



HAL
open science

L'œuvre d'art ne commence à exister qu'au style

Jean Milly

► **To cite this version:**

Jean Milly. L'œuvre d'art ne commence à exister qu'au style. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, N° spécial, pp.23-36. hal-04405655

HAL Id: hal-04405655

<https://hal.science/hal-04405655>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

AUTOUR DE PROUST
MÉLANGES OFFERTS À ANNICK SOUILLAGUET

Numéro spécial

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Edwige ARCHIER – Louise BÉNAT-TACHOT – Thierry BONZON – Jean-Yves GUÉRIN
Vladimir IAZYKOFF – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Emmanuelle BRUN
Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Mame-la-Vallée,
5, boulevard Descartes, 77454 Mame-la-Vallée cedex 2
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

Ses collègues, ses étudiants et ses amis ont le plaisir de rendre hommage à Annick Bouillaguet à l'occasion de son départ en retraite. Ils saluent sa contribution éminente aux études proustiennes.

Textes rassemblés par Jeanyves Guérin.

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV



Annick Bouillaguet ,	7
<hr/>	
Brian G. Rogers , Marcel Proust chroniqueur	11
Jean Milly , "L'œuvre d'art ne commence à exister qu'au style"	23
Pierre Chardin , Comparer pour "écrire de soi"	37
Richard Bales , La "matière de Bretagne" chez Marcel Proust	49
Cécile Husserr , Formes et thèmes de l'œuvre : le mythe d'Esther dans <i>À la Recherche du temps perdu</i>	63
Nathalie Mauriac-Dyer , De quelques figures du salut dans le roman proustien	79
Stéphane Chaudier , "Un mystique chant du coq" : Proust et la musique	91
Sabine Sellam , La musique dans l'esthétique d' <i>À la Recherche du temps perdu</i>	111
Alain Schaffner , Le roman à quel prix ? Théorie et fiction chez Proust	133
Emmanuelle Tabet , Les "résurrections de la mémoire" de Chateaubriand à Proust	147
Jean Yves Guérin , La gauche progressiste et l'analyseur Proust	169

“L’œuvre d’art ne commence à exister qu’au style”

Jean Milly

Cette affirmation de Proust, moulée en un bel alexandrin blanc dans un des cahiers préparatoires au *Temps retrouvé*¹, désigne d'emblée son souci principal en tant qu'artiste. Mais qu'entend-il par “style”, dans le champ plus particulier qu'est la littérature ? Si l'on reste dans le contexte du même cahier, il oppose le style comme élaboration d'une synthèse nouvelle fondée sur des *rappports* à l'énumération pure et simple, et prend pour exemple un passage de la préface à sa traduction de *Sésame et les lys* de Ruskin :

“Pour prendre un exemple dans un style précisément sans valeur, dans la Préface de *Sésame et les lys* je parle de certains gâteaux du dimanche, je parle de “leur odeur oisive et sucrée”. J'aurais pu décrire la boutique, les persiennes fermées, la bonne odeur des gâteaux, leur bon goût, il n'y avait pas style, par conséquent aucun rapport tenant ensemble comme un fer à cheval des sensations diverses pour les immobiliser, il n'y avait rien. En disant odeur oisive et sucrée j'établis au-dessus de cet écoulement un rapport qui les assemble, les tient ensemble, les immobilise. Il y a réalité il y a style².”

Le style fait partie intégrante de sa vocation, et dès son adolescence nous le voyons s'intéresser particulièrement au mode d'expression des écrivains qu'il lit. Il en parle dans ses lettres à sa mère et à ses camarades, le commente dans ses contributions à des petites revues de lycéens, se livre déjà à des pastiches dans ses premiers articles imprimés. Il s'étend sur les mêmes questions dans son projet de *Jean Santeuil*

