



HAL
open science

Le roman à quel prix ? Théorie et fiction chez Proust

Alain Schaffner

► **To cite this version:**

Alain Schaffner. Le roman à quel prix ? Théorie et fiction chez Proust. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, N° spécial, pp.133-146. hal-04405662

HAL Id: hal-04405662

<https://hal.science/hal-04405662>

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

Le roman à quel prix ? Théorie et fiction chez Proust

Alain Schaffner

“Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix!”, écrit paradoxalement le Narrateur du *Temps retrouvé* au milieu d'un long développement théorique. Que signifie donc ce dénigrement des théories à la fin d'un immense texte où le discours analytique ne cesse de se mêler à la fiction, et qui se clôt – ou presque – par un exposé d'esthétique ? L'affirmation semble un peu moins surprenante si l'on réfère au co-texte immédiat de la phrase : les théories en question seraient, comme l'explique le Narrateur en une phrase particulièrement tortueuse, “celles que la critique avait développées au moment de l'affaire Dreyfus et avait reprises pendant la guerre, et qui tendaient à ‘faire sortir l'artiste de sa tour d'ivoire’, et à traiter des sujets ni frivoles ni sentimentaux, mais peignant de grands mouvements d'ouvriers et, à défaut de foules, à tout le moins non plus d'insignifiants oisifs (‘j'avoue que la peinture de ces inutiles m'indiffère assez’, disait Bloch), mais de nobles intellectuels ou des héros²”. Le texte se bornerait donc à écarter toute approche idéologique inspirée d'un réalisme à caractère social, tout didactisme en matière artistique qui dicterait au roman des objectifs ; et la disqualification des “théories” ne s'apparenterait en rien à une disqualification de la théorie dans le roman³.

Au manque de délicatesse que suppose l'offrande au lecteur d'un livre dont il saurait exactement combien il a *coûté* à l'auteur s'ajoute tout de même ce sens implicite que la valeur théorique (une fois dissimulée, transposée ou transfigurée) fait peut-être bien le prix d'une œuvre littéraire. Le caractère général et dogmatique d'une telle affirmation, sous

son caractère ironique, nous invite donc à rechercher la théorie dans le roman sous ses voiles romanesques (car tout cadeau a un prix) et à nous interroger sur les modalités de son effacement ou de sa persistance. Il ne s'agit évidemment pas, dans le cadre aussi restreint, d'approfondir un ensemble de questions très complexes qui ont déjà nourri de nombreux ouvrages. En laissant de côté le problème des origines philosophiques de la théorie exploré par Anne Henry dans deux ouvrages marquants⁴, nous nous contenterons de nous interroger, à partir de la doctrine esthétique exposée dans *Le Temps retrouvé*, sur le rapport qu'entretient *dans le roman*, le discours narratif avec le discours doctrinal à caractère spéculatif. Nous nous demanderons ici, à l'exemple de Vincent Descombes, s'il ne faut pas "tenir le roman pour un éclaircissement, et non pour une simple transposition de l'essai"⁵.

Le roman ou l'essai ?

On trouve dans *Le Temps retrouvé* un passage d'environ soixante pages, intitulé "l'Adoration perpétuelle" – dont notre phrase initiale est extraite – qui, à la faveur d'une dernière expérience de réminiscence, livre au lecteur, en un bloc théorique compact, un véritable art poétique. Après les erreurs et les errements du personnage, le Narrateur semble finalement nous livrer le dernier mot de son esthétique, dont tous les voiles viennent de tomber. Or, ce dernier mot théorique de l'œuvre est aussi, à quelques nuances près, le premier. *Le Temps retrouvé*, on le sait, est un roman inachevé, composé pour l'essentiel avant la guerre, à une époque où l'hésitation sur le genre littéraire qu'il allait adopter usait encore bien du souci au futur romancier. Après s'être demandé dans *Jean Santeuil* : "Puis-je appeler ce livre un roman ?", l'auteur du *Contre Sainte-Beuve* s'interroge encore : "Faut-il faire un roman ? Suis-je romancier ?"⁶ Dans un projet de préface à ce dernier ouvrage, qui date de 1909, l'on trouve déjà presque toutes les idées qui vont former l'armature du dénouement théorique du *Temps retrouvé* : le rôle second de l'intelligence, auxiliaire de la sensibilité ("Chaque jour, j'attache moins de

