



HAL
open science

Les descriptions dynamiques dans 'À la recherche du temps perdu' : analyse linguistique, poétique et génétique

Chiara Carraro

► To cite this version:

Chiara Carraro. Les descriptions dynamiques dans 'À la recherche du temps perdu' : analyse linguistique, poétique et génétique. Littératures. Université Paris sciences et lettres; Università degli studi (Padoue, Italie), 2019. Français. NNT : 2019PSLEE079 . tel-03417290

HAL Id: tel-03417290

<https://theses.hal.science/tel-03417290>

Submitted on 5 Nov 2021

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

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



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Normale Supérieure de Paris
Dans le cadre d'une cotutelle avec l'Université de Padoue

Les descriptions dynamiques dans *À la recherche du temps perdu*. Analyse linguistique, poétique et génétique

**The dynamic descriptions of *In Search of Lost Time*.
A study on linguistics, poetics and literary genetics**

Soutenue par

Chiara CARRARO

Le 11 octobre 2019

École doctorale n° 540

École doctorale

**Lettres, Arts, Sciences
humaines et sociales**

Spécialité

**Langue et littérature
françaises**

Composition du jury :

Geneviève HENROT
Università degli Studi di Padova *Directeur de thèse*

Nathalie MAURIAC DYER
École Normale Supérieure de Paris *Co-directeur de thèse*

Davide VAGO
Università degli Studi di Milano *Rapporteur*

Anna Isabella SQUARZINA
LUMSA di Roma *Rapporteur*

Isabelle SERÇA
Université de Toulouse – Jean Jaurès *Président du jury*

Stéphane CHAUDIER
Université de Lille *Examineur*

Eleonora SPARVOLI
Università degli Studi di Milano *Examineur*

Marisa VERNA
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano *Examineur*



Abréviations

- CSB* : PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* dans *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges*, suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- DMP* : BOULLAGUET, Annick, ROGERS, Brian G. (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- EA* : PROUST, Marcel, *Essais et articles* dans *Contre Sainte-Beuve* dans *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges*, suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- JS* : PROUST, Marcel, *Jean Santeuil* dans *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisir et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- PJ* : PROUST, Marcel, *Les Plaisir et les jours* dans *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisir et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, 1971.
- PM* : PROUST, Marcel, *Pastiches et mélanges* dans *Contre Sainte-Beuve* dans *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges*, suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

RTP I, II, III, IV : PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.

Nous utilisons les abréviations suivantes pour désigner les différents volumes d'*À la recherche du temps perdu* :

CS :	<i>Du côté de chez Swann</i>
JF :	<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>
G :	<i>Le Côté de Guermantes</i>
SG :	<i>Sodome et Gomorrhe</i>
P :	<i>La Prisonnière</i>
AD :	<i>Albertine disparue</i>
TR :	<i>Le Temps retrouvé</i>

Cahiers manuscrits

Fonds Marcel Proust. — À la recherche du temps perdu. — Manuscrits autographes. Soixante-quinze cahiers de brouillons comportant des ébauches des différentes parties de la *Recherche* à divers stades de leur rédaction, des cahiers dits de « mise au net », carnets de notes, dactylographies, épreuves et placards. Disponibles sur : www.gallica.bnf.fr.

Édition des Cahiers

PROUST, Marcel, *Cahier 53*. Transcription diplomatique, notes et index par Nathalie Mauriac Dyer, Pyra Wise et Kazuyoshi Yoshikawa, Introduction par Nathalie Mauriac Dyer et Kazuyoshi Yoshikawa, Diagramme et analyse par Nathalie Mauriac Dyer, Vol. I : xi + 209 p., Vol. II : xl + 255 p., Turnhout, Brepols & Bibliothèque nationale de France, 2012.

PROUST, Marcel, *Cahier 71*. Transcription diplomatique par Shuji Kurokawa et Pierre-Edmond Robert, Introduction, notes et index par Francine Goujon et Nathalie Mauriac Dyer, Diagramme et analyse par Nathalie Mauriac Dyer, Vol. I : x + 213 p., Vol. II : xxxiv + 265 p., Turnhout, Brepols Publishers & Bibliothèque nationale de France, 2009.

PROUST, Marcel, *Cahier 54*. Transcription diplomatique, notes et index par Francine Goujon, Nathalie Mauriac Dyer et Chizu Nakano, Introduction, Diagramme et analyse par Nathalie Mauriac Dyer, Vol. I : ix + 269 p. ; Vol. II : xxxii + 323 p., Turnhout, Brepols Publishers & Bibliothèque nationale de France, 2008.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE. THÉORIE ET MÉTHODOLOGIE

CHAPITRE 1. LE DESCRIPTIF À LA CROISÉE DES DISCIPLINES.....	15
---	----

I. Poétique	15
--------------------------	----

1. La <i>descriptio</i> ou <i>ekphrasis</i> issue de l'art rhétorique.....	16
--	----

1.1. La description ornementale classique.....	17
--	----

1.2. La « description-récit » chez Homère : le noyau du mouvement.....	18
--	----

1.3. La description vers la modernité.....	19
--	----

2. La description « statique ».....	20
-------------------------------------	----

2.1. Le « regard descripteur » : la description postée	20
--	----

2.2. Pause et cadre	21
---------------------------	----

3. Vers une description en mouvement : la « description-promenade » ou « description ambulatoire ».....	23
---	----

3.1. Le modèle des Goncourt.....	24
----------------------------------	----

3.2. Le « regard en action » : la description dynamique.....	25
--	----

4. Pour une narration participée : le modèle narratologique de Raphaël Baroni.....	27
--	----

II. Linguistique textuelle	30
---	----

1. Le « descriptif » en linguistique textuelle	30
--	----

1.1. Les types et les prototypes textuels	30
---	----

1.2. Le type descriptif	31
-------------------------------	----

1.3. La séquence prototypique selon Jean-Michel Adam	33
--	----

2. Le dynamisme dans la notion de prototype descriptif.....	34
---	----

2.1. Le niveau macrotextuel.....	34
2.2. Le niveau microtextuel	35
3. Pour une fiction testimoniale : le modèle linguistique de Marta Krol.....	37
III. Stylistique.....	39
1. Dynamisme du style	39
1.1. La modalisation : les marques de la subjectivité	41
1.2. Figures de style, expansions et contaminations lexicales.....	42
1.3. L'aspect	44
1.3.1. La dynamique aspectuelle dans la description.....	45
1.3.2. Aspect et narratologie.....	48
1.4. L'organisation phrastique.....	49
2. La kinésie en stylistique cognitive	50
2.1. La parole comme événement figural selon Laurent Jenny	51
2.2. Le style kinésique	52
IV. Génétique	53
1. Le style en contexte génétique.....	54
2. Pour un « style en mouvement »	56
2.1. Des perspectives interdisciplinaires récentes.....	56
2.2. Le « style de genèse » : l'approche d'Anne Herschberg Pierrot	57
2.3. La description en contexte génétique : quels atouts ?.....	59
CHAPITRE 2. LE DESCRIPTIF ET LA CRITIQUE PROUSTIENNE	61
I. Poétique.....	62
1. Comment l'espace devient paysage chez Proust	63
1.1. La « biographie géographique » selon André Ferré	63
1.2. L'« espace retrouvé » selon Georges Poulet.....	64

1.3. Paysages médiats et paysage dynamiques selon Keiichi Tsumori	65
2. Proust dans la « littérature cinétique ».....	66
2.1. Vitesse et vision du monde selon Claude Pichois	66
2.2. Sur le mouvement : le « mobile » comme chronotope selon Marie-Agnès Barathieu.....	68
3. Sensorialités descriptives : un point de vue phénoménologique	70
3.1. La sensorialité dans la critique thématique de Jean-Pierre Richard	71
3.2. Le « réel retrouvé » par la « surimpression » chez Anne Simon	72
II. Linguistique et stylistique	74
1. Du « style artiste » : <i>ut pictura poesis</i>	74
1.1. Les traits impressionnistes des Goncourt selon Robert Ricatte.....	75
1.2. Origines impressionnistes de la description dynamique.....	76
1.2.1. Les influences picturales « sous le signe du mouvement »	77
1.2.2. Impressionnisme(s) : « rivaliser » avec la peinture ou la dépasser ?	79
1.2.3. L'esthétique des « tableaux cachés » selon Yoshikawa.....	80
1.3. « Au-delà de l'impressionnisme »	82
1.4. Les Ballets russes : une esthétique du mouvement décomposé.....	84
2. Le dynamisme des <i>ekphraseis</i>	85
2.1. Qu'évoque une description ? Au-delà du texte.....	86
2.1.1. Descriptions proustiennes et poème en prose : l'analyse de Michel Sandras.....	86
2.1.2. Chromatisme et synonymie : les <i>ekphraseis</i> selon Davide Vago	87
2.2. Le style descriptif de Proust : entre continuité et discontinuité.....	88
2.2.1. Les figures de la contigüité selon Barthes et Genette	90
2.2.2. La « phrase longue » comme représentation du réel selon Stéphane Chaudier.....	91

2.2.3. Énumération et coutures apparentes : les tensions textuelles selon Isabelle Serça	92
2.2.4. Impressionnismes de mémoire et effets de surprise selon Geneviève Henrot	93
2.3. Le descriptif en narratologie : singulatif vs itératif.....	94
2.3.1. L'itérativité de la « journée-type » : cycles et répétitions selon Genette et Houston.....	94
2.3.2. La « promenade » comme technique narrative selon Brian Rogers	96
3. Jeux intertextuels : de « l'imitation » dans le descriptif.....	97
3.1. Proust stylisticien.....	98
3.2. Un archétype du dynamisme proustien : le « trottoir roulant » de Flaubert..	99
III. Génétique	100
1. Analyses génétiques du descriptif proustien : l'approche classique.....	100
2. L'approche multidisciplinaire du descriptif	102
1.1. Style et génétique : les moments fugaces de la mémoire selon Geneviève Henrot.....	102
1.2. Une étude croisée sur thème, figure et épisode : la genèse du <i>motif</i> des aubépines selon Debray-Genette	104

SECONDE PARTIE. ANALYSES ET APPLICATIONS

CHAPITRE 3. DYNAMISME ET HALLUCINATION111

I. Le dynamisme psychique : quels enjeux dans la description ?	112
1. La chambre : de lieu du crime à wagon magique.....	112
2. La tante Léonie : un modèle d'observateur « en chambre ».....	112
3. Une variante du « fauteuil magique ».....	113
4. Description et subjectivité	114

II. Les tourbillons du sommeil : les rêves par déploiement métaphorique	115
1. Le prototype du « dormeur éveillé »	116
2. Le départ pour les voyages immobiles.....	119
2.1. Le rêve de la cité gothique : la création onirique par une <i>ekphrasis</i> figée	119
2.2. Le dormeur-matelot à Balbec	122
2.3. Le rêve-promenade à Doncières	123
III. Les matinées au lit : le réveil par le verbe aspectualisé	129
1. Le réveil à Doncières.....	129
2. Les journées de <i>La Prisonnière</i>	131
2.1. Du wagon magique de Saint-Lazare à la chambre parisienne	132
2.2. La première journée : le « roulement du premier tramway »	133
2.3. La deuxième journée : un réveil par un autre climat, « comme si la maison avait miraculeusement voyagé ».....	138
2.4. La troisième journée : « Les cris de Paris » ou le descriptif \supset narratif	139
IV. La mémoire en mouvement : les rêveries par les modes impersonnels	140
1. Le « décor-souvenir »	142
1.1. Les reflets de l'ange d'Or du Campanile de Saint-Marc	143
1.2. L'attente du rendez-vous avec Mlle de Stermaria : des signes « magiques ».....	147
2. Croisements.....	152
2.1. Croisements génétiques : le Cahier 48 et le Cahier 3	152
2.2. Croisements thématiques : la tante Léonie	152
CHAPITRE 4. DYNAMISME ET EXPECTATION	155
I. Descriptif et narratif : une pluralité de perspectives	156
1. Théories du descriptif en narratologie	156

1.1. Le dynamisme de la <i>Recherche</i> selon la « morphologie du conte » de Vladimir Propp	157
1.2. Pour une analyse structurale du récit : décomposer les « unités ».....	161
1.2.1. De l'analyse structurale du récit à « l'effet de réel » : l'approche de Barthes	161
1.2.2. La description comme une pause du récit : l'approche de Genette	162
2. La tension narrative	164
2.1. La notion de « tension » : relation entre narratif et descriptif.....	164
2.2. Les dispositifs de mise en intrigue selon Raphaël Baroni	167
II. Mise en tension de la description. « Et maintenant ? » : le suspense.....	169
1. Le suspense « simple » : le rayon de soleil sur le balcon	171
2. Paysages dysphoriques, tension volumétrique et dématerialisations lunaires.....	174
2.1. Le suspense « moyen » : le retour en voiture avec la grand-mère.....	174
2.2. Le suspense « ambigu » : une promenade dans un Paris désert et obscur.....	176
III. Le suspense paradoxal.....	178
1. Variations du rappel et du suspense paradoxale.....	178
1.1. Un objet cinétique : la lanterne magique dans la <i>Recherche</i>	178
1.1.1. Des mots aux images : de <i>François le Champi</i> à Golo.....	179
1.1.2. Une description à propagation spatiale... ..	181
1.1.3. ...qui explique une suspension de l'illusion référentielle.....	183
1.2. L'épisode originaire du suspense paradoxal : la lanterne magique dans <i>Jean Santeuil</i>	185
2. Le héros comme « auto-répétiteur » : le plaisir de la répétition par le souvenir	188
IV. Euphorie de paysage, dysphorie d'âme. Surprise et mémoire involontaire ...	189
1. Le héros descendant l'escalier : le souvenir de Doncières	190

2. La surprise par le brouillage du référent : vers la Raspelière	194
---	-----

CHAPITRE 5. DYNAMISME ET PARTICIPATION.....197

I. Pour un modèle linguistique de la fiction..... 197

1. Description et subjectivité : un soupçon de non-fictionnalité ?	197
2. La fiction comme expérience testimoniale et substitutive selon Marta Krol	199
2.1. Dispositifs testimoniaux	200
2.2. Dispositifs de substitution.....	203
3. Typologies de descriptions expérientielles.....	204

II. Les descriptions à propagation spatiale 207

1. La description <i>factitive</i> à propagation spatiale	207
1.1. Dématérialisations lunaires : le détachement par l'éloignement.....	208
1.2. La « poétique du fragment »	211
1.3. Solidifications solaires : les isotopies par contigüité.....	211
1.3.1. Le « clocher-caméléon »	212
1.3.2. Les « clochers-poissons »	214
2. La description <i>fictive</i> à propagation spatiale	215
2.1. Les verbes de mouvement fictif ou <i>Fictive Motion</i>	216
2.1.1. Le mouvement du décor sans changement	216
2.1.1.1. Une description fictive à propagation spatiale de premier degré : les reflets marins dans la chambre de Balbec	217
2.1.1.2. Une description fictive à propagation spatiale de deuxième degré : l'effet de la brise sur l'église végétale de Carqueville.....	218
2.1.2. Les changements du décor : avec ou sans mouvement.....	220
2.1.2.1. La « perception inversée » : les clochers de Martinville et la montée vers la Raspelière	221
2.1.2.2. Une déconstruction de la « perception inversée » : l'église de Balbec	226

III. La description à propagation temporelle : un « récit authentique » ?	229
1. Une description statique hypersensorielle : le jet d'eau d'Hubert Robert.....	229
2. Une description ambulatoire hypersensorielle : le souvenir d'Albertine par « l'horizontalité clairsemée des feuillages d'or »	233
CONCLUSION	237

ANNEXES

I. OCCURRENCES	245
II. TABLEAUX DES CONCORDANCES	249
BIBLIOGRAPHIE	277

INTRODUCTION

Une description peut-elle être dynamique ? Cette question attire l'attention en tant qu'elle peut paraître paradoxale selon les implications conceptuelles et définitionnelles classiques. Pour légitimer la formulation d'une telle hypothèse, il sera nécessaire d'approcher, d'entrée de jeu, les concepts de « description » et, selon un procédé contrastif assez prévisible, celui de « narration », puis de « dynamisme ». *Décrire*, c'est essentiellement « donner à voir »¹ ce qui existe déjà quelque part (dans le monde réel ou dans l'imaginaire de l'auteur), énumérer selon un choix personnel et motivé les qualités et/ou les parties d'un objet ou d'une personne, dans sa matérialité. *Narrer*, c'est plutôt « donner à imaginer » une suite d'actions ou d'événements ayant eu lieu (dans le monde réel ou imaginaire) suivant une logique causale. Selon cette première opposition qui s'impose, il va de soi que le dynamisme, tout ce qui implique un mouvement ou un changement, semble plus naturellement le fait de la narration que de la description.

Mais qu'est-ce que le *dynamisme* ? Selon l'étymologie du terme², il s'agit d'une dérivation avec le suffixe *-isme* du mot grec *δύναμις* (*dunamis*) signifiant « force ». La première définition proposée dans le dictionnaire, en effet, est de type philosophique, et correspond à la « [d]octrine qui attribue le mouvement de la matière à des forces immanentes et non à une action extérieure et mécanique ». L'origine grecque du mot, ainsi que son explication philosophique, nous amène à rappeler l'interprétation qu'en donne la tradition aristotélicienne³. Non seulement elle prône l'opposition entre *état* et *mouvement*, mais interprète et décompose le mouvement en trois étapes : le mouvement dans son origine, « en puissance », c'est *dunamis*, puis le mouvement considéré dans son déploiement comme *energeia*, enfin le mouvement dans son moment final, c'est *entelechia*. Le dynamisme est donc décrit comme « partie » du tout, le mouvement, qui à son tour vient du latin *movimentum*, du verbe *movere*, « mouvoir ». Ce terme peut s'appliquer à plusieurs domaines, tant dans les sciences, telles que l'astronomie, la mécanique et la médecine, que dans la philosophie, comme la réflexion métaphysique, tant dans le lexique militaire que dans les arts, en musique, peinture, sculpture et architecture.

¹ D'après *Le Petit Robert*, l'entrée « description » [lat. *descriptio*] donne « 1. Action de décrire, énumération des caractères (de qqch.) ». Sous l'entrée « décrire » [lat. *describere*, d'après écrire], nous trouvons : « 1. Représenter dans son ensemble, par écrit ou oralement ». Son étymologie nous apprend que décrire est « écrire d'après un modèle ».

² D'après le *Trésor de la langue française informatisé*.

³ GILBERT, Paul, « ACTE, philosophie », *Encyclopedia Universalis* [en ligne] : URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/acte-philosophie/>.

D'après Aristote, le dynamisme est donc le mouvement « en puissance ». Les catégories transversales de *dynamisme* et de *mouvement* pouvant opérer également dans le champ littéraire, nous les utiliserons alors pour analyser leurs applications dans le texte romanesque.

L'hypothèse

Qu'est-ce que le dynamisme dans un roman ? Nous pourrions dire tout simplement que c'est le mouvement naturel du récit qui avance, qui progresse d'alternative en alternative, qui vise à un point final, souvent à une résolution. Bref, le dynamisme d'un récit serait l'une de ses caractéristiques fondatrices et intrinsèques : une tension « vers ». Il semble donc que ce dynamisme soit plus propre à caractériser la narration que la description. C'est d'ailleurs ce que nous montre la tradition rhétorique dès avant Aristote, avec la notion d'*ekphrasis* : d'abord, ce *topos* ou morceau figé, détachable et transférable qui s'adapte à différentes situations oratoires, ensuite, à l'époque moderne, le plus souvent associé à la description d'un objet artistique, tel qu'un tableau, une sculpture. Partout domine donc, à l'endroit de la description, l'idée de fixité. C'est d'ailleurs une idée reçue aussi dans d'autres disciplines, comme la linguistique textuelle, où prévaut l'interprétation catégorielle, mais aussi la linguistique, et la narratologie qui, selon la distinction adoptée par Weinrich, tend à distinguer, selon une autre métaphore de type artistique, entre l'imparfait comme temps « d'arrière-plan », donc plus descriptif, et le passé simple comme temps de la « mise en relief », plus éminemment processuel. L'aspect dynamique des descriptions, à vrai dire, n'est même pas envisagé, ou très peu, comme objet d'investigation de ces disciplines tant elles sont occupées à ausculter la mise en intrigue d'un récit.

La description ne semble pas pouvoir partager avec la narration un effet de pulsion, de propulsion vers, puisqu'un possible chevauchement ou une contamination entre les deux types de texte semble contredire les typologies et les définitions qui nous ont été léguées tant par la rhétorique, selon la lignée d'Aristote, que par la linguistique textuelle, et c'est notamment le cas de Jean-Michel Adam, comme nous l'expliquerons dans notre Chapitre Premier.

C'est ce que nous voudrions mettre à l'épreuve du texte littéraire : à savoir, qu'une description pourrait s'occuper d'actions, de procès, d'événements. Somme toute, si la méthode de l'énumération/décomposition est valable pour les personnes et les objets, elle devrait pouvoir se transposer aussi à d'autres entités observables dans la dimension spatio-temporelle.

Les disciplines : la poétique, la linguistique, la génétique

Mais comment appréhender ces concepts ? Quelle serait la discipline la plus adaptée pour aborder une telle problématique ? Et s'il était plus efficace d'adopter une perspective multidisciplinaire ? Nous nous proposons de faire appel tour à tour aux apports de différents domaines, qui possèdent chacune des outils spécifiques et spécialisés pour investiguer les couches d'un texte complexe.

La *poétique* nous permettra de situer la complexité de la question en contexte tout d'abord historique, pour étudier l'évolution de la description au fil des époques et des courants littéraires. Comment ceux-ci se sont-ils appropriés cette expression textuelle ? Non seulement chez les romanciers réalistes et naturalistes, comme Zola, Balzac et Flaubert, où la description joue un rôle de protagoniste, mais aussi chez les romantiques, puis les avant-gardes, les modernes et le Nouveau Roman. En somme, la poétique nous aidera à repérer les procédés d'appropriation de la description, surtout par la définition des catégories de personnages descripteurs typiques. Elle nous aidera également à mettre au jour, au besoin, les détours et les adaptations que la littérature a su élaborer au cours des siècles pour rendre compte d'un décor changeant.

De son côté, la *linguistique textuelle*, de laquelle nous rapprochons la narratologie, nous permettra d'opérer une macro-analyse plus ciblée sur l'organisation et la hiérarchie des unités, ou plus spécialement, les séquences, qui composent un récit. Pour descendre encore plus dans le détail, la linguistique nous mènera à un degré d'analyse microscopique portant sur l'expression du mouvement dans la catégorie verbale, en ce qui concerne l'aspect par exemple, mais aussi par l'emploi de différents types de figures.

Il nous sera également utile de faire appel à une discipline qui s'occupe du changement d'un point de vue processuel d'une œuvre, et c'est la *génétique* : l'étude des états antérieurs d'un texte, leur élaboration, leurs croisements, leurs remises en question nous permettront d'étudier le style selon une perspective comparative, également dynamique à sa façon, dans la diachronie du processus de rédaction. Nous espérons ainsi pouvoir montrer, par cette convergence de perspectives, que la description est légitimée à s'approprier un dynamisme à tort considéré comme exclusif de la narration.

Le corpus

La question posée sera débattue sur base d'un corpus notoire pour la richesse, la prégnance et la quantité de ses descriptions : À *la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, publié en sept volumes entre 1913 et 1927, à savoir *Du côté de chez Swann*, À

*l'ombre des jeunes filles en fleurs, Le côté de Guermantes, Sodome et Gomorrhe, La Prisonnière, Albertine disparue et Le Temps retrouvé*¹.

Depuis ses premières étapes d'élaboration, la *Recherche* possède déjà une tendance hybride, une vocation à l'hétérogénéité de style et de structure². C'est justement ce que nous révèlent les manuscrits du *Fonds Marcel Proust*³ conservés à la Bibliothèque nationale de France depuis 1962, comprenant soixante-quinze cahiers manuscrits, utilisés par l'écrivain entre 1908 et 1922, ainsi que les vingt cahiers de la mise au net de *Sodome et Gomorrhe I* au *Temps retrouvé*, les épreuves, les dactylographies et les placards. L'analyse génétique des avant-textes constitue un outil aussi énigmatique que révélateur pour examiner le travail de l'écrivain, raisonner avec lui, être témoin de la naissance d'un personnage, de la suppression d'une scène, d'un changement d'aspect d'un verbe ou de la nuance d'un adjectif.

Le lecteur averti ne devrait donc pas s'étonner si l'œuvre révèle au fil des pages une aussi grande variété de techniques narratives qui s'insèrent dans le cadre conventionnel du récit, pour virer tantôt à la prose poétique, tantôt au pastiche (Flaubert, Maeterlinck, les Goncourt entre autres) et même à l'autopastiche, en passant par les descriptions, soit nucléaires, soit étendues, les portraits, les descriptions de paysage ou les études de mœurs. Proust cite aussi les vers de ses œuvres favorites (encore les poèmes de Baudelaire, les tragédies de Racine), souvent de mémoire, sans consultation préalable de la source originale, et les lettres inspirées, parfois véritablement recopiées, d'après sa correspondance, ou encore des articles de presses recoupés et collés au bon endroit dans les cahiers. Cette « euphorie de la prose », pour citer Michel Sandras, montre par de touches discrètes et parfois à peine ébauchées des références à des modèles littéraires importants pour Proust (comme Saint-Simon, Baudelaire, Leconte de Lisle, Racine, les Goncourt) et en cache d'autres par le biais de procédés classiques de la narration, sans que l'adoption de l'un exclue la présence de l'autre. Alors, la description réclamerait de son côté une attention toute particulière lors de sa composition et de son insertion dans la structure textuelle du roman. Elle essaie de se dégager des clichés littéraires dont elle a été chargée, entre autres en particulier sa dépendance aux arts plastiques et à l'art pictural. Proust ne semblerait pas s'y soustraire non plus quand il rédige ses tableaux descriptifs de paysage. Ce n'est

¹ Pour les références aux quatre tomes de la *Recherche* de l'édition de la « Pléiade » (1987-1989) publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, nous utilisons les abréviations *RTP I*, *RTP II*, *RTP III*, *RTP IV* et pour chacun des sept volumes *CS*, *JF*, *G*, *SG*, *P*, *AD*, *TR*.

² Pour une première approche de la genèse de l'œuvre, nous renvoyons à la « Préface », à l'« Introduction » et aux notes de l'édition de la « Pléiade » d'À *la Recherche du temps perdu*, et à l'œuvre *Marcel Proust romancier* par Maurice Bardèche pour un aperçu à la fois biographique et génétique, ainsi qu'aux études de Claudine Quémard Almath Grésillon, Bernard Brun et Jo Yoshida.

³ MAURIAC-DYER, Nathalie, « Les contours d'une édition diplomatique et génétique », in *Marcel Proust 7, Proust sans frontières 2*, textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro et Kazuyoshi Yoshikawa, Paris-Caen, Lettres Modernes-Minard, 2009, p. 259-266.

pas un hasard, d'ailleurs, si certaines des occurrences du mot « description » dans la *Recherche* trouvent leur place dans un contexte artistique¹ (peinture, architecture, haute-couture, écriture).

Mais comment entamer la réflexion sur le dynamisme dans la *Recherche* ? Tout d'abord par la spécificité du contexte historique et artistique, outre que scientifique. Proust s'insère à la fin du XIX^e siècle dans un paysage littéraire varié, complexe² et dans un contexte en transformation, tant que nous pouvons le définir « en mouvement ». Ce dynamisme peut s'observer déjà dès l'adolescence de l'écrivain, qui coïncide avec la Troisième République et surtout avec les vingt dernières années du siècle, qui se caractérisent par une lutte entre tradition et avant-garde, à savoir entre « vieux mouvements établis » et « jeunes écoles novatrices », mais ce sont surtout la décadence et le symbolisme qui ont plus d'influence sur le jeune Proust³.

Le dynamisme de la *Recherche* s'explique non seulement par l'époque au croisement des mouvements littéraires et artistiques, mais aussi par le progrès scientifique. C'est au moment où Proust commence à rédiger les premiers textes qui seront destinés à la *Recherche* que la physique en particulier, mais la chimie aussi, connaît une véritable révolution⁴ : entre autres, la découverte de la radioactivité par Henri Becquerel en 1896, puis du radium et du polonium par Pierre et Marie Curie en 1903, les études de Max Planck sur la répartition spectrale du rayonnement thermique formulées dans la loi de Planck en 1900, la publication de la théorie de la relativité restreinte par Albert Einstein en 1905, la découverte du noyau atomique par Ernest Rutherford en 1911. Proust a bien compris les enjeux de la révolution de la physique et surtout de la théorie de la relativité, alors que Bergson y est passé à côté⁵. Proust fait preuve d'« [u]ne conception de la réalité fondée sur une logique de rapports, qu'impliquent à la fois des objets et un sujet remplissant la fonction d'observateur », ce qui correspond avec l'interprétation de la mécanique quantique de Niels Bohr : à savoir, l'observateur d'un phénomène affecte nécessairement ledit phénomène⁶.

Les années de formation de Proust, et celles qui suivent jusqu'à 1914, sont considérés les « années d'or » de la presse et la diffusion du savoir est considérable : le contenu scientifique est présent dans les ouvrages littéraires en raison de la vulgarisation pendant la Troisième République. Ce qui a contribué à l'érudition de Proust⁷, qui était fils d'un

¹ Cf. Annexe.

² SCHMID, Marion, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 12 », 2008.

³ *Ibid.*, p. 17-18.

⁴ OLLIVIER, Jean-Pierre, *Proust et les sciences*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 39 », 2018.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 24.

médecin et qui n'utilisait des termes scientifiques qu'après vérification¹. Cette relation de Proust avec la science influence également sa notion de *réel*² :

[...] ce qui est sans exemple en littérature, c'est le *mouvement permanent, général* et pour ainsi *cosmique* qui emporte la *Recherche* tout entière : mouvement de l'écriture, mouvement des personnages, mouvement des signes omniprésents, mouvement du héros vers la vieillesse et la mort, à travers la rédemption de l'Œuvre³.

Ce mouvement contextuel à l'œuvre proustienne nous amène à en rechercher également les signes textuels. En effet, la matière descriptive de la *Recherche* étant particulièrement abondante et complexe, un choix s'impose, qui touche à un aspect spécifique, intrigant dans son potentiel paradoxal : ses traits dynamiques. Autrement dit, notre objet se circonscrit aux descriptions susceptibles d'accueillir un *mouvement*, sous quelque forme que ce soit. Tantôt, il anime l'objet même de la vision, cependant que le foyer de la vision est fixe : par exemple la lanterne magique, les avions, les oiseaux, les voitures, ou même les jeunes filles qui passent sur la digue de Balbec, un Saint-Loup « décomposé » par la vitesse. Tantôt le mouvement réside plutôt dans le foyer de perception, dans le sujet percevant, et c'est le cas des déplacements des personnages dans l'espace, par différents moyens. La promenade peut prendre la forme de la simple déambulation sans but apparent, sinon celui de l'exploration aux sens aiguisés, qui est la « flânerie ». Cette démarche « bohème » s'observe par exemple dans le *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, où Constantin Guys s'apprête à mettre de l'ordre dans les « impressions » que son passage en ville avait suscitées en lui, ainsi que les détails qui l'avaient captivé, puis grâce à l'action de la mémoire agissant sur les instantanés pris par le passant, il s'apprête à les assembler pour clore le cercle du sens. Elle peut prendre aussi la forme d'une visite véritable de lieux artistiques. Dans la *Recherche*, nombreux sont les exemples de promenades⁴ ; elles occupent aussi une place considérable dans l'articulation de la diégèse : c'est le cas notamment des promenades des deux côtés de Combray dans *Du côté de chez*

¹ *Ibid.*, p. 25 et suiv.

² *Ibid.*, p. 74.

³ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

⁴ Si la critique proustienne a indiqué la grand-mère Bathilde comme modèle d'initiation esthétique à la littérature (elle transmet à la mère du héros sa passion pour Madame Sévigné), mais aussi à l'histoire de l'art (notamment le goût artistique pour l'architecture), elle pourrait, à notre avis, être aussi le premier modèle de promeneuse pour le héros. Dans l'univers de Combray en effet, c'est elle qui trouve que « c'est une pitié de rester enfermé à la campagne » (*RTP I*, 11-12), qui voudrait que son petit-neveu profitât de la nature jusque dans les jours de pluie. Elle se consacre elle-même à des « déambulations incessantes » dans le jardin de la maison. Des promenades au cours desquelles ne manquent pas les moments de réflexion : à savoir, comment promener le petit Marcel, à la santé si fragile. Ici, bien que la déambulation inspire l'introspection, les tours de la grand-mère ont un but moins d'exploration et d'inspiration esthétique que de défoulement. C'est toujours elle qui accompagne son neveu lors de la période de villégiature estivale à Balbec. C'est elle qui l'encourage à aller voir en vrai, après en avoir tant « rêvé », cette église « au style persan » et « battue des flots », ou encore qui l'accompagnera, avec Mme de Villeparisis, lors de ses premières explorations du paysage maritime en voiture.

