



HAL
open science

Les étoiles des forêts : réécriture et autotextualité dans Le Temps retrouvé

Jean-Marc Quaranta

► **To cite this version:**

Jean-Marc Quaranta. Les étoiles des forêts : réécriture et autotextualité dans Le Temps retrouvé. Luc Fraisse. Etudes sur les temps perdu, 2023 - 1 (17), Classiques Garnier, pp.301-336, 2023, 978-2-406-14534-9. hal-04705822

HAL Id: hal-04705822

<https://hal.science/hal-04705822v1>

Submitted on 23 Sep 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.

Copyright

Les étoiles des forêts : réécriture et autotextualité dans *Le Temps retrouvé*
Jean-Marc Quaranta, Aix Marseille Université, CIELAM, InCIAM, Aix-en-Provence, France

La réécriture, sous la forme de la traduction et du pastiche, occupe une place importante dans la genèse de l'écriture du Proust comme dans l'économie du *Temps retrouvé*. On sait que les pastiches de l'affaire Lemoine parus dans le *Figaro*, et d'autres demeurés inédits du vivant de Proust, ont accompagné l'écrivain dans l'élaboration de son style¹. On sait aussi que la traduction de deux livres de Ruskin a été un jalon dans le lent murissement du projet d'écriture qui commence avec *Les Plaisirs et les jours*, et s'achève avec un roman dont l'écriture est interrompue par la mort, et dont *Le Temps retrouvé* est la pointe extrême².

Jean Milly, puis Annick Bouillaguet³, ont livré des analyses approfondies des pastiches et particulièrement de celui des Goncourt qui joue un rôle charnière dans la venue à l'écriture non plus de Proust, mais du personnage de son roman. Il n'en sera pas directement question dans les pages qui suivent qui s'attachent à mettre au jour les traits d'« autotextualité » présents dans le dernier volume. Il s'agit en effet de rendre compte des effets de composition du roman, sur lesquels Proust insiste à plusieurs reprises, en recourant aux catégories de l'intertextualité, telles que Genette les a dégagées⁴. En d'autres termes, là où on voit simplement un « écho » des volumes précédents dans *Le Temps retrouvé*, il est possible de considérer qu'il y a à l'œuvre une véritable stratégie autotextuelle qui assure la coprésence du texte déjà lu dans le texte en cours de lecture ; on verra qu'on peut analyser cette autotextualité avec les catégories de l'intertextualité et qu'il y a là matière à dégager la place de la réécriture dans la démarche de Proust.

On verra d'abord que la réécriture du monde est une manière de manifester la vision de l'artiste – qui est une des clés de l'esthétique de Proust ; il sera ensuite question des formes que prend la réécriture dans *Le Temps perdu* et enfin du temps comme agent, avec la guerre, des réécritures de l'univers romanesque et des personnages en particulier.

« Une question non de technique mais de vision » : réécriture et idiosyncrasie de l'artiste

La réécriture : un usage du monde

Le pastiche des Goncourt illustre par un phénomène de miroir et de mise en abyme l'idée selon laquelle « par l'art seul nous pouvons voir le monde avec les yeux d'un autre⁵ » que Proust exprime dans *La Prisonnière* à l'occasion de l'audition du septuor de Vinteuil. En faisant décrire par le (pseudo) Goncourt son propre univers romanesque, Proust souligne sa singularité, et celle de sa

¹ Proust présente le pastiche comme une « critique [littéraire] en action » (lettre à Robert Dreyfus, 1908, Marcel Proust, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, volume VIII, p. 230), et comme une « affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt en signant (ici les noms de tels ou tels de nos contemporains les plus aimables), d'en faire ouvertement sous forme de pastiches, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans » (lettre à Ramon Fernandez, 1919 *Correspondance*, *op. cit.*, volume XVIII, p. 380).

² Sur ce point voir notamment Eri Wada-Shinoda, « Proust et la traduction. L'évolution du style et l'esthétique de Marcel Proust à travers les traductions de John Ruskin », thèse, Paris IV, 1996 et Edward Bizub, *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1991.

³ Sur le pastiche en général et celui des Goncourt en particulier voir Jean Milly, « Les Pastiches de Proust », *Le Français moderne*, n° 1, 1967. Jean Milly, *Les Pastiches de Proust. Édition critique et commentée*, Paris, Librairie Armand Colin, 1970. Annick Bouillaguet, « Proust et les Goncourt, le pastiche du Journal dans *Le Temps retrouvé* », Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », n° 266, 1997, p. 54-64.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 1992 [1982]. Voir également Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan université, coll. « Fac. Littérature », 1996.

⁵ « Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela, nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil ; avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles. » III, p. 762.

vision, en se réécrivant lui-même par la mise en scène du « petit noyau » sous la plume d'un autre. Cette mise en perspective fonde d'ailleurs la prise de conscience de la vocation en inaugurant un renoncement aussi absolu que temporaire à la littérature, légitimé par le manque des facultés du héros que l'univers des Goncourt met en lumière : « J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que quand je croyais les regarder je les radiographiais⁶. » Le héros identifie en lui un « personnage » intermittent qui sait plus ou moins bien regarder, et surtout qui regarde en quête d'une essence :

Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas [...]. 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 autre⁷.

Recourant à la métaphore picturale, le narrateur développe l'exploration de cette particularité de son observation qui cherche à dégager des lois, non à restituer une réalité :

en réunissant toutes les remarques que j'avais pu faire dans un dîner sur les convives, le dessin des lignes tracées par moi figurait un ensemble de lois psychologiques où l'intérêt propre qu'avait eu dans ses discours le convive ne tenait presque aucune place. Mais cela enlevait-il tout mérite à mes portraits puisque je ne les donnais pas pour tels ? Si l'un de ces portraits, dans le domaine de la peinture, met en évidence certaines vérités relatives au volume, à la lumière, au mouvement, cela fait-il qu'il soit nécessairement inférieur à tel portrait ne lui ressemblant aucunement de la même personne, dans lequel mille détails qui sont omis dans le premier seront minutieusement relatés, deuxième portrait d'où l'on pourra conclure que le modèle était ravissant tandis qu'on l'eût cru laid dans le premier, ce qui peut avoir une importance documentaire et même historique, mais n'est pas nécessairement une vérité d'art⁸.

Avec le dessin et le portrait, c'est la question de la représentation de la réalité que pose Proust, ce qui fait du *Temp retrouvé* le lieu d'une interrogation sur la mimesis. L'art n'y est pas un moyen de copier le réel, mais de mettre au jour des vérités, comme l'énonce le narrateur à propos des êtres chers disparus dont le livre à venir sera comme un tombeau, à l'usage des hommes :

puisque nous pouvons parler de ces morts avec les gens du monde chez qui nous avons encore plaisir à nous trouver quand tout ce que nous aimions pourtant est mort, alors s'il est un moyen pour nous d'apprendre à comprendre ces morts oubliés, ce moyen ne devons-nous pas l'employer, fallût-il pour cela les transcrire d'abord en un langage universel mais qui du moins sera permanent, qui ferait de ceux qui ne sont plus, en leur essence la plus vraie, une acquisition perpétuelle pour toutes les âmes⁹ ?

Avec le pastiche des Goncourt, il s'agit donc à la fois de dénoncer une certaine vision de la littérature (le réalisme fin de siècle), de souligner l'idiosyncrasie du héros (son incapacité à observer et sa propension à aller chercher des généralités pour en dégager des lois), et de faire de cette singularité, le fondement d'une esthétique nouvelle et le principe de la vocation. Il s'agit aussi de poser que la littérature est réécriture du monde, puisqu'elle consiste à dégager une essence, des choses, des événements, des êtres, en particulier, et à « la transcrire. »

⁶ IV, p. 297. Nous donnons les références au dans l'édition de la Pléiade, pour déterminer l'équivalence dans l'édition Folio du *Temps retrouvé* (dont la maquette est exactement la même), il suffit d'enlever 272 au numéro de la page, ainsi on trouvera cette citation à la page 25 de l'édition Folio (297-272=25) ; nous laissons aux étudiant et futurs enseignants de lettres le soin de se livrer à ce petit calcul (ou de constituer une table d'équivalence).

⁷ IV, p. 296.

⁸ IV, p. 297.

⁹ IV, p. 482.

La réécriture apparaît comme un usage du monde, un mode d'être au monde qui constitue l'essence de la littérature puisqu'il faut au héros, sans cesse, confronter le monde lu (et bientôt écrit) dans les livres, avec le monde réel, au point que c'est la littérature qui donne le désir du monde et en énonce la vérité : « j'étais incapable de voir ce dont le désir n'avait pas été éveillé en moi par quelque lecture, ce dont je n'avais pas d'avance dessiné moi-même le croquis que je désirais ensuite confronter avec la réalité¹⁰. »

Cette sorte de mimesis inversée qui conduit à vérifier que la réalité ressemble à la copie artistique – laquelle fait alors fonction d'original – atteste que le monde est décevant. Dans cette perspective Proust oppose le journalisme qui consiste à prendre le monde au premier degré, à l'art qui, au contraire, par la vision originale de l'artiste, révèle une beauté, une réalité du monde qui resterait sans cela inaccessible.

Le journalisme, en effet, se contente de reproduire la réalité telle qu'elle se présente, et donc dans tout ce qu'elle a de déceptif : « Quand on lit des articles sur des gens, même simplement des gens du monde, qualifiés de "derniers représentants d'une société dont il n'existe plus aucun témoin", sans doute on peut s'écrier : "Dire que c'est d'un être si insignifiant qu'on parle avec tant d'abondance et d'éloges¹¹" ! »

À ce qui apparaît comme un degré zéro de la réécriture, dont le (bien nommé) *Journal* des Goncourt est une illustration, Proust oppose le travail de l'artiste pour affirmer et transmettre sa vision, quand bien même elle serait éloignée des habitudes esthétiques de son temps :

Les artistes qui nous ont donné les plus grandes visions d'élégance en ont recueilli les éléments chez des gens qui étaient rarement les grands élégants de leur époque, lesquels se font rarement peindre par l'inconnu porteur d'une beauté qu'ils ne peuvent pas distinguer sur ses toiles, dissimulée qu'elle est par l'interposition d'un poncif de grâce surannée qui flotte dans l'œil du public comme ces visions subjectives que le malade croit effectivement posées devant lui¹².