prix à l'intelligence⁷"), la résurrection poétique du passé par la réminiscence, le rôle fondamental de la subjectivité chez l'artiste pour qui "l'échelle de valeurs ne peut être trouvée qu'en lui-même⁸". La conclusion de ce texte revient sur deux points importants : le lien entre subjectivité et le style (le rythme de la phrase, la musique intérieure) et la critique de la littérature à idées générales sans originalité stylistique – par exemple le *Jean-Christophe* de Romain Rolland⁹. Entre le traité théorique (il s'agit de démonter, arguments à l'appui, la méthode de critique biogénétique que préconise Sainte-Beuve) et l'aimable conversation avec sa mère d'un jeune homme qui vient de publier un article dans *Le Figaro*, l'auteur du *Contre Sainte-Beuve* ne cesse de balancer. Il décrit ainsi à Georges de Lauris les deux projets incompatibles qu'il a élaborés : "l'un est un article de forme classique, l'essai de Taine en moins bien. L'autre débiterait par le récit d'une matinée, maman viendrait près de mon lit, et je lui raconterais l'article que je veux faire sur Sainte-Beuve et je le lui développerais. Qu'est-ce que vous trouvez le mieux ? ¹⁰". Le choix de la deuxième solution amorce le retour de Proust vers une écriture plus narrative qui, seule, permettra la transformation de l'essai inachevé en un véritable roman.

Pourtant, les problèmes ne sont presque jamais posés par Proust en termes de technique romanesque ; il ne s'agit la plupart du temps dans le texte que d'"œuvre¹¹" ou de "livre¹²". La phrase si souvent citée du *Temps retrouvé* : "La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature¹³" se trouve située au milieu d'un développement sur l'art en général, où le roman est loin d'occuper la première place. Inscrite dans le cadre d'une réflexion sur le réalisme en littérature, elle se voit placée pour finir entre remarque suscitée par une pensée de La Bruyère et des considérations sur Vermeer et Rembrandt – c'est-à-dire au cœur de la théorisation finale des relations entre l'art et la vie. La déclaration finale sur la littérature apparaît donc non seulement quelque peu restrictive – il est manifeste, dans le reste du propos, que les autres formes d'art mériteraient tout autant qu'elle de se voir glorifiées – mais en plus, elle ne caractérise en rien sa partie spécifiquement romanesque. Parmi les textes que le narrateur cite comme

ses modèles, émergent surtout les *Mémoires* de Saint-Simon et *Les Mille et une nuits* qui ne sont pas des romans. Le texte pastiché dans *Le Temps retrouvé* est bien le *Journal* des Goncourt et non *Germinie Lacerteux* (sans doute parce que le genre du journal intime permet mieux de mesurer l'écart entre la réalité et sa représentation prétendument fidèle). Il est beaucoup plus rarement question dans la *Recherche*, de Balzac, de Flaubert ou de Dostoïevski en tant que romanciers¹⁴... La volonté d'"éclaircir" la vie ("ce qu'on a éprouvé (...) on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence"¹⁵) qui est décrite dans ce vaste passage semble ainsi une tâche plus philosophique que littéraire à proprement parler et ne semble pas avoir de lien direct de nécessité avec la constitution d'un monde romanesque comportant une intrigue, des personnages, une action.