Swann et des excursions marines dans la localité balnéaire de Balbec dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et dans *Sodome et Gomorrhe*.

La promenade n'est pas le seul moyen déambulatoire de la *Recherche* : nous savons que les déplacements empruntent les moyens les plus variés : du magnifique train d'une heure vingt-deux de la Gare Saint-Lazare au petit train tortillard de Balbec et au tramway de Doncières, de la voiture à cheval aux sorties à cheval, de l'automobile à la bicyclette d'Albertine. Ceux qui apparaissent fugaces, qui filent ou qui défilent dans les rues parisiennes, au Bois de Boulogne ou par les chemins tortueux de Balbec, ces autres qui transportent mollement, qui cachent, qui éloignent le héros d'Albertine ou bien qui le rapprochent plus rapidement d'elle ; ces autres encore qui offrent un abri au héros dans la brume humide de Doncières. Les personnages font tous un voyage dans le volume le plus dynamique de l'œuvre proustienne, *Sodome et Gomorrhe*. Dans son ouvrage consacré aux mobiles de la *Recherche*, Marie-Agnès Barathieu¹ explique bien que chaque moyen de transport n'a pas seulement un but pratique, mais qu'il est aussi le référent physique, l'expression, voire l'ostentation d'une classe sociale qui se déplace et le fait surtout pour exhiber son attelage et pour affirmer son statut. Ainsi, plus précisément dans « Un amour de Swann », les mobiles représentent « le palier ascensionnel de la dame »² : Odette se déplace à pied, mais elle est aussi la « dame en rose » en « voiture aux chevaux fleuris », puis en cab, elle est aussi la « dame en blanc » dans la victoria ou le landau, plus tard remplacés par les automobiles de Forcheville. Dans « Combray », la bourgeoise Mlle Vinteuil conduit un buggy pour faire retour à Montjouvain en compagnie de son père, alors que le héros court après les clochers de Martinville à bord du « bolide » (ou la « carriole ») du docteur Percepied³. Gilberte n'est jamais montrée à bord d'un mobile⁴, mais elle en aura sûrement fait usage. Comme la plupart des fidèles, Brichot prend le tortillard, mais aussi l'omnibus⁵, alors qu'Albertine, nous le savons, est la cycliste, la « fille à vélo » par excellence, l'« être multiple » filant à toute vitesse. Ces grands épisodes proustiens des promenades, ces scènes de déplacement à l'occasion desquelles Proust décrit le paysage en mouvement ont été étudiées longuement par la critique : aussi n'y reviendrons-nous que fugitivement.

Les traits spécifiques de ce type de description sont les conditions cinétiques du mouvement : les moyens de locomotion. Mais à la différence du futurisme qui replie un mouvement sur l'instant par superposition d'images, Proust implique dans sa description le facteur « temps », fauteur d'une succession d'images, de leur évolution progressive (le

¹ BARATHIEU, Marie-Agnès, *Les Mobiles de Marcel Proust. Une sémantique du déplacement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

² *Ibid.*, p. 67 et suiv.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

train de nuit qui amène le héros à Balbec, les clochers de Martinville et les trois arbres d'Hudimesnil). D'où le paradoxe du point de vue lui-même : la persistance d'un cadre unique, de clichés potentiellement statiques dans la description dynamique.

En effet, si dans ces exemples, c'est l'objet ou bien le sujet percevant qui bouge, il existe également des cas aussi où le mouvement n'est pas redevable d'un déplacement *physique*. Pourquoi ? Cela s'explique par la prégnance chez Proust de la vision subjective. Dans la *Recherche*, en effet, de nombreux paysages sont décrits d'un point de vue statique, par exemple depuis une fenêtre, objet « justificateur », à savoir légitimant la description : c'est le cas de la mer à Balbec ou d'autres pans de paysage brumeux observés à Doncières. Et pourtant, le regard lui-même parvient à imprimer à l'objet un fort dynamisme. D'autres cas encore plus frappant proviennent du dynamisme des rêves, ou bien des paysages « sonores » perçus par le héros depuis son lit.

Reste à voir comment affronter ce corpus pour lui imprimer une lecture à l'aguet du dynamisme.

La démarche

Pour définir et systématiser les traits dynamiques, nous opérons une mise à l'épreuve des disciplines phare en matière de description pour récupérer ce qu'elles ont d'utile à l'analyse du dynamisme produit dans et par le texte. Toutefois, comme nous l'avons vu, ces mêmes disciplines soulignent aussi axiomatiquement une certaine étanchéité entre description et narration. Donc notre hypothèse pourrait se révéler erronée, trop poussée. Autrement dit, selon les définitions données par chacune des disciplines que nous avons mentionnées (la rhétorique¹, la poétique et la linguistique textuelle plus spécialement), une description ne pourrait pas être dynamique. Toutefois, si nous adoptons un point de vue osmotique qui permet un échange et une interaction des outils respectifs spécifiques de ces différents domaines, nous pourrions mener une investigation efficace du dynamisme descriptif. Ce qui nous amène à reconnaître la conception d'une description définie « dynamique ». Nous voudrions définir par ce terme toute description exprimant un degré plus ou moins marqué de dynamisme motivé soit par un mouvement de l'observateur, soit par un mouvement qui, d'une manière ou d'une autre (objective, subjective) affecte le décor, notamment le paysage (tant naturel qu'urbain). Et souvent, par un mouvement conjugué. Les descriptions dynamiques incluent le type « ambulateur », plus précisément celui impliquant un sujet qui marche ou qui se déplace par l'un ou l'autre moyen de locomotion. Ce dynamisme est censé s'exprimer dans le texte par des marques

¹ La rhétorique propose la figure de l'hypotypose, ou de la « description animée », mais elle ne s'occupe pas d'exploiter le potentiel de ses implications dynamiques.

linguistiques spécifiques que nous nous proposons d'interpréter. Or, grosso modo, ce chevauchement entre les deux types de texte (narratif, descriptif) semble contredire les typologies et les définitions qui nous ont été léguées tant par la rhétorique que par la linguistique textuelle. Nous voudrions, au contraire, essayer de montrer par nos analyses que cette interaction est possible.

La progression de notre démonstration, comme le montre notre Chapitre Premier « Le descriptif à la croisée des disciplines », se fonde globalement sur l'interaction interdisciplinaire et elle s'articule du plus évident, dans le cas du mouvement physique, au plus subtil, si le mouvement est, non justifié ontologiquement, mais induit par les procédés textuels.

- *La poétique.* On situera d'abord la description en contexte, du point de vue de son évolution historique à partir de l'*ekphrasis* de l'ancienne rhétorique et de la description ornementale, pour en dégager les traits dynamiques potentiels. Les théories de Philippe Hamon nous permettront d'analyser les différents traits du statisme descriptif, tel que la pause d'observation, le cadre autour de l'objet, ainsi que l'immobilité du point de vue et/ou de l'objet observé. Cette « description posée », avec ses personnages et ses décors « types », change de tonalité si le descripteur se déplace : c'est la « description-promenade »¹, selon le terme utilisé par les frères Goncourt. Mais quelles sont les implications d'un regard en mouvement sur le plan de la diégèse ?
- *La linguistique et la stylistique.* La linguistique textuelle de Jean-Michel Adam² permet de voir quelles conditions diégétiques et quels composants linguistiques permettent d'animer la description, sans pour autant que la description cesse de répondre au prototype qui la donne à lire comme telle, à savoir comme description. Les outils de cette discipline nous permettront une première reconnaissance des théories du type et du prototype textuel, à savoir principalement du type descriptif et narratif. La notion de séquence, tant au niveau macro- que microtextuelle révèle une complexité qui n'exclut pas complètement l'interaction entre les deux catégories. Et si cette interaction engendrait un dispositif expérientiel fauteur de fiction ? La stylistique, quant à elle, s'occupe du dynamisme en ce qui concerne les marques de la subjectivité, comme la modalisation et l'emploi des tropes, mais c'est sur l'aspect verbal qu'elle se focalise davantage.

¹ Nous appliquerons notamment les théories illustrées dans HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

² Les ouvrages théoriques interpellés sont : ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, André, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989. ADAM, Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue. Des réponses originales à l'analyse des textes : la reconnaissance des séquences*, Paris, Nathan, 1997.

- *La génétique*. En tant que discipline transversale, elle permet l'analyse du style comparé pour chaque version antérieure du pan de texte analysé. Le feuilleté génétique des avant-textes permet de *voir si* ces traits sont présents dès le départ et demeurent stables, ou apparaissent peu à peu et se renforcent, ou encore apparaissent subrepticement, au détour d'une version.

Le Chapitre 2 « Le descriptif et la critique proustienne » cherchera à *voir si et comment* le dynamisme du descriptif dans la *Recherche* a été approché par la critique. Dans le domaine de la poétique, l'espace de la *Recherche* devient paysage par une appropriation et une subjectivisation typiques de la « biographie géographique », ainsi que par une prise de conscience du mouvement comme remède à la dimension tragique de la distance, si souvent représentée dans l'univers proustien. La sensorialité s'avère incontournable dans le processus d'intériorisation de l'espace et permet en même temps d'y capter des détails dynamiques qui autrement seraient destinés à nous échapper. Du point de vue linguistique, c'est surtout le « style impressionniste » qui s'est occupé de relever les traits dynamisants, selon une inspiration de type pictural, mais aussi la critique plus récente qui fonde son analyse sur les figures de rupture et de continuité. En génétique, si certaines études fondatrices des avant-textes concernent l'évolution stylistique de passages descriptifs du paysage, comme les promenades et l'architecture religieuse, elles ne se servent pas toujours des apports des autres disciplines, telles que la linguistique, la stylistique et la narratologie.

Le Chapitre 3, « Dynamisme et hallucination », s'occupe du dynamisme psychique et de l'hypersensorialité du sujet lyrique. Si nous venons d'annoncer ici une certaine animation descriptive du statique, le paysage, par un *mouvement réel* du point d'observation, le promeneur, nous verrons plus en détail comment une autre variante du dynamisme peut se textualiser par un point de vue statique, surtout le dormeur, par un *mouvement fictif* de la pensée imageante, le rêve. Comment la sensorialité est-elle textualisée chez Proust ? Comment intervient-elle dans l'expression du dynamisme psychique ?

Le Chapitre 4, « Dynamisme et expectation », se propose de dégager le potentiel intrigant des descriptions proustiennes par des traits linguistiques dynamisants. Un détail isolé pourrait-il déclencher un mécanisme d'attente ? La notion de « tension », selon les théories de Raphaël Baroni, explique ce dispositif narratologique qui s'articule en différentes émotions données à expérimenter au lecteur-interprète, telles que le suspense et la surprise.

Le Chapitre 5, « Dynamisme et participation », descendra encore plus en profondeur dans l'investigation du grain textuel des descriptions par la sémantique intégrée de Marta Krol. Quels sont les détails linguistiques qui permettent une expérience fictionnelle ?

Qu'est-ce donc qu'une description ? Peut-on essayer de la redéfinir sous le jour du dynamisme ? Quels seraient ses traits stylistiques privilégiés ? Si le mouvement de progression d'un corps dans l'espace réalise une description ambulatoire, quels sont les éléments qui font d'une description une description dynamique ? Comment peut-on traiter la catégorie du temps et l'effet de la vitesse ? Nous essaierons de mettre à l'épreuve le texte proustien pour répondre à ces questions.

PREMIÈRE PARTIE
THÉORIE ET MÉTHODOLOGIE

CHAPITRE 1

LE DESCRIPTIF À LA CROISÉE DES DISCIPLINES

L'enjeu de ce premier chapitre est de présenter les outils théoriques et méthodologiques aptes à permettre une analyse de la description dans le texte proustien d'un point de vue multidisciplinaire, comprenant la poétique, la linguistique et la génétique.

Nous nous occuperons au préalable de donner une définition de la « description », issue de l'ancienne rhétorique, pour ensuite situer son emploi au sein des différentes disciplines. Premièrement, l'interprétation poétique du terme selon les théories de Philippe Hamon¹ nous permet de dégager tant son aspect statique dans la « description postée », que son penchant dynamique dans la « description-promenade » ou « description ambulatoire ». Deuxièmement, nous expliquerons les enjeux de la « séquentialité descriptive », étudiée plus récemment par Jean-Michel Adam² en linguistique textuelle. Cette définition en remarque, d'une part, la complexité opérationnelle au niveau d'insertion ou d'intégration dans un texte hétérogène, et de l'autre, sa potentielle indépendance. Troisièmement, nous nous occuperons d'illustrer comment la stylistique met en place des dispositifs aptes à textualiser le mouvement. Enfin, notre dernier point veut introduire l'analyse linguistique dans le contexte de la génétique textuelle, une discipline transversale s'appuyant sur d'autres disciplines et les enrichissant à son tour. Une investigation des avant-textes peut dégager les procédés à l'origine de la création, notamment dans l'agencement des séquences descriptives, comme dans l'amorce et la mise en route de leur dynamisme.

I. POÉTIQUE

Certaines étapes de l'évolution poétique et historique de la description³ nous permettront de montrer d'une part, les convergences entre les éléments caractérisant les différentes typologies descriptives, et de l'autre, la mise en place de procédés *dynamisants*.

¹ Nous appliquerons notamment les théories illustrées dans HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

² Les ouvrages théoriques interpellés sont : ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, André, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989 et ADAM, Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue. Des réponses originales à l'analyse des textes : la reconnaissance des séquences*, Paris, Nathan Université, 1997.

³ Pour des raisons d'espace et d'incidence partielle avec notre objet d'étude, nous ne retraçons pas en entier l'histoire de la description dans tous ses détails. Pour des approfondissements sur le thème, nous renvoyons entre autres à : ISSACHAROV, Michael, *L'espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976 ; JACOB, Christian, « Récit de voyage et description », *Lalies*, n°1, 1980, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 131-141 ; *Littérature*, n°38, "Le décrit", Paris,

L'origine d'une réflexion théorique concernant la description se trouve au sein de l'ancienne rhétorique¹. La diffusion de la discipline dans la culture occidentale se doit notamment à Aristote : la *Rhétorique* et la *Poétique*, ses œuvres jumelées, aident à expliquer les *tekhnai* (où *technè* prend le sens classique d'« art ») respectivement du discours en public (l'art oratoire, à savoir l'éloquence) et de l'évocation de l'imaginaire². Mais voyons brièvement l'évolution de la description dans le dispositif rhétorique pour en dégager, dès son origine, les traits statiques et les traits dynamisants.

1. La *descriptio* ou *ekphrasis* issue de l'art rhétorique

La description s'explique tout d'abord par l'évolution de la notion de *topos*. La rhétorique ancienne organise l'art du discours persuasif, selon les règles de l'argumentation, en différentes parties³, dont les trois les plus importantes sont : l'*inventio* (sélection des *topoi*, des lieux les plus efficaces pour le sujet), la *dispositio* (l'organisation du discours), l'*elocutio* (l'arrangement à la fois sélectif et distributionnel du style) avec des modèles fixes de développement thématique. Dans l'étape créatrice de l'*inventio*, la notion de « lieu »⁴, donc de *topos*, vient aider l'orateur, amené à dissenter sur de nombreux sujets, à ranger dans sa mémoire des morceaux ou un ensemble de données contenant des arguments qu'il adaptera à chaque situation particulière. « Lieux » parce que, d'après Aristote, pour se souvenir des choses, il suffit de reconnaître le lieu où elles se trouvent⁵ : à savoir, non pas les choses elles-mêmes, mais une sorte de compartiment où elles seraient rangées.

Parmi ces morceaux, trouve place l'*ekphrasis* (ou *descriptio*) issue du verbe *εκφραζειν* (*ekphrazein*), formé d'*ek-* (en tant qu'adverbe et préposition marquant l'idée

Larousse, 1980 ; BONNEFIS, Philippe et REBOUL, Pierre (éd.), *La Description*, Lille, Université de Lille III, 1981 ; *Littérature*, n°61, "Paysages", Paris, Larousse, 1986 ; BESSIÈRE, Jean (éd.), *L'Ordre du descriptif*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988 ; BOULOUMIÉ, Arlette, TRIVISANI-MOREAU, Isabelle (dir.), *Le génie du lieu : des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005 ; GEORGES-MÉTRAL (DE), Alice (dir.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

¹ D'après l'étymologie du terme, la rhétorique concerne d'abord l'univers du discours parlé, *rhéteur* signifiant « parleur » en grec. Ensuite, elle s'applique également au discours écrit, d'où sa vocation de métalangage, selon la définition de Barthes.

² BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n°16, 1970, « Recherches rhétoriques », p. 178.

³ KARABÉTIAN, *Histoire des stylistiques*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 14-15. La rhétorique ancienne se définit comme une *technè rhétorikè* comprenant cinq parties, comme des actes d'une structuration progressive : *euresis* ou *inventio* (trouver quoi dire) ; *taxis* ou *dispositio* (ordonner ce qu'on a trouvé) ; *lexis* ou *elocutio* (ajouter l'ornement) ; *hypocrisis* ou *actio* (jouer le discours comme un acteur par gestes et diction) ; *mnémè* ou *memoria* (recourir à la mémoire).

⁴ « Notice » de la *Rhétorique*, dans ARISTOTE, *Œuvres. Éthiques, Politique, Rhétorique, Poétique Métaphysique*, édition publiée sous la direction de Richard Bodéüs, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1440.

⁵ BARTHES, « L'ancienne rhétorique », *art. cit.*, p. 206.

de *mouvement*, de « sortir de », en tant que préfixe comme intensif) et de *phrasis* « parole », signifiant « expliquer tout au long, exposer en détail », mais aussi « désigner »¹. Genre rhétorique ancien pratiqué dans les écoles du monde grec depuis Homère, la description² fait partie des programmes d'apprentissage de la rhétorique. Il s'agit d'« une description réglée de lieux et de personnages » ou d'« [une description] des objets déjà constitués comme œuvres d'art descriptives »³, qui peut être transférée d'un discours à un autre. Celle-ci se spécialise et acquiert un statut autonome par rapport au discours oratoire (juridique et politique) pour s'intégrer à la narration⁴ : elle inaugure une nouvelle unité textuelle syntagmatique, le *morceau*, et une fonction référentielle (portrait ou paysage) lui est rajoutée. Ensuite, certains genres littéraires, comme l'idylle et la bucolique par exemple, ont entraîné la diffusion de *topoi* descriptifs, entre autres le monument, le paysage héroïque, le *locus amœunus*. Le *topos* du *locus amœunus*, à savoir le paysage idéal, est devenu un modèle pour maintes descriptions littéraires. Pourtant, il doit lui aussi son origine au domaine judiciaire, où pour chaque relation démonstrative d'une cause devait être présenté un *argumentum a loco*, car il fallait fonder les preuves sur la nature du lieu qui était décor de l'action. Le *topos* a un contenu fixe, indépendant du contexte : « le paysage est détaché du lieu, car sa fonction est de constituer un signe universel, celui de la Nature »⁵.

D'après ce premier aperçu théorique, nous soulignons comment la pratique descriptive des origines s'avère assez contrainte par un schéma fixe et représente un cadre idéalisé plutôt que réel. Elle renvoie à une immobilité non seulement de la forme, puisqu'un morceau invarié est transféré d'un discours à l'autre, mais aussi de l'image, puisque le paysage décrit constitue, ni plus ni moins, un tableau. Toutefois, l'incursion du dynamisme révèle ses premiers signes déjà chez Homère avec la « description-récit », un cas particulier de description ornementale.

1.1. La description ornementale classique

Descendante du *locus amœunus* (*topos* rhétorique où l'illusion représentative et la vraisemblance représentent un souci minimal), la description ornementale comprend deux

¹ *Dictionnaire grec-français*, A. BAILLY, réd. avec le concours de E. EGGER ; éd. rev. par L. Séchan et P. Chantraine, avec de nouvelles notices de mythologie et religion par L. Séchan, Paris, Hachette, 2000, p. 636. Nous signalons également la signification retenue de la tradition depuis les manuels de rhétorique : « proclamer, affirmer, ou donner la parole à un objet inanimé ».

² BARTHES, *art. cit.*, p. 183. Plus précisément, la description appartient à l'exercice de la *declamatio* ou *mélété*, à savoir l'improvisation réglée sur un thème, notamment dans les trois genres de la rhétorique ancienne : délibératif (à l'assemblée), judiciaire (au tribunal) et épideictique (lors de commémorations). Dans cette pratique, visant moins à la persuasion qu'à l'ostentation, l'ordre des parties (la *dispositio*) passe ensuite au second plan : le discours se déstructure, prenant la forme d'« une suite lâche de morceaux brillants, juxtaposés selon un modèle rhapsodique ».

³ HAMON, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 65.

⁴ ADAM et PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, *op. cit.*, p. 74-75.

⁵ BARTHES, *art. cit.*, p. 208.

enjeux : l'idéalisation esthétique et la mimésis¹ picturale (décrire, c'est imiter), d'après la formule horatienne de l'*Ut pictura poesis*. L'association entre description et œuvre d'art, nous le savons, gardera un statut canonique parmi les inspirations non seulement paysagistes, mais aussi visagistes-corporelles, chez la plupart des écrivains de l'époque moderne et contemporaine. Les origines de la description puisent donc à la fois dans le dispositif rhétorique et dans la théorie picturale². Mais au sein de cette double tradition, comment une représentation littéraire peut-elle traiter le mouvement ?

1.2. La « description-récit » chez Homère : le noyau du mouvement

Une forme particulière de description ornementale, la « description-récit »³, à savoir la description qui traite un objet en une ou plusieurs scènes, retient notre attention justement à cause de son caractère dynamique. Celle-ci « contrevient également aux lois mêmes du récit, en ce qu'elle introduit du discontinu dans un discours », où la représentation de la spatialité et de sa vraisemblance ne rentrent pas dans l'affaire. En général, dans les épopées grecques, les descriptions portent sur des objets, « dont on affirme et souligne le caractère ornemental et l'esthétique extraordinaire »⁴. Il s'agit d'une description « dramatisée »⁵, où le mouvement du texte englobe tout naturellement les mouvements d'un personnage qui interagit soit avec des éléments, soit avec les données d'une nomenclature. Dans le cas remarquable du bouclier d'Achille⁶ « en train de se faire » (chant XVIII de l'*Illiade*), pour la première fois une description *mime* le réel (quoiqu'il soit idéalisé), non pas mobile, mais « événementiel » : elle se situe donc du côté du temps. Du point de vue de la diégèse, cette description participe de la fragmentation du récit, devenant le « refoulement »⁷ de ce dernier.

L'exemple homérique suit des normes précises qui deviendront la norme du mode descriptif : Homère non seulement narrativise son objet, mais il le fait en employant un présent grammatical. Le style homérique est un style de « premier plan »⁸ en raison de la « présentification » de l'objet bouclier par différents procédés : animation des ciselures,

¹ Pour une étude fondatrice de la notion « mimétique », voir AUERBACH, Eric, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 2012 [1968].

² HAMON, Philippe, *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 8. La rhétorique ancienne choisit, en effet, certains termes picturaux (« illustrer », « mettre sous les yeux », « donner le tableau de quelque chose ») pour définir la description (*illustratio, copia, hypotypose, amplificatio, ekphrasis*), ce qui prouve davantage le lien entre les deux domaines.

³ DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « La pierre descriptive », *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988, p. 209-226.

⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁵ HAMON, *Du descriptif, op. cit.*, p. 26. Hamon cite l'analyse du *Laocoon* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing.

⁶ Cet exemple a été également commenté par J.-M. Adam et A. Petitjean dans *Le texte descriptif, op. cit.*, p. 166-171, ainsi que par Ph. Hamon dans *Du descriptif, op. cit.*, p. 189-190. Il s'agit d'une exception d'*ekphrasis* épique : le bouclier d'Achille est décrit au fur et à mesure de sa « création » par Héphestos.

⁷ DEBRAY-GENETTE, *op. cit.*, p. 212. En effet, la description du bouclier s'articule en huit scènes différentes et deux tableaux.

⁸ *Ibid.*, p. 213.

narration de la fabrication au présent, accumulation du nombre des scènes et leurs détails par parataxe ou juxtaposition. L'acte descriptif, comme l'explique aussi Philippe Hamon, se veut d'abord un procédé d'énumération¹. Mais la description homérique est exemplaire pour son harmonie tant verticale qu'horizontale : « le paradigmatique de la "liste" se fond[...] dans le syntagmatique de la narration, le dérivationnel dans le transformationnel »². Pourtant, l'évolution de la description révèle, de manière inattendue, un souci de légitimation quant à l'insertion dans le flux narratif.

1.3. La description vers la modernité

Le roman reprendra la description épique en l'adaptant à ses exigences. Avec le renouveau de la sophistique au II-III^e siècle, le roman moderne fait alors son entrée chez les écrivains latins et grecs dans la littérature alexandrine et byzantine. Dans l'épopée, sont insérées les aventures de deux amoureux qui sont séparés et doivent traverser différentes péripéties avant de se retrouver. Le renouveau structural et esthétique des œuvres narratives consiste spécialement dans l'insertion de l'*ekphrasis* qui ajoute à la représentation des espaces et du cadre des péripéties de l'intrigue une connotation artistique. Debray-Genette³ date la naissance du réalisme occidental à partir de l'*ekphrasis* d'une améthyste (un autre objet éblouissant) justement chez Héliodore dans les *Éthiopiennes*, qui a servi de modèle pour les romans français. Une fois entrée dans la littérature en prose, l'*ekphrasis*, et en général l'activité descriptive, se trouve avec la *nominatio* (nomination, à savoir l'étiquette mise sur personnes, animaux ou objets par le nom propre ou le nom commun) et la *designatio* (désignation, le geste de l'index et d'où, les déictiques), comme l'un des principaux moyens sémiotiques dont dispose l'homme pour dire le réel, le maîtriser ou l'enseigner⁴.

Tels sont les aspects hérités de la tradition classique qui influencent encore aujourd'hui la création descriptive. Néanmoins, le procédé a bénéficié, grâce à l'interaction interdisciplinaire de la linguistique textuelle, de la poétique, de la narratologie et de la stylistique, d'une autonomie novatrice qui en fait un objet d'analyse en soi et lui permet une adaptabilité fonctionnelle au texte qui l'accueille. Nous illustrons la poétique de Philippe Hamon en ce qui concerne l'analyse de la pratique descriptive, dans ses traits statiques ainsi que dans ses traits dynamiques.

¹ Toutefois, dans le cas du bouclier d'Achille, Debray-Genette retrouve un désordre par surabondance, de l'arbitrairie où les dynamiques spatiales ont encore du mal à s'installer.

² HAMON, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 26.

³ DEBRAY-GENETTE, *op. cit.*, p. 221. Nous signalons également la classification des descriptions de paysage dans le genre romanesque dans une perspective poétique et historique chez ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 9-70.

⁴ HAMON, *La Description littéraire*, *op. cit.*, p. 6.

2. La description « statique »

2.1. Le « regard descripteur » : la description postée

Philippe Hamon¹ observe que le terme *ekphrasis* est curieusement absent de nombreux dictionnaires spécialisés. Il propose alors une définition² qui inclut d'une part, l'*ekphrasis* comme description d'une œuvre d'art « réelle, rencontrée, ou simplement rêvée par les personnages de la fiction », mais aussi, pour l'écrivain, « le lieu, le moyen et le prétexte d'une réflexion théorique et critique en quelque sorte *incorporée* à la trame même de sa fiction ». Cette incorporation de la description à la trame du texte nous semble résumer le point de vue poétique d'Hamon comme une nouvelle proposition par rapport à la recherche sémiotique qui l'avait précédé³, notamment entre 1960 et 1975. Il s'agit d'affirmer le statut de la description comme objet d'analyse indépendant, tant des travaux consacrés aux modes d'organisation narrative du texte (A.-J. Greimas, G. Genette, T. Todorov, Cl. Brémond), que de ceux sur les modes d'organisation du texte aptes à définir l'énoncé poétique (R. Jakobson, S. Levin, N. Ruwet, J. Geninasca).

Dans son premier projet, Ph. Hamon se focalise sur la fonction descriptive et sur la fonction « décriptive » de l'expérience littéraire, notamment dans le courant réaliste⁴, sa thèse d'État portant sur l'œuvre de Zola. Les deux tendances repérées s'organisent respectivement l'une sur le pôle « horizontal » (l'exhaustivité par le détail), l'autre sur le pôle « vertical »⁵ (compréhension profonde par les figures de l'analogie) : les deux faces complémentaires d'une même médaille. Au XIX^e siècle, le débat tourne autour du double défi que les écrivains essaient de concilier ou de refuser⁶ : d'un côté, une conception de l'œuvre à la manière classique, dont les notions de cohérence et organisation globale, où la description n'a qu'un rôle subalterne par rapport au personnage, auquel elle rend service ; de l'autre, l'influence des théories sociologiques, biologiques et anthropologiques

¹ Nous résumons ici l'évolution de la pensée de Philippe Hamon, de « Qu'est-ce qu'une description ? », publiée dans *Poétique* en 1970 à la dernière édition du *Du descriptif* (première édition en 1980), en passant par un entretien plus récent sur le même sujet, remontant à 2011. Dans son idée du « descriptif », Hamon s'éloigne d'une définition créée exprès pour le texte littéraire. Le descriptif est une catégorie « trans-générique » car elle veut s'appliquer, de manière plus générale, à d'autres genres, tels que la poésie, les listes techniques ou les textes non-littéraires.

² HAMON, *La Description littéraire*, *op. cit.*, p. 112 (c'est nous qui soulignons). Parmi les dictionnaires cités par Hamon dans son anthologie et qui seraient dépourvus d'une définition du mot « description : les trois volumes de *l'Encyclopédie méthodique* de PANCKOUCKE, *Grammaire et littérature* (1782), le *Grand Larousse du XIX^e siècle* (1865-1875), le *Dictionnaire universel des littératures* (1876) de G. VAPERAU, le *Dictionnaire de poétique et rhétorique* (1975) d'Henri MORIER, que nous avons nous-mêmes consulté pour y chercher une définition de description. Pour un approfondissement sur l'*ekphrasis*, nous renvoyons aussi aux ouvrages suggérés par Hamon : *La Littérature artistique* (1924) de J. VON SCHLOSSER, *Les Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (1984) d'Adolphe REINACH, puis *Le Grand Atlas des littératures*, 1990 (« Le texte et l'image dans l'Empire romain »).

³ HAMON, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 88 et suiv.

⁴ Pour une étude comparative assez détaillée sur la description de lieu ou « milieu extérieur » dans le roman réaliste et naturaliste (notamment chez Balzac, Flaubert, Zola et les Goncourt), nous signalons DANGELZER, Joan Yvonne, *La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine, 1981.

⁵ HAMON, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 62. Hamon propose une opposition entre *Mathésis* (juxtaposition de savoirs) pour la tendance horizontale et *Sémiosis* (un déchiffrement du réel) pour la tendance verticale.

⁶ *Ibid.*, p. 31-32.

affirmant la dépendance de l'homme par rapport aux lieux et aux milieux. Pour cela, les rapports entre le personnage et le descriptif restent au centre d'un souci classificatoire.

D'après la conception classique, la description forme un tout autonome, comme « bloc sémantique » s'insérant librement dans le récit. En outre, elle est dépourvue de signes ou marques spécifiques et ne répondrait à aucune contrainte¹. Si la description est définie d'un côté comme « l'interruption de la syntagmatique du récit par un paradigme », elle serait aussi « une prolongation du regard du personnage »². Interruption d'abord, puis prolongation. Nous retenons en particulier cette caractéristique pour montrer comment l'idée de « morceau » détachable et somme toute, autonome, trouve sa place seulement dans un premier temps. En effet, les écrivains réalistes essaient de l'intégrer dans le flux du récit par des éléments justificateurs : par exemple, le « regard descripteur ». Hamon soulève alors la problématique de l'insertion de la description et essaie de retrouver chez Zola, « l'auteur réaliste-descriptif », une « justification » par les démarches du personnage : notamment par le regard, la parole et l'action. C'est notamment la fonction sémiotique, attribuée traditionnellement à la description représentative³ textualisée par le courant réaliste, qui s'occupe, entre autres, des mécanismes d'insertion de la description dans le récit.