(1895-1900) et dans ses notes aux traductions de *La Bible d'Amiens* (1904) et de *Sésame et les lys* (1906). En 1908, il écrit sa série de pastiches (de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, les Goncourt, Michelet, Faguet, Renan, et, plus tard, de Henri de Régnier et de Saint-Simon) sur l'Affaire Lemoine et il analyse dans son projet de *Contre Sainte-Beuve* l'œuvre des principaux écrivains pastichés et de quelques autres (Nerval, Baudelaire) ; dès lors, il ne cesse plus de s'intéresser à ce domaine, qui devient l'un des axes principaux de sa réflexion théorique : il tient une place très importante dans les projets du héros-narrateur à la fin du *Temps retrouvé*, et fait l'essentiel des articles "À propos du 'style' de Flaubert" (1919), "Pour un ami. (Remarques sur le style)" (1920, qui deviendra la préface à *Tendres stocks* de Paul Morand) et de diverses préfaces, interviews et réponses à des enquêtes littéraires dans les dernières années de sa vie. Quoique aucune de ces réflexions ne prenne la forme d'un exposé d'ensemble, elles constituent à elles toutes un corps de doctrine cohérent, qui s'est formé peu à peu. Au cours de ses lectures, Proust a concentré son attention sur ce que chaque écrivain pouvait avoir d'original dans son expression, sur ce qu'il appelle sa "voix", son "accent", "l'air de la chanson". De là, il est passé à l'imitation parodique, pour se "purger" du "vice d'idolâtrie" et pour rechercher un ton personnel, et simultanément, dans *Contre Sainte-Beuve*, il se livre à un type de critique raisonnée cherchant à composer un portrait littéraire de chaque écrivain à partir de la répétition et de la permanence dans son œuvre de traits distinctifs formels. Cette reconstitution allait de pair avec un choix entre des styles jugés mondains et trop proches de la conversation (chez Sainte-Beuve, les Goncourt, dans une certaine mesure Balzac) et les styles originaux proposant un nouveau regard sur le monde (Flaubert, Chateaubriand, Nerval, Baudelaire). Une lettre célèbre à M^{me} Straus, de novembre 1908, adopte un ton révolutionnaire contre l'académisme et en faveur de l'innovation : "Les seules personnes qui défendent la langue française (...) sont celles qui 'l'attaquent'". Cette idée qu'il y a une langue française, existant en dehors des écrivains, et qu'on protège, est inouïe. Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son 'son'.

[Les écrivains] ne commencent à écrire bien qu'à condition d'être originaux, de faire eux-mêmes leur langue³.

Parallèlement à la critique littéraire, Proust s'adonne au tournant du siècle à la critique picturale, et fait sur les tableaux des remarques qui vaudront aussi pour son œuvre. Chardin lui confirme que l'art peut se passer de sujets grandioses et se tourner vers les réalités familières, comme dans ses natures mortes ; Rembrandt lui révèle un traitement tout particulier de la couleur et de la lumière⁴. Aussi sa conception du style est-elle partiellement inspirée par les peintres et il la situe au niveau le plus général : "Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun⁵." Il est avant tout la forme d'un contenu de pensée, originale, intériorisée, "qualitative" comme le sont les sons et les couleurs, comme le sont les sentiments et les fantasmes, et dont le partage avec autrui ne peut qu'user de détours et faire appel à l'inconscient. Non que Proust rejette les éléments techniques de l'écriture : la lecture de ses brouillons fait surabondamment apparaître son souci quasi-perfectionniste à cet égard, mais il les subordonne à une appréhension toute personnelle du monde. Celle-ci fait une large part à l'expérience sensible et aux dispositions corporelles, comme l'a bien montré Jean-Pierre Richard⁶ ; elle englobe la relation familiale, sociale et amoureuse, et plus particulièrement le lien affectif et intellectuel avec la mère ; elle relève de la sensibilité esthétique, qui l'amène à explorer en lui-même les "impressions profondes", à ne jouir des objets qu'indirectement, soit à travers une épaisseur de passé, soit remodelés par l'imagination, soit vus par d'autres, soit surgissant uniquement sous forme de reflets. Elle met aussi en œuvre l'activité intellectuelle, qui ne s'applique à la réalité empirique que pour la dépasser, la "radiographier", c'est-à-dire percevoir au-delà d'elle des structures, puis la soumettre à des transformations, à des variations, à toutes sortes d'interférences dans des comparaisons, des antithèses, des parallèles,