Par une allusion à un passage de *Sodome et Gomorrhe*¹³, Proust présente l'art comme une sorte d'hallucination rendue communicable. Il n'est donc pas question pour l'artiste de chercher à décrire le monde tel qu'il est (travail de journaliste) mais à en faire la matière de la quête d'une essence. Il est inutile de chercher des modèles aux personnages de fiction car ils sont à la fois rétrospectifs et prospectifs, puisqu'ils relèvent d'une réalité profonde, issue de la rencontre du monde avec la vision de l'artiste :

C'est une des causes de la vanité des études où on essaye de deviner de qui parle un auteur. Car une œuvre, même de confession directe, est pour le moins intercalée entre plusieurs épisodes de la vie de l'auteur, ceux antérieurs qui l'ont inspirée, ceux postérieurs qui ne lui ressemblent pas moins, des amours suivantes les particularités étant calquées sur les précédentes¹⁴.

Il serait assez facile, et instructif, de voir comment dans de telles remarques, et notamment celles relatives au chagrin comme moteur de l'écriture¹⁵, Proust fait allusion à sa propre vie et à ses amours, son roman devenant une réécriture de sa vie. L'important ici est de saisir que, pour le narrateur, l'amour est vu comme le support d'une réécriture, et que celle-ci est une réécriture de la vie, laquelle sera à son tour une réécriture du livre ; il faut souligner la prégnance de l'image de la peinture, du portrait pour illustrer le travail de l'écrivain : « les êtres qui furent le plus chers à l'écrivain n'ont fait, en fin de compte, que poser pour lui comme chez les peintres. [...] Parfois, quand

¹⁰ IV, p. 297.

¹¹ IV, p. 297-298.

¹² IV, p. 300.

¹³ III, p. 38. Sur l'allusion comme réécriture voir *infra*.

¹⁴ IV, p. 487.

¹⁵ Jean-Marc Quaranta, *Un amour de Proust, Alfred Agostinelli (1888-1914)*, Paris, Bouquins, 2021.

un morceau douloureux est resté à l'état d'ébauche, une nouvelle tendresse, une nouvelle souffrance nous arrivent qui nous permettent de le finir, de l'étoffer¹⁶. »

La réécriture du monde comme principe esthétique

Ce rapport à la réalité, cet usage du monde de l'être proustien, conduit non seulement à éloigner – par le double modèle de la peinture et de la réécriture – « l'art réaliste », contre lequel le narrateur dresse un réquisitoire¹⁷, qu'à dénoncer l'inanité de l'imagination comme faculté essentielle au romancier, sa vie même se trouvant métamorphosée par la réécriture dont elle est l'objet, celle-ci devenant la « matière d'un livre non seulement aussi beau que s'il était imaginé, inventé, mais encore aussi extérieur à la rêverie de l'auteur s'il avait été livré à lui-même et heureux, aussi surprenant pour lui-même, aussi accidentel qu'un caprice fortuit de l'imagination¹⁸. »

Il s'agit donc de réécrire sa vie au point de ne pas la reconnaître, car elle est devenue une matière, au sens propre « essentielle », fondée sur une recreation de la réalité inscrite non dans l'instant mais « dans le Temps », ce qui a été perçu tout au long de la vie constituant un feuilletage propre à révéler une vérité, une loi, comme c'est le cas pour les attitudes et généralement la physionomie :

par de tels mouvements de physionomie eussent-ils été vus dans sa plus lointaine enfance, la vie des autres était représentée en lui et, quand plus tard il écrivait, viendrait composer d'un mouvement d'épaules commun à beaucoup, vrai comme s'il était noté sur le cahier d'un anatomiste, mais ici pour exprimer une vérité psychologique, et emmanchant sur ces épaules un mouvement de cou fait par un autre, chacun ayant donné son instant de pose¹⁹.

Si « l'art recompose exactement la vie²⁰ », cette réécriture ne relève donc pas du décalque réaliste, la vertu cardinale du romancier, ce n'est ni l'observation, ni l'imagination mais la sensibilité : « il n'est pas certain que, pour créer une œuvre littéraire, l'imagination et la sensibilité ne soient pas des qualités interchangeable et que la seconde ne puisse sans grand inconvénient être substituée à la première²¹. » Dans cette esthétique romanesque, où la sensibilité conduit à réécrire le réel, alors que l'imagination ne fait qu'écrire un texte sans référent explicite, arbitraire, le temps joue comme un révélateur, à la fois rétrospectif et prospectif. En effet si l'écrivain retient tel ou tel détail, tel accent, c'est « parce que, cet accent, il l'avait déjà entendu, ou sentait qu'il pourrait le réentendre²² ». La vie, le monde, fait donc l'objet d'une réécriture *dans* le temps et *du* temps, comme révélateur d'une essence, pour dégager le général, c'est la leçon de Bergotte : « j'avais compris jadis que ce n'est pas le plus spirituel, le plus instruit, le mieux relationné des hommes, mais celui qui sait devenir miroir et peut refléter ainsi sa vie, fût-elle médiocre, qui devient un Bergotte²³. »

Le principe de recreation, de réécriture, est la pierre de touche de la littérature car il témoigne de la profondeur traversée pour atteindre une vérité essentielle, à la différence des « vérités que l'intelligence cueille à claire voie », qui « ont des contours plus secs et sont planes, n'ont pas de profondeur parce qu'il n'y a pas eu de profondeurs à franchir pour les atteindre, parce qu'elles n'ont pas été recrées²⁴. »

Chez les grands écrivains, cette réécriture *essentielle* du monde conduit la littérature non pas à créer un monde alternatif – où tombent Don Quichotte et Emma Bovary – mais le monde même, devenu plus vrai d'avoir été saisi, et transcrit, dans son essence ; il en va ainsi de Dostoïevski, dans ce commentaire du narrateur :

¹⁶ IV, p. 484.

¹⁷ IV, p. 460.

¹⁸ IV, p. 459.

¹⁹ IV, p. 479.

²⁰ IV, p. 476.

²¹ IV, p. 479.

²² IV, p. 479.

²³ IV, p. 300.

²⁴ IV, p. 477.

Ce fut encore ainsi au moment du meurtre de Raspoutine, meurtre auquel on fut surpris, d'ailleurs, de trouver un si fort cachet de couleur russe, dans un souper à la Dostoïevski [...] parce que la vie nous déçoit tellement que nous finissons par croire que la littérature n'a aucun rapport avec elle et que nous sommes stupéfaits de voir que les précieuses idées que les livres nous ont montrées s'étalent, sans peur de s'abîmer, gratuitement, naturellement, en pleine vie quotidienne et par exemple qu'un souper, un meurtre, événements russes, ont quelque chose de russe²⁵.

En cela, la littérature anticipe sur la vie, et c'est le signe de son authenticité.

Écrire, réécrire, traduire

La littérature réécrit la vie, ce qui donne toute leur importance aux images de la traduction et du déchiffrement qui émaillent le discours esthétique du narrateur²⁶. Pour l'écrivain, écrire c'est traduire le monde, c'est-à-dire traduire ce monde intérieur où est inscrite notre manière d'être au monde, pour cela il faut à l'écrivain, « abroger ses plus chères illusions, cesser de croire à l'objectivité de ce qu'on a élaboré soi-même, et au lieu de se bercer une centième fois de ces mots : "elle était bien gentille", lire au travers : "j'avais du plaisir à l'embrasser"²⁷ ». »

De ce point de vue, écrire c'est traduire, si bien que le héros recourt à cette forme de réécriture pour illustrer le travail qu'il aura à accomplir au moment d'écrire son livre et fait de l'écrivain un « traducteur²⁸ », il doit « 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 qu'[il avait] senti, de le convertir en un équivalent spirituel²⁹. »

Autre forme de réécriture-traduction, musicale cette fois, la transcription est une métaphore de l'effort de l'écrivain : « comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire³⁰. » Pour transcrire, il faut d'abord écouter, pour écrire il faut lire – et plusieurs œuvres sont réécrites dans *Le Temps retrouvé*³¹ – et surtout lire le monde et lire en soi-même, on l'a vu, déchiffrer « ces vérités écrites à l'aide de figures », ces « signes en relief », le « livre intérieur de ces signes inconnus³² », car « il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels³³. »

C'est la révélation du *Temps retrouvé*, qui fait du livre à venir du héros devenu potentiel narrateur une grande réécriture de sa vie : « Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur emmagasinée par moi, sans que je devinasse plus leur destination³⁴. » Ce faisant, l'écrivain fait don de son existence, réécrite, à l'humanité, au point d'éprouver un sentiment de dépossession : « il était triste pour moi de penser que mon amour, auquel j'avais tant

²⁵ IV, p. 356.

²⁶ À un autre degré, il faut noter la présence de la réécriture, comme thème explicite, dans le personnage de Morel qui « pour écrire transcrivait des conversations à la Bergotte, mais sans leur faire subir cette transposition qui en eût fait du Bergotte écrit » (IV, p. 347) et dans les propos de Françoise quand le héros se plaint de voir ses idées pillées par ses amis (Bloch en particulier) : « "Tous ces gens-là, vous n'avez pas assez de méfiance, c'est des copiateurs" » (IV, p. 611).

²⁷ IV, p. 475.

²⁸ IV p. 469.

²⁹ IV, p. 457.

³⁰ IV, p. 456-457.

³¹ On verra plus loin que Charlus est « un roi Lear », Argencourt une créature de Labiche et Feydeau. D'autres œuvres sont convoquées pour indiquer un rapport d'intertextualité.

³² IV, p. 456 et 458.

³³ IV, p. 457.

³⁴ IV, p. 478.

tenu, serait, dans mon livre, si dégagé d'un être que des lecteurs divers l'appliqueraient exactement à celui qu'ils avaient éprouvé pour d'autres femmes³⁵. »

C'est finalement pour le lecteur que le roman devient une machine à réécriture, la généralité, l'universalité que la dimension *essentielle* de la démarche esthétique confère au livre permettant au lecteur de se lire lui-même, si bien que le héros peut dire du livre qu'il projette, à propos de ses lecteurs : « je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes³⁶. » Le jugement esthétique porté sur l'œuvre n'est plus évaluatif, ou subordonné à la « moralité de l'écrivain », comme le croit Sainte-Beuve, mais à la qualité de la réécriture : « je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits »³⁷.

En réécrivant le monde, sa vie, l'écrivain fait de la littérature un jeu de miroirs où auteur et lecteur déchiffrent et réécrivent tour à tour le monde et le livre, lisent tour à tour le monde et le livre : « En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même³⁸. »

Ce jeu de lecture et de réécriture est aussi une incitation à dépasser l'attitude passive que nous avons devant la réalité, à entrer à notre tour dans le jeu de la réécriture de nos impressions. C'est d'ailleurs la vertu des œuvres d'art de pousser ceux qui les aiment à dépasser une expression élémentaire et commune de leur impression esthétique pour aller vers une réécriture plus profonde et personnelle :

Même dans les joies artistiques, qu'on recherche pourtant en vue de l'impression qu'elles donnent, nous nous arrangeons le plus vite possible à laisser de côté comme inexprimable ce qui est précisément cette impression même, et à nous attacher à ce qui nous permet d'en éprouver le plaisir sans le connaître jusqu'au fond et de croire le communiquer à d'autres amateurs avec qui la conversation sera possible, parce que nous leur parlerons d'une chose qui est la même pour eux et pour nous³⁹.