Cette étude s'occupe moins de la description à sujet et à objet statique que des aspects dynamiques de la description dans les cas d'un objet statique ou changeant et/ou d'un sujet en mouvement. Toutefois, il nous sera utile d'explorer les traits spécifiques de l'une et de l'autre typologie pour en souligner divergences et/ou convergences, qui pourront émerger de manière surprenante dans les textes analysés. Voyons d'abord comment repérer les caractéristiques de la description postée, à savoir statique, de la part d'un point de vue immobile.

2.2. Pause et cadre

Si la fonction mimésique prévoit la construction, la mise en place du cadre de l'histoire pour définir le lieu et la dimension spatio-temporelle de l'action, par quels moyens serait-elle alors opérationnelle ? Comment serait-elle prise en charge par le regard d'un personnage ?

Si nous considérons d'abord la description postée, Hamon envisage la présence d'un personnage fixe (accoudé, allongé, tapi, immobile, assis) devant un **panorama** ou un **objet mobile ou changeant**. Ce type de description possède des « signes démarcatifs » ou « marques introductrices »⁴ (mais aussi conclusives) de la description, une thématique

¹ HAMON, « Qu'est-ce qu'une description ? », *art. cit.*, p. 465.

² *Ibid.*, p. 466-468.

³ ADAM et PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, *op. cit.*, p. 25-60.

⁴ HAMON, « Qu'est-ce qu'une description ? », *art. cit.*, p. 473.

vide pour éviter l'hiatus entre description et narration. Les traits de ce « système configuratif »¹ peuvent coïncider avec les actions du personnage en tant que marqueurs du seuil/frontière de la description (du « nouveau », du paysage, de la ville par exemple). Cela peut se traduire par une ouverture ou une fermeture de porte ou de fenêtre, l'apparition ou la disparition de la lumière, une entrée ou une sortie, une montée à ou une descente d'un lieu élevé, la conjonction ou la disjonction (d') avec un personnage. Parmi ces thèmes :

a. Les milieux transparents et/ou toute sorte d'ouverture, telles que des fenêtres², des serres, mais aussi des portes ouvertes (de ou vers l'extérieur) qui attirent des regards explicites ou furtifs, un jet de lumière crue sur un objet ou un personnage, une exposition au plein soleil, la lueur d'une bougie, un air transparent qui entoure une scène, de larges panoramas. Avec la fenêtre et ses variantes, fait son retour le thème de la contemplation esthétique de l'œuvre d'art ou d'une scène théâtralisée : un « cadre » annonçant un « tableau » descriptif où le lecteur serait spectateur (passif).

b. Les personnages types, dont le peintre, l'esthète, l'espion, l'informateur, le paresseux. Souvent contraints par une immobilité forcée due à la maladie ou à une convalescence, ou bien par une attitude oisive, par une vocation littéraire esthétique ou contemplative, ces personnages pratiquent l'observation à temps plein. Si la description représentative cherche à atteindre une objectivité qui se rapproche de plus en plus de la neutralité et de la justesse, tant en absence de subjectivité qu'en précision de détails, elle possède aussi une fonction mathésique³, à savoir la diffusion du savoir de l'auteur par un transfert de celui-ci à l'un ou l'autre personnage selon une sorte de projet didactique qui se rapproche parfois du pédantisme encyclopédique (comme chez le Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* ou chez Jules Verne). Hamon décrit le fonctionnement de la description par la nomenclature⁴, un principe régisseur qui permettrait une meilleure compréhension de la description par l'ordre et la classification. En effet, la description peut inclure des textes à « effet de liste » qui se rapprochent de modèles ou taxinomies s'exprimant par des « grilles » (logiques, chronologiques, techniques), découpent sujets et objets en morceaux par le même procédé linguistique.

c. Les scènes types : l'arrivée en avance (ou le retard) à un rendez-vous, la visite d'un lieu inconnu, la pause ou le répit, un « temps mort », l'observation depuis une fenêtre ou depuis un lieu élevé.

¹ HAMON, *Du descriptif*, op. cit., p. 165. Hamon emprunte le terme « configuratif » à Jakobson dans *Essais de linguistique générale*.

² *Ibid.*, p. 174, n. 1 p. 175 et p. 179. Si la fenêtre évoque ou « donne sur » le paysage, le cadre en général est une métaphore quasi-stéréotypée des descriptions de visage ou de portrait en pied. Le miroir (réel ou métaphorique) apparaît souvent en double avec la fenêtre.

³ ADAM et PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, op. cit., p. 26-33.

⁴ HAMON, *Du descriptif*, op. cit., p. 52 et suiv.

d. Les motivations psychologiques : la distraction, la curiosité, le plaisir esthétique, l'oubli, la fascination.

Pour résumer cette typologie, nous empruntons ici le schéma d'Hamon¹, qui explicite la conjonction/interaction d'un personnage A (ou de deux personnages A et B) avec un objet du décor C :

1. Un personnage + une notation d'une pause + un verbe de perception + une notation d'un milieu transparent → regard de A sur C.

À cet élément peut s'ajouter, de manière facultative :

2. Un personnage non ou sous-informé + un personnage informé/bavard² + un verbe de parole + un objet à décrire → parole de A à B avec ou sans C.

L'un des aspects traités par Hamon et qui concerne notre démarche, serait la justification³ de l'insertion du paradigme lexical de la description dans la « syntagmatique transformationnelle » d'un récit. Or, nous estimons que cette opposition n'est pas pertinente dans le cadre du dynamisme descriptif qui est le nôtre. La pause/*pose* du descripteur ne correspond pas toujours à une pause de l'intrigue et à un « abandon » du supposé « mouvement » narratif ou à la mention d'un « contre-temps ». Inversement, se perdre dans un spectacle, une contemplation, une observation peut bien donner de l'élan au jeu du récit. Hamon laisse tout de même entrevoir un glissement réciproque par complicité entre les « frontières » du descriptif et du narratif. Ainsi, d'après le modèle de la tradition homérique, pour décrire un paysage, pourquoi ne pas présenter un personnage qui interagit avec ce qui l'entoure ? Avant d'envisager les atouts d'une description dynamique, il faudrait tout de même rappeler que l'application du mouvement est double : il peut concerner le sujet, mais aussi l'objet.

3. Vers une description en mouvement : la « description-promenade » ou « description ambulatoire »

Les jugements critiques sur la description ne se sont pas apaisés au XIX^e siècle, quand l'un des vices de forme de la description, paraît-il, serait son manque de finesse stylistique, un côté défini comme « vulgaire » qui se retrouve chez certains écrivains réalistes, comme Zola et Balzac, et auquel depuis, le travail sur le signifiant a essayé de

¹ HAMON, « Qu'est-ce qu'une description ? », *art. cit.*, p. 469-470.

² HAMON, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 185. Des personnages stéréotypés sont souvent les protagonistes de ces descriptions : le professeur, l'étudiant, le bavard, le néophyte, l'enfant questionneur, le pédagogue, le commentateur. Dans le cas d'un personnage muet, au lieu d'être présentée, la description sera traitée plutôt de « tableau » ou de « scène ».

³ *Ibid.*, p. 176-177.

remédier¹. L'une des nouveautés introduites, à vrai dire, depuis les promenades préromantiques de la *Nouvelle Héloïse* (1761) ou les *Rêveries du promeneur solitaire* (rédigés entre 1776 et 1778) de Rousseau², c'est le paysage décrit d'un point de vue en mouvement : un changement de perspective qui concerne d'abord l'approche poétique de la description. L'évolution historique-poétique de la description de lieux fait en sorte que les sujets de la « description ornementale » se transforment. Dès l'âge préromantique, une « nature libre et sauvage », narrativisée à la première personne et exprimant l'intériorité, opère un renouvellement du cliché du *locus amœnus* : c'est la « description expressive »³, dominée par le lyrisme.

3.1. Le modèle des Goncourt

Une description effectuée d'un point de vue en mouvement, et plus précisément d'un promeneur, donne lieu à un type particulier de description, appelée « **description-promenade** » ou « **description ambulatoire** » : elle s'engage à décrire une ville, un paysage ou une vue panoramique, voire des personnes, au fur et à mesure que le sujet descripteur marche.

Formule utilisée à l'origine par Robert Ricatte, la notion poétique de « description ambulatoire »⁴ en littérature est créée pour définir un aspect du style « instantané » des Goncourt : à savoir un genre de description « qui garde constamment une allure progressive et une perspective mobile »⁵. Le découpage de la réalité, opéré par une « sélection descriptive » dans *Madame Gervaisais* (1869), est obtenu en revanche par la « description ambulatoire » dans *Germinie Lacerteux* (1865) : « une marche vite hallucinante du personnage [se déroule] à travers des spectacles successifs », des détails infimes pris en gros plan⁶. La promenade de Germinie est faite tant d'avancées que de reculs et mélange tant la technique ambulatoire du « promeneur hasardeux », la « description itinérante » chez

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Voir à ce propos JAIMAN Claude, « La promenade de Rousseau », dans *Le génie du lieu : des paysages en littérature*, op. cit., p. 100-116.

³ ADAM et PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, op. cit., p. 16-24. Parmi les descriptions « expressives », la description « mnémonique » met en scène un paysage qui reflète l'état d'âme du personnage et qui l'accompagne dans ses découvertes, ou encore un paysage présenté plusieurs fois de manière différente au cours de la narration. Pour un approfondissement, nous renvoyons à : FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « La description mnémonique dans le roman romantique », *Littérature*, n°38, 1980, « Le décrit », p. 3-26. Dans cette étude, le paysage est défini comme « la mémoire du sujet ». La description mnémonique « ne fait que réinscrire le phénomène de l'activité descriptive considérée comme une organisation rétrospective du réel ».

⁴ RICATTE, Robert, *La Création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 280. L'image de la « déambulation littéraire » est un concept qui est repris et réélaboré ensuite dans les années soixante par des critiques comme Jacques Dubois dans son étude sur les écrivains impressionnistes qui traite du « style artiste » chez des romanciers tels que les frères Goncourt, Jules Vallès, Pierre Loti, Alphonse Daudet : DUBOIS, Jacques, *Les romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963. Plus tard, la même notion sera traitée par Debray-Genette analysant Flaubert : DEBRAY-GENETTE Raymonde, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988. De la même auteure, nous renvoyons aussi à « La poétique flaubertienne dans les Plans et scénarios de Madame Bovary », *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n°13, 1999, p. 53-62.

⁵ DUBOIS, *Les romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, op. cit., p. 135.

⁶ RICATTE, *La Création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, op. cit., p. 415.

Hugo, que des éléments à l'effet hypnotique¹ des paysages parisiens. Nous reviendrons plus loin sur ce changement de plans, ces effets de « zoom » et de recul anticipé par les plans de texte descriptif². Ricatte utilise l'expression de « description itinérante »³ aussi pour certaines œuvres de Loti qui sont riches en promenades, courses, traversées. De Loti, Dubois dit qu'« [il] transcrit vivement au fil de sa narration, traduisant ainsi en touches sensibles les *moments* successifs d'une marche ».

Nous partons de cette réflexion pour fournir une image de déplacement dans l'espace qui soit perçue comme un mouvement, non seulement du sujet et/ou de l'objet de la perception, mais aussi du texte, au fil des pages.

3.2. Le « regard en action » : la description dynamique

Hamon, quant à lui, voit plus précisément la « description ambulatoire » comme :

discours de *parcours* qui n'est souvent qu'un parcours de discours, de tranches anthropologiques ou encyclopédiques à recopier, succession de tableaux descriptifs juxtaposés assumés par un même personnage mobile [...]⁴.

Variation de la description « postée », où les personnages sont immobiles, arrêtés, fixés devant un spectacle, un paysage, une scène, pourtant « assumée dans ses variations et dans sa mobilité impressionniste »⁵, et donc émancipée de son immobilité supposée, la description ambulatoire permet de suivre le personnage pendant son observation descriptive mobile. La succession des tableaux en mouvement a été traitée par toute une série de littérature pédagogique, le guide de voyage, ainsi que par le roman picaresque.

Dans le cas d'un personnage en mouvement, le « type » dynamique serait incarné par d'autres personnages types : le promeneur, le visiteur d'un lieu, le touriste, l'explorateur, le badaud. Dans le roman réaliste, il s'agit surtout du « nouveau »⁶ : les provinciaux arrivant à Paris dans les textes du XIX^e siècle (dans le cycle des *Rougon-Macquart* par exemple), les flâneurs⁷ étrangers ou les promeneurs surréalistes, l'« intrus » pour les autochtones et pour cela plus facilement attiré par des situations ou des milieux inédits, prêt

¹ Ricatte définit la littérature des Goncourt, une « littérature de myopes » : leur champ de vision se rétrécit et ils isolent du fond « brouilleux » leurs objets de curiosité, dans un univers qui vire au fantastique (p. 280-282).

² ADAM et PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, op. cit., p. 82.

³ DUBOIS, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, op. cit., p. 103.

⁴ HAMON, *Du descriptif*, op. cit., p. 175.

⁵ *Ibid.*, p. 175. Un même paysage peut être décrit à des heures, ainsi qu'à des saisons ou à des époques, différentes.

⁶ *Ibid.*

⁷ Pour une synthèse sur l'évolution de la pratique emblématique de la flânerie, nous renvoyons à NUVOLATI, Giampaolo, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il Mulino, coll. « Intersezioni », 2008. La figure du flâneur représente le promeneur-poète ou intellectuel du XIX^e siècle qui se confond parmi la foule des citoyens-consommateurs pour en observer les comportements d'un regard critique (*ibid.*, p. 7). Baudelaire voyait le prototype du flâneur se déplacer dans les boulevards en *dandy* au regard critique, tandis que l'œuvre de Walter Benjamin *Passagenwerk* offre une exploration « errante » de Paris à pied, issue de la modernité.

à accepter l'invitation à la découverte. Mais il s'agit aussi, plus généralement d'un personnage anonyme, un simple passant. Cela pourrait faire conclure qu'une description de lieu ou de milieu effectuée par un sujet en mouvement ne puisse accomplir sa tâche que de manière limitée ou imparfaite. Le descripteur regarde par morceaux, il n'arrivera sûrement pas alors à saisir la totalité de l'espace qui l'entoure. Nous verrons au contraire que le mouvement devient un prétexte pour « zoomer » sur certains détails, mais aussi pour en négliger d'autres et pour ouvrir l'esprit à des réflexions poétiques plus amples, à des rêveries ou des réminiscences déclenchées par les suggestions des lieux. La description est aussi un truchement pour montrer la psychologie du personnage regardant.

Reprenons le schéma¹ reproduit plus haut à propos de la description statique, quand le personnage est immobile, à savoir la conjonction d'un personnage A (ou de deux personnages A et B) et un objet de décor C, nous aurons :

- Un personnage non / sous-informé + un personnage informé/bavard + un verbe de parole + un objet à décrire → parole de A à B avec ou sans C.

- Un personnage actif² + un spectateur + un verbe d'action + un objet ou décor à décrire → travail de A sur C devant B.

Chacun des motifs des trois séries (parole, acte, regard) peuvent se cumuler, permuter ou être omis. Toute séquence est une transmission de savoir. Hamon souligne la fonction justificatrice de « l'insertion d'une nomenclature dans un énoncé³ » : à savoir, déléguer à un « porte-regard » l'observation d'un lieu, d'un personnage, d'une action. Celui-ci dénote alors une triple compétence : le *vouloir-voir*, le *pouvoir-voir* et le *savoir-voir*. On peut affirmer que la description ambulatoire réunit les traits démarcatifs du *voir* et du *faire* dans la figure du descripteur⁴, qui est regardant et actant à la fois : il regarde *pendant* qu'il marche.

En résumant, pour faire une théorie du descriptif⁵, Hamon propose d'étudier à la fois le système démarcatif et signalétique des systèmes descriptifs et les modes d'organisation interne des systèmes descriptifs (lexique et syntaxe entre autres). L'opposition *reconnaître/apprendre* de la description (activité rétrospective) au *comprendre* de la narration⁶ (activité prospective) nous aidera de même à expliquer la nuance entre les deux notions. Il est vrai que la description stimule le *savoir* du lecteur en lui proposant une image à laquelle est associée une nomenclature « attendue » ou stéréotypée. En même

¹ HAMON, « Qu'est-ce qu'une description ? », *art. cit.*, p. 471.

² HAMON, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 194. Un travailleur, un professionnel qui mettent souvent en place une « description-travail » ou une description technique.

³ *Ibid.*, p. 172.

⁴ *Ibid.*, p. 121-122 (nous soulignons). L'une des opérations de « modalisation » d'une description concerne sa vraisemblance. Comme nous l'avons illustré plus haut, les signaux démarcatifs pris en compte dans la théorie d'Hamon sont trois : le *voir*, le *dire* et le *faire*.

⁵ *Ibid.*, p. 125-126.

⁶ *Ibid.*, p. 42.

temps, elle peut stimuler son imagination en lui offrant des combinaisons subtiles, des informations à décrypter. Somme toute, la description peut s'avérer indispensable même à la compréhension de l'histoire et/ou à l'évolution psychologique du personnage.

En guise d'introduction au prochain développement, dans lequel nous traiterons brièvement du récit en général, nous remarquons que l'opposition que nous venons de citer nous replonge dans l'ancien cliché de la *descriptio ancilla narrationis*. Dans la tradition poétique, l'un et l'autre type, la narration et la description, étant distants tant dans leur forme que dans leur contenu, opèrent séparément dans le texte. Le second se trouve au service de la première et la première héberge la seconde. L'un des éléments typiques de la narration est sans doute sa capacité de « fonder le récit » : en effet, la mise en intrigue s'avère fondamentale pour une lecture active, ou pour mieux dire, participée. Toutefois, la description aussi est censée stimuler certaines compétences du lecteur/récepteur, comme nous le voudrions démontrer par l'approche narratologique de Raphaël Baroni.

4. Pour une narration participée : le modèle narratologique de Raphaël Baroni

Nous avons évoqué plus haut les différentes compétences stimulées par la description d'un côté et par la narration de l'autre, avec une première possibilité de contamination en ce qui concerne la compétence *active* du décrypteur. Mais comment se manifesterait-elle, cette compétence active chez le lecteur ? Quels moyens sont mis en œuvre par l'auteur pour obtenir cet effet ? À l'origine, dans la *Rhétorique* d'Aristote, le *pathos* (la passion, l'émotion) mesurait l'habileté de l'orateur à persuader son auditoire. Sujet repris ensuite dans la *Poétique*, nous savons que le *pathos*, notamment par la crainte ou la pitié, est l'un des éléments déclencheurs d'émotions chez le spectateur ou le lecteur. Dans *Le Temps*, Harald Weinrich estime que le récit « passionnant »¹ présente un point de tension qui vient contraster le « mode de réception détendu » chez le lecteur. Si le narrateur, nous dit Weinrich, confère de la *tension* à son récit, c'est par compensation de la platitude.

Tout d'abord, nous présentons ici la notion de « tension » dans le contexte classique du récit, ce qui nous sera utile par la suite pour le recontextualiser en fonction de notre analyse. Pour évoquer des notions que nous avons illustrées plus haut, nous pouvons parler de tension lors de l'oscillation entre **continuité-répétition** et **progression** (structure typique Thème/Rhème), mais aussi entre **transparence** (reconnaissance plus ou moins immédiate des éléments de l'expansion) et **opacité** (brouillage du référent)². Certaines études récentes en sémantique et sémiologie pourront être convoquées pour illustrer notre

¹ WEINRICH, Harald, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, trad. de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Seuil, 1973, p. 34-35.

² HAMON, *Du descriptif, op. cit.*, p. 150-151.

propos. Raphaël Baroni¹ s'engage à définir un récit et son efficacité par l'agencement de sa « mise en intrigue », à savoir, « la manière dont certains récits *nouent* leur représentation, deviennent *intrigants* et orientent ainsi *l'attention* du lecteur ou du spectateur en direction d'un dénouement ». Comme le veut la tradition depuis la *Poétique* d'Aristote, l'intrigue² débute normalement par une « rupture » de l'ordre ou de la continuité par une forme d'« événementialité » : ce dispositif peut jouer sur le suspense et la curiosité, orientant l'attention vers un dénouement encore incertain. Cette « théorie de l'intrigue » se fonde sur le voisinage entre les « récits naturels » du domaine expérientiel et les « récits intrigants » (dans notre cas, exclusivement « fictionnels »), ceux à la « narration réticente », sur la base d'une participation émotionnelle commune aux moments de tension (nœuds) et de détente (dénouements) ressentis dans les deux contextes.

Mais résumons, pour rappel, la relation entre nœud et dénouement, qui est de nature tensives, comme le propose Baroni, dans le récit, en suivant trois étapes³ sur le plan syntagmatique du texte :

1. Le nœud (déclencheur de tension) produit un questionnement, qui peut prendre la forme du suspense ou de la curiosité, et possède une fonction cataphorique (*avant/vers* le dénouement).

2. Le retard (attente de la résolution) structure l'intrigue par « la dialectique de l'incertitude et de l'anticipation ».

3. Le dénouement (résolution de la tension) trouve sa fonction anaphorique (*après* le nœud).

Comment le narrateur peut-il textualiser ce *pathos* ? D'après Meir Sternberg, ces effets, nommés « formes thymiques »⁴, seraient le suspense, la curiosité et la surprise. Baroni reprend cette terminologie de départ, proposée également par William Brewer⁵, et la réinterprète comme suit.

¹ Raphaël Baroni s'occupant surtout de narrativité, nous y consacrons ici, dans un chapitre focalisé sur la description, qu'une brève présentation, pour ensuite approfondir ses applications au Chapitre 4 de la Seconde Partie.

² Nous reviendrons sur cette notion, largement réinterprétée par Raphaël Baroni dans son ouvrage *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

³ BARONI, *op. cit.*, p. 51-52. Baroni suit la conception « étroite » du récit formulée par Françoise Revaz, définition selon laquelle la spécificité du récit résiderait dans la présence d'une intrigue (le couple nœud-dénouement) et par celle d'une tension.

⁴ *Ibid.*, p. 20. La « thymie » désignant la sphère humorale, Baroni l'applique aux effets poétiques faisant appel à l'affectivité, aux passions.

⁵ *Ibid.*, p. 107: STERNBERG, M., *Expositional modes and temporal ordering in fiction*, Baltimore et London, Johns Hopkins University Press, 1978 et « Telling in time (II): Chronology, teleology, narrativity », *Poetics Today*, n° 13, p. 463-541. BREWER, W., « The nature of narrative suspense and the problem of rereading » in VORDERE, P. WULFF, H. et FRIEDRICHSEN, M. (dir.), *Suspense, Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 107-127.

- La **curiosité** : elle s'éveille quand la chronologie est brouillée et que nous assistons à l'engendrement d'une énigme¹. La curiosité opère un *diagnostic* sur le présent ou le passé de l'histoire racontée.
- Le **suspense** : il se produit quand la chronologie est respectée, mais nous trouvons un retard ou un détour du dénouement qui invite l'interprète à effectuer un pronostic sur l'avenir de la *fabula*. Le suspense, qui s'exprime notamment par l'angoisse, la pitié et l'espoir, peut être accentué par la sympathie (quand le protagoniste en sait moins que l'interprète) ou l'identification (quand il y a un vrai rapprochement entre interprète et protagoniste)².
- Le **rappel** et le **suspense paradoxal** sont respectivement un suspense lié à une incertitude et à une situation paradoxale.
- La **surprise**, quant à elle, serait une émotion éphémère qui se définit par le moment de son surgissement et non par sa durée. L'activité cognitive qui accompagne la surprise est une « remise en question » de ce qui a été déjà dit et qui peut déboucher sur une « recognition » (comme activité de *rétro*-cognition et non pas de *re*-connaissance)³.

Le descriptif, indiqué traditionnellement comme antagoniste du narratif et observé avec méfiance, se retrouve alors à faire face à l'ancien conflit, tout en cherchant le bon équilibre. Hamon montre que cette distinction n'a pourtant rien de « naturellement » légitime, au contraire : les deux tendances peuvent coexister à l'intérieur d'un texte. La poétique d'Hamon veut surtout éviter des pièges théoriques⁴, tels que :

- l'approche référentielle, assimilant le descriptif à l'objet réel ;
- la classification grammaticale, qui réserve à la description l'usage de certains lexiques ou de temps (c'est le cas de l'imparfait par exemple) ;
- l'encadrage typologique, qui consiste à associer la description à un genre, un type ou une école littéraire.

Car la description n'a pas nécessairement un rapport exclusif avec la prose ou avec l'école réaliste : elle se placerait plutôt du côté du transversal. Par conséquent, il sera plus correct de parler de *descriptif*, considéré comme dominante ou tendance générale d'un

¹ *Ibid.*, p. 260. Baroni est contre l'intellectualisme attaché à la curiosité : elle aussi possède une dimension thymique. Elle ne remplit pas seulement une fonction « phatique », mais elle crée toute une indétermination complexe.

² *Ibid.*, p. 272 : Baroni cite Brewer (1996) et distingue trois types de suspense. Le « suspense primaire » produit un pronostic incertain dû au déroulement chronologique d'un événement « sous-codé » ; le « suspense classique » se réalise par un mélange d'incertitude et de sympathie ; le « suspense identifiant » réunit l'incertitude à la sympathie, auxquelles se joint l'identification.

³ *Ibid.*, p. 299. Geninasca définit un vrai « syntagme pathémique de la surprise », articulé comme de suite : Attente → surprise → étonnement → détente harmonieuse.

⁴ HAMON, *Du descriptif, op. cit.*, p. 87.

texte, plutôt que de description, comme type figé ou « morceau » étanche et autonome. Pour approfondir cet aspect dynamique, que la poétique de Philippe Hamon nous a aidées à dégager notamment à travers le positionnement dans l'espace du personnage-descripteur, nous adoptons à ce point la perspective de la linguistique textuelle et la notion de prototype reprise en main par Jean-Michel Adam. Une collaboration entre poétique et linguistique est alors à envisager pour rendre compte de la complexité du fonctionnement descriptif, en particulier de ses tendances hybrides lors de son insertion dans un récit.

II. LINGUISTIQUE TEXTUELLE

1. Le « descriptif » en linguistique textuelle

La rhétorique ancienne avait déjà signalé deux risques de la description : une tendance centrifuge, qui aboutit à l'éparpillement de détails, à la « dérive métonymique¹ », et une tendance centripète, quand le « morceau » se suffit à lui-même et devient indépendant. Le bon équilibre, garantie d'une description aussi agréable à lire qu'à regarder, combinerait l'« expansion lexicale » à la « condensation synthétique ». Nous voudrions attirer l'attention justement sur cet aspect d'indépendance de la séquence descriptive dynamique et intégrer l'analyse poétique d'une perspective linguistique.

1.1. Les types et les prototypes textuels

Cette section traite le descriptif comme type de séquence textuelle. Nous commencerons par le définir en opposition aux autres grandes typologies textuelles héritées de la rhétorique ancienne, à savoir, l'argumentation, le récit, l'explication, la conversation. L'hypothèse qui prévoit l'existence d'un certain nombre d'unités séquentielles a pour but de « théoriser de façon unifiée l'hétérogénéité compositionnelle du discours », ainsi que de tenir compte d'une subdivision intuitive². La révision théorique d'Adam³ met au jour les classifications d'Egon Werlich (1975), qui ajoute aux quatre grands types élémentaires (description, narration, exposition et argumentation), l'instruction ou prescription. De Beaugrande et Dressler (1981) optent pour le triptyque description, narration et argumentation, et Bice Mortara Garavelli (1988) ajoute au type de Werlich un type optatif.

Cependant, cette étude privilégie plutôt la notion de « descriptif » comme tendance spécifique du texte plutôt que typologie textuelle pure. Dès les années 1980-90, en effet, comme dans la poétique d'Hamon, la linguistique textuelle a proposé la notion de « descriptif », type structurel qui se prête à une interprétation dynamique, en s'émancipant de

¹ *Ibid.*, p. 47.

² ADAM, *Les Textes : types et prototypes*, op. cit., p. 6.

³ *Ibid.*, p. 7-9.

la rigidité théorique des définitions rhétoriques classiques. Cette tendance plus nuancée évite toute homogénéisation et autonomisation d'une forme textuelle au détriment d'une autre pour privilégier plutôt la fonction même du descriptif à l'intérieur d'un mouvement narratif ou argumentatif. Comment identifier alors un texte ou un fragment textuel comme relevant du « descriptif » ? L'« effet de séquence »¹, dans notre cas, « descriptive », serait un outil conceptuel d'élection puisqu'il repose sur une régularité de structures tant au niveau « global-macro-textuel » (en matière de connexité, cohésion et cohérence-pertinence) qu'au niveau « local-micro-textuel » (celui des phrases, des micro-propositions, des syntagmes). Mais voyons d'abord l'évolution de la catégorie du prototype textuel.

La réflexion du linguiste russe Mikhaïl Bakhtine² (1978 et 1984) a contribué à étendre les frontières de la compétence linguistique des sujets au-delà de la phrase. Sa théorie se fonde notamment sur deux hypothèses linguistiques fortes : l'existence de types stables, ou « prototypiques » d'énoncés, les « genres de discours premiers », en variance combinatoire et transformationnelle à l'intérieur des « genres seconds », par exemple les genres littéraires. La seconde concerne l'organisation compositionnelle entre unités singulières et unité-tout. Dans le domaine plus proprement linguistique, M. A. K. Halliday et R. Hasan³ (1976) parlent de « macro-structures ». T. A. Van Dick (1978, 1981 et 1984) choisit le terme de « superstructures », comme structures ressemblant à un schéma. J.-M. Adam, quant à lui, redéfinit les « superstructures textuelles » comme des « schémas prototypiques d'ampleur plus restreinte et opérant une distinction entre dimension textuelle et dimension séquentielle »⁴.

1.2. Le type descriptif

Pour introduire le niveau séquentiel de J.-M. Adam (1992), nous rappelons ici la hiérarchisation du descriptif fournie par Philippe Hamon (1981) comme système destructurable en différentes parties. Dans le *Dictionnaire* d'A. J. Greimas et J. Courtès (1986), Ph. Hamon⁵ définit la « Description » comme suit (nous soulignons) :

[...] une *unité* textuelle régie par des opérations à dominante *hiérarchisante, taxinomique, paradigmatique*. Une description est en général centrée sur et par un pantonyme, archilexème ou métalexème faisant office de terme fédérateur syncrétique [...], terme à fonction prospective ou rétrospective, présent ou présupposé dans la manifestation.

¹ Pour un approfondissement, voir ADAM et PETITJEAN, « Le texte comme structure séquentielle », dans *Le Texte descriptif*, *op. cit.*, p. 79-97.

² Dans *Esthétique et théorie du roman* (1978) et *Esthétique de la création verbale* (1984).

³ Voir notamment *Cohesion in English* (1976).

⁴ ADAM, *Les Textes : types et prototypes*, *op. cit.*, p. 14.

⁵ Cité par ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 4.

Cette définition technique de la « description » dépasse la typologie fixée de « texte descriptif », qui s'avère peu flexible pour une application dans différents contextes langagiers. Le « système descriptif »¹ (S. D.) théorisé par Hamon s'articule notamment en un régisseur (l'ancrage référentiel, l'objet du discours) appelé *Pantonyme* (P) ou *Thème-titre* (ou thème introducteur² Th-I). Celui-ci peut être, entre autres, le nom commun d'un endroit plus ou moins défini, comme *chambre (du héros, d'Albertine), restaurant (de Rivebelle)* ; un nom propre de lieu, comme *Bois de Boulogne, forêt de Chantepie* ; un toponyme, comme *Combray, Paris, Venise*. Mais aucun statut grammatical précis n'est requis : non seulement un substantif, mais aussi un syntagme, un mot-outil (déictique ou pronom) peut faire l'affaire. Il peut également occuper toutes les positions syntaxiques possibles à l'intérieur d'une phrase (sujet, objet, complément du nom, complément, complément indirect). Son expansion³ serait constituée de ses *sous-thèmes*, dont les unités constitutives sont souvent en relation d'inclusion avec lui : ses parties dénombrables, donc une *figuration* ou une *nomenclature* (N1, N2, N3, N4...) et/ou ses qualités, traits distinctifs, liste de prédicats⁴, donc une *définition* (Pr1, Pr2, Pr3...), selon un modèle cohésif et cohérent.