des changements d'époque. Alors l'esprit peut découvrir les lois qui gouvernent la réalité physique et psychique et épuiser ses potentialités combinatoires. Cette mise à l'épreuve multiforme du monde encourage nécessairement l'ironie, y compris à l'égard de soi-même. L'attitude de départ du jeune Proust, qui était celle de l'imitation, évolue donc en une attitude plus introspective et plus créative. S'il se présente aussi comme un *traducteur*, c'est dans le sens de la mise au jour de ce qui est le plus mystérieusement enfoui en lui-même et dans les autres ; ce genre de découverte est une source de joie et d'exaltation : "Seul mérite d'être exprimé ce qui est apparu dans les profondeurs [,] et habituellement sauf dans l'illumination d'un éclair, ou par des temps exceptionnellement clairs, enivrants, ces profondeurs sont obscures. Cette profondeur, cette inaccessibilité pour nous-même est la seule marque de la valeur – ainsi peut-être qu'une certaine joie. Peu importe de quoi il s'agit. Un clocher s'il est insaisissable pendant des jours a plus de valeur qu'une théorie complète du monde⁷." L'auteur n'est pas seul à bénéficier de ces efforts d'introspection et d'analyse. Le destinataire de l'œuvre est aussi appelé à s'y découvrir : "En réalité chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même⁸."

La pratique formelle de l'écrivain dérive de ces conceptions. À *la Recherche du temps perdu*, déclare-t-il en réponse à ses premiers critiques, est une œuvre rigoureusement composée, mais "à large ouverture de compas", son narrateur assure ne pas se servir du *microscope*, mais du *télescope*. Aucun détail n'est gratuit, tous doivent être subordonnés à la construction d'ensemble, et ils se correspondent souvent à des distances considérables. Deux grandes orientations se partagent le roman : l'évocation d'expériences intérieures déterminantes (même si parfois elles échouent), et la découverte de grandes lois psychologiques. Les premières, traitées sur le mode de la révélation et de la surprise, sont le plus souvent l'effet de la mémoire involontaire ; elles procurent au héros un sentiment d'éternité et ressuscitent un moment du passé dans toute sa richesse ; ainsi retrouve-t-il son enfance en voyant un volume de *François le Champi* dans la bibliothèque du duc de Guermantes, et l'enfant qu'il

était peut le lire "comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu'il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu'il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain⁹". De cette superposition du passé et du présent naissent des effets analogues à la surimpression en photographie, allant parfois jusqu'à un ébranlement du présent par le passé. D'autres fois, les révélations ne vont pas jusqu'à leur terme, en restent à des "impressions obscures", comme devant les arbres d'Hudimesnil, et sont rendues en termes d'angoisse, d'effort et de mystère. D'autres trouvent leur dénouement tout à coup après une période de tension, comme devant les clochers de Martinville, où la page d'écriture métaphorique de l'enfant apporte la solution à leur énigme sous forme de belles phrases. Quant à la mise au jour de lois, elle complète les "secrets du sentiment" et relie entre elles leurs manifestations par une "trame d'intelligence". Elle est exprimée dans un style tantôt plus narratif et dramatique, tantôt plus analytique et démonstratif, faisant une large place à l'introspection et aux procédés de persuasion. Dans les deux cas entrent en jeu les figures de la répétition et de la variation, moteurs du déploiement. Proust emprunte à Richard Wagner le terme et la technique du leitmotiv, qui s'appliquent, comme il dit le faire pour les robes de Fortuny offertes à Albertine¹⁰, à l'évocation récurrente d'un objet ou d'une action formant par la suite de ses apparitions un ensemble structuré et intégré au récit général. Cependant la construction de l'ouvrage, déclarée si rigoureuse par l'auteur, présente des développements inégaux, des traces d'inachèvement et des apports non prévus au départ. Proust les explique comme un effet du temps : "[Dans les livres de ce genre] il y a des parties qui n'ont eu que le temps d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de cathédrales restent inachevées !"¹¹ Il combine le déploiement – qui fait sortir par exemple tout Combray d'une tasse de thé, ou qui fait revenir avec constance certains schémas sensoriels, qu'il appelle "phrases types"¹² – avec la fragmentation, qui le fait soigner particulièrement certains morceaux pour eux-mêmes et les déplacer d'un point à l'autre du roman au cours de la rédaction. Il se représente chaque

