petit et le fragment l’emportent toujours.

²⁶ *Science and Structure in Proust’s ‘À la recherche du temps perdu’*, p. 190.

²⁷ *Ibid.*, p. 244.

1.3.1 Le monde indéchiffrable de la mondanité

La *Recherche* fait la part belle à la mondanité: l'aristocratie est représentée par la famille Guermantes qui fascine le Narrateur dès le plus jeune âge, et la bourgeoisie est fièrement incarnée par les Verdurin ou plus discrètement par Swann et par la famille du héros. La mondanité se présente comme un grand groupe qui régule la vie en société. Mais nous avons vu la qualité éphémère de l'assemblage dans le troisième chapitre: en apparence, l'homogénéité cache en réalité la pluralité. La multitude complique la formulation de lois sociales et psychologiques durables. C'est le cas, par exemple, des Guermantes qui sont un véritable objet d'étude. Dans *Du Côté de chez Swann*, le nom de famille nourrit les rêves grandioses du Narrateur qui représentent les Guermantes 'toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe: « antes »' (I, 169). Dans le *Côté de Guermantes*, alors que le Narrateur découvre le milieu des personnages éponymes, il se lance dans une description complète de la famille, de leur caractère, de leurs mœurs et de leur histoire jusqu'à conclure que '[c]ertes il y avait des Guermantes plus particulièrement intelligents, des Guermantes plus particulièrement moraux, et ce n'étaient pas d'habitude les mêmes' (II, 733). Il précise sa pensée un peu après en ajoutant que 'les Guermantes étaient si nombreux que même pour ces simples rites, celui du salut de présentation par exemple, il existait bien des variétés. Chaque sous-groupe un peu raffiné avait le sien' (II, 738). Il est impossible de parler des Guermantes comme d'un grand groupe uni et uniforme. Car la riche histoire qui entoure leur nom et la pluralité des personnalités engendrent l'éclatement de la famille en multiples groupes et sous-groupes:

Ainsi, à tous les moments de sa durée, le nom de Guermantes, considéré comme un ensemble de tous les noms qu'il admettait en lui, autour de lui, subissait des déperditions, recrutait des éléments nouveaux comme ces jardins où à tout moment des fleurs à peine en bouton, et se préparant à remplacer celles qui se flétrissent déjà, se confondent dans une masse qui semble pareille, sauf à ceux qui n'ont pas toujours vu les nouvelles venues et gardent dans leur souvenir l'image précise de celles qui ne sont plus. (IV, 548)

À l'image du renouvellement botanique, les Guermantes se succèdent sans se ressembler. Le Narrateur, qui fait partie de ceux qui ont côtoyé la génération précédente des Guermantes, est capable de remarquer les différences que le nom ne parvient plus à cacher pour lui.

Prenons en exemple Charlus, de son vrai nom Palamède de Guermantes, frère du duc de Guermantes, qui se démarque de tous (par son côté extravagant et hors norme), à tel point que

sa belle-sœur, la duchesse de Guermantes, le considère comme ‘un peu fou’: ‘Avouez qu’il est drôle! et, ce qui n’est pas très gentil de ma part à dire d’un beau-frère que j’adore et dont j’admire la rare valeur, par moments un peu fou’ (II, 674). Cultivé et intelligent, il aime prendre à revers le faubourg Saint-Germain, c’est-à-dire la majorité de sa famille, quand il défend son affection et son intérêt pour la culture allemande en pleine guerre mondiale: ‘quand M. de Charlus faisait ainsi [...] des aveux germanophiles ou autres, les personnes de l’entourage qui se trouvaient là [...] avaient l’habitude d’interrompre les paroles imprudentes et d’en donner pour les tiers moins intimes et plus indiscrets une interprétation forcée mais honorable’ (IV, 443). La glorification initiale des Guermantes se retrouve donc rapidement à l’état de fragment parce que la réalité fait ressortir une multitude de sensibilités et de personnalités différentes, comme Charlus qui s’avère très éloigné du mythe médiéval. Ainsi, ce passage de l’idéal au concret n’aboutit pas à la vérité. Les lois générales espérées sur la généalogie, l’histoire, la société ou l’aristocratie s’éloignent au fur et à mesure de l’étude minutieuse de la famille Guermantes. Le Narrateur ne reste en définitive que sur le constat de la multitude et de l’éclatement.

Dans sa démarche de déchiffrement, le Narrateur remarque aussi la vaine entreprise que représente l’étude du discours mondain. Il ne peut pas s’appuyer sur ce qui est énoncé en société pour tirer une loi générale, car la moindre parole est susceptible de changer à tout moment. Les hommes émettent ce que Deleuze appelle ‘des signes mondains vides’²⁸. Sara Fadabini étudie également la vacuité des discours mondains et elle remarque une oscillation ‘entre ce que les personnages disent et ce qu’ils pensent, parfois entre ce qu’ils disent et ce qu’ils désirent, parfois entre les mots qu’ils empruntent à la presse et à la réalité des événements’²⁹. Pour elle, les dialogues entre les membres du petit clan, par exemple, ne sont qu’un bavardage interminable qui reflète le manque de profondeur du propos mondain. D’autre part, certains mots utilisés cachent une réalité entièrement différente de ce qu’ils énoncent: soit ils perdent leur sens véritable, soit ils voient leur sens se multiplier. Seulement, avant de parvenir à la compréhension et à la vérité, ces signes doivent être déchiffrés par un observateur minutieux. Le Narrateur remarque par exemple que M. de Guermantes fait passer ses idées entre les lignes: ‘s’il disait

²⁸ *Proust et les signes*, p. 20.

²⁹ Sara Fadabini, ‘Proust et la parole vide’, *Item* [en ligne]: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=579901> [accès le 15 août 2017]. Duncan McColl Chesney partage cette vision négative de la société qui est, selon lui, ‘a « néant », a void peopled by vacuous and vain social climbers, snobs, semi-literate vestiges of an old aristocracy’ (Duncan McColl Chesney, ‘Aristocracy and Modernism: Signs of Aristocracy in Marcel Proust’s *À la recherche du temps perdu*’, *MLN*, 120/4 (2005), 871-95 (p. 876)). Il explique que la vanité de la conversation mondaine s’attaque à l’imagination des personnages. Il donne en exemple Swann, qui, à cause du ‘petit noyau’, ne finit pas son étude sur Ver Meer (p. 877).

que la noblesse était peu de chose, qu'il considérait ses collègues comme des égaux, il n'en pensait pas un mot' (II, 766). Mais parfois la signification est tellement cryptée que les mondains ne se comprennent pas entre eux. C'est le cas dans *Sodome et Gomorrhe* quand M. Verdurin aborde Charlus parce qu'il craint de le froisser pour des raisons de placement: 'Excusez-moi de vous parler de ces riens, [...] car je suppose bien le peu de cas que vous en faites. Les esprits bourgeois y font attention, mais les autres, les artistes, les gens qui en sont vraiment, s'en fichent' (III, 332). L'attitude dérisoire et la formule 'en être' délibérément vague de M. Verdurin provoquent, de prime abord, l'incompréhension de Charlus: 'M. de Charlus, qui donnait à cette locution un sens fort différent, eut un haut-le-corps' (III, 332). Il a besoin d'une seconde intervention de M. Verdurin pour être rassuré sur la pleine signification du message. Nous soutenons donc que le discours mondain est troué par des faux-semblants. Il propose volontairement plusieurs directions pour perdre le sens dans la multiplication. L'assemblage hétéroclite en groupes sociaux et la vacuité des paroles rendent la mondanité indéchiffrable. La vérité laisse donc place dans ce monde aux doutes, aux questionnements et à la remise en question, et tel sera le cas également avec le traitement de l'affaire Dreyfus.

1.3.2 L'Affaire Dreyfus ou la division mouvante

La vérité est un concept à l'image des hommes dans la *Recherche*: elle est plurielle. Le traitement de l'Affaire Dreyfus est significatif dans le roman puisqu'elle illustre d'abord l'éclatement de l'unité nationale et la division en deux camps. L'opposition devient confrontation: chaque clan, formé d'individualités plus ou moins engagées, prétend détenir la vérité sur l'Affaire, et se sent le devoir de défendre son idée. Le Narrateur est ainsi témoin d'un débat entre son maître d'hôtel et celui des Guermantes dans lequel chacun réutilise les arguments classiques de l'Affaire. Or la joute verbale, reprise en style indirect, d'abord décrite comme 'une forme brève, invertie et cruelle' (II, 592), prend rapidement des allures de scène cocasse:

Le nôtre laissa entendre que Dreyfus était coupable, celui des Guermantes qu'il était innocent. Ce n'était pas pour dissimuler leurs convictions, mais par méchanceté et âpreté au jeu. Notre maître d'hôtel, incertain si la révision se ferait, voulait d'avance, pour le cas d'un échec, ôter au maître d'hôtel des Guermantes la joie de croire une juste cause battue. Le maître d'hôtel des Guermantes pensait qu'en cas de refus de révision, le nôtre serait plus ennuyé de voir maintenir à l'île du Diable un innocent. (II, 593)

Il est intéressant de noter que dans la *Recherche*, la grande Affaire est majoritairement traitée par le biais de petites remarques, comme celles des deux maîtres d'hôtel, ou de petites parties d'arguments amenées dans la conversation pour juger de l'opinion d'autrui ou faire comprendre son point de vue. Le fragment dissimulé régit ainsi le comportement à avoir face à un 'partisan' ou un 'ennemi'. À Doncières, en compagnie des amis de Robert de Saint-Loup, le voisin de table du héros explique que 'son chef avait laissé échapper quelques assertions qui avaient donné à croire qu'il avait des doutes sur la culpabilité de Dreyfus et gardait son estime à Picquart' (II, 407). À l'inverse, l'absence de cette petite information dans le discours sème la confusion ou la frustration, comme Bloch devant M. de Norpois: 'Bloch ne put arriver à le faire parler de la question de la culpabilité de Dreyfus ni donner un pronostic sur le jugement qui interviendrait dans l'affaire civile actuellement en cours'³⁰ (II, 539). Le positionnement des uns et des autres à propos de l'Affaire se joue donc étrangement sur des petits riens dans le roman. Elisheva Rosen souligne que 'l'Affaire, Proust l'évoque essentiellement à travers le filtre tamisé d'une conversation de salon, inévitablement futile. Elle se monnaie ainsi en répliques, en bons mots, en anecdotes'³¹. Ces petites répliques éparpillées marquent une nette évolution par rapport à *Jean Santeuil*, puisque le premier roman dévoue tout un chapitre autour de l'Affaire. Emilien Carassus précise que '[j]ointe au scandale Marie, l'Affaire Dreyfus forme dans *Jean Santeuil* un véritable massif: toute la cinquième partie, soit une centaine de pages, dont soixante pour l'Affaire'³². Loin de retrouver un tout compact, un 'massif' dans la *Recherche*, elle est traitée de manière plus individuelle et s'applique plus à montrer les conséquences de la division au sein de la société que le procès politique en lui-même.

Si dans le roman le Narrateur parle des 'vagues des deux courants de dreyfusisme et d'antidreyfusisme' (II, 593), la fracture engendrée par l'Affaire n'est pas aussi simple qu'elle n'y paraît. En effet, elle est décrite comme une ligne de frontière floue, où les gens passent d'un côté à un autre pour des raisons d'intérêt personnel ou de calcul politique: la division entre les deux camps est donc mouvante. Loin de se préoccuper de l'innocence ou de la culpabilité du capitaine, Odette préfère, par exemple, que Swann taise ses propos dreyfusards pour éviter une identification trop évidente à ses origines juives. En revanche, celle-ci n'hésite pas à afficher

³⁰ Au fil de la discussion, le jugement de Bloch est altéré. Il commence d'abord par penser que M. de Norpois soutient l'innocence de Dreyfus ('Voilà, il est dreyfusard, il n'y a plus l'ombre d'un doute' (II, 537)), puis il se met rapidement à penser l'inverse: 'Non décidément il est antidreyfusard, c'est couru' (II, 537).

³¹ Elisheva Rosen, 'Littérature, autofiction, histoire: l'Affaire Dreyfus dans *La recherche du temps perdu*', *Littérature*, 100 (1995), 64-80 (p. 73).

³² Emilien Carassus, 'L'Affaire Dreyfus et l'espace romanesque: de *Jean Santeuil* à *la Recherche du temps perdu*', *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5/6 (1971), 836-53 (p. 836).

l'opinion inverse si cela lui ouvre les portes d'un monde auquel elle aspire. Hughes qualifie cette attitude de 'social advantage accruing from an opportunistic political alignment'³³:

Quand il n'était pas là, elle allait plus loin et faisait profession du nationalisme le plus ardent; elle ne faisait que suivre en cela d'ailleurs Mme Verdurin chez qui un antisémitisme bourgeois et latent s'était réveillé et avait atteint une véritable exaspération. Mme Swann avait gagné à cette attitude d'entrer dans quelques-unes des ligues de femmes du monde antisémite qui commençaient à se former et avait noué des relations avec plusieurs personnes de l'aristocratie. (II, 549)

De la même manière, le duc de Guermantes, fervent antidreyfusard au début du roman, change radicalement de camp après avoir visité une cure. Le motif n'est ni politique ni religieux: il est purement de l'ordre de l'apparence. L'opinion du duc de Guermantes se transforme sous l'influence de trois femmes italiennes:

Chaque fois qu'un fait « écrasant » contre Dreyfus se produisait et que le duc croyant que cela allait convertir les trois dames charmantes, venait le leur annoncer, elles riaient beaucoup et n'avaient pas de peine, avec une grande finesse de dialectique, à lui montrer que l'argument était sans valeur et tout à fait ridicule. Le duc était rentré à Paris dreyfusard enragé. Et certes nous ne prétendons pas que les trois dames charmantes ne fussent pas, dans ce cas-là, messagères de vérité. Mais il est à remarquer que tous les dix ans, quand on a laissé un homme rempli d'une conviction véritable, il arrive qu'un couple intelligent, ou une seule dame charmante, entrent dans sa société et qu'au bout de quelques mois on l'amène à des opinions contraires. (III, 138)

Le jugement moral du Narrateur vient corroborer la thèse soutenue préalablement sur l'inconsistance des personnages de la *Recherche* dont l'identité et le caractère se montrent fluctueux et multiples³⁴. Pour Rosen, le problème de l'inconstance que soulève l'affaire Dreyfus est caractéristique de la 'comédie mondaine'³⁵. Pour elle, la description d'une division fluctuante est significative des positions floues qui sont choisies au moment des faits et de l'impossibilité d'avoir accès à la totalité des informations sur l'Affaire: 'les personnages proustiens ne sont que les révélateurs de contradictions inscrites ailleurs, dans le grand débat idéologique de l'époque, si riche en amalgames et incohérences de tout ordre'³⁶. Nous retenons que le traitement de l'Affaire par le Narrateur illustre l'instabilité générale qui règne dans

³³ Edward J. Hughes, 'The Dreyfus Affair', in Watt (ed.), *Marcel Proust in Context*, pp. 167-73 (p. 171).

³⁴ Voir la partie 'division' dans le troisième chapitre (pp. 135-41). Pour plus d'exemples sur les personnages proustiens inconstants face à l'affaire, voir Hughes, 'The Dreyfus Affair' (pp. 171-72).

³⁵ 'Littérature, autofiction, histoire', p. 77.

³⁶ *Ibid.*

l'univers de la *Recherche*, et plus particulièrement ici dans la société. Le Narrateur utilise d'ailleurs l'image du kaléidoscope pour parler des multiples changements qui s'opèrent: 'Il est vrai que le kaléidoscope social était en train de tourner et que l'affaire Dreyfus allait précipiter les Juifs au dernier rang de l'échelle sociale' (II, 487). Les personnages sont divisés, leurs opinions intermittentes et tous prétendent détenir leur version de la vérité. Et, à l'image de la fracture mouvante, la vérité semble inaccessible dans un monde qui préfère l'apparence et la superficialité.