Dans la continuation théorique du « système descriptif » d'Hamon, Adam et Petitjean donnent un aperçu un peu plus détaillé de la superstructure hiérarchique⁵ du descriptif et identifié des procédures qui intéressent tant le thème-titre tout court que la relation avec son expansion. Quant au premier groupe, nous retrouvons l'ancrage pour la simple exposition du thème titre, ou l'affectation, qui consiste en un retardement ou une ellipse du thème-titre. Des remaniements de l'expansion sont aussi possibles : l'aspectualisation (la subdivision en parties ou propriétés), la thématisation (la reprise d'un sous-thème comme nouveau thème-titre), puis la mise en relation, comprenant l'assimilation (par le truchement de la négation et de la reformulation, mais aussi de la comparaison et de la métaphore) et la mise en situation (via une relation métonymique). Nous rappelons également la définition de « système descriptif » donnée par Michel Riffaterre⁶, qui souligne la relation de subordination entre un « mot-noyau » et ses « mots satellites » englobés dans un réseau « stéréotypé ». Cette stéréotypisation, à l'origine du « pouvoir de conviction » du descriptif, n'est pas le seul moyen d'organisation plus implicite.

¹ Défini par Hamon comme « un jeu d'équivalences hiérarchisées : [...] entre une *dénomination* (un mot) et une *expansion* (un stock de mots juxtaposés en liste, ou coordonnée et subordonnés en un texte) » dans *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 127-128. M. Riffaterre rappelle aussi que le système descriptif se rapproche de la forme de la définition du dictionnaire (ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 105).

² HAMON, « Qu'est-ce qu'une description ? », *art. cit.*, p. 475.

³ ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 112-116.

⁴ Les prédicats peuvent être qualificatifs (PRq) ou fonctionnels (PRf). Dans les descriptions dynamiques, les deux sont présents.

⁵ ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 128-133.

⁶ RIFFATERRE, Michel, « Le tissu du texte », *Poétique*, n° 34, Paris, Seuil, 1978, p. 194.

Comme le remarque Hamon, le descriptif, pour transmettre son savoir du texte au lecteur, nécessite une organisation, condition préalable à sa compréhension et une garantie, en même temps, de sa cohésion interne. La structure hiérarchique du descriptif s'articule donc sur un double niveau, tant paradigmatique (dans les relations entre les différents éléments qui composent l'expansion), que syntagmatique (dans les relations entre le pantonyme et son expansion, entre nomenclature et prédicats). L'étude d'Adam¹ sur les typologies textuelles que nous résumons ci-après montre que le critère grammatical et le critère d'insertion sont indispensables, dans un premier moment, pour définir une séquence comme descriptive, narrative ou autre.

1.3. La séquence prototypique selon Jean-Michel Adam

Dans cette perspective, le texte peut être défini comme « une configuration réglée par divers modules ou sous-systèmes en constante interaction », selon une configuration pragmatique du discours et une suite organisée de propositions². La première consiste notamment en une visée illocutoire (ou cohérence), attribuant un but au texte en question ; des repérages (ancrages ou plans) énonciatifs reconnaissables ; une cohésion sémantique ou organisation référentielle (par exemple, le caractère fictionnel ou non d'un texte). La seconde dépend, quant à elle, de la connexité textuelle, qui s'exprime par la grammaire de la phrase et la grammaire de texte (reprise-répétition et progression), et la séquentialité, à savoir le prototype des séquences.

La « séquence », ou « plan d'organisation de la textualité », aurait pour but de réunir les différents modules du langage, à la fois autonomes et interconnectés (traditionnellement : phonétique-phonologie, morphologie, lexicologie, sémantique, syntaxe et pragmatique). La séquence comme structure exhibe un « réseau relationnel hiérarchique », constitué de parties décomposables, et une « entité relativement autonome », que son organisation interne met en relation avec la structure qui l'accueille³. Un texte serait alors une superstructure constituée de n -séquence, qui est à son tour organisée en macro-propositions, divisibles en n -propositions. Se fondant sur l'observation des éléments récurrents dans l'organisation interne des séquences, Adam se consacre aux séquences prototypiques suivantes : narratives, descriptive, argumentative, explicative et dialogale. Il est important de souligner, comme nous le verrons dans l'analyse, que la conformité à l'une ou l'autre séquence prototypique n'est pas absolue et que leur combinaison dans un texte est souvent complexe.

¹ ADAM, *Les Textes : types et prototypes*, op. cit.

² Nous renvoyons au schéma dans ADAM, op. cit., p. 21.

³ *Ibid.*, p. 28.

Plus spécialement, l'effet de séquence du descriptif¹ consiste en la « reconnaissance d'une complétude configurationnelle », à savoir une macrostructure sémantique ou thématique, et une « reconnaissance d'un regroupement de propositions en structure séquentielle spécifique », appelée aussi *superstructure* ou *plan du texte*. Parmi les « plans de texte descriptifs » les plus communs, qui aident à régler l'ordre et la distribution des unités, nous trouvons ceux correspondant aux quatre dimensions : la première dimension (ou perspective verticale) : *haut/bas, dessus/dessous* ; la deuxième dimension (ou perspective latérale) suit une distribution horizontale : *gauche/droite* ; la troisième dimension (ou perspective en approche/recul) : *proche/éloigné, devant/derrière* ; la quatrième dimension est celle des temps : cosmique (heures, jours, mois, saisons) ou temps intellectuel (textualité). L'ordonnement lexical du Thème-titre et de sa nomenclature est organisé tantôt selon une « grille optique » d'ordre progressif, tantôt selon un ordre logique ou alphabétique. Ces indices de rigidité concernant l'agencement du type descriptif comme catégorie close n'épuisent pourtant pas les possibilités combinatoires observables à l'intérieur d'un texte.

2. Le dynamisme dans la notion de prototype descriptif

Si la fonction sémiotique² de la description comprend la régulation du sens et la sursignification des descriptions, cette même caractéristique nous concerne davantage pour la question de l'insertion de la description dans le récit. Les règles d'enchaînement permettent d'identifier une séquence et d'étudier l'insertion de cette unité au sein d'un texte à la structure séquentielle complexe (de *n*-séquences).

2.1. Le niveau macrotextuel

Dans le cas d'une **structure séquentielle homogène**, nous voudrions montrer comment une séquence descriptive peut être traitée en séquence indépendante. Cette construction abstraite n'interdit pas des rencontres de différents types entre description et narration. Nous verrons dans le Chapitre 4 comment intégrer la théorie linguistique d'Adam à la question narratologique de la mise en intrigue dans le domaine du descriptif : la mise en relation de l'intrigue peut interagir avec la séquentialité du récit. Il est possible, en effet, de retrouver une grande variété de prédicats fonctionnels dans les séquences descriptives dynamiques, tant homogènes qu'hétérogènes³.

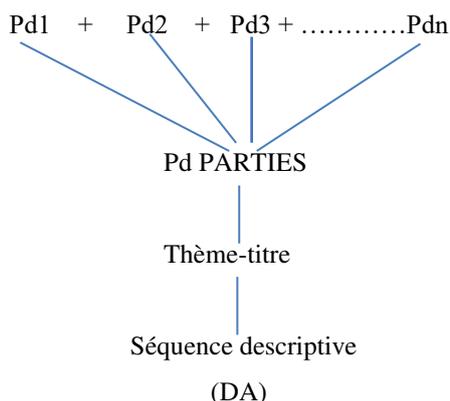
¹ ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 81-83.

² *Ibid.*, p. 37-60.

³ Nous renvoyons à classification proposée par ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 152-176. Dans les séquences descriptives homogènes, différentes sont les fonctions des PRf : 1. décrire des actions définissant les propriétés d'un objet ou d'un personnage ; 2. décrire les actions des nombreux acteurs qui sont les éléments (parties) d'une situation ; 3. décrire les moments (parties) d'une action (les « descriptions d'actions » ou DA).

Dans le premier groupe, il existe des prédicats fonctionnels décrivant les moments d'une action ou un ensemble d'actions (Thème-titre). Définies comme descriptions d'actions (DA), elles s'organisent selon une séquentialité linéaire-chronologique ordonnée, où seul l'enchaînement donné est possible (voir Schéma 1). Dans la DA, chacune des parties peut aussi fonctionner de manière autonome et jouer un « rôle indiciel », par exemple pour qualifier un personnage ou un objet.

[Schéma 1]¹



Si les DA sont écrites à l'imparfait, une confusion avec la séquence narrative peut survenir. En effet, les deux séquences sont organisées d'après une « progression temporelle », critère qui n'est pourtant pas suffisant pour qu'il y ait récit. Un cas particulier de DA serait la « description homérique », procédure descriptive qui présente les objets « dans le mouvement de leur fabrication » (le bouclier d'Achille, déjà cité, dans l'*Illiade* ou le lit d'Ulysse et Pénélope dans l'*Odyssee*). Parmi les DA, Adam² inclut également la « description-recette » (mode injonctif-infinitif, sujet abstrait, caractère non-fictionnel) et celle que nous avons présentée plus haut comme « description-promenade » ou « description ambulatoire » (avec sa variante, la description d'itinéraire) comme étant des techniques d'animation des objets statiques. Le recours à la description d'actions serait donc une des « solutions internes » du descriptif et non pas un procédé de narrativisation. D'après cette théorie, ce qui manque dans la DA serait la mise en intrigue : aucune complication ou résolution n'interviendrait.

2.2. Le niveau microtextuel

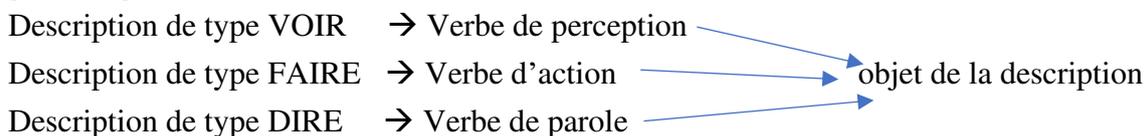
Dans le cas d'une **structure séquentielle hétérogène**, l'enjeu concerne plutôt l'**insertion** et la **dominante**. Soit, la structure : [séq. insérante (séq. insérée) séq. insérante] → [séq. Narrative (séq. Descriptive) séq. Narrative] se répète (alternance des séquences),

¹ Le Schéma 1 est repris en partie à ADAM et PETITJEAN, *Le Texte descriptif, op. cit.*, p. 157.

² ADAM, *op. cit.*, p. 95-100.

mais elle peut aussi donner lieu à des variantes. Dans les cas des descriptions insérées dans un récit, trois sont les types de « syntagmes marqueurs de frontières »¹ entre les séquences en variante combinatoire :

[Schéma 2]



La formule de la description-type² serait alors P + F (/regarder/, /parler de/, /agir sur/) + [Th-I (N + PRq/PRf)]. L'agencement d'une telle nomenclature descriptive a pour conséquence un horizon d'attente de la part du lecteur, qui peut être ou moins respecté : cette description est-elle exhaustive/complète/légitime ?

Dans le cas de la dominante, inversement, nous n'avons plus une insertion d'une séquence complète, mais un mélange de différents types de séquences. Dans le cas du descriptif, nous pourrions avoir : [séq. dominante ⊃ séq. dominée] → [séq. narrative ⊃ séq. descriptive]. Le procédé descriptif peut alors se manifester aussi au niveau micro-textuel, sous la forme de micropropositions ou bien d'adjectifs, de propositions relatives ou de séquences dialogales qui mentionnent l'aspect non verbal. Les applications pratiques de cette théorie au texte fictionnel³ peuvent dévoiler non seulement une typologie plus fine des types des discours, mais aussi de leurs modes combinatoires. Les frontières entre les séquences narratives, descriptives et dialogales⁴ font l'objet d'une contamination qui oscille entre enchevêtrement ou alternance (A B A B), imbrication (A [B] A) et fondu enchaîné (A-ab-B) et fusion (A + B). La séquence descriptive aurait donc une tendance tant à s'émettre, qu'à « se voiler ». Cette modalité d'insertion peut éventuellement provoquer un ralentissement dans le rythme de la narration, voire une « baisse de vitesse ».

Dans le cas de la description ambulatoire, comme nous l'avons vu plus haut, il s'agit plus précisément d'un mélange de description et d'action qui donne lieu à un type particulier de description. Le procédé qui pourvoit une description à partir d'un point de vue qui n'est pas fixe mais mobile, en mouvement avec le regard, a des conséquences tout à fait particulières sur la structure de la description d'un point de vue linguistique⁵. Selon

¹ Voir ADAM, *op. cit.*, p. 31-35 et ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 93-94. Nous empruntons le Schéma 2 qui suit celui de Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 172-202.

² HAMON, « Qu'est-ce qu'une description ? », *art. cit.*, p. 475 (P : personnage ; F : verbe/action ; N : nomenclature ; PRq : prédicats qualificatifs ; PRf : prédicats fonctionnels).

³ Pour une application des théories linguistiques d'Adam à la description, nous renvoyons à HENROT, Geneviève, « Point d'Alençon, "point" Simenon », dans *Les Écritures de Maigret*, Bologna, CLUEB, 1998, p. 45-78.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ Nous renvoyons à ADAM, *op. cit.*, p. 99 et à HAMON, *op. cit.*, p. 172-184.

l'interprétation classique des types de textes illustrée plus haut, qui prévoit une distinction entre « narratif » (l'action, donc le *faire*, à travers des verbes) et « descriptif » (l'état, donc l'*être*, à travers des substantifs et des adjectifs), la notion de prédicat fonctionnel semble appartenir seulement au domaine du narratif, tandis que le prédicat qualificatif semble apparaître surtout dans une description. Toutefois, il est possible que des prédicats qualificatifs trouvent leur place dans un récit sous forme de micro-propositions descriptives ; de la même façon, les prédicats fonctionnels peuvent apparaître dans des séquences descriptives. De plus, les prédicats fonctionnels ne semblent pas toujours se relier à une action ; au contraire, ils peuvent aussi se relier à un état (être donc « indiciels »). Le continuum entre les uns et les autres vise à un effet de dynamisme. Dans une séquence descriptive ambulatoire, nous retrouverons également des techniques d'animation d'objets statiques par le biais d'un point de vue qui agit, qui bouge. J.-M. Adam joint la description ambulatoire, dont la description itinéraire¹ serait une variante, aux solutions internes du descriptif aptes à l'animation des objets statiques et non pas un procédé de narrativisation².

Dans la suite de ce chapitre et dans la seconde partie de cette étude, nous montrerons, au contraire, comment ce procédé descriptif se rapproche sensiblement de la narration par des moyens relevant de la micro-linguistique avec des effets de participation expérimentielle. Nous prenons alors le relais de cette forme de description dynamisée, à savoir la description ambulatoire, pour introduire l'approche sémantique de Marta Krol.

3. Pour une fiction testimoniale : le modèle linguistique de Marta Krol

Pour clôturer cette présentation du descriptif du point de vue de la linguistique textuelle, nous voudrions également introduire l'apport de Marta Krol³. Ses théories linguistiques appliquées au texte fictionnel nous permettront d'approcher l'analyse d'un point de vue plus détaillé. Nous emprunterons à M. Krol la centralité, dans la fiction, de l'expérience, notamment corporelle (motrice, tactile, auditive, olfactive), qui entretient une relation dialectique avec la réalité, ainsi que la notion de marques « fictiogènes » (à savoir « génératrices d'effets de fiction »). Nous essaierons donc d'appliquer ces outils à notre perspective d'intégration de l'expérience sensorielle dans le descriptif.

¹ ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 171-174.

² ADAM, *op. cit.*, p. 99. Dans le même groupe (prédicats fonctionnels à l'intérieur d'une séquence hétérogène), Adam inclut aussi la description-recette.

³ Marta Krol s'occupe elle aussi, comme Baroni d'ailleurs, de narrativité, et notamment du texte fictionnel dans KROL, Marta, *Pour un modèle linguistique de la fiction. Essai de sémantique intégrée*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2017. Nous remettons donc à plus loin sa présentation détaillée, en ouverture du Chapitre 5 de la Seconde Partie.

La fiction en tant que représentation¹ opère de deux manières : en *disant* ou en *montrant*. *Dire* comment est la chose engage un geste « analytique » ou « explicatif » ou « conceptuel », par le biais d'un contenu propositionnel expliquant, décrivant l'objet. *Montrer* comment est la chose engage un geste « ostensif » ou « mimétique » ou « sensitif » ou « perceptuel », par une incarnation linguistique de l'objet posé devant nos yeux. Nous verrons que la coexistence de l'une et de l'autre modalité de représentation est tout à fait possible. La fiction ou *comme si vous y étiez* met en avant, dans la même perspective que Baroni, la « dimension expérientielle de la fiction » à partir d'une structure langagière ; en effet, la fiction qui veut donner à expérimenter son objet s'occupe de la manière dont la chose se manifeste aux sens par une série d'événements présentés comme des scènes. Tout en demeurant différente de l'expérience sensorielle de la vie, l'expérience fictionnelle participe de l'expérience testimoniale et de l'expérience substitutive, deux expériences conjointes et indissociables. **L'expérience testimoniale**² (donner à *voir*) prend le lecteur à témoin, en sa qualité d'observateur d'une « scène motrice », en lui fournissant des expressions de percepts, à savoir des éléments, souvent issus de la sensorialité, constitutifs de scènes définies comme « saillantes ». **L'expérience substitutive** (donner à *expérimenter*), quant à elle, se réalise quand « le vécu [du lecteur] emprunte l'angle expérientiel ou le contenu expérientiel d'un Protagoniste »³.

Supposer un récit de faits saillants serait une condition indispensable du dispositif fictionnel⁴, qui s'articulerait en une **crête événementielle globale ou secondaire**, à savoir une reconstruction d'*entités temporelles* (situations, événements, états, processus, etc.) selon un ordre chronologique, alors qu'elles ne sont pas nécessairement présentées ainsi dans le dispositif fictionnel, et selon une *relation causale* (le principe de cause à effet) qui la sous-tend⁵. Cette reconstruction résulte d'un travail d'interprétation et de recatégorisation des **crêtes événementielles locales ou nucléaires**, qui n'intègrent pas directement la crête globale.

En effet, la définition de « fiction » donnée par Krol requiert la présence d'une « crête événementielle saillante », facteur d'ordre temporel ou contingent, en couple avec la « monstration », facteur d'ordre observable, sensible, perceptible. Krol s'arrête sur le faible équilibre entre contingent et observable ; cet équilibre permet de mettre en relation

¹ KROL, *op. cit.*, p. 182-183 et p. 212. Pour un aperçu de la relation entre fiction et réalité, feintise et jeu et les typologies de représentations, nous renvoyons au premier volet de l'ouvrage de Krol, p. 45-194.

² *Ibid.*, p. 218.

³ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 227 et suivantes : parmi les critères traditionnels de la fictionnalité, le lecteur accède à l'expérience substitutive implicite par le (paramètre narratologique de) mode et plus spécialement par (le phénomène de) focalisation interne. D'après Krol, c'est notamment le « narrateur intra-scénique » qui fournit l'expérience testimoniale la plus substitutive.

⁴ *Ibid.*, p. 236 et suiv.

⁵ *Ibid.*, p. 240 et suiv. : nous soulignons. La forme la plus élémentaire de ce principe serait la consécution temporelle. Les événements seraient toute sorte d'entités temporelles, parmi celles-ci les événements singulatifs (duratifs ou ponctuels) et les événements itératifs.

de « coexistence » la catégorie du récit avec celle de la description par le biais d'un troisième terme, la fiction¹. Comment intégrer les deux tendances ? Que manquerait-il au récit pour être fiction ? Et qui fait de la description un lieu de fiction ?

La théorie des types et des prototypes de J.-M. Adam nous a permis d'explorer les tendances dynamiques du descriptif, notamment dans son insertion dans le récit et dans son interaction avec celui-ci. Nous pouvons en conclure, provisoirement, que l'adaptabilité du descriptif se joue beaucoup sur sa capacité de fragmentation. Pour poursuivre ce parcours dans l'expression du dynamisme au sein du descriptif, nous prenons le relais de la linguistique textuelle et sensorielle pour explorer le domaine de la stylistique. Ce qui nous permettra de joindre à l'aspect fragmentaire du descriptif, une étude plus précise du grain linguistique qui crée l'effet de mouvement : notamment dans les catégories des figures de style et de l'aspect verbal.

III. STYLISTIQUE

Le mouvement dans le style² peut se manifester à plusieurs niveaux de la langue et par différentes formes. Avec l'avènement du structuralisme, l'application à la littérature des méthodes de l'analyse linguistique produit une révolution au sein de la stylistique traditionnelle³. Ce point de vue fonde la stylistique comme discipline autonome quant à son objet spécifique : ses méthodes et ses outils sont empruntés à la linguistique. La mutation fondamentale dans l'histoire de la stylistique⁴ permet de comprendre le développement des stylistiques tardives : la « grammaticalisation » de la discipline implique, entre autres, la syntaxe au service de la stylistique (notamment à partir des années 1930). Voyons plus en détail certains de ces procédés dynamisants, notamment dans le « style impressionniste ».

1. Dynamisme du style

Au cours du XX^e siècle, les études en stylistique consacrées au mouvement se sont développées autour de l'« écriture artiste », un terme qui a été utilisé pour la première fois

¹ Nous rappelons qu'il n'y a pas de correspondance univoque entre récit et fiction (il existe bien des récits non-fictionnels).

² Dans la tradition aristotélicienne, l'*elocutio* a une place réduite et seulement ensuite, la rhétorique commencera à s'intéresser davantage aux dynamiques de style et de composition. Pourtant, la question du mouvement est déjà présente dans le Livre III de la *Rhétorique*, consacré au style, notamment à propos du dynamisme du langage figuré. Aristote explique que l'un des moyens pour créer des expressions raffinées² serait le procédé qui met un objet « sous les yeux ». Pour obtenir ce dernier effet, Homère utilise souvent la technique d'animation de ce qui est inanimé par le moyen de la métaphore par analogie. Dans ces passages, « c'est parce qu'ils sont animés que les objets paraissent être en action » (*Rhétorique*, op. cit., p. 851). Dans certaines images célèbres appliquées à des objets inanimés (*les vagues bombées, blanches d'écume, les unes devant, les autres derrière*), Homère prête donc mouvement et vie aux choses.

³ MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1994, p. 34-35.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

par R. Ricatte à propos des Goncourt¹ et ensuite étudié, entre autres, par Jacques Dubois². Si l'instantéisme de ce style d'écriture veut traduire l'expression des perceptions et du réel dans sa durée et dans son mouvement, il se textualise, entre autres, par le descriptif et sa notation immédiate, notamment sous la forme de la « description ambulatoire », par sa tendance à la juxtaposition qui crée un certain « rythme brisé »³. Ce fragmentisme qui lui est propre lui vaut bien alors la dénomination de « style impressionniste »⁴, comme « équivalent littéraire » de l'impressionnisme pictural. L'impressionnisme du style serait à retrouver notamment dans l'agencement des phrases par touches, l'ordre souple des mots (ex. inversion du sujet), éléments créateurs d'ambiance, le style substantif, les images immédiates (ex. métaphore et comparaison), mais aussi d'autres stylèmes prototypiques⁵ très variés, tels que les archaïsmes, les néologismes et les mots rares, l'approximation dénomminative et qualificative par des petites touches successives, une parataxe qui se rapproche de l'ellipse, la substantivation, les déplacements et les suspensions qui dans le SN consistent en la montée des adjectifs en position gauche, et dans la phrase, en l'insertion de constructions détachées (appositives ou circonstancielles) entre le sujet et le verbe et entre le verbe et l'objet. Ceux-ci seraient à retrouver surtout chez des auteurs tels que les Goncourt, Alphonse Daudet, Pierre Loti, J.-K. Huysmans, Jules Vallès, plus discrètement chez Flaubert, Maupassant et Zola.

En ce qui concerne la forme, nous avons retenu l'expression de la subjectivité⁶ comme moyen dynamisant privilégié du discours, puis nous montrerons par quels moyens le mouvement peut se glisser dans les quatre grandes catégories grammaticales, le nom, l'adjectif, le verbe et l'adverbe, en donnant un effet tantôt renforcé, tantôt estompé.

¹ RICATTE, *op. cit.*, p. 112 et suiv.

² DUBOIS, *Les romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, *op. cit.*

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ HENROT SOSTERO, Geneviève, « De l'impression à l'expression : stylèmes du suspens(e) chez Proust », *Modèles linguistiques*, Tome XXXIX, 2017, vol. 75, « Écriture impressionniste et monologue intérieur (I) », articles réunis par Davide Vago, Toulon, Éditions des dauphins, 2017, p. 67. Deux sont les attitudes critiques qui veulent expliquer l'origine du style « artiste » : d'une part, dériver l'impressionnisme littéraire de l'impressionnisme pictural (Brunetière sur Daudet) ; de l'autre, rattacher la peinture et l'écriture à une racine impressionniste commune : privilégier l'instant, dans sa saillance et dans sa surprise, « son caractère fugace et mouvant » (Dubois, inspiré par le M. Cressot de *La Phrase et le Vocabulaire de J.-K. Huysmans*, H. Mitterand, puis Vouilloux).

⁵ *Ibid.*, p. 69.

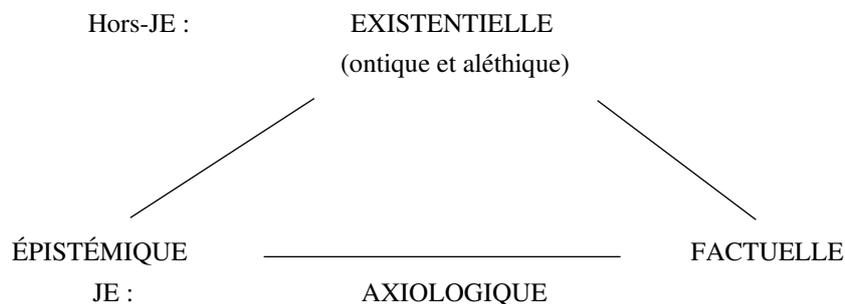
⁶ KARABÉTIAN, *Histoire des stylistiques*, *op. cit.*, p. 85-86. Il vaut la peine de citer ici la « stylistique de l'expressivité », selon les théories sur la « syntaxe affective » du linguiste suisse Charles Bally (1865-1947). Pour un approfondissement, Karabétian renvoie notamment aux ouvrages *Le Langage et la Vie* (1913), où se trouve notamment « Essai sur le mécanisme de l'expressivité linguistique », *Stylistique et linguistique générale* (1932). La stylistique de l'expressivité étudie « les procédés et les signes par lesquels la langue produit de l'émotion » : pour cela, elle possède une affinité particulière avec les études littéraires. En effet, sa tâche serait de rechercher les liens entre parole et pensée chez les sujets qui parlent, qui écoutent ou qui lisent. La limite de cette approche serait la perspective strictement linguistique, qui ne se propose d'investiguer ni les causes ni les effets de l'expressivité chez les sujets récepteurs. Dans le domaine des études « affectives » sur la syntaxe, Karabétian signale en outre *L'ordre des mots en français moderne* (1933) où Andreas Blinkyberg repère l'ordre impulsif (où l'émotion serait la cause première de l'antéposition de l'adjectif épithète ou bien de la postposition d'adverbes à valeur expressive « primitive »), puis l'ordre emphatique (quand l'adverbe est placé en tête de phrase ou quand l'adverbe est placé entre le sujet nominal et le verbe).

1.1. La modalisation : les marques de la subjectivité

L'une des études de synthèse sur le sujet de la subjectivité est celui de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage* (1980) qui se propose d'investiguer les procédés linguistiques marquant la présence du locuteur au sein de l'énoncé, pour reprendre la définition donnée initialement par Émile Benveniste¹. Vu que la subjectivité peut être explicite (formules qui s'avouent comme telles) ou bien implicite, il serait inutile de rappeler que la présence de l'énonciateur dans l'énoncé peut se manifester autrement que par l'intervention directe d'un « je linguistique »². Sa présence indirecte se manifeste, entre autres, à travers des expressions affectives, interprétatives, modalisatrices, axiologiques, que nous verrons dans le détail.

La **modalisation** nous fournit certainement des outils puissants pour l'analyse du dynamisme dans le descriptif. L'aspect de la modalité concerne notamment l'énonciateur, qui parle à la première personne. Le maître de la modalisation subjective peut, par conséquent, influencer le choix de l'adjectivation, entre autres. Tout cela engage un classement des modalités par rapport au rôle que joue la première personne. Ce type de relations peut prendre la forme de ce qu'on pourrait appeler un « triangle de la modalité » et dont B. Pottier³ propose le schéma analytique (SA)⁴ et les visées énonciatives :

[Schéma 3] :



Parmi les outils linguistiques de modalisation, nous retrouvons premièrement la qualification subjective, notamment les expressions axiologiques qui comprennent des

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, « Linguistique », 1980, p. 31 : selon la définition de Benveniste, au sein de la linguistique de l'énonciation qui ne s'intéresse qu'au locuteur-scripteur, les faits énonciatifs manifestent « la subjectivité dans le langage » par « les traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé, les lieux d'inscription et les modalités d'existence ».

² *Ibid.*, p. 157 et suiv.

³ POTTIER, Bernard, *Sémantique générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 206.

⁴ *Ibid.*, p. 157-158. Les visées énonciatives sont des domaines sémantiques qui sont censés décrire des dimensions telles que l'espace, le temps etc. et dont la manifestation s'exprime à travers des marques morphosémantiques. Les visées énonciatives sont : actance, détermination, aspect, temps et modalité (qui s'applique aux quatre premières catégories).

adjectifs, des substantifs ou des verbes exprimant un jugement du type « bon » ou « mauvais ». Kerbrat-Orecchioni¹ les oppose aux termes « non-axiologiques » qui, tout en exprimant une évaluation subjective, n'ajoutent rien quant à la bonne ou la mauvaise qualité de ce dont on parle : termes péjoratifs (dévalorisants)/mélioratifs (laudatifs, valorisants). Le schéma de Pottier entraîne une opposition entre modalité existentielle et modalité axiologique² (factuelle et épistémique). La modalité axiologique, définie comme un « jugement de valeur porté par l'énonciateur sur son propos », s'exprime à travers des modalités multiples relevant aussi de facteurs infralinguistiques. Dans cette dernière catégorie, il est possible d'inscrire toute nuance de jugement exprimée par des grammèmes valoratifs (laudatifs et péjoratifs). Comme l'analyse l'expliquera, les fragments descriptifs peuvent constituer eux-mêmes une unité indépendante organisée, appelée « séquence descriptive », et servir d'expression de la subjectivité. Si la **catégorie adjectivale** est largement concernée par l'expression de la subjectivité selon sa forme, elle l'est également selon la position, qui marque un changement de sens, comme nous le verrons dans la partie consacrée à l'ordre supra-syntagmatique (cf. *infra*). Nous nous occuperons plus en détail des figures de style, des procédés d'expansion et de contamination lexicale.

1.2. Figures de style, expansions et contaminations lexicales

L'analyse du dynamisme se concentre surtout sur l'effet produit par la connotation. Certaines marques stylistiques peuvent devenir les « indices » de la description³, en favorisant la « circulation » (et la cohésion) sémantique entre les personnages et le décor : la modalisation⁴ ou bien, sa variante amplifiée, la surmodalisation, qui peuvent être prises directement en charge par le sujet descripteur ou bien par des personnages délégués (une compétence du vouloir/savoir/pouvoir décrire) dans les formes suivantes :

a. Les tropes⁵, notamment les métaphores⁶, qu'elles soient anthropomorphiques, zoomorphiques ou réifiantes, sont l'un des moyens « justificateurs » mis en place par la description et répondent justement à un défi de « sursignifiante ». La fonction indicielle utilise la description d'un lieu pour représenter indirectement autre chose, par exemple à travers les figures de la métonymie et de la synecdoque d'un côté et de la métaphore et

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 73.

² HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, p. 81-82.

³ HAMON, « Qu'est-ce qu'une description ? », *art. cit.*, p. 465-485. Nous gardons ici la classification d'Hamon, tout en l'intégrant avec de nouvelles références stylistiques.

⁴ HAMON, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 111-126.

⁵ MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 143-144. Molinié remarque comment les figures microstructurales, notamment les répétitions, servent à unifier le texte, tant d'un point de vue sonore que d'un point de vue sémantique, pour créer un ton lyrique et incantatoire, et comme tous les tropes, opèrent une transfiguration du thème du discours et animer l'expression des sentiments ou des sensations.