objet comme paré du "reflet de choses qui logiquement ne tenaient pas à lui", de sorte que "le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes¹³." Le narrateur compare son futur livre aux robes bâties pièce par pièce par Françoise et au bœuf mode dont elle a le secret. Proust n'hésite pas non plus à intégrer à son roman des passages plus ou moins plagiés, à déplacer des développements entiers d'un bout à l'autre, à procéder sans cesse par déconstruction et reconstruction. Il revendique néanmoins l'unité de son œuvre : unité d'intention, certes, dans l'évocation du passé du héros et dans l'histoire d'une vocation, mais aussi unité saisie après coup, par-delà la diversité des apports, identique à celle que Balzac a découverte *a posteriori* pour fournir le cadre de la *Comédie humaine* et Wagner celui de la *Tétralogie*. La dialectique de l'unité et de la diversité apparaît bien dans la place considérable que tiennent les parenthèses et les digressions. Celles-ci n'indiquent pas, malgré les apparences, une tendance à s'écarter de son sujet jusqu'à le perdre de vue, mais plutôt une méthode d'approche obstinée faite de multiples détours.

La métaphore est la figure fondamentale du style proustien. Elle procède d'une conception de la réalité comme étant double : un donné empirique, inerte, et le résultat de sa transformation par l'esprit ; sans valeur propre, le donné premier est cependant indispensable comme "griffe d'authenticité", comme "gage de la vérité nécessaire" de l'impression, car "les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire (...) Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité¹⁴." Mieux encore que ne le fait l'impression, le souvenir involontaire de faits très concrets provoque la découverte d'*essences* : "Mais qu'un bruit, qu'une odeur déjà entendu ou respirée jadis le soient à nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée se trouve libérée¹⁵." Aussi le principe fondamental de l'écriture consiste-t-il à rapprocher deux objets dans une figure d'analogie, qui

établit un rapport entre eux, comme nous le voyions au début, par opposition à la description qui se contente de juxtaposer : "la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. (...) En rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore¹⁶". Proust entend par ce dernier mot, au sens large, toutes les figures d'analogie. Sa préférence va à celles qui conservent les deux termes du rapport, comme la comparaison et la métaphore *in praesentia* ("une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats"), ou celles qui rapprochent deux mots apparemment discordants dans une hypallage ("l'odeur oisive et sucrée" des gâteaux du dimanche), que lui-même appelle "alliance de mots". Ainsi nous fait-il mieux apparaître son double mode d'appréhension, directe et indirecte, du monde. Certains passages du roman sont de nettes illustrations de ce principe, comme celui des clochers de Martinville dans "Combray", où l'enfant découvre que les énigmes posées par la vue d'un paysage se résolvent par l'écriture d'une page riche en métaphores, ou dans l'évocation du port de Carquethuit peint par Elstir, où la transposition des éléments terrestres en éléments marins et réciproquement constitue une métaphore picturale. Des exemples comme ceux-là montrent aussi que l'écrivain préfère les métaphores filées en longues séries et les réseaux qu'elles tissent par leurs interférences : il se plaît ainsi à évoquer les "volutes bleues de la mer matinale enveloppant des phrases musicales qui en émergent partiellement comme les épaules des ondines¹⁷". Il rejette par ailleurs les images banales et les clichés, qu'il réserve ironiquement à certains de ses personnages, et condamne de même les approximations : "tous les à-peu-près d'images ne comptent pas. L'eau (dans des conditions données) bout à cent degrés. À quatre-vingt dix-huit, à quatre-vingt dix-neuf, le phénomène ne se produit pas. Alors mieux ne vaut pas d'images¹⁸". Il critique

chez Balzac la disproportion des images avec le contexte. En revanche, il admire chez Flaubert, chez qui il ne trouve pourtant pas "une seule belle métaphore" (au sens où il les préfère, c'est-à-dire *in praesentia*), le transfert d'"énergie" (nous dirions aujourd'hui de sèmes "animés") aux objets inanimés, transfert qui est, selon lui, "le premier effort de l'écrivain vers le style" ; c'est ce que lui-même accomplit quand il parle du "tintement timide" de la clochette de Combray et de la "glace cruelle" d'une chambre. Gérard Genette a montré¹⁹ que beaucoup de séries métaphoriques proustiennes ont un fondement métonymique, c'est-à-dire prennent leur comparant dans l'environnement sémantique du comparé : tel clocher aperçu au milieu des champs de blé présente l'aspect d'un épi, tel autre au bord de la mer paraît couvert d'écailles. Une autre variété de métaphore proustienne est analysée par Jean Ricardou²⁰ : c'est la métaphore *structurelle*, figure de construction narrative qui organise les grandes lignes du récit selon un mouvement d'éloignement suivi de rapprochement, comme dans le cas des expériences de mémoire involontaire, où le passé vient se superposer au présent, et dans celui des deux côtés de Combray, diamétralement opposés au début du roman et soudain réunis à la fin d'*Albertine disparue*.