Théorie de la mémoire et récit

Si l'esthétique qui est exposée dans *Le Temps retrouvé* est davantage une théorie de l'art qu'une théorie du roman, peut-être faut-il changer légèrement de point de vue et chercher dans la conception du temps sur laquelle repose les fondements de l'organisation narrative du texte. La théorie proustienne de la mémoire établit en effet une opposition claire entre la mémoire volontaire (l'intelligence du souvenir) et la réminiscence, qui donne accès au passé par l'intermédiaire d'une sensation oubliée et soudain retrouvée. La mémoire volontaire se situe donc, selon le Narrateur, du côté de la réduction de l'expérience en catégories abstraites (c'est-à-dire d'une possible théorisation) tandis que la mémoire involontaire, associée à la sensibilité et à la subjectivité du sujet percevant, ouvrirait la voie à d'autres formes d'expression : le récit par exemple. Après la révélation survenue dans la bibliothèque du prince de Guermantes, la question se pose donc du rapport entre la mémoire et l'écriture romanesque. Or ce rapport est moins simple que la stratégie proustienne d'argumentation ne le laisserait supposer.

Les moments de la réminiscence ne suffisent pas, en effet, à fournir à eux seuls la matière première de l'œuvre littéraire. Leur discontinuité, leur

caractère d'expérience limite, de moment d'extase poétique ou religieuse – hors du temps – ne leur ouvre pas la possibilité de former la trame d'une continuité narrative : "cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive¹⁶". Il suffit de relire l'épisode de la madeleine pour s'apercevoir que la résurrection du temps qui s'y produit se caractérise à la fois par sa soudaineté, son caractère panoramique et son inscription hors de tout ce qui fait justement le romanesque. Les moments de réminiscence semblent souvent plus proches de l'extase poétique que de la dynamique du roman ; or, "un écrivain (on attendrait un romancier) n'est pas un poète¹⁷". Le temps retrouvé, ce n'est pas vraiment le passé, c'est l'essence du passé : "un peu de temps à l'état pur¹⁸". Le Narrateur, sous l'influence de la réminiscence, est donc encore bien loin du romancier (comment faire un roman avec des "fragments d'existence soustraits au temps¹⁹" alors que le roman suppose justement l'inscription dans le temps, fondement d'une certaine continuité narrative ?). C'est l'écueil (entre autres) auquel se heurte *Jean Santeuil*, mais auquel échappe le *Contre Sainte-Beuve* où la dynamique argumentative de l'essai prend très souvent le relais des passages narratifs. Comme le remarque fort justement Maurice Blanchot :

"Alors que *Jean Santeuil*, pour nous donner le sentiment que la vie est faite d'heures séparées, s'en est tenu à une conception morcelée où le vide n'est pas figuré, mais reste vide au contraire, la *Recherche*, œuvre massive, ininterrompue, a réussi à ajouter aux points étoilés le vide comme plénitude et à faire, cette fois, merveilleusement scintiller les étoiles, parce que ne leur manque plus l'immensité vide de l'espace²⁰."

Le texte du *Temps retrouvé* ne dit pas vraiment en quoi peut bien consister cette plénitude du vide. Le travail de l'intelligence, occupé à éclaircir les impressions sensibles, entoure bien sûr les réminiscences et même ces "impressions obscures²¹" qui, de manière analogue aux réminiscences, permettent de dégager des vérités nouvelles.

"Je sentais pourtant que ces vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité ne sont pas à dédaigner entièrement, car elles pourraient enchâsser d'une manière moins pure mais encore

pénétrée d'esprit, ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent mais qui, plus précieuses, sont aussi trop rares pour que l'œuvre d'art puisse être composée seulement avec elles²²."

L'intelligence analytique s'exerce donc la plupart du temps dans le roman indépendamment de toute référence à la mémoire pour dégager par exemple les lois intemporelles de la psychologie humaine. C'est la raison pour laquelle Gilles Deleuze peut écrire que "l'essentiel de la *Recherche* n'est pas dans la madeleine ou les pavés²³"; et la nécessité qui relie l'accomplissement théorique et le déroulement narratif s'obscurcit à nouveau. Peut-on légitimement considérer la *Recherche* comme une sorte de grande fable dont la moralité retrouverait à la fin ? Mais nous venons de voir que, si fable il y a, la moralité n'en tire peut-être pas toute la leçon. D'autre part, le discours analytique s'y mêle constamment au narratif proprement dit : "les êtres particuliers nous font connaître des vérités générales²⁴" et le récit, de ce point de vue, apparaît à la fois comme l'illustration et l'origine des théories psychologiques qu'il contribue à révéler. Mais ces théories ne semblent pas entretenir de relation directe avec la grande dissertation esthétique du *Temps retrouvé*, où le rôle de la mémoire apparaît central. Nous sommes renvoyés une nouvelle fois à la question : quel rapport existe-t-il entre les parties les plus narratives de la *Recherche* (celles qui sont les plus proches de la tradition littéraire, les épisodes mondains, par exemple) et la conception proustienne du temps ?

