

Fryčer, Jaroslav

La gènese du sens dans A la recherche du temps perdu

Études romanes de Brno. 1972, vol. 6, iss. 1, pp. [7]-67

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112990>

Access Date: 06. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

A. LITTÉRATURE

LA GENÈSE DU SENS DANS A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

JAROSLAV FRYČER

INTRODUCTION

Peut-on aujourd'hui soumettre *A la recherche du temps perdu* à une relecture critique et avoir l'ambition d'y découvrir des aspects inconnus et d'ajouter quelques retouches au portrait du romancier, qui paraît parfaitement achevé?⁹ Ne semble-t-il pas qu'après plus de cinquante ans pendant lesquels les critiques ont abordé l'œuvre de Marcel Proust à partir des points de vue les plus variés (et parfois aussi les plus bizarres), on doit attendre un changement profond dans les conceptions de la littérature et de sa fonction pour revenir au roman proustien avec l'espoir d'y trouver de nouveaux points de contact avec l'époque contemporaine et un nouveau pouvoir de suggestion? Mais dans le cas des grandes œuvres d'art du passé — l'évolution de la critique moderne ne nous l'a-t-elle pas appris depuis longtemps? —, de telles questions ne sont pas du tout justifiées. On sait bien que tout chef-d'œuvre d'art — et qui aujourd'hui voudrait nier que l'œuvre de Proust n'en est pas un — ne se prête pas à une seule lecture définitive: les grandes œuvres sont toujours ambiguës du point de vue sémantique et renferment un nombre pratiquement illimité de significations possibles. Un critique contemporain a dit que la littérature lui paraît «la somme des réponses possibles aux questions réelles que se posent un homme et, à travers lui, une époque, une civilisation et, à la limite, l'humanité».¹ On ne peut pas souscrire à cette formule qui est valable non seulement pour la littérature en général mais aussi pour toute grande œuvre d'art.

Or, comme très souvent, tout n'est pas aussi clair qu'il pourrait paraître au premier abord. Les difficultés commencent au moment où nous cher-

* Le texte de la présente étude a été achevé en 1970 et remis sous presse l'année suivante, mais, pour des raisons techniques, sa publication a été retardée. C'est pourquoi son auteur n'a pu consulter de nombreux ouvrages sur Proust qui ont paru depuis, surtout à l'occasion du double anniversaire du romancier en 1971 et 1972. Parmi les monographies récentes, il faut mentionner avant tout les livres de Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier* (Paris, Les Sept Couleurs, 1971), et de Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman* (Paris, Gallimard, 1971), qui traitent un sujet en partie proche de celui de notre étude: la signification du roman proustien et la technique narrative de Proust. Dans quelques chapitres de son livre, Jean-Yves Tadié aborde le roman proustien à partir de points de vue analogues aux nôtres (notamment dans les chapitres II: «Points de vue et perspectives»; VI: «Le monde du langage» et VII: «Personnage et relation»). Les deux approches sont différentes: M. Tadié se concentre avant tout sur le côté technique de la narration, tandis que nous avons essayé de trouver un certain dénominateur sémantique commun aux phénomènes analysés et la réalisation de ceux-ci par divers moyens linguistiques. Que nos deux études arrivent à des conclusions qui, parfois, se rejoignent, prouve à notre avis non seulement que les méthodes analytiques adoptées sont justifiées, mais qu'elles sont aussi efficaces.

¹ Serge Doubrovsky: *Pourquoi la nouvelle critique?* Paris, Mercure de France 1967, p. 93.

chons des méthodes pour vérifier les résultats de notre lecture ou, comme le but de toute lecture critique est de comprendre et de faire comprendre le texte, notre interprétation du texte littéraire. Comment distinguer une lecture légitime ou possible, d'une lecture fausse? Si nous disons qu'une œuvre littéraire a plusieurs significations possibles, nous ne disons pas par là qu'elle puisse avoir n'importe quelle signification! La critique littéraire a voulu trancher cette question en s'appuyant sur différentes méthodes qui devaient assurer la justesse de ses interprétations. Qu'il nous soit permis d'en rester à cette constatation générale parce que l'éclaircissement de ce problème exigerait de résumer toute l'histoire bien connue de la critique littéraire à partir de Sainte-Beuve jusqu' à la «nouvelle critique» contemporaine.

Dans la présente étude, nous avons choisi la lecture d'*A la recherche du temps perdu* qui prend pour point de départ une analyse détaillée de la langue, et essayé de découvrir comment s'organisent chez Proust les moyens linguistiques et comment cette organisation fait apparaître la signification de son roman à partir des microstructures linguistiques jusqu'aux plans sémantiques d'ordre supérieur.

La critique littéraire moderne a toujours souligné l'importance d'une analyse de la langue qui devrait devenir le point de départ de toute lecture critique d'une œuvre littéraire. Nous ne voulons pas surcharger ces quelques pages d'introduction par des développements théoriques et abstraits sur la méthode de travail choisie. Mais, d'autre part, nous ne considérons pas comme tout à fait inutile de rappeler quelques principes généraux qui ont guidé notre choix bien que nous risquions de répéter des notions bien connues et des idées qui peuvent paraître des truismes.

Les travaux des structuralistes tchèques, notamment ceux de Jan Mukařovský et de Felix Vodička,² ont démontré, voici plus de trente ans, que dans la structure de l'œuvre littéraire, il y a des plans qui, projetés sur le fond historique, social, artistique, etc. de l'époque, peuvent acquérir différentes significations selon le point de vue adopté. C'est avant tout le plan qu'on pourrait qualifier, selon la terminologie du structuralisme tchèque, de thématique. D'autre part, il y des plans qui sont relativement stables et qui renferment des significations invariables, constantes: ce sont avant tout les plans de la langue et de la composition. Dans la structure d'une œuvre littéraire, il existe donc certaines couches où l'interférence avec d'autres structures extra-littéraires ou extra-artistiques est non seulement possible, mais presque inévitable, et d'autres couches où cette interférence n'intervient pas et qui, par conséquent, restent immanentes à la structure. Cette idée attestée par l'expérience de plusieurs générations de critiques littéraires, ne contredit pas les résultats des travaux récents sur la théorie de la structure littéraire, notamment les recherches systématiques consacrées à ce sujet par M. Michel Serres.³ Son modèle analytique de la structure comme d'un réseau de fonctions à plusieurs «chemins» reliant le pluralité des points (éléments de la structure) et, par

² Jan Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky* (Chapitres de la poétique tchèque), 3 vol., Praha, Svoboda 1948; Felix Vodička: *Struktura vývoje* (La structure de l'évolution), Praha, Odeon 1969.

³ *Hermès ou La Communication*. Paris, Éd. de Minuit 1968.

conséquent, à plusieurs entrées possibles, ne réfute pas l'idée des inter-férences entre différentes structures.

Le plan qui, dans une œuvre littéraire, est le plus constant, est celui de la langue. La phrase célèbre qui ouvre le roman de Proust: «Long-temps, je me suis couché de bonne heure» (I, 7),⁴ n'aura dans aucun contexte social, historique, politique ou littéraire, le sens de p. ex. «Parfois, je me couchais très tard.» Même sur le plan thématique, il y a des significations indiscutables. On ne pourra jamais contester le fait que Swann a épousé Odette. Mais on pourra discuter le sens de cet acte parce que différentes interprétations dépendront du point de vue à partir duquel nous aborderons le roman: Swann eut-il raison d'avoir contracté ce mariage? Proust avait-il bien préparé cette mésalliance du point de vue psychologique? Le changement de l'attitude de Mme Verdurin vis-à-vis de Swann après le mariage, est-il justifiable?

L'œuvre littéraire renferme une somme de significations constantes et certaines que le critique et le lecteur soumettent à une interprétation qui est, à la limite, toujours subjective. A une époque qui a souligné le caractère relatif des faits historiques, sociaux, artistiques, etc., nous avons jugé utile de fonder notre lecture du roman sur l'analyse du plan de la langue, c'est-à-dire sur l'analyse des significations qui sont indiscutables et qui ne sont pas sujettes à caution. On peut évidemment objecter que de telles significations ne représentent qu'une mince partie de l'œuvre littéraire, qu'on peut les dévoiler à la rigueur dans des microstructures sémantiques et que, tout compte fait, la valeur esthétique et humaine de l'œuvre se traduit dans les plans sémantiques d'ordre supérieur. D'ailleurs, la grandeur des chefs-d'œuvre n'est-elle pas renfermée justement dans leur ambiguïté, dans la polyvalence sémantique qui accorde à chaque époque et à chaque lecteur la possibilité d'en tirer des significations nouvelles ou plus nuancées?

Bien sûr, on ne peut pas contester le bien-fondé de telles objections. Mais nous n'avons nulle intention de proclamer que la méthode adoptée dans la présente étude soit la seule et toute-puissante méthode capable d'expliquer la totalité des sens de l'œuvre littéraire. L'analyse de la langue ne peut devenir qu'un point de départ destiné à fournir une base solide et authentique pour ce que nous considérons comme le but de la recherche critique: la compréhension et l'interprétation du contenu humain de l'œuvre d'art. Pour ne pas devenir arbitraire, l'interprétation doit reposer sur des fondements solides, sur des significations évidentes. Et c'est justement l'analyse des microstructures sémantiques, de l'organisation des moyens linguistiques et des significations qui s'en dégagent, qui, à notre avis, est l'une des méthodes qui frayent le chemin à une interprétation possible, non arbitraire de l'œuvre littéraire.

Évidemment un tel procédé critique ne nous donnera pas la clé de tous les secrets de l'œuvre. Ce qu'il nous permettra, c'est de découvrir certains principes, formels ou thématiques, selon lesquels est construit le texte. Il nous permettra de pénétrer ce que Jan Mukařovský a désigné par le

⁴ Toutes les citations d'*A la recherche du temps perdu* renvoient à l'édition en 3 tomes de Pierre Clarac et André Ferré dans la Bibliothèque de la Pléiade.

terme de «geste sémantique» (sémantické gesto), c'est-à-dire «le geste qui n'est pas du point de vue sémantique spécifié (et en ce sens — si l'on veut — c'est un geste formel), par lequel le poète a choisi les éléments de son œuvre et en a construit un 'tout sémantique'». ⁵ Dans le «geste sémantique» ainsi conçu, nous pouvons saisir les éléments essentiels de la vision du monde de l'écrivain et par là sa philosophie personnelle. Les traits particuliers et individuels de cette vision nous permettent en même temps de saisir le caractère spécifique de toute œuvre d'art: sa valeur esthétique. Il n'est peut-être pas hors de propos de rappeler que cette conception du travail critique, élaborée par l'un des principaux représentants du structuralisme tchèque il y a plus de trente ans, n'est nullement vieillie. Certaines tendances de la critique littéraire contemporaine en France ont abouti récemment à des conclusions qui, sur un plan différent, bien sûr, ne s'y opposent pas. Dans son livre déjà mentionné, Serge Doubrovsky a écrit: «Il y a, au départ, un homme, un écrivain, chez qui une certaine vision engendre ses propres moyens d'expression par un mouvement spécifique, créateur de l'œuvre — et c'est cela, avant tout, que la critique doit s'efforcer d'épouser et de ressaisir.» ⁶ La découverte de ce «mouvement spécifique et créateur» à laquelle nous pouvons arriver par des procédés exacts et scientifiques, voilà le tremplin qui nous permet de nous plonger dans l'interprétation de l'œuvre qui reste toujours réservée à la connaissance intuitive.

La présente étude se propose donc d'étudier les significations du roman proustien à travers l'analyse de sa langue, suivre la genèse du sens dans *A la recherche du temps perdu*. On sait bien que la langue de Marcel Proust a été l'objet de nombreuses études spéciales. Tous les critiques qui ont traité de l'œuvre de cet auteur, ont été plus ou moins obligés de mentionner au moins brièvement certains problèmes de la langue et du style de Proust. Nous ne voulons pas faire une revue critique des travaux existants sur la langue de Proust. ⁷ Qu'il suffise de dire que la plupart de ces études ne considèrent pas la langue et le style comme fonction de la vision particulière de l'écrivain, mais cherchent à découvrir comment les moyens linguistiques et leur organisation reflètent la réalité extérieure du monde décrit par Proust. C'est la méthode employée même dans la meilleure étude sur la langue de Proust que nous connaissons, «Zum Stil Marcel Prousts» de Leo Spitzer (on verra facilement dans la suite quelle dette l'auteur de la présente étude a contractée envers ce remarquable linguiste et critique littéraire). Certaines conclusions de Spitzer en donnent un témoignage convaincant: «[...] die kompliziert gebauten Sätze, die der Leser entwirren, ‚konstruieren‘ muss wie bei einem Antiken oder Römer, sind das Abbild der komplexen Welt, die Proust schaut. Nichts ist ein-

⁵ «Genetika smyslu v Máchově poesii» (La genèse du sens dans la poésie de Mácha). Publié dans *Kapitoly z české poetiky* III, p. 239.

⁶ Op. cit., p. 146.

⁷ Rappelons au moins que surtout ces dernières années sont marquées par un intérêt croissant porté à ce sujet. Parmi les monographies, les livres de Hans-Robert Jauss, Yvette Louria, Marcel Muller et, bien sûr, les études de Jean Mouton et Leo Spitzer (voir la *Bibliographie*) sont, à notre avis, les plus importantes.

fach in der Welt — nichts ist einfach in Prousts Stil. Er muss daher zur grossen Periode, ja zum Satzmonstrum kommen.»⁸

Nous nous sommes proposé un but différent. Suivant la célèbre définition du style — et de la langue — de Marcel Proust lui-même, «le style [...] est une qualité de la vision», nous avons essayé d'étudier la langue et le style de Proust en fonction de sa vision personnelle du monde. Nous avons voulu reconstruire le processus intellectuel et créateur au cours duquel apparaît le sens à travers une certaine organisation des moyens linguistiques. C'est un paradoxe curieux que tout Proustien connaît sans doute: nous savons précisément où se trouvaient les clochers de Martinville, où se trouvaient les aubépines de Combray, quels sont les modèles de tel ou tel personnage du roman, de quelle maladie souffrait le narrateur, etc. Mais nous ne savons pas encore précisément comment la signification d'*A la recherche du temps perdu* se dégage d'une certaine organisation des moyens d'expression, nous ne connaissons pas encore très bien l'élément où Marcel Proust se trouvait dans son naturel et qui était le domaine essentiel de son art: la langue. La présente étude ne veut être qu'une modeste contribution à ces recherches qui, à notre avis, devraient se placer au centre de l'intérêt de la recherche critique proustienne contemporaine.⁹

I. LE PLAN SÉMANTIQUE DE LA DÉNOMINATION

Dans son étude «O jazyce básnickém» (Sur le langage poétique),¹⁰ Jan Mukařovský indique les phénomènes qui peuvent être l'objet d'une analyse stylistique de l'œuvre littéraire: sur le plan phonétique, ce sont, p. ex., la structure phonique du texte, l'intonation, le débit, le timbre des voyelles, etc.; sur le plan thématique ce sont le mot, la phrase, des unités thématiques plus complexes (le paragraphe, le chapitre), le monologue, le dialogue, les significations sous-entendues, etc.¹¹ Dans l'analyse d'*A la recherche du temps perdu*, il n'est pas nécessaire de prêter une attention particulière à l'aspect phonique du texte, ce qui ne veut pas dire qu'il ne joue aucun rôle dans le roman proustien (en témoignent les parallélismes syntaxiques, les fameux «trois adjectifs de Proust», le choix des noms de lieux et de personnages, etc.). Mais au moment où le but de l'analyse n'est plus la description de la langue mais l'examen de celle-ci comme de l'un des éléments de la construction thématique du roman, il est préférable de se concentrer sur les plans linguistiques qui sont directement liés au plan thématique, c'est-à-dire la dénomination, la phrase et les contextes sémantiques d'ordre supérieur.

⁸ Op. cit., p. 367.

⁹ La présente étude a pris en considération toute l'œuvre publiée de Marcel Proust, mais les conclusions sont tirées avant tout du matériel fourni par *A la recherche du temps perdu*, notamment des textes qu'on peut considérer comme définitifs, c'est-à-dire *Du côté de chez Swann*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le Côté de Guermantes*, *Sodome et Gomorrhe* et une partie de *La Prisonnière* (voir la «Note sur le texte», par Pierre Clarac et André Ferré, I, XXIII—XXXVII).

¹⁰ Slovo a slovesnost 1940, repris dans *Kapitoly z české poetiky* I, pp. 78—128.

¹¹ La liste dressée par M. Mukařovský n'est pas complète, on pourrait ajouter par exemple le caractère, le motif ou même, sur un plan plus général, l'intrigue.

Le moyen linguistique le plus simple qui participe à la construction thématique du texte est le lexème (nous ne prenons pas en considération le morphème dont l'examen pour les buts de notre analyse paraît inefficace). Mais comme l'acte, par lequel l'auteur choisit tel mot au lieu d'un autre et précise ou détermine son sens, est plus important que son résultat, nous avons adopté le terme de dénomination qui nous paraît en ce sens plus approprié que «le mot», trop général, ou «le lexème», renvoyant au domaine purement linguistique.

Si nous voulons établir les couches stylistiques auxquelles appartiennent les unités lexicales dont se compose le roman de Proust, ce qui est l'une des premières tâches de toute analyse stylistique d'une œuvre littéraire, nous arrivons à une conclusion qui, de prime abord, paraît paradoxale: la majorité écrasante des mots fait partie de ce qu'on appelle le vocabulaire essentiel. L'analyse de 3.000 mots environ tirés de quelques passages du roman choisis au hasard a démontré qu'en moyenne un mot sur douze ne figure pas dans le *Dictionnaire fondamental* de G. Gougenheim.¹² A la page I, 177 ce sont les expressions: attache, omettre, croquis, noblesse, isoler, cérémonie, etc.; II, 177: décor, plante, éloignement, éclairage, brosser, destruction, etc. Les valeurs correspondantes dans trois romans contemporains de *Du Côté de chez Swann* sont les suivantes: un mot sur six dans *les Dieux ont soif* d'Anatole France, un mot sur sept dans *les Caves du Vatican* d'André Gide et un mot sur douze dans *le Grand-Meaulnes* d'Alain-Fournier dont la langue est généralement considérée comme très simple.

Cette constatation nous amène naturellement à une autre question: quelle est la répartition des différentes espèces de mots dans le texte de Proust? L'analyse de quelques extraits du roman effectuée d'après les mêmes critères que précédemment nous apprend que chez Proust, la fréquence des mots qui forment le plus souvent la base des dénominations — les substantifs et les adjectifs — est moins grande que la fréquence des mots qui sont les véhicules de différents rapports grammaticaux et logiques dans la phrase — les pronoms (sauf les pronoms personnels sujets) et les adjectifs déterminatifs, les adverbes et les conjonctions. Le rapport quantitatif entre ces deux catégories chez Proust et Gide est presque pareil: substantifs + adjectifs 34 0/0 et 33 0/0; pronoms et adjectifs déterminatifs + adverbes + conjonctions 32 0/0 et 33 0/0. Chez A. France ces chiffres sont: 42 0/0 et 29 0/0 et dans un roman contemporain (*Le Voyeur* de Robbe-Grillet) 52 0/0 et 22 0/0!

Il est évident que la valeur de ces données est restreinte. Il y a chez Proust des passages où la fréquence des mots «rares» est plus élevée. On peut, à juste titre, soutenir que pour une analyse stylistique, précisément ces mots «rares» peuvent être pertinents. Cependant cette esquisse statistique peut orienter l'analyse de la langue de Proust: on peut supposer — et la simple lecture du roman proustien l'atteste d'une manière convaincante — que chez Proust les significations apparaissent surtout dans les contextes d'ordre supérieur: dans les phrases, dans les touffes de phrases, dans les paragraphes. Ce qui est important, ce n'est pas la dénomination

¹² Paris, Didier 1958.

isolée et autonome et la couche stylistique à laquelle elle appartient, mais le manière dont elle est insérée dans les contextes plus complexes. C'est pourquoi l'analyse de la langue de Proust qui veut chercher comment l'organisation des moyens d'expression engendre la signification, doit se concentrer — sur le plan des moyens lexicaux — sur les différents procédés qui déterminent et restreignent le sens de la dénomination.

Les procédés syntaxiques qui, dans le roman de Proust, servent à préciser ou limiter le sens des dénominations nominales ou verbales, sont pareils à ceux employés dans n'importe quel texte littéraire moderne, mais ce n'est pas leur classification, c'est leur emploi qui nous intéresse. On peut diviser ces procédés en trois groupes essentiels:

- 1° Différentes formes d'expressions qualificatives, avant tout les épithètes;
- 2° Les comparaisons;
- 3° Les phrases subordonnées' (souvent sous forme de phrases entre parenthèses, intercalées, séparées par des tirets, etc.).

a) Détermination par les épithètes et par les subordonnées

La fonction générale de l'épithète («une figure particulière, indulgente et assez sympathique»; I, 110) et de la locution qualificative («des mouvements de recul, de doute»; I, 694) est de souligner ou d'actualiser une qualité d'un nom et par là caractériser et préciser sa signification. Le trait caractéristique de ce moyen de détermination est la pertinence sémantique entre la détermination et le déterminé, c'est-à-dire la parenté sémantique des deux éléments de la locution donnée. Il est évident que dans le texte de Proust, la majorité des épithètes appartiennent à ce groupe. Dans la description de la première rencontre du narrateur¹³ avec Saint-Loup (I, 728—738), nous lisons p. ex. les expressions: «une grande douleur, un jeune homme grand, le cou dégagé, une étoffe souple et blancheâtre, opale azurée et lumineuse», etc.

Cet emploi de l'épithète qui, dans la communication linguistique, est sa fonction essentielle, est typique de n'importe quel énoncé tant écrit que parlé. Nous n'allons pas traiter de ces épithètes et de différents problèmes linguistiques et stylistiques qu'elles soulèvent parce qu'on ne peut pas considérer leur emploi comme un trait marquant du langage de Proust. Dans l'ensemble des aspects de la détermination sémantique par l'épithète, nous choisissons un qui nous introduira dans le monde des particularités du style de Proust.

Après le premier paragraphe du passage mentionné où la rencontre avec Saint-Loup est décrite du point de vue d'un narrateur objectif et impassible, la distance sémantique entre les noms et les épithètes com-

¹³ Par le «narrateur» ou «Marcel», nous désignons en général «celui qui a écrit le roman, celui qui revit son passé»; «le héros» désigne «celui qui vit sa propre vie sans connaître l'avenir» (c'est la différence relevée déjà par Spitzer qui parle de «erzähltes Ich» et de «erzählendes Ich»). Pour le but de notre analyse, cette distinction est suffisante. Nous ne sommes pas obligé de distinguer plusieurs formes du narrateur et du héros, comme l'a fait p. ex. Marcel Muller dans son livre *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Droz 1965.

mence à grandir. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de l'impertinence sémantique du genre: «nuit verte, crépuscules blancs, les poissons chantants», etc. qui est la base lexicale de la métaphore. Nous avons en vue les expressions: «âge ridicule que je traversais — âge nullement ingrat, très fécond» (I, 730); «les minutes confuses» (I, 736); «le regard impassible, ce n'est pas assez dire, aussi implacable, dépouillé de ce vague respect qu'on a pour les droits d'autres créatures» (I, 730—731).

Toutes ces épithètes apparaissent dans le texte au moment où le narrateur passe de la description de Saint-Loup, de son comportement, des premiers épisodes de leur amitié, aux réflexions sur la place que cette connaissance a prise dès le début dans sa vie. En reconstituant sa vie passée, le narrateur a enfin compris ce que jadis était voilé par un mystère impénétrable: l'indifférence et la froideur de Saint-Loup d'une part et l'amabilité de Mme de Villeparisis et de M. de Norpois d'autre part. Les expériences acquises plus tard à l'époque où il fréquentait le monde ont permis au narrateur de jeter un regard de compréhension sur cet «âge ridicule, nullement ingrat, très fécond» dans lequel le jeune homme considère tous les gestes, toutes les paroles comme les manifestations extérieures des caractères des gens qu'il avait connus. Il avait besoin d'un certain recul pour pouvoir saisir la confusion qu'il avait ressentie et qu'il caractérise maintenant comme les «minutes confuses que j'avais passées avec lui». Dans les deux cas, l'affaiblissement du rapport sémantique entre le nom et son épithète reflète le processus par lequel le narrateur prend une position subjective par rapport à ce qu'il avait vécu et s'efforce d'intégrer différents épisodes de sa jeunesse dans sa vie à la lumière d'expériences acquises plus tard.