1.3.3 La vérité dissimulée de l'homosexualité

Comme dans la représentation de la mondanité et le traitement de l'Affaire Dreyfus, l'homosexualité est un autre monde de la *Recherche* où la vérité est difficile à approcher. Le thème est pourtant omniprésent dans le roman, mais il est brillamment dissimulé. Les homosexuels, ou 'invertis' (III, 17) pour reprendre le terme proustien, à la fois masculins et féminins, forment un groupe prépondérant, prétendu mineur mais surtout caché de tous. Le Narrateur les présente comme une 'partie réprouvée de la collectivité humaine, mais partie importante, soupçonnée là où elle n'est pas, étalée, insolente, impunie là où elle n'est pas devinée' (III, 19). Un petit bout du monde de l'homosexualité s'offre à la vue du Narrateur au début de *Sodome et Gomorrhe*, quand il est témoin de la scène entre Charlus et Jupien. Sodome est, en effet, décrit comme un monde mystérieux, secret, fait de signes visibles et compréhensibles seulement pour ses habitants. Daniele Garritano précise que 'the condition of separation and coexistence with the enemy forces the member of the subgroup to adopt coded messages'³⁷. Quand le Narrateur voit d'abord Charlus et Jupien dans la cour, il ne comprend pas leur comportement:

Chose plus étonnante encore, l'attitude de M. de Charlus ayant changé, celle de Jupien se mit aussitôt, comme selon les lois d'un art secret, en harmonie avec elle. Le baron, qui cherchait maintenant à dissimuler l'impression qu'il avait ressentie, mais qui, malgré son indifférence affectée, semblait ne s'éloigner qu'à regret, allait, venait, regardait dans le vague de la façon qu'il pensait mettre le plus en valeur la beauté de ses prunelles, prenait un air fat, négligent, ridicule. (III, 6)

³⁷ Daniele Garritano, 'On the Logic of Secrecy in *À la recherche du temps perdu*', in Marine Authier and others (eds.), *The Secret in Contemporary Theory, Society, and Culture*, Skepsi, 7 (2016), 29-44 (p. 38).

Ce n'est qu'avec une attention visuelle et auditive poussée jusqu'au voyeurisme que le Narrateur parvient à obtenir les informations qui lui sont nécessaires pour dévoiler la vérité de la scène: 'Jusque-là [...] je n'avais pas compris, je n'avais pas vu' (III, 15). Le monde de Sodome est à tel point dissimulé que nous ignorons l'homosexualité de certains personnages comme Robert de Saint-Loup, Legrandin ou le prince de Foix jusqu'aux derniers volumes de la *Recherche*.

Caractéristique également imputable à Gomorrhe, l'incertitude qui règne autour des femmes est encore plus forte. Le Narrateur ne peut qu'impuissamment observer le maniement du mensonge, qui permet aux Gomorrhéennes de brouiller les pistes et de semer la confusion afin de ne pas dévoiler à la vérité. Bien qu'il multiplie les indices et les soupçons sur Albertine, le texte ne donne aucune réponse claire concernant la sexualité de la jeune fille. En plus de former un groupe à part et caché dans la société, l'épigraphe du quatrième volume dédié à Vigny ('La femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome') pousse encore plus loin la séparation, en nous présentant un monde homosexuel coupé en deux, sans aucune communication. Si dans la légende biblique, les deux villes sont violemment détruites par le feu, elles subissent un sort différent dans la *Recherche*: l'éparpillement. Le Narrateur nous parle notamment de Gomorrhe comme d'un 'puzzle' dont les pièces sont dispersées de partout sans que l'on puisse le soupçonner: 'Gomorrhe moderne est un puzzle fait des morceaux qui viennent de là où l'on s'attendait le moins' (III, 597). Mais, à l'image de Sodome, un système de signes se met en place pour que les habitants puissent s'identifier en vue d'un rapprochement ponctuel. Le Narrateur le conçoit comme un phénomène de diffusion surnaturelle: 'quand [...] deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre' (III, 245). Gomorrhe est une bonne illustration du système de systole-diastole³⁸ qui marche à l'infini: 'Gomorrhe dispersée, tend, dans chaque ville, dans chaque village, à rejoindre ses membres séparés, à reformer la cité biblique' (III, 245-46). Pour ne pas lever les soupçons, les regroupements doivent se faire de manière intermittente, limitée et éphémère. Le retour à l'éparpillement et avec lui, l'évaporation de la vérité doivent donc suivre de très près. Pour renforcer la complexité et la division des personnages, Luckhurst remarque que '[n]obody's sexuality is straightforward in *À la recherche*. Or perhaps this law could be more accurately phrased to state that characters fascinate because their sexuality is ambivalent'³⁹. La vérité concernant la sexualité des personnages n'est ni immédiate ni complète: elle ne s'offre au Narrateur que par petits

³⁸ Voir la partie 'Condensation et contraction' dans le chapitre 3 (pp. 110-13).

³⁹ *Science and Structure in Proust's 'À la recherche du temps perdu'*, p. 159.

fragments ponctuels. De ce fait, la seule loi qu'il peut formuler touche à l'instabilité générale de son univers et non à la sexualité des personnages.

Plutôt que la remarque préliminaire sur le 'petit fait' bien choisi qui vaut pour 'des milliers de faits analogues' (IV, 95), nous retenons que le schéma de généralisation du Narrateur est défectueux parce qu'il cherche à formuler le tout dans un monde dominé par le petit et le fragment. On préférera donc au 'petit fait', mentionné à l'ouverture de ce chapitre, la remarque que le Narrateur formule dans *La Prisonnière*: 'nous nous représentons l'avenir comme un reflet du présent projeté dans un espace vide tandis qu'il est le résultat souvent tout prochain de causes qui nous échappent pour la plupart' (III, 824). Tout bouge et tout est en morceaux dans la *Recherche*: l'évidence fragmentaire du monde proustien, illustrée avec les exemples de la mondanité, des camps dreyfusard et antidreyfusard ainsi que l'homosexualité, ne permet pas l'établissement et la survie d'un savoir complet ou d'une loi générale. Au contraire, leur relativité montre les mouvements, les brisures et les cassures qui font sens.

La loi est à l'image de la recherche de la vérité: elle est le fruit d'une négociation entre le grand et le petit, entre le tout et le fragment. Compagnon jette les prémices de la réflexion en affirmant que 'la notion d'« entre-deux », chère à Pascal, qui y voyait le lieu de la vérité, est capitale chez Proust'⁴⁰. Éliane Boucquey reprend et développe l'importance de cet 'entre-deux', dont elle affirme qu'il est la seule solution puisqu'il est fou de vouloir chercher à obtenir le tout: 'ce Narrateur tente de l'impossible: faire le total du réel. C'est bien là sa folie. Il veut atteindre l'unité vivante, dont il percevrait toutes les parties en même temps'⁴¹. Étant donné que la perception est limitée, ce n'est que dans le petit ou le fragment que le Narrateur peut envisager de trouver ce qu'il cherche. Si Compagnon parle de 'l'entre-deux', Boucquey propose la notion de 'contradiction': 'Dans ce dispositif que la *Recherche* met en place, la vérité a toutes les chances de se cacher au cœur même de la contradiction, non qu'elle soit elle-même contradictoire, mais parce qu'elle échappe à nos faibles moyens de connaître, de voir, de comprendre'⁴². La complexité du monde proustien empêche la réduction à l'un, unique et valable pour tout. Fülöp saisit et retranscrit les enjeux du 'One and the Many':

The flesh of the Proustian text repeats the dynamic and elusive coherence observed at the level of the Narrator's experiences. The novel invites the reader to follow the Narrator's wanderings between perfect certitude and a relentless search for truth intertwined with the production of simulacra, between a sense of

⁴⁰ Proust *entre deux siècles*, p. 12.

⁴¹ Éliane Boucquey, *Un Chasseur dans l'image. Proust et le temps caché* (Paris: Armand Colin, 1992), p. 147.

⁴² *Ibid.*, pp. 265-66.

immediacy and the impossibility of accessing the Other or his own self in terms of a single identity – between the faces of reality as one and as many.⁴³

Le monde proustien est donc à la fois simple et complexe, comme il est fait de petits détails mais vise les grandes lois. Or, dans l'instabilité générale, il est impossible de parvenir à les fixer dans la durée, et la finalité devient temporalité. Propre à l'univers de la *Recherche* et à l'écriture des lois comme nous venons de le souligner dans la première partie de ce chapitre, nous allons montrer que la relativité et l'instabilité se retrouvent aussi dans l'écriture même du roman. Parfois dynamique, parfois ralentie mais toujours mouvante, la *Recherche* nous fait vivre une expérience de lecture par à-coups. Brisures du rythme, morceaux amplifiés ou éludés, nous allons maintenant nous intéresser aux différentes vitesses de l'écriture proustienne.

2. Les vitesses de l'écriture proustienne

Dans le grand roman proustien, nous venons de voir que les grandes lois ne sont en réalité que des fragments de réalité, des bouts de savoir relatifs qui ne fixent aucune forme d'universalité. Plutôt considérées comme de petites conclusions provisoires, elles ne résistent pas au temps: elles s'émiettent, s'éparpillent et se désintègrent dans la durée. À la lumière de l'instabilité des lois proustiennes, nous allons maintenant montrer que l'écriture de la *Recherche* fonctionne sur les mêmes mouvements contraires et contradictoires qui nous laissent sans cesse dans le doute et l'expectative. Cette partie a pour but d'étudier et de souligner les différentes vitesses de l'écriture proustienne. Genette donne une définition littéraire et stylistique du terme vitesse sur laquelle nous nous penchons pour notre analyse:

On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre): la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages. Le récit isochrone, notre hypothétique degré zéro de référence, serait donc ici un récit à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements, où le rapport durée d'histoire/longueur de récit resterait toujours constant. Il est sans doute inutile de préciser qu'un tel récit n'existe pas.⁴⁴

⁴³ Proust, *the One, and the Many*, p. 185.

⁴⁴ *Figures III*, p. 123.

Nous examinerons ‘l’amplitude des variations’⁴⁵ dont parle Genette, c’est-à-dire à cette alternance hasardeuse, au fil du roman, entre dilatation et ralentissement, agrandissement et abrégement. Ces mouvements nous intéressent du fait de leur rapport avec le petit et le grand: en effet, le Narrateur proustien étend le détail ou la réflexion dans le but d’approcher l’exhaustivité. Pour Claude Mauriac, sa méthode d’exploration vise à ‘éprouver le spectacle extérieur ou intérieur que l’auteur se proposait de décrire. C’est-à-dire à pousser toujours plus loin le travail d’élucidation, sans négliger aucun détail, ni au cœur du détail même, le détail et encore, si possible, le détail de ce détail’⁴⁶. Ainsi parfois dans le texte, le petit devient gigantesque dans la mesure où le Narrateur s’acharne à compléter, à accumuler et à reprendre quitte à se perdre dans les embranchements et ramifications⁴⁷ qu’il crée.

Nous parlerons d’une écriture de la dilatation pour montrer que le petit peut envahir l’espace dans la *Recherche*. D’un côté, Proust amène son Narrateur à grossir un petit rien pour montrer la disproportion dans le comportement de certains personnages comme Cottard, Charlus ou Bloch. Plus Proust passe du temps à étendre le petit sur les pages, plus il cherche à signifier l’excès. De l’autre côté, il lui arrive de déployer le petit pour mieux illustrer sa grandeur véritable. Au lieu de se présenter comme disproportionné, le petit devient alors grandiose: le Narrateur détaille, accumule et développe pour pallier, sur la longueur, la taille souvent infime du détail significatif.

À l’inverse, parfois, le Narrateur s’arrête, intrigué par le petit, à tel point que l’écriture ralentit avec lui. C’est ce que nous considérerons comme l’écriture du déchiffrement puisque le texte retranscrit mimétiquement le temps nécessaire au processus de réflexion. Le ralentissement met en exergue toute la complexité du petit dans le scrutement extrêmement approfondi qu’entreprend le Narrateur. En effet, il fait preuve d’une patience incomparable pour interpréter tous les signes qui se présentent à lui. Mais le sens ne se déchiffre pas immédiatement – parfois même il s’éternise. Dans ce cas, le texte de Proust rend visible l’intervalle de temps dans lequel la vérité est recherchée mais n’est pas encore établie.

Nous arguerons que l’écriture de la *Recherche* ne glisse pas: elle bute. Elle est faite de tâtonnement et d’allers-et-retours. Notre analyse nuancera les propos de Michel Sandras qui trouve un régime de prose euphorique dans le roman. Il suggère que l’écriture proustienne est infatigable et se dirige inlassablement vers l’avant: ‘Dans un mouvement qui a choisi sa propre

⁴⁵ *Figures III*, p. 127.

⁴⁶ Claude Mauriac, *Marcel Proust par lui-même* (Paris: Seuil, 1953), p. 137.

⁴⁷ Spitzer parle de ‘ramification’ dans l’œuvre de Proust pour expliquer que la ‘perpétuelle division cellulaire pourrait se prolonger à l’infini, si la volonté d’ordre et de forme de l’artiste n’y mettait pas un frein’ (*Études de style*, p. 417).

complication, la prose va irrésistiblement de l'avant, prenant le risque d'arpenter différemment des territoires qu'on croyait connaître ou d'en découvrir d'autres⁴⁸. Or, nous montrerons que la prose de la *Recherche* marque des pauses, montre des signes de doutes et revient très souvent en arrière pour compléter ou corriger. Nous verrons que le roman est un véritable nœud de tension où se jouent une volonté de continuité et une réalité fragmentée: sous un tout apparemment unifié, l'écriture, au premier abord compacte, révèle finalement des directions et des rythmes contradictoires qui la font exploser et qui font toute la riche complexité du texte.

2.1 Écriture de la dilatation en cours

La première vitesse de l'écriture proustienne sur laquelle nous nous penchons est celle de l'accroissement. Elle nous intéresse en raison des mouvements d'agrandissement, d'extension et de gonflement qu'elle engendre et que nous regroupons sous le terme de 'dilatation'. Le mot est choisi pour sa pluralité sémantique. En effet, outre sa définition de base qui pourrait se réduire à l'action d'élargir, le mot 'dilatation' est utilisé dans le domaine de la chirurgie – trait intéressant qui rappelle la comparaison du travail du Narrateur avec celui d'un scientifique⁴⁹. La dilatation se définit comme l'augmentation d'un corps selon des variations de température ou comme un accroissement de nature pathologique. Dans les deux sens, le terme s'applique parfaitement aux phrases proustiennes: d'abord, parce que l'humeur, le tempérament ou l'attitude du Narrateur change et crée ainsi des variations; ensuite, parce que la longueur des phrases complexifie l'acte de lecture, et nous fait terminer hors d'haleine à certains passages de l'œuvre. Charles du Bos souligne dans son article d'hommage à Proust que '[c]ette agilité, je ne crois pas que puisse la méconnaître quiconque possède la seule qualité que Proust exige pour être suivi: le souffle'⁵⁰. L'oppression est le signe d'un accroissement hors-norme. Et si le texte rend visible le gonflement, c'est qu'il importe dans l'élaboration du sens.

Deux raisons peuvent être trouvées à l'écriture de la dilatation. D'abord, Proust cherche à rendre visible un agrandissement exagéré. En montrant le petit comme un grand qui n'en n'est pas un ou qui n'a pas raison de l'être, il met en exergue la tendance des personnages comme Charlus, Cottard, Swann, les Verdurin et parfois même le Narrateur à gonfler des petits riens. Proust se sert de l'écriture pour signifier et rendre apparent la disproportion. Le petit dilaté

⁴⁸ Michel Sandras, *Proust ou l'euphorie de la prose* (Genève: Slatkine, 2010), p. 278.

⁴⁹ Voir le débat sur le caractère scientifique de l'observation dans la *Recherche* dans 'Constat et ancrage' (pp. 162-64).

