Recherche de Proust

J'étais couché depuis une heure environ. A

avait ses encaes tracés ~~au-dessus de la cheminée~~ de sa fenêtre

une ligne blanche qui ^{donc la cheminée} des l'absence ^{par son} à la cheminée

ligne blanche ^{au-dessus de la} quelle sont ^{installées} les

la fenêtre, que ^{des l'absence} ^{de nos} ^{plumes} ^{sur} ^{environ}

comme un ^{salon} à ^{travail}, ^{de la} ^{cheminée}

à la ^{commode}, ^{le} ^{meuble} ^{le} ^{meuble}

de ^{la} ^{commode} ^{le} ^{meuble} ^{le} ^{meuble}

R. Barthes, L. Bersani
R. Debray-Genette, S. Gaubert
G. Genette, J.P. Houston, P. Lejeune
M. Muller, J. Rosasco, J. Rousset

Recherche de Proust

Éditions du Seuil

Le présent recueil a été réalisé sous la direction
de Gérard Genette et Tzvetan Todorov

Table

Gérard Genette, <i>La question de l'écriture</i> , 7	
Leo Bersani, <i>Déguisements du moi et art fragmentaire</i> , 13	
Roland Barthes, <i>Une idée de recherche</i> , 34	
Jean Rousset, <i>Les premières rencontres</i> , 40	
Marcel Muller, « <i>Etrangeté ou, si l'on veut, naturel</i> », 55	
Serge Gaubert, <i>Le jeu de l'alphabet</i> , 68	
John Porter Houston, <i>Les structures temporelles</i> , 88	
Raymonde Debray-Genette, <i>Thème, figure, épisode</i> , 105	
Joan Rosasco, <i>Aux sources de la Vivonne</i> , 142	
Philippe Lejeune, <i>Les carafes de la Vivonne</i> , 163	

EN COUVERTURE

*Marcel Proust, ms. La Recherche
BN, cahier 3, f° 1.*

ISBN 2-02-005478-7

© Éditions du Seuil, 1980.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Gérard Genette

La question de l'écriture

L'œuvre de Proust constitue à elle seule une réponse, et une réponse exemplaire, à ce que j'appellerai, au sens le plus fort, la *question de l'écriture*, qui est évidemment celle de la difficulté, voire de l'impossibilité d'écrire, et plus spécifiquement, comme y insiste Valéry, d'écrire une œuvre de fiction — ce qu'est à coup sûr la *Recherche du temps perdu*, quand bien même on la considérerait (ce qu'elle n'est évidemment pas) comme une pure autobiographie : comme l'a posé Northrop Frye, à mon avis sans contestation possible, l'anamnèse autobiographique appartient pleinement à la sphère de la fiction.

Il y a chez Proust une particularité qui est bien connue, mais qui est lourde de conséquences moins perceptibles : c'est que, d'abord sans le savoir, bien sûr, puis en le sachant de plus en plus intensément, il n'a jamais vraiment écrit autre chose que *A la recherche du temps perdu*, et qu'il a consacré, et peu à peu *identifié*, toute sa vie à une seule œuvre.

Pour comprendre le sens de cette particularité, il faut sans doute reprendre les grandes étapes de l'élaboration de la *Recherche*. En 1896, c'est-à-dire à vingt-cinq ans, Proust venait de publier *les Plaisirs et les Jours*, qui étaient une série de chroniques mondaines et poétiques. Pendant trois ans il tente d'écrire un roman autobiographique, *Jean Santeuil*, qui contient déjà une grande part de ce qui sera la matière de la *Recherche*. Mais en 1899, quelque chose l'empêche de l'achever, et il doit l'abandonner, apparemment sans esprit de retour. Et pendant sept ans il va se détourner de toute littérature romanesque, et s'adonner à une œuvre critique et esthétique : la traduction de Ruskin, et divers travaux de critique d'art.