Le troisième exemple cité présente un autre emploi des épithètes. L'énumération «impassible, implacable, dépouillé» reflète l'effort du narrateur de pénétrer le sens véridique du comportement de Saint-Loup (dans l'extrait cité, il s'agit de son regard) ou au moins les qualités qui lui semblaient les plus impressionnantes. La recherche qui est le sens profond de ce procédé, est exprimée d'une manière explicite — comme d'ailleurs très fréquemment dans *A la recherche du temps perdu* — par une expression intercalée: «ce n'est pas assez dire». L'essence gnoséologique du procédé est la même que dans les exemples précédents: la recherche du sens des épisodes de la vie passée et de leur place dans la vie du narrateur.

Marcel ressent le besoin de pénétrer le sens non seulement de ses rapports avec les personnes mais aussi avec les places et les objets de son enfance. La chambre dans l'Hôtel-Grand de Balbec entourait Marcel au début d'une ambiance hostile à laquelle il s'adaptait très difficilement. Après avoir fait la connaissance du groupe des jeunes filles et d'Albertine, ses rapports avec Balbec et en même temps avec la chambre changèrent: «Ma chambre me semblait tout d'un coup nouvelle» (I, 925). Dans le passage où il cherche les raisons de ce changement, le narrateur emploie — avec d'autres techniques, bien sûr, dont nous allons parler — une série d'épithètes impertinentes indiquant les nouvelles qualités que la chambre acquit dans son esprit: «une voile impalpable, reflétée et fuyante, la chambre esthétique, des soirs picturaux» (I, 926).

Les passages, où ce procédé est mis en valeur, sont nombreux, notam-

ment dans les scènes qu'on pourrait appeler les «scènes-clés» dans lesquelles le narrateur passe par un moment privilégié de révélation d'une parcelle de vérité sur sa vie passée et sur tout ce qui avait été en rapport avec elle. Nous pouvons citer, entre autres, la «scène-clé» la plus significative du roman, la révélation de la madeleine. L'introduction donne la description de différentes circonstances par des épithètes pertinentes: «des gâteaux courts et dodus; la valve rainurée d'une coquille, la morne journée, un plaisir délicieux», etc. (I, 45). Mais au moment où le narrateur commence à se rendre compte de la signification cachée de cet épisode, nous trouvons, dans le texte les épithètes suivantes: «les vicissitudes indifférentes; les désastres inoffensifs; la brièveté illusoire; le petit coquillage de pâtisserie grossièrement sensuel; un plissage sévère et dévot», etc.¹⁴ Le même procédé entre en jeu dans la description de la première journée à Balbec. Tant que le narrateur nous présente d'une manière presque froide son arrivée à l'hôtel, sa première promenade à Balbec, les dénominations sont déterminées par des épithètes pertinentes: «images familières, l'escalier monumental, propos commerciaux», etc. (I, 662—663). Après le retour, il voit les choses et les personnes sous un angle différent et il essaie de trouver les liens secrets qui l'attachent au nouveau milieu où il va passer une partie de sa jeunesse: «l'attente» devient «vague et craintive», le directeur, le liftboy et tous les habitants de l'hôtel «indéniables, inamovibles, stérilisants» (I, 665—666).

Cette technique est employée dans toutes les parties du roman sans exception. Il serait superflu de citer d'autres exemples, chaque page du roman en fournit plusieurs. D'ailleurs dans ce premier chapitre, nous ne voulons pas faire une analyse exhaustive du procédé. Nos remarques à ce sujet, peut-être trop hâtives, n'ont qu'un seul but: orienter la recherche sur les rapports entre la langue de Proust et les significations de son roman.

Tous les exemples cités ont été extraits des premiers volumes d'*A la recherche du temps perdu*. Terminons par une citation de l'une des dernières parties du roman, *la Prisonnière*: Albertine joue quelques morceaux de Vinteuil et le narrateur traverse une nouvelle étape au cours de laquelle il pénètre le sens de la musique de Vinteuil et le rôle que celle-ci jouait dans sa vie. «L'ivresse» que cette musique lui donne, est «plus féconde», «les rumeurs, les couleurs» de Vinteuil sont «claires et bruyantes», «les sensations» sont «lumineuses, vagues» (III, 374—375). Toute une série d'épithètes impertinentes qui ont, en ce cas, un caractère métaphorique, traduisent le même processus que dans les exemples précédents: l'effort de pénétrer le secret de phénomènes de la vie passée.

La détermination sémantique par les épithètes, le passage des épithètes pertinentes aux épithètes impertinentes sont les traits caractéristiques de la langue de Proust au niveau de la dénomination. Cette technique est la concrétisation linguistique de la position que le narrateur prend par rapport à ce qu'il raconte: la position de celui qui, à travers la description

¹⁴ Certains adjectifs n'ont pas, dans le texte, la fonction d'épithète mais celle d'attribut. Cela ne change en rien leur qualité communicative et leur place dans la vision du monde qu'ils expriment.

détaillée des circonstances extérieures, veut saisir le sens de divers épisodes, personnes et objets, et leur donner une place dans le cours de sa vie.

L'analyse de la langue proustienne au niveau du mot fait voir l'effort incessant et — comme *A la recherche du temps perdu* est en réalité une œuvre inachevée — jamais accompli de déterminer le sens de la dénomination. Pour préciser, concrétiser et circonscrire son contenu sémantique et restreindre sa valeur, Proust emploie plusieurs procédés et l'épithète n'en est qu'un parmi d'autres. Qu'il nous soit permis d'insister une fois de plus sur le caractère de notre analyse dont l'objet n'est pas le vocabulaire de Proust mais l'organisation des moyens d'expression et le sens qui en naît. C'est pourquoi nous laissons de côté d'autres procédés de détermination sémantique. Mais comme la manière dont Proust précise le contenu sémantique des dénominations est de conséquence pour notre étude, nous allons donner quelques exemples du travail de Proust sur la langue à ce niveau sans entrer dans les détails.

Un second moyen important qui participe à la détermination sémantique du mot est la phrase subordonnée. Sa fonction dans l'acte de dénomination est, en général, de situer le mot dans le temps, l'espace et dans un certain contexte. Il y a pourtant un assez grande différence entre la détermination sémantique faite par l'épithète et par la subordonnée, due au caractère verbal de cette dernière: la subordonnée introduit dans la dénomination un élément dynamique mais elle assure en même temps l'unité du texte, la jonction de dénominations appartenant à des thèmes différents. Dans la phrase: «[...] ces regards volontaires, chargés d'une signification précise, qu'on adresse à quelqu'un qu'on connaît» (I, 177), la dénomination «regards» est déterminée par deux épithètes (la seconde a la forme d'une tournure participiale) et par une subordonnée. Tandis que les deux premières déterminations se rapportent directement au pivot sémantique «regards», la subordonnée franchit les limites du concept «regard» en indiquant ses rapports avec d'autres concepts, dans la phrase citée avec «la personne que nous connaissons».

La détermination par la subordonnée est fréquemment l'expression du même geste sémantique que nous avons déjà indiqué dans les paragraphes sur l'épithète. Elle montre l'effort du narrateur de chercher les liens secrets qui rapprochent les places et les personnes prises dans différents plans temporels: «En attendant ces réalisations [...] comme au temps où je connaissais à peine Gilberte [...] une série de douces images incessamment recréées finirent par prendre plus de place dans mon esprit que la vision de Gilberte et du jeune homme [...]» (I, 629); «[...] dans un de ces grands ateliers vitrés, comme celui de Saint-Lazare où j'allais chercher le train de Balbec» (I, 645); «En face de nous, à la saillie de la falaise de Parville, le petit bois où nous avons joué au furet [...]» (III, 1130), etc.

Les subordonnées déterminent fréquemment la dénomination ou une action par rapport à l'avenir (qui, du point de vue du héros, est l'avenir, du point de vue du narrateur, bien sûr, le passé): «nouvelle qui plus tard eut beaucoup d'influence sur ma vie» (I, 93); «Swann [...] compléta sa pensée en ces mots qui devaient plus tard prendre dans mon souvenir la va

leur d'un avertissement prophétique» (I, 563), etc. Ce genre de détermination reflète un autre aspect de l'effort qui organise le texte du roman: la recherche des rapports qui existent entre différents plans temporels, et de la place que tout incident, toute personne, tout geste et tout mot occupent dans le passé en fonction de la vie à venir.

Rappelons finalement une troisième fonction essentielle de la subordonnée dans le processus de détermination sémantique: la restriction du sens de la dénomination. Les exemples de cet emploi sont très nombreux dans *A la recherche du temps perdu* et il suffira d'en rappeler un seul pour faire voir quels cas nous avons en vue: «La situation sociale était la seule chose à laquelle le directeur fit attention, la situation sociale, ou plutôt les signes qui lui paraissaient impliquer qu'elle était élevée» (I, 663).

Pour terminer, nous allons citer, avec un bref commentaire, quelques exemples qui feront ressortir la complexité de la détermination dans le style de Proust. Dans la première phrase, c'est l'adverbe «parfois» qui est très amplement développé:

à ma fenêtre ← dans l'hôtel de Balbec

↓

«Parfois ↑ — le matin quand Françoise défaisait les couvertures qui cachaient la lumière,

↑

↑ — le soir quand j'attendais le moment de partir avec Saint-Loup, il m'était arrivé [. . .]» (I, 835).

La première détermination situe le sens du mot dans l'espace, les deux suivantes, dans le temps. La dénomination de base est mise en rapport avec le narrateur (le soir . . .) et en même temps avec une autre personne (le matin . . .). La complexité du procédé ressort plus clairement encore si nous prenons en considération que même le mot «parfois», si abondamment déterminé, est l'élément déterminant de ce qui, dans la phrase, suit: «il m'était arrivé . . .».

Dans la phrase suivante, les différents moyens déterminent la dénomination «un renoncement»:

«un renoncement ← n'est pas toujours total dès le début

↑

qu'il s'agisse du renoncement d'un malade, d'un moine, d'un artiste, d'un héros

↑

quand nous le décidons avec notre âme ancienne

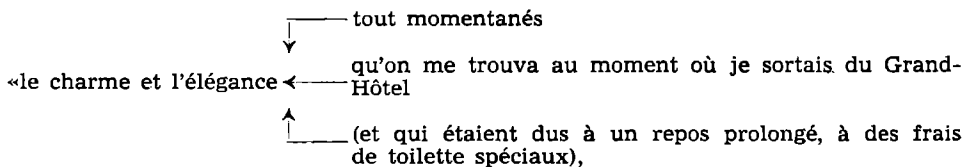
↑

et avant que par réaction il n'ait agi sur nous»

(I, 828).

L'énumération «d'un malade . . .» concrétise le sens général du concept de base. L'épithète «total» indique la qualité de ce concept, «dès le début» le précise du point de vue temporel par rapport au présent (quand nous le décidons . . .) et au futur (et avant que . . .).

Le dernier exemple est extrait du passage où le héros se prépare dans l'hôtel pour aller au thé donné par Elstir. Il espère faire enfin connaissance avec Albertine. Le pivot du texte est la dénomination «le charme et l'élégance» et tous les membres de la phrase convergent vers elle :



je regrettais de ne pas pouvoir les réserver (et aussi le crédit d'Elstir) pour la conquête de quelque autre personne plus intéressante, je regrettais de consommer tout cela pour le simple plaisir de faire la connaissance d'Albertine» (I, 870).

La détermination par l'épithète «tout momentanés» et la subordonnée qui suit, «qu'on me trouva au moment...», situent la dénomination dans le temps. La subordonnée mise entre parenthèses indique la genèse sémantique de la dénomination. Les trois déterminations mentionnées précisent le sens du «charme et l'élégance» à partir des deux points de vue différents: la première et la troisième du point de vue du narrateur, la seconde de celui des hôtes qui regardaient le héros à la sortie de l'hôtel. Toute cette partie de la phrase saisit certaines qualités de la dénomination en question. Le reste de la phrase la détermine d'une façon toute différente. Les subordonnées «je regrettais.. je regrettai» joignent deux plans temporels: celui du présent et celui du futur, et indiquent l'emploi prévu «du charme et de l'élégance». Le narrateur adopte la vision de son propre point de vue et essaie de pénétrer le sens de son comportement. L'expression intercalée (et aussi le crédit d'Elstir), met en rapport le sens que le narrateur attribue à l'incident, avec un autre personnage, Elstir. Elle exprime non seulement le respect porté par le narrateur au peintre mais, par opposition, aussi la qualité et le degré de l'amour que Marcel ressent à cette époque pour Albertine. Or, différentes déterminations employées dans la phrase nous font voir: l'origine «du charme et de l'élégance», leur qualité, la manière dont les regardaient les hôtes de l'hôtel, le sens qu'ils avaient pour le héros, comment celui-ci envisageait ses relations avec Elstir et Albertine. La phrase citée illustre très bien les deux aspects de différentes déterminations chez Proust: comment il a cherché le sens des phénomènes et comment il les faisait entrer dans d'autres contextes pour saisir les liens secrets qui existaient entre différents plans temporels dans la vie du narrateur.

Le processus compliqué par lequel Proust détermine le sens des mots dans son roman se déploie dans deux directions: d'une part, c'est l'effort de préciser les mots avec le maximum de détails, d'autre part, c'est l'effort de chercher, de pénétrer et de définir ses propres idées et les significations accessoires ou connotatives qu'il attribue aux phénomènes de la vie passée.

Sans prétendre, dans ce premier chapitre, avoir traité à fond la déno-

mination chez Proust, nous croyons avoir indiqué, en analysant les microstructures sémantiques, une des pistes qu'on peut suivre dans l'étude de la langue et du sens dans *A la recherche du temps perdu*. Nous avons vu que la dénomination chez Proust est un acte extrêmement complexe parce qu'il ne se concentre pas que sur les aspects extérieurs des phénomènes. En général, la fonction de différents procédés de détermination sémantique est de situer l'objet dans le temps et dans l'espace (ce qui est leur caractère non-pertinent), et de définir les rapports subjectifs du narrateur avec les phénomènes et chercher le rôle qu'ils ont joué dans sa vie passée aussi bien que dans sa vie ultérieure (ce qui est leur caractère pertinent). Ces conclusions partielles indiquent certains aspects du geste sémantique, de ce principe organisateur d'après lequel est construit le texte d'*A la recherche du temps perdu*. Ce sont: l'effort de trouver le sens de divers épisodes de la vie passée du narrateur, la signification qu'ils avaient plus tard dans sa vie, et finalement les rapports du narrateur avec les personnes et les choses, à la limite avec le monde et la société. Du point de vue gnoséologique, les techniques employées par Proust sur le plan de la dénomination, traduisent l'effort de se définir incessamment lui-même et de trouver sa vision personnelle de tout ce qui entourait le narrateur dans le passé, dans le présent et dans le futur.

b) Détermination par les comparaisons

Même une lecture peu attentive d'*A la recherche du temps perdu* fait voir que le nombre considérable de différents genres de comparaison joue, dans le style du roman, un rôle important, que l'emploi fréquent de ce procédé doit être fonction de la vision du monde chez Proust et que, par conséquent, la comparaison est un des éléments essentiels du style proustien. Les expressions imagées chez Proust ont été l'objet de plusieurs études spéciales; récemment V. E. Graham leur a consacré sa thèse *The Imagery of Proust*.¹⁵ Dans leurs études, les critiques en restent le plus souvent à la classification des métaphores et des comparaisons, définissent leurs types, leur construction, etc. V. E. Graham, p. ex., soumet les expressions imagées de Proust à une analyse très détaillée: il constate que sur 4.578 images qu'il a relevées dans *A la recherche du temps perdu*, il y a 54 % de comparaisons et 46 % de métaphores, il fixe le pourcentage des images visuelles, mentales, kinesthétiques, auditives, synesthétiques, etc. Étant donné le but de la présente étude, la comparaison ne sera pas l'objet de notre analyse, mais l'un des moyens de découvrir certaines valeurs gnoséologiques du roman. Nous allons essayer de définir leur place dans les ensembles contextuels supérieurs et la part qu'elles jouent dans la genèse du sens du roman.

Toute étude de l'expression imagée dans une œuvre littéraire demande des réflexions théoriques très approfondies sur la métaphore et la comparaison et sur le mécanisme de leur formation. Comme nous n'allons pas réfléchir sur la comparaison et la métaphore en tant que tropes rhétoriques, il suffira de rappeler le point de départ théorique sur lequel est

¹⁵ Oxford, Basil Blackwell 1966.

fondée notre analyse. Nous considérons comme comparaison toute expression imagée dans laquelle le rapport entre le mot-image et le mot-objet de comparaison est exprimé d'une manière explicite par un terme introducteur tel que «comme», «ainsi que», «semblable à», «pareil à», etc.¹⁶

Le trait commun de la métaphore et de la comparaison est le rapport d'analogie entre deux objets. D'après l'explication traditionnelle, la métaphore est la forme abrégée d'une comparaison. Elle substitue le mot-image au mot-objet de comparaison de sorte que, dans certains cas, ces deux mots sont simplement interchangeables. D'après cette explication, la différence entre la métaphore et la comparaison ne relève pas de l'essence de ces deux procédés mais de différents degrés de leur condensation. Mais on peut analyser ces deux tropes à partir d'un autre point de vue: tous les deux sont aussi le résultat d'un certain processus de connaissance. Et c'est justement cet aspect qui entre dans l'objet de notre étude.

Du point de vue gnoséologique, il existe, sans doute, une différence essentielle entre la métaphore et la comparaison, qui résulte du rapport du sujet parlant avec ce qu'il exprime à l'aide d'une «image». La métaphore implique toujours une appréciation et une vision spécifique de l'objet. L'auteur qui s'exprime par une métaphore a pénétré, compris et dominé l'objet dont il parle. Dans le cas de la comparaison, il s'agit d'un processus psychique contraire. A l'aide de la comparaison, nous éclaircissons certains aspects de l'objet de comparaison, nous cherchons ses correspondances avec d'autres objets, nous le situons dans des contextes nouveaux et, par là, nous nous rendons compte de sa signification. «L'origine de la comparaison est [...] en rapport avec la lutte de l'homme pour l'expression de la diversité de la nature, avec la lutte de la raison pour la pensée», disent les auteurs d'un dictionnaire tchèque de poésie publié récemment.¹⁷ Henri Morier dit que la comparaison peut être dans l'esprit (c'est la métaphore), ou dans les termes (c'est la comparaison). En tout cas les théoriciens sont d'accord que la métaphore comprend un élément sentimental tandis que la comparaison est plutôt le résultat d'un processus intellectuel.

On peut prouver la double attitude de l'auteur en face de la réalité, tel qu'elle se manifeste dans les deux tropes dont nous parlons, par les exemples du passage de la comparaison à la métaphore qui, chez Proust sont assez fréquents. De retour de sa première promenade à Balbec, Marcel veut monter dans sa chambre. Le directeur lui-même appelle l'ascenseur et pour la première fois Marcel voit le liftier, «un personnage encore inconnu de moi, qu'on appelait 'lift'» (I, 665). Marcel regarde le garçon inconnu et la double comparaison fait voir l'effort qu'il fait pour découvrir la place que le liftier occupe dans l'hôtel, de trouver les qualités qui lui rendraient ce personnage proche et familier: «et qui, au point le plus

¹⁶ Il existe, bien sûr, plusieurs classifications d'expressions imagées. D'après celle récente, de Danielle Bouverot («Comparaison et métaphore», *Le Français moderne*, 1969; Nos 2-4), notre conception de la comparaison correspondrait à «la comparaison» et à «l'identification atténuée».

¹⁷ Josef Brukner-Jiří Filip: *Věšší poetický slovník* (Dictionnaire de poésie). Praha, ČS 1968, p. 241.

haut de l'hôtel, là où serait le lanternon d'une église normande, était installé comme un photographe derrière son vitrage ou comme un organiste dans sa chambre». Dans l'ascenseur, Marcel observe les gestes du garçon et essaie d'entrer en conversation avec lui. Mais cette fois, Marcel ne parle plus du «liftier» et ne fait plus appel à d'autres comparaisons; il commence à développer la seconde comparaison sous forme d'une métaphore très riche: «[...] j'adressai la parole au jeune organiste, artisan de mon voyage et compagnon de ma captivité, lequel continuait à tirer les registres de son instrument et à pousser les tuyaux». Jusqu'à la fin du paragraphe, Marcel développe cette métaphore: «et [je] lui demandai si je ne le gênais pas dans l'exercice d'un art à l'endroit duquel, pour flatter le virtuose, je fis plus que manifester de la curiosité, je confessai ma prédilection».

Le processus intellectuel qui est à l'origine du paragraphe cité et qui a déterminé l'emploi de la comparaison et de la métaphore, est simple. Au début, Marcel se trouve face à face avec un garçon qu'il ne connaît pas, donc avec un phénomène inconnu. Il cherche tout d'abord les affinités qui rattachent cet inconnu aux gens du milieu qui était celui de Proust — d'où deux comparaisons avec le photographe et l'organiste. Marcel intègre le personnage inconnu dans le domaine de ses propres idées, connaissances et sentiments et essaie par là de découvrir ses rapports subjectifs avec celui-ci. Ce n'est qu'après avoir pénétré le «secret» du personnage et après l'avoir rendu pour ainsi dire familier à son esprit, que Marcel passe à la métaphore et peut entrer dans le domaine qu'il connaît bien.

Ce processus est compris d'une manière implicite dans toute métaphore: tout acte d'appréciation doit nécessairement être précédé par un acte de connaissance et par la compréhension du phénomène. Ce qui est, dans le cas de Proust, important, c'est que chez lui nous pouvons suivre ce processus directement dans le texte et, par conséquent, définir la place de la comparaison dans la construction sémantique d'*A la recherche du temps perdu*.

Les exemples du passage de la comparaison à la métaphore sont dans le roman assez fréquents. Il y a des cas où ce processus se réalise à l'intérieur d'une seule phrase: «Enchaîné à mon strapontin comme Prométhée sur son rocher, j'écoutais mes Océanides» (I, 720); «Ils se réunissaient là en effet, comme les premiers chrétiens, non pour partager seulement une nourriture matérielle, d'ailleurs exquise, mais dans une sorte de Cène sociale [...]» (II, 512). Mais le plus souvent, le passage se fait dans plusieurs phrases ou dans un paragraphe. Deux variantes sont possibles. Dans la première, la comparaison est simple et la métaphore, qui est son aboutissement, est amplement développée. C'est la cas de la comparaison: «Pour cela, il faut un témoin qu'on laisse pénétrer dans ce monde nouveau et délicieux, comme dans une fleur un insecte bourdonnant et volage», et des métaphores suivantes: «le germe dérobé d'envie et d'admiration», «le nombre énorme de calices bourgeois», «le pouvoir de dissémination» (I, 516). Dans la seconde variante, c'est la comparaison servant de point de départ qui est développée, tandis que la métaphore finale termine soudain le passage. Nous citons, à titre d'exemple, les

souvenirs, empreints de l'humour typique de Proust, de l'art culinaire de François: «[...] elle allait elle-même aux Halles se faire donner les plus beaux carrés de romsteck [...] comme Michel-Ange passant huit mois dans les montagnes de Carrare à choisir les blocs de marbre les plus parfaits pour le monument de Jules II» (I, 445). Dans la phrase suivante, Marcel exprime sa crainte que «notre vieille servante ne tombât malade de surmenage comme l'auteur du Tombeau de Médicis dans les carrières de Pietrasanta», et «le jambon de Nev'York» est comparé au «marbre rose». Après une série de comparaisons et plusieurs épisodes intercalés, apparaît, treize pages plus loin, la métaphore finale: «Le bœuf froid aux carottes fit son apparition, couché par le Michel-Ange de notre cuisine sur d'énormes cristaux de gelée pareils à des blocs de quartz transparent» (I, 458).