⁵⁰ Charles du Bos, 'Points de repères', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust* (Paris: Gallimard, 1923), 166-71 (p. 167).

devient alors le signe d'un excès: c'est à travers un gigantesque artificiel que Proust se moque de l'attitude ou du caractère de ses personnages. À l'inverse, la deuxième raison qui le pousse à étendre et s'étendre sur le petit est de mieux faire ressortir l'importance du détail observé. Par l'envahissement de l'espace et de la page, l'écriture souligne la découverte ou la prise de conscience d'un élément crucial. L'expansion verbale autour d'un petit détail et la continuation de la phrase marquent le refus de laisser échapper l'essence de la généralité. C'est l'écriture même des réminiscences qui, en se déployant, souligne l'unicité et la rareté de l'expérience. Nous affirmons donc que la phrase proustienne n'est jamais stable ou finie: elle est toujours sous le joug d'un détail ou d'un fragment de description à rajouter. L'écriture présente un caractère mobile, incertain ou 'sur le fil'⁵¹ pour reprendre l'expression de Serça. Elle dépend du moment précis de la formulation et des détails que Proust choisit de fournir à ce moment-là. Comme les lois, l'écriture ne peut pas prétendre à représenter un tout fixe et complet: elle ne fait qu'ancrer des petits fragments ponctuels.

2.1.1 La disproportion

En se basant sur l'écriture et l'édition des volumes de la *Recherche*, Bayard énonce, dans une formulation introductive lapidaire, que 'Proust est trop long'⁵². Il mentionne dans son analyse les sentiments de découragement et de difficulté que le lecteur peut éprouver face à 'la longueur excessive du texte proustien'⁵³. Cette longueur, Bayard l'analyse comme une digression dont chaque passage vient trouver son utilité *a posteriori*. Le texte s'allonge parce que l'écrivain le juge nécessaire. Au-delà de l'utilité, Bayard voit aussi une riche et dense intertextualité dans l'agrandissement de l'écriture:

Le texte proustien déborde le texte, à la fois parce qu'il ne se laisse pas, dans son inachèvement, séparer de la série de manuscrits d'où il est issu, et parce qu'il s'ouvre vers d'autres textes de la littérature dont la place est si grande dans la *Recherche* qu'ils finissent, d'une certaine manière, par en faire partie.⁵⁴

⁵¹ Pour Serça, l'écriture proustienne est 'une écriture sur le fil' puisque 'le cadre de la phrase étiré jusqu'à la rupture est dans le même temps écartelé par ces intercalages, qui mettent à mal sa linéarité' (Isabelle Serça, 'Écrire le temps. Phrase, rythme et ponctuation chez Proust', *Poétique*, 1/153 (2008), 23-39 (p. 27)).

⁵² *Le Hors-Sujet*, p. 11. Sur ce point, Bayard rejoint John D. Erickson et Irène Pagès qui affirment également que 'le texte proustien, plus que tout autre sans doute, est la résultante consciente ou pas, d'une multitude d'autres textes, de « toute une bibliothèque personnelle ». Il est plus que cela encore. Il est son propre générateur, il est texte producteur selon une organisation interne que la critique peut découvrir ou réinventer' (John D. Erickson, Irène Pagès (eds.), *Proust et le texte productif* (Ontario: Guelph, 1980), p. v).

⁵³ *Le Hors-Sujet*, p. 11.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 89.

À la lumière des critiques, il est évident que le vocabulaire approprié pour décrire l'écriture proustienne est celui du grand, voire du trop. En d'autres termes, on pourrait parler de disproportion. Faisons ici quelques remarques préliminaires: comme nous l'avons montré précédemment avec l'analyse de Bayard, la disproportion de la *Recherche* est réfléchie et travaillée. Elle s'effectue dans une optique d'éclaircissement. Le lecteur est prévenu qu'il y a du sens à retrouver dans l'expansion massive. De plus, l'agrandissement ne signifie pas la fin ou l'absence du petit. Bien au contraire, la dilatation part précisément du petit détail ou du petit fait, à un moment où Proust décide de le rendre plus imposant, soit parce qu'il veut représenter l'exagération, soit parce qu'il soutient son Narrateur qui décèle une découverte potentiellement majeure dans ce qu'il voit.

Commençons par étudier la première option où la dilatation est considérée dans le sens péjoratif de l'excès et du grossissement contre nature. Il n'est pas rare dans la *Recherche* de voir le petit être pris comme quelque chose de gigantesque: la simple odeur de vernis de l'escalier à Combray suffit, par exemple, à traumatiser le héros enfant. Le rire d'Albertine qui danse avec Andrée déchaîne les craintes du Narrateur car il le soupçonne de dissimuler un secret: 'Il sonnait comme les premiers ou les derniers accords d'une fête inconnue' (III, 191). La lumière allumée à la fenêtre de l'hôtel d'Odette est aussi à l'origine d'une crise de jalousie insupportable de Swann: 'il se glissa le long du mur jusqu'à la fenêtre, mais entre les lames obliques des volets il ne pouvait rien voir; il entendait seulement dans le silence de la nuit le murmure d'une conversation' (I, 268). Ces trois épisodes, tous partis d'un petit détail, ont des allures de véritables catastrophes pour les personnages.

Le gonflement exagéré dans la *Recherche* peut être le signe d'une critique ou d'une moquerie. Attardons nous plus précisément sur deux exemples: la description du snobisme des Verdurin et de Cottard et la brouille entre Bloch et le Narrateur. Lors de son second séjour à Balbec, le Narrateur se rend à la Raspelière en tant qu'invité des Verdurin. La focalisation se fait sur les membres de ce petit clan qu'il cherche à caractériser dans leur milieu mondain. Les Verdurin et Cottard se démarquent par leur snobisme au sujet de la princesse Sherbatoff. Attentifs à la constitution de leur 'petit noyau', les Verdurin se flattent de faire partie des relations de la princesse et pensent même être les seuls personnages dignes d'intérêt pour elle: 'ceux-ci étaient persuadés à la fois que la princesse, entre des milliers de relations qui s'offraient à elle, avait choisi les seuls Verdurin, et que les Verdurin, sollicités en vain par toute la haute aristocratie, n'avaient consenti à faire qu'une exception, en faveur de la princesse' (III, 271). Le paragraphe est quasiment répété mot pour mot une seconde fois pour permettre aux Verdurin

d'insister sur le prestige de leur groupe. Le portrait de la princesse qui suit vise également à montrer les atouts qu'elle apporte au cercle (richesse, puissance et humilité). Le récit s'achemine ensuite vers un portrait de Cottard qui se flatte de rencontrer régulièrement la princesse chez les Verdurin ou à l'Académie. Le Narrateur saisit cette opportunité pour sonder un peu plus la vanité du personnage. On apprend qu'il ne manquerait les mercredis des Verdurin pour rien au monde, ou seulement pour un petit rien qui touche une grande figure: 'Cottard, quoique bon homme, renonçait aux douceurs du mercredi non pour un ouvrier frappé d'une attaque, mais pour le coryza d'un ministre' (III, 273). Puis Cottard insiste sur le sens et la valeur de la présence de la princesse chez Mme Verdurin parce que 'c'est une grande dame. [...] En tous cas, que les Guermantes aillent ou non chez Mme Verdurin, elle reçoit, ce qui vaut mieux, les d'Sherbatoff, les d'Forcheville, et *tutti quanti*, des gens de la plus haute volée, toute la noblesse de France et de Navarre' (III, 274). Enfin, il joue sur la suggestion avec le Narrateur et conclut: 'Vous voyez le genre de la maison, vous comprenez ce que je veux dire?' (III, 274). C'est précisément à ce moment-là qu'en deux phrases très courtes, le Narrateur ruine le discours de quatre pages sur la princesse. Il commence par se moquer de Cottard en traduisant l'évidence: 'Il voulait dire ce qu'il y a de plus chic' (III, 274). Il remet ensuite en perspective le portrait de la princesse en expliquant que 'recevoir une dame russe qui ne connaissait que la grande-duchesse Eudoxie, c'était peu' (III, 274). La tournure de phrase fait ressortir la chute brutale et comique qui s'oppose au discours des Verdurin et de Cottard qui décrivent la princesse comme une grande figure aristocratique indispensable, alors qu'on se rappelle que le Narrateur l'a prise pour 'quelque tenancière de grande maison de filles, une maquerelle en voyage' (III, 251) la première fois qu'il l'a vue dans le train. Dans cet épisode, Proust prend donc le temps de développer le sujet de la princesse. Il laisse son Narrateur corriger les Verdurin et Cottard. Il ramène ainsi le petit fait à son état d'origine. De cette manière, il dénonce le trop-plein d'arguments de ses personnages vaniteux et rend l'emphase ridicule⁵⁵.

Dans la *Recherche*, la dilatation apparaît comme une technique d'écriture qui mime l'excès des personnages qui exagèrent: les phrases et les pages s'allongent sur des petits détails. Le lecteur assiste à la distension d'un motif parfois dérisoire mais jamais vain. En effet, le petit étiré anormalement est toujours symptomatique: il devient tellement visible dans l'écriture que l'on comprend qu'il signifie un trop-plein et une disproportion. Cela est illustré dans *Sodome et Gomorrhe* avec la scène de la dispute. Alors que le Narrateur rencontre Bloch dans son

⁵⁵ Il est intéressant de noter que le jugement du Narrateur n'a été rajouté qu'après coup dans le texte définitif. L'esquisse X de la princesse Sherbatoff se borne au portrait de l'aristocrate et ne retranscrit qu'un morceau de dialogue entre elle et Cottard du fait de l'absence du héros dans cet épisode. Voir (III, 1006-9).

wagon, celui-ci l'invite à se diriger dans une autre voiture pour saluer son père. Malheureusement, le Narrateur, déjà consumé par sa jalousie, craint une relation entre Albertine et Saint-Loup. Pour ne pas les laisser hors de sa vue, il refuse de se déplacer. À partir de ce moment-là, l'écriture s'enchaîne, se développe et gonfle ce qui n'est, à l'origine, qu'un petit détail: un salut. Bloch considère le refus comme un affront et se lance dans une critique sévère du Narrateur:

D'abord [il] trouva peu gentil que je le lui refusasse quand rien ne m'en empêchait, les employés ayant prévenu que le train resterait encore au moins un quart d'heure en gare, et que presque tous les voyageurs, sans lesquels il ne repartirait pas, étaient descendus; et ensuite ne douta pas que ce fût parce que décidément – ma conduite en cette occasion lui était une réponse décisive – j'étais snob.' (III, 486-87)

De multiples raisons sont accumulées dans le texte pour illustrer le comportement inacceptable du Narrateur selon Bloch. La phrase s'étend pour mieux représenter toute la déception du personnage. Pourtant, Bloch relance et insiste. Mais, quand il comprend finalement que le refus est définitif, la scène prend des allures disproportionnées et les conséquences sont drastiques: 'De ce jour il cessa de me témoigner la même amitié et, ce qui m'était plus pénible, n'eut plus pour mon caractère la même estime' (III, 487). Le refus de saluer le père de Bloch apparaît véritablement comme un petit fait dans l'intrigue principale dont les raisons sont encore plus dérisoires: le Narrateur ne peut pas avouer la raison de sa jalousie parce 'la divulgation [...] nous paraît pire encore que le malentendu' (III, 487). Il préfère blâmer le destin et généraliser: 'Il suffit de la sorte qu'accidentellement, absurdement, un incident (ici la mise en présence d'Albertine et de Saint-Loup) s'interpose entre deux destinées dont les lignes convergeaient l'une vers l'autre pour qu'elles soient déviées, s'écartent de plus en plus et ne se rapprochent jamais' (III, 488). Mais comme nous avons vu dans le chapitre précédent sur la fragilité et la temporalité des généralisations proustiennes, nous sommes encore ici en présence d'une loi qui ne tient pas, puisque le Narrateur donne juste après les moyens de réparer ses torts, en expliquant les réelles motivations 'au brouillé ce qui sans doute eût guéri son amour-propre et ramené sa sympathie fuyante' (III, 488). Si Bloch se borne sur sa position, le Narrateur ne laisse pas non plus passer l'offense et révèle sa propre vanité en déclarant que des 'amitiés plus belles que celle de Bloch ne serait pas, du reste, beaucoup dire' (III, 488), ou en répétant de manière obsessive le motif de la querelle: 'Bloch, tout en me désolant en ne pouvant comprendre la raison qui m'empêchait d'aller saluer son père, m'avait exaspéré' (III, 489). La scène accumule ainsi les mensonges, les quiproquos, les secrets ou les illusions et l'écriture de Proust se rallonge

au fur et à mesure. Partie d'un rien enjolivé, elle finit par provoquer la disproportion et complexifie le récit pour mieux montrer le néant de la scène. Le petit est ici grossi pour peu de chose. Pourtant, la querelle se développe sur plus de trois pages et révèle finalement la réaction démesurée des deux personnages.

Si nous venons de montrer que, dans la *Recherche*, le petit considéré comme gigantesque est vecteur de moquerie et de critique pour signifier un excès ou une disproportion, le détail envahit aussi l'espace quand le Narrateur trouve un motif digne d'épanchement. L'unique différence est qu'il ne change pas la nature du détail observé: le petit reste petit mais sa grandeur est mise en valeur dans le texte.

2.1.2 Le petit qui envahit l'espace

Proust se moque du petit transformé en gigantesque, mais il lui arrive aussi d'accumuler ou d'agrandir quand son Narrateur découvre un objet dont le potentiel n'est pas encore totalement dévoilé – attitude que nous avons déjà fait remarquer dans la partie précédente sur les lois proustiennes où il se pose en scientifique pour tenter de tirer le potentiel universel⁵⁶. Pour Proust, il s'agit d'un côté de bien représenter la grandeur véritable de l'objet dans le texte et de l'autre, de rendre compte du caractère grandiose du petit détail. Pour cela, il envahit l'espace de la page en détaillant et en développant. Cette manière de procéder s'applique en particulier à l'écriture des réminiscences involontaires qui partent toutes d'un petit détail qui signifie toujours plus que son infime taille et dont la véritable grandeur ne se révèle que sur la longueur.

Si nous nous penchons sur la première expérience vécue par le Narrateur dans *Du Côté de chez Swann*, Combray n'apparaît d'abord que sous la forme d'un fragment hasardeux et vague: 'je ne revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres' (I, 43). Il fait également remarquer que sa mémoire prive la description de détails précis. Il ne voit par exemple que 'le décor strictement nécessaire' (I, 43) de la chambre à coucher. Mais ce côté restrictif et obscur change avec l'expérience de la madeleine. Après avoir dégusté quelques miettes du gâteau trempé dans sa tasse, le Narrateur est assailli par une sensation qu'il ne comprend pas tout de suite. Par conséquent, il accumule les interrogations pour se laisser le temps de la réflexion. L'écriture, qui s'enroule progressivement autour de cette impression, commence à suggérer une grandeur sous-jacente. Spitzer suggère ici que l'agrandissement de la phrase est le signe physique du potentiel décelé dans le détail: 'nous

⁵⁶ Voir la sous-partie 'Constat et ancrage' (pp. 162-64).

sentons qu'il faut que quelque chose de grand, de déterminant se soit passé, pour qu'une telle splendeur verbale se déploie à nos yeux: de telles périodes donnent de la majesté à un événement, si minime qu'il puisse sembler à l'homme moyen'⁵⁷. Proust démontre donc des qualités supérieures qu'il exploite dans le texte pour pallier le déficit de la taille. En effet, cette 'splendeur verbale [qui] se déploie à nos yeux', pour reprendre la phrase de Spitzer, lance la reconstitution du souvenir à partir du petit détail:

Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. (I, 46)

À partir de ce que le Narrateur qualifie de 'gouttelette presque impalpable' (I, 46) – ce 'morceau de madeleine trempé' – le souvenir et l'écriture s'enchaînent et s'étirent progressivement jusqu'à faire ressortir la chambre, la maison et la ville toute entière:

Maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (I, 47)

Alors qu'au départ de la description la précision fait défaut, le texte finit par déborder de détails. Le Narrateur a su faire émerger le potentiel en prenant le temps de tourner autour de la sensation. Le texte de Proust se dilate finalement au fur et à mesure que le Narrateur libère la grandeur du détail.