En 1906, qui est l'année de la mort de sa mère (et cet

événement n'est peut-être pas sans rapport avec ce retour), il revient à son sujet sous la forme de ces esquisses diverses dont certaines ont été publiées depuis. Ici, nous trouvons d'un seul coup (à l'exception du rôle esthétique de la métaphore) tous les thèmes essentiels de la *Recherche*, et en particulier l'expérience spirituelle fondamentale de la réminiscence, le mystère de la mémoire involontaire, concentré tout entier dans les sept pages (probablement écrites en 1909) dont on a fait la « Préface » du *Contre Sainte-Beuve*¹, depuis l'expérience de la « madeleine » (alors simple biscotte) jusqu'à celle des pavés inégaux de la cour de Guermantes (alors anonyme), c'est-à-dire depuis les premières jusqu'aux dernières pages de la future *Recherche*. C'est donc ici toute la *Recherche*, dans son mouvement essentiel, mais sous forme en quelque sorte embryonnaire, et ce sont, peut-on dire, ces sept pages qui vont progressivement s'étendre et se gonfler, en captant et récupérant au passage une bonne part de l'ancien *Jean Santeuil*, jusqu'à l'état « définitif » que nous connaissons.

En 1913, lorsque Proust commence de lui chercher un éditeur, l'œuvre est, dans son esprit, totalement achevée. Elle doit comprendre trois parties disposées comme les volets d'un triptyque : *Du côté de chez Swann*, *le Côté de Guermantes*, *le Temps retrouvé*. Et il est certain que, sans la guerre, Proust l'aurait publiée sous cette forme.

C'est la guerre qui, en imposant un délai purement matériel à cette publication, va donner à cette œuvre la chance d'un nouveau développement interne, d'un nouveau gonflement. Entre *Swann* et *Guermantes* viennent s'intercaler les *Jeunes Filles, en fleurs*. Entre *Guermantes* et le *Temps retrouvé*, nouveau retardement, nouvelle prolifération : *Sodome et Gomorrhe*, *la Prisonnière*, *la Fugitive*.

En 1922, à la mort de Proust, les mille quatre cents pages de 1913 sont devenues trois mille : encore une fois, non pas par extension, mais par gonflement interne. De sorte qu'on ne peut s'empêcher de se poser deux questions absurdes (sans réponse possible) mais (donc) obsédantes. La première : que serait devenue la *Recherche* si Proust n'était pas mort *jeune* (à cinquante et un ans)? La seconde :

1. Éd. Bernard de Fallois, Gallimard, 1954.

qu'aurait fait Proust, qu'aurait-il écrit après 1914, s'il avait pu faire paraître à cette date les trois parties de ce qu'était alors la *Recherche*?

Quoi qu'il en puisse être (il n'en peut rien être, mais on peut rêver), Proust reste pour nous l'auteur d'une seule œuvre à laquelle se rattache étroitement tout ce qu'il a pu (et tout ce qu'il n'a pu) écrire d'autre, et qui ne constitue rien d'autre que la fabrique, le chantier de la *Recherche*.

Cette situation d'un écrivain entièrement consacré et identifié à une œuvre unique est, somme toute, assez rare dans l'histoire des Lettres. A première vue, je n'en trouve guère d'autre exemple, avant lui, que ceux de Montaigne, de Saint-Simon et de Whitman. Mais *Leaves of Grass* est un recueil de poèmes, ni les *Essais* ni les *Mémoires* ne sont des œuvres de fiction, et Proust lui-même citait comme ses maîtres dans l'art du roman des auteurs dont la technique et la destinée avaient été toutes différentes, comme Stendhal, Balzac, Flaubert ou Dostoïevski — encore qu'il ait tenté, dans une page célèbre de *la Prisonnière*, de démontrer, en un sens beaucoup plus métaphorique mais qui lui donnait l'illusion de tirer vers soi le sort commun, que « les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre » — c'est-à-dire, ici, plusieurs œuvres toutes semblables. Un autre cas (presque aussitôt) après lui, et par bien des aspects singulièrement proche : Musil. Mais Musil n'a apparemment jamais su comment terminer *l'Homme sans qualités*, dont l'inachèvement en impasse, ou en fourche, signe un certain échec. L'inachèvement de la *Recherche* consiste en tout autre chose, que Proust appelait justement *infuser* à l'œuvre une *sur nourriture*, un surcroît d'existence, et il indique une relation à cette œuvre, toujours déjà terminée mais toujours encore au travail, qui n'est pas de l'ordre (déprimant) de l'interminable, mais de celui (gratifiant) de l'*inépuisable*.