L'analyse des exemples précédents met en relief une autre différence encore, d'ailleurs bien connue, entre la comparaison et la métaphore. Dans la métaphore le «tertium comparationis» doit être relativement facile à distinguer, ce qui est la seule possibilité de créer une métaphore intelligible (tant que l'écrivain, bien sûr, n'a pas l'intention de créer des métaphores hermétiques). Dans le cas de la comparaison, le mot-image et le mot-objet de comparaison peuvent être choisis dans des domaines sémantiques bien différents parce que c'est toujours le terme introducteur qui rend l'analogie compréhensible. Comme Proust, par l'intermédiaire de Marcel, cherche avant tout ses rapports subjectifs avec les objets et avec la société, il leur attribue des qualités qu'on ne leur attribue pas d'habitude. Même de ce point de vue l'emploi de la comparaison comme l'un des moyens de détermination sémantique de la dénomination est une technique typique de la vision de Proust: elle lui permet de trouver certaines qualités toute particulières des objets et des gens et de les introduire dans son roman. La description des thés avec Gilberte nous fournit un exemple caractéristique d'une métaphore impertinente, intelligible seulement grâce aux comparaisons précédentes. La métaphore: «Bien mieux, pour procéder à la destruction de la pâtisserie ninivite, Gilberte ne consultait pas seulement sa faim [...]» (I, 506) serait parfaitement hermétique sans la phrase précédente où une série de comparaisons la préparent. Comme le jeu des comparaisons et des métaphores y est très subtil, il faut la citer intégralement: «Et elle [= Mme Swann] nous faisait entrer dans la salle à manger, sombre comme l'intérieur d'un Temple asiatique peint par Rembrandt, et où un gâteau architectural, aussi débonnaire et familier qu'il était imposant, semblait trôner là à tout hasard comme un jour quelconque, pour le cas où il aurait pris fantaisie à Gilberte de le découronner de ses créneaux en chocolat et d'abattre ses remparts aux pentes fauves et raides, cuites au four comme les bastions du palais de Darius.»

Nous voudrions terminer l'exposé sur le passage de la comparaison à la métaphore chez Proust par un exemple qui résume peut-être le mieux la signification du procédé. Dans le long paragraphe: «Puis, même ma propre vie... sur mon oreiller» (I, 820-821), Marcel décrit les changements qui se sont effectués dans sa vie après son arrivée à Balbec. Dans une série de comparaisons très compliquées, il essaie de se rendre compte

de différents aspects de sa vie nouvelle et de leurs conséquences pour l'avenir: «[...] un décor nouveau, comme celui planté tout au bord du plateau et devant lequel [...] des acteurs donnent un divertissement»; «ces chutes courtes qui suivent le sommeil comme les autres ivresses, que ce soit le vin qui les procure ou une convalescence; mon corps [...] avait mesuré le temps [...] par la pesée progressive de toutes mes forces refaites que, comme une puissante horloge, il avait cran par cran laissé descendre de mon cerveau dans le reste de mon corps [...]», etc. La métaphore qui succède à la dernière série de comparaisons résume tout ce qui a précédé: la rêverie fantasmagorique de Marcel engourdi et son retour douloureux dans la réalité: «Pareil à un matelot qui voit bien le quai où amarrer sa barque, secouée cependant encore par les flots, j'avais bien l'idée de regarder l'heure et de me lever, mais mon corps était à tout instant rejeté dans le sommeil; l'atterrissage était difficile [...]» (I, 821). On peut très bien suivre le processus psychique et gnoséologique qui est la base de l'emploi de cette technique: la recherche, longue et assidue, du sens des phénomènes, celle des rapports qui les allient — exprimée par les comparaisons —, et enfin l'acte de compréhension par lequel les phénomènes apparemment incohérents, se regroupent dans un tout significatif par l'acte qu'exprime la métaphore finale.

Pour pouvoir définir la place et la fonction de la comparaison dans le style de Proust et le rôle qu'elle joue dans la construction du texte de son roman, il faut se poser la question suivante: dans quels passages la fréquence des comparaisons augmente-t-elle, quelles sont les pages où le nombre des comparaisons est, par rapport à d'autres pages, le plus grand? Or, en général, Proust concentre les comparaisons surtout dans les pages (1) où Marcel réfléchit sur le sens d'un épisode de sa vie passée (éventuellement de la vie passée d'un autre personnage, p. ex. de Swann), (2) où il décrit ses impressions subjectives essayant de trouver ses rapports personnelles avec le monde et la société, (3) dans d'autres où il décrit des personnages, des objets jusqu'alors inconnus et où il dégage leurs aspects nouveaux. Citons au moins quelques exemples typiques de ces emplois.

La description de la soirée chez Mme Verdurin appartient aux passages du premier type. Swann y entend la sonate de Vinteuil et commence à comprendre quelle signification cette musique avait dans son amour pour Odette. Sur une page et demie du texte (I, 351—353), nous lisons les comparaisons suivantes: «idées [...] qu'il percevait maintenant, comme si elles se fussent [...] débarrassées du déguisement uniforme de la nouveauté»; «les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire»; «O audace aussi géniale peut-être [...] que celle d'un Lavoisier, d'un Ampère»; «le piano solitaire se plaignait comme un oiseau abandonné de sa compagne»; «le violon [...] lui répondit comme d'un arbre voisin» (les deux dernières comparaisons constituent le point de départ d'une métaphore: «Merveilleux oiseau! le violoniste semblait vouloir le charmer, l'apprivoiser, le capter»), etc. Par une douzaine de comparaisons Marcel montre l'effet que la sonate a fait sur Swann et comment ce personnage trouve, à travers l'analyse de ses propres impressions, la place de la musique de Vinteuil dans sa vie sentimentale.

Le dialogue de Marcel et de M. de Norpois représente le deuxième type de passages où la fréquence des comparaisons augmente. Dans la conversation, les longues répliques de M. de Norpois sont interrompues à plusieurs reprises par de courtes phrases dans lesquelles Marcel essaie de chercher son rapport personnel avec ce que M. de Norpois dit et avec ce personnage lui-même. La comparaison y est le procédé essentiel: «Mon esprit comme un fluide qui n'a de dimensions que celles du vase qu'on lui fournit» (I, 475); «ce qui me permettait, comme une divinité de l'Olympe [...] de pénétrer moi-même» (I, 477); «ce regard vertical, étroit et oblique (comme, dans le dessin en perspective d'un solide, la ligne fuyante d'une de ses faces)» (I, 478—479), etc.

Dans le troisième groupe entrent les descriptions d'un phénomène inconnu ou d'aspects nouveaux d'objets et de personnages déjà connus. C'est le cas de la description de la mer à Balbec. La mer comme élément de la nature est décrite à l'aide de plusieurs métaphores («ce vaste cirque éblouissant et montagneux»; «les sommets neigeux de ses vagues en pierre d'émeraude»). Les comparaisons ont une autre fonction: elles aident à situer Marcel dans cette scène, elles mettent tout en rapport avec lui, enfin elles lui dévoilent la signification qu'aura pour lui un phénomène inconnu: la chambre d'hôtel. Marcel voit la mer «dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques, comme dans les hublots d'une cabine de navire», il la voit, dit-il, «de la fenêtre à laquelle je devais ensuite me mettre chaque matin comme au carreau d'une diligence dans laquelle on a dormi» (I, 672—674).

Toutes les fois que Marcel parle de ses impressions, qu'il cherche à comprendre un épisode de sa vie passée ou sa place dans la société et dans l'univers des objets, la fréquence des comparaisons augmente, p. ex. dans la description de la visite de Marcel chez Albertine, dans ses réflexions sur le refus d'Albertine de lui donner un baiser, dans les impressions de Marcel après le déménagement dans la résidence des Guermantes, etc.



D'après la fonction qu'elles ont dans le texte, on peut diviser les comparaisons dans *A la recherche du temps perdu* en deux groupes: (1) celles dont le rôle est d'illustrer le texte et d'augmenter son expressivité (les comparaisons expressives), (2) celles dont la fonction est de déterminer ou d'expliquer une dénomination ou un ensemble signifiant supérieur (les comparaisons explicatives).

La première catégorie est formée par les comparaisons qui, sur la base d'une simple analogie entre deux objets, mettent en relief une qualité de l'objet de comparaison, le plus souvent une qualité perceptible à nos sens. A la différence de celles qui appartiennent à l'autre groupe, les comparaisons illustratives ne dépassent pas les limites sémantiques du mot-objet de comparaison et ne renvoient pas à une autre sphère de significations; «Parfois dans le ciel de l'après-midi passait la lune blanche comme une nuée [...]» (I, 146). Nous ne considérons pas ces comparaisons courantes comme marquantes du style proustien et c'est pourquoi nous n'allons pas les analyser à fond. Il suffit de rappeler que

ces comparaisons, chez Proust, font valoir le plus souvent différents traits de phénomènes complexes: du comportement d'un personnage, d'une action, d'un incident. Aussi développent-elles généralement avant tout les verbes, rarement les substantifs et les adjectifs isolés: «Les gouttes d'eau, comme des oiseaux migrateurs qui prennent leur vol ensemble, descendaient à rangs pressés du ciel» (I, 150); «mais les paroles restèrent si indistinctes et le son que seul je perçus se prolongea si doucement et me sembla si musical, que ce fut comme si, dans la ramure assombrie des arbres, un rossignol se fût mis à chanter» (I, 814); «[...] si j'avais depuis des années — comme un parfumeur à un bloc uni de matière grasse — fait absorber à ce nom de princesse de Parme le parfum de milliers de violettes [...]» (II, 426—427).

Les comparaisons de ce genre sont l'un des procédés les plus courants dans la poésie et dans la prose narrative. Dans le cas de Proust, nous avons pu constater une fonction particulière de l'emploi de ce procédé: le mot-objet de comparaison est rarement une qualité ou un objet isolé. Les comparaisons expressives de Proust sont formées le plus souvent sur la base d'analogies complexes, c'est-à-dire sur les analogies entre deux actions, deux impressions composées, etc. Mais pour le but de la présente étude, les comparaisons du deuxième groupe, celles qui sont explicatives, sont plus importantes.

Pour exposer la différence entre les deux genres, nous reprenons l'exemple déjà cité: «Parfois dans le ciel de l'après-midi passait la lune blanche comme une nuée» (I, 146). La comparaison, dans cette phrase, est simplement expressive, elle détermine par une image une qualité isolée de l'objet donné, une qualité perceptible à nos sens. Dans la suite de la phrase, la dénomination «la lune blanche» est déterminée par une autre comparaison: «furtive, sans éclat, comme une actrice dont ce n'est pas l'heure de jouer et qui, de la salle, en toilette de ville, regarde un moment ses camarades, s'effaçant, ne voulant pas qu'on fasse attention à elle». La fonction de cette comparaison n'est pas de concrétiser, par une image, une qualité isolée de la dénomination de base. Elle intègre «la lune blanche» dans un contexte tout à fait différent, dans l'univers qui était familier au narrateur parce qu'il y vivait — au moins en esprit — pendant toute sa vie d'homme adulte: dans le monde de l'art. Il s'agit donc d'une comparaison qui n'enrichit ni ne précise l'idée que le lecteur se fait de la lune, par le renvoi à une qualité appartenant au monde des apparences; elle fait voir quelle place occupe «la lune blanche» dans les idées et dans les impressions de Marcel, comment il l'a associée à sa vie intérieure.

Cette comparaison est en même temps un point d'intersection où se projette l'expérience du narrateur, où se rejoignent les impressions de Marcel-petit garçon regardant la lune et les expériences acquises par Marcel-homme adulte. A l'époque où l'incident cité a eu lieu, le petit garçon Marcel ne pouvait pas sans doute voir l'analogie entre la lune et l'actrice dont parle Marcel-narrateur. La comparaison est donc la création de l'homme adulte qui reconstitue sa vie passée et en cherche le sens même dans les détails apparemment les plus insignifiants; elle établit un pont entre Marcel-héros et Marcel-narrateur et cette comparaison con-

stitue le foyer vers lequel convergent, à travers un laps de temps considérable, deux regards appartenant à deux périodes différentes.

En général, toutes les comparaisons explicatives dans *A la recherche du temps perdu* ont une fonction analogue. Elles sont le résultat du processus de connaissance, de la recherche du sens de la vie passée. Peu importe si Marcel parle de lui-même ou d'un autre personnage. Même à l'intérieur de ce groupe de comparaisons, on peut distinguer deux subdivisions: (1) les comparaisons qui sont un moyen de mettre en relief la recherche du sens du passé et (2) celles qui aident à insérer des objets et des épisodes dans l'univers intellectuel de Marcel.

Dans la première catégorie entrent les comparaisons choisies dans différents domaines sémantiques qui déterminent des impressions et des actes complexes, rarement des qualités isolées: «Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité [...] les motifs [...] — si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots [...] ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier» (I, 209). Toutes les comparaisons de ce genre ne sont pas aussi simples que celle que nous venons de citer. Elles se combinent le plus souvent avec d'autres moyens qui renforcent leur fonction. Mais chaque fois ces comparaisons traduisent l'effort de dévoiler, à travers une image poétique, le sens profond de phénomènes enfouis dans le passé. La comparaison bien connue qui exprime l'analogie du fonctionnement de la mémoire et du jeu japonais («Et comme dans ce jeu où les Japonais... de ma tasse de thé»; I, 47—48), comprend deux énumérations. Une autre, «comme un coiffeur... tel Aimé» (I, 695), se compose d'une phrase principale amplement développée et de sept subordonnées.

Les comparaisons explicatives du premier type sont choisies dans les domaines les plus divers. Pourtant, un groupe mérite notre attention parce qu'il démontre l'un des grands amours de la vie de Proust qui était pour lui en même temps un paradis défendu: ce sont des comparaisons choisies dans l'univers de la nature. Elles se rattachent presque toujours à des impressions de Marcel très compliquées et parfois abstraites et vagues: «[la chambre] où, par un temps glacial, le plaisir qu'on goûte est de se sentir séparé du dehors (comme l'hirondelle de mer qui a son nid au fond d'un souterrain dans la chaleur de la terre)» (I, 7); «cette salle à manger interdite, hostile [...] s'ouvrait à moi et, comme un fruit devenu doux qui brise son enveloppe, allait faire jaillir, projeter jusqu'à mon cœur enivré l'attention de maman [...]» (I, 30); «je m'efforçais d'émigrer dans des pensées éternelles, de ne laisser rien de moi, rien de vivant, à la surface de mon corps — insensibilisée comme l'est celle des animaux qui par inhibition font les morts quand on les blesse [...]» (I, 663).

Le deuxième groupe des comparaisons que nous avons désignées comme explicatives, adaptent les phénomènes du passé à l'angle sur lequel Proust observait le monde et la société. Elles forment l'écran sur lequel se projettent les expériences vécues du narrateur adulte et, par conséquent, le lieu de rencontre des impressions immédiates de Marcel-héros et des opinions et des idées de Marcel-narrateur. Les comparaisons faisant partie de ce groupe ne déterminent pas des impressions et des événements com-

plexes mais, le plus souvent, des phénomènes et des sentiments très précis.

Les comparaisons choisies dans le domaine que Proust connaissait le mieux, dans celui de l'art, sont les plus fréquentes. A l'intérieur de ce groupe, les images tirées de la littérature et de la musique prévalent de loin: «Ma mère fut obligée de s'interrompre, mais elle tira de cette contrainte même une pensée délicate de plus, comme les bons poètes que la tyrannie de la rime force à trouver leurs plus grandes beautés» (I, 24); «[la fatigue] avait isolé et rompu les os de mes jambes, de mes bras, que je sentais assemblés devant moi [...] et que j'allais relever rien qu'en chantant comme l'architecte de la fable» (I, 822); «[...] ajouta-t-elle [=Françoise] avec respect, fondant la grandeur de cette famille à la fois sur le nombre de ses membres et l'éclat de son illustration, comme Pascal, la vérité de la Religion sur la Raison et l'autorité des Écritures» (II, 22—23); «je ne pouvais croire que le seul fait d'être une femme [...] pouvait faire qu'on fût aussi différent des siens, comme dans les chansons de geste où toutes les vertus et les grâces sont réunies en la sœur de frères farouches» (II, 250). L'un des traits caractéristiques de ces comparaisons — et on peut le dire en général de toutes celles qui appartiennent à ce groupe — est leur impertinence sémantique (p. ex. Françoise X Pascal). Ceci ne doit pas nous étonner: Proust n'avait pas besoin d'associer à sa vie intérieure les phénomènes appartenant à l'univers qu'il connaissait bien, mais au contraire les objets et les actes faisant partie du monde qui n'entraît pas dans son champ de vision.

Les comparaisons tirées du monde de la musique ne déterminent pas seulement les impressions et les dispositions d'esprit du narrateur comme on pourrait le supposer d'après la nature de la musique, mais aussi les phénomènes très concrets et «non-musicaux»; elles ont très souvent une nuance comique très prononcée: «les bruits les plus éloignés [...] se percevaient détaillés avec un tel 'fini' qu'ils semblaient ne devoir cet effet de lointain qu'à leur pianissimo, comme ces motifs en sourdine si bien exécutés par l'orchestre du Conservatoire [...]» (I, 33); «elle [=la pierre du balcon] recommençait imperceptiblement à blanchir et par un de ces crescendos continus comme ceux qui, en musique, à la fin d'une Overture, mènent une seule note jusqu'au fortissimo suprême [...]» (I, 396); «[les jeunes filles de Balbec sèment leur] marche lente — comme Chopin la phrase la plus mélancolique — de gracieux détours où le caprice se mêle à la virtuosité» (I, 791); «[...] dit Françoise en prenant la conversation aux Guermantes de la rue de la Chaise, comme on recommence un morceau à l'andante» (II, 22).

Par rapport aux précédentes, les comparaisons choisies dans d'autres arts sont moins nombreuses; pourtant nous les rencontrons, dans *A la recherche du temps perdu*, assez souvent. Le domaine du théâtre: «Je me doutais que pour elle [=Françoise], faire une commission à ma mère quand il y avait du monde lui paraîtrait aussi impossible que pour le portier d'un théâtre de remettre une lettre à un acteur pendant qu'il est en scène» (I, 28); «le décor strictement nécessaire (comme celui qu'on voit indiqué en tête de vieilles pièces pour les représentations en province)» (I, 44); «et tous deux cherchaient à reproduire la manière dont M. de

Norpois avait dit cette phrase, comme ils auraient fait pour quelque intonation de Bressant ou de Thiron dans *l'Aventurière* ou dans *le Gendre de M. Poirier*» (I, 483). La peinture: «[...] il était encore devant nous [...] avec le geste d'Abraham dans le gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann» (I, 36). L'architecture: «[...] notre menu, comme ces quatre-feuilles qu'on sculptait au XIII^e siècle au portail des cathédrales, reflétait un peu le rythme des saisons et des épisodes de la vie» (I, 71).

Un autre groupe est constitué par les comparaisons qui relèvent les analogies entre les phénomènes de la vie passée du narrateur et les images tirées du domaine qui était, lui-aussi, l'élément naturel de la pensée de Proust: de la religion, de la mythologie et de la philosophie. Comme dans le cas précédent, il s'agit de comparaisons pertinentes — de même que dans le passage où la figure de la mère penchée sur le lit de Marcel, est comparée à «une hostie pour une communion de paix» (I, 13), ou dans le passage où Marcel pleurant qui cache sa tête dans un énorme paquet de tapis, est comparé «aux Juifs qui se couvraient la tête de cendres dans le deuil» (I, 393) — et de celles, plus fréquentes, se rapportant aux phénomènes qui, apparemment, n'ont rien à faire avec le religion et la pensée philosophique. Très souvent, elles produisent aussi un effet comique: «Mais en disant qu'il [= M. de Norpois] parlerait de moi à Gilberte et à sa mère (ce qui me permettrait, comme une divinité de l'Olympe qui a pris la fluidité d'un souffle, de pénétrer moi-même [...] dans le salon de Mme Swann [...])» (I, 477); «[Françoise dit], contrefaisant la voix de Mme de Villeparisis de laquelle elle croyait citer textuellement les paroles, tout en ne les déformant pas moins que Platon celles de Socrate ou saint Jean celles de Jésus» (I, 697).

Un groupe de comparaisons explicatives mérite encore d'être mentionné parce qu'il permet d'étayer la fonction de ces comparaisons dans le texte. Elles font voir comment les expériences vécues de Marcel-narrateur se projettent dans la reconstruction de l'enfance de Marcel-héros. Il s'agit des comparaisons choisies dans le monde que Marcel — aussi bien que Proust — ont eu maintes fois la possibilité de connaître de très près: celui de la médecine — «Une félicité m'envahit comme quand un médicament puissant commence à agir et nous enlève une douleur» (I, 32); «mais ne la [= Odette] lâchant pas, comme un chirurgien attend la fin du spasme qui interrompt son intervention, mais ne l'y fait pas renoncer [...]» (I, 362); «je souffrais comme un malade qui a vidé sa fiole de morphine sans en avoir sous la main une seconde» (I, 609); «elle [= la duchesse] parlait du plaisir qu'elle aurait à regarder cette photographie comme de celui qu'un malade sent qu'il aurait à manger une orange [...]» (I, 593).

★

L'analyse des comparaisons dans le roman de Proust et de leur fonction dans la construction sémantique du texte appuie les conclusions du chapitre précédent par de nouveaux arguments et les éclaire, en même temps, à partir de certains points de vue nouveaux. La comparaison est aussi un moyen de détermination sémantique, elle nuance ou limite le sens d'une dénomination. Avec d'autres moyens, épithètes, énumérations,

phrases subordonnées, etc., les comparaisons forment des touffes de procédés qui déterminent les éléments signifiants du texte dans tous les plans linguistiques. L'emploi des comparaisons donne à ce processus un caractère très prononcé de la recherche du sens des phénomènes particuliers. L'élément scrutateur est renforcé par de fréquentes comparaisons impertinentes, c'est-à-dire celles dont le mot-image et le mot-objet de comparaison appartiennent à des sphères sémantiques bien distantes. Enfin la fréquence des comparaisons tirées des arts, de la philosophie, de la médecine, témoigne d'une autre fonction du procédé: il est l'élément médiateur qui, à travers l'analogie avec ce que Proust-homme adulte connaissait bien, ouvre au narrateur l'accès à son enfance et à sa jeunesse, que, au moment où il écrivait son roman, il fallait exhumer d'un passé lointain.

L'analyse des comparaisons chez Proust fait voir en même temps d'autres aspects encore de la construction sémantique du roman. Dans l'emploi de cette technique, l'intersection de deux plans temporels — celui de Marcel-héros et celui de Marcel-narrateur — se manifeste avec beaucoup plus d'évidence que dans le cas d'autres moyens de détermination sémantique. A la lumière de ce qui a été dit, on peut entrevoir la solution d'un autre problème, celui de la dénotation et de la connotation dans la langue proustienne.¹⁸ Nous n'avons pas l'intention d'entrer dans les détails et d'analyser spécialement ce problème. D'ailleurs toutes les conclusions de la présente étude apportent aussi des remarques à ce sujet. Qu'il nous suffise de dire, à propos des comparaisons, que dans le processus par lequel le narrateur essaie de comprendre sa vie passée, les personnages, les événements, les activités et les impressions de son enfance, évoquent dans l'esprit du narrateur des associations complexes et variées. On peut dire que tout phénomène a un double sens: un sens immédiat pour Marcel-héros et un autre pour Marcel-narrateur. C'est pourquoi les significations connotatives dans la langue proustienne sont très riches. En ce sens, les comparaisons servent non seulement à saisir la signification des phénomènes et à déterminer les idées du narrateur lui-même, mais aussi à limiter les significations connotatives. La métaphore laisse à l'imagination du lecteur un champs libre relativement assez vaste: le nombre de significations connotatives possibles peut être considérable. La comparaison, par contre, entoure les connotations de la dénomination à laquelle elle se rattache d'un cercle qui pose des limites aux significations associatives que le narrateur veut introduire dans le récit. Nous considérons cette polarité — la recherche du sens des mots d'une part et la délimitation des significations connotatives — comme le sens profond de la détermination complexe des mots qui, dans le style de Proust, joue un rôle capital. Pour l'étude de cette polarité, les comparaisons fournissent un matériau très riche.