C'est d'ailleurs une réécriture – par allusion⁴⁰ – du récit de la première audition de la Berma qui illustre ce constat, à propos des spectateurs : « ils croient accomplir un acte en hurlant à se casser la voix : " Bravo, bravo " après l'exécution d'une œuvre qu'ils aiment. Mais ces manifestations ne les forcent pas à éclaircir la nature de leur amour⁴¹. »

Lecture, déchiffrement, approfondissement du monde et des impressions qu'il produit sur nous, que nous sommes les seuls à éprouver mais dont il est possible de dégager une essence universelle dont la matière sera à son tour lue, déchiffrée et pourra être une incitation, pour le lecteur, à déchiffrer à son tour le monde et sa vie, constituent les lignes de force de l'esthétique du *Temps retrouvé*. Cette place accordée à la réécriture comme principe et illustration se retrouve dans le travail de réécriture, d'auto-réécriture, auquel se livre l'auteur dans le dernier volume de son cycle romanesque.

Formes de la réécriture dans *Le Temps perdu*

Si la réécriture est une métaphore de la démarche esthétique, elle est aussi une pratique de l'auteur⁴² qui, dans *Le Temps retrouvé* réécrit certains épisodes des volumes précédents. Il développe

³⁵ IV, p. 481.

³⁶ IV, p. 610.

³⁷ IV, p. 610.

³⁸ IV, p. 489-490.

³⁹ IV, p. 469-470.

⁴⁰ Il y a ici *allusion* à l'épisode de la représentation de la Berma et plus précisément à la réaction du public et du héros (I, p. 441-442) car il n'y est pas fait explicitement *référence* (ce qui est le cas le plus fréquent). Sur ces différentes notions et leur mise en œuvre dans *Le Temps retrouvé*, voir la deuxième partie de ce travail, *infra*.

⁴¹ IV, 470.

⁴² Au sens où elle consiste à réécrire son propre texte, la réécriture est au cœur même de la démarche de Proust qui, à partir du moment où il entreprend le projet qui va donner naissance à la *Recherche* se livre à un

ainsi un jeu d'autotextualité qui met en œuvre différentes formes de réécriture, telle que Genette a pu les inventorier pour l'intertextualité, jusqu'à faire faire de la mémoire, dans les épisodes clé qui révèlent au héros sa vocation, une forme de réécriture.

La matinée : une réécriture des scènes mondaines

Dans une prolepse qui anticipe allusivement sur le rôle décisif que va avoir la matinée chez la princesse de Guermantes, le héros fait d'ailleurs signe du côté de l'autotextualité, en présentant l'épisode qui va suivre comme une réécriture des scènes mondaines vécues par lui (et lues par le lecteur) : « je me trouvais tout à coup dans le grand salon et au milieu d'une fête qui allait me sembler bien différente de celles auxquelles j'avais assisté autrefois et allait revêtir pour moi un aspect particulier et prendre un sens nouveau⁴³. » Pour illustrer ce phénomène d'écho, le narrateur renvoie à sa première réception chez la princesse, manière pour lui, comme pour le lecteur, de mesurer le temps, puisque, si le nom est identique, le lieu n'est plus le même : « Les plafonds que j'avais craint de voir s'écrouler quand on avait annoncé mon nom et sous lesquels eût flotté encore pour moi beaucoup du charme et des craintes de jadis couvraient les soirées d'une Américaine sans intérêt pour moi⁴⁴. » Par le jeu de l'allusion⁴⁵ la scène du dernier volume réécrit celle qui ouvre *Sodome et Gomorrhe*, et Mme Verdurin réécrit la princesse de Guermantes, à moins que ce ne soit la princesse de Guermantes du *Temps retrouvé* qui récrive celle de *Sodome et Gomorrhe* – jeu de personnages sur lequel il faudra revenir⁴⁶.

Pour bien marquer que c'est bien d'écriture et de réécriture dont il est question, Proust fait du nom l'illustration de ce qui dure sous les apparences changeantes. Si le renoncement à la littérature donne au héros l'autorisation d'aller dans le monde, le nom écrit, et réécrit, constitue la raison de sa venue : « celle qui m'y fit aller fut ce nom de Guermantes, depuis assez longtemps sorti de mon esprit pour que, lu sur la carte d'invitation, il réveillât un rayon de mon attention qui alla prélever au fond de ma mémoire une coupe de leur passé accompagné de toutes les images de forêt domaniale ou de hautes fleurs qui l'escortaient alors [...]»⁴⁷.

En réécrivant, par référence cette fois, la rêverie sur le nom de Guermantes qui ouvre le troisième volume⁴⁸, Proust fait du nom lu le signe de l'impression qui donne accès à l'essence : le nom renvoie le héros à ce qui n'a pas changé, sa fascination pour les noms ; le lieu peut-être différent, le nom renvoyer à une autre personne, elle-même revêtue auparavant d'un nom différent, l'impression demeure et avec elle la rêverie sur le nom, c'est elle qu'il faut approfondir, pour aller au fond de soi, et du temps, jusqu'à effacer la matière pour ne conserver que l'impression, et l'essence qu'elle a permis de révéler :

profond travail de reprise de ses textes. Ce n'est pas le sens retenu ici. Il faut noter que cette forme de réécriture apparaît comme une image possible de l'approfondissement qui permet de réécrire le monde en accédant à une essence : « On raisonne, c'est-à-dire on vagabonde, chaque fois qu'on n'a pas la force de s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression. » (IV, p. 461). Or cette manière de faire passer par des états successifs, ressemble à une réécriture par l'écrivain, non seulement du monde mais de ses propres impressions. La place de la réécriture de ses propres textes chez Proust est à ce point importante qu'elle appellerait un développement spécifique et que contrairement à Genette qui aborde parfois le processus d'écriture comme une forme d'intertextualité comme une autre (à propos de Chateaubriand, notamment, Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 334 et suivantes), il n'en sera pas question dans les limites (déjà bien étendues) de cet article.

⁴³ IV, p. 499.

⁴⁴ IV, p. 436. Voir III, p. 120 pour l'épisode auquel il est fait allusion.

⁴⁵ Genette n'évoque pas la référence, mais désigne l'allusion comme une des formes de l'intertextualité (*Palimpsestes*, op. cit., p. 8), dans le cas de Proust, au moins, il est bon de distinguer l'allusion (implicite) de la référence (explicite) dans la mesure où la nature du jeu avec le lecteur est différente : la référence constitue un rappel pur et simple d'un épisode alors que l'allusion établit un rapport de complicité et peut être manquée par le lecteur.

⁴⁶ Dans la troisième partie de ce travail, p. XXX.

⁴⁷ IV, p. 435.

⁴⁸ II, p. 311 et suivantes.

J'avais eu envie d'aller chez les Guermantes comme si cela avait dû me rapprocher de mon enfance et des profondeurs de ma mémoire où je l'apercevais. Et j'avais continué à relire l'invitation jusqu'au moment où, révoltées, les lettres qui composaient ce nom si familier et si mystérieux, comme celui même de Combray, eussent repris leur indépendance et eussent dessiné devant mes yeux fatigués comme un nom que je ne connaissais pas⁴⁹.

Il faut approfondir l'impression, lire le nom jusqu'à le vider de sa matérialité – et en cela le réécrire – pour accéder à l'essence et dégager ce qui dure et se répète, dans le temps.

C'est ce qu'illustre, par une autre référence, la réécriture par le duc de Guermantes des principales histoires d'amour du roman. Dans sa relation avec Odette, le personnage réécrit non seulement ses propres amours (par allusion, car cela n'est pas explicite) mais également (par référence) celles de Swann et Odette, et celles du héros et d'Albertine, « le vieillard, imitant, dans ce dernier amour, la manière de celles qu'il avait eues autrefois, séquestrait sa maîtresse au point que si mon amour pour Albertine avait répété avec de grandes variations, l'amour de Swann pour Odette, l'amour de M. de Guermantes rappelait celui que j'avais eu pour Albertine⁵⁰. »

Si toutes ces histoires d'amour se ressemblent, ce n'est pas que Proust manque d'imagination, c'est que l'imagination n'est pas une vertu de l'écriture romanesque, on l'a vu, mais que de la répétition – de la réécriture – jaillit la vérité.

À l'opposé, Charlus, parvenu au terme de sa vie, n'est pas plus avancé que le jeune héros devant la mare de Montjouvain, incapable d'exprimer son impression autrement que par une exclamation prosaïque, « Zut ! Zut ! Zut ! », illustration de son impuissance à approfondir⁵¹. C'est ce que montre l'allusion à cet épisode lors de la rencontre avec Charlus : « Il avait pris l'habitude de crier très fort en parlant, par nervosité, par recherche d'issue pour des impressions dont il fallait — n'ayant jamais cultivé aucun art — qu'il se débarrassât, comme un aviateur de ses bombes, fût-ce en plein champ, là où ses paroles n'atteignaient personne, et surtout dans le monde où elles tombaient au hasard et où il était écouté par snobisme⁵². »

Si Charlus, aviateur jetant ses bombes au hasard, incarne l'impuissance à approfondir les émotions, les avions vus par le héros sont une autre manière de parler de la difficulté à creuser ce qui est ressenti. Ému par les avions survolant Paris, le héros s'empresse de préciser, dans une parenthèse : « (Le souvenir des avions que j'avais vus avec Albertine dans notre dernière promenade, près de Versailles, n'entraîne pour rien dans cette émotion, car le souvenir de cette promenade m'était devenu indifférent⁵³.) » Réécriture biographique des deux visites à l'aérodrome Blériot de Buc avec Alfred Agostinelli⁵⁴, celle, romanesque de la sortie à l'aérodrome avec Albertine⁵⁵, constitue pourtant, avec l'avion vu en promenade à cheval dans *Sodome et Gomorrhe*⁵⁶, une série que viennent clore les avions vus pendant la guerre. Or cette série d'impressions mériterait, au même titre que d'autres, d'être approfondie pour en dégager l'essence (celle du vol, de l'élévation spirituelle qui s'exprime dans la scène de *Sodome et Gomorrhe*, par exemple) mais, des années avant la révélation de sa vocation et des principes qui guident son esthétique, le héros n'est pas en mesure de produire cet effort, rendu aussi impossible par la nécessité de montrer, après *Albertine disparue*, que le travail de deuil est bien accompli.