Si l'expérience de la madeleine s'étend sur plus de cinq pages dans le premier volume de la *Recherche*, elle envahit véritablement l'espace du roman puisqu'elle se développe indirectement jusqu'au *Temps retrouvé*, où la félicité éprouvée au contact du pavé inégal relance la réflexion initiale: 'j'étais bien à ne pas me résigner à ignorer pourquoi, comme je l'avais fait le jour où j'avais goûté d'une madeleine trempée dans une infusion. La félicité que je venais d'éprouver était bien en effet la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes' (IV, 445). Le Narrateur jouit de la chance de l'accumulation. Après le contact du pavé se joint le son d'une

⁵⁷ *Études de style*, p. 407.

cuiller contre une assiette: ‘on eût dit que les signes qui devaient, ce jour-là, me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres, avaient à cœur de se multiplier’ (IV, 447). C’est enfin au toucher de la serviette que l’écriture de Proust s’emballe véritablement pour montrer la précipitation du Narrateur: son développement est effectué en une seule phrase longue de vingt-huit lignes. Sous la pression de ce dernier détail et du morceau de musique qui le retient momentanément éloigné du cercle mondain, le Narrateur doit se dépêcher de comprendre l’importance de toutes ces sensations. Moment vécu en accéléré, le Narrateur finit hors d’haleine, comme le lecteur qui tente de suivre le rythme effréné du dénouement.

On retiendra donc que la disproportion dans la *Recherche* est notable entre la taille toujours infime de l’objet (des miettes de madeleine, un seul pavé, une cuiller, une serviette) et sa grandeur réelle. Mais Proust dispose du texte pour pallier l’écart: en allongeant et en déployant le moment vécu, il finit par provoquer un effet de dilatation significatif. La grandeur du petit devient alors visible. Pour Tadié, cet accroissement indique que les phrases de Proust ‘ne s’arrêtent que lorsqu’elles ont tout épuisé’⁵⁸. Comme nous avons vu avec l’écriture dilatée des réminiscences, le petit détail envahit l’espace pour illustrer le temps nécessaire à la compréhension. Cependant, la dilatation n’arrive jamais à une pleine finitude: les phrases n’atteignent pas un épuisement total. Dans l’urgence du moment, un détail peut être éludé ou n’être ajouté qu’après coup. Nous allons maintenant montrer que l’écriture proustienne, qui cherche à formuler des lois pour durer dans le temps, ne fait finalement que fixer des petits fragments relatifs.

2.1.3 Le petit fragment vital

Dans *Le Temps retrouvé*, le Narrateur constate le changement et le vieillissement du Faubourg Saint-Germain. En parallèle, il remarque aussi le renouvellement qui est incarné par la présence de Bloch dans le monde. Mais cette nouveauté n’est pas faite pour durer: d’après le Narrateur, Bloch est voué au même sort de décomposition que Mme d’Arpajon ou M. d’Argencourt: ‘Dans dix ans, dans ces salons où leur veulerie l’aurait imposé, il entrerait en béquillant, devenu maître, trouvant une corvée d’être obligé d’aller chez les La Trémoille’ (IV, 545). C’est à partir de ce constat d’un monde en mutation perpétuelle que le Narrateur trouve l’essence future de son œuvre. Comme nous l’avons dit précédemment dans le troisième chapitre, le Narrateur visualise sa création à partir de la décomposition des personnages. En observant précisément

⁵⁸ Proust et le roman, p. 486.

les changements du temps sur les visages, il se voit formuler des lois générales depuis les petits détails propres en son temps. On peut ici rapprocher l'ambition du Narrateur de celle de l'artiste moderne décrite par Baudelaire: 'La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable'⁵⁹. Le Narrateur proustien exprime la volonté de faire une œuvre nouvelle et moderne en fixant quelques lois durables à partir du contingent. Seulement, à peine son ambition exprimée, il se rend compte que son écriture serait le fruit d'un moment donné, au contact d'une société particulière dont les mœurs se renouvellent: 'Au temps où moi-même, à peine parvenu, j'étais entré, plus nouveau que ne l'était Bloch lui-même aujourd'hui, dans le milieu des Guermantes, j'avais dû y contempler, comme faisant partie intégrante de ce milieu, des éléments absolument différents, agrégés depuis peu et qui paraissaient étrangement nouveaux à de plus anciens' (IV, 545). Nous allons montrer qu'en pratique, le fugitif triomphe et l'universel flanche dans la *Recherche*.

Chez Proust, l'écriture est une activité ambivalente. Elle s'exécute soit au ralenti pour laisser le temps de la réflexion et trouver les plus justes formulations, soit en accéléré pour faire ressentir le besoin d'écrire pour capter immédiatement le moment ou la sensation présente. Ces vitesses contraires saccadent le rythme de la *Recherche* et participent à en faire une œuvre vivante et dynamique. Sur ce point, Matthieu Vernet affirme '[qu'il] n'est nullement question de figer le vivant, mais bien à l'inverse, de l'ouvrir, d'en déployer les possibilités et d'entretenir avec lui un rapport de générosité. Le héros met l'art à profit, non pour décrypter le réel, mais pour l'agrandir'⁶⁰. Agrandir signifie ici développer et étendre le fragment. Pour Vernet, il ne s'agit pas d'entasser, de fixer un bout pour passer au suivant. Au contraire, plutôt que d'arrêter le fragment, Proust l'enrichit et le développe pour capter toute sa grandeur. Cette caractéristique est transmise au Narrateur de la *Recherche* qui est submergé à la vue des clochers de Martinville: 'En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois' (I, 178). Confronté aux limites de son propre entendement, il décide d'écrire pour conserver ne serait-ce qu'une trace de l'impression vécue: 'Je ne savais pas la raison du plaisir que j'avais eu à les apercevoir à l'horizon et l'obligation de chercher à découvrir cette raison me semblait bien pénible; j'avais envie de garder en réserve

⁵⁹ *Critique d'art*, pp. 354-55. Voir notre analyse dans le chapitre 1 sur 'Baudelaire à la recherche de l'universel' (pp. 59-63).

⁶⁰ Matthieu Vernet, 'Proust et le bovarysme comme désir d'écriture', *Fabula-LhT*, 9 [en ligne]: <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=362> [accédé le 20 août 2017].

dans ma tête ces lignes remuantes au soleil' (I, 178). Il remarque simplement que 'ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir, que cela était apparu' (I, 179). C'est ainsi qu'il écrit un petit morceau doublement exploité, d'abord dans le *Côté de chez Swann* comme esquisse, puis dans *La Prisonnière* en tant qu'article de journal: 'J'ouvrais *Le Figaro*. J'y cherchais et constatais que ne s'y trouvait pas un article, ou prétendu tel, que j'avais envoyé à ce journal et qui n'était, un peu arrangée, que la page récemment retrouvée, écrite autrefois dans la voiture du docteur Percepied, en regardant les clochers de Martinville' (III, 523).

Dans les deux cas, l'expérience de l'écriture du Narrateur reste de l'ordre du tâtonnement et de la réflexion. Passée la joie de l'exaltation suite à la publication tardive dans le *Figaro*, il prend soudainement conscience de la démultiplication de son fragment d'écriture et commence à douter de sa réception auprès des lecteurs qui ne verraient pas comme lui:

Au moment où je lis, ce que je vois dans chaque mot me semble être sur le papier, je ne peux pas croire que chaque personne en ouvrant les yeux ne verra pas directement les images que je vois, croyant que la pensée de l'auteur est directement perçue par le lecteur, tandis que c'est une autre pensée qui se fabrique dans son esprit. (IV, 149)

Il blâme également la limite des mots dans la reconstitution de l'impression. Du point de vue de l'auteur, le fragment revêt ici un sens purement négatif:

Ces phrases de mon article, lorsque je les écrivis, étaient si pâles auprès de ma pensée, si compliquées et opaques auprès de ma vision harmonieuse et transparente, si pleines de lacunes que je n'étais pas arrivé à remplir, que leur lecture était pour moi une souffrance, elles n'avaient fait qu'accentuer en moi le sentiment de mon impuissance et de mon manque incurable de talent. (IV, 151)

Le morceau d'écriture spontané, effectué dans la continuité de l'impression à la vue des clochers, mêle ainsi une urgence de dire et une volonté d'exprimer exactement le ressenti. Mais cette continuité du fragment, écrit en une fois, n'est pas synonyme de facilité ou de glissement limpide. Le Narrateur mentionne des doutes et des lacunes. Il indique avoir fait quelques retouches entre le temps de l'esquisse et de l'article qui sont passées totalement inaperçues dans l'intrigue principale.

L'esquisse de Martinville se présente comme l'exemple du petit fragment vital et dynamique qui se retravaille dans le temps⁶¹. Fixer ponctuellement un fragment pour le reprendre ensuite est cependant bien différent de ce que le Narrateur entend par cimenter quelques vérités, qui, de façon sous-entendue, se doivent d'être définitives. Dans la *Recherche*, l'écriture se présente donc comme une activité de reprise qui ne fixe que ce qui est jugé important, significatif et digne de développement. Comme les lois, l'écriture est relative car elle dépend du moment de la formulation. La dilatation est alors le symptôme du développement et d'enrichissement en cours. Spitzer interprète l'extension des phrases de manière similaire: 'Naturellement, Proust ne se contente pas de dilemmes en ou bien... ou bien; il nous submerge de disjonctions complexes: plus elles contiennent de termes, mieux elles illustrent la variabilité du monde'⁶². Spitzer présente ici la phrase comme une catalyse infinie: elle décrit un moment particulier, écrit sous un angle singulier d'après une vision unique. Un rien suffit à changer le sens ou la description. Elle est donc perpétuellement mobile et volatile à l'image du monde qu'elle décrit. Après avoir discuté d'une écriture rapide qui se dilate dans la *Recherche* et qui sert à Proust pour moquer un petit excessivement amplifié ou pour se dépêcher de rendre la grandeur véritable d'un détail qui passerait inaperçu, nous allons maintenant nous intéresser aux passages de prose ralentis qui indiquent que le Narrateur s'arrête et bute sur le petit pour le décrypter.

2.2 Écriture du déchiffrement en cours

Dans la *Recherche*, on trouve des moments où le Narrateur tâtonne sous le poids du doute. L'écriture de Proust ralentie avec lui pour mieux se resserrer sur le petit et rendre compte du déchiffrement en cours. Les deux vitesses contraires de l'accélération et du ralentissement coïncident et participent à créer selon Genette 'une cadence toute nouvelle – un rythme proprement inouï'⁶³. Proust justifie les fluctuations de son écriture en la comparant aux mouvements du corps et du cœur. Dans son article 'Vacances de Pâques', publié le 25 mars 1913, il explique que certains moments de la vie humaine sont vécus en accéléré quand d'autres le sont au ralenti:

⁶¹ Pour Fraisse, '« Le petit morceau » sur les clochers de Martinville est par excellence le fragment expérimental' (*Le Processus de la création chez Proust*, p. 310).

⁶² *Études de style*, p. 419.

⁶³ *Figures III*, p. 144.

Les jours sont peut-être égaux pour une horloge, mais pas pour un homme. Il y a des jours montueux et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train, en chantant. Pour parcourir les jours, les natures un peu nerveuses surtout disposent, comme les voitures automobiles, de « vitesses » différentes.⁶⁴

Il décide de faire de ces différentes vitesses de la vie le fondement d'une potentielle écriture romanesque: 'Raconter les événements, c'est faire connaître l'opéra par le livret seulement; mais si j'écrivais un roman, je tâcherais de différencier les musiques successives des jours'⁶⁵. La musique qui nous intéresse ici est précisément celle du ralentissement.

Nous étudierons d'abord la patience du Narrateur qui aime prendre son temps pour scruter un petit détail. Il s'arrête, tâtonner par petites touches en vue de bien le représenter. Nous verrons qu'il utilise le mécanisme de la réduction⁶⁶ pour cloisonner le détail afin de mieux le décloisonner par la suite, autrement dit, il réduit sa description à une toute petite partie pour mieux l'explicitier ensuite – on parlera d'une forme de métonymie agrandie. Proust ralentit l'écriture pour mieux rendre compte du travail de réflexion du Narrateur. Spitzer voit dans ces descriptions par étapes une écriture du suspens et de la précision: 'Quelle lenteur, quelle circonspection chez Proust, dans l'introduction d'une image; il la mène par degrés à son épanouissement suprême'⁶⁷. Nous y voyons pour notre part une technique de mise en attente: Proust retarde son récit pour construire le sens. Il ralentit, voire retourne en arrière pour donner sens au moindre détail. Pour Genette, cela s'apparente à un 'vaste mouvement de va-et-vient', aussi qualifié de 'mouvement de zigzag', qui donne un effet de 'piétinement non pas immobile'⁶⁸. En effet, on ressent le passage du temps quand le Narrateur s'arrête pour comprendre ce qui se cache au cœur des aubépines, par exemple, ou pour décrypter l'étrange comportement de Charlus et Jupien au début de *Sodome et Gomorrhe*. Mais le ralentissement ne garantit pas pour autant la finalité. Pris dans l'obsession du déchiffrement d'Albertine dans *La Prisonnière* et *La Fugitive*, le Narrateur entend tout savoir de la vie de la jeune fille. Poussé par la jalousie, il accumule les détails et les fragments. Cependant, le déchiffrement n'aboutit jamais complètement: tout le temps passé sur les signes ne lui permet pas de découvrir la vérité ou le trait d'une loi universelle. Nous concluons finalement que la *Recherche* n'est qu'un énorme laboratoire de déchiffrement fou où les morceaux prolifèrent à l'infini dans le but

⁶⁴ Marcel Proust, *Contre l'obscurité et autres articles* (Paris: La Nerthe, 2012), p. 21.

⁶⁵ *Contre l'obscurité et autres articles*, p. 22

⁶⁶ Voir l'analyse du mécanisme de la réduction dans la *Recherche* (pp. 114-17).

⁶⁷ *Études de style*, p. 467.

⁶⁸ *Figures III*, p. 87.

d'atteindre une finalité qui, néanmoins, n'arrive jamais. La lente contemplation n'est pas reposante: elle est toujours en mouvement vers une fin qui fuit sans cesse.

2.2.1 Tâtonnement par petites touches

Nous avons déjà montré que le Narrateur aime prendre son temps pour observer méticuleusement les détails infimes qui s'offrent à lui. Ici, nous allons reprendre cette idée pour montrer, cette fois, que la contemplation proustienne se fait sentir à la lecture par un ralentissement certain de la prose. On note d'abord que dans la *Recherche*, le Narrateur tend à s'arrêter sur des petits détails qui le troublent. Le ralentissement se produit parce qu'il ne peut expliquer directement la force et l'impact que l'observé provoque chez lui. Il y a alors un certain flottement autour du détail qui donne cette impression de ralenti, engendrée notamment par une écriture précise, lente et patiente. Ceci est particulièrement visible lors de la première rencontre du Narrateur avec deux des personnages phares du roman: Gilberte et Albertine. Leurs apparitions se cristallisent en un même petit détail: le Narrateur est immédiatement attiré par les yeux des deux jeunes filles. La vision de Gilberte est marquante puisqu'elle détourne et immobilise le Narrateur alors que celui-ci s'intéresse à un tuyau d'arrosage vert posé au sol: 'Tout à coup, je m'arrêtai, je ne pus plus bouger, comme il arrive quand une vision ne s'adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes et dispose de notre être tout entier' (I, 139). Captivé par ce qu'il voit, le Narrateur commence à divaguer sur les yeux de la jeune fille qui cachent, selon lui, un tout autre monde: 'Je la regardais, d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui' (I, 139). Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le Narrateur fait une remarque similaire à la vue d'Albertine dont le regard condense, d'après lui, la vie de toute la petite bande:

Un instant, tandis que je passais à côté de la brune aux grosses joues qui poussait une bicyclette, je croisai ses regards obliques et rieurs, dirigés du fond de ce monde inhumain qui enferme la vie de cette petite tribu, inaccessible inconnu où l'idée de ce que j'étais ne pouvait certainement ni parvenir ni trouver place.
(II, 151)

Le désir du Narrateur se loge dans le petit à partir duquel il tisse tout un réseau de pensées, de rêves et d'espoir. Les deux rencontres sont vécues comme de véritables moments à part, comme

une interruption édénique que l'écriture de Proust reproduit en rallongeant et en sur-détaillant le moment. Le ralentissement est donc le fruit du mécanisme de réduction couplé avec celui de l'expansion. En effet, le Narrateur se concentre sur une petite partie (les yeux) qu'il agrémente de sa curiosité et de ses désirs pour tisser lentement autour d'elle une signification plus grande (tout un monde). En cela, on pourrait parler de métonymies agrandies présentes dans la *Recherche*.