¹⁸ Nous comprenons ces deux concepts au sens courant dans la critique littéraire, tel qu'il a été défini p. ex. par Georges Mounin, reprenant la conception d'André Martinet, dans *La Communication poétique*. Paris, Gallimard 1969, pp. 24-25.

II. LE PLAN SÉMANTIQUE DE LA PHRASE

Dans le chapitre précédent, nous avons soumis à l'analyse les microstructures sémantiques dans *A la recherche du temps perdu*, c'est-à-dire les contextes inférieurs à la phrase. Nous avons pu suivre l'effort de Proust de saisir et de définir le contenu conceptuel des mots et leurs rapports avec d'autres mots. Nous avons pu constater comment les dénominations, et par conséquent les phénomènes de la réalité extra-linguistique qu'elles expriment, sont intégrées dans différents contextes où elles acquièrent le sens que l'auteur leur attribue, et comment Proust organise, à l'aide des mots précisément définis, un tout esthétique. Chaque page du roman proustien nous fournit une quantité d'exemples qui font voir non seulement différents moyens de détermination conceptuelle du mot mais aussi différents procédés de détermination des sens associatifs. On a parfois l'impression que Proust — au moins sur ce plan sémantique de son roman — ne voulait pas donner carte blanche au lecteur pour trouver plusieurs interprétations des épisodes de la vie passée du narrateur, qui, à son avis, n'avaient qu'un seul sens. Si un incident peut avoir plusieurs significations, le narrateur les exprime d'une manière explicite.

Le présent chapitre nous introduira dans les contextes supérieurs du cycle romanesque de Proust, ceux de la proposition et de la phrase. D'après ce qu'a démontré l'analyse de la dénomination, on ne sera pas surpris de voir apparaître, entre l'objet du roman — c'est-à-dire la vie passée de Marcel — et tout ce qui dans la vie de celui-ci a suivi aux épisodes décrits, d'autres relations encore dont l'expression se situe sur le plan de la phrase.

a) La construction temporelle de la phrase

Nous avons eu plusieurs fois déjà l'occasion de rappeler le rôle que joue l'aspect temporel dans l'acte de dénomination chez Proust. On peut dire en général que tout phénomène, tout épisode de la vie de Marcel est le lieu de rencontre de deux optiques: celle qui renferme les expériences vécues dans le passé et celle qui résulte du processus de la connaissance à une période ultérieure. Tout moment dans le roman devient un foyer vers lequel converge ce qui a précédé et ce qui a suivi. En ce sens, *A la recherche du temps perdu* est une des premières étapes de l'évolution du roman contemporain, dont l'un des aboutissements est p. ex. le roman de Michel Butor. Proust n'était pas le seul à avoir adopté cette technique. Nous la rencontrons, parmi ses contemporains, non seulement chez André Gide, mais aussi dans *le Diable au corps* de Radiguet et dans bien d'autres romans. Mais il a, à l'époque, su tirer le mieux toutes les conséquences de cette technique et en faire un des éléments constitutifs de son roman.

La conception du temps comme interpénétration perpétuelle du passé et de l'avenir n'est pas, chez Proust, un expériment technique ou le but de sa création artistique, comme c'est le cas pour Butor (cf. ses *Degrés*). Cette conception est le résultat naturel de la méthode de Proust, de

l'intention qu'il réalise dans son roman. D'après Proust, on ne peut comprendre différents épisodes du passé qu'en les mettant en rapport avec tout ce qui a précédé et ce qui a suivi. De ce point de vue la construction temporelle, extrêmement complexè, de la phrase dans *A la recherche du temps perdu* est profondément fonctionnelle. On peut illustrer son rôle par l'emploi le plus simple de cette technique, à savoir par les phrases intercalées qui désagrègent la chronologie du récit par des regards jetés dans le passé ou dans l'avenir.

Les regards jetés dans le passé ne mentionnent très souvent qu'un événement qui est en relation avec ce qui se passe dans le présent: «Il [= Swann] se rappelait parfois qu'il avait, bien des années auparavant, essayé un jour de lire à travers l'enveloppe une lettre adressée par Odette à Forcheville» (I, 523); «Mme Swann manquait rarement d'adopter les usages qui passent pour élégants [...] (comme beaucoup d'années auparavant elle avait eu son *hansom cab*, ou faisais imprimer sur une invitation à déjeuner que c'était *to meet un* personnage plus ou moins important)» (I, 546). La fonction de ces phrases intercalées est la recherche d'analogies entre deux phénomènes, l'un dans le passé et l'autre dans le présent.

Un autre genre de phrases qui introduisent, dans le récit, les événements passés, constitue l'une des pierres angulaires de la méthode de Proust: il s'agit des phrases qui, en renvoyant à un événement passé, contribuent à la compréhension d'un événement présent: «Mais, posait-on à Gilberte une question sur ce qu'elle avait fait, alors on voyait dans ces mêmes yeux l'embarras, l'incertitude, la dissimulation, la tristesse qu'avait autrefois Odette quand Swann lui demandait où elle était allée et qu'elle lui faisait une de ces réponses mensongères [...]» (I, 565). Dans l'exemple cité, la phrase commençant par «on voyait» aide le narrateur à saisir deux vérités: tout d'abord la similitude de certaines qualités de Gilberte et de sa mère (plus loin, nous lisons une remarque générale à ce sujet: «Sans doute on sait bien qu'un enfant tient de son père et sa mère»). Mais en même temps, la comparaison de la Gilberte actuelle avec l'Odette du passé permet à Marcel de comprendre quelques aspects du caractère de la jeune fille, et par là aussi ses rapports avec Gilberte.

Les phrases qui interrompent la chronologie du récit par des rappels de l'avenir, les phrases du type «fore-flash», jouent, dans *A la recherche du temps perdu*, une fonction analogue à celle des phrases du type «back-flash». De simples rappels d'une action future¹⁹ sont représentés par des exemples suivants: «La mort qui, comme le prouvera plus loin, dans ce livre, une cruelle contre-épreuve, ne diminue en rien les souffrances de la jalousie» (I, 524); «Pour le plaisir, je ne le connus naturellement qu'un peu plus tard, quand, rentré à l'hôtel, resté seul, je fus redevenu moi-même» (I, 872); «Mais Jupien, lequel avait des parties d'indiscrétion que

¹⁹ Il faut faire remarquer que la situation est, dans ce cas, quand même un peu différente parce que ces rappels de l'avenir éclaircissent toujours des phénomènes à partir d'un point de vue nouveau, celui des expériences vécues depuis le moment qui, dans le récit, se situe sur le plan du présent.

je ne connus que plus tard [...]» (II, 66); «[...] il ne m'identifia, je l'ai su longtemps après, que quelques minutes plus tard» (II, 579).²⁰

Dans les exemples du deuxième groupe, la fonction du procédé est plus apparente que dans le cas des phrases visant au passé: c'est une fois de plus la recherche du sens des phénomènes et des rapports subjectifs avec eux. Très souvent, cette fonction est exprimée explicitement soit sous certaines réserves («C'est peut-être d'une impression ressentie aussi auprès de Montjouvain, quelques années plus tard, impression restée obscure alors, qu'est sortie, bien après, l'idée que je me suis faite du sadisme» I, 159), soit directement comme simple constatation d'un fait incontestable («On verra plus tard que, pour de tout autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie» I, 159; «Swann [...] compléta sa pensée en ces mots qui devaient plus tard prendre dans mon souvenir la valeur d'un avertissement prophétique et duquel je ne sus pas tenir compte» II, 264). Le dernier exemple cité fait voir comment Proust introduit, dans le récit, non seulement l'avenir relatif (celui du narrateur), mais aussi l'avenir absolu (celui du lecteur).

L'interpénétration de différents plans temporels dans le roman proustien ne se réalise pas que sous forme de regards brusques dans le passé ou dans l'avenir. C'est une technique qui forme l'un des principes organisateurs d'*A la recherche du temps perdu* et qui se projette dans les détails les plus infimes. Le problème du temps qui, dans le roman, occupe une place de premier ordre, n'est pas un problème du temps absolu formulé métaphysiquement. Pour Proust le temps est une catégorie qui est mise en relation avec la fonction essentielle de l'œuvre d'art. La construction temporelle complexe de son roman résulte de l'idée fondamentale de la philosophie proustienne, à savoir que tout événement est situé dans l'espace et dans le temps, qu'il est lié par d'innombrables rapports avec le passé aussi bien qu'avec l'avenir. Si nous voulons comprendre un événement, il nous faut le reconstruire, entre autres aussi dans sa situation temporelle. La complexité de la chronologie des thèmes, des épisodes, des incidents, etc. est en même temps l'une des sources de l'extrême densité sémantique du texte proustien: divers rapprochements avec d'autres phénomènes, divers regards et perspectives entrent dans le cadre d'une seule phrase et déterminent un épisode — parfois très simple — à partir de différentes expériences vécues dans différentes situations. La polarité temporelle qui, dans l'exemple suivant, est exprimée par le couple «maintenant» (représentant en fait un avenir relatif, celui du narrateur) et «alors» (c'est-à-dire le passé, la jeunesse du narrateur), est le fil d'Ariane de la composition d'*A la recherche du temps perdu*: «[...] on m'avait habitué à placer avant toutes les autres [...] celles [= les fautes] dont je comprends maintenant que leur caractère commun est qu'on y tombe

²⁰ Un cas particulier mériterait d'être analysé, parce qu'il éclaire la composition du roman proustien: les phrases renfermant des anticipations qu'on pourrait appeler des anticipations de composition: «[...] une de ces curieuses contradictions dont on va trouver l'explication à la fin de ce volume (Sodomie I)» (II, 381); «un enthousiasme [...] qui [...] m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire» (II, 397), etc.

en cédant à une impulsion nerveuse. Mais alors on ne prononçait pas ce mot [...]» (I, 33).

La polarité «alors-maintenant» ne marque pas seulement différentes perspectives temporelles, elle est en même temps le poteau indicateur qui montre le chemin vers la connaissance et la compréhension des phénomènes. Les différences entre les phénomènes tels qu'ils se présentaient à son esprit dans le passé et tels qu'il les voit à présent, amènent le narrateur à chercher leur signification justement dans la juxtaposition du passé et du présent qui lui révèle une vérité supérieure. Cette vérité embrasse toutes les étapes par lesquelles le narrateur est passé au cours de sa recherche: «Mon désir avait cherché avec tant d'avidité la signification des yeux qui maintenant me connaissaient et me souriaient, mais qui, le premier jour, avaient croisé mes regards comme des rayons d'un autre univers» (I, 950), dit le narrateur. Cette phrase sur les yeux d'Albertine lui sert de point de départ pour des réflexions sur la nature de ses relations avec la jeune fille.

Le texte d'*À la recherche du temps perdu* fournit une quantité suffisante d'exemples de ce genre permettant d'étudier en détail cet aspect de l'œuvre de Proust. Les constructions temporelles extrêmement complexes sont fréquentes surtout dans les passages où Marcel reconstitue des épisodes de sa vie passée et où il essaie de définir sa place dans la société. Cette technique lui permet d'introduire dans son champ de vision tout ce qui est, dans le passé, dans le présent et dans l'avenir, en rapport avec les personnes et les incidents dont il parle. Dans l'exemple suivant, Marcel cherche les raisons des angoisses éprouvées en sa première enfance, dans le fait que même dans l'esprit de l'enfant, tout ce qui va se passer se projette sur l'arrière-fond du moment présent: «J'aurais voulu ne pas penser aux heures d'angoisse que je passerais ce soir seul dans ma chambre sans pouvoir m'endormir; je tâchais de me persuader qu'elles n'avaient aucune importance, puisque je les aurais oubliées demain matin» (I, 24). Dans un autre exemple tiré du même passage, la conscience de ce qui va suivre, permet au garçon de supposer plus facilement l'évolution de ses rapports avec la mère: «Je venais de prendre la résolution de ne plus essayer de m'endormir sans avoir revu maman, de l'embrasser coûte que coûte, bien que se fût avec la certitude d'être ensuite fâché pour longtemps avec elle, — quand elle remonterait se coucher» (I, 32).

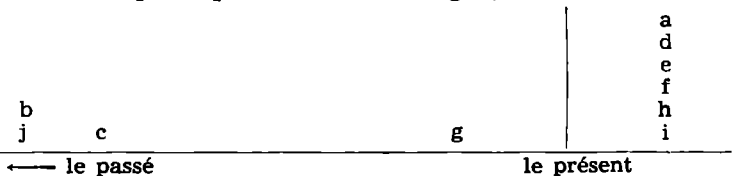
Au moment où Proust adopte la technique de plusieurs perspectives temporelles en parlant d'objets ou de personnes qu'il avait connus, le procédé assume une fois de plus les deux fonctions que nous avons pu repérer dans les chapitres précédents. Dans la phrase suivante, les regards dirigés vers Swann à partir des points de vue temporels différents amènent Marcel à comprendre ce personnage dans toute la complexité de son caractère, les mobiles et les conséquences de son comportement: «Or, n'osant pas se dire, par peur de ne pas le croire, qu'il aimerait toujours Odette, du moins en supposant qu'il fréquenterait toujours les Verdurin (proposition qui, a priori, soulevait moins d'objections de principe de la part de son intelligence), il se voyait dans l'avenir continuant à rencontrer chaque soir Odette» (I, 247). Dans ce cas, le cours supposé des événements dans l'avenir éclaircit le comportement de Swann dans le

présent. Dans le deuxième genre de citations, le jeu compliqué de différents plans chronologiques met les autres personnes en rapport avec le narrateur: «De même, quand elle lisait la prose de George Sand, qui respire toujours cette bonté, cette distinction morale que maman avait appris de ma grand'mère à tenir pour supérieure à tout dans le vie, et que je ne devais lui apprendre que bien plus tard à ne pas tenir également supérieure à tout dans les livres [...]» (I, 42). Les deux exemples cités n'illustrent pas seulement les deux fonctions essentielles du procédé, mais montrent aussi les deux réalisations concrètes de l'introduction de l'avenir dans le récit: un avenir hypothétique dans le premier, un avenir réel dans le deuxième exemple.

La construction temporelle de la phrase dans *A la recherche du temps perdu* n'est pas toujours aussi simple que dans les exemples cités. Le plus souvent, elle est beaucoup plus compliquée, d'autres procédés encore participent à sa matérialisation linguistique. Les deux phrases suivantes illustrent cette technique dans toute sa complexité. Le jeu de différents plans chronologiques montre très clairement comment divers rapports temporels convergent, dans la pensée du narrateur, vers un seul moment. Dans le premier exemple, il s'agit d'une délimitation temporelle de la dénomination «un dimanche». La fonction des subordonnées n'est pas seulement de déterminer ce moment, mais aussi de suggérer quels sont les rapports de différentes personnes avec ce qui s'est passé à un moment précis — «un dimanche» —, et de définir les circonstances qui accompagnent l'action principale de la phrase, «nous vîmes» (il s'agit du moment où, chez les Proust, les opinions sur Legrandin ont changé):

- (a) «Un des dimanches
 - (b) qui suivit la rencontre sur le Pont-Vieux
 - (c) après laquelle mon père avait dû confesser son erreur,
 - (d) comme la messe finissait,
 - (e) que [...] quelque chose de si peu sacré entraînait dans l'église
 - (f) que Mme Goupil, Mme Percepied ...
 - (g) (toutes les personnes qui, tout à l'heure [...] étaient restées les yeux absorbés dans leur prière)
 - (f) ... commençaient à
 - s'entretenir avec nous à haute voix
 - (h) nous vîmes [...] Legrandin
 - (i) que le mari de cette dame ...
 - (j) avec qui nous l'avions dernièrement rencontré
 - (i) ... était en train de
 - présenter à la femme d'un gros propriétaire terrien des environs»
- (I, 124).

On peut établir les coordonnées temporelles des propositions qui se rapportent au présent ou à un passé plus ou moins éloigné, comme suit:



Dans le deuxième exemple, la détermination à partir de différents points de vue chronologiques définit les sentiments du narrateur au moment où il a appris que Françoise allait remettre à sa mère le mot qu'il lui avait écrit. Dans ce cas, il s'agit donc moins de la détermination temporelle d'un moment précis que de sa définition par la confrontation de ce moment avec le passé et avec l'avenir :

«Aussitôt mon anxiété tomba;

(a) maintenant ce n'était plus

(b) comme tout à l'heure pour jusqu'à demain que j'avais quitté ma mère,

(c) puisque mon petit mot allait, la fâchant sans doute...

(d) (et doublement parce que ce manège me rendrait ridicule aux yeux de Swann),

(c) ... me faire

du moins entrer invisible et ravi dans la même pièce qu'elle [...]

(e) puisque cette salle à manger interdite, hostile...

(f) où, il y avait un instant encore, la glace elle-même [...] me semblaient recéler des plaisirs malfaisants et mortellement tristes parce que maman les goûtait loin de moi,

(e) ... s'ouvrait à moi et [...]

(g) allait faire jaillir [...] l'attention de maman tandis qu'elle lirait mes lignes» (I, 30).

L'angoisse de Marcel a disparu parce que ses raisons dans le passé (propositions b, f) n'existent plus et le garçon peut se réjouir à l'idée des plaisirs supposés qui l'attendent dans l'avenir (c, g). La complexité des rapports temporels est soulignée par une incisive restreignant le sens de la phrase «d» et par la double optique adoptée: celle de Marcel (a, b, c, e, f, g) et celle de sa mère (une partie de ,c' — «la fâchant sans doute...», ,d' et la fin de ,g' — «tandis qu'elle lirait»). Comme dans la plupart des phrases de ce genre, la technique du mélange des plans temporels rejoint ici la technique du mélange des actions réelles et hypothétiques.

La fonction de la construction temporelle de la phrase proustienne se révèle, d'après les exemples cités, d'une manière manifeste. On peut l'illustrer d'une façon particulièrement probante par les phrases, fréquentes dans le roman de Proust, dans lesquelles le narrateur superpose, sans raison apparemment visible, des phénomènes passés et présents appartenant parfois à des champs sémantiques très différents: «[...] ce que je demandais à leur [= de la duchesse et princesse de Guermantes] opinion sur *Phèdre* de me rendre, c'était le charme des après-midi d'été où je m'étais promené du côté de Guermantes» (II, 57); «je m'efforçais de ne pas plus penser à cet incident [= le complot de Rachel organisé contre une jeune actrice] qu'à la souffrance de ma grand-mère quand mon grand-oncle, pour la taquiner, faisait prendre du cognac à mon grand-père [...]» (II, 173); «le plaisir que peut donner une jolie maison [...] ne pouvait pas calmer mon angoisse commençante aussi pénible que celle que j'avais jadis à Combray quand ma mère ne venait pas me dire bonsoir ou celle que j'avais ressentie le jour de mon arrivée à Balbec [...]» (II, 72).

A quoi servent ces plongées brusques et apparemment non motivées dans un passé aussi lointain? Proust donne lui-même la réponse à cette question dans le passage où Swann se rend compte du changement dans le comportement d'Odette mais ne le comprend pas: «[...] comme c'était progressivement, jour par jour, qu'Odette s'était refroidie à son égard, ce n'est qu'en mettant en regard de ce qu'elle était aujourd'hui ce qu'elle avait été au début, qu'il aurait pu sonder la profondeur du changement qui s'était accompli» (I, 321). Swann ne pouvait pas comprendre ce qu'Odette était devenue parce qu'il la regardait exclusivement à partir du moment présent et qu'il ne projetait pas, dans son comportement, tout ce qu'il savait d'elle et de ses rapports avec elle dans le passé.

La superposition du présent et du passé est d'après Proust («Tels je les voyais tous deux, retirés de ce nom de Guermantes dans lequel, jadis, je les imaginais menant une inconcevable vie, maintenant pareils aux autres hommes et aux autres femmes [...]» II, 524) un des chemins menant vers la compréhension des caractères, de nos rapports avec les objets et avec la société à différentes périodes de notre vie. C'est dans le temps que se forment les caractères, c'est dans le temps qu'ont lieu différents événements de notre vie et c'est dans le temps que se modifient nos rapports avec la société. Si nous voulons pénétrer l'essence et la signification d'un phénomène qui se constitue et se développe dans le temps, nous sommes évidemment contraints d'en prendre en considération l'aspect chronologique et de juxtaposer différents visages de ce phénomène tels qu'ils se présentaient à notre esprit à différentes étapes de son devenir. L'analyse des passages de ce genre démontre que la construction temporelle complexe de la phrase proustienne est la conséquence naturelle de cette conception du processus de la connaissance humaine. On peut considérer en même temps cet aspect de la phrase dans *A la recherche du temps perdu* comme l'un des traits essentiels du style de Proust et de sa vision du monde.

b) La pluralité des points de vue

Les analyses précédentes de la construction sémantique d'*A la recherche du temps perdu* ont abouti à certaines conclusions partielles dont le dénominateur commun est l'effort de Proust d'éclaircir tout ce qu'il introduit dans son roman, les objets, les personnes, les actions, à partir des points de vue les plus variés, et de définir perpétuellement le sens des mots, des phrases et, par conséquent, les idées et les sentiments du narrateur. Dans le domaine des microstructures sémantiques, le sujet parlant s'efforçait de dépister le sens des mots par une détermination minutieuse de leur sens conceptuel. Ce fait résulte sans doute du caractère linguistique de la dénomination qui n'offre pas d'autres possibilités pour définir le contenu sémantique des mots. Mais au moment où nous abordons les plans contextuels supérieurs, ceux de la proposition et de la phrase, nous remarquons un nouvel aspect de ce processus: la pluralité des points de vue à partir desquels le narrateur observe les choses et les personnes, ce qui, sur le plan du mot, était une technique rarement employée. Il s'agit de la pluralité des optiques d'un seul sujet, ou de plusieurs sujets

parmi lesquels le narrateur peut figurer mais très souvent ne figure pas. Nous avons en vue les cas dont un exemple très simple nous est donné dans la phrase où Marcel demande à M. de Norpois d'intervenir auprès de Gilberte et de Mme Swann en sa faveur, où il lui demande «une intervention qui lui eût donné si peu de peine, et à moi tant de joie» (I, 479).

La superposition de différents plans temporels que nous avons analysée dans le chapitre précédent, n'est qu'une seule technique parmi d'autres, par laquelle se réalise l'intention profonde du roman proustien — la recherche du sens de l'existence passée. L'analyse d'*A la recherche du temps perdu* montre que la signification d'un événement passé doit être cherchée non seulement dans divers rapports temporels, mais aussi dans l'évaluation des multiples significations que cet événement peut avoir dans diverses situations pour le narrateur aussi bien que pour les autres observateurs ou acteurs.

La première catégorie de la pluralité des points de vue est constituée par les cas où un phénomène est envisagé dans différents contextes par un seul sujet concret ou par un sujet qui n'est pas précisément déterminé. La fonction de ce procédé est identique à celle des autres techniques déjà mentionnées: elle fait voir différents aspects du phénomène qui, dans leur ensemble, créent une image complexe d'un objet ou d'une personne. La différence entre cette technique et la détermination complexe du mot chez Proust résulte de la richesse du matériau linguistique qui peut être exploité sur le plan de la phrase et qui permet un jeu combinatoire plus développé.

S'agit-il d'une pluralité des points de vue dont le sujet est le narrateur, cette technique aide à chercher et à définir les rapports subjectifs de Marcel avec tout ce qui l'environne: «[...] le petit chemin de fer nous arrêta à l'une des stations qui précédaient Balbec-Plage et dont les noms mêmes [...] me semblaient étranges, alors que, lus dans un livre, ils auraient eu quelque rapport avec les noms de certaines localités qui étaient voisines de Combray» (I, 661). Remarquons que dans l'exemple cité, un nouvel élément apparaît qui entre en cause surtout dans les contextes supérieurs et qui sera l'objet du chapitre suivant: une action hypothétique.