Le vocabulaire de Proust ne recherche pas l'exceptionnel. Il est vaste avec assez peu de termes rares (rien de comparable avec son contemporain Apollinaire, par exemple), mais précis dans les domaines de la psychologie de son époque, des arts, de la médecine (spécialité familiale), de la noblesse et de l'héraldique. Le narrateur use d'un langage soigné, ne néglige jamais l'imparfait du subjonctif. Les autres personnages sont marqués par leur parler, révélateur de leur classe sociale, de leur intelligence, de leur caractère, voire de leur orientation sexuelle : il leur suffit généralement de peu de mots pour être fortement campés. Les noms propres font l'objet d'une plus grande attention. Proust les a tous changés, certains plusieurs fois, au cours de la rédaction. Aux uns, il attribue des consonances caricaturales (Verdurin, Jupien, Saniette, Pfaffenheim) ou volontairement plates (Simonet, Morel, Legrandin) ; à d'autres, des syllabes favorisant la rêverie du héros, qui imagine la couleur *sombre* de

Combray, la teinte *orangée* ou *amarante* de Guermites, le caractère oriental de Balbec ; à d'autres, des prénoms très anciens (Bathilde, Oriane, Basin) ou des patronymes nobles souvent empruntés aux *Mémoires* de Saint-Simon. Les échos phoniques ou sémantiques, grâce auxquels les mots importants sont comme nimbés par des récurrences de phonèmes ou de syllabes, par le développement d'isotopies (séries lexicales apparentées par le sens), comptent beaucoup. En revanche, il n'est pas rare qu'au plan syntaxique, les mots les plus significatifs, au lieu d'être mis aux places de relief de la phrase (au début, ou comme sujets ou verbes principaux), se dissimulent dans des compléments ou des subordonnées. On a aussi remarqué avec une grande pertinence²¹ que Proust utilise très abondamment le langage religieux du christianisme ou du judaïsme en le détournant de ses acceptions reconnues au profit d'une idéalisation de l'art.

Subordination, coordination, juxtaposition, tous les procédés disponibles sont mis en œuvre dans l'expansion syntaxique. Il n'existe cependant pas chez Proust *un* modèle de phrase qu'on pourrait exemplariser comme typique, mais au moins deux grandes catégories : les "phrases de Bergotte" ou inspirées de la manière de cet écrivain fictif, caractérisées par des thèmes de contenu poétiques, une forte densité des métaphores, l'abondance des jeux phoniques et des cadences syllabiques, et les phrases du type "phrase de Vinteuil", dont le modèle est fourni dans la description du septuor dans *La Prisonnière*, et qui s'étendent largement en faisant jouer des thèmes multiples, en se déployant sur plusieurs niveaux de subordination ou par reprise d'éléments parallèles. Un des fondements de ce déploiement est la tendance à la duplication, au départ simple mise en parallèle ou en opposition, mais qui devient fréquemment multiplication des objets mis en rapport dans toutes les directions logiques et chronologiques, véritable "surnourriture" : l'écrivain idéal, selon le narrateur, "pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées, pour montrer son volume, devrait préparer son livre, minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, (...) le suralimenter comme un enfant (...) ²²". Ce genre de construction