Le long résumé que le narrateur donne de sa relation avec Saint-Loup offre un tout autre terrain de réécriture et de jeu avec le lecteur puisque cette fois c'est à lui qu'il appartient de dégager l'essence du personnage, sinon de la relation qu'il a nouée avec le héros, à la lumière des résumés, allusions et

⁴⁹ IV, p. 435.

⁵⁰ IV, p. 593.

⁵¹ I, p. 153.

⁵² IV, p. 378.

⁵³ IV, p. 313. Sur le rôle de la parenthèse dans le dispositif proustien, voir *Les Coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Paris, Champion, « Recherches proustiennes » n° 15, 2010.

⁵⁴ Jean-Marc Quaranta, *Un amour de Proust*, op. cit. p. 211-219 et 289-296.

⁵⁵ III, p. 612-613.

⁵⁶ III, p. 417.

références qui jalonnent le retour sur cette amitié et les échos qu'ils peuvent avoir avec d'autres épisodes du *Temps retrouvé*.

Le rappel prend la forme de la référence lorsque le narrateur évoque l'histoire de cette relation par les lieux, « dans ce hall de Balbec, au café de Rivebelle, au quartier de cavalerie et aux dîners militaires de Doncières, au théâtre où il avait giflé un journaliste, chez la princesse de Guermantes, sur les canapés du restaurant pour ne pas me déranger » ; elle devient un résumé, lorsque que le narrateur revient sur la rencontre à Balbec : « Je me rappelais son arrivée, la première fois, à Balbec, quand en lainages blanchâtres, avec ses yeux verdâtres et bougeants comme la mer, il avait traversé le hall attenant à la grande salle à manger dont les vitrages donnaient sur la mer. Je me rappelais l'être si spécial qu'il m'avait paru être alors, l'être dont ç'avait été un si grand souhait de ma part d'être l'ami. » Or ces images successives issues de ces deux formes de réécriture sont mises au service d'une allusion à l'homosexualité de Saint-Loup que le lecteur ne peut plus ignorer à ce stade du roman : « et ensuite je m'étais rendu compte de tous les grands mérites et d'autres choses encore que cachait cette apparence élégante⁵⁷. » La périphrase, « d'autres choses encore », joue ici pleinement de l'allusion et invite le lecteur à une relecture des apparitions successives de Saint-Loup. Ce n'est pas le seul cas où le texte du *Temps retrouvé* mêle deux formes de réécriture, le résumé et l'allusion. La conversation de Gilberte et du héros à propos de *La Fille aux yeux d'or*, contient ainsi, à partir de la référence à l'intertexte balzacien, un résumé de *La Prisonnière* qui est aussi, par son caractère indirect, une allusion à l'histoire du héros et d'Albertine : « Vous vous trompez, j'ai connu une femme qu'un homme qui l'aimait était arrivé véritablement à séquestrer ; elle ne pouvait jamais voir personne et sortait seulement avec des serviteurs dévoués⁵⁸. »

Réécriture d'épisodes du roman

Texte conclusif, *Le Temps retrouvé* se prête particulièrement à ce jeu de réécriture des épisodes précédents qui prend parfois la forme de récits alternatifs, par exemple quand la duchesse de Guermantes évoque la vie du héros telle qu'elle l'aurait souhaitée et dessine un tout autre roman que celui que le lecteur a en main : « 'J'ai toujours regretté que vous ne vous soyez pas marié. Au fond, qui sait, c'est peut-être plus heureux. Vous auriez été d'âge à avoir des fils à la guerre, et s'ils avaient été tués, comme l'a été ce pauvre Robert de Saint-Loup (je pense encore souvent à lui), sensible comme vous êtes, vous ne leur auriez pas survécu⁵⁹'. »

La réécriture donne parfois lieu à un récit qui diffère de celui que le roman a présenté, comme lorsque le héros revient sur l'épisode des souliers rouges de la duchesse qui lui fait observer :

« Vous êtes sûr que c'étaient des souliers rouges ? Je croyais que c'étaient des souliers d'or. »
J'assurai que cela m'était infiniment présent à l'esprit, sans dire la circonstance qui me permettait de l'affirmer. « Vous êtes gentil de vous rappeler cela », me dit-elle d'un air tendre, car les femmes appellent gentillesse se souvenir de leur beauté comme les artistes admirer leurs œuvres⁶⁰.

Ce type de jeu autotextuel repose à la foi sur une référence à l'épisode lui-même et sur une allusion à l'annonce de la mort prochaine de Swann⁶¹, il tend à remettre en cause le récit qui a été fait : la duchesse se trompe sans doute, mais qui nous dit que ce n'est pas le narrateur qui confond les circonstances, ruinant ainsi le sens de cette scène ? La suite de ce passage donne accès à un point de vue différent sur des événements qui avaient jusqu'alors été racontés exclusivement par le narrateur : « 'Vous rappelez-vous, me dit-elle en remerciement de mon souvenir pour sa robe et ses souliers, que nous vous avons ramené, Basin et moi ? Vous aviez une jeune fille qui devait venir vous voir après minuit. Basin riait de tout son cœur en pensant qu'on vous faisait des visites à cette heure-là'. Je me rappelais, en effet, que ce soir-là Albertine était venue me voir après la soirée de la

⁵⁷ IV, p. 426-427.

⁵⁸ IV, p. 285. L'allusion est éclairée par la remarque de Gilberte, qui, elle, ne peut saisir l'allusion de l'auteur dans la bouche du héros : « Eh bien, cela devait vous faire horreur, vous qui êtes si bon. »

⁵⁹ IV, p. 508

⁶⁰ IV, p. 588.

⁶¹ II, 883.

princesse de Guermantes⁶². » Cette fois, on peut se demander ce qu'il en est de la véracité de l'épisode des visites d'Albertine, dès lors qu'on découvre ici que le héros l'a oublié, et qu'il ne figurerait peut-être pas dans ce qu'on vient de lire si la duchesse ne le lui avait rappelé. Ces réécritures remettent en cause la sincérité du récit, d'autres indiquent au lecteur des trous dans la trame narrative. C'est le cas des continuations latérales, ou paralytiques⁶³, comme lorsqu'Odette invite le héros en ces termes : « "Venez prendre une fois le thé avec moi, je vous raconterai comment j'ai fait la connaissance de M. de Forcheville"⁶⁴ ». En effet, comme Fénelon pour *Les Aventures de Télémaque*, qui relate les événements vécus par le fils d'Ulysse entre les chants I à IV de *L'Odyssee*, où il part à la recherche de son père et arrive chez Ménélas, et le chant XV, où il est de retour à Ithaque, Odette se propose de lever le voile sur un épisode de son histoire qui n'a pas été raconté au lecteur, lequel ne sait pas comment cette rencontre a eu lieu et a tout au plus pu déduire qu'elle s'est produite lorsque Swann était parti à la recherche d'Odette sur les Grand Boulevards⁶⁵. L'amour de Swann fait d'ailleurs l'objet d'une autre continuation qui éclaire les relations des deux personnages, par l'accès au point de vue d'Odette qui précise :

« Pour M. Swann, c'était parce que je l'aimais follement, et je trouve qu'on peut bien sacrifier la danse, et le monde, et tout le reste à ce qui peut faire plaisir ou seulement éviter des soucis à un homme qu'on aime. Pauvre Charles, il était si intelligent, si séduisant, exactement le genre d'hommes que j'aimais. » Et c'était peut-être vrai. Il y avait eu un temps où Swann lui avait plu, justement celui où elle n'était pas « son genre⁶⁶ ».

C'est également une forme de continuation à laquelle le lecteur est confronté lorsque le narrateur évoque une scène avec les jeunes filles qui appartient aux journées passées avec elle mais n'a pas été explicitement relatée sous cette forme : « tandis que le soleil descendait lentement sur la mer où commençaient à errer les navires, je n'avais, pour rejoindre Albertine et ses amies qui se promenaient sur la digue, qu'à enjamber le cadre de bois à peine plus haut que ma cheville, dans la charnière duquel on avait fait pour l'aération de l'hôtel glisser toutes ensemble les vitres qui se continuaient⁶⁷. »

Proust semble faire ici référence à un épisode précis, mais il offre plutôt un résumé, lacunaire, une sorte de *digest*⁶⁸ de la deuxième partie d'*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dont il reprend les principaux éléments de la trame narrative.

On pourrait s'amuser à repérer dans *Le Temps retrouvé* toutes les allusions, références, résumés et continuations que l'auteur a semés, le personnage de Mlle de Saint-Loup incarne la capacité de ce volume conclusif à susciter, plus que tous les autres volumes de la *Recherche*, la réécriture : « Mlle de Saint-Loup. 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 différents⁶⁹. » Réunion physique des deux côtés et point de convergence des principaux

⁶² IV, p. 589. III, p. 135-136, pour l'épisode auquel il est fait référence.

⁶³ Pour reprendre le terme utilisé par Genette : « on peut aussi estimer qu'une œuvre pêche par insuffisance de commencement, voire – dirait Aristote – de milieu, ou d'à-côtés, et d'entreprendre d'y remédier. Il y a donc lieu de distinguer la continuation par l'avant (c'est-à-dire l'après) [...] *proleptique* [...] une continuation *analeptique* [...] une continuation *elliptique*, chargée de combler une lacune ou une ellipse médiane, et une continuation *praleptique*, chargée de combler d'éventuelles paralipses, ou ellipses latérales (« que faisait X pendant que Y... »). (Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 242).

⁶⁴ IV, p. 598.

⁶⁵ I, p. 224-228.

⁶⁶ IV, p. 599. I, p. 375 pour l'épisode auquel il est fait référence (par une citation, autre forme de réécriture).

⁶⁷ IV, p. 452-453.

⁶⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 352, notamment. La citation du passage du *Temps retrouvé* donné ici ne présente qu'une petite partie de ce *digest* proustien.

⁶⁹ IV, p. 606. Cette évocation donne lieu à un long développement (IV, p. 606-608) qui ressemble beaucoup au résumé des *Rougon-Macquart* dans les dernières pages du *Docteur Pascal*, que Genette évoque comme un exemple (un peu trop appuyé) d'auto-résumé (*Palimpsestes*, op. cit., p. 351) ; Proust y réussit sans doute mieux – mais il avait l'exemple de Zola !

personnages du roman, la fille de Robert et Gilberte est comme un résumé, une synthèse romanesque, une réécriture faite chair.