Le deuxième exemple illustre bien la qualité essentielle du procédé: la pluralité des points de vue naît de la pluralité des attitudes que le narrateur adopte, dans son esprit, à l'égard du monde extérieur: «[...] des gens étaient assis dans un salon de lecture pour la description duquel il m'aurait fallu choisir dans le Dante tour à tour les couleurs qu'il prête au Paradis et à l'Enfer, selon que je pensais au bonheur des élus qui avaient le droit d'y lire en toute tranquillité, ou à la terreur que m'eût causée ma grand'mère si [...] elle m'eût ordonné d'y pénétrer» (I, 664).

La pluralité des points de vue ne sert pas toujours à projeter plus de lumière sur le narrateur lui-même; elle peut aussi servir d'instrument pour comprendre le caractère ou le comportement d'une autre personne. Dans l'exemple suivant, l'objet de cette technique est M. de Norpois. Le narrateur le rencontre pour la première fois le jour de la représentation de Berma. Le vieil ambassadeur lui serre la main et l'observe très attentivement: «[il] fixa attentivement sur moi ses yeux bleus» (I, 451). Dans la longue phrase suivante (17 lignes, une vingtaine de subordonnées

et d'incises, plusieurs énumérations, etc.), Marcel essaie de pénétrer le secret de ce regard. Il le trouve dans les habitudes que M. de Norpois a acquises au cours de sa carrière diplomatique que Marcel envisage à partir de deux points de vue: (1) «[...] il avait pris l'habitude de leur [= aux étrangers de passage qui lui étaient présentés] marquer par son affabilité la satisfaction qu'il avait de les connaître»; (2) «il exerçait sur chaque nouveau venu ses facultés aigües d'observateur afin de savoir de suite à quelle espèce d'homme il avait à faire». Dans ce cas, la fonction de la technique adoptée est double. D'une part, le narrateur cherche l'explication du comportement d'un personnage, d'autre part, il le caractérise et l'introduit dans le roman où il jouera un rôle important.

Jusqu'ici, nous avons parlé seulement des exemples où la pluralité des points de vue naissait de différentes attitudes psychiques prises par le narrateur. Mais dans *A la recherche du temps perdu*, nous rencontrons, bien sûr, aussi une pluralité d'optiques qui est due à la pluralité des regards jetés par le sujet parlant sur un objet à partir de différents points situés dans l'espace. L'exemple le plus connu est sans doute le fameux passage sur «Les clochers de Martinville» (I, 180—182) dont le texte a été soumis à l'analyse par divers critiques proustiens.²¹ Mais, comme on sait, la critique littéraire n'attache pas son intérêt exclusivement à l'aspect esthétique du passage et s'occupe très souvent de sa valeur historique et biographique. On a souvent voulu trouver, dans la vie de Proust, le modèle réel du «petit morceau» écrit au crayon «malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme» (I, 181).

Le texte d'*A la recherche du temps perdu* fournit plusieurs morceaux qui illustrent la fonction de la pluralité des points de vue spatiaux même mieux encore que la description des clochers de Martinville. Citons, à titre d'exemple, le passage sur le clocher de Saint-Hilaire (I, 63—66). Dans le paragraphe: «On reconnaissait le clocher... de la vigne vierge», le narrateur adopte trois perspectives: la vue du clocher du train s'approchant de Combray, et de deux endroits de la route aux environs de la ville. Trois pages plus loin, le jeu de perspectives devient encore plus compliqué et le clocher de Saint-Hilaire est mis en rapport avec différents moments de la vie de Marcel à Combray: «Qu'on le vît à cinq heures, quand on allait chercher les lettres à la poste [...] que, si au contraire on voulait entrer demander des nouvelles de Mme Sazerat [...] ou que, des bords de la Vivonne, l'abside [...] semblât jaillir [...]» (I, 66). La conclusion du passage est comprise dans la phrase où se rejoignent toutes les perspectives adoptées: «[...] c'était toujours à lui qu'il fallait revenir, toujours lui qui dominait tout». La fonction du jeu des perspectives n'est pas une fois de plus, de faire ressortir les qualités matérielles de l'objet en question, mais de chercher la place qu'il avait occupée dans l'enfance du narrateur

²¹ Parmi les examens récents de ce passage du point de vue de l'histoire littéraire citons Bernard Guyon: «M. Proust et le mystère de la création littéraire. Essai d'explication des Clochers de Martinville.» *Annales publiés par la Faculté des Lettres de Toulouse. Littérature III*, janvier 1955, pp. 36—65. Fréquentes sont les analyses fondées sur la méthode de l'«explication des textes», p. ex. celle de René Robert publiée dans *l'Information littéraire* 1969, No. 3, pp. 142—147.

et, à la limite, dans la vie de tous les habitants de Combray: «C'était le clocher de Saint-Hilaire qui donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration» (I, 64).

Dans tous les exemples cités, le sujet de la pluralité des perspectives était toujours le narrateur. Mais le fonction profonde de cette technique apparaît plus clairement dans les cas où son point de départ n'est plus un seul sujet et où les phénomènes sont envisagés par plusieurs personnes. D'après Proust, on peut trouver la signification réelle des événements passés par plusieurs chemins. Le premier que nous avons analysé, est la superposition de différents aspects d'un phénomène tels qu'ils se manifestent dans le temps. Une autre façon de pénétrer la réalité et de trouver sa signification est la confrontation des regards et des jugements de plusieurs personnes. On sait bien que Proust n'a pas inventé cette technique qui est très souvent adoptée dans la littérature moderne. Qu'il suffise de citer, parmi tant d'exemples, le roman épistolaire ou les romans de Flaubert avec le jeu de leurs optiques. Mais ce qui est, dans le cas de Proust, important, c'est que chez lui cette technique n'est pas seulement l'un des éléments constitutifs de la composition du roman, mais aussi de sa phrase. On peut distinguer, dans *A la recherche du temps perdu*, deux groupes de passages où ce procédé est utilisé: d'une part ce sont ceux où se manifestent les perspectives de différentes personnes y compris celle du narrateur, d'autre part il s'agit de contextes où la perspective de Marcel est absente.

Dans tous les exemples du premier groupe la perspective de Marcel entre en opposition avec les opinions des autres personnes. La confrontation de ses propres idées avec celles des autres permet à Marcel de nuancer ses jugements sur le passé. Tous les passages suivants montrent que le narrateur ne voulait pas trouver une vérité absolue et le sens général des épisodes passés. La juxtaposition de sa perspective avec celle des autres l'amène à trouver quelle signification les événements avaient pour lui-même, ce qu'on peut considérer comme le sens profond de la technique.

Proust utilise ce procédé dans les situations les plus variées, en parlant des choses, des événements et des personnages, en reconstituant un détail aussi bien que des époques entières de sa vie passée. Dans les passages où le foyer de différents regards est un détail, un simple geste ou une phrase prononcée, la fonction du procédé ne se manifeste que partiellement. Marcel constate le plus souvent tout simplement la différence entre son point de vue et celui des autres personnes: «Même à la maison, je me serais cru déshonoré en parlant de Noël et je ne disais plus que Christmas, ce que mon père trouvait extrêmement ridicule» (I, 526—527); «Mais j'ai beau être une vieille dame, je connais du monde, j'ai quelques amies, ajouta-t-elle [= Mme de Villeparisis] en souriant, par simplicité, crut-on généralement, plutôt, me sembla-t-il, parce qu'elle trouvait du piquant à tirer vanité de l'amitié d'une fleuriste quand on avait d'aussi grandes relations» (II, 215). Il est évident que même cette simple constatation de différence qui existe entre le jugement de Marcel et celui des autres personnes, aide à situer le narrateur dans la société et à préciser sa po-

sition par rapport aux personnes aussi bien qu'aux objets et actions dont il parle.

La fonction du procédé change dans les passages où le narrateur reconstruit les moments cruciaux de sa vie ou des époques entières du passé. Dans ce cas, la confrontation de son point de vue avec celui des autres lui permet de pénétrer sous la surface des événements et dévoiler leur sens profond. La fameuse histoire du «baiser du soir» est l'un des exemples les plus typiques de l'application de ce procédé. Le point de vue de Marcel: «Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit» (I, 13). Le point de vue de la mère: «[...] la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix [...]». Le point de vue du père: «[la concession] agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes». Trois jugements différents portés sur le baiser du soir — une consolation, une concession, des rites absurdes —, servent à Marcel de point de départ pour réfléchir sur ses rapports avec les parents et sur la place que le «baiser du soir» a occupée plus tard dans sa vie sentimentale.

Un autre exemple, tiré lui aussi du début du roman, concerne un objet vers lequel se dirige tout un ensemble des souvenirs de Marcel: la lanterne magique. Comment la lanterne magique était-elle envisagée par la mère, le père, la grand'mère? «On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe» (I, 9). Le regard de Marcel est tout à fait différent: «[...] mais ma tristesse n'en était qu'accrue». Les deux perspectives dans l'exemple cité comprises dans deux phrases différentes précisent, d'une part, la signification d'un objet matériel défini, mais, d'autre part, donnent à Marcel la possibilité de réfléchir sur le sens de toute une période de son enfance, liée, dans son souvenir, à la lanterne magique. Enfin les réflexions atteignent un niveau général et dans les phrases suivantes Marcel médite sur la solitude et sur les habitudes qui, plus tard, ont influencé sa vie: «[...] rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m'était devenue supportable»; «je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même» (I, 10). On pourrait citer une quantité de morceaux de ce genre. Mais il est inutile d'étayer cette constatation de données statistiques: il suffit de lire n'importe quel passage important d'*A la recherche du temps perdu* pour trouver d'autres exemples.

L'analyse des pages de ce genre nous offre l'occasion de rappeler un autre trait essentiel du roman proustien que la critique, bien sûr, a maintes fois souligné: que tout dans le roman, les événements, les personnes et les objets, est considéré, en dernière instance, en fonction du narrateur. La pluralité des perspectives nous permet d'analyser la matérialisation linguistique de cet aspect d'*A la recherche du temps perdu*. La confrontation de différents regards sur le même fait peut donner son image plus

ou moins objective, mais ce qui intéresse Marcel, ce n'est pas une vérité «objective». Pour lui la signification d'un phénomène est donnée par son rapport avec lui. Pour ce but, le narrateur utilise tous les procédés que nous avons déjà analysés, entre autres les regards brusques jetés dans le passé ou dans l'avenir: «Et il [= Swann] n'avait pas, comme j'eus à Combray dans mon enfance, des journées heureuses pendant lesquelles s'oubliaient les souffrances qui renaîtront le soir» (I, 295); «il [= Swann] la [= Odette] voyait [...] tandis qu'il rentrait solitaire, qu'il allait se coucher anxieux comme je devais l'être moi-même quelques années plus tard les soirs où il viendrait dîner à la maison, à Combray» (I, 297); «[...] dit le duc pendant que nous allions voir la photographie et que je pensais à celles que Swann me rapportait à Combray» (II, 591). Les objets et les personnes intéressent le narrateur seulement dans la mesure où ils lui permettent d'analyser ses propres sentiments et idées: «[...] ce premier Swann dans lequel je retrouve les erreurs charmantes de ma jeunesse» (I, 19).

On peut suivre cette intention de Marcel également en des contextes plus compliqués. Au début du roman, nous lisons un long paragraphe (I, 22-23) où Marcel expose ce que signifiaient les visites de Swann aux yeux de ses parents. Mais l'alinéa suivant commence par la phrase qui explicite le sens que ces visites avaient pour Marcel: «[...] le seul d'entre nous pour qui la venue de Swann devint l'objet d'une préoccupation douloureuse, ce fut moi» (I, 23). Peu importent les idées de ses parents, ce qui est décisif, c'est le jugement de Marcel. La comparaison de son jugement avec celui d'autres personnes peut à la rigueur le nuancer, mais ne peut pas le changer. Tout changement dans les idées du narrateur est déterminé seulement par l'introduction d'une nouvelle perspective qui découvre d'autres aspects du phénomène par rapport à Marcel: «L'angoisse que je venais d'éprouver, je pensais que Swann s'en serait bien moqué s'il avait lu ma lettre et en avait deviné le but; or, au contraire, comme je l'ai appris plus tard, une angoisse semblable fut le tourment de longues années de sa vie, et personne aussi bien que lui peut-être n'aurait pu me comprendre» (I, 30).

Le second groupe de passages dans lesquels Proust emploie la technique de la pluralité des perspectives est constitué par les pages où le narrateur reproduit et compare les opinions d'autres personnages sans introduire son propre point de vue. Dans ces cas, Marcel décrit la réalité extérieure comme «observateur objectif» et précise, à travers les idées des autres personnages, les aspects particuliers des faits. Le début du roman fournit un exemple typique du procédé: «Mais ma grand'mère, elle, par tous les temps, même quand la pluie faisait rage et que Françoise avait précipitamment rentré les précieux fauteuils d'osier de peur qu'ils ne fussent mouillés, on la voyait dans le jardin vide et fouetté par l'averse, relevant ses mèches désordonnées et grises pour que son front s'imbibât mieux de la salubrité du vent et de la pluie» (I, 11). Pour la grand'mère, la pluie était une source de santé et de force, pour Françoise un danger menaçant les fauteuils d'osier. La phrase suivante complète ce jeu de perspectives par un troisième regard, celui de la femme de chambre. La grand'mère ne manifestait jamais le désir d'«éviter à sa jupe prune les

taches de boue sous lesquelles elle disparaissait jusqu'à une hauteur qui était toujours pour sa femme de chambre un désespoir et un problème».

Dans les phrases de ce genre, Marcel ne montre pas de nouveaux aspects de sa vie passée comme c'était le cas dans les exemples du groupe précédent. La technique employée est pour Marcel l'instrument qui l'aide à comprendre les phénomènes et à découvrir les rapports entre les personnes qu'il avait connues. La phrase suivante explique la différence entre les relations de ses parents et d'autres personnes avec Swann, membre du Jockey Club et invité privilégié des salons aristocratiques: «[...] dans le Swann qu'ils s'étaient constitué, mes parents avaient omis par ignorance de faire entrer une foule de particularités de sa vie mondaine qui étaient cause que d'autres personnes [...] voyaient les élégances régner dans son visage [...]» (I, 19). Dans le deuxième exemple, Marcel cherche les raisons de la différence entre les relations de Mme Verdurin avec les hommes et avec les femmes: «Les femmes étant à cet égard plus rebelles que les hommes à déposer toute curiosité mondaine et l'envie de se renseigner par soi-même sur l'agrément des autres salons, et les Verdurin sentant d'autre part que cet esprit d'examen [...] pouvait par contagion devenir fatal à l'orthodoxie de la petite église, ils avaient été amenés à rejeter successivement tous les 'fidèles' du sexe féminin» (I, 188). Enfin, quatre regards que quatre personnes jettent sur la vie étrange d'Elstir font voir la place que ce personnage bizarre occupait dans la société: «Mais faute d'une société supportable, il vivait dans un isolement avec une sauvagerie, que les gens du monde appelaient de la pose et de la mauvaise éducation, les pouvoirs publics, un mauvais esprit, ses voisins, de la folie, sa famille, de l'égoïsme et de l'orgueil» (I, 828).

La technique de la pluralité des points de vue joue, dans la construction sémantique et esthétique d'*A la recherche du temps perdu*, un rôle important. Grâce à elle, le narrateur peut trouver et comprendre les rapports complexes entre les personnes et le monde et, par conséquent, entre les personnes elles-mêmes. Comme la perspective du narrateur entre très souvent en jeu, ce procédé est en même temps un autre chemin vers la compréhension de la vie passée du narrateur. Nous avons vu que dans le cas de Proust, cette technique représente l'un des principes organisateurs non seulement de la composition du roman mais aussi de sa phrase. Notre analyse du texte d'*A la recherche du temps perdu* fait voir que Proust intègre dans son champ de vision les circonstances les plus variées, qu'il considère la réalité comme un réseau de déterminations, comme un complexe inextricable de phénomènes reliés par d'innombrables fils de relations multiples. Dans ce monde, il est impossible de définir la signification «objective» des faits; ce qu'on peut essayer de faire, c'est de déterminer quelle signification ils ont pour chaque individu et de fixer les rapports subjectifs de tout personnage particulier avec la réalité.

L'analyse du texte d'*A la recherche du temps perdu* a démontré que le but de Proust est justement de trouver et d'expliquer la perspective subjective du narrateur. La reconstruction des objets et des caractères et de leurs traits généraux ne lui sert que d'un arrière-fond sur lequel se détachent les traits spécifiques de la vision du monde du narrateur. La recherche de la place de Marcel dans la société et du sens de sa vie

passée, qui sont la fin de tous les procédés analysés jusqu'ici, voilà les deux principes essentiels qui déterminent le style, la composition aussi bien que la philosophie existentielle qui anime le roman proustien.

c) Action hypothétiques

L'idée que nous nous faisons du style de Marcel Proust et de sa vision du monde se compose successivement de quantité de conclusions partielles auxquelles nous arrivons au cours de l'analyse de plans contextuels toujours plus complexes d'*A la recherche du temps perdu*. Sur le plan de la proposition et de la phrase, nous avons eu l'occasion de souligner le rôle que, dans la construction sémantique du roman, jouent la détermination précise du mot, l'aspect temporel et la pluralité des points de vue.

Mais même un lecteur moins attentif du roman de Proust découvre sans doute d'autres procédés caractéristiques du style proustien qui, à en juger d'après leur fréquence, doivent eux aussi avoir dans la méthode de l'écrivain une fonction importante: les nombreux parallélismes syntaxiques introduits par des expressions telles que «soit... soit; peut-être... peut-être», etc., et la quantité surprenante de formes verbales exprimant des actions hypothétiques, notamment le conditionnel passé et l'imparfait et le plus-que-parfait du subjonctif. Il est évident que leur fréquence signale l'emploi d'une technique qu'il faut analyser et expliquer. Prêtons attention aux phrases du genre suivant (nous citons expressément les exemples où ces deux procédés sont exploités presque *ad absurdum*): «Mais il [= le liftboy] ne me répondit pas, soit étonnement de mes paroles, attention à son travail, souci de l'étiquette, dureté de son ouïe, respect du lieu, crainte du danger, paresse d'intelligence ou consigne du directeur» (I, 665) et «Mais pour que je n'eusse pas été déçu par les paroles que j'entendrais prononcer à une personne qui s'appelait Mme de Guermantes, même si je ne l'eusse pas aimé, il n'eût pas suffi que les paroles fussent fines, belles et profondes, il eût fallu qu'elles reflétassent cette couleur amarante de la dernière syllabe de son nom [...]» (II, 209).

Une analyse détaillée de la place que ces deux procédés occupent dans le texte du roman démontre que leur rôle est analogue: tous les deux participent à la construction du plan hypothétique du roman. Dans le premier cas par l'énumération des actions ou des interprétations possibles d'un phénomène, dans le second par l'introduction, dans la narration, d'actions supposées et de leurs causes ou conséquences possibles. Le plan hypothétique d'*A la recherche du temps perdu* est un autre instrument qui aide le narrateur à trouver la signification des choses et de sa vie passée. Comme la fonction des deux procédés mentionnés est, de ce point de vue, identique, nous en traitons dans le cadre d'un seul chapitre.

Prenons, pour point de départ, le passage déjà cité où le narrateur décrit sa rencontre avec la jeune marchande de lait dans une gare. Marcel analyse ses sentiments éprouvés jusqu'au moment du départ du train. La courte rencontre est terminée, mais son pouvoir persiste. A cet instant, Marcel ressent la nécessité de pénétrer l'essence de ses impressions de jadis, de définir le charme de l'entrevue avec la jeune fille: «Que mon

exaltation eût été produite par cette fille, ou au contraire eût causé la plus grande partie du plaisir que j'avais eu à me trouver près d'elle, en tous cas elle était si mêlée à lui que mon désir de la revoir était avant tout le désir moral de ne pas laisser cet état d'excitation périr entièrement [...]» (I, 657). Quelle a été la cause de l'émotion provoquée par la vue de la laitière, quelle place a-t-elle occupée dans sa vie sentimentale? Même avec le recul de plusieurs années, Marcel-narrateur n'est pas assuré du sens de cet épisode pour Marcel-jeune garçon. Il cite, par conséquent, deux explications possibles, susceptibles de jeter de la lumière sur cet événement de sa vie passée. La fonction essentielle de ce procédé, à savoir la recherche du sens de la vie passée, qui ressort de tous les exemples de ce genre, est hors de doute.

L'exemple cité illustre le premier type de cette technique: l'énumération de plusieurs interprétations possibles qui aident le narrateur à comprendre un événement passé où il a joué le premier rôle. Ces passages ne sont pas, dans le roman, très fréquents parce que la superposition de plusieurs plans temporels ou la confrontation des idées du narrateur avec celles d'autres personnes suffisent, le plus souvent, à pénétrer la signification de divers épisodes de son enfance et de sa jeunesse. Pourtant les exemples de ce genre ne sont pas exceptionnels. Ce qui les caractérise, c'est que l'introduction du plan hypothétique dans l'action sert à expliquer non pas des détails, c'est-à-dire des gestes, des paroles, des actes concrets — comme c'était souvent le cas des procédés analysés dans les chapitres précédents —, mais des impressions complexes: les rapports de Marcel avec d'autres personnes et avec des phénomènes qui sont, paraît-il, plus difficiles à comprendre. Dans l'exemple suivant, le narrateur cherche les sources de ses impressions ressenties, au cours de la promenade en voiture avec Mme de Villeparisis, à la vue d'une jeune fille normande: «Était-ce parce que je ne l'avais qu'entr'aperçue que je l'avais trouvée si belle? Peut-être» (I, 712); «Si j'avais pu descendre, parler à la fille que nous croisions, peut-être eussé-je été désillusionné par quelque défaut de sa peau que de la voiture je n'avais pas distingué» (I, 713). Le passage où Marcel demande à Saint-Loup d'arranger l'invitation de la duchesse de Guermantes, fournit un autre exemple. A la fin du passage, le narrateur remercie très vivement Saint-Loup bien que celui-ci ait montré plutôt de la réserve que de l'empressement. Dans les deux phrases suivantes, Marcel introduit deux fois deux explications possibles de son comportement: «[...] peut-être je voulais le prendre par l'amour-propre; peut-être aussi j'étais sincère»; «[...] puis j'ajoutai, soit par duplicité, soit par surcroît véritable de tendresse produit par la reconnaissance, par l'intérêt et par tout ce que la nature avait mis des traits de Mme de Guermantes en son neveu Robert: [...]» (II, 102). Pourtant, les exemples où cette technique vise le narrateur lui-même sont dans *A la recherche du temps perdu* assez peu fréquents.