Si le Narrateur parvient à saisir le monde que les yeux de Gilberte et d'Albertine dissimulent et si Proust ralentit leurs descriptions pour bien insister sur le trouble qu'ils provoquent, il arrive aussi parfois que le sens ne vienne pas à première vue. À ce moment-là, le ralentissement devient le signe d'un tâtonnement. Penchons-nous d'abord sur les remarques de Reynaldo Hahn qui décrit l'attitude de Proust durant les moments de promenades:

Nous passions devant une bordure de rosiers du Bengale, quand soudain il se tut et s'arrêta. Je m'arrêtai aussi, mais il se remit à marcher, et je fis de même. Bientôt il s'arrêta de nouveau et me dit avec cette douceur enfantine et un peu triste qu'il conserva toujours dans le ton et dans la voix: « Est-ce que ça vous fâcherait que je reste un peu en arrière? Je voudrais revoir ces petits rosiers. »⁶⁹

La description de Hahn est intéressante sur plusieurs niveaux. Tout d'abord, elle souligne l'attention toute particulière que l'écrivain cultive pour le petit, qui prend rapidement une tournure affective. Puis, elle retranscrit fidèlement les mouvements saccadés du corps qui alternent entre avancée, pause et retour en arrière. L'écriture de la *Recherche* fait précisément vivre cette démarche changeante. Elle suit la mobilité du Narrateur et les directions variables que son regard peut prendre. L'écriture rend compte des mouvements de fuite, de retour en arrière et d'attardement que peuvent susciter l'arrêt sur un petit détail. C'est par exemple le cas dans la description des aubépines à Combray où le Narrateur, sensible à l'odeur qu'elles dégagent, n'arrive pas à exprimer la sensation dissimulée en lui:

Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. Je me détournais d'elles un moment, pour les aborder ensuite avec des forces plus fraîches. (I, 136-7)

⁶⁹ Reynaldo Hahn, 'Promenade', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Proust*, 39-40 (p. 39).

Le Narrateur se met alors à tâtonner en multipliant les explications possibles (union, allégresse, charme, secret). Devant l'indécision, il s'éloigne et revient pour se donner le temps de réfléchir à la sensation et pour aborder les fleurs sous un nouvel angle:

Puis je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs-d'œuvre dont on croit saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder, mais j'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague. (I, 137)

Proust, qui prend le temps de décomposer toutes les étapes du déchiffrement du Narrateur dans le texte, fait éprouver à son lecteur le temps qui ralentit et qui s'écoule. Car, l'enjeu est de parvenir au démêlement du sens qui, même après un premier aller-et-retour, reste encore 'obscur et vague'. Dans 'Au Seuil du printemps', Proust soutient:

Si je m'arrête pensivement en regardant les aubépines, c'est que ce n'est pas ma vue seule, mais ma mémoire, toute mon attention qui sont en jeu. J'essaye de démêler quelle est cette profondeur sur laquelle me semblent se détacher les pétales et qui ajoute comme un passé, comme une âme à la fleur.⁷⁰

Dans l'épisode des aubépines à Combray, le Narrateur fait preuve du même tâtonnement: les fleurs attirent son regard mais restent encore mystérieuses. Il doit continuer de s'attarder pour tirer la signification de la sensation.

Le ralentissement est donc relatif: nous rejoignons les conclusions de Jean-Paul Goux et de Genette qui considèrent que, dans la *Recherche*, aucune description, même ralentie, n'est reposante. Goux constate qu'il n'y a pas de 'descriptions statiques chez Proust'⁷¹. Genette, de son côté, affirme le caractère dynamique de l'observation:

La contemplation chez Proust n'est ni une fulguration instantanée (comme la réminiscence) ni un moment d'extase passive et reposante: c'est une activité intense, intellectuelle et souvent physique, dont la relation, somme toute, est un récit comme un autre. Une conclusion s'impose donc: c'est que la description, chez Proust, se résorbe en narration, et que le second type canonique de mouvement – celui de la pause descriptive – n'y existe pas, pour cette évidente raison que la description y est tout sauf une pause du récit.⁷²

⁷⁰ *Contre l'obscurité et autres articles*, p. 9.

⁷¹ Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose* (Seysssel: Champ Vallon, 1999), p. 123.

⁷² *Figures III*, p. 138.

La contemplation est une activité ‘intense’ puisque, nous l’avons vu, le Narrateur est pressé par le passage du particulier au général. Si l’essence d’une grande loi n’est pas trouvée, l’observation reste insuffisante et vague. Elle est également ‘intellectuelle’, comme le dit Genette, et nous avons montré le temps que prend le Narrateur pour poser sa réflexion à partir du petit détail. Enfin, la contemplation est ‘physique’ du fait que le Narrateur n’hésite pas à se déplacer, à ajuster sa vision, à abandonner l’objet puis revenir pour le réétudier. En plus des trois adjectifs de Genette, nous voulons amener l’idée que la contemplation du Narrateur et l’écriture de ces contemplations par Proust sont hésitantes. Nous allons maintenant voir que le ralentissement est employé dans la *Recherche* comme une technique de mise en attente.

2.2.2 La mise en attente du sens

La première expérience de la *Recherche* est celle de la fuite et du temps vécu au ralenti. En effet, à l’ouverture de *Du Côté de chez Swann*, on trouve un jeune personnage au réveil qui, tout en cherchant à identifier ce qu’il y a autour de lui, se cherche lui-même: ‘il me semblait que j’étais moi-même ce dont parlait l’ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint’ (I, 3). Bien que les pensées vagues du réveil indiquent ne durer que ‘quelques secondes’ (I, 3, 7), elles apparaissent beaucoup plus longues à la lecture du passage. Véritable moment de confusion pour le Narrateur, la description s’opère par étapes pour retrouver progressivement clarté et précision: ‘je passai en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l’image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi’ (I, 6). Ce n’est qu’en s’attardant sur l’espace autour de lui qu’il parvient alors à affirmer: ‘j’étais bien éveillé maintenant, mon corps avait viré une dernière fois et le bon ange de la certitude avait tout arrêté autour de moi, m’avait couché sous mes couvertures’ (I, 9). Cette première expérience du réveil est cruciale pour le jeune héros puisqu’elle lui donne espoir, qu’avec le temps et qu’en prenant son temps, on parvient à fixer une certitude. Elle lui laisse croire que repousser la description permet de se rapprocher du vrai.

Or, la réalité est tout autre dans le reste de la *Recherche*. Les techniques de mise en attente, comme le report ou le rallongement, ne suffisent pas à garantir la certitude. Au contraire, le Narrateur ne se retrouve confronté qu’à la fuite du sens et à la multitude impossible à fixer en une fois. Cela est particulièrement visible dans la scène du baiser refusé par Albertine, où tous les mouvements sont décomposés en deux vitesses: la précipitation et le ralentissement. Chacun correspond à un état de la narration: le premier, à la réalité factuelle de la scène (‘Je me

penchai vers Albertine pour l'embrasser' (II, 285)); le second, à l'exaltation du héros qui s'amplifie sous l'influence de son désir croissant:

La mort eût dû me frapper en ce moment que cela m'eût paru indifférent ou plutôt impossible, car la vie n'était pas hors de moi, elle était en moi; j'aurais souri de pitié si un philosophe eût émis l'idée qu'un jour, même éloigné, j'aurais à mourir, que les forces éternelles de la nature me survivraient, les forces de cette nature sous les pieds divins de qui je n'étais qu'un grain de poussière; qu'après moi il y aurait encore ces falaises arrondies et bombées, cette mer, ce clair de lune, ce ciel! (II, 285-86)

Dans cet excès de romantisme, le héros se décrit surpuissant et invincible – le temps et l'espace étant reconfiguré sous la puissance de son désir. Il croit avancer vers son bonheur et met en attente le baiser pour s'attarder sur son omnipotence. Or, il se heurte à une réalité contraire brutale: 'J'allais savoir l'odeur, le goût, qu'avait ce fruit rose inconnu. J'entendis un son précipité, prolongé et criard. Albertine avait sonné de toutes ses forces' (II, 286). Albertine refuse finalement le baiser du héros qui a mal interprété tous les signes. La scène retranscrite au ralenti est donc ici décevante pour le Narrateur car l'aboutissement espéré n'a pas lieu. Mais surtout, elle précipite le mystère Albertine à venir: dans toute la *Recherche*, le Narrateur sera incapable de lire et déchiffrer le caractère de la jeune fille.

Le déchiffrement prend du temps. Il se présente, pour le Narrateur, comme un processus parfois long, qui implique fréquemment des allers-et-retours. Il lui arrive de revenir sur ce qui a été dit pour corriger ou pour creuser encore plus la découverte. Dans ces moments de réflexion, Proust insiste sur les errances de son Narrateur, en ramifiant, en répétant ou en tâtonnant autour des petits fragments dont il dispose. Ainsi, quand il ne comprend pas de suite ce qui se déroule devant ses yeux, l'écriture fait en sorte que le lecteur se retrouve dans la même situation d'attente et de questionnement. Dans la scène d'ouverture de *Sodome et Gomorrhe*, par exemple, le héros assiste à la rencontre entre Jupien et Charlus dans la cour de l'hôtel des Guermantes. De prime abord, il ne peut expliquer l'étrangeté de leurs comportements: 'Cette scène n'était, du reste, pas positivement comique, elle était empreinte d'une étrangeté' (III, 7). Cet extrait présente une double position intéressante: si le héros est dans le doute et l'ignorance, le Narrateur connaît déjà les raisons et joue à différer l'explication: 'Ce que je viens de dire d'ailleurs ici est ce que je ne devais comprendre que quelques minutes plus tard' (III, 9). Il décrit alors la scène de manière vague et floue, en commençant par dériver longuement sur une métaphore naturelle de l'insecte et la fleur qui ne vise qu'à brouiller encore un peu plus le sens: 'J'avais perdu de vue le bourdon, je ne savais pas s'il était l'insecte qu'il fallait à l'orchidée,

mais je ne doutais plus, pour un insecte très rare et une fleur captive, de la possibilité miraculeuse de se rejoindre' (III, 9). Ce n'est que quelque temps plus tard, en continuant à décrire tout ce qu'il voit et qu'il entend, que le héros réalise l'homosexualité des personnages, sans pour autant poser des mots clairs sur leur rencontre: 'Dès le début de cette scène une révolution, pour mes yeux dessillés, s'était opérée en M. de Charlus, aussi complète, aussi immédiate que s'il avait été touché par une baguette magique. Jusque-là, parce que je n'avais pas compris, je n'avais pas vu' (III, 15). Le Narrateur fait ainsi part des étapes du déchiffrement qui l'amènent à revenir en arrière pour fournir un sens plus précis et pour justifier ce qui a été dit précédemment: 'De plus je comprenais maintenant pourquoi tout à l'heure, quand je l'avais vu sortir de chez Mme de Villeparisis, j'avais pu trouver que M. de Charlus avait l'air d'une femme: c'en était une !' (III, 16). Croyant avoir été au fond de la découverte, il avance une théorie sur l'homosexualité longue de vingt-trois lignes. Or, la loi n'est pas fixée définitivement puisqu'il annonce lui-même une modification à venir: 'Enfin – du moins selon la première théorie que j'en esquissais alors, qu'on verra se modifier par la suite' (III, 17). Le déchiffrement s'avère finalement incomplet et partiel après que la signification ait été repoussée.

L'écriture retarde l'arrivée du sens: Proust rallonge ses phrases, accumule les détails, digresse, compare dans le but de faire patienter le lecteur. Or, la mise en attente est perpétuelle car si l'écriture avance petit à petit, fragment par fragment, elle n'arrive jamais à une totalité ou une conclusion fixe. Pour Prendergast, la vérité et l'écriture sont toujours fuyantes: 'The medley of propositions, each a cancellation of its predecessor, is a prime instance of the restless Proustian text on the move, refusing to settle on or into any fixed position'⁷³. Mais, bien que le Narrateur fasse l'expérience de ce retardement inabouti, comme nous l'avons vu avec les scènes du baiser refusé par Albertine ou de la rencontre entre Charlus et Jupien, il manifeste toujours une forme d'énergie qui cherche à avancer alors que le sens s'échappe incessamment.

2.2.3 Le déchiffrement fou: prolifération de fragments à l'infini

Le Narrateur a beau tenter d'accélérer ou de ralentir, le texte de Proust débouche rarement sur une certitude. Plus il avance et plus il ajoute un élément qui vient contredire une conclusion tirée sur un personnage ou un événement: c'est ainsi qu'Albertine ou Charlus restent dans le domaine mystérieux de la multiplicité inexplicable. Mais cela ne freine pas le Narrateur, dont le désir de savoir fait toujours avancer l'écriture. On lit dans ce mouvement toute l'énergie de

⁷³ *Mirages and Mad Beliefs*, p. 115.

l'obsession et du désespoir qui l'habite. Malgré les échecs, le Narrateur ne se repose à aucun moment. Bien au contraire, il déchiffre constamment. Barthes note que le propre de l'amoureux jaloux est de s'obstiner à tout interpréter chez l'autre: 'Comprendre. Percevant d'un coup l'épisode amoureux comme un nœud de raisons inexplicables et de solutions bloquées, le sujet s'écrit: « Je veux comprendre (ce qui m'arrive)! »'⁷⁴. On remarque, en effet, que ces instants de déchiffrements fous ont lieu dans *La Prisonnière* et *La Fugitive* – les deux volumes qui tournent autour de l'inexplicable et de la multiple Albertine. Le Narrateur cherche désespérément à exposer la vérité sur la jeune fille. Pour cela, il accumule des fragments de réalité dans l'espoir qu'ils forment un tout *a posteriori*. C'est la manière dans le Narrateur et Swann procèdent pour tenter de percer à jour les mensonges respectifs d'Albertine et d'Odette: 'il pensait que, livrée à elle-même, Odette produirait peut-être quelque mensonge qui serait un faible indice de la vérité; elle parlait; il ne l'interrompait pas, il recueillait avec une pitié avide et douloureuse ces mots qu'elle lui disait' (I, 274). Le temps du déchiffrement du jaloux est unique en ce qu'il incarne la contradiction: il est à la fois lent pour prendre le temps d'analyser les fragments disponibles, et précipité par besoin de savoir immédiatement, afin d'agir si nécessaire, comme stopper la liaison supposée entre Odette et Forcheville.

Or, les limites de ce système apparaissent très vite avec la prolifération de fragments à l'infini à laquelle Swann et le Narrateur sont confrontés. Rapidement assaillis, ils sont poussés à aller de l'avant à chaque fois qu'un nouveau fragment apparaît: 'Sa jalousie, comme une pieuvre qui jette une première, puis une seconde, puis une troisième amarre, s'attacha solidement à ce moment de cinq heures du soir, puis à un autre, puis à un autre encore' (I, 279). Mais dans cette accumulation incessante, les jaloux ne peuvent que constater la fragmentation et l'éclatement. Swann formule la remarque sous forme de généralisation:

Dans la multitude des gestes, des propos, des petits incidents qui remplissent une conversation, il est inévitable que nous passions, sans y rien remarquer qui éveille notre attention, près de ceux qui cachent une vérité que nos soupçons cherchent au hasard, et que nous nous arrêtons au contraire à ceux sous lesquels il n'y a rien. (I, 275)

Le Narrateur, quant à lui, se repose sur sa propre expérience des mensonges d'Albertine:

Ses mensonges, ses aveux, me laissaient à achever la tâche d'éclaircir la vérité: ses mensonges si nombreux, parce qu'elle ne se contentait pas de mentir comme tout être qui se croit aimé, mais parce que par nature elle était, en dehors de cela,

⁷⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Seuil, 1977), p. 71.

menteuse, et si changeante d'ailleurs que, même en me disant chaque fois la vérité, ce que, par exemple, elle pensait des gens, elle eût dit chaque fois des choses différentes. (III, 605)

La satisfaction liée au déchiffrement d'un fragment est donc seulement de courte durée, puisqu'il en appelle toujours plus et n'aboutit jamais à un tout: 'il ne posséderait jamais que ces mensonges, illisibles et divins vestiges' (I, 274). Dans la *Recherche*, le décryptage des mensonges est sans fin, et le Narrateur se sait piégé dans un interminable cercle vicieux: 'J'aurais tant voulu savoir quels étaient les nombreux mensonges du début, mais je savais d'avance que ses aveux seraient de nouveaux mensonges' (III, 686). Le Narrateur, impuissant face à la prolifération des fragments jetés par Albertine, ne peut reconstituer une image complète de son passé.