En quête de sens : la réécriture comme clé

Ce jeu continu de réécritures permet également l'élucidation du livre et de l'existence du personnage au moment où il devient romancier et narrateur⁷⁰. Les expériences de mémoire involontaire qui ponctuent « L'Adoration perpétuelle » et donnent son sens au récit relèvent très clairement de la réécriture. Elles sont, pour l'une, une continuation paralyptique (il n'a jamais été question de l'inégalité des dalles du baptistère⁷¹), ou des références à des épisodes connus du lecteur, quand il s'agit de la serviette empesée de Balbec, de la halte du train restituée par le tintement de la cuillère contre une assiette, ou du souvenir suscité par la couverture de *François le Champi*⁷² :

ce *François le Champi*, contemplé pour la première fois dans ma petite chambre de Combray, pendant la nuit peut-être la plus douce et la plus triste de ma vie — où j'avais, hélas ! (dans un temps où me paraissaient bien inaccessibles les mystérieux Guermantes) obtenu de mes parents une première abdication d'où je pouvais faire dater le déclin de ma santé et de mon vouloir, mon renoncement chaque jour aggravé à une tâche difficile — et retrouvé aujourd'hui dans la bibliothèque des Guermantes⁷³.

Indice de ce « jeu intertextuel » propre au *Temps retrouvé*, la relativement longue parenthèse, où une autre relative aux Guermantes est enchâssée, joue le rôle d'un résumé de l'ensemble du livre. En cela les réécritures sont souvent une manière de donner la clé d'un épisode, sinon la clé du roman, comme dans cette référence à un épisode de « Combray », où le désir d'écrire du jeune héros se heurtait à ce qu'il croyait être son manque de dons pour la littérature, et qui sert d'appui pour proposer un résumé, en un mot, de la totalité du livre :

Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir, sans que ma vie me parût devoir entrer jamais en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet. Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation⁷⁴.

⁷⁰ C'est n'est d'ailleurs que depuis *Le Temps retrouvé* que peut s'écrire le résumé le plus synthétique du roman de Proust, proposé par Gérard Genette et « réécrit » par Evelyne Birge-Vitz : « Marcel finit par devenir romancier », qui serait plus exact en remplaçant « Marcel », prénom que la critique a longtemps fait usurper au personnage, par « le héros » (*Palimpsestes, op. cit.*, p. 341).

⁷¹ Sur ce point, et en général sur la question des échos à l'intérieur du cycle romanesque proustien, voir Guillaume Perrier, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, Bibliothèque proustienne, 2011, qui observe que ces pavés étaient présents dans le Cahier 48 mais ont disparu au fil des réécritures de l'épisode. Selon lui ces « failles de la mémoire contextuelle libèrent la subjectivité du lecteur, de sorte que ce dernier ressaisit l'expérience du héros-narrateur comme une expérience personnelle. La mémoire du lecteur s'ouvre ainsi au dehors du texte conformément à la théorie proustienne de la lecture » (p. 72-73). C'est un des effets de ces continuations paralyptiques que de laisser dans le texte une place au lecteur.

Du point de vue de l'écho textuel, ce serait plutôt aux dalles de l'église de Combray que pourrait renvoyer l'inégalité des dalles de l'église de Combray, dénoncé par le curé qui évoque « une église où il n'y a pas deux dalles qui soient au même niveau » (I, p. 102)

⁷² De ce point de vue, on peut dire de la première expérience mémorielle, la plus connue aussi, l'épisode de la madeleine, qu'elle constitue une continuation proleptique et paralyptique ; proleptique car à ce stade du roman on ne sait encore quasiment rien de l'enfance du héros, paralyptique car l'épisode de l'ingestion de la madeleine qui est ici rappelée n'apparaît nullement dans le récit dont cette continuation anticipée vient combler un vide.

⁷³ IV, p. 465.

⁷⁴ IV, p. 478. On remarquera que, bien avant Genette, Proust avait proposé lui-même un résumé de son livre, et bien plus elliptique encore !

Le recours, explicite, au résumé pour donner la clé du livre témoigne de l'importance des différentes formes de réécriture dans le dispositif poétique du roman de Proust et singulièrement du dernier volume.

La vocation littéraire n'est d'ailleurs pas le seul cas où la réécriture d'un épisode donne une clé. Le chapelet de réminiscences du *Temps perdu* est en effet l'occasion de revenir sur la petite phrase de la sonate de Vinteuil et le sens qu'elle revêt dans la vie du personnage et dans la démonstration romanesque : « Et repensant à cette joie extra-temporelle causée, soit par le bruit de la cuiller, soit par le goût de la madeleine, je me disais : "Était-ce cela ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique" [...] ?⁷⁵ »

Au-delà de la dimension purement vocationnelle du récit, les références à des épisodes du roman permettent d'explicitier le sens de celui-ci : « C'était ma croyance en Bergotte, en Swann qui m'avait fait aimer Gilberte, ma croyance en Gilbert le Mauvais qui m'avait fait aimer Mme de Guermantes⁷⁶. » Ailleurs, c'est l'amour pour Albertine qui est élucidé par une référence à l'épisode du Trocadéro dans *La Prisonnière* : l'amour « un plaisir plus profond, comme celui que j'aurais pu éprouver quand j'aimais Albertine, n'était en réalité perçu qu'inversement par l'angoisse que j'avais quand elle n'était pas là, car quand j'étais sûr qu'elle allait arriver, comme le jour où elle était revenue du Trocadéro⁷⁷. »

Support privilégié de l'élucidation du sens du roman, la réécriture est également le modèle textuel de la mémoire involontaire en ce qu'elle convoque, par le jeu autotextuel, un double de l'épisode. On pourra juger que le modèle que constitue la réécriture est imparfait puisque, explique le narrateur : « Ce n'était d'ailleurs pas seulement un écho, un double d'une sensation passée que venait de me faire éprouver le bruit de la conduite d'eau, mais cette sensation elle-même⁷⁸. » Or, sauf à se limiter à la citation, le jeu autotextuel n'est jamais une reprise littérale : allusions, références, résumé, continuations pointent vers un texte antérieur sans le reprendre lui-même. On touche ici à une limite esthétique de la duplication textuelle : pour coïncider exactement avec la mémoire involontaire il faudrait que la réécriture soit totale, ce qui est difficilement envisageable sur le plan romanesque. En cela, les échos intratextuels du *Temps retrouvé* invitent le lecteur à un type d'expérience de lecture voisin de ce que sont les réminiscences sur le plan existentiel pour le héros, il s'agit de revivre sans relire, par une simple référence, comme il s'agit de revivre par une sensation ténue⁷⁹.

Dans cette écriture « à large ouverture de compas » où le romancier se réécrit pour élucider le sens de son livre, la réécriture joue donc un rôle décisif qui se retrouve dans les liens très forts qu'elle entretient au sein du dispositif romanesque avec le thème essentiel du temps, qui apparaît comme un moteur puissant de réécriture.

Le Temps perdu ou les réécritures du temps

Pièce maîtresse du *Temps retrouvé*, le temps est, au même titre que l'esthétique et que la réminiscence, un acteur du jeu autotextuel qui structure le dernier volume du roman de Proust. Le passage du temps, son action sur les êtres et la société suscitent une série de réécritures qui affectent le jeu mondain, les personnages, l'histoire.

Réécriture mondaine

Par sa superficialité, son caractère changeant, instable, le monde est certainement celui qui est le plus propice à des réécritures inscrites dans le temps.

La manière dont Mme de Guermantes réécrit ses relations avec Rachel et la première prestation de la comédienne dans son salon se situe aux antipodes de ce que le roman nous a présenté dans *Le*

⁷⁵ IV, p. 456.

⁷⁶ IV, p. 418.

⁷⁷ IV, p. 454.

⁷⁸ IV, p. 453.

⁷⁹ Sur ce point voir Guillaume Perrier, *La Mémoire du lecteur*, op. cit.

Côté de Guermantes. Alors que la duchesse avait été totalement perméable au jeu de la maîtresse de Saint-Loup et au texte de Maeterlinck, *Les Sept princesses*, dont elle a dit alors : « Moi je n'en connais qu'une, mais cela m'a ôté la curiosité de faire la connaissance des six autres. » ce qui a fait penser au héros : « c'est une dinde⁸⁰ », dans *Le Temps retrouvé*, elle se présente comme une découvreuse de talent : « la chose qu'elle jouait, c'était une chose de Maeterlinck, maintenant c'est très connu, mais à ce moment-là tout le monde s'en moquait, eh bien, moi je trouvais ça admirable⁸¹. »

Tout en observant le renversement de situation, le héros le relie surtout au passage du temps, à l'évolution de la société et des êtres : « Si les jugements que la duchesse porta ensuite sur Rachel furent en eux-mêmes médiocres, ils m'intéressèrent en ce que, eux aussi, marquaient une heure nouvelle sur le cadran⁸². »

C'est pour le héros lui-même que la duchesse témoigne que le temps a passé en réécrivant l'histoire de leurs relations quand elle le désigne comme son « plus vieil ami », ce qui suscite chez lui cette remarque : « Et, dans mon amour-propre de jeune homme de Combray qui ne m'étais jamais compté à aucun moment comme pouvant être un de ses amis⁸³. »

On peut à bon droit parler de réécriture, d'abord car on a affaire à une formule (« plus vieil ami ») utilisée par un tiers (la duchesse) qui constitue un résumé d'un pan du roman (les relations de la duchesse et du héros, qui courent de « Combray » au *Temps retrouvé*). Le narrateur souligne d'ailleurs la manière dont le temps modifie le sens des noms dans le contexte mondain et opère en cela une véritable réécriture, quand le héros est confronté à des personnes qui n'ont pas la même connaissance du monde : « si nous avions en commun un même vocabulaire de mots, pour les noms, celui de chacun de nous était différent⁸⁴. »

C'est cette difficulté de déchiffrement, de compréhension, un manque de vocabulaire – et donc une forme de réécriture par défaut de traduction (faux sens ou contresens) – qui conduit « Les nouvelles générations » à considérer la duchesse de Guermantes comme « quelque demi-castor qui n'avait jamais été tout à fait du gratin ». En effet :

la duchesse, par la superstition des Guermantes à l'égard du vieux protocole (car à la fois les gens bien élevés *l'assommaient* et elle tenait à la bonne éducation), faisait mettre : "Sa Majesté a ordonné à la duchesse de Guermantes, a daigné", etc. Et les nouvelles couches, ignorantes de ces formules, en concluaient que la position de la duchesse était d'autant plus basse⁸⁵.