La réponse explicite fournie par le roman est presque uniquement stylistique : les "anneaux nécessaires d'un beau style²⁵" permettent de faire de la métaphore au sens large, l'analogon stylistique du phénomène de la réminiscence. Sans doute pourrait-on aussi, sans pousser très loin l'analyse, considérer que les méandres de la phrase proustienne reflètent tout le travail d'éclaircissement et de déchiffrement des signes que la théorie suppose²⁶. Mais, pour en revenir à la métaphore, force est de constater que son expansion en un récit ne peut se produire que par un moyen que la théorie du Narrateur n'évoque pas directement et que Gérard Genette baptise la "contagion métonymique²⁷" :

“Sans métaphore, dit (à peu près) Proust, pas de véritables souvenirs ; nous ajoutons pour lui (et pour tous) : sans métonymie, pas d'enchaînement de souvenirs, pas d'histoire, pas de roman. Car c'est la métaphore qui retrouve le temps perdu, mais c'est la métonymie qui le ranime et le met en marche²⁸.”

Pierre Champion reprend et développe cette idée dans un livre récent en faisant de la métaphore et de la métonymie non plus seulement des figures de style, mais des figures de construction du récit :

“La notion de métaphore comme figure de sélection permet de montrer que ce travail d'architecture consiste à se faire correspondre, de loin, les parties d'un tout (...). Au contraire, du point de vue de la métonymie, l'ordre du récit consiste en une succession de séquences narratives dont les rapports, de l'ordre de la combinaison, reposent sur des relations référentielles de contiguïté telles que ces relations se fondent dans l'espace unifié du “je” et dans la conception qu'il en a²⁹.”

Ainsi, par exemple, les différentes apparitions d'Odette, de la “dame en rose” à Miss Sacripant, et au finale du *Temps retrouvé* constituent une sorte de paradigme permettant aux phénomènes métaphoriques de substitution de jouer. Relèvent en revanche de la construction métonymique, entre autres, la structure d'ensemble du roman qui est fondée sur la combinaison des deux “côtés” opposés et pourtant contigus, et leur réunion finale. Or, ces deux côtés ont pour particularité d'unir le plus intime (Combray vu à partir de la maison du Narrateur) et tout un monde de personnages (la riche bourgeoisie et l'aristocratie du Faubourg saint-Germain), c'est-à-dire qu'ils peuvent apparaître comme le produit de la scission du “Je”, figure dominante et organisatrice du récit.

Le “je” comme forme unificatrice

“Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée³⁰”, lit-on dans “l'Adoration perpétuelle”. Cette découverte du Narrateur proustien a deux facettes : la matière première du roman lui

apparaît comme déjà donnée ; d'autre part, la régie doit en être confiée à un "Je" tout puissant, puisque la subjectivité est le seul fondement de la métaphore (dans le domaine du souvenir) et de la métonymie (les processus de contiguïté renvoient au "Je"). Le risque de l'entreprise est bien sûr celui d'une confusion avec l'autobiographie : "Je vois des lecteurs s'imaginer que j'écris, en me fiant à d'arbitraires et fortuites associations d'idées, l'histoire de ma vie³¹", écrit Proust à Paul Souday en 1920.