L'écriture du jaloux avance avec l'énergie du désespoir qui mime les hauts et les bas des personnages. Que ce soit Swann avec Odette, Charlus avec Morel ou le Narrateur avec Albertine, tous sont confrontés au déchiffrement sans fin face à leurs partenaires qui ne leur proposent qu'un discours amoureux en fragments. Ils ont beau tout mettre en œuvre pour les percer à jour, la vérité leur échappe toujours. De plus, au fur et à mesure de l'avancée, les petits détails s'accumulent et amènent l'écriture à complexifier grandement l'image d'origine. Serça explique que le jaloux, comme le Narrateur, peut se perdre dans les détours de sa pensée: 'Dans la *loquèle*, le jaloux argumente, mais à vide: aucun raisonnement digne de ce nom ne ressort de ce flot verbal ou de cette agitation désordonnée'⁷⁵. Après l'empêchement, Garritano préfère insister sur le caractère inépuisable du processus de déchiffrement:

Ce nouveau « genre » de jaloux ne fait que collectionner des indices et les connecter afin d'imaginer et construire des scénarios possibles. Il s'agit d'un processus interminable, au moins tant que le désir sera vivant: les signes qui soulagent la jalousie sont, en fait, exactement les mêmes qui la nourrissent.⁷⁶

Finalement, Barthes va un peu plus loin en expliquant que le jaloux est confronté à l'éclatement perpétuel. Pour lui, l'amoureux jaloux, comme le Narrateur, ne peut pas tout savoir puisqu'il est 'exclu de la logique': 'j'aurais beau discourir sur l'amour à longueur d'année, je ne pourrais espérer en attraper le concept que « par la queue »: par des flashes, des formules, des surprises

⁷⁵ Isabelle Serça, 'Discours de la jalousie: la *loquèle* du narrateur', in Erika Fülöp, Philippe Chardin (eds.), *Cent ans de jalousie proustienne* (Paris: Classiques Garnier, 2015), pp. 23-37 (p. 27).

⁷⁶ Daniele Garritano, 'L'« Instrument optique » de la jalousie', in Fülöp, Chardin (eds.), *Cent ans de jalousie proustienne*, pp. 69-79 (p. 79).

d'expression, dispersés à travers le grand ruissellement de l'Imaginaire'⁷⁷. Le Narrateur proustien a donc beau prendre son temps pour déchiffrer ou vouloir accélérer le processus, il n'obtient que des fragments, des petits bouts d'un monde – d'un discours amoureux – qu'il ne saisira jamais complètement. Finalement, concernant la *Recherche* et en particulier les deux volumes autour d'Albertine, nous retenons l'image d'une écriture de l'asphyxie que suggère Barthes: 'l'absence de l'autre me tient la tête sous l'eau; peu à peu, j'étouffe, mon air se raréfie: c'est par cette asphyxie que je reconstitue ma « vérité »'⁷⁸. Nous pouvons donc conclure que l'écriture de Proust souligne l'égarement de son Narrateur dans la prolifération infinie du petit et du fragment. Voué à ne pas former une image complète d'Albertine et une vérité concernant le personnage, il trouve le moyen de s'accommoder avec les petits bouts disponibles pour composer sa version de l'histoire et avancer vers son œuvre.

Conclusion

Le petit est omniprésent dans l'univers proustien de la *Recherche*. Nous avons vu son rôle et son importance dans le processus de découverte de loi: le petit détail cache une vraie grandeur que le Narrateur se charge de révéler. Mais, dans certains cas, le petit reste un élément mineur et secondaire. Pourtant, pris dans les mains de personnages excessifs, ce petit rien devient rapidement une énormité. Proust rend alors compte de la disproportion. À Combray, par exemple, le Narrateur explique que sa tante Léonie 'prêtait à ses moindres sensations une importance extraordinaire' (I, 50). Face aux douleurs de Léonie, l'attitude de Françoise devient similaire puisqu'elle 'attachait de plus en plus aux moindres paroles, aux moindres gestes de ma tante une attention extraordinaire' (I, 117). De plus, c'est régulièrement sous le poids de l'amour, du désir et de la jalousie que le petit prend des proportions démesurées. Le Narrateur explique ainsi que 'les choses probablement les plus insignifiantes prennent soudain une valeur extraordinaire quand un être que nous aimons [...] nous les cache!' (III, 602). Plus que la simple mention de la disproportion, nous avons vu que le texte rend également visible l'envahissement de l'espace par le petit. La focalisation sur un détail est parfois tellement excessive que Proust s'étend sur des pages entières pour peu de chose.

Quand un détail a plus d'enjeu, l'écriture ralentit. Elle mime, en réalité, les mouvements du Narrateur qui prend le temps de considérer tous les signes dans le but de les déchiffrer. Car,

⁷⁷ *Fragments d'un discours amoureux*, p. 71.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

ici, le petit et le fragment ne sont pas suffisants: le Narrateur souhaite établir une version unique et stable de la vérité. Il n'entend pas se satisfaire d'un bout ou d'une partie. Pour cela, il tourne autour de l'objet regardé, réfléchit, questionne, revient sur ce qu'il a pu dire, corrige et complète. C'est pourquoi nous voulons ici nuancer les propos de Sandras qui soutient trouver un régime de prose euphorique qui file dans la *Recherche*: 'il y a chez Proust un régime de prose étonnant, sans panne, sans fatigue, qui, avec ses variations, ses résurgences et ses rengaines, produit une espèce de ressassement non mélancolique, que nous désignons comme l'euphorie de la prose'⁷⁹. Dans le roman, il n'y a pas seulement un mouvement fluide vers l'avant dont parle Sandras. Nous avons montré que dans un effort de précision, le Narrateur revient en arrière en vue d'une amélioration: l'écriture de Proust retourne sur des éléments passés pour les questionner à nouveau. De plus, ce mouvement s'effectue rarement dans l'euphorie, le bien-être et le soulagement. L'écriture de *La Prisonnière* et de *La Fugitive* rendent compte des doutes et de l'angoisse d'un amoureux jaloux qui ne peut pas tout connaître du monde d'Albertine et qui ne parvient pas à fixer la vérité concernant l'homosexualité présumée de la jeune fille.

Plutôt qu'une écriture entièrement euphorique, parfois 'capable d'enraiment'⁸⁰ comme le soutient Sandras, nous préférons dire qu'il y a, certes, quelques fragments euphoriques dans la *Recherche*. C'est le cas quand Proust écrit sur les souvenirs involontaires: le Narrateur parle, par exemple, du 'plaisir délicieux' (I, 44) qui l'envahit au moment où il goûte la petite madeleine. Cependant, l'écriture de la *Recherche* ne présente pas de finalité euphorique. Nous avons vu la précarité du système de généralisation du Narrateur ainsi que l'instabilité générale des lois. Nous soutenons plutôt que l'écriture bute et se cherche. Notre analyse des vitesses contraires dans la *Recherche* aura permis de mettre en lumière le rythme saccadé et imprévisible du roman. Guidé par le désir ou la jalousie des personnages, le texte retranscrit à la fois l'emballement et la déception, la joie et le regret et nous fait vivre à la lecture les moments d'accélération et de ralentissement. Mais elle nous fait surtout ressentir la fuite du sens. L'avancée des phrases ne signifie pas l'avancée vers la réalisation et la finitude. Bien au contraire, l'écriture laisse pendante une vérité qui n'est jamais formulée proprement et complètement. La *Recherche* ne nous laisse donc disposer que de fragments qui nous montrent le vide, le manque et l'absence du tout. Plutôt que de s'intéresser à l'unité et à la totalité, Proust et le Narrateur nous encouragent à chercher un peu de sens du côté du petit, des lacunes et des trous de l'écriture.

⁷⁹ Proust ou l'euphorie de la prose, p. 23.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 269.

Conclusion

‘La fonction de l’artiste est fort claire: il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient.’¹

Chez Proust, le petit et le fragment sont des motifs dynamiques, bien éloignés du sens classique qui ne leur confère qu’infériorité et insignifiance. Certains détails, comme la petite madeleine, la petite bande ou le petit pan de mur jaune, sont de véritables emblèmes du roman. Chacun, à sa façon, condense l’essence de l’œuvre et démontre assez de force pour se tenir presque autonomes. Outre leur puissance significative, leur présence est manifeste: Proust les utilise pour qualifier l’écriture littéraire, l’univers de l’œuvre, les personnages, l’identité, les sentiments ou encore la mémoire. Le Narrateur de la *Recherche* considère également partout autour de lui les petits détails ou les petits faits qui lui donneraient accès à une loi générale. Mais dans un univers aussi fragmenté, le mouvement du petit vers le grand provoque le retour inévitable du grand vers le petit. Cette tension entre les contraires rend l’univers du dernier roman vivant et dynamique. Le petit et le fragment sont mouvants: leurs traitements et leurs significations évoluent au fur et à mesure des œuvres de Proust pour véritablement exploser dans la *Recherche*. Nous nous proposons ici de revenir sur ce revirement unique qui s’opère.

1. La régularité du fragment et la maturation du petit

Notre analyse a d’abord révélé que le couple petit-fragment se divise sur la question de la place. Chez Proust, le fragment apparaît comme un réflexe naturel dans la manière d’approcher la création littéraire. Celui-ci est omniprésent dans toutes les œuvres. Bien que *Les Plaisirs et les jours* soient la seule à bénéficier d’un statut définitif (parce que publiée), le recueil met en évidence la multiplicité des genres, la diversité des thèmes et l’éclatement composite. *Jean Santeuil*, le premier roman proustien, reste à l’état de fragments ébauchés. Nous avons vu que l’intrigue, divisée en chapitres, cache une fin éclatée et des images morcelées que le narrateur construit en répétant le même motif. *Pastiches et mélanges* se place dans la lignée d’une composition hétéroclite puisque l’œuvre mêle des pastiches – fragments dans lesquels Proust restreint son écriture afin de conserver la précision et la similarité avec les auteurs – et des

¹ Francis Ponge, *Pages d’atelier (1917-1982)*, édité par Bernard Beugnot (Paris: Gallimard, 2005), p. 46.

articles où, à l'inverse, l'écrivain ne se borne pas au sujet prédéterminé. *Contre Sainte-Beuve* est également une œuvre construite sur la base d'un assemblage puisqu'on y retrouve des morceaux critiques, des bouts de lettres, des petits travaux d'écriture, et des débuts de prose romanesque. De cette dernière œuvre esquissée et plurielle sort la *Recherche* dont le processus de création est fait d'aller-et-retour. Proust développe, en effet, une intrigue inédite qu'il nourrit d'anciens fragments à retravailler comme le drame du coucher, extrait de *Jean Santeuil*, ou l'expérience de la madeleine, qui apparaît d'abord dans *Contre Sainte-Beuve* sous la forme du pain grillé.

Chez Proust, le recours au fragment est donc une constante dans la composition des œuvres. Fraisse le souligne:

La forme et le motif du fragment ont exercé une fascination sur Proust, au point qu'il les a sans cesse manipulés, mis en scène dans tous les contextes; que l'isolation ou le découpage de fragments – non seulement de textes, mais de souvenirs, de visages, de conscience, de paysages – a joué une part importante et profonde dans la construction de sa vision romanesque, et dans l'élaboration de sa théorie esthétique.²

Notre étude a permis de mettre en évidence les atouts de développement que possède le fragment. Bref et court, il facilite les mouvements de l'assemblage créatif. Sa mobilité intrinsèque s'étend jusqu'au sens qu'il dégage: le moindre petit détail peut être repris, corrigé ou complété. C'est dans cette optique que Proust compose la *Recherche*. Mais la publication ne signifie pas aboutissement: l'œuvre est profondément fragmentaire et l'écriture relative. Proust semble penser que le système de correction, et par extension les potentialités de développement, sont infinis: la finalité est toujours repoussée. Cela amène Maurice Blanchot à affirmer que 'l'œuvre de Proust est une œuvre achevée-inachevée'³ – idée reprise et développée par Genette qui avance le conseil suivant: 'Le mieux serait peut-être, comme le récit proustien lui-même, de ne jamais « finir », c'est-à-dire en un sens de ne jamais commencer'⁴.

Contrairement au fragment, le petit n'est pas permanent chez Proust: il est le fruit d'une mutation. Nous avons tâché de montrer que sa place grossit progressivement à travers les années littéraires. En regardant d'abord aux *Plaisirs et les jours*, nous avons vu que le petit est significativement absent de l'œuvre. Proust préfère retranscrire une vague impression de généralité: il formule directement la moralité de la scène plutôt que de la chercher dans les petits

² *Le Processus de la création chez Proust*, p. xiv.

³ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959), p. 33.

⁴ *Figures III*, p. 273.

détails du tableau. Un premier revirement s'effectue dans *Jean Santeuil*: le petit est plus présent parce que le narrateur est conscient que sa taille minime dissimule, en réalité, une certaine forme de grandeur. Nous avons vu que celle-ci est, d'un côté, personnelle – le petit détail est significatif seulement pour Jean – et de l'autre générale – première étape vers le déchiffrement d'une grande loi. Le système mis en place par le narrateur, peu concluant car dispersé, est abandonné sur le moment, en même temps que le roman. Avant de réapparaître dans la *Recherche*, Proust fait un détour plus théorique avec *Pastiches et mélanges* et *Contre Sainte-Beuve*. Dans ces deux œuvres, l'écrivain finit d'asseoir l'importance du petit dans la formation d'un univers original. Il remarque, en effet, qu'il est le propre d'un grand artiste, comme Baudelaire ou Chardin par exemple, de considérer ce qui peut apparaître inférieur et repoussant. Au contact de Ruskin, Proust fait également l'expérience enjouée de la découverte d'un petit détail, qui perdure dans le temps grâce à sa retranscription dans l'œuvre.

Les chapitres 1 et 2 nous ont permis de montrer que le chemin vers l'affirmation du petit chez Proust passe par l'influence de quelques auteurs français du dix-neuvième siècle (Hugo, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Zola) et du critique anglais Ruskin. Le motif est en réalité le fruit d'un assemblage, d'une construction faite sur le temps à travers les univers d'autrui. Chaque étape, représentée par un auteur, permet à Proust de ramener un bout de réflexion pour compléter au fur et à mesure le sens du petit. C'est ainsi qu'il apprend à reconnaître l'importance d'une observation minutieuse, l'enthousiasme de la découverte ou l'audace du petit. Ces réflexions théoriques et esthétiques grossissent l'importance du motif, et amènent Proust à l'employer d'une manière unique dans la *Recherche*. En effet, outre sa présence lexicale, le petit est créé par un Narrateur qui a l'espoir de trouver le départ d'une loi générale dans le moindre détail. C'est ainsi qu'il réduit une image trop grande ou qu'il décompose un élément qu'il désire fouiller complètement. Le Narrateur ne se satisfait plus de collecter passivement les petits détails qui l'entourent: il les cherche et les fabrique activement.

À travers les œuvres de Proust, le petit connaît donc une évolution remarquable en passant d'une quasi-absence à une omniprésence obsédante. Sur la question de la place dans l'œuvre de Proust, le fragment est donc utilisé plus régulièrement tandis que le petit se construit progressivement. En revanche, les deux motifs se retrouvent sur la courbe des valeurs: plus on avance dans l'univers proustien et plus le petit et le fragment se parent de positivité.