a vite tendance à dépasser les limites de la phrase et à s'étendre au paragraphe, à la période. Dans ses brouillons et manuscrits, Proust use peu des signes de ponctuation autres que les points, néglige très souvent l'encadrement des circonstanciels par des virgules, pratique une ponctuation de type oral qui marque seulement par une pause les reprises du souffle²³. La plupart des éditions ont modifié cette ponctuation originelle. Elle devait donner au lecteur la sensation de la continuité, que l'écrivain recherchait par ailleurs en raréfiant les alinéas et en exigeant des imprimeurs la suppression des blancs dans les dialogues. Cette recherche de la continuité se manifeste encore par la dissimulation des ruptures du discours. Très souvent celui-ci présente de brusques changements d'orientation, des sautes de logique ou de chronologie, des suppressions, ou des insertions de fragments déjà rédigés dans un autre contexte. Proust masque ces failles par une surabondance de termes de liaison, parfois inadaptés à la circonstance, mais qui donnent une apparence de cohésion forte. Les parenthèses peuvent soit s'intégrer grammaticalement au reste de la phrase, soit constituer une dérive syntaxique interne. Dans tous les cas, elles ont un effet retardant qui accroît l'attention du lecteur et elles signalent un changement d'instance discursive (d'un personnage ou du héros lui-même au narrateur, du narrateur jeune au narrateur plus âgé, du narrateur racontant au narrateur commentant), produisant une écriture à plusieurs niveaux à l'intérieur d'un même ensemble. De même la multiplication des circonstanciels et la tendance à les mettre en relief en début de phrase induit une lecture étagée sur plusieurs plans de temps, de lieu et de logique.

Roman du temps, la *Recherche* reflète celui-ci dans ses pages. L'expression du souvenir involontaire, la métaphore sont, dans la théorie proustienne, destinées à représenter des moments d'éternité, un temps hors du temps. Mais le temps qui s'écoule est plus fortement représenté encore : c'est très souvent par des notations temporelles que commencent les phrases ; les marques lexicales ou thématiques du temps, qui sont constitutives de tout récit, prolifèrent ici, sous la forme de références constantes aux heures de la journée, aux saisons de l'année, aux âges

de la vie ; la narration procède par bonds d'anticipation (prolepses) ou retours en arrière (analepses). G. Genette a montré l'extension de l'itératif, c'est-à-dire la représentation, grâce notamment à l'imparfait, d'actions ou de situations répétitives ou habituelles. Le participe présent, d'un emploi très fréquent lui aussi, rattache aux divers autres constituants de la phrase de nouveaux champs, champs chronologiques ou logiques. Le présent de l'indicatif, tranchant sur un fond général au passé, signale les interventions du narrateur en tant que découvreur de lois générales et en tant que démiurge de l'histoire. Le temps est en définitive le principal ingrédient de l'effet-personnage, puisque l'on a affaire à un récit d'apprentissage, que le héros et ses comparses soit enrichissent leur expérience, soit se transforment au cours de leur vie. La phrase conclusive du roman annonce que l'œuvre future du narrateur décrira les hommes en fonction de la place qu'ils occupent successivement "dans le Temps".

Par les rythmes, les cadences, les récurrences phoniques, les changements d'intonation suggérés par les parenthèses, Proust confère à son style bien des éléments d'oralité. Pourtant il n'aime pas, dit-il, le style parlé de Sainte-Beuve, qui, comme dans un salon, multiplie les traits d'esprit et les "caresses". Son narrateur s'enthousiasme pour le "chant" des livres de Bergotte, mais il est décontenancé par sa parole orale, laquelle, imitée plus tard dans les journaux par Morel, ne produira que des "fleurs stériles". À vrai dire, les nombreuses conversations qu'il rapporte dans son roman sont plus *émaillées* de propos pittoresques, pris sur le vif, qu'elles ne sont des reconstitutions fidèles de dialogues. Elles permettent au lecteur de *se figurer*, et même jusqu'à la prononciation et aux gestes, le parler de Françoise, du maître d'hôtel de Balbec, de la duchesse de Guermantes ou de Charlus, sans qu'il soit nécessaire d'en avoir de longs extraits. Ce parler est intégré au récit et aux commentaires, de façon plus ou moins complète selon qu'il est retransmis au discours direct ou au discours indirect. Le côté narratif et le côté didactique du roman présentent aussi de nombreux indices du discours parlé : "appuis du discours", présentatifs, exclamations, interrogations, omniprésence du "je". Ils relèvent d'une rhétorique de la démonstration, qui doit formuler

une pensée subtile et complexe sans reculer devant la longueur. Proust fait donc surtout appel à une lecture des yeux, mais accompagnée d'une représentation mentale du discours parlé, avec ses variations d'intonation, ses pauses et ses reprises, ses accents d'ironie, ses thèmes obsessionnels, son ton parfois de confidence.