⁶ ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 53-55.

comparaison de l'autre (aussi à l'aide de conjoncteurs tels que *comme, pareil à, ressembler à...*). Les deux focalisations, autorielle et actorielle, peuvent adopter le procédé de l'évaluation ou de la modalisation, notamment par le biais de deux types de métaphores descriptives : **extra-diégétiques et intra-diégétiques**¹. Dans les premières, le comparant et le comparé appartiennent à la diégèse ; les secondes, inversement, font référence à l'espace extérieur au contexte de l'histoire racontée². Quand Philippe Hamon parle d'effet de **lisibilité**, ou inversement, d'illisibilité, il pense notamment à un système descriptif homogénéisé et cohérent, par exemple, s'il se construit sur une **isotopie**³ commune aux différents prédicats. Ou, encore mieux, sur une **métaphore filée**⁴, au nom de laquelle les éléments d'une nomenclature et leurs prédicats sont déclinés et choisis dans un même domaine de référence, d'après une « mise en équivalence de deux systèmes métonymiques (ou synecdochiques) »⁵. Dans le même but, parmi les figures macrostructurales, nous signalons la personnification, qui se réalise quand un personnage s'adresse à un interlocuteur fictif (une entité, un être absent ou mort) ou bien à soi-même, dans le cas d'une allocution lyrique. La première peut être liée à la seconde ou l'inverse, mais elle peut aussi être indépendante. Le même effet d'animation est produit par une figure qui se rapproche de l'allocution et de la personnification, c'est la prosopopée : on fait parler un mort, un absent ou une entité.

b. L'expansion et l'amplification, par le moyen de **listes et nomenclatures**, peut contribuer au développement de l'information à travers une suite discursive « qui l'enrobe et la dilue »⁶. L'un de ses cas particuliers, la périphrase, développe une information centrale par un nombre considérable de détails ou de précisions. Puis, l'hypotypose⁷, figure majeure de la description, « feint de mettre l'objet décrit sous les yeux », et se distingue

¹ À l'origine, la distinction entre intra-diégétique et extra-diégétique est narratologique, comme Genette l'explique dans « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, p. 238-239.

² ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 58 et 67. Adam et Petitjean renvoient à NEEFS, Jacques, « La figuration réaliste », *Poétique*, n° 16, Paris, Seuil, 1973.

³ D'après la définition du *Dictionnaire* d'Henri Morier, *op. cit.*, p. 639 : « Ensemble des signifiés qui, dans un texte, contribuent à l'expression d'une même idée centrale ».

⁴ Herschberg Pierrot réunit certaines interprétations de métaphore et métonymie : HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, *op. cit.*, p. 202-204. Michel Riffaterre reconnaissait déjà cette figure de style appartenir aussi au domaine du descriptif. D'après sa définition, la métaphore filée est « une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe – elles font partie d'une même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive – et par le sens : chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série » : RIFFATERRE, Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n°3, 1969, « La stylistique », p. 47. En outre, la « fonction poétique » du langage introduite par Roman Jakobson se fonde au fait sur les notions de métaphore et métonymie ayant des effets directs sur le style. Elles seraient à la fois un mode de fonctionnement du langage (sur l'« axe de la sélection » la première et sur l'« axe de la combinaison » la seconde) et un modèle d'engendrement du texte littéraire, notamment dans la prose réaliste ou dans les « dérive métonymiques » proustiennes.

⁵ HAMON, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 153.

⁶ MOLINIÉ, *La Stylistique*, *op. cit.*, 2014, p. 121.

⁷ STOLZ, Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, 2006. Aussi, d'après le *Dictionnaire* d'Henri Morier : « Figure de style consistant à décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observé qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité »

par son « caractère parcellaire ». Dans le cas de l'écriture réaliste, l'illusion linguistique serait un langage monopolisé par une seule **fonction référentielle**. Les marques stylistiques de la description sont des opérations de grammaire et syntaxe qui privilégient l'expansion et « la récursivité infinie d'une même unité ». Cette opération peut aller jusqu'à l'effacement complet du descripteur¹ par certains tours stylistiques, tels que les phrases nominales ou en « être là » qui effacent tout regard support, ou bien des tours pronominaux ou une mise en situation systématique de la nature en sujet grammatical. Hamon montre que le discours réaliste essaie de nier le récit : « de référentiel, il devient anaphorique » à force de répéter la thématique vide.

c. La contamination des marques linguistiques, quand celles de la narration (*puis, avant, après...*) remplacent celles, classiques, de la description (*devant, derrière, en dessus, à gauche* etc.), ou bien quand celles de la catégorie verbale se substituent à celles de la catégorie nominale par l'emploi des **formes duratives**² (imparfait, gérondif, participes présents, locutions diverses) et des **formes pronominales**.

L'expression de la modalité s'avère un moyen efficace de textualiser le dynamisme au sein de la description tout court. Cependant, un autre procédé s'adapte particulièrement à cet effet et concerne la catégorie verbale : c'est l'aspect.

1.3. L'aspect

Pour notre discours sur le dynamisme au sein de la description³, il sera incontournable de se rapprocher du traitement de celui-ci par le verbe. Une première distinction s'impose, de manière assez évidente, entre les verbes d'état et les verbes de mouvement, d'après leur sémantisme spécifique, selon la tradition aristotelicienne (cf. Introduction). Parmi les verbes dynamiques, le mouvement est plus lisible dans les formes « ventives » (*venir*) et les formes « itives » (*aller*), notamment quand elles sont utilisées comme formes sémantiquement « pleines ». Selon l'hypothèse de Brès⁴, la grammaticalisation de ce couple de verbes en auxiliaires aspectuels-temporels-modaux dans les formes *aller/venir* (+ préposition) + V (infinitif, gérondif, participe passé) s'effectue sur la base de l'élément spatial « qui structure tant leur sémantisme commun – le déplacement vers une destination – que leur différence : l'orientation déictique (*venir*)/non déictique (*aller*) du déplacement ».

Nous nous occuperons aussi d'étudier comment le mouvement se glisse subrepticement dans le noyau verbal et dans son entourage, à savoir de manière moins lisible. Ce

¹ *Ibid.*, p. 177.

² Cf. *infra*, la section sur l'aspect.

³ Pour un approfondissement du traitement de l'espace par la langue : SVOROU, Soteria, *The grammar of space*, Johns Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1994.

⁴ BRÈS, Jacques, LABEAU, Emmanuelle, « *Aller et venir* : des verbes de déplacement aux auxiliaires aspectuels-temporels-modaux », *Langue française*, 2013/3 n°179, p. 13-28.

sera plus spécialement la notion d'aspect à nous fournir une interprétation du traitement du mouvement.

1.3.1. *La dynamique aspectuelle dans la description*

Dans *Le Temps* (1964), Harald Weinrich¹ met en relation la description avec les notions d'« arrière-plan » et « mise en relief ». L'imparfait et le passé simple en tant que temps narratifs² en français auraient le rôle de « donner du relief au récit ». Ceci se ferait notamment par une alternance entre un « premier plan », exprimant par le passé simple les actions qui feront progresser l'action, et un « arrière-plan », où l'imparfait donnerait à voir les actions se situant en dehors de la dynamique de l'action. La « mise en relief »³, appelée par Weinrich la « troisième dimension du système temporel », exerce une influence qui dépasse le verbe lui-même et va jusqu'aux adverbes spatiaux et aux adverbes temporels⁴ : ceux de l'Imparfait d'arrière-plan (temps narratif plus lent) par *quelquefois, parfois, de temps à autre, toujours* ; ceux du Passé simple au premier plan (temps plus rapide, événements importants) par *enfin, tout au coup, soudain brusquement*. L'affinité est confirmée par la valeur sémantique de ces verbes. L'opposition entre formes perfectives et formes imperfectives reste une distinction qui relève plutôt de la grammaire. Toutefois, la métaphore picturale⁵ qui, depuis Weinrich, introduit l'opposition entre mise en relief et description, est reprise dans les études les plus récentes sur l'aspect. Si l'imparfait⁶ d'arrière-plan est utilisé à des fins descriptives, typiquement une suspension dynamique de l'histoire et le déploiement d'un objet dans l'espace pour en analyser les composantes, la distinction entre premier et arrière-plan n'est pas la seule hiérarchie narrative qui permette l'imparfait. L'emploi de l'imparfait est associé à l'itération (à savoir la répétition d'un même procès), qui réunit deux traits contradictoires : la continuité et la discontinuité. Avec la description, l'itération est « un auxiliaire de la progression narrative »⁷.

¹ WEINRICH, Harald, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, trad. de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Seuil, 1973. Nous ne discuterons pas ici de la distinction entre « aspect » et « Aktionsart » allemande : Weinrich rappelle que la seconde concerne notamment la syntaxe. D'après une première distinction entre « temps du texte » et « temps de l'action », au premier correspondraient les « temps commentatifs » (passé composé – présent – futur) et au second, les « temps narratifs » (plus-que-parfait, passé antérieur, imparfait passé simple, conditionnel).

² *Ibid.*, p. 114-115 et p. 131. Toutefois, Weinrich remarque que l'imparfait n'exerce la fonction descriptive qu'à l'intérieur du récit, mais que dans la nouvelle, par exemple, le relief peut notamment s'exprimer par un « imparfait de rupture », comme « signal d'une fin simulée ».

³ *Ibid.*, p. 269.

⁴ *Ibid.*, p. 267-270.

⁵ MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p. 53-54.

⁶ Claire Stolz, *op. cit.*, p. 115-116, souligne que l'imparfait possède une valeur « aspectuelle sécante » (la succession de moments d'un procès) ainsi qu'« éventuellement itérative » (la répétitivité du procès). En outre, l'imparfait indique que le procès ne coïncide pas avec l'actualité de l'énonciateur. D'un point de vue stylistique, l'imparfait dans le récit signale donc des événements en arrière-plan ou bien il marque la clôture du récit ou une rupture de celui-ci « en rejetant » en arrière-plan un procès qui veut être distancé.

⁷ MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 64.

Depuis la théorisation de Weinrich, les études sur ce thème¹ ont pris un nouvel élan. Tout d'abord, une distinction² serait à faire entre aspect grammatical, aspect lexical et aspect sémantique, les trois étant censés interagir l'un avec l'autre. L'**aspect sémantique**³ est la forme la plus lisible pour pouvoir détecter le type de procès ou événement exprimé par le verbe : long, bref, inchoatif, conclusif, ou bien, selon une dichotomie majeure, « cyclique » (« perfectif », comme *trouver, mourir, partir, vider*) ou « non cyclique » (« imperfectif », comme *marcher, chercher, vivre, attendre*). En ce qui concerne alors plus proprement le sens du verbe, Bernard Pottier⁴, dans *Sémantique générale*, traite de l'aspect, en étudiant notamment comment celui-ci entretient des relations avec d'autres catégories, telles que la modalité, la détermination, le temps et l'actance⁵. L'aspect intéresse l'événement qui est sémiotisé à travers des lexèmes ; il y a donc une distinction possible entre la nature interne du procès, les limitations du procès et les visées sur le procès. Quant à la nature interne du procès, Pottier avance la distinction entre « statif » (statif d'état et statif d'activité) et « évolutif » causatif (continu ou discontinu). Les limitations du procès ont à voir avec les limites dues au savoir, la détermination spatio-temporelle, par exemple par le biais de pré-verbes⁶ ou des précisions circonstanciées : parmi les aspects s'exprimant par des compléments circonstanciels, nous trouvons l'aspect itératif (répétition), semelfactif (action « momentanée », réalisée une seule fois), duratif (continuation). Une autre limitation du procès peut dépendre de la détermination du patient⁷, à savoir les projections des limites de l'objet sur le procès. Quant aux visées du procès, il faut considérer le déroulement du procès évolutif, l'accompli (l'après global de l'événement considéré), puis la zone de l'après-événement⁸. Un autre degré plus fin de l'expression du mouvement se trouve dans l'aspect « sécant » ou « cursif »⁹, quand le procès est

¹ Pour un approfondissement, nous renvoyons, entre autres, à COHEN, David, *L'aspect verbal*, Paris, Presses universitaires de France, 1989 ; THELIN, Nils, B., *Verbal Aspect in discourse: contributions to the semantics of time and temporal perspective in Slavic and non-Slavic languages*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1990 ; SMITH, Carlota, *The Parameter of Aspect*, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers, 1991 ; CAUDAL, Patrick, *La polysémie aspectuelle*, Thèse de doctorat, Université Paris 7, 2000 ; THELIN, Nils B., *L'aspect, le temps et la taxis en français contemporain. Vers une sémantique de la perspective temporelle*, Uppsala, Uppsala Universiteit, Studia Romanica Upsaliensia n°83, 2016.

² STOLZ, *Initiation à la stylistique*, *op. cit.*, p. 113-116. Pour un approfondissement sur la distinction entre les différents types d'aspect (sémantique, lexical, grammatical), nous renvoyons notamment au Chapitre 7 « La concurrence du temps et de l'aspect en français » dans WILMET, Marc, *Études de morpho-syntaxe verbale*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 153-177.

³ WILMET, « La concurrence du temps et de l'aspect en français », *op. cit.*, p. 154.

⁴ POTTIER, *Sémantique générale*, *op. cit.*

⁵ POTTIER, « L'aspect » dans *Sémantique générale*, *op. cit.* p. 184-198.

⁶ COHEN, *L'Aspect verbal*, *op. cit.*, p. 25 et suiv. Dans les langues indo-européennes, la préverbativité consiste à préfixer aux verbes des éléments lexicaux, fonctionnant comme prépositions, afin de former de nouveaux verbes porteurs d'un sens différent. La base de ce fonctionnement lexical est la délimitation/détermination.

⁷ Pottier met en garde contre la confusion entre l'aspect inhérent au lexème et l'aspect de l'événement communiqué.

⁸ POTTIER, « L'aspect » dans *Sémantique générale*, *op. cit.*, p. 196.

⁹ WILMET, « La concurrence du temps et de l'aspect en français », *op. cit.*, p. 164-165.

« coupé » en une fraction d’accompli et d’inaccompli, tandis que l’aspect « global » ou « compact » considère le procès de l’extérieur comme un tout non décomposé.

De son côté, l’**aspect lexical**¹ utilise parfois des circonstants temporels (*souvent, parfois, tout d’un coup*), puis des périphrases d’aspect inchoatif (*commencer à*), d’aspect terminatif (*finir de*), d’aspect duratif (*être en train de*), aussi bien que des affixes (d’itération sous la forme de préfixes, comme *re-commencer*, ou des infixes, comme *saut-iller*). Quant à l’aspect grammatical², comme d’après la théorie de Gustave Guillaume et puis de Weinrich, le point final d’un mouvement peut s’exprimer par l’aspect accompli des formes composées s’opposant à l’aspect non accompli des formes simples.

L’une des études les plus récentes sur l’aspect en français contemporain, celle proposée par Nils B. Thelin³, adopte un point de vue biopragmatique et perceptuo-cognitif. La recherche linguistique des sens d’aspect, d’après Thelin, n’a pas assez différencié d’un côté, la sémantique actionnelle des verbes (*Aktionsart* ou les « modes d’action »), de l’autre, les catégories temporelles propres (notamment l’aspect, de nature perspectivique). C’est pour remédier à ce manque que la *Théorie Perspective de la Temporalité (TPT)* donne la priorité hiérarchico-processuelle aux événements et pas au temps, par les notions de « temporalisation » et d’« aspectualisation »⁴. Sa théorie veut marquer la distinction entre la catégorie temporelle d’aspect et la sémantico-syntaxe de l’action verbale. En effet, Thelin souligne que les formes imperfectives, dont l’imparfait français, manifestent une « polysémie aspectuelle »⁵ évidente puisqu’elles expriment des sens différents d’arrière-plan : non seulement les sens temporellement déterminés (+TIME) de l’arrière-plan proche, mais aussi les sens temporellement non déterminés (-TIME) de l’arrière-plan éloigné. L’idée de durée⁶ peut se produire secondairement en conséquence de références indirectes ou potentielles (à des parties du procès) qui se réaliseront par exemple plus tard par les événements totalisés du premier plan. Le noyau « secret » de l’expérience de « processus », de « déroulement » serait lié à la référence à une partie interne, à une phase de *mouvement* des événements. Ce qui nous sera particulièrement utile pour notre analyse, c’est de signaler comment, dans la théorie de Thelin, la perspective aspectuelle peut se référer à un événement, à travers « l’idée ou l’image humaine du mouvement comme

¹ *Ibid.*, p. 155.

² *Ibid.*, p. 155-156.

³ THELIN, Nils B., *L’aspect, le temps et la taxis en français contemporain. Vers une sémantique de la perspective temporelle*, *Studia Romanica Upsaliensia* n°83, Uppsala, Uppsala Universitet, 2016. Thelin se propose d’appliquer à la grammaire temporelle du français ces expériences précédentes concernant de la temporalité « en tant qu’instrument intersubjectif d’interprétation de la réalité ».

⁴ *Ibid.*, p. 137 et suiv.

⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁶ *Ibid.*, p. 147 et suiv.

objet spatial étendu »¹, à savoir comme idée cognitive. Le mouvement serait alors *émergeant*² comme objet divisible et continu : un mélange perceptuo-cognitif d'un objet en mouvement d'un côté, et de l'autre, de sa trajectoire.

1.3.2. Aspect et narratologie

Dans « Langue et texte : Imparfait / Passé simple », J.-M. Adam³ prend position par rapport aux théories de Weinrich. Il propose notamment de mettre en évidence le rapport qui unit un phénomène micro-structurel de surface, tel que le changement de temps narratif, à un phénomène macro-structurel, l'enchâssement textuel⁴, ce qui révèle également des implications narratologiques. De son côté, la synthèse de Baroni approfondit davantage comment la perspective linguistique peut s'intégrer à la narratologie et y trouver sa justification⁵.

Parmi les temps de l'indicatif, le passé simple serait le temps idéal pour le déplacement de l'intrigue. D'après Weinrich, la fonction principale du passé simple (PS) serait de signaler « qu'il y a récit ». De son côté, Baroni montre que le passé simple, affranchi du présent de l'énonciation, devient un *présent de l'action* « en dehors du discours qui le raconte ». Cette affirmation explique le paradoxe éprouvé par le lecteur, qui consiste à ressentir de l'actualité pour une histoire racontée au passé simple. Il s'agit plus précisément du phénomène de « déplacement déictique »⁶ décrit par la psychologie cognitive. Quant au présent narratif, nous nous limitons pour l'instant à signaler qu'il permettrait d'obtenir, d'après Baroni, une intensification de la représentation (« effet d'hypotypose »), ainsi que de constituer un marquage du nœud de l'intrigue⁷. En tant que « temps caméléon », il peut se rattacher soit à un présent intemporel, soit à la situation d'énonciation, soit au point de vue du protagoniste. Quant à l'imparfait, nous avons vu ses nombreux rôles dans la mise en intrigue. À propos de l'alternance, montrée par Weinrich, entre imparfait et passé simple ou passé composé, Baroni cite l'étude de Jean-Paul

¹ *Ibid.*, p. 150.

² Nous remarquons la convergence de l'adjectif *émergeant* entre la théorie de M. Krol et de N. B. Thelin : chez la première, pour définir les percepts responsables de l'expérience testimoniale de la fiction à travers l'expression d'action « à granularité fine », et chez le second, pour définir le mouvement proprement dit.

³ ADAM, Jean-Michel, « Langue et Texte : Imparfait/Passé simple », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°10, 1976, « Enjeux des textes », p. 49-68.

⁴ *Ibid.*, p. 63-64. Adam montre son propos dans l'analyse d'un extrait de la nouvelle *La Ficelle* de Maupassant (1883), dans laquelle se trouve un passage « enclavé » dans des séquences dominées par l'imparfait et le plus-que-parfait. Le passé simple à fonction cardinale ou noyau serait une sorte de « borne narrative fonctionnelle » ou charnière entre structure macro-textuelle et structure micro-textuelle temporelle.

⁵ BARONI, Raphaël, « Temps, mode et intrigue : de la forme verbale à la fonction narrative », *Modèles linguistiques*, n°71, 2015.

⁶ *Ibid.*, n. 5 p. 133. Baroni cite la synthèse de PATRON Sylvie, *Le Narrateur*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2009.

⁷ *Ibid.*, p. 136.

Bronckart¹ : ce contraste permettrait de différencier des phases du récit. D'un côté, les situations initiales et finales du récit qui seraient saturées en verbes exprimant des procès statifs et duratifs (IMP/PQP), tandis que les phases d'actions et de résolution seraient saturées en verbes exprimant des procès dynamiques et résultatifs (PS/PANT). Baroni conclut alors que l'imparfait serait neutre au niveau de la tension narrative, tandis que le *passage* de l'imparfait au passé simple ou au passé composé marquerait un « nouement de l'intrigue, d'imminence d'un événement énigmatique ou dramatique »², ce qui marque un retour à Weinrich.

Le dynamisme exprimé par l'aspect à des niveaux supérieurs à la phrase, à savoir sur le plan de la narration ainsi que sur le plan de l'agencement textuel, s'exprime également dans la structure de la phrase, à savoir l'organisation syntaxique de l'énoncé, notamment dans l'ordre intra-syntagmatique³ (à l'intérieur des groupes de mots) et dans l'ordre supra-syntagmatique (entre les groupes de mots).

1.4. L'organisation phrastique

En ce qui concerne l'ordre intra-syntagmatique, les variations⁴ peuvent concerner :

- ➔ **Sujet-verbe(-attribut)** par le procédé de la disjonction⁵ (par interruption, par insertion d'un élément adventice, par doublage de l'occurrence du poste sujet) et par l'inversion⁶ (qui marque un décrochage énonciatif).
- ➔ **Substantif-adjectif qualificatif épithète**, par postposition⁷ ou antéposition de l'adjectif par rapport au nom. En général, l'adjectif postposé a une valeur plus soulignée, plus autonome. L'adjectif antéposé serait plus englobé sur le sémantisme du substantif, à la valeur plus morale, plus intellectuelle, dans un ton poétique ou élégant, qui suggère du soupçon ou de la distance.

¹ *Ibid.*, p. 138. Baroni s'appuie sur BRONCKART, Jean-Paul, *Activité langagière, textes et discours*, Lausanne & Paris, Delachaux & Niestle, 1996.

² *Ibid.*, p. 138.

³ MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 (4^e éd.), p. 53-78.

⁴ MOLINIÉ, *La Stylistique, op. cit.*, 2014, p. 95-105.

⁵ MORIER, *Dictionnaire, op. cit.*, p. 388 : « I. Séparation de deux termes ordinairement consécutifs, appartenant au même syntagme, par intercalation d'un ou plusieurs termes appartenant à un autre syntagme » ou bien « II. Figure qui consiste à supprimer les particules copulatives d'une phrase ».

⁶ MORIER, *op. cit.*, p. 591 : « Rupture de l'ordre progressif ou direct du français, qui d'habitude énonce 1° le sujet, 2° l'action ou l'état, 3° le complément, et va du « déterminé » (l'objet à déterminer) au « déterminant ». Parmi les exemples, le caractère affectif de l'adjectif en antéposition ou les cas dans lesquels l'adjectif change de sens selon sa place ; la mise en évidence du complément circonstanciel ou de la proposition subordonnée circonstancielle au début de la phrase est soulignée par une mélodie oppositive, et une pause intermédiaire (la virgule).

⁷ Parmi les postpositions obligatoires : participes-adjectifs, adjectifs d'agent, adjectifs en emploi relationnel, adjectifs à valeur d'épithète d'espèce ou homérique et adjectifs de couleur (emploi non marqué).

Le mouvement peut s'exprimer aussi dans l'ordre supra-syntagmatique¹, notamment par la mélodie², déterminée par le rythme s'exprimant par la place des accents, réalisation sonore des unités métriques. Selon le principe d'analyse fondée sur la disposition des masses syntaxiques, le support idéal de l'amplification et de la description serait la phrase par parallélisme³, à savoir une suite où apparaît du moins un redoublement d'un poste syntaxique, ou bien la phrase segmentée⁴, soit par morcellement (par pause ; par légère interruption du *continuum* sonore et par la reprise du poste sujet ; par insertion d'un élément adventice entre deux syntagmes dépendant l'un de l'autre, avec annonce du C.O.D. par un pronom personnel, ou par un élément comme incise, apposition, précision adverbiale) ; soit par déplacement des syntagmes (par rapport à l'ordre non marqué de succession syntagmatique ; par segmentation par renversement de l'ordre du syntagme, tel que l'antéposition du complément adverbial ou la postposition du sujet). Parmi les outils ancillaires pour l'analyse par masse syntaxique⁵, nous signalons, en relation au procédé narratologique du « suspens », le retardement : toute segmentation introduit un élément de retardement à l'ampleur plus ou moins considérable, à l'effet plus ou moins fort. Liée au principe de retardement, il y a l'opposition d'ouverture (ou d'attente) et de fermeture (ou de clôture ou de résolution).

Si tels sont les outils aptes à textualiser le mouvement dans le style, entre autres le « style impressionniste », nous nous rapprochons alors davantage de l'interaction entre la langue et l'expérience corporelle et au style kinésique décrit par la stylistique phénoménologique de Laurent Jenny.

2. La kinésie en stylistique cognitive

Si « style impressionniste » avait déjà contribué à traduire l'image de l'instant et la touche fugitive au sein d'un texte, les sciences cognitives donnent davantage de légitimité aux études de style dans le domaine sensoriel. La phénoménologie du mouvement a sans doute été explorée par la philosophie de Merleau-Ponty⁶, et plus récemment par Michel Serres⁷, dont s'inspire un certain courant stylistique.

¹ Nous prenons certains éléments des deux synthèses de MOLINIÉ, *Éléments de stylistique française, op. cit.*, et *La Stylistique, op. cit.*

² MOLINIÉ, *La Stylistique, op. cit.*, 2014, p. 106. La mélodie est définie comme la « la ligne des notes sur lesquelles est prononcé une phrase ». La cadence majeure (- protase + apodose) est l'ordre non marqué, la cadence mineure (+ protase - apodose), celui marqué et la cadence neutre (protase = apodose), de son côté, est artificielle.

³ En opposition à la phrase linéaire (où n'apparaît qu'une fois chacune des positions syntaxiques).

⁴ En opposition à la phrase liée (une phrase où les groupes syntaxiques suivent sans interruption et dans l'ordre des dépendances syntaxiques contiguës).

⁵ MOLINIÉ, *Éléments de stylistique française, op. cit.*, p. 73.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1985.

⁷ SERRES, Michel, *Les Cinq Sens*, Paris, Grasset, 1985 : l'existence d'un sixième sens est envisagée pour faciliter la communication entre le sujet et son propre corps.

2.1. La parole comme événement figural selon Laurent Jenny

Après l'avènement du structuralisme, la stylistique s'avère « dépourvue » d'objet propre, substituée par la « poétique », la « rhétorique textuelle » et la « sémiotique du discours littéraire »¹. Le renouvellement de l'intérêt envers cette discipline a donné lieu, entre autres, à un « retour » à la stylistique via une inspiration phénoménologique, dans le but de repenser le style comme « parole originale ». En fait, la stylistique littéraire s'était proposé d'atteindre un « écart » discursif par rapport à l'usage commun, où « écart » serait une trace de singularité. Jenny s'interroge alors sur la complexité de la définition de stylistique, ainsi que sur son objet. La difficulté réside justement dans la prise de conscience de la mutabilité du style, il serait processus, événement :

Le style est *passage*² : en lui sans cesse la langue vient se retremper dans la différentialité de la parole, en lui sans cesse des singularités discursives se transmutent en formes typiques. Mais le style est aussi passage en un autre sens : en lui la singularité d'une forme discursive sans cesse s'arrache à elle-même, et se poursuit en un *mouvement infini de fuite*.

Pour Jenny, le style littéraire³ est « un lieu d'esthétisation et de sémantisation de singularités discursives », où « singularité » n'est pas synonyme d'« individualité » psychoaffective, ni de « subjectivité ». Le trait de style serait plutôt l'autoréférence du discours à sa singularité d'usage de la langue. Ce rapport à la singularité discursive implique la continuité des faits stylistiques, ainsi que la prise en compte de la convergence des traits. Mais essayons de mieux expliquer cette notion de singularité de la parole dans le style en relation au sensible.

Dans *La Parole singulière*⁴ (1990), Jenny explique que la matière sensible du discours a une valeur « déictique » dans le sens qu'elle se montre elle-même orientée *vers* le monde. L'énoncé s'ouvre au monde par un double renvoi : non seulement il a une forme, mais il procède d'un énonciateur et d'une circonstance. Il possède donc une triple singularité. En opposition à la poétique phénoménologique inspirée de Merleau-Ponty, Jenny essaie de démonter la thèse de « l'irruption » du sensible dans la forme linguistique comme substitut des rapports intelligibles⁵, notamment grâce à la notion de « figural ».

Le figural a partie liée avec l'essence du discursif en tant que ce dernier est le lieu d'un *déplacement en acte* et d'un frayage représentatif. Le figural est la trace de ce *mouvement* du dire au sein du dit [...].⁶

¹ JENNY, Laurent, « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n°89, 1993, « Désir et détours », p. 113-124.

² *Ibid.*, p. 119. Nous soulignons.

³ JENNY, Laurent, « Sur le style littéraire », *Littérature*, n°108, 1997, p. 95.

⁴ JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

⁵ *Ibid.*, p. 56. Jenny remarque que cette thèse implicite depuis le *Cratyle* de Platon, trouve sa légitimation notamment chez Mikel Dufrenne (1910-1995), dans *La Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993. Nous renvoyons également à *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

⁶ *Ibid.*, p. 85. C'est nous qui soulignons.

Ce potentiel du figural serait notamment « le processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité »¹. D'où sa fonction disruptive vouée au questionnement, à l'équivoque, à la recherche des crispations parfois inintelligibles du discours, bref à l'ouverture d'un « champ différentiel »² plus vaste que celui de la langue. Il s'agit d'une ouverture et d'un repérage d'un « espace » nouveau qui servirait à élargir la dimension linguistique.

Le figural est donc défini comme mouvement. Il nous semble que l'une des formes qui est censée intéresser la singularité de la parole, c'est bien alors la description du mouvement. Mais comment Jenny parle-t-il de la parole en relation à un décor dynamique ?

2.2. Le style kinésique

Dans son article « Du style comme pratique » (2000), Jenny affirme que : « [l]a fonction du style apparaît essentiellement comme une *deixis* qui oriente la réception de l'objet en différenciant la pertinence de ses propriétés remarquables »³. Voyons alors comment cette fonction d'orientation qu'opère le style se traduit dans certaines marques linguistiques à l'intérieur d'un texte. Pour ce faire, nous convoquons ici la réflexion de Guillemette Bolens⁴ (2011) sur le « style kinésique⁵ » entre scènes de littérature *in motion* et prises de cinéma. L'intéressante étude de M. Krol (2011) introduite plus haut s'en inspire notamment pour justifier la dimension testimoniale du lecteur⁶.

G. Bolens essaie de relier l'analyse littéraire au domaine des neurosciences. Auprès de celles-ci, elle recherche notamment un type de savoir ancré à la manifestation de la sensorimotricité du corps : la théorie de l'« embodied cognition ». La compréhension d'un mouvement se ferait par des « simulations perceptives »⁷, à savoir « l'action simulée mentalement induit l'activité perceptive qui ressemble à l'activité qui aurait eu lieu si l'action avait réellement été effectuée »⁸. Ce mécanisme serait valable non seulement lors

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 63-64.

³ JENNY, Laurent, « Du style comme pratique », *Littérature*, n°118, 2000, « Nathalie Sarraute », p. 112.

⁴ BOLENS, Guillemette, « Les styles kinésiques. De Quintilien à Proust en passant par Tati », JENNY, Laurent, *Le Style en acte*, Genève, Métis-Presses, 2011, p. 59-85.

⁵ Le terme *kinesis* est à retrouver dans la *Métaphysique* d'Aristote.

⁶ KROL, *Pour un modèle linguistique de la fiction*, *op. cit.*, p. 248.

⁷ BOLENS, *art. cit.*, p. 71-72. Les neurosciences cognitives révèlent qu'au moment de l'observation/perception du mouvement d'autrui, les aires motrices et prémotrices de notre cerveau correspondant à l'action concernée s'activeraient (« activation neuronale motrice »). Sur le sillon de cette approche, nous renvoyons aussi à « De l'expérience kinesthétique à la sélection lexicale : incidence de l'activité corporelle sur le choix du verbe en français et en anglais » dans DIGIONNET, Rémi (dir.), *Pour une linguistique sensorielle*, Paris, Champion, 2018. Cette étude montre l'influence de l'activité corporelle, notamment sensorimotrice, comme système d'action qui participe à la construction du sens et à la sélection lexicale du sujet.