2. Évolution hors-norme

Notre contribution sur les motifs du petit et du fragment a mis en lumière une double évolution: la première au cours du dix-neuvième siècle jusqu'à Proust; la seconde du Proust des *Plaisirs et les Jours* au Proust de la *Recherche*. Chacune montre une même progression vers l'acceptation méliorative du petit et du fragment. Les deux éléments commencent par se retrouver chez Hugo pour qualifier la condition dérisoire de l'homme. Du romantisme au réalisme, la valeur ne change pas: le petit, le peu et la partie ne font que souligner la misère des plus démunis. Au début du dix-neuvième siècle, nos motifs dégagent encore une négativité générale. C'est avec Baudelaire qu'ils commencent à prendre un nouveau sens: le fragment continue de représenter un monde brisé et divisé, mais le poète choisit de le célébrer. L'ambition poétique de Baudelaire est ainsi de rendre au petit une certaine forme de grandeur universelle et un sens qui dépasse la superficialité.

Une évolution similaire est remarquable entre le Proust des œuvres de jeunesse et celui de la *Recherche*. On assiste à une déstabilisation de la hiérarchie classique: loin de leur place de détails secondaires, le petit et le fragment deviennent primordiaux. L'une des raisons de ce revirement s'explique par le rôle conféré aux deux motifs dans le système de généralisation. Le but ultime étant de formuler des lois à partir du particulier, le Narrateur ne se prive pas de jouer avec le petit et le fragment. Dans la *Recherche*, les deux motifs sont devenus malléables. Le mouvement est favorisé et, par conséquent, aucun détail n'est arrêté et fixé comme il apparaît. Le Narrateur considère, en effet, toutes les approches pour se rapprocher de la vérité et des lois. Pour cela, il accommode son regard. Notre étude a contribué à lister treize mécanismes pour démontrer l'extrême effort de la perception qui cherche à s'adapter à toute situation. Pour arriver vers une loi, le Narrateur regarde de près à ce qui est petit et brisé, et il n'hésite pas réduire et fragmenter pour assurer une observation minutieuse. Autrement dit, le Narrateur apprend à lutter contre la négativité en passant du petit au grand, en recomposant une image fragments après fragments ou en participant à l'éclatement de l'observé. Tant de mécanismes offrent une pluralité d'options: le Narrateur a le choix, mais le danger est de se perdre dans toutes les voies qu'offre le réel.

3. La *Recherche* ou le piège de l'entre-deux

Dans la *Recherche*, Proust complexifie le petit et le fragment. Ils sont à la fois suffisants et lacunaires: parfois le détail mérite d'être réduit ou le fragment d'être détruit pour être précisé. Le Narrateur n'hésite pas à accumuler les mécanismes contraires pour tenter d'arriver à la loi.

Or, le petit et le grand, comme le fragment et le tout se neutralisent. Nous avons montré que le Narrateur a beau agrandir ou réduire, assembler ou décomposer, tous les mécanismes se révèlent faillibles. À osciller entre les contraires, il se retrouve bloqué dans un entre-deux: entre petit et grand, entre particulier et général, entre fait et loi. Tous ses efforts ne mènent qu'à un aboutissement partiel, mais pas à une finalité stable et définitive.

Les chapitres 3 et 4 ont apporté plusieurs raisons à cette instabilité générale. Nous avons d'abord souligné la fragmentation de l'univers de la *Recherche*: la société est divisée en différentes classes sociales, elles-mêmes séparées en différents groupes. Dans *Le Temps retrouvé*, cette société doit faire face aux ravages de la première guerre qui ne laisse derrière elle que des restes et des débris du passé. Dans cet univers éclaté, l'homme augmente la fragmentation. Le Narrateur décrit, en effet, des personnages caractérisés par la duplicité voire la multiplicité: leurs identités, leurs sentiments et leurs opinions sont intermittents. Nous avons, par exemple, souligné la vacuité du discours mondain qui ne reflète jamais complètement l'avis du personnage. L'Affaire Dreyfus illustre également la fluctuation des opinions: la division entre les deux clans n'est jamais claire étant donné le fait que les opinions varient selon le contexte. Enfin, le traitement de l'homosexualité dans la *Recherche* nous fait entrer dans un monde dominé par le secret et l'éclatement. Les personnages dissimulent la vérité et n'offrent au Narrateur qu'une succession de parts d'ombre. L'exemple d'Albertine nous a révélé que le Narrateur se perd à tenter de déchiffrer l'orientation sexuelle de la jeune fille car les fragments d'explications ne se collent pas entre eux pour former une réponse claire. Dans un univers dominé par la multiplicité et l'instabilité, il se révèle donc compliqué pour le Narrateur de fixer même le plus infime des éléments: 'parce que la fragmentation est incohérente, le héros ne peut accéder à aucune connaissance stable'⁵ affirme Fraisse. Pourtant, celui-ci persévère dans la recherche et la formulation de grandes lois.

Notre étude a permis de découvrir un schéma systématique de généralisation que nous avons comparé à la révolution cardiaque (systole-diastole). Le Narrateur commence par restreindre sa perception au petit détail. Puis, il en fait le tour, le fouille complètement et tente de le relier à d'autres expériences ou d'autres sensations similaires. Ce n'est qu'après ce travail d'observation, d'expérimentation et de réflexion qu'il formule l'essence générale. Or, nous avons tâché de montrer que ce système ne garantit aucune certitude ou loi générale. En effet, trois défauts majeurs ont été décelés: la perception peut d'abord être le jouet d'une illusion

⁵ *Le Processus de la création chez Proust*, p. 42.

d'optique; il peut arriver ensuite que le petit fait particulier soit tronqué par la subjectivité du Narrateur; enfin, une formulation trop vague ou trop longue peut nuire à sa longévité.

Dans cette optique, nous avons insisté sur la relativité des lois de la *Recherche*. Toutes sont vouées, immédiatement ou dans le temps, à être remises en question. L'instabilité de l'univers et les limites du système de généralisation participent à rendre les lois momentanées. Le Narrateur réalise lui-même la difficulté de tirer le particulier vers l'universel. Il s'explique dans *Le Temps retrouvé*: 'J'avais vu dans la médecine, dans l'affaire Dreyfus, pendant la guerre, croire que la vérité c'est un certain fait' (IV, 493). Ainsi, nous avons argué que le grand et le général ne sont que ponctuels dans la *Recherche*: le retour au petit et au fragment est inéluctable.

4. Triomphe final de la décomposition

'Si les faits particuliers [...] sont si difficiles à trouver, la vérité, en revanche, sort si facile à percer ou seulement à pressentir' (III, 596). Le Narrateur a raison de se corriger et la lecture de la *Recherche* l'a prouvé: la vérité est plus facile à pressentir qu'à percer. Dans cet univers tourmenté, les certitudes explosent et la moindre conclusion formulée est remise en question. Le Narrateur est piégé dans des mouvements de va-et-vient entre le petit et le grand, le fragment et le tout. Mais finalement, c'est dans la fragmentation et la relativité des lois que le Narrateur fait avancer son projet littéraire: l'essence de son œuvre sera de montrer les erreurs et les errances qui mènent seulement à la formulation de quelques bouts de vérité.

Dans la *Recherche*, le grand et le général ne sont qu'une réalité momentanée. Le système du Narrateur faillit et la vérité s'échappe. À cela s'ajoute l'écriture de Proust qui, comme nous l'avons vu, repousse également la finalité du sens. Proust décrit les égarements de son Narrateur qui perd du temps à grossir ce qui n'en vaut pas la peine ou à accumuler les détails sans jamais parvenir à créer un effet d'ensemble. Nous avons déterminé deux vitesses contraires à l'œuvre dans le roman, deux manières d'approcher le réel: d'un côté, une dilatation précipitée, de l'autre, un effet de ralentissement. Mais ces deux mouvements soulignent une fois de plus la fuite incessante du sens: le petit et le fragment finissent toujours par triompher, même involontairement.

Dans cette optique, nous proposons de considérer la *Recherche*, non pas comme l'écriture des grandes lois, mais plutôt comme l'écriture de la suggestion. En cela, elle est foncièrement fragmentaire: à partir d'un élément ou d'un personnage, de multiples variations sont proposées. Le lecteur avance dans le roman en contemplant les options qui s'offrent à lui,

mais aucune n'est jamais désignée comme la seule et l'unique voie vers la résolution. Dans la *Recherche*, Proust nous laisse ainsi une chance d'être surpris et décontenancés par les petits détails mineurs de l'œuvre.

Bibliographie des œuvres citées

- Aubert, Nathalie, 'Finding a Form: *Les Plaisirs et les jours* to *Contre Sainte-Beuve*', in Watt Adam (ed.), *Marcel Proust in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), pp. 19-26
- Arasse, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris: Flammarion, 1996)
- Auerbach, Erich, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, traduction de William R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1953)
- Baldwin, Thomas, 'Mid-Twentieth-Century Views, 1960s to 1980s', in Watt Adam (ed.), *Marcel Proust in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), pp. 199-205
- Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot* (Paris: Garnier, 1963)
- *Le Colonel Chabert* in *Le Colonel Chabert* suivi de *Honorine* et *L'Interdiction* (Paris: Garnier, 1964)
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal* (Paris: Gallimard, 1972)
- *Critique d'art* suivi de *Critique musicale* (Paris: Gallimard, 1992)
- *Petits poèmes en prose* (Paris: Seuil, 1994)
- Barbérès, Pierre, *Le Monde de Balzac* (Paris: Artaud, 1973)
- Barbey d'Aurevilly, Jules, *Articles justificatifs pour Charles Baudelaire, auteur des Fleurs du Mal*, Gallica, Bibliothèque Nationale de France [en ligne]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9615306m/f17.image> [accédé le 22 mai 2017]
- Bardèche, Maurice, *Une Lecture de Balzac* (Paris: Les Sept couleurs, 1955)
- *Marcel Proust romancier* (Paris: Les Sept Couleurs, 1971)
- Barthes, Roland, 'L'Effet de réel', *Communications*, 11 (1968), 84-89
- *Roland Barthes, par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975)
- *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Seuil, 1977)
- *Le Bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984)
- *Œuvres Complètes*, édition établie par Éric Marty, 2 vols (Paris: Seuil, 1993)

— *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, édité par Nathalie Léger (Paris: Seuil, 2003)

Bastianelli, Jérôme, *Proust et Ruskin: 'La Bible d'Amiens', 'Sésame et les lys' et autres textes* (Paris: Robert Laffont, 2015)

Bayard, Pierre, *Le Hors-Sujet. Proust et la digression* (Paris: Minuit, 1996)

Beauchamp, Louis de, *Le Petit Groupe et le grand monde de Marcel Proust* (Paris: Nizet, 1990)

Becker, Colette, *Zola, le saut dans les étoiles* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002)

Becker, Colette, Gourdin-Servenière, Gina, Lavielle, Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola: sa vie, son œuvre, son époque*, suivi du *dictionnaire des Rougon-Macquart et des catalogues des ventes après décès des biens de Zola* (Paris: Robert Laffont, 1993)

Beckett, Samuel, *Proust* (Paris: Minuit, 1990)

Benhaïm, André, 'Le Temps retrouvé ou l'apocalypse du visage', in Watt Adam (ed.), 'Le Temps retrouvé' *Eighty Years After/80 ans après* (Bern: Peter Lang, 2009), pp. 65-78

Bénichou, Paul, *Romantismes français*, 2 vols (Paris: Gallimard, 2004)

Benjamin, Walter, *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (London: Verso, 1983)

Bersani, Leo, '« Insignifiant » dans le titre d'un journal américain', in Dauzat Albert (dir.), *Le Français moderne*, janvier 1954 [en ligne]:

<http://fr.calameo.com/read/00090394792e2d7248357?authid=xPiPlmayJGEI> [accédé le 06 septembre 2017]

— 'Déguisements du moi et art fragmentaire', in Bersani Jacques, Raimond Michel, Tadié Jean-Yves (dir.), *Cahiers Marcel Proust 7, Études proustiennes II* (Paris: Gallimard, 1975), 43-65

— *Marcel Proust: The Fictions of Life and Art* (Oxford: Oxford University Press, 2013)

Berthet, Dominique, 'Fragment d'avenir. Un entretien avec Marc Jimenez', in Berthet Dominique (ed.), *Recherches en esthétique. Le fragment* (Fort-de-France: Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2008), pp. 7-11

Biasi, Pierre-Marc de, Ferrer Daniel (eds.), *Le Manuscrit inachevé* (Paris: CNRS, 2003)

Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959)

- Bordier, Roger, 'Sur Zola et Proust', *Europe*, 48 (1970), 218-28
- Bos, Charles du, 'Points de repères', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust* (Paris: Gallimard, 1923), 166-71
- Boucquey, Éliane, *Un Chasseur dans l'image. Proust et le temps caché* (Paris: Armand Colin, 1992)
- Bouillaguet, Annick, *Proust lecteur de Balzac et Flaubert. L'imitation cryptée* (Paris: Honoré Champion, 2000)
- 'Proust et l'imitation créatrice. Des vertus du pastiche et de la citation', in Chardin Philippe (ed.) *Originalités proustiennes* (Paris: Kimé, 2010), pp. 175-84
- Bowie, Malcolm, *Proust Among the Stars* (New York: Columbia University Press, 1998)
- 'Postlude: Proust and the Art of Brevity', in Bales Richard (ed.), *The Cambridge Companion to Proust* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 216-29
- Brun, Bernard, 'Inventaire de quelques cahiers des dernières parties du roman dans son état primitif', in Brun Bernard (ed.), *Bulletin d'Informations proustiennes*, 19 (Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1988), 85-100
- Brunet, Étienne, *Le Vocabulaire de Proust*, 3 vols (Genève: Slatkine-Champion, 1983)
- *Le Vocabulaire de Zola*, 3 vols (Genève: Slatkine-Champion, 1985)
- Besa Camprubí, Carles, 'Le Désir de la loi / les lois du désir: maxime et motivation dans la Recherche', in Moncelet Christian (dir.), *Désir d'aphorismes* (Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998), pp. 101-8
- Caraion, Marta, 'Le Détail et l'indice', *A contrario*, 20 (2014), 3-14
- Carassus, Emilien, 'L'Affaire Dreyfus et l'espace romanesque: de Jean Santeuil à la Recherche du temps perdu', *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5/6 (1971), 836-53
- Cazeaux, Jacques, *L'Écriture de Proust ou l'art du vitrail* (Paris: Gallimard, 1971)
- Chardin, Philippe, 'L'Autorité perdue puis retrouvée de la science chez Flaubert, chez Musil et chez Proust', *Item* [en ligne]: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=579989> [accédé le 10 août 2017]

Clarac, Pierre, 'La Place du *Contre Sainte-Beuve* dans l'œuvre de Marcel Proust', *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5/6 (1971), 804-14

Compagnon, Antoine, *Proust entre deux siècles* (Paris: Seuil, 1989)

— *Baudelaire devant l'innombrable* (Paris: Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003)

— 'L'Autre XIXe Siècle', in Mauriac Dyer Nathalie, Yoshikawa Kazuyoshi, Robert Pierre-Edmond (eds.), *Proust face à l'héritage du XIXe siècle. Tradition et métamorphose* (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012), pp. 168-78

— *Baudelaire l'irréductible* (Paris: Flammarion, 2014)

Danius, Sara, 'The Mobilization of the Eye: Proust, Ruskin, and Machines of Vision', in Kotin Mortimer Armine, Kolb Katherine (eds.), *Proust in Perspective. Visions and Revisions* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002) pp. 227-39

Daudet, Lucien, 'Transpositions', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust* (Paris: Gallimard, 1923), 48-51

Daum, Pierre, *Les Plaisirs et les jours' de Marcel Proust: étude d'un recueil* (Paris: Nizet, 1993)

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968)

— *Proust et les signes* (Paris: Presses Universitaires de France, 1970)

— 'Table ronde sur Proust', in Deleuze Gilles, *Deux Régimes de fous: textes et entretiens 1975-1995*, édité par David Lapoujade (Paris: Minuit, 2003), pp. 29-55