On rencontre ce procédé beaucoup plus souvent dans les passages où Marcel l'adopte pour interpréter le comportement d'autres personnes et de leurs rapports avec le monde. Le grand nombre de ces exemples permet une classification nuancée et une analyse détaillée de leur fonction. Une sorte de passage entre les deux groupes est constitué par les exemples

où différentes explications de la conduite d'autres personnes sont secondairement mises en rapport avec le narrateur. La fonction essentielle du procédé est sans doute la recherche de la signification du comportement dont le sujet est une autre personne. La fonction secondaire en est l'éclaircissement d'un aspect de sa relation avec Marcel. Dans le premier exemple le narrateur réfléchit sur les causes du changement dans les rapports de Gilberte avec lui: «Ce jour-là, peut-être aussi par rancune contre moi, cause involontaire qu'elle n'allât pas s'amuser, peut-être aussi parce que, la devinant fâchée, j'étais préventivement plus froid que d'habitude, le visage de Gilberte [...] sembla tout l'après-midi vouer un regret mélancolique au pas-de- quatre [...]» (I, 583). Dans le second passage, le narrateur cherche à expliquer le comportement particulier d'Aimé. Le maître d'hôtel de Balbec lui raconte ce qu'il a appris d'un monsieur très lié dans l'état-major: «Et Aimé me frappa légèrement sur l'épaule en me disant: 'Vous voyez, je vous montre exactement comme il a fait', soit qu'il fût flatté de cette familiarité d'un grand personnage, soit pour que je puisse mieux apprécier en pleine connaissance de cause la valeur de l'argument et nos raisons d'espérer» (I, 807). Enfin dans le dernier exemple, le narrateur cherche pourquoi Burnier et Charmel, deux valets de M. de Charlus, se tenaient si près de la porte. Les trois explications possibles, qu'il introduit, indiquent en même temps certains aspects des relations de Marcel avec M. de Charlus: «[...] l'une que le baron recevait quelquefois des hôtes contre lesquels pouvant avoir besoin d'aide (mais pourquoi?) il jugeait nécessaire d'avoir un poste de secours voisin; l'autre qu'attirés par la curiosité, ils s'étaient mis aux écoutes, ne pensant pas que je sortirais si vite; la troisième, que toute la scène que m'avait faite M. de Charlus étant préparée et jouée, il leur avait lui-même demandé d'écouter, par amour du spectacle joint peut-être à un *Nunc erudimini* dont chacun ferait son profit» (II, 559).

Beaucoup plus fréquents sont les passages dans lesquels Proust projette différentes interprétations possibles dans les actes et paroles d'autres personnes. C'est un aspect de la construction sémantique de son roman que nous n'avons pas encore eu l'occasion de faire remarquer au cours des analyses précédentes. Suivant la conception de Proust, pour comprendre un phénomène, il ne suffit pas de l'envisager dans son évolution dans le temps et à partir de différents points de vue. Il faut dévoiler aussi ses causes et ses conséquences possibles par lesquelles ce phénomène s'intègre dans le réseau de relations qui forment la société et le monde.

Les cas plus simples de ce genre se trouvent dans les phrases où les explications hypothétiques concernent différentes impressions sensorielles liées à la réalité matérielle. En ce sens, cette technique se rapproche d'une autre, déjà mentionnée, celle de la détermination précise du mot: sa fonction est aussi avant tout de souligner certains aspects de l'objet: «Les nattes de cheveux qu'elle [= Gilberte] portait sur les épaules, soit que ce fût encore de son âge, soit que sa mère voulût la faire paraître plus longtemps enfant, afin de se rajeunir elle-même» (I, 493); «C'était une de ces vieilles demeures [...] dans lesquelles la cour d'honneur — soit alluvions apportées par le flot montant de la démocratie, soit legs de temps plus anciens où les divers métiers étaient groupés autour du sei-

gneur — avait souvent sur ses côtés des arrière-boutiques [...]» (II, 15—16); «[...] ce restaurant semblait, grâce à un recrutement sélectionné et peut-être à un mode de nomination héréditaire, conserver le type solennel [...]» (II, 165).

Dans les passages où Proust adopte cette technique en parlant des personnes dont il ne peut expliquer les actes ou paroles sans équivoque, elle acquiert une autre fonction. Elle sert à découvrir les mobiles secrets, les circonstances variées qui peuvent amener le narrateur à trouver la vérité sur les personnes qu'il avait connues. Les possibilités hypothétiques limitent un certain champ où on peut probablement trouver l'explication du phénomène en question et par là aussi déterminer le point de vue du narrateur. Quand il s'agit des phrases prononcées par d'autres personnes, Marcel cherche leur explication parfois dans les rapports du personnage avec d'autres personnes: «Mon grand-père racontait ainsi notre promenade à ma tante Léonie, soit pour la distraire, soit qu'on n'eût pas perdu tout espoir d'arriver à la faire sortir» (I, 143); «La princesse, éclatant d'un rire qui lui était particulier et qui était destiné à la fois à montrer aux autres qu'elle se moquait de quelqu'un et aussi à se faire paraître plus jolie [...] lui répondit [...]» (I, 333); «[...] lui demanda-t-elle [= la princesse des Laumes] avec une extrême vivacité, soit pour ne pas avoir l'air de savoir que c'est parce qu'elle était une des plus grandes dames de France, soit pour avoir le plaisir de l'entendre dire au général» (I, 339). Dans d'autres cas, il cherche l'interprétation de ce que disent les autres dans les motifs secrets qui déterminent le comportement d'une personne: «[...] il [= Swann] donnait alors à ses paroles un ton ironique comme s'il n'adhérait pas tout entier à ce qu'il disait» (I, 211); «Odette racontait cela presque en riant, soit que cela lui parût tout naturel, ou parce qu'elle croyait en atténuer ainsi l'importance, ou pour ne pas avoir l'air humilié» (I, 366); «Peut-être à cause du mauvais temps, peut-être ayant quelque prévention contre la maison où cette matinée devait avoir lieu, Mme Swann [...] la [= Gilberte] rappela avec une extrême vivacité» (I, 582).

Tous les échantillons de ce genre étaient un aspect de la vision proustienne du monde (et que la critique a d'ailleurs souligné à plusieurs reprises): à savoir que Proust considère tout ce que les personnes disent, la nuance et l'intonation de leur voix, comme l'un des chemins menant vers la compréhension de leur caractère. Beaucoup plus complexes sont les passages où le narrateur essaie de dévoiler les motifs qui déterminent la façon d'agir des personnes. Pour saisir une réalité extrêmement riche, Proust combine les actions hypothétiques avec d'autres procédés déjà mentionnés (énumérations, comparaisons, etc.). Même les gestes et les actes les plus simples, un regard, une réponse cruelle, etc. deviennent, dans la conception proustienne de l'art et de la vision du monde, le lieu où se rejoignent les circonstances, les motifs et les mobiles les plus variés qu'il faut analyser pour comprendre leur signification: «[...] ma tante Flora [...] regardait également Swann avec un air mêlé de congratulation et d'ironie, soit simplement pour souligner le trait d'esprit de sa sœur, soit qu'elle enviât Swann de l'avoir inspiré, soit qu'elle ne pût s'empêcher de se moquer de lui [...]» (I, 25); «[...] soit que Forcheville [...] eût voulu

le [= Saniette] prendre comme tête de Turc et briller devant eux à ses dépens, soit qu'il eût été irrité par un mot maladroit que celui-ci venait de lui dire [...] soit enfin qu'il cherchât depuis quelque temps une occasion de faire sortir de la maison quelqu'un qui le connaissait trop bien [...] Forcheville répondit à ce propos maladroit de Saniette avec une telle grossièreté [que...]» (I, 276—277); «De l'autre côté [...] était la marquise de Gallardon [...] les plus brillants d'entre eux [= des Guermantes] la tenant un peu à l'écart, peut-être parce qu'elle était d'une branche inférieure, ou peut-être sans aucune raison» (I, 328—329).

Dans tous les exemples cités, le caractère hypothétique des interprétations énumérées est considérablement restreint parce qu'une explication ou plusieurs (à la limite même toutes) peuvent être considérées comme réelles. Mais dans *A la recherche du temps perdu* nous trouvons aussi un plan sémantique purement hypothétique. Celui-ci est constitué par des actions qui, dans le passé aussi bien que dans l'avenir relatif (celui de Marcel-héros), ne sont jamais réalisées bien qu'elles soient possibles. Nous pensons aux exemples du genre suivant: «Ah! si le destin avait permis qu'il pût n'avoir qu'une seule demeure avec Odette et que chez elle il fût chez lui [...] alors combien tous les riens de la vie de Swann qui lui semblaient si tristes [...] auraient pris [...] une sorte de douceur surabondante et de densité mystérieuse!» (I, 299).

Quelle est la fonction du plan purement hypothétique dans la construction sémantique d'*A la recherche du temps perdu*? Tout instant est déterminé, d'après Proust, non seulement par ses coordonnées temporelles, par différents sens que lui attribuent différentes personnes, mais aussi par la somme des causes et des conséquences possibles bien qu'au fond irréelles. Tout geste, toute parole, tout acte sont polyvalents, et pour comprendre quelle signification ils ont pour le narrateur, celui-ci est contraint à prendre en considération toutes leurs significations possibles. Dans l'exemple suivant, Marcel, sur la base de tout ce qu'il savait de sa mère et de ses idées sur l'éducation, essaie d'expliquer son silence: «Si maman m'avait dit un mot, ç'aurait été admettre qu'on pouvait me reparler et d'ailleurs cela peut-être m'eût paru plus terrible encore [...]» (I, 35). Dans le deuxième exemple, la réaction hypothétique de deux femmes faisant partie du «petit clan», fait comprendre l'influence que Mme Verdurin exerçait sur ses «fidèles»: «[...] personnes ignorantes du monde [= Odette et la tante du pianiste] et à la naïveté de qui il avait été si facile de faire accroire que la princesse de Sagan et la duchesse de Guermantes étaient obligées de payer des malheureux pour avoir du monde à leurs dîners, que si on leur avait offert de les faire inviter chez ces deux grandes dames, l'ancienne concierge et la cocotte eussent dédaigneusement refusé» (I, 188—189).

Le mélange des actions réelles et hypothétiques se réalise non seulement dans la proposition et dans la phrase, mais aussi dans des paragraphes entiers et même dans de longs passages. Dans la citation suivante, tout un paragraphe sert à expliquer un aspect du caractère de Swann: «Si en voyage il rencontrait une famille qu'il eût été plus élégant de ne pas chercher à connaître, mais dans laquelle une femme se présentait à ses yeux parée d'un charme qu'il n'avait pas encore connu, rester dans son

,quant à soi' [...] substituer un plaisir différent au plaisir qu'il eût pu connaître avec elle, en écrivant à une ancienne maîtresse de venir le rejoindre, lui eût semblé une aussi lâche abdication devant la vie [...] que si, au lieu de visiter le pays, il s'était confiné dans sa chambre en regardant des vues de Paris» (I, 192). Proust utilise cette technique pour obtenir les effets les plus variés, assez souvent comiques. Tel est le jeu de deux optiques hypothétiques, celles de la duchesse et de la princesse de Guermantes, dans la phrase suivante: «Peut-être Mme de Guermantes aurait-elle le lendemain un sourire quand elle parlerait de la coiffure un peu trop compliquée de la princesse, mais certainement elle déclarerait que celle-ci n'en était pas moins ravissante et merveilleusement arrangée; et la princesse, qui, par goût, trouvait quelque chose d'un peu froid [...] dans la façon dont s'habillait sa cousine, découvrirait dans cette stricte sobriété un raffinement exquis» (II, 54).

Citons encore un dernier exemple qui illustre d'une façon convaincante le rôle que ce procédé joue dans le processus de connaissance au cours duquel le narrateur dévoile successivement la vérité sur son passé. La rencontre de faits rapportés comme réels (a) et de suppositions (b) éclaire les rapports de Marcel avec une personne qu'il avait connue, dans notre cas avec la tante Léonie:

- (a) «Tandis que je lisais au jardin,
- (b) ce que ma grand'tante n'aurait pas compris que je fisse en dehors du dimanche,
- (a) jour où il est défendu de s'occuper à rien de sérieux et où elle ne cousait pas
- (b) (un jour de semaine, elle m'aurait dit [...]),
- (a) ma tante Léonie devisait avec Françoise en attendant l'heure d'Eulalie» (I, 100—101).

L'analyse de la langue proustienne au niveau de la phrase prouve l'effort de l'auteur d'intégrer dans les limites d'une seule unité syntaxique les points de vue et les circonstances les plus variés. Proust considère les épisodes de sa vie passée du point de vue du passé et de l'avenir, il essaie de les regarder par les yeux d'autres personnes, il s'efforce de deviner les réactions possibles de ceux dont il parle. Toutes les techniques que nous avons analysées et que nous considérons comme significatives du style proustien, contribuent à réaliser le «geste sémantique» qui est le sens profond d'*A la recherche du temps perdu*: la recherche de la place que le narrateur occupait dans le monde des choses et des personnes et, par conséquent, son effort permanent de trouver le sens de sa propre existence. Comme nous allons encore voir, l'utilisation de ces techniques ne se limite pas à la phrase: elles contribuent aussi à la construction de contextes supérieurs.

*

A la fin des chapitres qui traitent de la phrase proustienne, une question se pose: les techniques que nous considérons comme typiques du style de Proust, ont-elles été forgées dans *A la recherche du temps perdu* ou représentent-elles un trait caractéristique de l'art de Proust

depuis le début de sa carrière littéraire? On peut dire qu'en général nous trouvons tous les procédés mentionnés aussi dans *Jean Santeuil* et dans d'autres ouvrages du jeune Proust. Mais à la différence d'*A la recherche du temps perdu*, ces moyens sont moins fréquents et leur fonctionnement est un peu différent. Nous ne pouvons pas entrer dans les détails parce que la comparaison de *Jean Santeuil* et d'*A la recherche du temps perdu* n'est pas le but de la présente étude. Nous ne pouvons qu'indiquer quelques aspects du problème.

Pour comprendre de ce point de vue la différence entre les deux romans, il est important de noter que plusieurs techniques, très fréquentes dans le chef-d'œuvre de Proust, n'apparaissent que rarement dans le texte de *Jean Santeuil* mais constituent un élément essentiel de la courte «Introduction» rédigée sous forme d'une «Ich-Erzählung». Ceci est le cas notamment de l'emploi du point de vue de l'avenir («Nous ne lui dîmes rien de ce que nous voulions lui dire, mais nous lui dîmes plusieurs choses qui nous parurent ensuite stupides» JS, I, 36), et des actions hypothétiques dont la fonction est analogue à celle qu'on rencontre dans *A la recherche du temps perdu*. («Le lendemain nous eussions peut-être mieux fait, mais nous ne pouvions attendre et souffrir que C. fût une heure de plus dans l'ignorance [...]» JS, I, 34). Comme, dans le cas de ces deux procédés, l'optique du narrateur joue un rôle important, ils sont utilisés moins fréquemment dans le texte du premier roman que dans celui du second.

D'autre part, plusieurs techniques analysées dans la présente étude, sont également un élément constitutif de la construction sémantique de *Jean Santeuil*: le point de vue du passé — «[...] dit M. Santeuil avec indifférence et [...] il se remit à regarder l'appui de la fenêtre avec une majesté qu'il avait contractée au cours de sa vie publique, et principalement à la sous-direction des lettres [...]» (JS, I, 75); le jeu des optiques de différentes personnes — «Quant à Jean, l'exercice modéré [...] consistait généralement à garder dans sa bouche [...] un noyau de pêche ou de cerise, ce que sa mère lui défendait de peur qu'il l'avalât, quoique le médecin eût dit que cela même était sans danger et que M. Santeuil haussât les épaules à cette superstition» (JS, I, 161); la recherche du sens d'un épisode par l'énumération des circonstances et des conséquences hypothétiques — «Mais après l'avoir craché [...] il allait lui avouer qu'il avait eu tout le temps son noyau dans la bouche, soit pour la confondre, soit besoin de sincérité, soit désir de ne pas laisser ignorer les dangers qu'il avait si bravement connus [...]» (ibid.).

Le style de *Jean Santeuil* contient en germe toutes les techniques que nous avons constatées dans *A la recherche du temps perdu*. Pourtant leur utilisation fonctionnelle dans l'organisation des deux textes est autre. Cette différence est due surtout au changement de la personne du narrateur. Dans *Jean Santeuil*, ces procédés sont au service surtout de la détermination du monde qui est hors du narrateur; dans *A la recherche du temps perdu*, ils convergent vers le narrateur et sont exploités en fonction de sa vision subjective du monde. On sait que *Jean Santeuil* est en principe aussi un roman sur la jeunesse de Proust et que certains de ses épisodes sont passés presque sans modification dans *A la recherche du temps perdu*. Toutes les techniques ont, en dernière instance, une fonction ana-

logue dans les deux romans de Proust. Pourtant, au niveau purement littéraire, leur fonctionnement n'est pas le même. La transformation du narrateur omniscient de *Jean Santeuil* en le narrateur-héros du roman dans *A la recherche du temps perdu* se reflète, entre autres, aussi sur le plan de la technique littéraire. Mais ce problème mériterait une analyse plus approfondie. Dans la présente étude, nous ne pouvons pas l'entreprendre.

III. CONTEXTES SUPÉRIEURS À LA PHRASE

Au cours des analyses précédentes, nous avons pu constater que dans la genèse du sens d'*A la recherche du temps perdu*, les mots isolés ne jouent pas le rôle principal; les significations apparaissent surtout dans les contextes sémantiques complexes et résultent du jeu très compliqué de plusieurs procédés et techniques. Dans le présent chapitre, nous allons accéder aux plans supérieurs de la construction sémantique du roman proustien, aux contextes dépassant le cadre d'une phrase, aux paragraphes ou aux passages plus complexes encore. A cette étape de l'analyse, nous ne pouvons plus procéder par une méthode purement linguistique comme c'était le cas dans les chapitres précédents. On sait bien que le sens de l'œuvre littéraire dépasse le sens strictement conceptuel des mots dont cette œuvre se compose. Au moment où l'analyse d'un texte littéraire aborde les contextes supérieurs à la phrase, le critique doit forcément se concentrer sur le contenu humain de l'œuvre qui n'est pas encore, dans l'état actuel de la critique littéraire, accessible aux méthodes exactes. Mais même à cette étape de la recherche critique, l'analyse de la langue délimite le champ dans lequel on peut chercher les interprétations de l'œuvre littéraire. Dans la première partie du chapitre, nous allons esquisser l'utilisation, dans les contextes supérieurs, des procédés analysés dans des chapitres précédents. Comme la matériau est abondant, nous allons nous concentrer sur deux ensembles de thèmes, à savoir sur le début du roman et sur le personnage de Swann, en appuyant aussi, bien sûr, les analyses sur des exemples tirés d'autres passages du roman. L'objet de la deuxième partie sera une technique que nous n'avons pas rencontrée dans le cadre de la dénomination ou de la phrase. Dans le présent chapitre, nous ne serons pas obligé d'introduire des réflexions théoriques sur les procédés en question, parce que celles-ci ont été l'objet de la partie précédente de notre étude.

a) La pluralité des points de vue et les actions hypothétiques

On rencontre également dans les contextes supérieurs à la phrase tous les procédés que nous avons analysés dans les chapitres précédents. Parmi eux, la pluralité des points de vue occupe une place de premier ordre. Tout comme sur le plan de la phrase, on peut distinguer dans les contextes plus complexes, deux types essentiels de l'utilisation de ce moyen: la pluralité des optiques parmi lesquelles figure celle du narrateur, et la pluralité des optiques parmi lesquelles celle du narrateur n'entre pas en jeu.

La confrontation de plusieurs regards que Marcel jette sur le même objet ou sur une personne dans différentes situations, est un des procédés qui participent à la construction sémantique de tous les passages principaux du roman. La fonction de cette technique est la même que dans le cas de la phrase: dévoiler différents aspects des phénomènes qui, dans leur ensemble, créent une image complexe de la réalité. Un exemple typique est le passage tiré du début du roman où Marcel assiste à un dîner chez Swann et rencontre pour la première fois Bergotte. Marcel remarque la différence entre les deux Bergotte: entre celui dont l'image s'est créée dans son esprit après la lecture de ses œuvres — «le divin vieillard», «le doux Chantre aux cheveux blancs» —, et celui qu'il a vu chez Swann — «un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire» (I, 547). Ce contraste entre le Bergotte rêvé et le Bergotte réel est la source de la désillusion de Marcel: «J'étais mortellement triste, car ce qui venait d'être réduit en poudre, ce n'était pas seulement le langoureux vieillard, dont il ne restait plus rien, c'était aussi la beauté d'une œuvre immense que j'avais pu loger dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais, comme un temple, construit expressément pour elle, mais à laquelle aucune place n'était réservée dans le corps trapu, rempli de vaisseaux, d'os, de ganglions, du petit homme à nez camus et à barbiche noire qui était devant moi» (I, 547). Mais en même temps cette expérience aide Marcel à trouver, pas à pas, le vrai Bergotte, c'est-à-dire les qualités qui plus tard détermineront ses rapports avec lui. On pourrait citer une quantité d'exemples de ce genre. Qu'il suffise de rappeler au moins deux encore: l'arrivée de Mme Swann, telle que Marcel l'imaginait et telle qu'il l'a vue en réalité (I, 528—529), et le Balbec rêvé comparé au Balbec réel au cours de la première visite de cette ville (I, 658—660).

La seconde variante de la première catégorie du procédé analysé est représentée par les passages où Marcel compare ses idées avec celles d'autres personnes. Au début d'*A la recherche du temps perdu*, Marcel adopte cette technique pour trouver la nature de ses rapports avec Swann et en même temps pour introduire ce personnage dans l'action. Il s'agit de la longue description d'une visite de Swann chez les parents de Marcel à Combray (I, 23—27).

La famille se trouve dans le jardin, la clochette retentit et Swann entre. Une conversation habituelle s'engage qui a autant de significations qu'il y a de participants. La mère, pour montrer la sympathie qu'elle éprouve pour Swann, lui parle de sa fille: «Ma mère pensait qu'un mot d'elle effacerait toute la peine que dans notre famille on avait pu faire à Swann depuis son mariage [...] Nous reparlerons d'elle quand nous serons tous les deux, dit-elle à mi-voix à Swann. Il n'y a qu'une maman qui soit digne de vous comprendre» (I, 24). Le père se moque de ce que disait sa femme («Mais non, tu as des idées absurdes. Ce serait ridicule» I, 23) et préfère parler à Swann des sujets les plus banals pour lui montrer que, dans leurs rapports, rien n'a changé: «Ah! voilà M. Swann. Nous allons lui demander s'il croit qu'il fera beau demain» (I, 24). Les tantes Flora et Céline voyaient dans la visite de Swann l'occasion de parler des sujets qu'elles considéraient comme dignes d'elles: sur des coopéra-

tives scandinaves ou sur l'utilité de la lecture des journaux. Et que signifiait la visite de Swann aux yeux de Marcel? «Mais le seul d'entre nous pour qui la venue de Swann devint l'objet d'une préoccupation douloureuse, ce fut moi» (I, 23); «J'aurais voulu ne pas penser aux heures d'angoisse que je passerais ce soir seul dans ma chambre sans pouvoir m'endormir» (I, 24); «Je ne quittais pas ma mère des yeux, je savais que quand on serait à table, on ne me permettrait pas de rester pendant toute la durée du dîner et que, pour ne pas contrarier mon père, maman ne me laisserait pas l'embrasser à plusieurs reprises devant le monde, comme si ç'avait été dans ma chambre» (I, 27).

Pour Marcel, la visite de Swann était une source de tourments. On reconnaît facilement la fonction du procédé: il ne s'agit pas seulement de dévoiler divers aspects d'un caractère, de chercher le sens d'un épisode passé, mais aussi de trouver la place que Marcel occupait dans ce «musée Grévin» formé par les personnes qu'il avait connues et qu'il regardait de l'extérieur comme des marionnettes sur le théâtre. Cette technique ne se limite pas à la description de la visite de Swann. Après la départ de celui-ci, la famille parle de ce qui s'est passé, chacun voit la soirée de son propre point de vue: on parle de la langouste, du vin, de l'âge de Swann, etc. (I, 34—36). Et la différence des significations que chacun attribue à la visite de Swann met une fois de plus Marcel en opposition avec tous les autres membres de la famille. Le départ de Swann n'est pas pour Marcel une occasion de revivre les instants qu'il a passés avec lui, mais le comble de son malheur: c'est à cause de Swann que sa mère lui a refusé le baiser du soir. Dans le passage suivant sur les idées de la mère, du père et de la grand-mère sur l'éducation, le narrateur emploie la même technique qui lui permet de se rendre compte de ses rapports compliqués avec sa mère. La conclusion du passage est inattendue. Marcel a remporté la victoire — la mère est venue l'embrasser — mais il n'est pas heureux. L'explication est comprise dans les phrases qui présentent deux regards sur ce qui venait de se passer — celui de Marcel et celui de sa mère: «J'aurais dû être heureux: je ne l'étais pas. Il me semblait que ma mère venait de me faire une première concession qui devait lui être douloureuse, que c'était une première abdication de sa part devant l'idéal qu'elle avait conçu pour moi, et que pour la première fois, elle, si courageuse, s'avouait vaincue. Il me semblait que si je venais de remporter une victoire, c'était contre elle que j'avais réussi [...]» (I, 38).