La conséquence de cette relation sur l'acte d'écrire et la question de l'écriture, c'est que, pendant l'essentiel de ce qui constitue son existence littéraire, Proust aura vécu avec son œuvre dans l'ouverture et dans la continuité. Jamais il n'aura connu l'authentique achèvement de cette œuvre, qu'il crut achevée en 1913, qui ne l'était plus en 1914, qui ne l'était pas encore en 1922, et qui ne le sera jamais. Jamais non plus, d'ailleurs, il n'a connu son inachèvement,

puisqu'il en tenait la conclusion, et presque littéralement les derniers mots dès l'origine de son entreprise. Jamais surtout il n'a connu, que par erreur, cette rupture et ce désœuvrement qui constituent, pour un romancier ordinaire, le moment difficile de l'entre-deux-œuvres, ce moment où un livre est achevé et où le suivant n'est pas encore entamé. Jamais donc il n'a connu le problème de la fidélité à son œuvre, ni celui du renouvellement, ni surtout celui de la fidélité dans le renouvellement, ou du renouvellement dans la fidélité. Il n'a pour ainsi dire jamais eu à commencer ni à cesser d'écrire son œuvre. Il a vécu en l'écrivant, sans avoir presque à y entrer ni à en sortir. Elle lui a été sans cesse ouverte, et il a pu maintenir sans discontinuité l'osmose entre sa vie et son œuvre : osmose dans les deux sens, puisque son expérience de la vie n'a cessé de nourrir son œuvre, et que celle-ci n'a cessé d'être pour lui un moyen, un instrument d'expérience spirituelle.

Dans ces conditions, sans doute, l'acte d'écrire cesse d'être cette entreprise factice, arbitraire et quotidiennement angoissante qui consiste à sortir de sa vie tous les jours à heure fixe (ou non) pour entrer dans le monde artificiel de l'écriture. L'acte d'écrire une œuvre de fiction devient aussi naturel que celui d'une correspondance ou d'un journal de bord. Proust réussit ainsi à édifier son œuvre romanesque, quelle que soit la rigueur et la complexité de sa composition, comme on tient son journal ou (disait à peu près Montaigne) son livre de comptes. Il a résorbé la création littéraire dans la continuité de l'expérience quotidienne.

Face à la difficulté d'écrire, qui est depuis plus d'un siècle la condition, pour ne pas dire la source d'inspiration, de toute littérature digne de ce nom (et qui est d'ailleurs le sujet même de la *Recherche*) l'expérience de Proust constitue donc une sorte de réponse. S'agit-il seulement d'une réponse pour nous, ou répond-elle également à une question qu'il s'était posée à lui-même, il est assez difficile de le dire. On connaît bien les démêlés de Flaubert, de Mallarmé, de Kafka avec leur œuvre. On connaît beaucoup plus mal ceux de Proust, et en fait son existence littéraire nous est restée très obscure. Son œuvre était une part secrète, ce dont il ne parlait presque à personne, et sur laquelle il a laissé peu de confidences. On peut seulement observer — de l'extérieur — ce moment décisif, le moment

où il a dû renoncer à la rédaction de *Jean Santeuil*. Pourquoi cet arrêt, cet abandon, quel sens a-t-il donné à cet échec momentané, comment a-t-il pu, après quelques années, reprendre ce récit sous une autre forme, autant de secrets, peut-être définitifs.