⁸ BOLENS, *art. cit.*, p. 74 : DECETY & GREZES (2006) ; JENNEROD (2007). Dans son article, Bolens cite, entre autres, les travaux de BERTHOZ (1997), DAMASIO (1999), KASHAK & GLENBER (2000), STANFIELD & ZWANN (2001), ZWANN & MADDEN (2005), RICHARDSON & MATLOCK (2007), SATO *et al.* (2008).

de l'observation d'un mouvement réel ou d'une image statique, mais aussi lors de la lecture de verbes d'action, des phrases décrivant un mouvement, mais aussi du langage figuré. Pour expliquer la description du mouvement en littérature alors, ce qui se rapproche du domaine de l'« embodied semantics » (la capacité de produire du sens à partir d'une matière linguistique renvoyant à des sensations de mouvement), Bolens explique que l'expression intersubjective ne donne pas lieu à une image fixe, c'est une expression kinésique irréprésentable et pourtant communicable par le travail du style :

L'intelligence kinésique est la facilité cognitive et sensorimotrice par laquelle le destinataire d'une œuvre crée des simulations perceptives grâce auxquelles il produit des inférences nécessaires à la compréhension d'événements kinésiques narrés [...]. L'intelligence kinésique permet d'élaborer un sens qui englobe mais aussi dépasse le sens codifié d'une description littéraire.¹

Ce concept serait à retrouver en contexte littéraire, aux endroits où « les nuances d'un geste se révèlent par une écriture qui proscrit une cristallisation sémantique au moyen d'une *précision* extrême »². D'où notre rôle d'agent dans la compréhension d'un texte selon le modèle de l'interaction : notre intelligence kinésique doit être activée par des simulations perceptives dans une mobilisation de nos propres facultés sensorimotrices et cognitives³.

Pourrions-nous interpréter la kinésie comme un aboutissement des transformations profondes ou des remaniements par touches souvent nécessaires pour rendre tel ou tel autre effet du texte, pour définir des figures de style, les couleurs d'un paysage, les nuances d'un verbe ? N'existerait-il pas meilleur endroit pour observer ces finitions ponctuelles que la source originaires d'un œuvre, à savoir les brouillons et les documents préparatoires ?

IV. GÉNÉTIQUE

La « génétique textuelle⁴ » ou « critique génétique » est une discipline à vocation « scientifique » fondée au début des années 1970⁵ et née partiellement comme réaction à l'action purifiante et formaliste du Structuralisme. Le texte « clos », revalorisé dans son autonomie et légitimé comme objet scientifique, se trouve pourtant moins étudié dans sa substance. L'approche des manuscrits serait alors une manière de renouer avec l'esprit vivant de l'œuvre. Une nouvelle étude de la structure profonde d'un texte, son origine,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 76. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ Nous renvoyons pour un aperçu de la génétique à GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994 et DE BIASI, Pierre-Marc, *Génétique des textes*, coll. « Biblis », Paris, CNRS Éditions, 2011.

⁵ DE BIASI, *Génétique des textes, op. cit.*, p. 5-10.

offre un champ d'investigation « en mouvement ». L'objet de la génétique n'est pas l'œuvre finalisée et publiée, dont plusieurs éditions critiques sont établies successivement, mais plutôt une analyse de l'écriture littéraire comme processus, comme une élaboration *in fieri*. Le *devenir-texte* est « la réalité inédite d'un nouvel objet structuré par le temps, le manuscrit » : le temps devient donc la quatrième dimension de l'écriture¹. L'œuvre est interprétée à la lumière de ses documents préparatoires, tels que brouillons, épreuves, notes, mais aussi carnets et dessins.

Une distinction terminologique serait à faire, comme le rappelle J.-M. Adam², entre « génétique des manuscrits » et « génétique textuelle », où la première s'occupe des brouillons, plans, scénarios, esquisses, épreuves, en somme, de la « dynamique de la genèse comme production » et où la seconde s'occupe des variations des textes « stabilisés », pour ainsi dire, définitifs suite à leur publication. Toutefois, l'immobilité du texte publié n'est qu'apparente, tant par la volonté de l'auteur que par celle de l'éditeur³. Nous voyons alors l'évolution du dynamisme génétique en partant du constat que la génétique, en effet, ne compare que des états successifs (postérieurs ou antérieurs) d'un *texte*. Ce qui nous permet, d'entrée de jeu, de présenter le caractère protéiforme de l'œuvre en général, tant dans ses documents préparatoires que dans sa version définitive. Nous introduisons maintenant ici les relations existantes entre le style et le mouvement en contexte génétique.

1. Le style en contexte génétique

La relation entre style et genèse⁴ n'a pas manqué d'intéresser les critiques. Malgré certaines imprécisions tant terminologiques que procédurales, différents courants⁵ ont

¹ *Ibid.*, p. 57.

² ADAM, Jean-Michel, « Réécritures et variation : pour une génétique linguistique et textuelle », *Modèles linguistiques*, n°59, 2009, p. 24.

³ En effet, quoique Proust ait mis le mot fin dans le manuscrit, il était loin d'avoir achevé son travail sur la *Recherche*. De la même manière, les pages imprimées des placards et des épreuves n'empêchent pas Proust d'apporter d'ultérieures modifications.

⁴ Nous signalons une toute première réflexion sur le style des manuscrits, celle d'Antoine Albalat (1856-1935) : *Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, A. Colin, 1903. Ici, l'auteur analyse les citations tirées de certains manuscrits d'auteurs français, tels que Chateaubriand, Sand, Lamartine, Gauthier, Balzac, Flaubert, Stendhal, Hugo, Rousseau, Pascal, Montesquieu, La Fontaine, selon un ordre non pas chronologique mais de longueur matérielle (à savoir, des corrections les plus longues aux plus minimales). Dans *La formation du style par l'assimilation des grands écrivains*, A. Colin, Paris, 1902, du même auteur, nous retrouvons les premières observations sur les descriptions chez Chateaubriand, le *Télémaque* de Fénelon, la description accumulative de Zola. Albalat y fait notamment une distinction entre « style descriptif » et « style abstrait ».

⁵ DE BIASI, *op. cit.*, p. 42-59. Utile à signaler dans notre perspective, la « critique interne » (centrée sur les manuscrits), à partir de 1923, théorisée par Gustave Rudler, se propose d'étudier la création d'un « point de vue dynamique » : les causes et les effets sont étudiés en fonction d'une datation chronologique. Cependant, son souci classificatoire veut dévoiler moins l'élaboration de l'œuvre que « la formule totale de l'écrivain », s'articulant en traits sensoriels, traits sentimentaux et traits idéologiques. Ce serait donc une approche trop empirique pour fonder une méthode, conclut De Biasi. La *variantistica* ou « critique des variantes » de Gianfranco Contini, quant à elle, se consacre plutôt à l'étude des dernières modifications apportées aux manuscrits, les « retouches », sans remonter aux étapes embryonnaires de rédaction.

contribué à orienter vers d'autres domaines le développement des études génétiques à partir des années 1950. Et plus récemment, l'interaction entre différentes disciplines aptes à intégrer et enrichir la génétique semble être la voie qui s'adapte le mieux à appréhender l'analyse d'un corpus complexe. L'approche génétique des textes ouvre donc une fenêtre privilégiée sur la formation et l'évolution du style d'un auteur. Mais voyons plus en détail comment la génétique peut recourir aux apports de la poétique et de la linguistique pour mettre en lumière les mouvements de formation du style.

Dans une perspective interdisciplinaire, P.-M. de Biasi met au jour les effets bénéfiques d'une analyse textuelle qui combine d'une part, la critique génétique¹, et de l'autre, une ou plusieurs disciplines différentes. Étant donné que le dossier génétique fait l'objet d'une recherche et d'une interprétation de son corpus, le processus d'écriture sera investigué également par d'autres approches critiques, telles que la poétique, la linguistique, la sociocritique, la psychanalyse, l'histoire. Le choix d'un tel point de vue interprétatif nous concerne notamment pour la synergie entre linguistique, poétique et génétique. Les manuscrits peuvent valider ou démentir des hypothèses formulées à partir du texte définitif publié. R. Debray-Genette, dans *Métamorphoses du récit* (1988), s'occupe déjà de la relation entre poétique et génétique², où la seconde apporterait à la première « la conscience, sinon la connaissance, de l'arbitraire ». L'opposition entre les effets d'endogenèse et d'exogenèse³ s'avère d'une certaine importance. La première s'occupe non seulement de l'étude des sources, mais aussi de l'interaction entre les manuscrits et les éléments préparatoires extérieurs à l'œuvre, tandis que la deuxième inclut la structuration des seuls constituants de l'écriture. Une réflexion qui établit une relation entre recherche documentaire et écriture de fiction pour compléter et enrichir le jeu de l'intertextualité.

Les outils de la linguistique, de leur côté, ont favorisé le développement de la génétique textuelle, tant pour asseoir une critique textuelle interne qui supporte et argumente le classement des brouillons, que pour interpréter les phénomènes de textualisation⁴. Debray-Genette propose donc une méthode⁵ qui non seulement ne sépare pas stylistique et linguistique, mais qui unisse la stylistique et d'autres méthodes critiques, pour rendre compte aussi du phénomène propre à toute écriture en transformation, à savoir la présence de certaines « formes vides » (points d'appui ou de relance, moules linguistiques et rhétoriques) :

¹ *Ibid.*, p. 179 et suiv.

² De Biasi cite Debray-Genette, *op. cit.*, p. 192. Nous résumons le propos de Debray-Genette exposé dans « Esquisse de la méthode », *Métamorphoses du récit*, *op. cit.*, p. 17-47.

³ DEBRAY-GENETTE, *op. cit.*, p. 24. De Biasi (*op. cit.*, p. 190-191) cite les définitions données par Debray-Genette dans « Génétique et poétique : le cas Flaubert », dans *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 23-67.

⁴ DE BIASI, *op. cit.*, p. 209.

⁵ DEBRAY-GENETTE, *op. cit.*, p. 39-41.

La génétique [...] ne détruit pas les principes d'une poétique narrative. Mais elle mine l'assurance que pourrait donner le texte final, plus souvent qu'elle ne la confirme. Elle rend sensible, non seulement à la variation, mais plus encore, et c'est en cela qu'il peut exister une poétique spécifiquement génétique, au(x) système(s) de variations¹.

Debray-Genette prône la mise en œuvre de deux modes poétiques : l'un se penchant sur l'écriture ouverte, variable, copieuse, parfois répétitive, telle qu'on la retrouve dans les brouillons, l'autre sur le texte plus solide, à savoir la version « fixée » par la publication. Pourtant, nous avons vu plus haut que cette séparation assez nette ne rend pas la complexité d'un Texte dans toute son évolution. C'est notamment la notion de fluidité transversale qui inspire une conception du style pris dans son dynamisme processuel.

2. Pour un « style en mouvement »

2.1. Des perspectives interdisciplinaires récentes

Dans son article « Style et genèse des œuvres » (2017), A. Herschberg Pierrot² analyse le style en contexte génétique selon la notion de « style de genèse », défini comme « la spécificité des pratiques d'écriture ou d'invention pour une œuvre, dans le domaine littéraire et artistique ». La génétique peut (re)définir le style de manière dynamique et processuelle justement grâce à la dimension du temps qui fait en sorte de la concevoir en mouvement. Trois sont les domaines distingués naguère par Debray-Genette et que nous donnons ici.

1. La « stylistique transformationnelle » (approche verticale), issue de l'analyse du style dans les différentes versions des manuscrits. Cette méthode ne suit pas un parcours linéaire orienté mais elle implique plutôt des relations temporelles complexes, entre retours en arrière et relations simultanées des traits sur la même page. En outre, les dossiers génétiques ainsi établis sont lacunaires puisqu'ils ne présentent pas toutes les étapes de la genèse (par exemple, les traces de réélaborations contenues dans les épreuves ne seraient pas prises en compte par l'analyse).
2. La « génétique comparée » des corpus (approche horizontale), pour une analyse stylistique plus spécifique des brouillons, aussi du point de vue esthétique. Cette approche consiste notamment à repérer ce que les manuscrits ont de spécial dans leur forme écrite et graphique, dans une perspective comparative. Une seule

¹ *Ibid.*, p. 46.

² HERSCHBERG PIERROT, Anne, « Style et genèse des œuvres (Flaubert, Proust, Barthes) » dans DE BIASI, Pierre-Marc et HERSCHBERG PIERROT, Anne (dir.), *L'Œuvre comme processus*, Actes du Congrès mondial de critique génétique, Cérisy-la-Salle, 2-9 septembre 2010, Paris, CNRS éditions, 2017, p. 101-107.

strate de genèse peut être concernée (par exemple, les carnets) mais en relation dynamique avec le reste du dossier.

3. La « stylistique de la variance »¹ concerne des remaniements stylistiques profonds. Dans son article « Récritures et variation : pour une génétique linguistique et textuelle » (2009), Jean-Michel Adam² définit le texte comme un objet muable, dont la méthode qui veut le constituer s'éloigne tant du « positivisme de la philologie classique [que de] l'idéalisme subjectiviste de l'herméneutique ». Adam veut donc remplacer la notion de texte comme version définitive stabilisée par une idée d'« états de textes en variation regroupables en corpus », où une variation ou une altération ferait du texte nouvellement traité un *autre* texte³, ce qui sert à nuancer l'idée que chaque variation serait une amélioration. L'article d'Adam veut montrer les convergences techniques entre l'analyse comparative des variations textuelles et la génétique des manuscrits⁴ : le texte littéraire étant à lire dans sa *variance*.

Adam propose donc de replacer la stylistique dans le champ de la linguistique, dans sa « dilution » dans l'analyse textuelle du discours. Selon sa perspective, l'apport majeur de la linguistique textuelle serait l'emploi des « paliers d'analyse »⁵, à savoir de niveaux spécifiques sur lesquels peut s'organiser l'analyse (entre autres, le syntagme, la séquence, un paragraphe, voire le texte entier).

Dans le sens de cette notion de construction *in fieri*, le fait que chaque texte « fabrique » sa langue rend chaque version unique dans sa langue et dans son sens⁶. En reprenant les théories d'Adam, Herschberg Pierrot illustre son idée du « texte en mouvance » dans le *Style en mouvement* (2005).

2.2. Le « style de genèse » : l'approche d'Anne Herschberg Pierrot

Dans le but de proposer une « nouvelle stylistique des manuscrits »⁷, A. Herschberg Pierrot essaie de construire un « style de genèse », une autre approche du style et de la genèse, complémentaire à l'approche phénoménologique de Laurent Jenny⁸ que nous

¹ *Ibid.*, p. 102. Nous renvoyons aussi à ADAM, « Récritures et variation : pour une génétique linguistique et textuelle », *art. cit.* Du même auteur, nous signalons aussi « Genèse et mise en variation de la langue dans le(s) texte(s). Unité et paliers de traitement (Albert Camus) », dans DE BIASI, Pierre-Marc et HERSCHBERG PIERROT, Anne (dir.), *L'œuvre comme processus, op. cit.*, p. 109-120.

² ADAM, « Récritures et variation : pour une génétique linguistique et textuelle », *art. cit.*, p. 30. Ici, Adam reprend Michel Jeanneret, qui définit l'écriture et le texte comme *variance*.

³ Adam reprend également des formulations de Jean Peytard.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ ADAM, « Genèse et mise en variation de la langue dans le(s) texte(s). Unité et paliers de traitement (Albert Camus) », *art. cit.*, p. 112 et suiv. Adam reprend à son tour l'expression de Bernard Combettes (2002).

⁶ *Ibid.*, p. 46. Adam renvoie ici à la théorie exposée dans *Le style dans la langue*.

⁷ HERSCHBERG PIERROT, « Style et genèse des œuvres (Flaubert, Proust, Barthes) », *art. cit.*, p. 101.

⁸ *Ibid.* Herschberg Pierrot suggère notamment *La Parole singulière* (1990) de Laurent Jenny.

avons illustrée plus haut. A. Herschberg Pierrot aborde la question du style comme processus de transformation. Les manuscrits sont à considérer comme des traces d'une pratique d'écriture et servent à éclairer ce qu'ils ont de spécifique en comparaison avec d'autres éléments d'un ensemble¹. Le but serait de repérer les traces des gestes et du processus de création et de s'interroger sur les séances et les méthodes de travail, ainsi que les traces de la voix et du corps du scripteur.

Pour relier des configurations stylistiques locales à un effet global de l'œuvre, nous rappelons ici la notion de *tension*, mentionnée plus haut comme déclencheur de la charge émotionnelle d'un récit. De son côté, Herschberg Pierrot parle de « tension² » dans une perspective de continuité et de dynamisme : « [p]ercevoir le style en tension, c'est considérer le texte de l'œuvre comme du continu, une continuité actionnelle et réactionnelle avec soi-même et d'autres textes ». L'une des caractéristiques « tensives » du manuscrit, dans certains endroits, peut être son caractère « inachevé »³. Pour expliquer ce terme, Herschberg Pierrot suggère la lecture du préfixe *in-* de manière inchoative, comme une marque du processus en cours, en transformation⁴. Il est important de distinguer pourtant l'inachèvement du manuscrit non terminé (non fini) et le non-achèvement du manuscrit en cours (non accompli). Parmi les styles de l'inachevé, définis comme des « tensions qui traversent le processus du style » et non pas des traits stables, il y a l'écriture en suspens, qui est une écriture provisoire, s'opposant à la rédaction définitive. Ce qui concerne le style ici, c'est la relation entre l'interruption et la reprise, le rythme qui en dérive, la tension entre les réécritures. Ce qui peut prendre d'un côté la forme de l'incomplétude, dans l'ordre du projet ou bien dans l'indice d'une révision ; de l'autre, elle peut se manifester dans le virtuel, notamment à travers l'écriture du projet, les notes d'idées et de régie. Le multiple concerne les voix dans le manuscrit, notamment la question de l'hétérogénéité énonciative. L'hétérogène et les formes de l'inachevé caractérisent donc les styles de la genèse, mais d'autres composantes interviennent aussi, comme les rythmes, la ponctuation, la dynamique des scénarios, la transformation des figures. La genèse a également son rythme propre : cela concerne les mouvements de tension créée par les interruptions et les reprises de l'écriture, l'alternance graphique des blancs et des tirets.

Dans cette perspective dynamique impliquant une nouvelle stylistique définie dans l'espace et dans le temps de la genèse, quelle relation pourrions-nous lui attribuer en fonction de la description ?

¹ HERSCHBERG PIERROT, *art. cit.*, p. 103.

² HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Le Style en mouvement*, Paris, Belin, 2005, p. 44. Herschberg Pierrot remarque que Harald Weinrich avait fondé sur la notion de tension la distinction entre « commentaire » et « récit ».

³ Comme le rappelle Herschberg Pierrot, l'art est un réservoir de vocabulaire pour la littérature, mais aussi modèle esthétique : l'inachevé est donc l'équivalent de l'esquisse en littérature.

⁴ HERSCHBERG PIERROT, *Le Style en mouvement, op. cit.*, p. 121.

2.3. La description en contexte génétique : quels atouts ?

Déjà selon le domaine d'études critiques auquel appartient A. Albalat¹, la description serait justement, dans les brouillons, « le lieu textuel où s'est manifesté, le plus visiblement le “ travail ” de l'auteur ». Les écrivains réalistes et naturalistes *docent*.

Si nous interprétons alors la génétique dans une perspective fonctionnelle, à savoir comme étude révélatrice, elle se rapprocherait de la « description productive »² : elle dévoile le travail langagier à travers les corrections, les ajouts, les hésitations et les lapsus, ainsi que les interventions métalinguistiques de l'auteur qui renvoie à d'autres parties du texte, qui prend des notes pour se rappeler de déplacer ou rajouter tel ou tel autre morceau. Si d'un côté ces indices se trouvent dans certains manuscrits, les écrivains du Nouveau Roman la pratiquent comme trait stylistique caractérisant aussi et surtout dans l'œuvre publiée. En outre, si l'une des formes que prend la description est bien celle de l'outil d'appui théorique, comme premier jet d'un plan, brouillon par liste à puces, rassemblement d'idées, notes de carnets, nous voyons que sa présence est pleinement justifiée dans l'espace changeant des manuscrits. En effet, la philologie d'abord, les études de génétique ensuite, en font un lieu apte à la création et au développement d'une ou plusieurs œuvres. Hamon en souligne les risques³ en tant que « lieu aléatoire intrinsèquement » (pour la permutabilité des éléments du catalogue) et « extrinsèquement » (la liste est permutable avec d'autres listes) : elle est symptomatique de l'insinuation du doute dans la rédaction, et surtout de l'interpolation (ajout postérieur entre autres, correction).

Nous voudrions préciser à ce point qu'il serait possible de repérer, dans chacune des étapes de rédaction, un degré plus ou moins marqué de subjectivité et de « tension », ce qui est valable également pour l'élaboration des figures de style telles que la métaphore. Comme annoncé plus haut, parmi les procédés propres au descriptif, nous rappelons les métaphores extra-diégétiques et intra-diégétiques. Parfois, la révision des brouillons peut révéler des corrections dans les procédures de comparaison dans le sens d'augmenter la contiguïté avec la diégèse⁴. Nombreuses sont alors les perspectives qu'ouvre l'analyse génétique intégrée aux autres disciplines.

Le but de ce premier chapitre était d'illustrer les instruments dont nous disposons aujourd'hui pour appréhender les séquences descriptives dans un texte littéraire des points

¹ HAMON, *Du descriptif, op. cit.*, p. 31.

² Voir aussi à ce propos l'aperçu sur la description productive dans ADAM et PETITJEAN, *op. cit.*, p. 61-68. Celle-ci, en prenant le relais de la fonction sémiotique de la description représentative, opère une véritable révolution : ce sont maintenant la nécessité esthétique et l'affirmation de la subjectivité qui régissent l'acte descriptif. Bref, elle affirme sa puissance créatrice et laisse au deuxième plan la simple reproduction du réel.

³ HAMON, *Du descriptif, op. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

de vue croisés de la poétique, de la linguistique et de la génétique. Premièrement, la poétique de Philippe Hamon nous fournit les outils nécessaires pour étudier le dynamisme dans les descriptions ambulatoires. Les contaminations entre le type statique et le type dynamique nous ont servi d'appui pour comprendre certains mécanismes de la mise en intrigue au sein du texte, notamment par la notion de « tension » dans la perspective narrative de Raphaël Baroni. Deuxièmement, la notion de prototype textuel remaniée par Jean-Michel Adam nous a révélé le potentiel fluide des macro- et des micro-séquences descriptives, dont les modalités d'insertion peuvent être quelque peu nuancées, voire brouillées par un glissement discret de celles-ci dans les plis du texte. L'aspect fragmentaire du descriptif, ainsi que sa tendance à s'exprimer par de prédicats fonctionnels, nous a permis d'introduire l'analyse linguistique de Marta Krol, qui décrit le dispositif fictionnel comme fructification d'expérience testimoniale et substitutive. Troisièmement, il a été question de revoir les traits stylistiques qui suggèrent du plus explicite au plus implicite, l'idée de mouvement, à partir de la tradition du « style artiste », qui trouve son origine dans l'impressionnisme pictural, pour arriver au « style kinésique », qui combine les neurosciences à la linguistique. Enfin, la création d'un discours autour des relations entre dynamisme de style et genèse, notamment par la notion de « style de genèse » proposée par Anne Herschberg Pierrot, nous a permis de situer l'étude de la description, à la fois d'un point de vue linguistique et stylistique, dans les documents préparatoires d'une œuvre *in fieri*. Voyons maintenant quelles sont les analyses critiques qui se sont occupées, jusqu'à présent, de dévoiler certains traits du descriptif chez Proust.

CHAPITRE 2

LE DESCRIPTIF ET LA CRITIQUE PROUSTIENNE

Ce chapitre se propose, en suivant la même organisation par disciplines que le précédent, de ranger les différents apports de la critique proustienne s'occupant de l'analyse du descriptif chez Proust d'un point de vue poétique, linguistico-stylistique et génétique. Comme nous l'avons vu, de nombreuses études ont été consacrées à la description depuis au moins un siècle, et plus particulièrement à partir de la fin des années 60¹. Toutefois, très peu de mentions ont été faites sur le statut indépendant de ce type de séquences, une dimension qui n'a été redécouverte et réinterprétée² que récemment.

À notre connaissance, l'analyse de la « description ambulatoire » ou « dynamique » dans *À la recherche du temps perdu* d'un point de vue poétique et linguistique, légitimée par une enquête sur les avant-textes, n'a été menée systématiquement par personne jusqu'à présent. Selon les époques et les modes critiques, en effet, tous n'ont pas intégré l'approche génétique, ce qui s'est fait à partir des années 70, ni l'approche stylistique qui, au sens contemporain du terme, on l'a vu, se nourrit des outils de la linguistique. Surtout, la variante représentée par la description en mouvement a-t-elle été traitée ? Et si oui, comment ? Il nous semble que l'analyse spécifique de ce trait n'a pas compté parmi les soucis primaires des approches critiques qui nous ont précédées : s'il s'y trouve, c'est surtout à cause du statut de tel ou tel morceau, incontournable pour l'architecture du roman, ainsi que pour l'apprentissage esthétique du héros : il nous suffit de citer les promenades des deux côtés, les clochers de Martinville et les trois arbres d'Hudimesnil.

Reprendre les principaux critiques dans une perspective diachronique nous permettra de partir d'une perspective traditionnelle, pour ensuite intégrer au fur et à mesure d'autres disciplines. Premièrement, l'étude de la description d'un point de vue éminemment poétique, dans le contexte du tournant spatial chez Georges Poulet, ensuite phénoménologique chez Jean-Pierre Richard et plus récemment chez Anne Simon, puis encore dans une perspective poétique et linguistique, chez Michel Sandras. Du côté plus

¹ GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969 ; BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968 ; RIFFATERRE, Michel, « Le Poème comme représentation », *Poétique*, n°4, 1970, et « Système d'un genre descriptif », *Poétique*, n° 9, 1972 ; HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 12, 1972.

² L'ancienne rhétorique ne traitait-elle pas l'*ekphrasis* justement comme morceau indépendant et détachable ? Loin de les situer du côté de la fixité issue de tel contexte, nous verrons que les « morceaux » descriptifs aspirent à une autonomie bien plus complexe.

stylistique, il sera incontournable de convoquer les études sur l'« impressionnisme proustien » et sa comparaison, qui sent moins le contraste que l'appropriation réglée de certains traits dynamiques, avec les avant-gardes. Dans un contexte plus génétique, Jean Milly a été pionnier dans les études stylistiques appliquées aux manuscrits proustiens, suivi par Claudine Quémar, puis par Jo Yoshida. L'approche de Nathalie Mauriac Dyer, si elle reste éminemment génétique, n'est pas moins sensible aux implications rhétoriques et poétiques ainsi qu'à certaines singularités linguistiques dans leur évolution dans les brouillons. Toutefois, ce sont surtout Geneviève Henrot et Raymonde Debray-Genette qui donnent les meilleurs exemples d'interaction disciplinaire dans l'analyse d'un même motif, réunissant tant le côté stylistique que génétique, sans pour autant négliger la dynamique plus ample de la narratologie.

I. POÉTIQUE

L'apport de la poétique dans les études sur le descriptif chez Proust serait à retracer, à notre avis, à partir d'une perspective plus ample : comment appréhender l'espace ? Quels sont les éléments qui font de l'espace, endroit neutre et pour ainsi dire « vierge », dépourvu de sensations et de significations, un *lieu* ? André Ferré, avec *La Géographie de Marcel Proust*, propose une première interprétation des espaces dans la *Recherche*, qui se prêtent encore aujourd'hui à de nouvelles classifications. D'ailleurs, il nous semble légitime de se demander si le mouvement aurait un rôle dans la subjectivisation de l'espace. *L'Espace proustien* (1963) de Georges Poulet a d'abord ouvert la voie aux études sur l'interaction de l'espace avec les dynamiques temporelles dans la *Recherche*. Claude Pichois, ensuite, fait des déplacements décrits dans le roman proustien un lieu de réflexion privilégié. Son ouvrage *Vitesse et vision du monde* (1973) introduit la « littérature cinématique » : une perspective changeante de l'espace en mouvement dans la littérature européenne, entre avant-gardes et vitalismes philosophiques. En effet, l'inspiration de Proust pour la textualisation du mouvement renvoie non seulement au « style artiste » issu du courant pictural de l'impressionnisme, mais aussi à l'énergie avant-gardiste, s'exprimant de manière très efficace dans la danse. Dans cette perspective d'un espace appréhendé par le corps, Jean-Pierre Richard donne une lecture phénoménologique et thématique de la *Recherche* par une focalisation intense sur les perceptions sensorielles dans *Proust et le monde sensible*.

1. Comment l'espace devient paysage chez Proust

1.1. La « biographie géographique » de Proust selon André Ferré

Dans *Géographie littéraire*¹, André Ferré se concentre sur les relations (auto)biographiques de la géographie et ses traces supposées dans l'écriture. Cet ouvrage affirme que la « biographie géographique² » des écrivains devient explicite puisque la représentation des lieux s'inscrit finalement dans l'espace réel et les lieux vécus. Si, selon Ferré, il est possible d'éclairer la littérature à la lumière de la géographie, la définition de paysage se complique dans *À la recherche du temps perdu*. En effet, « [l]a géographie de Marcel Proust est bien à lui »³. Le traitement des lieux dans la *Recherche* est bien connu de la critique : la mise en place des itinéraires et des collocations dans l'espace répond moins à un besoin de véridicité qu'à une interprétation personnelle de ces lieux eux-mêmes. Encore une fois, le corps est la voie qui fait remonter à la surface les « effets spéciaux » des lieux. C'est bien en lui que vivent les paysages, non pas au dehors⁴.

A. Ferré⁵ signale que le paysage n'est pas l'un des premiers soucis narratifs de Proust, puisque *la Recherche* ne compte qu'une centaine de pages (environ une cinquième de l'œuvre) consacrées aux descriptions de ville ou de campagne. Toutefois, aucune mention n'est faite en réalité à toutes les allusions et les mentions au paysage⁶, aux bouts d'éléments paysagers retenus, ce qui ferait certainement augmenter ce pourcentage, comme les analyses paysagères et artistiques les plus récentes l'ont montré. Ferré montre comment les paysages conditionnent la vie et les caractères des êtres, mais ils régissent aussi des idées : le souvenir de certains paysages, par exemple celui de Combray, peut survivre à bien d'autres circonstances. D'autres encore jouent un rôle fondateur dans la genèse de l'œuvre : les paysages peuvent même révéler la « réalité cachée du monde »⁷, comme les trois arbres d'Hudimesnil. L'atmosphère de la *Recherche* est définie par Ferré comme une « atmosphère géographique dont la nuance dominante est une subtile tendresse, traversée parfois de bouffées d'exaltation ». Cela est remarquable notamment dans la présence du « pittoresque auditif »⁸, par exemple dans le morceau des « cris de

¹ FERRÉ, André, *Géographie littéraire*, Paris, Sagittaire, 1946, p. 10 : « [...] la géographie littéraire se fonde sur un postulat général : qu'il existe nécessairement des relations entre toute œuvre humaine et le milieu terrestre où elle se localise, et que même dans ses aspects les plus spirituels et les plus rares, l'activité des hommes ne peut pas ne pas exprimer des relations de cette nature ».

² FERRÉ, *Géographie littéraire, op. cit.*, p. 38.

³ FERRÉ, André, *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1939, p. 21. Dans son ouvrage, Ferré expose l'« esprit géographique » de Proust et sa méthode de traitement des lieux en « explorateur psychologique ». Ensuite, il s'attache à extraire et inventorier les références géographiques, tant réelles que virtuelles, éparses dans la *Recherche*, pour établir un index alphabétique, et retenir que les faits géographiques « présentés ou au moins conçus comme tels ».

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁶ Nous citons Ferré : « Il n'y a dans beaucoup de paysages proustiens que des possibilités géographiques non réalisées, mais simplement sous-entendues » (*ibid.* p. 51).

⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸ *Ibid.*, p. 65. Remarquable l'exemple du passage des « cris de Paris », d'après Ferré, « un chapitre parfait d'une géographie pour aveugles ».