"On n'a pas assez prêté attention suffisante à ce point essentiel : l'âge où se manifeste la vocation du Narrateur, le surgissement ahurissant de cette vocation, sa relation avec le récit qui l'a précédé, l'énorme dissertation qui l'accompagne. Si Proust se définit par sa condition d'écrivain, sa carrière est tellement différente que toute assimilation possible disparaît : le vrai Proust, lancé dans le journalisme dès le lycée, assoiffé de savoir théorique, écrivant dans la fièvre (...) – cet homme-là n'a aucun lien de parenté avec ce personnage fictif, son Narrateur, qui ne travaille jamais, dialogue avec des aubépines ou des poiriers en fleurs et attend, résigné et inactif jusqu'au seuil de la vieillesse, de pouvoir écrire parce qu'il a compris le sens de la vie, un sens qui peut seul s'accomplir par l'art³²."

Anne Henry souligne ici combien le "Je" proustien est une conquête construite depuis le "il" de *Jean Santeuil*. La sensibilité (éclairée par l'intelligence) venant suppléer l'imagination³³ aboutit à la création d'une œuvre finalement tout aussi éloignée, dans l'ordre de la fiction, de son auteur réel. Dans son étude déjà citée, Pierre Champion cite une lettre de Proust à Henri de Régner, dans laquelle l'écrivain explique que dans son livre, "le 'Je' est une pure formule³⁴". Il montre ensuite que ce mot de séparation devient dans l'œuvre celui de la réappropriation du monde, qu'il est "la forme abstraite et imaginaire d'un moi biographique depuis longtemps dépassé par Proust³⁵" et que la fiction met ainsi en œuvre une sorte d'éclatement du moi. La géographie romanesque, le temps bien sûr et les différentes instances narratives se structurent autour du "Je" dans lequel Pierre Champion distingue l'*ego memorans* (celui qui se souvient), l'*ego loquens* (celui qui parle) et l'*ego scribens* (l'écrivain).

Sans doute le Narrateur de la *Recherche* confond-il, comme le remarque Vincent Descombes, la subjectivité et le point de vue, ce qui rend quelque peu aporétique la théorie qu'il développe dans *Le Temps retrouvé*. Mais force est de constater que sur le plan narratif, cette confusion se révèle extrêmement fructueuse. À l'intérieur de la fiction, la pertinence de la distinction tend à s'effacer et la prédominance de la vision du "Je" peut ainsi s'imposer comme forme unificatrice du roman.

La narrativisation de la théorie et les effets du diffèremment

Le roman ne cesse en fait de poser lui-même une certaine forme d'infériorité de la théorie de l'art par rapport à l'art réalisé : "C'est comme en morale : la prétention ne peut être réputée pour le fait. Au fond, toute ma philosophie revient, comme toute philosophie vraie, à justifier, à reconstruire ce qui est³⁶", lit-on dans la conclusion du *Contre Sainte-Beuve*.

On remarquera aussi que la préface de cet ouvrage n'est pas seulement un texte théorique. Elle est déjà très chargée d'événements à caractère narratif : l'épisode de la biscotte (future madeleine), les pavés de Saint-Marc, les réveils, l'indicateur des chemins de fer, etc. Les réminiscences tiennent bien sûr d'un côté à la théorie, par l'interprétation qui sera donnée de la sensation dont elles résultent, mais de l'autre, elles sont avant tout un foyer de narration (le voyage à Venise sera raconté dans *Albertine disparue*, l'indicateur des chemins de fer annonce la poésie des Noms de lieux et le petit train de La Raspelière). De ce point de vue, il semble que Gilles Deleuze n'a pas complètement raison lorsqu'il considère que l'essentiel de la *Recherche* n'est pas dans la madeleine et dans les pavés. On pourrait dire plutôt que cet essentiel de la *Recherche* est *entre* la madeleine et les pavés, c'est-à-dire dans le processus d'expansion narrative qui sépare la madeleine et les pavés que la préface au *Contre Sainte-Beuve* rassemblait. Il faut y ajouter la disjonction du phénomène de la réminiscence et de son explication complète. Ce n'est que dans *Le Temps retrouvé*, après avoir lu la totalité du roman, que le lecteur

comprend la raison de la joie inouïe du personnage, soudainement placé hors du temps, et entrevoit les liens de cette expérience avec la création artistique. Il y a là un effet de révélation différée, de suspens qui est de l'ordre de la stratégie narrative et qui se manifeste également dans la présentation à éclipses des personnages. On pourrait parler chez Proust de personnages *apparaissants* (comme on parle de personnages *reparaissants* chez Balzac). Ainsi Charlus, apparu sans même être nommé aux côtés de la mère de Gilberte dans *Du Côté de chez Swann*, voit-il son comportement énigmatique expliqué par son inversion, surprise lors de la fameuse scène initiale de *Sodomie et Gomorrhe* et finit son parcours en vieillard chenu et égrillard dans *Le Temps retrouvé*.