Illustration, à l'échelle mondaine, de l'idiosyncrasie que Proust place au principe de l'acte créateur, on l'a vu, la réécriture par le temps est sensible pour Mme Leroi, obsession de Mme de Villeparisis mais absente de ses *Mémoires*⁸⁶ et gommée par le discours mondain qui fait de « "Mme Leroi, qui fréquentait toutes les altesses, toutes les duchesses" », « "une vieille amie de Bergotte" [...] "une personne que je n'aurais jamais voulu faire venir chez moi"⁸⁷ ».

Anecdotique pour Mme Leroi, la réécriture du temps est essentielle dans l'histoire de Gilberte et de sa fille, Mlle de Saint-Loup, affectée plus que d'autres par « cet oubli si vivace qui recouvre si

⁸⁰ II, p. 526.

⁸¹ IV, p. 590.

⁸² IV, p. 589.

⁸³ IV, p. 505.

⁸⁴ IV, p. 1288, note a de la page 541. Cette formulation, qui se trouve sur le manuscrit n'est pas reprise dans les deux éditions de la Pléiade car elle est reprise en substance, mais dans une formulation atténuée, un peu plus loin dans le texte (IV, p. 542 : « cette différence entre nos deux vocabulaires ») ; nous la retenons car elle met en lumière le caractère concret de la réécriture à laquelle se livre le temps. Cet exemple (et ceux qu'on pourra lire plus bas) illustre la difficulté d'éditer *Le Temps retrouvé* puisque le choix de donner un texte lisse conduit à occulter une formulation plus précise d'une idée présente ailleurs dans le manuscrit ; pour ce texte inachevé il faudrait sans doute faire le choix de le donner avec ses redites – traces de réécritures – et renoncer à l'illusion qu'il s'agit d'un volume achevé.

⁸⁵ IV, p. 571.

⁸⁶ IV, p. 542.

⁸⁷ IV, p. 451.

rapidement le passé le plus récent⁸⁸ » et qui change les perspectives. L'effacement de Swann dans la généalogie de Gilberte, au profit de Forcheville, conduit à une réécriture du texte romanesque dans le monde de l'après-guerre, où les Américaines et Bloch, sont les vecteurs d'une vision faussée des relations mondaine d'avant-guerre : à une jeune fille qui lui demande comment Mme de Saint-Loup est parente du maître de la maison, le prince de Guermantes, « la charmante amie de Bloch et de la duchesse de Guermantes [qui] l'ignorait absolument et, étant assez étourdie, répondit de bonne foi [...] : "Par les Forcheville⁸⁹". »

Ce dispositif est d'ailleurs explicitement rapproché de la traduction, puisque cette déformation de la réalité que le roman nous adonnée pour vraie est comparée à l'apprentissage d'une langue étrangère : « Les dîners, les fêtes mondaines, étaient pour l'Américaine une sorte d'École Berlitz. Elle entendait les noms et les répétait sans avoir connu préalablement leur valeur, leur portée exacte⁹⁰. »

Dans le temps, et dans le monde plus que jamais, *traduttore traditore*, et Swann achève de faire les frais de cette réécriture lorsque le rappel de sa situation mondaine se trouve niée : « Enfin un vieux de la vieille ayant évoqué Swann ami des Sagan et des Mouchy, et l'Américaine amie de Bloch ayant demandé comment je l'avais connu, déclara que je l'avais connu chez Mme de Guermantes, ne se doutant pas du voisin de campagne, jeune ami de mon grand-père, qu'il représentait pour moi⁹¹. »

Comme les personnages, les lieux du roman sont ainsi vidés de leur sens :

On expliqua à quelqu'un qui demandait si Tansonville venait à Gilberte de son père M. de Forcheville, que cela ne venait pas du tout par là, que c'était une terre de la famille de son mari, que Tansonville était voisin de Guermantes, appartenait à Mme de Marsantes, mais étant très hypothéqué, avait été racheté, en dot, par Gilberte⁹².

C'est ainsi le roman lui-même qui, réécrit, se trouve effacé. Et, paradoxalement, le texte du livre lui-même, que le lecteur a pris à bon droit pour la vérité, devient une fiction, dans un savoureux jeu de mise en abyme et de réécriture : « il y avait un M. de La Raspelière qui nous a tenus sous le charme en nous expliquant que cette Mme de Saint-Loup qui a cette jolie fille n'est pas du tout née Forcheville. C'est tout *un roman*⁹³. »

Du roman, donné pour vrai, que le lecteur a en main, il apprend la conclusion dans ce qui apparaît comme une continuation proleptique et un résumé des lignées Swann et Guermantes réunies en Mlle de Forcheville, « dont le nom et la fortune pouvaient faire espérer à sa mère qu'elle épouserait un prince royal et couronnerait toute l'œuvre ascendante de Swann et de sa femme, choisit plus tard comme mari un homme de lettres obscur, car elle n'avait aucun snobisme, et fit redescendre cette famille plus bas que le niveau d'où elle était partie. Il fut alors extrêmement difficile de faire croire aux générations nouvelles que les parents de cet obscur ménage avaient eu une grande situation⁹⁴. »

On pourrait multiplier les exemples de cette réécriture à laquelle procèdent les gens du monde sous l'effet du temps. Il faut surtout noter qu'elle affecte la matière du roman dont le contenu, au moment-même où il va être mis en mots par le héros, commence à se désagréger sous les yeux du lecteur qui peut en venir à douter de sa véracité, comme on l'a vu par ailleurs. C'est que le temps métamorphose aussi les personnages et tend à les effacer, ce qui est une forme définitive de réécriture.

Le temps agent de réécriture : de la dégradation des êtres à l'effritement du récit

Lorsque Proust définit l'action du temps, il fait de celui-ci un « artiste » et précise qu'il « avait "rendu" tous ces modèles de telle façon qu'ils étaient reconnaissables, mais ils n'étaient pas

⁸⁸ IV, p. 540.

⁸⁹ IV, p. 539.

⁹⁰ IV, p. 539.

⁹¹ IV, p. 539.

⁹² IV, p. 539.

⁹³ IV, p. 541. Nous soulignons

⁹⁴ IV, p. 605-606.

ressemblants, non parce qu'il les avait flattés mais parce qu'il les avait vieillis⁹⁵. » Or, cette manière de rendre un modèle reconnaissable sans qu'il soit ressemblant, ce n'est rien d'autre que le pastiche, si bien que ce qui est mis en œuvre par l'auteur au début du *Temps retrouvé* illustre l'action même du temps, telle qu'elle s'exerce sur les personnages.

C'est ainsi le temps, et la mort, qui conduisent le héros à substituer à Albertine Mlle de Saint-Loup, si bien que la résurrection des heures passées avec Albertine n'est possible que par la perspective de renouvellement offerte par la fille de Gilberte : « avec quel charme je repensais à tous nos voyages avec Albertine — dont j'allais demander à Mlle de Saint-Loup d'être un succédané⁹⁶. »

De la même manière, plus tôt dans *Le Temps retrouvé*, Saint-Loup a été présenté comme une réécriture de Charlus, « comme un successeur — rose, blond et doré, alors que l'autre était mi-partie très noir et tout blanc — de M. de Charlus⁹⁷. » Ni tout à fait le même ni tout à fait un autre, le personnage réécrit son prédécesseur, comme en un pastiche.

Il arrive aussi que le jeu du temps fasse apercevoir un personnage dans un autre, comme le fils Létourville, réécriture de Saint-Loup : « J'avais rencontré en arrivant, un jeune Létourville dont je ne savais plus très bien la parenté avec la duchesse mais qui me connaissait un peu. Il venait de sortir de Saint-Cyr, et, me dis[is] que ce serait pour moi un gentil camarade comme avait été Saint-Loup. »

Cependant, en se signalant au personnage comme un « petit ami », Létourville fait prendre conscience au héros du passage du temps : « "Petit ami !" C'est ainsi qu'autrefois j'écrivais aux gens qui avaient trente ans de plus que moi, à Legrandin par exemple⁹⁸. »

Le vieillissement comme incarnation du temps est un des thèmes clés du *Temps retrouvé*, il donne lieu à un jeu de réécriture des personnages, comme M. d'Argencourt, ennemi déclaré du héros que le temps a rendu inoffensif, comme Charlus :

J'eus un fou rire devant ce sublime gaga, aussi émollié dans sa bénévole caricature de lui-même que l'était, dans la manière tragique, M. de Charlus foudroyé et poli. M. d'Argencourt, dans son incarnation de moribond-bouffe d'un Regnard exagéré par Labiche, était d'un accès aussi facile, aussi affable que M. de Charlus en roi Lear⁹⁹.

En convoquant, pour évoquer les personnages, trois dramaturges et le vocabulaire du théâtre, Proust indique clairement que ce qui se joue est de l'ordre de la réécriture, sous forme d'intertextualité et non plus seulement d'autotextualité.

Réécrit par la vision du héros sous le passage du temps, les personnages du *Temps retrouvé* le sont parfois aussi par eux-mêmes, comme Bloch qui a pris un pseudonyme, « le nom de Jacques du Rozier, sous lequel, dit le personnage, il eût fallu le flair de mon grand-père pour reconnaître la douce vallée de l'Hébron et les chaînes d'Israël que mon ami semblait avoir définitivement rompues¹⁰⁰. » La référence à un passage de « Combray » illustre une réécriture que redouble le personnage lui-même puisqu'en changeant de nom il se réécrit, au sens propre.

Réécrits par le temps ou par eux-mêmes, les personnages le sont aussi par leur proches, comme la duchesse de Guermantes réécrivant l'histoire des relations matrimoniales de Gilberte et Robert : « je n'ai pas la preuve positive qu'elle le trompait, mais il y a eu un tas d'histoires. Mais si, je vous dis que je le sais, avec un officier de Méséglise, Robert a voulu se battre. C'est pour tout ça que Robert s'est engagé. La guerre lui est apparue comme une délivrance de ses chagrins de famille ; si vous voulez ma pensée, il n'a pas été tué, il s'est fait tuer¹⁰¹. » La réécriture prend même la forme d'un résumé laconique quand la duchesse lance à propos de sa nièce : « c'est une cochonne¹⁰². »

⁹⁵ IV, p. 513.

⁹⁶ IV, p. 508.

⁹⁷ IV, p. 339.

⁹⁸ IV, p. 506.

⁹⁹ IV, p. 501.

¹⁰⁰ Et aussi « Et grâce à la coiffure, à la suppression des moustaches, à l'élégance du type, à la volonté, ce nez juif disparaissait comme semble presque droite une bossue bien arrangée. »

¹⁰¹ IV, p. 604.

¹⁰² IV, p. 605.