Paris » ou du « pittoresque extérieur » de Venise¹. La touche impressionniste apte à donner des indices de la subjectivisation du paysage opérée par le héros se remarque également dans le grain du texte. Dans un souci de subjectivisation encore plus marqué, nous pouvons situer l'interprétation et la description du paysage proustien à partir de points de vue variés, tels que la « médiation ».

1.2. L'« espace retrouvé » selon Georges Poulet

Le « tournant spatial »² qui advient dans les disciplines humaines et sociales dans les années 60 concerne également les études proustiennes, tant dans le domaine de la poétique que dans celui de la linguistique. Il vaut la peine de citer ici l'œuvre fondatrice de Georges Poulet, *L'Espace proustien* (1963), dans laquelle, à notre avis, le mouvement dans l'espace est une motivation non négligeable. Poulet remarque comment Proust a entamé une recherche non seulement du temps, mais aussi de l'espace « perdu »³. La définition de « lieu proustien »⁴ forgée par Poulet nous est utile pour introduire la prégnance de la subjectivité chez l'observateur dans la *Recherche* : « [r]ien de moins objectif, donc, que les vrais lieux proustiens [...] ceux qui sont invariablement reliés à certaines présences humaines ». Chez Proust, en effet, les personnages apparaissent placés dans certains lieux qui servent de support et de cadre et qui déterminent la perspective selon laquelle il faudrait les observer⁵ :

Les êtres s'entourent des lieux où ils se découvrent, comme on s'enveloppe d'un vêtement qui est en même temps un déguisement et une caractérisation. Sans les lieux, les êtres ne seront que des abstractions.⁶

Tous les personnages sont évoqués accompagnés par l'image des sites qu'ils ont occupés, que ceux-ci soient des lieux réels où le héros les a vus ou l'image des lieux où il a rêvé de les voir, selon un « système de lieux », tant réels qu'imaginaires⁷.

¹ *Ibid.*, p. 76.

² Pour une définition plus complète et un approfondissement sur le « spatial turn », nous renvoyons à LÉVY, Jacques, *Le Tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*, Paris, Belin, 1999 ; LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.

³ POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 19 et p. 22-25. Poulet donne notamment deux exemples de transposition dans l'espace des « forces destructives du temps » : la promenade de famille à Combray, où tous perdent l'orientation, sauf le père, puis la soirée musicale chez les Verdurin. L'espace selon Poulet est un phénomène troublant, un vertige : « On dirait que l'espace est une sorte de milieu interminable, où errent les lieux, de la même façon que dans l'espace cosmique errent les planètes. Toutefois le mouvement de celles-ci est calculable. Mais comment calculer le mouvement des lieux en errance ? l'espace ne les encadre pas ; il ne leur assigne pas une position interchangeable ».

⁴ *Ibid.*, p. 34-35.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

Qu'est-ce que Poulet dit à propos du mouvement ? Sachant que la distance pour Proust ne peut être que tragique¹, comment y remédier ? Si la première méthode envisagée est celle du déplacement dans l'espace, à savoir le mouvement local, notamment le voyage², la méthode de la juxtaposition³, « la méthode proustienne par excellence », opère plutôt sur le plan symbolique : loin d'être une simple collection de « vues » ou de « scènes » hétérogènes, c'est « une multiplicité unifiée par la présence active d'un même acteur et d'un même auteur »⁴.

Depuis, la réflexion sur l'espace proustien⁵ a approfondi sa relation aux personnages, à la conscience, à la dimension onirique et artistique, elle a fourni une analyse des points de vue privilégiés d'observation de l'espace, comme les fenêtres ou les serres, pour parvenir à une dimension d'espace « osmotique ». Elle a ensuite interprété l'espace aussi dans la dimension physique : comme espace syntaxique, comme intertextualité, comme élément visuel du fragment dans les avant-textes. La question plus spécifique du paysage reste toutefois le domaine d'élection de l'*ekphrasis*, dont l'étude de Keiichi Tsumori nous semble réunir les aspects les plus saillants : une poétique et une esthétique des types de paysages proustiens réels et imaginaires entre médiation et dynamisme.

1.3. Paysages médiats et paysages dynamiques selon Keiichi Tsumori

Keiichi Tsumori consacre une étude à l'esthétique du paysage⁶, à son évolution et à sa polyvalence chez Proust, de *Jean Santeuil* à la *Recherche*. Il s'occupe, entre autres, de la dichotomie entre les paysages « réels » et les « paysages irréels », le paysage imaginé, ainsi qu'à l'étude d'Albertine « en paysage ». Tsumori fait en outre une distinction entre paysage « immédiat », « présent », issu de la perception directe du Narrateur, et paysage « médiateur »⁷. Inversement à ces paysages « réels », les paysages « irréels », soit imaginés ou imaginaires (ceux des « rêveries onomastiques » sur le nord de la France ou l'Italie) soit remémorés « sur place », dans l'immédiateté de la vision d'un lieu, occupent

¹ *Ibid.*, p. 61.

² Poulet remarque combien chez Proust, l'expérience du voyage est aussi inexplicable que l'expérience du souvenir.

³ Selon Poulet, la juxtaposition diffère de la superposition. Pourtant, elles sont censées coexister dans certaines scènes de la *Recherche* : l'épisode de la lanterne magique est défini comme un exemple de « superposition juxtaposante » (cf. analyse de l'épisode de la lanterne magique au Chapitre 4). Si, d'après la célèbre formule proustienne, « [n]otre moi est fait de la superposition de nos états successifs », la superposition permet donc d'agir comme le fait le temps (*ibid.*, p. 113), avec un plus : la rupture causée par un phénomène inverse de soulèvement (« superposition de type géologique et plutonien »). Sur la superposition, voir aussi Genette, que nous évoquerons plus loin dans ce chapitre.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵ Pour un aperçu sur les dernières études sur le thème, nous renvoyons à : VERNA, Marisa et FRIGERIO, Alberto (dir.), *Marcel Proust: Proust e lo spazio*, Atti della giornata di studi, 15 ottobre 2009, Milano, EDUCatt, 2009.

⁶ TSUMORI, Keiichi, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Champion, 2014. Cette étude s'occupe aussi de l'influence sur Proust de la conception du paysage chez Ruskin, notamment dans l'expression du caractère gothique, ainsi que dans son initiation à la beauté naturelle et architecturale. Une place est réservée également aux pastiches des paysages (Renan, Régnier) et à l'analyse proustienne des paysages de Nerval.

⁷ *Ibid.*, p. 241 et suiv.

une place assez consistante dans l'œuvre. La subjectivisation du paysage proustien se manifeste par l'emploi de métaphores paysagères, surtout dans les descriptions psychologiques de personnages¹. Tsumori s'occupe aussi de l'opposition entre le paysage statique (défini par un « sentiment d'altitude ») et le paysage dynamique, par le biais de la notion de « paysage panoramique »² : le premier produirait une « impression artistique », tandis que le second serait plus sensible à l'évocation de la sensualité.

L'étude de Tsumori présente donc des ouvertures sur les capacités cinétiques des paysages proustiens. Dans un souci de subjectivisation encore plus marqué, nous pouvons situer l'interprétation de l'espace proustien dans la perspective du mouvement : la kinésie. Si, comme le disait Poulet, le temps proustien est du « temps spatialisé, juxtaposé »³, cette union de la dimension temporelle et de la dimension spatiale est d'autant plus vraie pour la réflexion sur les moyens de déplacement : premièrement, en ce qui concerne la dimension de la vitesse et la conséquente textualisation du mouvement, deuxièmement, en ce qui concerne la définition des « mobiles » comme « chronotopes », terme dont l'étymologie réunit volontairement la dimension temporelle (*chronos*) et spatiale (*topos*)⁴. La vitesse et la connotation spatio-temporelle des moyens de transport seront l'objet de nos prochains développements.

2. Proust dans la « littérature cinétique »

La grande intuition de l'œuvre de Claude Pichois *Vitesse et Vision du monde*⁵ est de montrer comment la littérature européenne devient « cinétique » entre le XIX^e et le XX^e siècle⁶ : quelle est relation qu'entretient la vitesse avec la dimension de l'espace et du temps ? Comment les paysages se métamorphosent-ils sous son effet ?

2.1. Vitesse et vision du monde selon Claude Pichois

L'étude de Pichois s'ouvre sur l'attribution des premières expressions cinétiques à Gérard de Nerval⁷, ce qui peut sembler curieux, en raison de la vocation éminemment

¹ *Ibid.*, p. 300 et suiv.

² *Ibid.*, p. 310. Tsumori rappelle que le « panorama », une invention propre au XIX^e siècle, est à l'origine un genre particulier de spectacle : un tableau circulaire s'offrant comme une large vue à celui qui se situe au centre. L'illusion consiste en faire croire au spectateur qu'il voit le vrai paysage alentour. À l'époque de la *Recherche*, le panorama désigne « un paysage comportant une fausse profondeur ».

³ POULET, *op. cit.*, p. 136.

⁴ Pour l'évolution de la notion de *topos* d'après la tradition rhétorique, nous renvoyons à l'aperçu donné au Chapitre premier.

⁵ PICHOSIS, Claude, *Vitesse et Vision du monde*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1973.

⁶ *Ibid.*, p. 45-62. Pichois remarque combien le processus d'apprentissage du dynamisme littéraire s'accomplit plus lentement en Russie, en Espagne et en Italie par exemple, qu'en Angleterre surtout, qui est techniquement plus avancée, en Belgique, en Allemagne, puis en France (qui compte déjà un quart de siècle de retard par rapport au romantisme) : des pays bien plus sensibles aux effets de la locomotion.

⁷ *Ibid.*, p. 18, p. 24 et p. 45-46. Selon Pichois, il s'agit bien de la première en Europe. Pourtant, il signale aussi que deux ans avant ce premier témoignage poétique de Nerval, en Angleterre, Charlotte Stanley, à bord d'un train faisant le trajet de Liverpool à Manchester, avait décrit une sensation d'étrangeté, comme si elle était prise d'un

onirique de ce poète, mais aussi d'une prose, il est vrai, riche en paysages évocateurs d'une couleur mauve. Le poème cité, dont nous ne transcrivons que quelques fragments éloquents, concerne le moment du réveil d'un voyageur endormi au bord d'une voiture¹ : « Les arbres sur ma route / Fuyaient mêlés, ainsi qu'une armée en déroute ; [...] Des clochers conduisaient parmi les plaines vertes / Leurs hameaux aux maisons de plâtre [...] Et les monts enivrés chancelaient [...] ». Pourtant, proteste le voyageur : « [il] étai[t] en poste », venant de se réveiller. Nous nous limitons pour l'instant à signaler le choix de Pichois : l'expérience des rêves et notamment des réveils s'avère particulièrement favorable à l'analyse des descriptions dynamiques comme déclencheurs de l'expérience du mouvement.

Aux environs des années 1830, le monde est donc en train de perdre sa rassurante stabilité, pour se faire porteur de dynamisme et d'animisme². Parmi les impressions cinétiques rapportées, selon différents degrés de vitesse, Pichois ajoute à celle de Nerval en 1832, celles plus approfondies et variées de Gautier et d'Hugo en 1837, notamment en ce qui concerne leur expérience des chemins de fer³ : « la vitesse doue le paysage de la mobilité dont est affecté le voyageur, lequel se croit immobile »⁴. En passant par la poésie de Verlaine et Baudelaire, ce sont les romans de Flaubert où l'« on voyage beaucoup », de l'ouverture de l'*Éducation Sentimentale* à *Madame Bovary*⁵. En somme, au XIX^e siècle, fait son apparition toute une littérature riche en études de mœurs sur les voyageurs, caricatures et récits de voyages dominés par le pittoresque⁶. Toutefois, selon Pichois, « les impressions de vitesse » sont plutôt éprouvées par un sujet immobile⁷ « en qui le passage du train va jusqu'à provoquer le vertige », et non pas par un sujet *in motion* : une autre observation intéressant notre point de vue. Le XX^e siècle s'inscrit encore davantage sous l'égide de la vitesse. Dans le domaine scientifique, la théorie de la relativité restreinte d'Einstein en 1905 contribue à multiplier les expériences de l'« *homo velox* »⁸. En outre,

enchantement lui faisant croire posséder de nouveaux pouvoirs (la traduction est la nôtre). La lettre est publiée en 1872 par Augustus Hare, dans son livre de mémoires : *Memorials of a Quiet Life*. La première notation cinétique du continent concernant le chemin de fer est attribuée à Madame Félix de la Motte, poète, qui à bord d'un wagon sur la ligne Bruxelles-Malines compose une poésie pour son recueil *Les Violettes*, publié à Bruxelles en 1836.

¹ *Ibid.*, p. 11. Le poème en question, paru pour la première fois dans l'*Almanach des Muses pour l'année 1832*, est intitulé « Le réveil en voiture ».

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 35-36 : Pichois précise que leur développement, dans le cadre plus général de la révolution industrielle, s'étend de 1830 à 1870 environ, depuis le premier chemin de fer anglais, de Liverpool à Manchester, jusqu'après l'inauguration de la ligne Madrid-Irun en 1864.

⁴ *Ibid.*, p. 28. Le regard de l'observateur se fait plus aigu et doit s'habituer à percevoir les effets du mouvement, qui s'expriment assez souvent par un certain anthropomorphisme dans le but de rassurer le lecteur. Parmi les mots utilisés pour une monstration efficace des effets de la vitesse, Pichois signale : *taches, raies, zébrures, tresses, chevelures*.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 76. Pour Pichois, c'est l'homme d'Einstein, celui qui expérimente la vitesse, le mouvement et la relativité.

les relations des voyages en voiture et en avion, des moyens de locomotion qui marquent « l'apogée »¹ du dynamisme, commencent à paraître : entre autres, celle de Mirbeau avec le récit *La 628-E8* paru en 1907 et qui relate un voyage en auto en Belgique, Hollande et sur les bords du Rhin², et celle de Proust, « Impressions de route en automobile »³, dans son reportage qui est une première épreuve des sensations que lui procure la vitesse. Il se trouve que Proust a lu le texte de Maeterlinck paru en 1904, *Le Double Jardin*, notamment la section intitulée « En automobile », et qu'il a pu s'en inspirer pour son article⁴. Les éléments communs à retrouver dans cette littérature cinétique sont l'ivresse, la vie et la vitesse, s'exprimant par ce vitalisme si cher aux avant-gardes, le futurisme de Marinetti entre autres, dont le manifeste était paru en 1909⁵. Grâce à ces exemples de Proust, il est possible de :

dégager les conséquences, non seulement géographiques, mais aussi sociologiques et esthétiques, de cette nouvelle vision du monde que Proust offre à ses lecteurs et qui résulte d'abord d'une nouvelle psychologie. Le dépaysement, l'effet d'étrangeté dû à la vitesse permettent de modifier les conditions de la perception, les catégories du temps et de l'espace.⁶

La littérature devient cinétique puisque le « monde est dynamisé »⁷ par les moyens de locomotion les plus novateurs. Proust montre lui aussi son intérêt pour le rendement de la vitesse dans la *Recherche* : non seulement ses personnages ont des vocations de promeneurs, mais ils prennent volontiers le train, le tortillard, ils sautent sur un tramway, ils se rendent à des soirées en voiture à cheval, ils font (faire) du sport à vélo, puis ils partent en excursion en automobile, se laissant surprendre par la magie de la vitesse. Ou encore, ils admirent les évolutions des aéroplanes.

2.2. Sur le mouvement : le « mobile » comme chronotope selon Marie-Agnès Barathieu

Le rôle fondateur du déplacement et de la vitesse dans la littérature européenne du XIX^e et XX^e siècle a été commenté par Claude Pichois dans son œuvre fondatrice, puis par Georges Poulet en contexte proustien. Toutefois, la façon de voyager avait déjà retenu l'attention d'André Ferré, qui remarquait l'importance des moyens de locomotion⁸ dans la *Recherche*, et notamment le décalage de perception du monde entre les voyages en

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 82.

³ Il s'agit de l'article paru le 12 novembre 1907 dans *Le Figaro*. Nous y reviendrons dans le Chapitre 5.

⁴ Nous signalons un approfondissement sur l'inspiration maeterlinckienne du style de Proust : SIMON, Anne, « Proust lecteur de Maeterlinck : affinités électives », *Marcel Proust 4*, Paris-Caen, Minard, coll. « Lettres Modernes », 2004, p. 145-160.

⁵ PICHOS, *op. cit.*, p. 84-85.

⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁸ *Ibid.*, p. 26 et suiv.

automobile et les voyages en train : la grande « vérité » des premiers s'oppose à l'atmosphère féerique des seconds puisqu'ils dévoilent ou suggèrent l'identité des villes par leurs gares. La réflexion récente sur les moyens de transport dans la *Recherche* de Marie-Agnès Barathieu¹ dans *Les Mobiles de Marcel Proust* (2002) s'engage sur une « sémantique du déplacement »² à travers ses seuls instruments, à savoir les « mobiles ». L'étude de ces moyens variés, qui sont, entre autres, la marche à pied, la bicyclette, la calèche, la victoria, le landau, le train, le petit train, le tramway, l'automobile, part de ce point de vue mobile pour montrer les mouvements internes de la société « en marche dans une double direction : l'homosexualité ou le déclassement », et aussi pour approcher la genèse de l'écriture de la *Recherche* de manière dynamique et l'ancrer dans une réalité mouvante. D'« Un Amour de Swann » (dont le temps diégétique supputé est 1877) au *Temps Retrouvé* (1925), près d'un demi-siècle inaugure l'ère des temps modernes³ par les nouveaux objets techniques adoptés aussi dans le domaine des transports.

Nous voudrions souligner ici un point de l'analyse de Barathieu qui nous concerne de près, à savoir la valeur « initiatique »⁴ de trois moyens de transport. Trois voitures qui sont trois jalons pour la naissance de la vocation littéraire : la voiture du docteur Percepied pour la vue des clochers de Martinville⁵ ; la calèche de Madame de Villeparisis pour l'apparition des trois arbres d'Hudimesnil⁶ ; la voiture à Paris, après la soirée chez les Guermantes, quand le héros est invité chez Charlus, c'est le cadre fortuit d'une prise de conscience⁷. Barathieu emprunte à Mikhaïl Bakhtine le terme de « chronotope »⁸, forgé dans *Esthétique et théorie du roman*, qui présente une hiérarchie de chronotopes littéraires, du plus abstrait au plus concret. Dans cette hiérarchie, le mobile se place au carrefour de trois chronotopes liés : celui de la route (Combray, Balbec, Paris), celui de la rencontre fortuite (les clochers, les arbres, mais aussi les passantes), auquel se rattache le thème de la reconnaissance et de la non-reconnaissance ; celui de la crise (de la vocation littéraire). Selon Barathieu, le chronotope du mobile est porteur d'un sens métaphorique⁹ : « il dérrange et provoque l'immobile ou l'immuable ». Toujours d'après Bakhtine, le chronotope du mobile vient compliquer la définition spatiale en créant un deuxième lieu (mouvant) à

¹ BARATHIEU, Marie-Agnès, *Les Mobiles de Marcel Proust. Une sémantique du déplacement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵ Pour une analyse de certains fragments de ce passage fondamental tant du point de vue esthétique que narratif, cf. Chapitre 5. Barathieu utilise en outre, pour définir l'animation des clochers, le terme de « description dynamique » (*ibid.*, p. 229).

⁶ *Ibid.*, p. 232-243.

⁷ *Ibid.*, p. 243-248.

⁸ *Ibid.*, p. 225.

⁹ *Ibid.*, p. 227.

l'intérieur du premier (fixe) et « brouiller la définition temporelle en générant une multiplicité de temporalités ». Ce chronotope serait donc censé briser l'unité spatio-temporelle nécessaire à la rencontre¹.

Barathieu traite le mobile comme « objet narratif »² : il aurait un « effet structurant », et pas seulement de marquage temporel³ d'une époque. Ces objets narratifs se trouvent plus spécialement en relation avec le « statut sémiologique du personnage »⁴ : ils en permettent une caractérisation indirecte⁵, ainsi qu'une qualification différentielle. Les mobiles sont donc des objets fictifs mais aussi des objets biographiques⁶, puisqu'ils contribuent à l'identification, voire au souvenir d'un personnage (c'est le cas de la bicyclette d'Albertine).

Si le mobile devient donc symbole ou référent du personnage auquel il est associé, il n'est pas moins une expression concrète du mouvement et de la vitesse. Il transporte des corps et il est lui-même doté de corporéité. Dans une perspective privilégiant donc la participation du corps, le paysage proustien peut être lu à la lumière de la phénoménologie. L'approche de la critique thématique de Jean-Pierre Richard ouvre la voie à d'autres analyses au croisement entre poésie et philosophie, telles que celles d'Anne Simon.

3. Sensorialités descriptives : un point de vue phénoménologique

Selon Michel Collot⁷, la « polysensorialité du paysage »⁸ traduit la rencontre entre le corporel et l'expression sensible du monde. Une telle définition renvoie à la critique thématique, issue de la phénoménologie de Merleau-Ponty qui prône une filiation directe entre l'expérience du corps à travers les sens et le processus de création littéraire et artistique. Si la sensorialité se prolonge alors vers l'écriture, le paysage devient le « produit » de l'œuvre. Ce qui permet de dégager un projet cohérent justifiant l'architecture de pensée

¹ *Ibid.*, p. 250 : « Le chronotope concret du mobile proustien (un espace-temps matériel) est jalonné d'épiphnies et il est inséparable de cet autre chronotope intérieur ».

² *Ibid.*, p. 328-329.

³ Il vaut mieux rappeler que certaines imprécisions chronologiques sont présentes en ce qui concerne les moyens de transport.

⁴ Barathieu utilise la terminologie de Philippe Hamon dans « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, p. 86-110.

⁵ Selon la formule de Barathieu, *ibid.*, p. 329 : « à chacun son mobile, pour une première esquisse psychologique ».

⁶ *Ibid.*, p. 331-332. Barathieu propose aussi une définition de « mobile » d'un point de vue linguistique, notamment selon l'une des triades de Pierce dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* : le mobile serait un « signe » à trois faces. En effet, il serait « icône » selon un rapport de similarité, « indice » selon un rapport physique, et aussi « symbole », selon un rapport arbitraire : « [d]'abord perçu comme principalement iconique, [le mobile] devient fortement indiciel puis indubitablement symbolique. Ce franchissement de niveau confère à son sémantisme une orientation pragmatique et fait évoluer le statut de l'objet : du fonctionnel au scénique et au culturel. Instrument de communication se dérobant à la clarté du sens unique, il participe alors au langage de l'ambiguïté ».

⁷ Spécialiste en géographie littéraire, Michel Collot s'occupe éminemment de l'espace en contexte poétique. Nous renvoyons notamment à son essai « Le paysage dans la critique thématique » dans *Les Enjeux du paysage*, Paris, Ousia, 1997, p. 191-205, inspiré de la critique thématique de Jean-Pierre Richard.

⁸ COLLOT, *Les Enjeux du paysage*, op. cit., p. 199.

d'un auteur, son regard sur le monde. Mais quelle serait l'expérience du paysage pour l'écrivain ? L'approche de Jean-Pierre Richard, dans *Proust et le monde sensible*, investigate notamment les trois champs où s'investit le désir proustien : la matière, le sens, la forme. La notion d'« objet herméneutique » permet en outre d'éclairer la relation du héros au monde : un intermédiaire par lequel la description aussi semble être affectée.

3.1. La sensorialité dans la critique thématique de Jean-Pierre Richard

Jean-Pierre Richard¹ explore les perceptions sensibles dans la *Recherche* et notamment, l'interaction entre le corps et la matière par les trois champs où s'investit le désir : la matière, le sens, la forme. Celle que Richard définit une « matérialité du paysage »², s'étalant « de fluidité durcie, ou durcissante », se retrouve dans nombreuses descriptions topiques, tant paysagères qu'urbaines : les carafes plongées dans la Vivonne, les colonnes de la place Vendôme, le clocher-brioche³. Or, nous savons que l'accès à la connaissance dans l'univers proustien, y compris du paysage, est limité par l'insuffisance sensorielle, surtout de la vue, de l'ouïe et du toucher. Pour dépasser la surface de l'objet : le visuel doit parvenir à se traduire en gustatif. Chez Proust, l'impasse de la matière « interdite »⁴ se résout donc par le moyen du « transfert », à savoir un « déplacement », qui détermine tant la jouissance que la signification⁵. Le passage de la matière à la signification est représenté par les « objets herméneutiques »⁶, ces objets « à interpréter » producteurs d'épiphanies mémorielles déclenchées par exemple par le goût de la madeleine, mais aussi, nous le voyons, par des éléments du paysage, tels que le parfum des *aubépines*, la vue des *clochers* de Martinville, les *arbres* d'Hudimesnil, entre autres⁷. Le paysage (en l'occurrence l'objet) proustien se veut aussi une forme « en un certain espace spécifique ». Sa nature profonde est marquée par une discontinuité qui n'échappe pas à Richard⁸ : existe-t-il un *paysage* proustien visant à une organisation ordonnée ou bien des « éclats de paysage » éparpillés ? Entre cette double tendance, Richard accorde plus d'importance au mouvement qui pourrait saisir une unité, puisque chez Proust « le décousu

¹ RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.

² *Ibid.*, p. 24.

³ Genette traite du sujet dans « Métonymie chez Proust », *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 41-63 : nous verrons plus en détail ce procédé dans le Chapitre 5.

⁴ RICHARD, *op. cit.*, p. 37-39.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 133. Quand Philippe Hamon approche la « nomenclature du réel », il le fait par un double mouvement : la « tendance horizontale d'exhaustivité » s'oppose à la tendance verticale ou décryptive qui transforme la description en acte herméneutique. Ce qui peut renvoyer, à notre avis, aux « objets herméneutiques » proustiens et à leur « explicabilité » potentielle : ils s'entrouvrent et ils se déplient.

⁷ Geneviève Henrot offre un inventaire de cent motifs de la mémoire involontaire dans *Délits/Délivrance, Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, CLEUP, coll. « Letture e ricerche francesi 4 », 1991.

⁸ RICHARD, *op. cit.*, p. 183.

est toujours aussi de l'en-train-de-se-coudre »¹. La fragmentation est donc l'une des expressions du sensible dans la *Recherche*.

Mais voyons comment la perspective d'Anne Simon peut expliquer les impasses de la perception du paysage (et aussi du descriptif) par la « superposition » et la « surimpression » dans un « réel retrouvé ».

3.2. Le « réel retrouvé » par la « surimpression » chez Anne Simon

Si G. Poulet parlait d'un « espace retrouvé », Anne Simon prône à son tour une dimension du « réel *retrouvé* »², au croisement de la pensée philosophique du XIX^e siècle (ou le « moi souverain ») et de l'approche phénoménologique du XX^e siècle. La notion de « sensible », à travers la double caractéristique de dynamisme et fluctuation, permet de montrer comment l'écriture proustienne peut prendre en charge l'instabilité, celle qui d'ailleurs caractérise l'essence proustienne : elle est « intermittence » en raison de l'action du temps³.

L'analyse de la question du réel veut dire surtout traiter ses moyens d'interaction avec le corps⁴, l'un des soucis primaires chez Proust. Mais comment exprimer cette dimension par la parole ? L'esthétique de la surimpression⁵, et plus précisément, l'« écriture surimpressionnée », est la seule qui puisse rendre compte des « stratifications » mobiles, à la fois spirituelles et sensorielles du monde, tant réel qu'imaginaire, dans le but d'atteindre la profondeur ontologique⁶. L'analyse stylistique de Simon vise à montrer que l'art accompli au niveau expressif ce qui avait déjà eu lieu dans la sensation. Le langage et l'expression artistique possèdent donc eux-mêmes une dimension charnelle. Voyons les traits fondamentaux de cette écriture, qui s'expriment dans la description.

Anne Simon⁷ reconnaît l'impact des descriptions sur la narration et le phénomène de la superposition de différentes couches : après le « choc sensitif » de l'immédiateté, il

¹ *Ibid.*, p. 202 et suiv. Parmi les modes exprimant la relation entre fragments : la tenue et la déliaison, la focalisation, la formalisation, la juxtaposition, le chatolement, l'irisation, la texture, le nappement, le recouvrement.

² SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, PUF, 2000. Selon A. Simon, le réel *retrouvé*, à savoir celui qui est restitué par la réminiscence, n'est pas un réel qui a été vécu « comme tel », puisqu'il n'existe qu'après coup.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ Nous renvoyons à SIMON, Anne, « Proust ou le corps expressif malgré lui », *Littérature*, n°119, « L'inscription », 2000, p. 52-64 ; repris dans *La Rumeur des distances traversées*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 167-182. Nous signalons également une étude sur la dimension corporelle de la femme en paysage : SIMON, Anne, « Le sens du monde et la femme-atlas : l'incorporation du paysage chez Proust », *Die Korrespondenz der Sinne*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008.

⁵ SIMON, *op. cit.*, p. 189. Simon précise que la notion de « surimpression » avait déjà été appliquée à l'étude de Proust, notamment par Benjamin Crémieux, le premier à théoriser le « sur-impressionnisme » de Proust, dont le style est le lieu de l'« interpénétration ». Celui-ci confère au terme surtout des implications psychologiques, tandis que le propos de Simon se situe entre la critique thématique, la stylistique et l'ontologie.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁷ SIMON, Anne, « Proust et la superposition descriptive », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°25, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1994, p. 151-166.

y aura la reprise descriptive et l'amplification. Chez Proust, l'*ekphrasis*, dans le sens originnaire de description d'œuvres d'art, aurait une fonction plutôt créatrice que représentative, moins descriptive dans le sens traditionnel qu'indicielle (via le déjà nommé procédé de « transfert » proposé par Richard), par une absence de « visibilité »¹ qui est typique, par exemple, dans la description du « Port de Carquehuit » d'Elstir. Proust utiliserait donc la peinture comme une fonction romanesque, une « fiction picturale »², ou mieux encore, un descriptif « à l'onomastique picturale ». Le but serait justement de suggérer au lecteur un référent pour l'objet décrit, notamment « d'aborder le visible par le scriptible »³.

Si la visibilité des *ekphraseis* paysagères est brouillée⁴, Proust pousse à un niveau encore plus extrême la description de l'espace qui l'entoure. La tendance du corps du héros à percevoir l'invisible, le silence, l'obscurité est assez évidente⁵. Simon définit certaines descriptions de Proust comme « sensibles »⁶, dans leur but « paradoxal » de rendre compte de ce côté insensible du monde, à savoir, « impossible à percevoir comme [tel] »⁷ :

Les métaphores de la courbe, de la ligne ou du rayon permettent à l'écriture de rendre sensible l'absence, la profondeur ou la latence à l'œuvre, pour le corps sentant, dans la formation de l'apparaître.⁸

Simon remarque comment Proust tisse des liens entre le son ou l'odeur, le cercle et le verbe « décrire », ce qui lui permet de désigner le sonore par une dimension quasi visuelle. La métaphore de la courbe sonore, en effet, devient un trait d'union entre l'individu et le monde extérieur⁹.

¹ En effet, comme nous l'avons rappelé aussi plus haut, l'*ek-phrasis* de la rhétorique antique était un morceau de bravoure plus qu'une représentation fidèle du réel.

² SIMON, « Proust et la superposition descriptive », *art. cit.*, p. 165.

³ Un exemple de cette « surimpression descriptive » fourni par Anne Simon est la description du porche de l'église de Balbec, description « manquée » par le héros à son arrivée à cause de sa trop grande expectative, et ensuite celle faite par Elstir, plus loin dans les *Jeunes Filles*. Le peintre, décidément plus expérimenté, donne son interprétation du porche sculpté, tout en offrant au héros une clé pour devenir narrateur à son tour.

⁴ Mais qu'est-ce qui est dit des descriptions de paysages réels ? Nous signalons l'étude récente d'Anne SIMON, « Aurores, clairs de lune et autres couchers de soleil. De la persistance du cliché à la déconstruction du panorama », *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 253-269. Proust réinvestit des *topoi* propres à la peinture et à la littérature et se détache de la conception traditionnelle du panorama pour « rendre compte d'un paysage temporalisé, mobile et instable ». Le narrateur tente de « saisir un paysage en acte ». Simon non seulement met en évidence la discontinuité et la poly-sensorialité du paysage proustien, des dimensions déjà assez explorées, mais elle dévoile aussi les projections fantasmatiques de certains moments de la journée : les zéniths, les levers et couchers de soleil et les clairs de lune, ainsi que d'autres décors « délicats pré- et post-romantiques », placés d'ailleurs à des points cruciaux de la narration.

⁵ SIMON, « Les descriptions sensibles », *Proust ou le réel retrouvé, op. cit.*, p. 146.