Beaucoup plus fréquents sont les passages dans lesquels le point de vue du narrateur n'entre pas en jeu. On peut dire en général que la fonction de ce procédé est la même que dans le cas d'une seule phrase: trouver, à travers la confrontation des idées et des regards de plusieurs personnes, les rapports complexes entre les personnes et les objets. Au début du roman, Proust adopte, pour présenter Swann, une technique qui appartient aux procédés le plus souvent employés dans la prose narrative moderne: avant l'entrée de ce personnage en scène dans le roman il le caractérise indirectement par les idées que se font de lui différentes personnes (la même technique est employée p. ex. à propos de Legrandin — I, 67—68, de Vinteuil — I, 112—113, etc.). La famille de Marcel

considère Swann comme un homme médiocre, sans relations mondaines, comme «le fils d'un agent de change». Les opinions de la tante de Marcel sont encore moins favorables: «[...] elle ne lui supposait en effet aucune compétence, et n'avait pas haute idée même au point de vue intellectuel, d'un homme qui, dans la conversation, évitait les sujets sérieux et montrait une précision fort prosaïque, non seulement quand il nous donnait [...] des recettes de cuisine, mais même quand les sœurs de ma grand'mère parlaient de sujets artistiques» (I, 16—17). Dans ce cas, la technique employée n'a pas pour but de comprendre la personne de Swann, parce que le narrateur savait bien que Swann était un autre personnage, «un des membres les plus élégants du Jockey-Club, ami préféré du comte de Paris, un des hommes les plus illustres et choyés de la haute société du faubourg Saint-Germain» (I, 15—16). Le passage cité illustre d'autre part certains aspects des rapports de la famille de Marcel avec Swann.

Le début du livre *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* fournit un exemple plus compliqué du double jeu de deux optiques différentes. Marcel y présente les opinions de son père et de sa mère sur quelques personnes qu'ils voulaient inviter au premier dîner avec M. de Norpois. La mère regrette que Cottard soit en voyage et que la famille ne soit plus en relations avec Swann, parce que tous les deux pourraient intéresser leur invité d'honneur, M. de Norpois. Mais le père pense autrement: «[...] un savant illustre, comme Cottard, ne pouvait jamais mal faire dans un dîner, mais Swann [...] était un vulgaire esbroufeur que le marquis de Norpois eût sans doute trouvé, selon son expression, „puant“» (I, 431). La technique employée est un moyen de présenter les rapports différents de la famille de Marcel avec Swann-visiteur de Combray et avec Swann-mari d'Odette. Elle est doublée, dans ce passage, d'une autre, très fréquente, celle du mélange des actions réelles — Cottard est en voyage et la famille n'est plus en contact avec Swann — avec les actions hypothétiques — Cottard serait bien vu, Swann serait „puant“.

La pluralité des points de vue est encore l'un des principes organisateurs de la construction sémantique d'ensembles plus complexes que nous ne pouvons pas citer et analyser en détail. Qu'il suffise de rappeler, à titre d'exemple, quelques passages typiques. Les pages I, 100—117 introduisent tout un jeu compliqué de points de vue à partir desquels différents membres de la famille de Marcel envisagent les samedis qui différaient sensiblement des autres jours de la semaine. La „baisse“ mondaine de Vinteuil est présentée par plusieurs réactions de ce personnage à l'invitation de Swann et par la différence des rapports de celui-ci avec le musicien dans le passé et dans le présent (I, 148—149). Enfin on pourrait citer des passages plus volumineux encore: les regards que différentes personnes — Charlus, le grand-père et les amis — jettent sur les aventures amoureuses de Swann (I, 192—195) ou la description du départ pour Balbec vu par les yeux de la grand'mère, de la mère et du narrateur.

La technique de la pluralité des points de vue ne se réalise pas, dans *A la recherche du temps perdu*, seulement d'une façon directe comme c'était le cas de tous les exemples cités. Elle forme la base de plusieurs procédés, par exemple de la manière dont le narrateur présente l'évolution de ses rapports avec d'autres personnages du roman. On sait que Proust

était persuadé que nos idées sur les personnages passent par une évolution très compliquée et que, aux différentes périodes de notre vie, ces idées peuvent être diamétralement opposées. Les caractères changent, mais ce qui change aussi, c'est notre vision de ces personnages déterminée par différentes situations et par une connaissance toujours plus profonde de ceux avec qui nous sommes en relations. Au cours de ce processus, il existait p. ex., dans l'esprit de Marcel, deux Bergotte, deux Gilberte, deux Albertine, de même il y avait deux Odette pour Swann, deux Swann — celui des parents de Marcel et celui de la société parisienne, etc.

Il suffira de citer un seul exemple illustrant ce procédé. Le début de l'amitié de Marcel avec Robert de Saint-Loup est caractérisé par une série de découvertes qui modifient et définissent les rapports entre ces deux personnages. Du point de vue de Marcel, les étapes principales de leur amitié sont marquées par les phrases suivantes: «Déjà je me figurais qu'il allait se prendre de sympathie pour moi, que je serais son ami préféré» (I, 728); «Quelle déception j'éprouvai, les jours suivants quand, chaque fois que je le rencontrai dehors ou dans l'hôtel [...] je pus me rendre compte qu'il ne cherchait pas à se rapprocher de nous» (I, 730); «[...] je compris que c'était une simple habitude mondaine [...]» (I, 732); «Or, toute la charmante éducation, toute l'amabilité de Saint-Loup devait, en effet, au bout de peu de temps, me laisser voir un autre être, mais bien différent de celui que je soupçonnais» (ibid.).

La différence des jugements qui résulte de l'adoption de divers points de vue est à la base d'un autre procédé qui participe, lui-aussi, à la construction du roman, bien qu'il n'en soit pas un procédé essentiel: l'antithèse. Nous n'avons pas en vue l'antithèse comme figure rhétorique, mais comme une certaine manière d'enchaîner les motifs et les touffes de motifs dans le cours de la narration. La description de la représentation avec Berma est construite d'une façon antithétique. Marcel regarde la loge de la princesse et de la duchesse de Guermantes. Le début du passage met en évidence l'abîme apparemment infranchissable qui sépare le narrateur des deux dames. La duchesse observe froidement, de sa baignoire, «les madrépores anonymes et collectifs du public de l'orchestre». Après cette phrase, le développement de la situation change brusquement de cours et la conduite suivante de la duchesse est mise en opposition avec tout ce qui a précédé: «[...] la duchesse, de déesse devenue femme et me semblant tout d'un coup mille fois plus belle, leva vers moi la main gantée de blanc [...] l'agita en signe d'amitié [...] et fit pleuvoir sur moi l'averse étincelante et céleste de son sourire» (II, 58).

On peut illustrer le principe antithétique de la composition par la façon dont Proust enchaîne les paragraphes. Dans *A la recherche du temps perdu*, nous rencontrons différentes façon de passer d'un paragraphe à l'autre. Quelques-uns sont liés, du point de vue des idées et de la syntaxe, très étroitement: «[...] c'était vers celle-là que, pour une journée se tournait mon désir. || Il [= le désir] errait entre elles [...] (I, 944)» «[j'avais] espéré d'y applaudir beaucoup sur la Berma par son admirateur auquel je devais qu'on m'eût permis d'aller à *Phèdre*, M. de Norpois. || Je lui [= à M. de Norpois] fus présenté [...]» (I, 451), etc. Le passage entre d'autres paragraphes est parfois plus brusque que dans les exem-

ples précédents, mais on peut toujours trouver un lien, p. ex. temporel (les paragraphes s'ouvrant par des phrases comme: «Ce fut vers cette époque...») ou une motivation logique par l'intermédiaire d'un thème de transition (p. ex. les paragraphes aux pages I, 62—65 liés par celui de «clochers de Saint-Hilaire»).

D'autre part, beaucoup de paragraphes sont introduits par des expressions telles que: «Mais...», «Malgré cela...», «Cependant...», «Et pourtant...», etc. Ce phénomène linguistique signale que l'un des principes selon lesquels s'enchaînent les paragraphes est l'antithèse. D'après ce que nous avons pu constater au cours des analyses précédentes, on peut dire que la base de ce procédé est la manière proustienne de se rapprocher du monde et de la société, qui a trouvé son reflet, sur le plan de la technique littéraire, dans la pluralité des points de vue.

Tout paragraphe ou ensemble de thèmes relié avec le précédent sur la base de l'antithèse présente un changement brusque, un déplacement subit du point de vue qui fait naître un sens d'ordre supérieur embrassant toutes les significations partielles. La concrétisation linguistique de ce procédé est, entre autres, justement l'enchaînement antithétique des paragraphes: «Je suis perdu! || Il n'en fut pas ainsi» (I, 36); «il [= Swann] eût voulu [...] avoir pu faire ses adieux [...] à cette Odette lui causant des souffrances et que maintenant il ne reverrait jamais. || Il se trompait. Il devait la revoir une fois encore [...]» (I, 378); «[...] elle paraît devenue d'une douceur d'ange. || Ce changement n'était peut-être presque pas aussi extraordinaire que le trouvait M. de Norpois» (I, 467); «ce 'Moi' [...] pleurant, sans pouvoir être consolé, sur le coin d'une malle défaite. || Or, je me suis trompé. Je n'eus pas le temps d'être triste [...]» (II, 82). Il faut chercher la source du changement d'optique dans le désaccord entre une idée fictive et la réalité (exemples I, 36; 378 et II, 82) ou dans la différence des deux points de vue (I, 467).

L'antithèse dans les exemples de ce genre n'est pas mise au service de l'effet, elle ne poursuit pas le but d'accentuer l'intérêt du roman; elle est le résultat immédiat de la vision du monde proustienne et elle est caractéristique de tous les plans sémantiques d'*À la recherche du temps perdu*. Combien d'exemples pourrait-on citer! La présentation de trois Swann: Swann-visiteur des parents de Marcel, Swann-visiteur du salon de Mme Verdurin, Swann-mari d'Odette; le rôle que joue Balbec dans la vie du narrateur, décrit à travers les deux visites de cette ville à différentes périodes de la vie de Marcel et dans différentes situations; les idées de Marcel sur la société parisienne qui se forment par étapes successives à travers l'optique du jeune homme ambitieux au début, et de l'homme adulte désenchanté à la soirée de la princesse de Guermantes, ancienne Mme Verdurin, à la fin du roman! Et dans l'analyse du procédé, on pourrait passer aux contextes supérieurs du roman. En un certain sens, la pluralité des points de vue représente la base du sujet du roman. La recherche de la signification de la vie passée se réalise par la confrontation de deux optiques, celle de Marcel-héros qui vit les moments cruciaux de sa jeunesse, et celle de Marcel-narrateur qui reconstruit sa vie et la juge avec un recul de plusieurs années et sur l'arrière-fond des expériences vécues qu'il a entre-temps acquises.

L'introduction d'actions hypothétiques est une technique qui, elle-aussi, participe à la construction sémantique même des contextes les plus complexes d'*À la recherche du temps perdu*. La fonction du procédé (l'effort de trouver la vérité sur différents phénomènes de la vie passée en les reconstruisant dans la totalité des raisons et des conséquences possibles ou supposées) et ses deux réalisations concrètes (l'énumération des explications possibles des actions réelles et les actions purement hypothétiques) étant, dans le cadre d'une phrase et dans les contextes plus complexes, identiques, nous nous contenterons de produire quelques exemples typiques avec un bref commentaire.

Par l'énumération des interprétations possibles, le narrateur essaie de dévoiler, p. ex., l'influence mystérieuse de la vie chez les Swann dont il ressent le charme même après plusieurs années: «[...] ce charme, dans mon souvenir, je le perçois encore. Est-ce que parce que [...] j'imprimais avec mon regard [...] sur le tapis, sur les bergères, sur les consoles [...] l'idée gravée en moi que Mme Swann, ou son mari, ou Gilberte allaient entrer? Est-ce que parce que ces choses ont vécu depuis dans ma mémoire à côté des Swann et ont fini par prendre quelque chose d'eux? Est-ce que [...] je faisais de toutes comme les emblèmes de leur vie particulière [...]?» (I, 539). Le passage illustre une première variante du procédé: Marcel invoque plusieurs raisons possibles qui ne s'excluent pas mais qui, dans leur ensemble, présentent différents aspects d'un phénomène donné. Ceci est d'ailleurs confirmé par la phrase suivante dans laquelle le narrateur résume le passage et ne préfère pas l'une des interprétations aux autres: «Toujours est-il que chaque fois que je pense à ce salon [...] il a au contraire dans mon souvenir, ce salon composite, une cohésion, une unité, un charme individuel que n'ont jamais même les ensembles les plus intacts que le passé nous ait légués» (ibid.).

Un autre exemple est tiré du passage bien connu sur les «trois arbres à Hudimesnil» que rappellent à Marcel une expérience vécue dans un passé qu'il ne peut pas retrouver: «Où les avais-je déjà regardés?» Il introduit cinq possibilités: «Fallait-il croire qu'ils venaient d'années déjà si lointaines [...] N'appartiennent-ils au contraire qu'à ce paysages du rêve [...] N'étaient-ils qu'une image toute nouvelle détachée d'un rêve de la nuit précédente [...] Ou bien ne les avais-je jamais vus [...] Ou encore ne cachaient-ils même pas de pensée et était-ce une fatigue de ma vision [...]?» La fin du passage est la même que dans l'exemple précédent: Marcel ne se décide pour aucune des explications citées: «Je ne savais» (I, 718—719).

Dans la description de la nuit au cours de laquelle Swann cherchait Odette, Proust a eu recours à la deuxième variante principale de la technique adoptée: une série d'actions hypothétiques pures. Ces actions aident Swann à comprendre la nature de ses rapports avec Odette et le besoin qu'il avait de cette femme: «C'est à peine s'il [= Swann] se disait que cette rencontre possible chez Prévost [...] il était probable pourtant, si elle avait lieu, qu'elle serait comme les autres, fort peu de chose. Comme chaque soir, dès qu'il serait avec Odette [...]» (I, 229). Suit une série d'autres actions hypothétiques («La voiture ne revenait pas et Swann se représentait le moment qui approchait, à la fois comme celui où Rémi

lui dirait: ‚Cette dame est là et comme celui où Rémi lui dirait: ‚Cette dame n’était dans aucun des cafés› (ibid.) qui se résument dans la phrase finale où Swann comprend la vérité sur ses rapports avec le jeune femme: «Et sans doute, si le cocher l’avait interrompu en lui disant: ‚Cette dame est là il eût répondu: ‚Ah! oui, c’est vrai, la course que je vous avais donnée, tiens, je n’aurais pas cru’ et aurait continué à lui parler provision de bois pour lui cacher l’émotion qu’il avait eue et se laisser à lui-même le temps de rompre avec l’inquiétude et de se donner au bonheur› (I, 230).

b) Réflexions générales

Dans les contextes plus complexes que la phrase, nous rencontrons chez Proust une technique dont la fonction est bien différente de celle de tous les procédés mentionnés jusqu’ici: il s’agit des réflexions générales qui se présentent parfois sous forme d’un aphorisme concis, parfois sous forme d’une digression très ample. Les exemples que nous avons en vue ne sont pas des réflexions philosophiques ou des méditations sur différents problèmes de la vie humaine, sur les rapports sociaux, etc. La place que ces réflexions occupent dans la structure sémantique du roman signale que leur fonction n’est pas celle de communiquer au lecteur simplement les idées de l’auteur sur divers problèmes et sa philosophie personnelle.

Prenons pour point de départ le passage dans lequel Marcel reconstruit l’histoire de ses rapports avec Gilberte. Au début Marcel constate un certain fait qui constitue l’exposition du passage: «Gilberte cependant ne revenait pas aux Champs-Élysées. Et pourtant j’aurais eu besoin de la voir, car je ne me rappelais même pas sa figure» (I, 489). Après ces phrases préliminaires, le narrateur passe du plan réel et concret au plan général et il continue par la réflexion suivante: «La manière chercheuse, anxieuse, exigeante que nous avons de regarder la personne que nous aimons, notre attente de la parole qui nous donnera ou nous ôtera l’espoir d’un rendez-vous pour le lendemain, et [...] notre imagination alternative, sinon simultanée, de la joie et du désespoir, tout cela rend notre attention en face de l’être aimé trop tremblante pour qu’elle puisse obtenir de lui une image bien nette. Peut-être aussi cette activité de tous les sens à la fois [...] est-elle trop indulgente aux mille formes, à toutes les saveurs, aux mouvements de la personne vivante que d’habitude, quand nous n’aimons pas, nous immobilisons. Le modèle chéri, au contraire, bouge: on n’en a jamais que des photographies manquées» (I, 489—490). Après cette réflexion générale, le narrateur reprend le thème qui sert d’introduction et poursuit le récit sur le plan du concret: «Je ne savais vraiment pas comment étaient faits les traits de Gilberte [...]» (I, 490).

La composition de tous les extraits où Proust utilise cette technique est identique: elle est formée par trois motifs dont les deux extrêmes se situent sur le plan de l’action réelle et concrète. Le motif de milieu appartient au plan abstrait et général et très souvent aussi — comme c’était le cas de l’exemple cité — au plan hypothétique du roman. Le schéma de base est donc le suivant: le concret — l’abstrait — le concret ou le particulier — le général — le particulier. La première partie de la triade introduit,

dans le récit, un fait qui comprend un élément surprenant et inattendu: comment est-il possible que Marcel ne puisse pas retenir les traits de la jeune fille aimée bien qu'il l'ait vue aux Champs-Élysées presque tous les jours? C'est une situation qui demande une explication. Celle-ci est donnée sur le plan de l'abstrait dans la deuxième partie de la triade au cours d'une réflexion à valeur humaine générale. Dans la partie finale, le narrateur revient au premier motif auquel il applique cette réflexion: il ne pouvait pas se rappeler les traits de Gilberte, mais ce fait n'est nullement extraordinaire, parce que cela arrive à bien des gens qui se trouvent dans une situation pareille!

La retour au point de départ du passage ne signifie pas un simple achèvement du processus de connaissance en forme de cercle. Le narrateur revient au premier motif enrichi de certaines expériences et accomplit plutôt un mouvement qui décrit une spirale montante. C'est dans la différence entre le point de départ et le point final du passage qui ont les mêmes coordonnées verticales mais dont les coordonnées horizontales sont diverses, qu'il faut chercher la fonction de la technique analysée. De quoi la réflexion générale a-t-elle enrichi les idées de Marcel sur un épisode de sa vie passée? La réflexion lui a, bien sûr, permis de mieux comprendre un phénomène de sa jeunesse. Mais la fonction que cette technique remplit dans le processus de connaissance du passé n'est que secondaire. La différence essentielle entre les deux points extrêmes du passage est comprise dans la conclusion de l'extrait: il n'y a, à vrai dire, rien d'extraordinaire et rien d'«anormal» dans les sentiments et dans les idées du narrateur. Au contraire, Marcel découvre, à travers cette réflexion, des liens qui l'attachent aux sentiments et aux idées des autres personnes. Du point de vue gnoséologique, la technique analysée a pour fonction la recherche, dans le caractère du narrateur, des traits généraux et universels.

Cette fonction essentielle de la technique apparaît nettement dans les passages où les réflexions générales concernent le narrateur lui-même. Si Proust emploie ce procédé en parlant d'autres personnages du roman, sa fonction est un peu différente. Il aide d'une part à chercher les traits universels dans les caractères particuliers, mais, d'autre part, il est un instrument qui sert à expliquer des gestes, des mots et des actes qui paraissent insolites. Concentrons-nous, dans la suite, sur un seul personnage du roman, Swann.

Dans le passage où le narrateur parle des visites d'Odette chez Swann au début de leur amour, et où nous apprenons comment cette femme médiocre et vulgaire a su s'attacher cet homme du monde, on lit la réflexion suivante: «Mais à l'âge déjà un peu désabusé dont approchait Swann [...] ce rapprochement des cœurs, s'il n'est plus comme dans la première jeunesse le but vers lequel tend nécessairement l'amour, lui reste uni en revanche par une association d'idées si forte qu'il peut en devenir la cause, s'il se présente avant lui. Autrefois on rêvait de posséder le cœur de la femme dont on était amoureux; plus tard, sentir qu'on possède le cœur d'une femme peut suffire à vous en rendre amoureux [...]» (I, 196). Après cette digression, le récit revient brusquement au premier thème du passage: «Odette de Crécy retourna voir Swann [...]» (I, 197). Une réflé-

xion sur les amours des hommes d'un certain âge explique l'amour de Swann pour Odette qui, d'après ce que le lecteur a appris sur ce membre des clubs les plus privilégiés, n'aurait pas su auparavant impressionner Swann.

Le procédé est présent dans toutes les parties du roman. Le narrateur l'adopte pour expliquer les détails aussi bien que les situations et les sentiments les plus complexes. Les réflexions générales représentent une partie intégrante du texte. Leur manière de s'enchaîner étroitement avec les motifs précédents et suivants, peut être illustrée par un exemple très simple tiré du passage où le narrateur décrit les angoisses perpétuelles qui hantaient Swann dès le soir où il n'a pas trouvé Odette chez les Verdurin: «Peut-être était-ce à cette angoisse qu'il était redevable de l'importance qu'Odette avait prise pour lui. Les êtres nous sont d'habitude si indifférents que, quand nous avons mis dans l'un d'eux de telles possibilités de souffrance et de joie pour nous, il nous semble appartenir à un autre univers, il s'entoure de poésie, il fait de notre vie comme une étendue émouvante où il sera plus ou moins rapproché de nous. Swann ne pouvait se demander sans trouble ce qu'Odette deviendrait pour lui dans les années qui allaient venir» (I, 235—236).

Quant à l'expression linguistique, les réflexions générales peuvent tenir dans une courte phrase («Que de bonheur possible dont on sacrifie ainsi la réalisation à l'impatience d'un plaisir immédiat!» I, 274) ou dans de longs paragraphes («De tous les modes de production de l'amour... le besoin insensé et douloureux de la posséder» I, 230—231). L'objet de ces réflexions peut être tout un complexe de sentiments ou d'actions (dans la plupart des exemples cités) ou un simple geste (p. ex. la façon dont Swann caressait les cheveux d'Odette: «Swann était de ces hommes qui [...]» I, 566—567).

Au début du présent chapitre, nous avons rappelé que la fonction primaire du procédé analysé apparaît surtout dans les passages où les réflexions générales se rattachent au narrateur lui-même. Commençons par le début du roman, l'expérience de la madeleine, où se rejoignent toutes les techniques analysées. Marcel constate que, dans certaines conditions, les perceptions olfactives et gustatives sont plus puissantes que les perceptions visuelles: «La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté» (I, 47). Y a-t-il quelque chose d'extraordinaire dans les sentiments de Marcel? Marcel diffère-t-il par là de la plupart des gens? On pourrait supposer que ce soient justement les perceptions visuelles qui fournissent le matériau le plus riche à la mémoire: «Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps [...]» (ibid.). Marcel comprend que ses sentiments ne le relèguent pas en marge de la société des hommes «normaux» et qu'il y a, dans ses perceptions subjectives, un trait universel commun à tous les êtres humains. Après cette réflexion, le récit peut continuer: «Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul [...]» (ibid.).