C'est finalement (le titre l'indique bien) que la recherche de la vérité apparaît dans le texte plus importante que la vérité elle-même. Pas plus que l'art, la vérité ne peut être communiquée directement, elle doit être le résultat d'un long parcours que chacun doit refaire à son tour : le personnage, le créateur, mais aussi le lecteur. Elstir explique au Narrateur dans *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs* qu'aucun artiste ne peut se borner à suivre le chemin de ceux qui l'ont précédé. Comme dans le savoir ésotérique des alchimistes, c'est la recherche qui prime sur le résultat – de toute façon incommunicable, ou insuffisant en tant que tel. C'est sans doute la raison pour laquelle la théorie de l'œuvre d'art, assumée par l'écrivain dans le *Contre Sainte-Beuve*, devient pensée du Narrateur, dans le cadre d'une expérience fictive de réminiscence dans le temps retrouvé. La reprise d'une structure narrative de roman d'éducation s'explique ainsi, revalidée par la nécessité philosophique du déchiffrement progressif des différents ordres de signes tels que les définit Gilles Deleuze. Le prospectif s'ajoute ainsi au rétrospectif, créant ainsi cet effet de "futur dans le passé" qu'analyse Paul Ricoeur dans *Temps et récit*.

D'ailleurs *Le Temps retrouvé* ne s'achève pas sur "l'Adoration perpétuelle", ce qui signifierait que le dernier mot de l'œuvre est décidément théorique, mais sur "le Bal de têtes", vaste inventaire des personnages de la fiction, suivi d'une évocation du livre à venir que le Narrateur a commencé à rédiger. Il n'y a pas plus de raisons d'en rester à l'interprétation

traditionnelle, où l'œuvre à venir est considérée comme le miroir du livre que nous venons de lire – auquel cas, le lecteur est invité à une relecture en boucle – que de le considérer comme l'idéal littéraire, pas forcément dans le texte, à la fois du personnage et de l'auteur du *Contre Sainte-Beuve*. La conclusion de l'œuvre ayant pour l'essentiel été écrite avant sa prodigieuse expansion interne, il n'est peut-être pas étonnant qu'elle ne renvoie pas directement à une esthétique que sa narrativisation a considérablement fait évoluer. En ses derniers avatars, la théorie de l'œuvre d'art formulée dans *Le Temps retrouvé* conduit donc au primat de la création (l'invitation au lecteur à lire en lui-même à partir du livre, instrument d'optique, et déjà une invitation à créer). La théorie, outre la relation qu'elle entretient avec le substrat narratif, est donc elle aussi en mouvement puisqu'elle postule la supériorité de la mise en œuvre sur ses propres propositions, qui n'en sont qu'un des aspects.

La complexité des relations entre la théorie et la fiction dans le roman proustien doit peut-être finalement être inscrite dans une réflexion plus générale sur les processus de continuité et de discontinuité dans la *Recherche*. C'est justement parce qu'elle ne suffit pas à tout expliquer que la théorie est le foyer d'une expansion narrative indéfinie. La révélation finale du *Temps retrouvé*, placée sous le signe du hasard, n'est aucunement l'aboutissement du processus d'apprentissage des signes. Paul Ricœur, décrivant le roman comme une vaste ellipse, montre bien qu'une illumination sépare la recherche de la visitation "qui transforme rétrospectivement tout le récit en l'histoire invisible d'une vocation³⁷". Pourquoi ne pas dès lors appliquer la notion de discontinuité qui caractérise le moi des personnages au Narrateur lui-même, foyer de continuité dans le texte, mais dont la transformation finale est de l'ordre de la métamorphose ? Ainsi la théorie de l'œuvre d'art se voit-elle, pour finir, assimilée par le monde fictif dont elle est non laborieusement mais l'origine, et qui lui confère tout son prix en l'érigeant au rang de révélation.