À ce jeu du temps, et de la médisance mondaine, la duchesse n'est pas épargnée non plus. Le héros apprend ainsi que « légende de pureté de la duchesse était faite en réalité d'un nombre incalculable d'aventures habilement dissimulées. » L'information vient proposer une autre lecture des comportements de la duchesse et appelle chez le futur romancier cette remarque, « Je n'avais jamais entendu parler de cela¹⁰³ », et se conclut sur une référence à une épisode de « Combray » et un commentaire sur l'impénétrabilité des êtres :

L'idée qu'elle avait été toujours irréprochable gouvernait les esprits. Entre ces deux idées je ne pouvais décider laquelle était conforme à la vérité, cette vérité que presque toujours les trois quarts des gens ignorent. Je me rappelais bien certains regards bleus et vagabonds de la duchesse de Guermantes dans la nef de Combray, mais, vraiment, aucune des deux idées n'était réfutée par eux, et l'une et l'autre pouvaient leur donner un sens différent et aussi acceptable¹⁰⁴.

En réécrivant l'histoire sentimentale et sexuelle de la duchesse, *Le Temps retrouvé* entreprend de défaire le texte que le lecteur vient de lire et, par allusion cette fois, place le lecteur devant sa capacité d'interprétation des différentes informations dispensées au cours du récit : « Fallait-il maintenant croire que c'était ma première idée qui avait été la vraie, et que si plus tard jamais la duchesse ne m'avait parlé d'amour, c'est parce qu'elle avait craint de se compromettre avec un ami de sa tante et de son neveu plus qu'avec un enfant inconnu rencontré par hasard à Saint-Hilaire de Combray¹⁰⁵ ? »

Par ce jeu d'autotextualité, le héros en revient au point de départ de son récit, dans un mouvement circulaire qui ramène aux illusions (ou au vérités) des origines. C'est le cas pour Odette, qui « tendait, malgré tout l'acquis de sa situation mondaine, et par la force de circonstances nouvelles, à redevenir, telle qu'elle était apparue à mon enfance, la dame en rose¹⁰⁶. » C'est également le cas pour Swann, dont l'élégance incontestable se trouve désormais contestée, l'illusion originelle portée par le récit étant désormais devenue la vérité du monde, révélée par une remarque d'un invité : « Sans doute quelques personnes encore dans ce salon, la duchesse de Guermantes par exemple, eussent souri de cette assertion (qui, niant l'élégance de Swann, me paraissait monstrueuse, alors que moi-même jadis, à Combray, j'avais cru avec ma grand-tante que Swann ne pouvait connaître des "princesses")¹⁰⁷. »

Cette béance qui s'ouvre dans le texte est encore multipliée lorsque le récit n'est pas directement celui du narrateur mais d'un tiers qui lui a rapporté des faits antérieurs à sa naissance que lui-même a racontés dans « Un amour de Swann ». Il en est ainsi de la soirée chez Mme de Saint-Euverte dont la duchesse remet en cause l'existence quand le héros y fait référence : « elle nia avoir elle-même connu des Saint-Euverte. Je lui rappelai la soirée, que je n'avais sue, il est vrai, que par oui-dire, où princesse des Laumes, elle avait retrouvé Swann. Mme de Guermantes m'affirma n'avoir jamais été à cette soirée¹⁰⁸. »

Par un retour aux idées qui étaient véhiculée à son principe, par la réécriture des personnages et par la mise en cause des faits rapportés, le texte semble se dissiper, au moment-même de sa conclusion, sous l'action du temps, ce grand pasticheur, d'autant qu'il reçoit dans son entreprise l'aide précieuse de l'Histoire.

¹⁰³ IV, p. 600.

¹⁰⁴ IV, p. 600. Référence à l'épisode de la messe du mariage de la fille du Dr Percepied (I, p. 174), mais aussi allusion, possible, à un commentaire de la duchesse sur l'amour, où on peut lire une avance discrète au héros, alors encore épris d'elle : « Du reste, au fond, on ne sait pas pourquoi une personne en aime une autre ; ce n'est peut-être pas du tout pour ce que nous croyons. » (II, p. 524) ; la réécriture débouche ainsi sur une relecture.

¹⁰⁵ IV, p. 600.

¹⁰⁶ IV, p. 593.

¹⁰⁷ IV, p. 536.

¹⁰⁸ IV, p. 601.

Quand l'Histoire réécrit l'histoire

L'histoire et l'actualité ont été pour Proust des facteurs de réécriture au cours de son travail. Sans revenir sur le rôle décisif joué entre 1913 et 1914 par Alfred Agostinelli¹⁰⁹, qui n'intéresse pas directement *Le Temps retrouvé*, on sait que la guerre a conduit Proust à déplacer Combray de la Beauce vers la Champagne. Cette réécriture donne lieu à une autre réécriture, de la part de Gilberte : « elle n'était pas allée à Tansonville, comme elle me l'avait écrit en 1914, pour fuir les Allemands et pour être à l'abri, mais au contraire pour les rencontrer et défendre contre eux son château¹¹⁰. » Dans cette lettre, se produit nouvelle réécriture, par références à des lieux déjà évoqués et continuations parallèles, évoquant des épisodes du séjour à Tansonville relaté au début du *Temps retrouvé*, inconnus du lecteur :

vous ne vous imaginiez pas que l'obscur Roussainville et l'assommant Méséglise, d'où on nous portait nos lettres, et où on était allé chercher le docteur quand vous avez été souffrant, seraient jamais des endroits célèbres. Eh bien, mon cher ami, ils sont à jamais entrés dans la gloire au même titre qu'Austerlitz ou Valmy. [...] « 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 communiqués¹¹¹.

À la faveur de la guerre, le roman se réécrit, comme lorsque Paris rendu obscur par le couvre-feu est : « encore plus noir que n'était le Combray de mon enfance », dit le narrateur, si bien que « les visites qu'on se faisait prenaient un air de visites de voisins de campagne¹¹². » La description de l'arrière offre d'autres réécriture d'épisodes du roman, ainsi lorsque le héros repense au soir de l'amitié raconté dans *Le Côté de Guermantes*, et le transpose à l'époque de la guerre, dans le même restaurant où le dîner a « lieu à 9 h. 35 dans une mystérieuse pénombre de chambre où l'on montre la lanterne magique, ou de salle de spectacle servant à exhiber les films d'un de ces cinémas vers lesquels allaient se précipiter dîneurs et dîneuses¹¹³. » La référence à l'épisode vécu avec Saint-Loup avant-guerre et l'allusion à la lanterne magique de Combray tissent un réseau d'échos à partir de formes de réécriture qui réunissent le temps de la guerre et de ce qui l'a précédé, apparemment incompatibles et pourtant réunis.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que la guerre soit un facteur puissant de réécriture. En effet, conséquence visible et aigüe du passage du temps, l'événement historique est propre à susciter des transformations et des échos. Mais la guerre est aussi, en elle-même, un principe de réécriture. Ainsi les adversaires sont entraînés dans une course à l'innovation stratégique qui consiste à transformer sans cesse le texte tracé sur le terrain : « Il faut s'adapter à une formule nouvelle de l'ennemi pour se défendre contre elle, et alors lui-même recommence à innover¹¹⁴. » Dans ce même développement, non repris dans l'édition de référence mais présent sur le manuscrit, Saint-Loup présente d'ailleurs au héros l'art de la guerre comme un pastiche, forme la plus connue de la réécriture que l'auteur vient de pratiquer quelques pages plus haut : « Saint-Loup me cita bien d'autres exemples de pastiches militaires, ou, si l'on croit qu'il n'y a pas un art mais une science militaire, d'application de

¹⁰⁹ Jean-Marc Quaranta, *Un amour de Proust*, op. cit.

¹¹⁰ IV, p. 334-335.

¹¹¹ IV, p. 335.

¹¹² IV, p. 314. Motif repris et développé un peu plus bas « je me faisais l'effet d'aller faire une visite de voisin à la campagne, de ces visites comme Swann venait nous en faire après le dîner, sans rencontrer plus de passants dans l'obscurité de Tansonville, par ce petit chemin de halage, jusqu'à la rue du Saint-Esprit, que je n'en rencontrais maintenant. »

¹¹³ IV, p. 313.

¹¹⁴ IV, p. 1215, note a de la page 338 qui reproduit une longue addition non rayée mais non intégrée au texte par les éditeurs.

lois permanentes¹¹⁵. » En assimilant pastiche et lois, Proust conjugue deux aspects de sa démarche, particulièrement dans *Le Temps retrouvé* : jouer de la réécriture, dégager des lois et définir la littérature comme un outil pour les transmettre.

Le même Saint-Loup insiste sur la dimension linguistique et littéraire de la réécriture temporelle à laquelle procède la guerre : « "L'épopée est tellement belle que tu trouverais comme moi que les mots ne sont plus rien. [...] Au contact d'une telle grandeur, « poilu » est devenu pour moi quelque chose dont je ne sens pas plus s'il a pu contenir d'abord une allusion ou une plaisanterie que quand nous lisons « chouans » par exemple. Mais je sens « poilu » déjà prêt pour de grands poètes, comme les mots déluge, ou Christ, ou barbares qui étaient déjà pétris de grandeur avant que s'en fussent servis Hugo, Vigny, ou les autres¹¹⁶". »

Le maître d'hôtel est certainement celui qui dans le roman illustre le mieux cette part concrète de la réécriture de la guerre dans la mesure où il se plaît à torturer Françoise en exagérant la situation militaire et où il est lui-même victime de la réécriture de la réalité du terrain par les journaux :

Le maître d'hôtel n'eût pu imaginer que les communiqués ne fussent pas excellents et qu'on ne se rapprochât pas de Berlin, puisqu'il lisait : "Nous avons repoussé, avec de fortes pertes pour l'ennemi, etc.", actions qu'il célébrait comme de nouvelles victoires. J'étais cependant effrayé de la rapidité avec laquelle le théâtre de ces victoires se rapprochait de Paris, et je fus même étonné que le maître d'hôtel, ayant vu dans un communiqué qu'une action avait eu lieu près de Lens, n'eût pas été inquiet en voyant dans le journal du lendemain que ses suites avaient tourné à notre avantage à Jouy-le-Vicomte, dont nous tenions solidement les abords¹¹⁷.