Dubois, Jacques, *Romanciers français de l'Instantané au XIXe siècle* (Bruxelles: Palais des Académies, 1963)

Duffy, Larry, *Le Grand Transit Moderne: Mobility, Modernity and French Naturalist Fiction* (New York: Rodopi, 2005)

Erickson, John D., Pagès, Irène (eds.), *Proust et le texte productif* (Ontario: Guelph, 1980)

Fadabini, Sara, 'Proust et la parole vide', *Item* [en ligne]:

<http://www.item.ens.fr/index.php?id=579901> [accédé le 15 août 2017]

Finch, Alison, 'Reality and its Representation in the Nineteenth-Century Novel', in Unwin Timothy (ed.), *The Cambridge Companion to the French Novel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 36-53

Ferraris, Maurizio, De Agostini, Daniela, 'Proust, Deleuze et la répétition: notes sur les niveaux narratifs d'*À la recherche du temps perdu*', *Littérature*, 32 (1978), 66-85

Flaubert, Gustave, *Correspondance* (Paris: Gallimard, 1991)

— *Un Cœur simple* (Paris: Livre de Poche, 1994)

— *Madame Bovary* (Paris: Gallimard, 2004)

Fraisse, Luc, *Le Processus de la création chez Marcel Proust: le fragment expérimental* (Paris: José Corti, 1988)

— 'Le « Bal de têtes » selon Proust ou le vieillissement comme fin mot de l'esthétique', in Montandon Alain (dir.), *Écrire le vieillir* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaire Blaise Pascal, 2005), pp. 133-59

Froidevaux, Gérard, *Baudelaire, représentation et modernité* (Paris: José Corti, 1989)

Fülöp, Erika, *Proust, the One, and the Many. Identity and Difference in 'À la recherche du temps perdu'* (London: Legenda, 2012)

Gamble, Cynthia, 'Finding a Voice: From Ruskin to the Pastiche', in Watt Adam (ed.), *Marcel Proust in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), pp. 27-33

Garritano, Daniele, 'L'« Instrument optique » de la jalousie', in Fülöp Erika, Chardin Philippe (eds.), *Cent ans de jalousie proustienne* (Paris: Classiques Garnier, 2015), pp. 69-79

— 'On the Logic of Secrecy in *À la recherche du temps perdu*', in Marine Authier and others (eds.), *The Secret in Contemporary Theory, Society, and Culture, Skepsi*, 7 (2016), 29-44

Genette, Gérard, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972)

Goux, Jean-Paul, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose* (Seyssel: Champ Vallon, 1999)

Gregh, Fernand, 'L'Époque du banquet', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust* (Paris: Gallimard, 1923), 41-43

Guattari, Félix, *L'Inconscient machinique, essai de schizo-analyse* (Paris: Recherches, 1979)

Hahn, Reynaldo, 'Promenade', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Proust* (Paris: Gallimard, 1923), 39-40

Herschberg-Pierrot, Anne, *Le Style en mouvement. Littérature et art* (Paris: Belin, 2005)

Hill, Leslie, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A Change of Epoch* (New York: Continuum, 2012)

Hodson, W. L., 'Proust's Methods of Character Presentation in *Les Plaisirs et les jours* and *Jean Santeuil*', *The Modern Language Review*, 57 (1962), 41-46

Hoppenot, Éric, 'Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire: « le temps de l'absence de temps »', in Ripoll Ricard (dir.), *L'Écriture fragmentaire: théories et pratiques. Actes du Ier Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001* (Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2002), pp. 103-22

Hughes, Edward J., 'The Dreyfus Affair', in Watt Adam (ed.), *Marcel Proust in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), pp. 167-73

Hugo, Victor, *La Légende des siècles* (Paris: Garnier-Flammarion, 1979)

— *La Fin de Satan* (Paris: Gallimard, 1984)

— *Les Contemplations* (Paris: Flammarion, 1995)

— *Préface de Cromwell* (Paris: Larousse, 2001)

Journet, René, Robert, Guy, *Autour des 'Contemplations'* (Paris: Les Belles Lettres, 1955)

Kolb, Philip, 'The Making of a Novel', in Quennell Peter (ed.), *Marcel Proust* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1971), pp. 25-37

Lacoue-Labarthe, Philippe, Nancy, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris: Seuil, 1978)

Landy, Joshua, 'The Texture of Proust's Novel', in Bales Richard (ed.), *The Cambridge Companion to Proust* (Cambridge: University Press, 2002), pp. 117-34

— *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust* (Oxford: University Press, 2004)

Laurent, Franck, 'La Question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo', *Romantisme*, 100 (1998), 63-89

- Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française* [en ligne]: <https://www.littre.org/>
- Loehr, Joël, 'Science critique et conscience d'auteur: Proust à l'épreuve', *Littérature*, 168 (2012), 103-20
- Luckhurst, Nicola, *Science and Structure in Proust's 'À la recherche du temps perdu'* (Oxford: Clarendon Press, 2000)
- Marchal, Bertrand, Mélonio, Françoise, Noiray, Jacques, 'Problèmes de la vraisemblance réaliste' in Delon Michel et al., *La Littérature française: dynamique et histoire II*, sous la direction de Tadié Jean-Yves (Paris: Gallimard, 2007), pp. 474-99
- Marc-Lipansky, Mireille, *La Naissance du monde proustien dans 'Jean Santeuil'* (Paris: Nizet, 1974)
- Martin-Chauffier, Louis, 'Marcel Proust analyste', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust* (Paris: Gallimard, 1923), 172-79
- Mauriac, Claude, *Marcel Proust par lui-même* (Paris: Seuil, 1953)
- Mauriac Dyer, Nathalie, 'Composition and Publication of *À la recherche du temps perdu*', in Watt Adam (ed.), *Marcel Proust in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), pp. 34-40
- McColl Chesney, Duncan, 'Aristocracy and Modernism: Signs of Aristocracy in Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*', *MLN*, 120/4 (2005), 871-95
- McDonald, Christie, *The Proustian Fabric: Associations of Memory* (Nebraska: University of Nebraska Press, 1991)
- Millet, Claude, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire* (Paris: Le Livre de Poche, 2007)
- Milly, Jean, *Les Pastiches de Proust* (Paris: Armand Colin, 1970)
- *Proust et le style* (Paris: Minard, 1970)
- Milner, Max, Pichois, Claude, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire* (Paris: Flammarion, 1985)
- Mitterand, Henri, *Zola et le naturalisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1986)
- Muhlstein, Anka, *La Bibliothèque de Marcel Proust* (Paris: Odile Jacob, 2013)

- Naturel, Mireille, *Proust et Flaubert: un secret d'écriture* (Amsterdam: Rodopi, 2007)
- 'Déconstruire pour mieux reconstruire les rapports nouveaux entre les choses', in Chardin Philippe (ed.), *Originalités proustiennes* (Paris: Kimé, 2010), pp. 95-103
- Nelson, Brian, 'Zola and the Nineteenth Century', in Nelson Brian (ed.), *The Cambridge Companion to Zola*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 1-18
- Nitsch, Wolfram, 'Fantasmes d'essence. Les automobiles de Proust à travers l'histoire du texte', in Warning Rainer, Milly Jean (eds.), *Marcel Proust: écrire sans fin* (Paris: CNRS, 1996), pp. 125-41
- Ollivier, Jean-Pierre, *Proust cardiologue* (Paris: Honoré Champion, 2016)
- Pagès, Alain, 'Comment Zola écrivait-il ?', *Item* [en ligne]:
<http://www.item.ens.fr/index.php?id=27124> [accédé le 13/02/17]
- 'Émile Zola: genèse du roman familial', *Item* [en ligne]:
<http://www.item.ens.fr/index.php?id=377178> [accédé le 29/03/17]
- Painter, George D., *Marcel Proust*, traduction de Georges Cattai (Paris: Mercure de France, 1966)
- Peyre, Henri, *Qu'est-ce que le romantisme?* (Paris: Presses Universitaires de France, 1971)
- Picon, Jérôme, *Marcel Proust: une vie à s'écrire* (Paris: Flammarion, 2016)
- Pierre-Gnassounou, Chantal, 'Zola and the Art of Fiction', in Nelson Brian (ed.), *The Cambridge Companion to Zola* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 86-104
- Platon, *Théétète* (Paris: Flammarion, 1999)
- Ponge, Francis, *Pages d'atelier (1917-1982)*, édité par Bernard Beugnot (Paris: Gallimard, 2005)
- Poulet, Georges, *L'Espace proustien* (Paris: Gallimard, 1963)
- 'Hugo et la pensée indéterminée', in Mathieu Jean-Pierre (dir.), *Territoires de l'imaginaire* (Paris: Seuil, 1986), pp. 105-13
- Prendergast, Christopher, *Mirages and Mad Beliefs. Proust the Skeptic* (Princeton: Princeton University Press, 2013)

Prévost, Marie-Laure, *Victor Hugo: l'homme océan* (Paris: Bibliothèque Nationale de France/Seuil, 2002)

Proust, Marcel, *Le Balzac de Monsieur de Guermantes* (Neuchâtel: Ides et Calendes, 1950)

— *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1971)

— *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1971)

— *À la recherche du temps perdu*, édition établie par Jean-Yves Tadié (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1988-89)

— *Lettres*, sélection et annotation revue par Françoise Leriche (Paris: Plon, 2004)

— *Contre l'obscurité et autres articles* (Paris: La Nerthe, 2012)

— *Fonds Marcel Proust. I – Œuvres diverses. V-VI Jean Santeuil. NAF 16615, Gallica*, Bibliothèque Nationale de France:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53069102f/f11.image.r=jean%20santeuil> [accédé le 23/06/17]

Quaranta, Jean-Marc, *Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de 'la Recherche', de 'Jean Santeuil' à la madeleine et au 'Temps retrouvé'* (Paris: Honoré Champion, 2011)

Quignard, Pascal, *Une Gêne technique à l'égard des fragments* (Montpellier: Fata Morgana, 1986)

Rey, Pierre-Louis, 'L'Originalité de Proust selon le volume d'« Hommage » de la « NRF »', in Chardin Philippe (ed.), *Originalités proustiennes* (Paris: Kimé, 2010), pp. 213-23

Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur* (Paris: Seuil, 1955)

— *Études sur le romantisme* (Paris: Seuil, 1970)

— *Proust et le monde sensible* (Paris: Seuil, 1974)

Rimbaud, Arthur, *Œuvres Complètes*, édition de Pierre Brunel (Paris: Librairie Générale Française, 1999)

Rosen, Elisheva, 'Littérature, autofiction, histoire: l'Affaire Dreyfus dans *La recherche du temps perdu*', *Littérature*, 100 (1995), 64-80

Rosset, Clément, *L'École du réel* (Paris: Minuit, 2008)

Rousset, Jean, 'Le Statut narratif d'un personnage: Swann', in Bersani Jacques, Raimond Michel, Tadié Jean-Yves (dir.), *Cahiers Marcel Proust 7, Études proustiennes II* (Paris: Gallimard, 1975), 69-85

Sandras, Michel, *Proust ou l'euphorie de la prose* (Genève: Slatkine, 2010)

Saraydar, Alma C., 'Pour les besoins de la cause', in Brun Bernard (ed.), *Bulletin d'Informations proustiennes, 19* (Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1988), 55-8

Schefer, Olivier, *Mélanges Romantiques. Hérésies, rêves et fragments* (Paris: Félin, 2013)

Schmid, Marion, *Processes of Literary Creation: Flaubert and Proust* (Oxford: Legenda, 1998)

Schor, Naomi, *Lectures du détail*, traduction de Luce Camus (Paris: Nathan, 1994)

Serça, Isabelle, 'Écrire le temps. Phrase, rythme et ponctuation chez Proust', *Poétique*, 1/153 (2008), 23-39

— 'Kaléidoscope', in Bouillaguet Annick, Rogers Brian G. (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust* (Paris: Honoré Champion, 2014), pp. 543-44

— 'Discours de la jalousie: la *loquèle* du narrateur', in Fülöp Erika, Chardin Philippe (eds.), *Cent ans de jalousie proustienne* (Paris: Classiques Garnier, 2015), pp. 23-37

Shattuck, Roger, *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time, and Recognition in 'À la recherche du temps perdu'* (New York: Vintage, 1967)

— *Proust* (London: Fontana/Collins, 1974)

Simon, Anne, 'Erreur', in Bouillaguet Annick, Rogers Brian G. (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust* (Paris: Honoré Champion, 2014), pp. 341-42

Spitzer, Leo, *Études de style* (Paris: Gallimard, 1970)

Strauss, Walter A., *Proust and Literature. The Novelist as Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1957)

Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman* (Paris: Gallimard, 1971)

Thibaudet, Albert, 'Marcel Proust et la tradition française', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust* (Paris: Gallimard, 1923), 130-39

Tilby, Michael, 'Honoré de Balzac (1799-1850): « Realism » and Authority', in Bell Michael (ed.), *The Cambridge Companion to European Novelists* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), pp. 192-208

Ton-That, Thanh-Vân, 'L'Inachèvement dans *Jean Santeuil*', in Brun Bernard (ed.), *Bulletin d'Informations proustiennes*, 25 (Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1994), 17-26

— *Proust avant la 'Recherche': jeunesse et genèse d'une écriture au tournant du siècle* (Bern: Peter Lang, 2012)

Topping, Margaret, 'Travel', in Watt Adam (ed.), *Marcel Proust in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), pp. 145-52

Trahard, Pierre, *L'Art de Marcel Proust* (Paris: Dervy, 1953)

Tupinier, Georgette, 'La Digitale de *Jean Santeuil*', *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5/6 (1971), 950-64

Valéry, Paul, 'Hommage', *La Nouvelle Revue Française: hommage à Marcel Proust*, 117-22

Vernet, Matthieu, 'Proust et le bovarysme comme désir d'écriture', *Fabula-LhT*, 9 [en ligne]: <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=362> [accédé le 20 août 2017]

Vigneron, Robert, 'Structure de « Swann »: Balzac, Wagner et Proust', *The French Review*, 19/6 (1946), 370-84

Walker, Philip, 'The Mirror, the Window, and the Eye in Zola's Fiction', *Yale French Studies*, 42 (1969), 52-67

Watt, Adam, *Reading in Proust's 'À la recherche': 'le délire de la lecture'* (Oxford: Oxford University Press, 2009)

— *The Cambridge Introduction to Marcel Proust* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011)

— 'Proust: Poet of the Ordinary', in Harkness Nigel, Schmid Marion (eds.), *'Au seuil de la modernité': Proust, Literature and the Arts* (Bern: Peter Lang, 2011)

Wickers, Olivier, *Chambres de Proust* (Paris: Flammarion, 2013)

Yoshida, Jo, 'Proust contre Ruskin: la genèse de deux voyages dans *La Recherche* d'après des brouillons inédits' (thèse non publiée de l'université de Paris-Sorbonne, 1978)

Yoshikawa, Kazuyoshi, 'Du *Contre Sainte-Beuve* à la *Recherche*', in Compagnon Antoine (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature* (Paris: Odile Jacob, 2009), pp. 49-71

- 'Proust et la critique d'art du XIXe siècle', in Mauriac Dyer Nathalie, Yoshikawa Kazuyoshi, Robert Pierre-Edmond (eds), *Proust face à l'héritage du XIXe siècle. Tradition et métamorphose* (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012), pp. 133-40

Zola, Émile, *Le Docteur Pascal* (Paris: Fasquelle et Gallimard, 1967)

- *Au Bonheur des dames* (Paris: Fasquelle, 1967)
- *La Curée* (Paris: Flammarion, 1970)
- *L'Œuvre* (Paris: Flammarion, 1974)
- *Nana* (Paris: Flammarion, 2000)
- *Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, Gallica, Bibliothèque Nationale de France [en ligne]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530093242/f47.item> [accédé le 15 septembre 2017]
- *Le Roman expérimental*, Gallica, Bibliothèque Nationale de France [en ligne]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113130k.r=.langES> [accédé le 16 septembre 2017]