Il y avait eu une première réponse, à peu près inverse, celle de Flaubert et de Mallarmé. Leur tentative avait consisté à rompre tout lien entre la littérature et l'existence, à forcer l'artifice littéraire jusqu'à sa limite extrême, et à fermer hermétiquement leur œuvre sur elle-même. On sait quelle fut de nos jours la postérité de cette entreprise.

Celle de Proust (involontaire, imposée par les circonstances, ce qui était généralement à ses yeux un signe paradoxal d'authenticité : l'inauthentique, c'est le *voulu*) a consisté au contraire à résorber cet artifice en ouvrant totalement l'œuvre sur la vie, et en la laissant ouverte jusqu'à la mort. Il n'y a rien de plus troublant à cet égard que ces dernières années de sa vie, ces années où il ne vivait plus que pour son œuvre et où, dans le combat, ou plutôt la course qu'il livrait contre la mort, il avait fini par confondre absolument les minutes de sa vie et les pages de son livre. Son livre lui était devenu absolument vital, consubstantiel à la réalité la plus élémentaire de sa vie et de son souffle. Dans ces moments sans doute, l'activité littéraire, ordinairement si douteuse, devient absolument justifiée, absolument nécessaire, et donc absolument possible : car bien entendu, ce qui fait la difficulté d'écrire, ce n'est pas que l'écriture soit difficile, c'est qu'elle soit si *factice*, et si *inutile*.

C'est Proust qui parle ainsi. Il y a dans la *Recherche* une page assez connue, où apparaît un tel renversement dans l'appréciation portée sur la valeur de l'œuvre d'art. C'est en principe à propos de peinture, mais au moment de la mort de l'écrivain Bergotte, et il est évident qu'en parlant ici de peinture, comme ailleurs de musique, Proust pense aussi à la littérature. Bergotte visite pour la dernière fois une exposition, et avant d'en arriver à la fameuse *Vue de Delft*, Proust écrit :

Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne

valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer.

Cela peut s'appliquer à bien des choses. Mais brusquement Bergotte se trouve devant le tableau de Vermeer, et il éprouve alors le sentiment d'évidence d'un art *justifié*. Et il pense à son œuvre, et il se dit : voilà ce que j'aurais dû faire. Mais c'est trop tard, et il meurt. Le moment de la justification de l'art, c'est aussi le moment où l'œuvre entre en *agonie*, c'est-à-dire où elle mérite et engage un combat contre la mort, parce que sa valeur se confond avec celle de la vie — des courants d'air et de soleil au bord de la mer, ou ailleurs *.

* Texte légèrement remanié d'une intervention à France-Culture, décembre 1963.

Leo Bersani

Déguisements du moi et art fragmentaire

Pour Flaubert, le succès de l'art dépend de son pouvoir de donner une représentation définitive d'une réalité antérieure à l'art. Quoique la fin de *Madame Bovary* ajoute au roman une dimension qu'il se contente d'évoquer mais qu'il ne saurait explorer — celle d'un ordre social défini surtout par l'importance accordée à M. Homais — on peut dire que cette fin « ouverte » est plus apparente que réelle à l'intérieur de la structure même du roman. *Madame Bovary*, du point de vue de l'histoire d'une société, est délibérément inachevée, mais du point de vue de la forme, la fin termine véritablement le roman. Comme le début, elle situe la vie d'Emma dans une étude plus générale de la vie provinciale française. La finalité voulue du roman se réfléchit indirectement dans les transitions maladroites que Flaubert effectue d'un paragraphe à l'autre et d'un chapitre à l'autre. En effet, sa notion du style l'emprisonne en quelque sorte dans une lutte isolée et prolongée à l'intérieur de chaque unité du récit. Et entre les phrases et les paragraphes si longuement travaillés et parfaitement clos sur eux-mêmes, il n'y a rien, pourrait-on dire, que ce vide dans la création pendant lequel l'ouvrage de l'écrivain (son roman et son labeur) a simplement cessé d'exister.