On ne peut en aucun cas négliger dans le style proustien la part due aux écrivains imités. D'innombrables traits proviennent de Saint-Simon, de Balzac, de Flaubert, des Goncourt, parmi les modèles les plus importants. Mais ces emprunts sont si fortement intégrés, et leur origine si dissimulée (alors qu'elle est très visible dans les brouillons) qu'ils finissent par appartenir à l'écriture proustienne. Les travaux d'Annick Bouillaguet²⁴ et de Mireille Naturel²⁵ font bien apparaître cette intertextualité cryptée. Les arts autres que la littérature sont également partie prenante à ce style : non tant parce qu'ils font l'objet d'une représentation que parce que de nombreux schémas formels leur sont empruntés. Combien de scènes relèvent de l'influence du théâtre et utilisent son vocabulaire, son alternance des répliques, la schématisation de son discours, ses entrées et sorties, posent son décor et ses éclairages ? Certaines parties du texte sont traitées en tableaux de peinture, avec cadre, motif, posture des personnages, couleurs, lumière, reflets. Cet art est probablement celui qui fournit le plus de métaphores : le narrateur parle de "peindre ces soirs de Rivebelle où (...) une dernière lueur éclairait encore les roses sur les murs du restaurant tandis que les dernières aquarelles du couchant étaient encore visibles au ciel²⁶". "L'esprit a ses *paysages*, écrit-il encore, dont la contemplation ne lui est laissée qu'un temps²⁷." D'autres parties évoquent la musique par leurs tonalités phoniques, leur composition en variations, la succession et l'entrelacement de leurs motifs. C'est toute une culture esthétique qui se trouve reversée dans le texte même.

Ainsi on peut reprendre à Proust, pour caractériser son style, deux images qu'il affectionne, celle du *nid* et celle du *creuset* : nous y voyons réunis des éléments très variés (une multiplicité de voix, de points de vue et de temps, une multiplicité d'emprunts également), parfois hétéroclites,

présélectionnés par une sensibilité originale (sa "patrie intérieure", psychologiquement régressive en raison de l'attachement trop puissant du héros comme de l'écrivain à la mère), et malaxés, homogénéisés, fondus, ne laissant que peu de traces de leur origine, dans une vision d'ensemble nouvelle.

Jean Milly

Notes

- 1 Cahier 28, f° 33-34.
- 2 *Ibid.*
- 3 *Correspondance*, Plon, VIII, p. 276.
- 4 *Essais et articles*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 372-382, p. 659-664.
- 5 *À la Recherche du temps perdu (RTP)*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, IV, p. 474.
- 6 Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Le Seuil, 1974.
- 7 *Carnets*, Gallimard, p. 101-102.
- 8 *Le Temps retrouvé (TR)*, RTP, IV, p. 489.
- 9 *Ibid.*, p. 464.
- 10 *Correspondance*, XV, p. 57.
- 11 *TR*, RTP, IV, p. 610.
- 12 *La Prisonnière (Pr.)*, RTP, III, p. 877.
- 13 *TR*, RTP, IV, p. 448.
- 14 *Ibid.*, p. 458.
- 15 *Ibid.*, p. 451.
- 16 *Ibid.*, p. 468.
- 17 *Ibid.*, p. 448.
- 18 Préface à Paul Morand, *Tendres Stocks*, in *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 616.
- 19 Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972.
- 20 Jean Ricardou, "Miracles de l'analogie (aspects proustiens de la métaphore productrice)", *Études proustiennes II*, Gallimard, 1975.
- 21 Stéphane Chaudier, *Proust et le langage religieux. La cathédrale profane*, Champion, 2004.
- 22 *TR*, RTP, IV, p. 609-610.
- 23 Voir Jean Milly, "Un aspect mal connu du style de Proust : sa ponctuation", *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Flammarion, 1985.
- 24 Annick Bouillaguet, *Marcel Proust. Le jeu intertextuel*, Éditions du Titre, 1990 ; *Proust et les Goncourt. Le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Lettres modernes, 1996 ; *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert : l'imitation cryptée*, Champion, 2000
- 25 Mireille Naturel, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
- 26 *TR*, RTP IV, p. 449.
- 27 *Ibid.*, p. 612. C'est moi qui souligne.