Alain Schaffner

Université de Picardie Jules Verne

Notes

- 1 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (désormais *TR*) in *À la Recherche du temps perdu*, IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 461.
- 2 *TR*, IV, 460.
- 3 Il faut remarquer ici que la réflexion sur la place des théories dans l'œuvre littéraire débouche aussitôt sur une préoccupation fondamentale pour le romancier : celle du sujet. Dans l'insignifiant oisif occupé de sujets frivoles et sentimentaux que dénigre Bloch, on aura bien évidemment reconnu une figure déformée du Narrateur de la *Recherche*.
- 4 Anne Henry, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1983 ; *Proust romancier, le tombeau égyptien*, Flammarion, 1983.
- 5 Vincent Descombes, *Proust, philosophie du roman*, Minuit, 1987, p. 15.
- 6 Phrases citées par Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, Tel, 1986, p. 17.
- 7 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (désormais *CSB*), Gallimard, Folio essais, 1993, p. 43.
- 8 *Ibid.*, p. 48.
- 9 Voir aussi la critique de Romain Rolland in *TR*, esquisse XXIX, p. 843-845.
- 10 Lettre de novembre 1908 citée par Bernard de Fallois dans la préface à *Contre Sainte-Beuve* (*CSB*, p. 14).
- 11 *TR*, p. 618, par exemple.
- 12 *TR*, p. 609.
- 13 *TR*, p. 474.
- 14 Ce n'est que dans *La Prisonnière*, dernier ouvrage corrigé par Proust juste avant sa mort, que l'on trouve quelques pages consacrées à l'art du romancier Dostoïevski. Il s'agit d'une conversation entre Albertine et le Narrateur qui manifeste ses talents connus de critique littéraire (*À la Recherche du temps perdu*, III, p. 879-882).
- 15 *TR*, p. 475.
- 16 *TR*, p. 454.
- 17 *CSB*, p. 49.
- 18 *TR*, p. 451.
- 19 *TR*, p. 454.
- 20 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, Idées, 1959, p. 36.
- 21 *TR*, p. 456.
- 22 *TR*, p. 477.
- 23 Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1983, p. 9.
- 24 *TR*, Esquisse XXXVIII, p. 865.
- 25 *TR*, p. 468.
- 26 Les travaux de Léo Spitzer (*Études de style*) et de Jean Milly (*La Phrase de Proust*) montrent l'importance, par exemple, des auto-corrrections et de tous les effets de retardement dans la phrase proustienne.
- 27 Gérard Genette, "Méronymie chez Proust", *Figures III*, Seuil, 1972, p. 56.
- 28 *Ibid.*, p. 63.
- 29 Pierre Champion, "L'invention du 'je' proustien", *La Littérature à la recherche de la vérité*, Seuil, coll. Poétique, 1996, p. 82-83.
- 30 *TR*, p. 478.

- 31 Marcel Proust, *Correspondance générale*, III, Paris, Plon, p. 69. Cité par A. Henry, *Proust romancier*, *op. cit.*, p. 24.
- 32 A. Henry, *Proust romancier*, *op. cit.*, p. 25.
- 33 "Il n'est pas certain que, pour créer une œuvre littéraire, l'imagination et la sensibilité ne soient pas des qualités interchangeables et que la seconde ne puisse pas sans grand inconvénient être substituée à la première, comme des gens dont l'estomac est incapable de digérer chargent de cette fonction leur intestin" (TR, p. 479).
- 34 P. Campion, "L'invention du 'je' proustien", *op. cit.*, p. 51.
- 35 *Ibid.*, p. 59.
- 36 CSB, p. 303.
- 37 Paul Ricœur, *Temps et récit*, 2, *La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, coll. Points, 1991, p. 248.