Quand le narrateur de Proust loue, dans *la Prisonnière*, le caractère « merveilleusement » incomplet des chefs-d'œuvre du XIX^e siècle, il suggère — de manière hésitante et ambiguë, il est vrai — que le phénomène le plus intéressant dans la création artistique pourrait bien être l'impossibilité d'écrire des phrases définitives et des œuvres définitives. Le passage auquel je pense (dans lequel Marcel parle de Wagner, de Hugo, de Michelet et de Balzac) contient plusieurs variations de ton et de position, parce que deux

choses très différentes séduisent l'imagination du narrateur proustien : premièrement la nature fragmentaire des grandes œuvres du XIX^e siècle, et deuxièmement l'idée que tout grand art, par définition, a une « unité vitale » et une complétude que la critique littéraire peut rendre explicite, mais ne peut en aucun cas créer. Je crois que cette dernière idée exprime une vue nostalgique de la relation de l'art au monde et de l'art au moi, que l'expérience personnelle du narrateur tend profondément à détruire. Il faudra revenir aux raisons de cette nostalgie. Pour le moment, soulignons les conséquences radicales — assez faciles à imaginer — de l'admiration de Marcel pour ce qu'il appelle les livres « manqués » des plus grands écrivains du XIX^e siècle. Si la qualité d'achèvement est reconnue comme un impératif culturel plutôt que comme un attribut inhérent à l'art, l'art court le risque de perdre le statut privilégié dont il a toujours joui. Si, comme les autres activités de la vie, l'art ne peut jamais être considéré comme une chose achevée, il cessera de dominer en tant que monument épistémologique au milieu des autres expériences humaines. L'art ne pourra plus alors se porter garant d'une réalité intrinsèquement signifiante et déterminée dans sa forme. Le réel n'est plus l'objet de l'art pas plus que de toute autre activité — comme faire l'amour ou jouer aux échecs — qui coexiste simplement avec les multiples activités que nous appelons la réalité. Il devient dès lors beaucoup plus difficile que dans le passé de définir ce qui est spécifiquement « artistique » à propos de l'art, et les efforts pour le définir ont donné à l'époque moderne des œuvres volontairement ouvertes et de plus en plus interrogatives. Est-ce que l'art nous parle de quoi que ce soit? Y a-t-il un sujet « derrière » l'œuvre d'art? Faut-il se débarrasser d'une esthétique de l'imitation ou de l'expression?

A l'extrême limite de cette réflexion sur elle-même qui caractérise la littérature contemporaine, nous trouvons chez Blanchot et chez Beckett une littérature obsédée par la nécessité de son propre échec. Le narrateur d'*A la Recherche du temps perdu* est bien sûr loin de prétendre que les artistes les plus intéressants du XIX^e siècle sont grands précisément à cause de leur échec. Mais son observation, dans *la Prisonnière*, correspond à l'aspect le plus original de sa propre réussite littéraire. C'est l'inachèvement de

cette œuvre, semblable à l'inachèvement de la vie elle-même, que je veux examiner. L'art proustien de l'inachèvement a contribué à renverser une esthétique qui voit l'art comme un musée sans vie, mais instructif, où nous entrons, censément pendant nos moments de loisir, afin de nous remplir de la signification morte de ces trophées immuables et inoffensifs de la vie.