Les plus exemplaires sont les passages où la réflexion aide Marcel

à éclaircir des idées et des sentiments qui peuvent paraître assez étranges. A première vue, il est très curieux que Marcel soit tombé amoureux, dans la chapelle de Gilbert le Mauvais, d'une femme aussi éloignée et aussi inaccessible que Mme de Guermantes: «Ce sourire tomba sur moi qui ne la quittais pas des yeux [...] Et aussitôt je l'aimai» (I, 177). Mais est-ce vraiment quelque chose d'aussi incompréhensible? «[...] s'il peut quelquefois suffire que nous aimions une femme qu'elle nous regarde avec mépris, comme j'avais cru qu'avait fait Mlle Swann [...] quelquefois aussi il peut suffire qu'elle nous regarde avec bonté comme faisait Mme de Guermantes [...]» (I, 177—178). La réflexion a expliqué les sentiments éveillés par la grande dame, elle a rassuré le narrateur et celui-ci peut continuer et décrire les charmes de cette rencontre: «Ses yeux bleuisaient comme une pervenche impossible à cueillir et que pourtant elle m'eût dédiée [...]» (I, 178).

Comme la plupart des exemples de ce genre sont très complexes et comme on ne peut pas les citer en entier, nous rappellerons encore brièvement au moins quelques passages typiques. A la page II, 49, Marcel essaie de comprendre pourquoi les deux représentations avec Berma lui paraissaient à la fois pareilles et différentes. Il introduit dans le récit une longue réflexion commençant par les mots: «L'impression que nous cause une personne, une œuvre [...]» (II, 49). Dans le dernier exemple, Marcel trouve les raisons et le caractère «normal» de ce que son souvenir de Mme de Guermantes fait place, lors de sa visite à Doncières, à d'autres sentiments, par la réflexion suivante: «Mais un souvenir, un chagrin, sont mobiles. Il y a des jours où ils s'en vont si loin que nous les apercevons à peine, nous les voyons partir. Alors nous faisons attention à d'autres choses» (II, 96).

Après les analyses précédentes, il ne sera pas, croyons-nous, difficile de découvrir la motivation subjective de cet aspect de l'œuvre de Proust. Nous avons pu maintes fois constater avec quel effort et avec quelle ingéniosité le narrateur explore ses rapports avec le monde et avec la société. Pendant toute sa vie, Proust s'est considéré, à cause de son origine sociale, de sa race et de ses penchants sexuels, comme un paria. Il souffrait de ses qualités «anormales» au milieu des gens «normaux». Dans son effort pour trouver, à travers les actes et les sentiments de Marcel, les traits universels qui le rapprochaient des gens «normaux», on peut déceler l'effort de Proust pour résoudre le problème essentiel de sa vie — la contradiction tragique entre ce qui l'éloignait des autres et son désir de s'intégrer à la société. Et on peut considérer cet effort comme un essai de compenser, dans une œuvre d'art, le sentiment de culpabilité qui l'obsédait pendant toute sa vie.²²

L'analyse des réflexions générales sur Marcel nous donne une des clés qui fait comprendre la structure esthétique d'*A la recherche du temps perdu*. La recherche des traits universels contenus dans les expériences subjectives de Marcel représente un contrepoids au subjectivisme et

²² Ceci est l'un des points de vue essentiels à partir desquels considère la vie de Proust l'auteur de sa biographie, la plus complète à ce jour, George D. Painter (*Marcel Proust. A biography*. London, Chatto and Windus 1959, 1965).

à l'individualisme extrêmes du roman qui, au fond, n'est qu'une profonde analyse du «moi» créateur et de ses aspects les plus intimes. Le plan général assure au roman proustien un équilibre sans lequel il ne serait que l'émanation d'une pure subjectivité. Les réflexions générales sur les expériences subjectives de Marcel ajoutent au roman une dimension humaine plus large sans laquelle il ne saurait y avoir de grande œuvre d'art.

De ce point de vue, le problème du héros proustien en général et du narrateur en particulier apparaît sous un jour nouveau. Les critiques parlent souvent de la «désagrégation» du personnage dans *A la recherche du temps perdu*. Dans le domaine tchèque, c'est l'éminent critique de l'entre-deux-guerres, F. X. Šalda, qui a signalé cet aspect du roman proustien dans le contexte du roman français moderne: «Comment peut-on parler de personnage au moment où tout coule, où tout fuit, où nous trouvons partout le discontinu, la désagrégation de sorte que l'homme disparaît à lui-même, qu'il se décompose en une série de réactions et d'explosions qui sont discontinues et qui ne sont reliées par aucun fil de rapports rationnels!» F. X. Šalda, bien sûr, n'y voit pas une manifestation de la décadence du roman français moderne. Il considère le héros proustien comme caractéristique d'une tendance de la prose narrative de l'époque, de celle qui mène à la création de personnages qu'il appelle «immanents» «On peut concevoir le personnage comme transcendant ou comme immanent. Dans le premier cas, la vie intérieure dépasse la vie des apparences de l'homme. Le 'moi' est un observateur constant, se dressant au-dessus du fleuve qui coule; le fleuve coule mais lui reste. Dans le deuxième cas, la vie intérieure et la vie extérieure ne font qu'un.» Les personnages de Jouhandeau, Bernanos et Green sont, dans le roman français moderne, des types de héros transcendants, les personnages de Proust et de Gide représentent l'autre catégorie. A la fin de son essai, le critique tchèque avoue préférer les romanciers — tels Dostoïevski et Meredith — qui ont su créer des personnages animés d'optimisme et d'espoir dans l'avenir de l'homme, aux héros de Proust: «Dans la littérature française moderne, même les grands maîtres comme Proust et Gide, ne dépassent pas le subjectivisme désagrégant. Ils présentent plutôt des tendances intérieures que des caractères et des types.»²³

Mais peut-on parler, dans le cas de Proust, de la «désagrégation» du héros? Du point de vue de la cohérence intérieure et de la motivation causale quant à leur comportement, les personnages de Proust sont créés à la base d'autres principes que ceux du roman classique du 19^e siècle. La situation du héros proustien par rapport à la vie résulte de la condition tragique de l'homme moderne qui a trouvé son reflet dans toute la littérature du 20^e siècle: de l'abîme qui se creuse entre l'individu et la société, du besoin de trouver sa place dans le monde. D'autre part, il est incontestable que les personnages proustiens représentent une étape dans l'évolution du héros dans le roman moderne. Gaëtan Picon conteste aux personnages de Proust la «troisième dimension», celle de l'existence individuelle indépendante, sans laquelle les personnage deviennent des véhi-

²³ «O dnešním položení tvorby básnické» (La situation actuelle de la production poétique). Šaldův zápisník V, 1932—1933, pp. 331—334.

cules de caractères conçus d'une façon universelle et abstraite: «Il semble donc que le seul intérêt de ces personnages soit de livrer, à travers leur personnelle signifiante, les lois générales de cette nature [= nature humaine]. Se niant, l'individualité révèle la vérité humaine, qui est d'un ordre non individuel.» Mais en même temps, Gaëtan Picon considère la polarité «subjectif — objectif» comme l'un des aspects de l'originalité de Proust: «[...] l'œuvre ne veut pas être la confession d'une singularité séparée, et elle ne cesse de montrer l'homme dirigé sur un objet qui lui est extrérior.»²⁴ L'unité du particulier et de l'universel que Proust réussit à atteindre par d'autres moyens que les romanciers du 19^e siècle, entre autres à travers les réflexions générales, assure l'intégrité des personnages proustiens et avant tout du narrateur.

L'analyse des contextes supérieurs à la phrase achève notre étude de la construction sémantique d'*A la recherche du temps perdu*. Nous avons passé en revue un certain nombre de techniques narratives qui constituent autant de principes organisateurs du roman, nous avons essayé de trouver leur fonction, leur réalisation linguistique et, à travers cette analyse, nous avons tâché de démontrer certains aspects de la vision proustienne du monde, telle qu'elle se manifeste dans le roman. La recherche du sens de la vie, la recherche de la place de l'homme dans la société et l'effort de découvrir des aspects universels dans les réactions individuelles — voilà trois traits essentiels du processus par lequel Proust veut comprendre son existence passée et présente. Dans l'étape suivante de l'analyse, il faudra passer à un plan supérieur du roman, celui de la conception générale d'*A la recherche du temps perdu*. Dès lors, il sera nécessaire de renoncer à la méthode adoptée par nous jusqu'à présent et essayer d'interpréter le roman de Proust sur le fond des résultats d'analyses partielles. Comme, du point de vue du procédé que nous avons choisi dans notre étude, cette interprétation du matériau acquis représente une sorte de conclusion, c'est ainsi que nous intitule ce dernier chapitre.

CONCLUSIONS

Que nous abordions *A la recherche du temps perdu* de n'importe quel point de vue, que nous y analysions la langue, la composition, les caractères ou la philosophie existentielle de Proust, que nous considérions ce roman comme une œuvre d'art absolue, comme un témoignage sur la vie de l'auteur ou sur la société qui s'y reflète, la conclusion sera toujours la même: *A la recherche du temps perdu* est l'un des chefs-d'œuvre de la littérature française du 20^e siècle. C'est un roman qui a poussé l'évolution de la prose narrative d'une manière considérable dans la direction du roman contemporain, même vers le «nouveau roman» français: ce ne peut être un pur hasard si deux représentants de ce dernier, Michel Butor et Claude Mauriac, ont prêté à Proust une attention particulière. Le roman de Proust est en même temps un ouvrage philosophique qui, sous une forme artistique, renferme une conception cohérente du monde et du sens

²⁴ *Lecture de Proust*, pp. 68, 87.

de la vie humaine. Proust essaie de trouver la solution du problème essentiel de l'homme moderne: comment franchir l'abîme qui existe entre l'individu et la société, solution qui aiderait l'individu à retrouver son authenticité.

Dans son œuvre, Proust n'est pas encore arrivé à l'étape de la négation absolue de tout ce qui a été, à la «littérature de contestation» qui reflète les rapports de ses successeurs avec le monde dans lequel ils vivent. *A la recherche du temps perdu* est une œuvre de transition. Son héros renonce à la fin à tout ce que la société peut lui offrir, mais d'autre part il s'efforce de s'accrocher à une valeur positive dans ce monde. Il trouve son *centrum securitatis* dans lui-même, dans la reconstruction de sa vie et dans l'acte créateur par lequel il réalise cette plongée dans le passé.

Évidemment, une question s'impose: Que pouvons-nous gagner à l'analyse linguistique de cette œuvre monumentale? Comment l'analyse des microstructures sémantiques peut-elle enrichir notre connaissance de l'œuvre proustienne dont le sens, comme nous le savons, se réalise justement dans les contextes d'ordre supérieur?

Nous n'avons jamais affirmé que l'analyse de la langue et du style qui vise les propositions, les phrases ou même les mots, puisse expliquer la totalité des significations d'une œuvre littéraire et saisir son contenu humain en entier. Ce qui nous a cependant amené à adopter cette méthode, c'est le fait généralement admis que, dans toute œuvre littéraire, il y a une certaine somme de significations évidentes, données objectivement par leur matérialisation linguistique. On les trouve surtout dans les plans inférieurs de l'œuvre, dans les dénominations, dans les phrases ou dans les paragraphes. Si nous voulons débarrasser la critique littéraire de l'arbitraire et lui donner un caractère exact qui est, dans l'état actuel de la théorie littéraire, possible, nous sommes persuadé que l'interprétation d'une œuvre littéraire devrait prendre pour point de départ justement la somme de ses significations évidentes. Celles-ci ne constituent pas une interprétation, mais elles délimitent le champ à l'intérieur duquel ces interprétations devraient se situer. Les limites ainsi déterminées sont suffisamment larges et permettent différentes approches et différentes lectures de l'œuvre analysée. En même temps, une autre question se pose: Les limites déterminées par les conclusions partielles de la présente étude, ne sont-elles pas trop larges et vagues? Qu'avons-nous, à vrai dire, «découvert» au cours des analyses précédentes?

Nous avons essayé de suivre la genèse du sens dans le roman proustien, de déceler le principe organisateur de la construction sémantique d'*A la recherche du temps perdu*, ce «geste sémantique» qui pénètre et en même temps détermine la composition du roman. L'analyse de la langue du roman nous a montré que ce «geste sémantique» est donné par l'attitude que Proust prend vis-à-vis du monde et de la société. Elle est caractérisée par trois aspects principaux: la recherche du sens de la vie passée, de la place de l'individu dans la société et de traits universels que comporte le caractère de Marcel. Cette attitude est attestée par les techniques employées dans le roman, qui, de ce point de vue, forment un ensemble organique où tout procédé a une position bien déterminée. Une autre preuve de la légitimité de nos conclusions est le fait que les techniques

analysées participent à la construction du roman non seulement dans les microstructures, mais aussi dans les contextes les plus complexes.

Est-ce beaucoup ou peu? On pourrait sans doute compléter nos analyses par d'autres encore: p. ex. étudier la manière dont Proust élabore les caractères, approfondir l'examen de certaines techniques, l'enchaînement des thèmes et des épisodes, etc. Cependant les résultats des analyses que nous avons effectuées, représentent une base solide qui peut servir de point de départ pour une interprétation plus exacte du roman de Proust. La lecture d'*A la recherche du temps perdu* faite systématiquement sous l'angle du geste sémantique tel que nous l'avons défini, permet de trouver de nouveaux aspects et de nouveaux rapports entre les éléments constitutifs du roman.

La recherche de la vérité sur la vie passée, sur le monde et sur la société, voilà le noyau autour duquel est construit le roman proustien. Mais Proust est un enfant de son siècle, du siècle des valeurs relativisées et profondément bouleversées en ce qui concerne leur hiérarchie: il ne croit pas à la possibilité de trouver la vérité absolue. Tout mot, tout geste, tout phénomène est pour lui un foyer où se rencontrent les conditions et les circonstances les plus variées et dans lequel se projette tout ce qui a précédé mais aussi tout ce qui a suivi. L'adoption de cette méthode résulte de la situation particulière du narrateur qui connaît non seulement ce qui s'est passé à un certain moment, mais aussi ce qui a suivi. Le monde que Proust considère et reconstruit n'est pas compliqué ou au moins il n'est pas plus compliqué que le monde de ses contemporains. Ce qui est compliqué ou plutôt complexe, c'est la vision proustienne du monde, les chemins par lesquels il espère arriver à sa compréhension. On pourrait modifier la phrase de Leo Spitzer citée au début de notre étude: «Nichts ist einfach in der Welt — nichts ist einfach in Prousts Stil», et dire *mutatis mutandis*: «Nichts ist einfach in Prousts Weltauffassung — nichts ist einfach in seinem Stil.»

Proust sait très bien que l'idée que nous nous faisons des choses, n'embrasse que certains de leurs aspects, qu'elle n'en rend jamais tous. La reconstruction du passé à travers la confrontation de ses opinions avec celles d'autres personnes, l'introduction des points de vue de différentes personnes du roman, n'a pas pour but de découvrir toutes les propriétés possibles d'un phénomène, mais de comprendre les idées du narrateur, de les comparer avec celles des autres et de définir, en relevant les différences, le point de vue de Marcel. Proust ne cherche pas la vérité absolue mais une vérité subjective, individuelle qui, au fond, est la seule qui importe. *A la recherche du temps perdu* marque, en ce sens, le pas décisif dans la transformation du héros «objectif» que l'auteur omniscient considère comme un observateur impassible, en un héros qui raconte sa propre vie et qui, au cours du récit, commence à comprendre pleinement tout ce qu'il a vécu et tout ce qu'il a senti.

Toute une série d'éléments acquièrent une place bien définie dans la structure du roman à partir du moment où nous le lisons sous l'angle indiqué. Le problème du temps dans le roman n'est pas un problème abstrait, p. ex. celui du temps conçu comme une catégorie philosophique. Il est posé d'une façon très concrète: c'est le temps qui sépare le plan

de Marcel-héros et de Marcel-narrateur et qui, modifiant l'optique et les critères, permet au narrateur de réaliser le but final de son activité créatrice.

A la recherche du temps perdu n'est pas seulement l'œuvre d'un homme qui espère trouver dans l'art son salut et qui essaie de fixer dans une œuvre littéraire le temps qui coule et sauver de l'oubli les moments passés. C'est aussi — ou plutôt avant tout — une expérience tragique de l'homme qui veut authentifier son existence à travers la recherche du sens de sa vie, de ce qui représente le temps perdu. Ce n'est pas l'expérience elle-même, mais la recherche de sa signification qui lui ajoute la dimension philosophique par laquelle le temps perdu se transforme en un temps retrouvé. *A la recherche du temps perdu* est le roman d'un homme qui — non seulement dans l'œuvre tout entière, mais dans une seule phrase et dans une seule dénomination — semble vivre à la fois différents épisodes de sa jeunesse, reconstruit tout ce qu'il a vécu grâce à une optique différente, et cherche le sens du passé. Une lutte permanente et jamais accomplie pour le sens, pour la compréhension, pour la connaissance et, par conséquent, une lutte pour se définir soi-même, voilà la signification profonde autour de laquelle se construit le contenu philosophique d'*A la recherche du temps perdu*.

Le geste sémantique proustien projette aussi sa lumière sur un autre aspect du roman: la source de sa poésie particulière. Au cours du processus que nous avons essayé de décrire, le narrateur découvre des rapports nouveaux, parfois curieux, entre les objets et les personnes. Ces rencontres inattendues, le jeu des perspectives et la conception du monde comme réseau complexe des rapports représentent l'une des sources non seulement de l'ambiguïté du roman proustien, mais aussi de la puissance poétique qui émane de cet ouvrage et qui en constitue un des caractères originaux.

Nos recherches et les conclusions auxquelles elles nous ont permis d'aboutir n'épuisent évidemment pas toutes les possibilités de l'interprétation de l'œuvre de Proust. On pourrait sûrement les compléter par d'autres. Il faudrait étudier *A la recherche du temps perdu* sur le fond de l'évolution du roman français à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, éventuellement sur une base historique plus large encore, et, d'après les critères que nous avons indiqués, analyser la place du roman par rapport aux œuvres précédentes aussi bien que suivantes. On pourrait aussi examiner en détail le conditionnement social du roman et de la philosophie existentielle qui l'anime. Enfin il serait utile de considérer, dans l'œuvre entière de Proust, dès *les Plaisirs et les Jours*, les techniques qui ont été l'objet de notre travail. Mais ce sont les étapes d'une recherche plus vaste dont nous n'avons voulu entreprendre qu'une première tentative.

Il est possible que le lecteur de la seconde moitié de notre siècle ne s'intéresse plus au monde dans lequel Proust a vécu et qui a passé dans son roman, au monde des salons aristocratiques qui ont fait leur temps, au monde des Guermantes et des Charlus. Il est possible que le lecteur ne s'intéresse pas non plus à la tragédie personnelle d'un malade introverti qui se complaît dans ses sentiments les plus subjectifs et dans les

mouvements les plus infimes de son âme. Mais ce qui a survécu à Proust, et ce qui est à l'origine de la gloire toujours croissante de son œuvre, c'est l'effort de pénétrer la vérité sur lui-même et sur le monde, l'essai d'en faire la base d'une œuvre d'art qui, par sa signification ultime, dépasse le cadre de ce processus intellectuel et créateur et devient un tableau à valeur humaine plus générale. C'est l'effort de comprendre et de fixer son passé par un acte créateur par lequel Proust espère justifier son existence dans une vie authentique où le temps ne se perd pas mais se retrouve.

PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

- Adam, Antoine: Le roman de Proust et le problème des clefs. Revue des Sciences humaines, janvier-mars 1952.
- Adam, Antoine: Proust. (Génies et Réalités). Paris, Hachette 1965.
- Albères, R.-M.: Histoire du roman moderne. Paris, Albin Michel 1962
- Barthes, Roland: Essais critiques. Paris, Éd. du Seuil 1964.
- Bloomfield, Leonard: Language (1933). London, George Allen et Uncoin 1967.
- Bouverot, Danielle: Comparaison et métaphore. Le Français moderne, 37, avril-octobre 1969.
- Brée, Germaine: Du Temps perdu au Temps retrouvé. Paris, Les Belles Lettres 1950.
- Butor, Michel: Essais sur les modernes. Paris, Gallimard 1964.
- Butor, Michel: Répertoire I-III. Paris, Les Éditions de Minuit 1960-1968.
- Cattau, Georges: Marcel Proust. Paris, Éd. universitaires 1958.
- Cattau, Georges: Proust perdu et retrouvé. Paris, Plon 1963.
- Chantal, René de: Marcel Proust, critique littéraire. Les Presses de l'Université de Montréal 1967.
- Cohen, Jean: Structure du langage poétique. Paris, Flammarion 1966.
- Deleuze, Gilles: Marcel Proust et les signes. Paris, Presses universitaires de France 1964.
- Dobrovsky, Serge: Pourquoi la nouvelle critique. Paris, Mercure de France 1967.
- Feuillerat, Albert: Comment Marcel Proust a composé son roman. New Haven, Yale University Press 1934.
- Girard, René: Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris, Grasset 1961.
- Graham, Victor Ernest: The Imagery of Proust. Oxford, Basil Blackwell 1966.
- Greimas, A. J.: Sémantique structurale. Paris, Larousse 1966.
- Jacques, Éliane: Pour un non-lieu: critique scientifique ou évaluation littéraire? Critique, 266, juillet 1969.
- Jauss, Hans-Robert: Zeit und Erinnerung in Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag 1970.
- Karcevskij, S.: Du dualisme asymétrique du signe linguistique. Travaux du Cercle linguistique de Prague I, 1929.
- Köhler, Erich: Die Form des Romans bei M. Proust. Euphorion, 2, 1956.
- Kolb, Philip: Historique du premier roman de Proust. Saggi e ricerche di letteratura francese. Vol. IV, Bottega d'Erasmus, Torino 1963, pp. 215-277.
- Leyvraz, J.-P.: Le point de vue du point de vue. Critique, 243-244, août-septembre 1967.
- Louria, Yvette: La convergence stylistique chez Proust. Genève, Droz; Paris, Minard 1957.
- Magny, Claude-Edmonde: Histoire du roman français depuis 1918. Paris, Éd. du Seuil 1950.
- Matoré, Georges: Proust linguiste. In: Festschrift Walter von Wartburg zum 80. Geburtstag. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1968.
- Mauriac, Claude: De la littérature à l'illittérature. Paris, Grasset 1969.
- Mauriac, Claude: Proust par lui-même. Paris, Éd. du Seuil 1953.
- Mauron, Charles: Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris, J. Corti 1963.

- Mounin, Georges: La communication poétique précédé de Avez-vous lu Char? Paris, Gallimard 1969.
- Mouton, Jean: Le style de Marcel Proust. Paris, Corrêa 1948.
- Mukařovský, Jan: Kapitoly z české poetiky. 3 vol. Praha, Svoboda 1948.
- Mukařovský, Jan: Studie z estetiky. Praha, Odeon 1966.
- Muller, Marcel: Les Voix narratives dans la *Recherche du temps perdu*. Genève, Droz 1965.
- Newmann-Gordon, Pauline: Dictionnaire des idées dans l'œuvre de Marcel Proust. La Haye-Paris, Mouton 1968.
- Nisin, Arthur: La littérature et le lecteur. Paris, Éd. universitaires 1960.
- Painter, George D.: Marcel Proust. London, Chatto and Windus 1959, 1965.
- Picon, Gaëtan: Lecture de Proust. Paris, Mercure de France 1963.
- Pommier, Jean: La mystique de M. Proust. Paris, Droz 1939.
- Poulet, Georges: Études sur le temps humain. Paris, Plon 1950.
- Riffaterre, Michael: Criteria for Style Analysis. Word, 15, 1959.
- Riffaterre, Michael: Stylistic Context. Word, 16, 1960.
- Richards, I. A.: Principles of literary criticism (1926). London, Toutledge et Kegan 1960.
- Rogers, B. G.: Proust's narrative techniques. Genève, Droz 1965.
- Serres, Michel: Hermès ou La Communication. Paris, Éd. de Minuit 1968.
- Spitzer, Leo: Stilstudien. II. Stilsprachen. München, Max Hueber Verlag 1928.
- Šalda, F. X.: O dnešním položení tvorby básnické. Šaldův zápisník, V, 1932–1933. Théories et problèmes. Copenhague, Munksgaard 1958.
- Ullmann, Stephen: Style in the french novel. Cambridge, University Press 1957.
- Wäber, Gottfried: Die Bedeutung der Proustschen Metapher. Die neueren Sprachen, September 1965.