Mme Verdurin n'échappe pas à ce travail de réécriture auquel la guerre incite quand elle offre une vision renouvelée du voyage à Venise, motif fin de siècle étroitement liée à sa première manière. Ayant séjourné à Venise pendant la guerre, « quand elle disait que c'était épatant, ce qu'elle admirait ce n'était ni Venise, ni Saint-Marc, ni les palais, tout ce qui m'avait tant plu et dont elle faisait bon marché, mais l'effet des projecteurs dans le ciel, des projecteurs sur lesquels elle donnait des renseignements appuyés de chiffres¹¹⁸. »

Dès lors il est normal que la guerre récrive l'histoire, le temps qui l'a précédé que le dreyfusisme soit « maintenant intégré dans une série de choses respectables et habituelles¹¹⁹. »

La guerre réécrit également les personnages auxquels elle offre une vie différente de celle qu'on a connu d'eux dans les volumes précédents, comme le directeur du Grand Hôtel de Balbec à la nationalité indistincte jusque-là et qui finit par se révéler :

Je parlai à Saint-Loup de son ami le directeur du Grand Hôtel de Balbec qui, paraît-il, avait prétendu qu'il y avait eu au début de la guerre dans certains régiments français des défections qu'il appelait des "défectuosités", et avait accusé de les avoir provoquée ce qu'il appelait le "militariste prussien" ; [...] ce germanophobe disait en riant à propos de son frère : "Il est dans les tranchées, ils sont à trente mètres des Boches !" jusqu'à ce qu'ayant appris qu'il l'était lui-même, on l'eût mis dans un camp de concentration¹²⁰.

Pendant à cette réécriture tragicomique, le destin militaire du liftier du Grand Hôtel apparaît comme une réécriture héroï-comique puisque des aspirations relevant d'un registre bas, relatives au service de l'hôtel, sont hissées au niveau d'un comportement héroïque, et doublement élevé, et traitées sur le mode comique :

¹¹⁵ IV, p. 1216, note a de la page 338 qui reproduit une longue addition non rayée, reprise dans l'édition originale, mais non intégrée au texte par les éditeurs de l'édition Pléiade/Folio. Cette idée est une reprise de celle énoncée dans *Le Côté de Guermantes* (II, p. 408-416). Sur la stratégie militaire chez Proust voir Luc Fraise « Quand Proust révèle la beauté de la stratégie militaire », *Inflexions*, n° 44, 2020/2, p. 87 à 91 et Luc Fraise, *Proust et la stratégie militaire*, Paris, Hermann, Savoir et lettres, 2018.

¹¹⁶ IV, p. 332.

¹¹⁷ IV, p. 330.

¹¹⁸ IV, p. 304.

¹¹⁹ IV, p. 305.

¹²⁰ IV, p. 325.

« À propos de Balbec, te rappelles-tu l'ancien liftier de l'hôtel ? » me dit en me quittant Saint-Loup sur le ton de quelqu'un qui n'avait pas trop l'air de savoir qui c'était et qui comptait sur moi pour l'éclairer. « Il s'engage et m'a écrit pour le faire "rentrer" dans l'aviation. » Sans doute le liftier était-il las de monter dans la cage captive de l'ascenseur, et les hauteurs de l'escalier du Grand Hôtel ne lui suffisaient plus. Il allait « prendre ses galons » autrement que comme concierge¹²¹.

Si la guerre est un formidable accélérateur du temps, il est des personnages qui ne changent pas. Mme Verdurin a beau dire, pour achever de discréditer Charlus, qu'il est « avant-guerre¹²² », les deux ennemis restent ce qu'ils étaient : « Mais si M. de Charlus et Mme Verdurin ne se fréquentaient plus, ils n'en continuaient pas moins, Mme Verdurin à recevoir, M. de Charlus à aller à ses plaisirs comme si rien n'avait changé¹²³. »

Mme Verdurin peut se réécrire en princesse de Guermantes, elle n'en reste pas moins elle-même, immuable dans ses comportements avec ses fidèles, et rien n'y fait, pas même la guerre qu'elle voit « comme une grande "ennuyeuse" qui les faisait la lâcher¹²⁴ », comme au temps du « petit noyau ». Si Mme Verdurin et M. de Charlus sont à ce point inamovibles malgré le temps et la guerre, c'est sans doute qu'ils sont les personnages les plus proustiens du roman de Proust, qu'ils incarnent l'essence, ce qui ne change pas sous des dehors différents. Par un jeu de miroirs, Mme Verdurin illustre à la fois sa nature essentielle et son caractère transitoire, accidentel, nouvelle princesse de Guermantes, elle n'est qu'une incarnation passagère car

La succession au nom est triste comme toutes les successions, comme toutes les usurpations de propriété ; et toujours, sans interruption, viendrait, comme un flot de nouvelles princesses de Guermantes, ou plutôt, millénaire, remplacée d'âge en âge dans son emploi par une femme différente, une seule princesse de Guermantes, ignorante de la mort, indifférente à tout ce qui change et blesse nos cœurs, le nom refermant sur celles qui sombrent de temps à autre sa toujours pareille placidité immémoriale¹²⁵.

Ce qui est vrai du nom l'est aussi, au terme du parcours et après l'épreuve des réécritures du temps, du mot puisque « les choses étaient tellement les mêmes, tout en paraissant différentes, qu'on retrouvait tout naturellement les mots d'autrefois¹²⁶. »

Le nom et le mot sont finalement ce qui dure sous les apparences changeantes des êtres et des choses, si bien qu'en eux il n'y a pas de réécriture possible puisqu'ils incarnent l'essence même. C'est en tout cas le nom qui permet de dépasser la réécriture à laquelle le temps se livre sur les êtres. Il est impossible, dit le narrateur,

de concevoir que celle qui fut jeune est vieille, quand l'aspect de cette vieille, juxtaposé à celui de la jeune, semble tellement l'exclure que tour à tour c'est la vieille, puis la jeune, puis la vieille encore qui vous paraissent un rêve, et qu'on ne croirait pas que ceci peut avoir jamais été cela, que la matière de cela est elle-même, sans se réfugier ailleurs, grâce aux savantes manipulations du temps, devenue ceci, que c'est la même matière n'ayant pas quitté le même corps — si l'on n'avait l'indice du nom pareil et le témoignage affirmatif des amis¹²⁷.

L'expérience du temps se donne comme une découverte concrète de l'essence, une expérience, qui passe par le nom et renvoie également à l'expérience intérieure car « le temps qui change les êtres ne modifie pas l'image que nous avons gardée d'eux¹²⁸. » Par ce retour à la vision intérieure qu'on peut avoir des êtres — qui peut expliquer que Charlus et Verdurin ne changent pas car ils sont vus,

¹²¹ IV, p. 325.

¹²² IV, p. 343.

¹²³ IV, p. 348.

¹²⁴ IV, p. 348.

¹²⁵ IV, p. 533-534.

¹²⁶ IV, p. 309.

¹²⁷ IV, p. 519.

¹²⁸ IV, p. 565.

plus que les autres, on l'a dit, de l'intérieur – les différents « moments » des personnages peuvent être unifiés, comme l'observe le narrateur : « En plusieurs, je finissais par reconnaître, non seulement eux-mêmes, mais eux tels qu'ils étaient autrefois¹²⁹. »

Cette manière de percevoir les personnages, au-delà du temps et même au-delà de leur réalité physique, culmine dans le portrait de Legrandin en « vieil ermite aux cheveux blancs », portrait à la fois cubiste par la déconstruction du visage et proustien par la manière dont des éléments disparates mais essentiels viennent composer non un portrait réel mais dégager, incarner, une essence :

tout d'un coup je constatai, je peux dire que je découvris avec une satisfaction de zoologiste, dans le méplat de ses joues, la construction de celles de son jeune neveu. Léonor de Cambremer, qui pourtant avait l'air de ne lui ressembler nullement ; à ce premier trait commun j'en ajoutai un autre que je n'avais pas remarqué chez Léonor de Cambremer, puis d'autres et qui n'étaient aucun de ceux que m'offrait d'habitude la synthèse de sa jeunesse, de sorte que j'eus bientôt de lui comme une caricature plus vraie, plus profonde, que si elle avait été littéralement ressemblante¹³⁰.

À ce degré de profondeur, on pourrait considérer que le mécanisme de la réécriture n'opère plus et qu'il n'avait joué que comme un relais entre la réalité, ses trompeuses apparences, et l'essence que l'artiste doit dégager. Cependant, en parlant de caricature, Proust désigne une forme de réécriture picturale dont le pendant littéraire est la parodie, si bien qu'il réactive le jeu intertextuel, soulignant une nouvelle fois son importance dans le dispositif romanesque du dernier volume.

L'importance accordée par Proust à la traduction et au pastiche dans *Le Temps perdu* ne relève donc pas du simple jeu littéraire. En convoquant deux formes majeures de la réécriture, Proust désigne à son lecteur un mode d'écriture qui est aussi une manière de voir le monde et de définir la littérature. Écrire, c'est réécrire ; au sens de reprendre son texte, les manuscrits de Proust en témoignent, et l'inachèvement du cycle romanesque, l'état réel du *Temps retrouvé*, en sont une preuve supplémentaire ; au sens d'un jeu autotextuel, c'est ce que montre une lecture attentive des formes de la réécriture dans *Le Temps retrouvé*.

Réécrire le réel, c'est d'abord ce que, selon Proust, tout écrivain, tout artiste et même tout être humain doit faire¹³¹, puisqu'il n'y a de vérité que dans la profondeur de notre perception que l'art seul peut communiquer. Il n'y a dès lors rien d'étonnant à constater que la réécriture prend très concrètement une grande place dans *Le Temps perdu* par un subtil et vaste jeu autotextuel qui recourt à différentes formes : allusions, références, résumés, *digest*, continuations, que l'auteur combine parfois. Ce qui est présenté comme la clé du roman et de l'esthétique de Proust, la réminiscence, peut se lire comme une réécriture par-delà le temps et, de fait, le retour de et sur certains épisodes est une manière de les faire revivre et d'en donner une clé. Le temps lui-même est présenté comme un grand artiste qui réécrit l'histoire et les êtres, comme le romancier s'amuse à réécrire des scènes de son roman et ses personnages. En cela, l'épreuve du temps, au sens plein du terme, amplifiée par celle de la guerre, permet d'atteindre l'essence des êtres et de redonner aux noms et aux mots tout leur sens et leur valeur d'échange.

C'est sans doute un des aspects le plus fascinant du roman de Proust que de s'appuyer sur une forme, la réécriture, qui se joue des mots pour les déplacer, brouiller leur valeur et leur sens, pour mettre en scène la quête des lois et des essences.

¹²⁹ IV, p. 514.

¹³⁰ IV, p. 520-521.

¹³¹ Marcel Proust, *Lettres au duc de Valentinois*, préface de J.-Y. Tadié et édition de Jean-Marc Quaranta, Gallimard, collection Blanche, 2016, p. 19.