Les rapports que le narrateur proustien établira entre l'art et le reste de la vie semblent avoir comme point de départ des questions posées par Flaubert afin de pouvoir affirmer la *séparation* entre l'art et la vie. Il semble qu'il y ait chez Marcel une préoccupation flaubertienne pour les correspondances entre le langage et la réalité. Mais le problème est posé dans l'œuvre proustienne de telle manière que malgré ses mornes analyses des possibilités humaines, elle se rapproche davantage des affirmations stendhaliennes les plus optimistes sur la liberté humaine, que des perspectives encore plus sombres de *Madame Bovary* et de *l'Éducation sentimentale*. Pour Flaubert, l'effort de traiter, en romancier, le problème de l'expression de la réalité par des mots ne change nullement la manière dont il pose la question; la tentative de résoudre le problème n'apporte rien de neuf aux termes mêmes du problème. La tragédie d'Emma est le résultat de ce que nous pourrions appeler sa dépendance incontestée de la conception flaubertienne du dilemme romanesque. Apparemment, pendant la composition de *Madame Bovary*, rien n'amena Flaubert à se douter qu'il s'était créé des difficultés insurmontables mais peut-être superflues en cherchant à faire de son art une transposition parfaite d'une réalité préexistante à l'expression verbale. Et Emma ne fait que suivre le même processus en sens inverse : Flaubert rêve à un style équivalent à la réalité indépendante de ses sujets; Emma cherche la réalité équivalente au vocabulaire des clichés romantiques.

Superficiellement, le narrateur proustien se soucie autant que Flaubert du problème de ce que les mots désignent. La vie de Marcel, comme celle d'Emma, apparaît structurée par une série de rêves pleins d'espoir et de « chutes » : M^{me} de Guermantes ne fournit pas la réalité nécessaire à rendre l'idée de mystère mérovingien vivante; Balbec n'illustre pas l'idée de la violence splendide de la nature; et le jeu de la

Berma, à première vue, ne ressemble pas à l'idée que le jeune garçon se fait du talent dramatique. Pendant son adolescence, Marcel, un peu comme Emma, attend que la vie lui apporte ce qu'il espère vaguement mais passionnément. Fasciné par certains mots — des noms de personnes et de lieux, et des abstractions morales — il s'efforce anxieusement de recevoir « le secret de la vérité et de la beauté à demi pressenties, à demi incompréhensibles, dont la connaissance était le but vague mais permanent de [sa] pensée ». Les déceptions que Marcel éprouve sont bien sûr importantes, mais remarquons bien qu'elles ne provoquent pas de méfiance obsessionnelle à l'égard de la pensée et du langage. Et ceci parce que le sens du moi chez Marcel est tellement dépendant de la forme de ses espérances que leur destruction vide littéralement son imagination. Par conséquent, le rythme d'illusion et de désillusion est différent chez Flaubert et chez Proust. Pour Proust, ce rythme consiste en une disparité entre le moi et le monde, plutôt qu'en un déséquilibre proprement flaubertien entre des fictions impersonnelles, inépuisables et une réalité qui est soit hypothétique et au-delà du langage (Flaubert parle d'un sujet romanesque comme d'une idée platonicienne), soit platement matérielle et inférieure au langage (Tostes et Yonville).

La fragilité du sens du moi sera certainement reconnue par les lecteurs de Proust comme le thème principal de la vie de Marcel. C'est là une source d'angoisse à laquelle il n'arrive pas à échapper à Combray, et que seule la littérature lui permettra de dominer, ou plus exactement de transformer en une joie créatrice. La *Recherche* est tout entière marquée par des épisodes cruciaux qui mettent en relief une étonnante perte d'être : la description au début de *Combray* des fuites vertigineuses d'une chambre à l'autre et d'une identité à l'autre quand le narrateur se réveille la nuit ne sachant où il est ni qui il est; la détresse de l'enfant quand il est séparé de sa mère, le soir; l'horreur que Marcel ressent dans la chambre d'hôtel de Balbec, se croyant entouré d'« ennemis » et de « choses qui ne [le] connaissaient pas »; et le vide de la personnalité qui l'empêche de reconnaître la ville de Venise (« je n'étais plus qu'un cœur qui battait ») quand sa mère irritée part pour la gare sans lui. Dans aucun de ces exemples il n'est question de