⁶ *Ibid.*, p. 146-163.

⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹ *Ibid.*, p. 152. Ce que nous verrons précisément dans les analyses des matinées de *La Prisonnière* par exemple au Chapitre 3.

En effet, tous les aspects que nous avons présentés jusqu'ici complexifient la notion de description, en raison de ses relations avec le dynamisme. Jacques Neefs¹ parle de « récit-vision » pour assumer l'insuffisance de la description face à certains épisodes romanesques, notamment chez Flaubert, pour rendre compte de comment la réalité est « mobilisée comme une séquence d'apparition et de vision, de sensations et d'impressions, dans une densité sonore »². Chez Proust, qui aurait assimilé ce trait novateur, le « descriptif » fait preuve d'une profondeur perceptive résultant de l'expérience du monde par le corps du sujet³. Pour Neefs, le « descriptif » se transforme en « prose-vision », presque une expérience de type cézanien⁴. Cette comparaison entre l'écriture et l'image picturale nous permet d'approfondir l'*ekphrasis* dynamique du point de vue stylistique.

II. LINGUISTIQUE ET STYLISTIQUE

La critique s'est souvent occupée de l'*ekphrasis* dans la *Recherche*, notamment par le biais des renvois à l'art, tant à la peinture qu'à l'architecture. Ce procédé a montré non seulement le déroulement de la fonction mimétique, mais aussi la volonté de Proust d'aller au-delà de la représentation du réel. Ce qui a entraîné une investigation du descriptif du point de vue stylistique : quels sont les traits adoptés par Proust quand il s'apprête à décrire ? Quels temps verbaux sont privilégiés ? Y aurait-il des traces de régularité dans ce procédé ? Dans une perspective narratologique, comment le récit peut-il englober le dynamisme du descriptif ? Des hypothèses ont été avancées, sans pourtant expliquer de manière exhaustive le mécanisme de création du descriptif d'un point de vue interdisciplinaire.

1. Du « style artiste » : *ut pictura poesis*

La question de l'intertextualité⁵ ne concerne pas seulement les relations entre les textes, notamment un texte source et un texte second, mais aussi la relation entre un texte

¹ NEEFS, Jacques, « La prose vision, de Flaubert à Proust », dans GEORGES-MÉTRAL, Alice (de) (dir.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 273-287.

² *Ibid.*, p. 280.

³ *Ibid.*, p. 282.

⁴ *Ibid.*, p. 286. Le renvoi à Merleau-Ponty est assez évident : il avait déjà abordé la question de la parole et de l'art de Cézanne dans *L'Œil et l'Esprit* (1964), son dernier écrit achevé.

⁵ La complexité des réseaux tissés dans le discours proustien nous empêche de traiter ici de manière exhaustive la question de l'intertextualité. Pour une synthèse du terme, nous renvoyons à DE BIASI, Pierre-Marc, « INTERTEXTUALITÉ THÉORIE DE L' », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/> : si l'idée originale d'intertextualité est à retrouver chez Bakhtine, son élaboration se doit à des ouvrages des années 60, comme *Théorie d'ensemble* et *Séméiotiké*, autour du groupe d'études *Tel Quel* et de la revue homonyme, comptant entre autres Barthes, Foucault, Derrida, Kristeva. Dans « Écriture et révolution », Philippe Sollers reprend la notion d'intertextualité pour expliquer que « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur » : plus précisément, un texte vaut ce qu'opère « son action intégratrice et destructrice » par rapport à d'autres textes (*Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1968, p. 77).

et une référence artistique : la référence aux arts plastiques et aux arts mineurs. Annick Bouillaguet¹ se demande en effet si on pourrait considérer la toile de peintre comme un texte. La notion de style dans la *Recherche* passe souvent, comme nous l'avons vu, par la dimension de l'espace. La première partie de ce développement est alors consacrée à un aperçu des descriptions du paysage dans la *Recherche* dans ses relations avec l'art pictural notamment et les effets de styles nommés « impressionnistes ».

1.1. Les traits impressionnistes des Goncourt selon Robert Ricatte

Comme nous l'avons vu dans le Premier chapitre, nous devons à Robert Ricatte² l'expression de « description ambulatoire ». Dans son étude des techniques narratives des frères Goncourt et de leur tendance impressionniste, le critique leur reconnaît le mérite d'introduire trois outils textuels nouveaux dans *Madame Gervaisais* (1869), tels que le choix d'un angle de prise de vue « inattendu » pour l'endroit à décrire, ensuite le dépassement des techniques picturales pour accéder à un « impressionnisme intégral », enfin la « discrète » dissociation du réel. Ricatte rappelle que ce procédé des références picturales³ s'affine progressivement, ce qui en fait moins un procédé descriptif, donc purement esthétique, qu'un instrument psychologique⁴ : les Goncourt empruntent les yeux et le goût pictural de l'héroïne plutôt que de s'inspirer de leurs propres préférences artistiques.

Une certaine tendance impressionniste dans *À la Recherche du temps perdu* n'échappe pas à Ricatte quand il parle d'« équivoque proustienne » dans *Madame Gervaisais*. Il pense notamment à l'effet produit par la (con)fusion entre terre et ciel, entre mer et montagne dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Là, les tableaux d'Elstir, surtout *Le Port de Carquehuit*, jouent sur leur métaphore implicite⁵ et l'équivoque constante entre (les termes) de la terre et de la mer⁶. Le héros a bien assimilé cette leçon esthétique quand, en contemplant le paysage de Balbec, il glisse l'adjectif « rurale⁷ » à côté de

¹ BOUILLAGUET, Annick, *Marcel Proust : le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du Titre, 1990, p. 126. Selon l'étude de Bouillaguet, le roman proustien référerait à et absorberait différentes formes esthétiques par le biais de la préférence, tous domaines confondus : pour les « arts majeurs », il y a des références à la littérature, à la musique, aux arts plastiques. Parmi les « arts mineurs », de nombreuses références sont à compter en ce qui concerne le mobilier, la décoration, la couture, la coiffure, l'horticulture. D'un point de vue statistique, les références à la peinture dépassent celles faites aux autres arts plastiques.

² RICATTE, Robert, *La Création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, Paris, Armand Colin, 1953.

³ En ce qui concerne l'emprunt des termes techniques à la peinture, Ricatte rappelle que Sainte-Beuve avait critiqué cette tendance chez les Goncourt. Sainte-Beuve s'attache par exemple à l'expression *neutraltainte* qui désigne toute teinte « impossible à dire », comme l'espèce de rose « thé » dans *Madame Gervaisais* ou le « gris violet » dans *Manette Salomon* (*ibid.*, p. 416-417).

⁴ *Ibid.*, p. 416.

⁵ *Ibid.*, p. 419.

⁶ En effet, Ricatte nous rappelle que « ce qu'un tableau imaginaire révèle au romancier sensible à l'art, c'est souvent un scandale dont l'espace est le siège et que ce romancier n'apercevrait pas ou qu'il ferait moins voir s'il décrivait seulement ce qu'il a sous les yeux » (*ibid.*, p. 373).

⁷ Comme nous l'expliquerons plus loin dans cette étude, l'expression « mer rurale » apparaît en réalité dans *Sodomie et Gomorrhe* (*RTP III*, 179-180), l'étape esthétique marquée par Elstir étant à ce point-là déjà dépassée, ou mieux, ayant évolué.

« mer » dans *Sodome et Gomorrhe*. Pour *Manette Salomon* (1867), Ricatte utilise l'expression « impressionnisme littéraire »¹, quoique le roman s'éloigne de la peinture par sa subtilité et sa manière d'organiser les sensations non représentatives.

Jacques Dubois a souligné combien les Goncourt font preuve de cette tendance impressionniste également dans leur *Journal*, notamment par des suites de phrases alignées sans verbe, les « phrases de carnet »². Ce procédé, qui reste toutefois rare dans leurs romans, voit la phrase comme « une juxtaposition³ d'éléments disjoints ». Ricatte voit donc bien qu'à l'aide des œuvres d'art, les Goncourt composent leurs descriptions des personnes et des objets réels (dans leur univers de fiction) en y capturant des détails subtils.

Cette même tendance, quoique plus complexifiée, se retrouve également dans le style de Proust. Mais d'où viendrait l'inspiration proustienne du dynamisme ? Pourrait-elle s'inscrire dans les relations de l'écrivain avec les courants artistiques exprimant le mouvement ?

1.2. Origines impressionnistes de la description dynamique

André Ferré remarquait que la géographie proustienne est une géographie « toute psychologique et même toute subjective et impressionniste »⁴. Nous savons que la définition d'« impressionnisme littéraire » a été utilisée par Ricatte⁵ pour définir d'abord le style des Goncourt et ensuite celui d'autres écrivains, parmi lesquels Proust. Mais avant d'en arriver au style, voyons d'abord l'influence des mouvements artistiques chez Proust et les renvois, tantôt explicites, tantôt implicites, à de nombreux peintres et tableaux dans l'élaboration des descriptions de paysage, d'architectures et d'œuvres d'art, en passant par les portraits, dans la *Recherche*. Non seulement Proust pratique l'*ekphrasis*, mais il montre aussi une volonté de « rivaliser » avec la peinture, ce qui fait de ses descriptions un exemple d'essai linguistique autonome.

¹ RICATTE, *op. cit.*, p. 371-372 : « La valeur tactile pourra varier chez les Goncourt, mais ce qui ne variera pas, c'est cette espèce d'adhésion à l'objet, l'acte religieux du regard, qui tente d'épuiser cet objet dans un mouvement unique et continu ». Ricatte nomme leur impressionnisme particulier, « la continuité sacrée des sensations ».

² DUBOIS, Jacques, *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 38.

³ FRAISSE, Luc, *Proust et le japonisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 15-16. Dans son étude sur Proust et le japonisme, Luc Fraisse met en évidence les sources littéraires qui ont nourri l'inspiration japonisante chez Proust. En effet, dans une lettre de l'écrivain adressée à Reynaldo Hahn en décembre 1911, il y aurait une mention d'expositions de peintures japonaises anciennes, ainsi qu'une référence non seulement à Pierre Loti, mais aussi aux Goncourt. Si la contribution du premier à la diffusion du japonisme par les livres sur ses voyages et ses expériences personnelles, tels que *Japoneries d'automne* en 1889 et surtout *Madame Chrysanthème* en 1887 était avérée, d'autant plus que Proust aurait lu ces ouvrages, les livres japonisants des seconds, tels que *La Maison d'un artiste* de 1881 et *Hokousai. L'art japonais au XVIII^e siècle* de 1896 n'auraient pas fait partie des lectures de Proust, la correspondance montrant que Proust ne connaissait que la pièce *Germinie Lacerteux* et le roman *Manette Salomon*, puis le testament auquel est lié le Prix aux *Jeunes Filles*, enfin le *Journal*, qui contient une célébration de l'art japonais en 1883.

⁴ FERRÉ, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 21.

⁵ Cf. Chapitre premier et la partie consacrée à la stylistique dans ce chapitre.

1.2.1. Les influences picturales « sous le signe du mouvement »

L'essai de Luzius Keller¹ « Proust au-delà de l'impressionnisme » rappelle le degré de complexité de l'esthétique proustienne, qui s'articule bien au-delà de ses liens avérés avec le courant pictural de l'impressionnisme. Si le style impressionniste concerne plus spécialement notre étude (et nous reviendrons sur le sujet dans la partie consacrée à la linguistique), il faudrait montrer combien les mêmes images descriptives créées par des mots sont tantôt inspirées tantôt inspiratrices d'images picturales. Ce qui nous ramène forcément au cliché mimétique de l'*ekphrasis* traditionnelle. Quand le style pictural ne préconise ou ne motive pas le style d'écriture, ce dernier court-circuite le premier pour se faire évocation autonome (ou inconsciente ou consciemment cachée) d'images picturales et architecturales. Il est connu que l'apprentissage demeure chez Proust un processus *in fieri* tout le long de sa vie : sa claustration forcée ne l'empêche pas de se rendre dans les villes artistiques par excellence pour connaître ses peintres favoris, ainsi que des architectures admirables. Sa connaissance ne se fonde cependant pas seulement sur l'expérience directe, mais aussi sur des études et des lectures qui ont favorisé son apprentissage artistique. Parmi les sources les plus connues, nous rappelons le critique d'art anglais John Ruskin (1819-1900) : Proust lui consacre une étude pour la *Revue de Paris* en 1899 et commence, la même année, avec sa mère, la traduction de *La Bible d'Amiens*², parue en mars 1904. En outre, l'historien d'art spécialiste du Moyen Âge Émile Mâle (1862-1954) a beaucoup nourri les références architecturales de Proust dans ses écrits, et de manière non trop discrète, grâce à *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*.

Dans une perspective historique, les renvois à l'histoire de l'art, que ce soient des tableaux ou des peintres nommés explicitement (Giotto, Breughel, Rembrandt, Carpaccio entre autres), ou bien des références cachées (les *Nymphéas* de Monet), montrent l'admiration de Proust pour « sa » galerie de peintres³. La correspondance, les notes de Proust dans les brouillons, et même certaines photographies nous montrent que l'écrivain a connu les œuvres d'impressionnistes⁴ tels que Monet, Manet, Renoir, Sisley, Pissarro, plus probablement chez des collectionneurs privés (les Straus, les Polignac, Charles Ephrussi, Charpentier) et des galeries (Durand-Ruel, Georges Petit) dans les années 1890.

¹ KELLER, Luzius, « Proust au-delà de l'impressionnisme », dans BERTHO, Sophie (dir.), *Proust et ses peintres*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, « CRIN 37 », 2000, p. 57-70.

² Jean-Yves Tadié signale qu'après la mort de Ruskin en janvier 1900, Proust compose une série d'articles, repris ensuite dans la préface de *La Bible d'Amiens* : entre autres, « Pèlerinages ruskiniens en France » paru le 13 février dans *Le Figaro*, puis en avril, « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens » dans le *Mercure de France* : PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, t. I, p. CXXI.

³ KELLER, *art. cit.*, p. 59 : une admiration nourrie notamment par sa fréquentation des collectionneurs, ainsi que par ses lectures de Ruskin et d'Émile Mâle.

⁴ *Ibid.*, p. 60. Cf. aussi HENROT, « Proust e l'impressionismo », *Quaderni proustiani*, n°10, mai 2016, p. 55-56 et JOHNSON, J. Theodore, « Tableaux de genre du souvenir », dans BERTHO, Sophie (dir.), *Proust et ses peintres*, *op. cit.*, p. 103-117, d'où nous avons tiré la plupart des informations concernant les connaissances de Proust sur les peintres flamands et hollandais.

Il visite en outre la maison de Gustave Moreau en novembre 1898 et connaît la peinture anglo-saxonne de Turner¹ presque certainement par la lecture des *Modern Painters* de Ruskin² dans un premier temps, puis celle de Whistler³ par la visite d'une rétrospective à l'École des Beaux-Arts à Paris en juin 1905. Lors de ses voyages aux Pays-Bas, il a pu admirer Rembrandt à l'Exposition qui lui est consacrée à Amsterdam en octobre 1898, Vermeer dont il a l'occasion de voir *La Vue de Delft* (qu'il reverra en mai 1921 au Jeu de Paume) et d'autres maîtres flamands⁴ lors de l'Exposition sur les « Primitifs » à Bruges en octobre 1902. Vers 1900, l'intérêt de Proust se concentre plutôt sur Ruskin, sur l'architecture et sur des lectures variées, ainsi qu'à la découverte de la peinture italienne, notamment de Mantegna⁵, Giotto, Carpaccio, Tiziano : c'est en 1900 en effet que Proust fait son premier voyage en Italie avec sa mère, à Venise et à Padoue. Cette expérience directe de l'objet artistique constitue une étape importante de l'inspiration proustienne, notamment pour ses *ekphraseis*, depuis ses tout premiers essais d'écriture. Non seulement il est possible d'établir des relations entre certaines pages descriptives de la *Recherche* et les œuvres d'art impressionnistes de France ou d'Angleterre, ainsi que les tableaux de l'école italienne ou des maîtres flamands, mais l'esthétique proustienne s'avère également très réceptive au japonisme⁶ et surtout aux avant-gardes à partir de 1905 : les Fauves, le Futurisme, le Cubisme notamment par Picasso et Braque, mais aussi les Ballets Russes, le Dadaïsme et le Surréalisme⁷.

L'inspiration artistique, et donc interdisciplinaire, s'avère donc un outil enrichissant l'élaboration d'une esthétique du mouvement. Comment Proust s'est-il approprié les

¹ YOSHIKAWA, Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Champion, 2010, p. 327-340 : Proust a probablement vu des toiles de Turner dans la collection de l'école anglaise chez Camille Groult. Comme le remarque Pichois dans *Vitesse et Vision du monde*, *op. cit.*, p. 48, si l'Angleterre montre une certaine pauvreté de manifestations cinétiques, c'est bien la peinture qui prend le relais pour mieux l'illustrer, notamment chez Turner, dès 1844 avec *Rain, Steam and Speed, The Great Western Railway* : « Turner a découvert que l'impressionnisme était l'une des voies d'accès à un art cinétique ».

² EELLS, Emily, « Eltir à l'anglaise. Proust et la peinture de l'ambiguïté », dans BERTHO, *Proust et ses peintres*, *op. cit.*, p. 37-38. Cf. aussi YOSHIKAWA, *op. cit.*, p. 331 : les évocations de Turner dans la *Recherche*, comme celle du *Port de Carquethuit* seraient faites sur la base de cette édition de *Modern Painters* de la Library Edition.

³ YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, *op. cit.*, p. 319-320.

⁴ JOHNSON, *art. cit.*, p. 103-117 : d'après cette étude, Proust ferait des allusions à une trentaine de peintres flamands et hollandais, outre Rembrandt et Vermeer, dans l'ensemble des textes publiés et manuscrits, non seulement de la *Recherche*, mais aussi des articles, essais, lettres. Johnson avance aussi l'hypothèse que Proust a pu admirer des tableaux de maîtres des écoles flamande et hollandaise non seulement lors de ses voyages aux Pays-Bas, mais aussi dans des collections particulières à Paris, malgré l'absence de témoignages directs de sa part.

⁵ YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, *op. cit.*, p. 67-74. Proust a pu admirer les Mantegna dès sa jeunesse au Louvre, où se trouve le *Saint Sébastien*, mais aussi lors de sa visite de la Chapelle Ovetari de l'église des Eremitani à Padoue en mai 1900. Proust a pu alors illustrer son roman non seulement d'originaux mais aussi de livres d'art, ainsi que de reproductions.

⁶ Pour une analyse des relations de Proust avec l'art du Japon, nous renvoyons au déjà cité ouvrage FRAISSE, Luc, *Proust et le japonisme*, *op. cit.* L'ouvrage présente les sources du japonisme, qui atteint son apogée en France entre 1880 et 1920, les lectures, ainsi que les connaissances mondaines et les expériences artistiques qui ont influencé l'auteur de la *Recherche* pendant sa vie. L'étude de Fraisse montre combien l'art du Japon s'avère important dans son incidence sur la création littéraire (son « architecture »), tant comme source philosophique du cycle romanesque que comme mécanisme de la mémoire involontaire.

⁷ KELLER, *art. cit.*, p. 61.

marques « sensorielles » du mouvement pour les textualiser ? Quelles sont les interactions entre dynamisme et *ekphrasis* ?

1.2.2. *Impressionnisme(s) : « rivaliser » avec la peinture ou la dépasser ?*

Les premières expériences d'écriture chez Proust concernent souvent des descriptions : non seulement des marines et des paysages dans *Les Plaisirs et les jours* et dans *Jean Santeuil*, mais aussi des essais autonomes sur Chardin, Rembrandt et Moreau¹. J. Theodore Johnson remarque en effet que la « transposition poétique de la réalité en art »² préoccupe Proust non seulement dans ses articles critiques, mais aussi dans ses pastiches, sa prose et sa poésie. Parmi les textes de Proust publiés de son vivant, *Les Portraits de peintres* compte quatre poèmes représentant le témoignage le plus important consacré par Proust à la peinture flamande et hollandaise³ : « Albert Cuyp », « Paul Potter », « Antoine Van Dyck » et « Antoine Watteau ». Il s'agit d'une « double ekphrasis » travaillée avec Reynaldo Hahn à partir du printemps 1894, peu après leur première rencontre : chacun des poèmes est accompagné d'une partition du compositeur. *Les Portraits de peintres* font l'objet de plusieurs représentations mondaines, ainsi que de publications, dont celle du 31 décembre 1895 pour *L'Année des poètes*, qui en publie trois. Dans ces poèmes, explique Johnson⁴, Proust s'inspire de la tradition de l'*ekphrasis* au XIX^e siècle, représentée par la poésie de Verlaine et « Les Phares » de Baudelaire : le nom du peintre est associé à une épithète dans le premier vers de chaque quatrain. En novembre de la même année, Proust rédige aussi l'essai « Chardin et Rembrandt »⁵, qui paraît posthume.

Les visites de Proust chez des collectionneurs et des galeries dans les années 1890 ont pour effet que l'impressionnisme s'impose dans ses écrits. En effet, dans les derniers textes rédigés pour *Les Plaisirs et les jours* et *Jean Santeuil*, « la volonté de rivaliser avec la peinture est évidente »⁶ : des marines, des lilas en fleurs, des jardins, des champs, une ferme sous les pommiers. Comme l'explique J. Theodore Johnson, dans *Jean Santeuil*, il y a des natures mortes qui rappellent l'essai sur Chardin et Rembrandt⁷. Ce qui montre

¹ *Ibid.*, p. 60-61. Ce sera notamment la visite à la maison de Gustave Moreau en novembre 1898 qui inspirera à Proust des écrits sur le peintre.

² JOHNSON, *art. cit.*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 104-107.

⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁵ Cet essai est publié dans *Essais et Articles* : PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges*, suivi de *Essais et Articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, 1971, p. 372-382. Comme l'expliquent Clarac et Sandres, Proust parle de ces pages inachevées sur Chardin et Rembrandt comme d'« une petite étude de philosophie de l'art » qui veut montrer comment les grands peintres initient les gens « à la connaissance et à l'amour du monde extérieur ». Proust estime en effet que Chardin exprime l'intime et le profond des choses, tandis que Rembrandt peint une réalité « dépassée » : ses tableaux donnent à voir que la beauté n'est pas dans les objets.

⁶ KELLER, *art. cit.*, p. 60.

⁷ JOHNSON, *art. cit.*, p. 108-109 : notamment les passages dans « Dîner en ville » (*JS*, 570-573).

combien Proust s'exerce dans la composition d'*ekphraseis* : qu'elles soient des descriptions de tableaux ou bien une observation directe d'une table élégante.

Ce que Keller définit « au-delà de l'impressionnisme »¹, à savoir une volonté d'aller plus loin que la peinture dans la pratique de l'écriture, c'est d'abord un certain naturisme de Proust, mouvement auquel il n'est pas insensible, comme en témoigne l'essai « Contre l'obscurité »², mais aussi une réflexion importante sur l'impressionnisme au chapitre « Un amateur de peinture. Monet³, Sisley, Corot » dans *Jean Santeuil*⁴. Ce morceau relève plutôt du poème en prose⁵ et de l'essai que du roman : il date effectivement de 1899, année où Proust abandonne le roman sur Jean pour d'autres projets, tels que les essais sur Rembrandt, Moreau ou Monet, des articles sur Ruskin, les traductions. La première partie du chapitre est une tentative d'« écrire » des tableaux impressionnistes, tandis que la deuxième partie décrit un paysage de Corot, mais cette fois-ci, « [i]l ne s'agit plus de retenir dans les instantanés tel reflet de lumière ou de couleur, mais de dire ce qu'est l'essence d'un paysage »⁶.

Toute référence aux tableaux des différents courants artistiques n'est pourtant pas toujours explicite et demande au lecteur une opération de reconstruction et d'interprétation, tant à la lumière des avant-textes, qu'en relation aux autres écrits de Proust. Mais voyons le degré d'explicitation de ces *ekphraseis* picturales dans la *Recherche*.

1.2.3. L'esthétique des « tableaux cachés » selon Yoshikawa

Bien que Kazuoyoshi Yoshikawa ne prétende pas ouvertement traiter de la catégorie descriptive d'un point de vue linguistique, et encore moins dans ses aspects dynamiques, ce qui peut néanmoins sembler implicite si l'on considère l'ancien *topos* assimilant la description à une mimésis d'une œuvre d'art, il serait impossible de ne pas citer *Proust et l'art pictural*⁷. L'étude de Yoshikawa est consacrée aux tableaux qui jouent un rôle dans le roman proustien⁸ : l'école italienne avec la figure de Carpaccio, les fresques à sujet allégorique à sujet religieux de Giotto, l'esprit mystique de Leonardo da Vinci, les volumes « dramatisés » de Mantegna, puis les primitifs flamands et les maîtres hollandais (le « petit pan de mur » de Vermeer, la lumière rougeâtre des tableaux de Rembrandt).

¹ KELLER, *art. cit.*, p. 60.

² PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges*, suivi de *Essais et Articles*, *op. cit.*, p. 390-395. Par cet article publié le 15 juillet dans la *Revue blanche*, Proust avait pris position contre le symbolisme.

³ Yoshikawa remarque que Proust avait probablement connu les tableaux impressionnistes chez Charles Ephrussi (1849-1905), signalé comme propriétaire notamment d'*Une Botte d'asperges* de Manet et de la *Matinée sur la Seine, près de Giverny* de Monet. Quant à ce dernier tableau, Yoshikawa retrouve dans *Jean Santeuil* une description du reflet du ciel sur l'eau qui semble s'en inspirer (*JS*, 893).

⁴ PROUST, Marcel, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, 1971, p. 890-895.

⁵ Cf. section sur le style dans ce chapitre.

⁶ KELLER, *art. cit.*, p. 60.

⁷ YOSHIKAWA, Kazuoyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Champion, 2010.

⁸ L'ouvrage compte également un index des titres des tableaux classés par peintre.

Ensuite, l'école française : les *Nymphéas* de Monet et les autres impressionnistes, l'inspiration mythologique chez Gustave Moreau. L'analyse approfondie de Yoshikawa part d'abord du repérage chronologique et topographique de tel ou de tel autre tableau dans la vie de Proust, en détaillant les musées, les expositions que l'écrivain aurait pu visiter, les collections privées qu'il aurait pu connaître, les monographies d'art qu'il aurait pu consulter, et puis surtout toutes les petites traces laissées dans ses cahiers de brouillons et ses notes. Ensuite, il analyse les fonctions de ces artistes dans la *Recherche*, ainsi que les différents degrés d'explicitation de ces mêmes sources artistiques : s'agit-il de tableaux « désignés », « suggérés » ou encore « cachés »¹ ? Cette dernière typologie consisterait « à dresser, à l'aide de comparaisons et de métaphores chères à l'écrivain, un tableau littéraire indépendant qui se passe d'allusions à l'artiste inspirateur »². Parmi les tableaux désignés de manière explicite, Yoshikawa classe Carpaccio³ et Vermeer, parmi ceux qui sont « suggérés », Rembrandt et Bruegel. En ce qui concerne les « tableaux cachés »⁴, les natures mortes de Chardin⁵ peuvent se reconnaître sur la table de l'hôtel de Balbec dans les *Jeunes Filles*, les nymphéas flottant sur la Vivonne qui sont inspirées par la série de Monet⁶, la *Botte d'asperges* de Manet⁷, ou encore l'allusion aux peintres impressionnistes tels que Turner et Whistler, qui baigne la mer de Balbec des effets de lumière de la côte normande. Notamment, en ce qui concerne certains tableaux cachés de la *Recherche*, tels que la description des asperges, les nymphéas à Combray, la table de Balbec, il importait à Proust « de dresser, à partir d'un tableau existant et à l'aide de ses propres comparaisons et métaphores, un tableau littéraire qui lui était particulier »⁸. Yoshikawa invite d'ailleurs

¹ YOSHIKAWA, « Tableaux désignés, suggérés et cachés dans la *Recherche* », *Proust et l'art pictural*, op. cit., p. 255-271.

² *Ibid.*, p. 268.

³ *Ibid.*, p. 255-256. Pendant son voyage à Venise, le héros se retrouve devant le tableau de Carpaccio intitulé *Le Patriarche de Grado exorcisant un possédé*. Sur la scène, il retrouve, transfiguré, le manteau de Fortunuy porté par Albertine, visible sur le dos d'un des compagnons de la Calza. Yoshikawa explique que Proust, dans son intention de resusciter Albertine à Venise, emprunte notamment une description du tableau issue du livre d'art de Léon et Gabrielle Rosenthal, *Carpaccio, biographie critique* (1906). Pour prouver de la manière la plus efficace cette ressemblance, Proust pousse à l'extrême le procédé imitatif.

⁴ *Ibid.*, p. 257-261.

⁵ *Ibid.*, p. 261-269. Yoshikawa cite l'exemple du *Buffet* de Chardin, dont Proust avait fait une première transposition littéraire en 1895, et qui constitue aussi le point de départ pour une description de la table dans les *Jeunes Filles* (RTP II, 224) et pour laquelle il avait consulté aussi un passage consacré au *Buffet* dans *EA*, 375 ; bien que cette description ne contienne aucune mention du peintre, ni de son tableau d'origine, à la différence des passages sur Rembrandt ou sur Bruegel, elle « constitue à elle seule un tableau littéraire qui se passe d'allusion. Elle possède une autonomie qui fait oublier l'emprunt pictural [...] ».

⁶ *Ibid.*, p. 266 : « le processus de la création ici fondée sur les tableaux de Monet, aussi bien que la table après le repas à Balbec, décrite d'après la nature morte de Chardin, consiste donc, tout en s'inspirant d'un tableau existant, à en faire un tableau littéraire indépendant et chargé de comparaisons typiquement proustiennes ».

⁷ *Ibid.* Yoshikawa précise que derrière la description des asperges dans « Combray » (RTP I, 119) où les asperges sont décrites en détail (d'ailleurs un tableau d'Elstir nommé la *Botte d'asperges* se trouve dans le salon des Guermantes, mais il n'est pas décrit) se cache certainement la *Botte d'asperges* de Manet, tout comme l'influence de Michelet et de sa description de la méduse dans *La Mer*. Pour une autre étude complémentaire du même auteur sur ce tableau, nous renvoyons également à YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « Elstir : ses asperges et son chapeau haut-de-forme », dans BERTHO, *Proust et ses peintres*, op. cit., p. 87-94.

⁸ *Ibid.*, p. 268.

à appliquer ce même mécanisme à l'ensemble des descriptions de la *Recherche*, à partir des brouillons¹.

L'étude de Yoshikawa se révèle importante pour notre propos surtout pour sa classification détaillée, ainsi que pour l'investigation des avant-textes qui visent à reconstruire le processus de camouflage, voire d'effacement des références picturales originaires. Les nuances de l'intertextualité picturale dans la *Recherche* donnent un aperçu des procédés de remaniement opérés par Proust visant à travailler un ou plusieurs traits de style. Un style qui s'avère donc hétérogène, déjà à partir de ses sources d'inspiration : non seulement la peinture, mais aussi les autres domaines artistiques censés s'exprimer par le dynamisme.

1.3. « Au-delà de l'impressionnisme »

Dans le fameux entretien du 12 novembre 1913 avec le critique Élie-Joseph Bois², Proust affirme que « le roman n'est pas seulement une psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps » : il a tâché d'isoler la « substance invisible du temps ». Ce que nous pouvons remarquer dans son discours, c'est notamment sa volonté d'exprimer dans le roman « la sensation du temps qui coule », et il l'explique par une comparaison entre un paysage aperçu en mouvement dans un train (« une ville qui, pendant que le train suit sa voie contournée, nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche ») et les différents aspects d'un personnage « au point qu'il aura été comme des personnages successifs et différents ». Proust semble non seulement connaître la nouvelle esthétique avant-gardiste, mais aussi s'appropriier ces mêmes images pour parler de son roman.

Les références, connues de la critique³, qui ont été faites par les contemporains de Proust entre la *Recherche* et les avant-gardes sont au nombre de deux. La première paraît sous la forme d'un compte rendu de Jacques-Émile Blanche à propos de *Du côté de chez Swann* paru dans *L'Écho de Paris* le 15 avril 1914 : Proust est dit suggérer « la quatrième dimension des cubistes ». Huit ans plus tard, Jacques Rivière mentionne le « mouvement cubiste » à propos de l'esthétique de *Sodome et Gomorrhe* dans une lettre adressée au même Proust le 22 juillet 1922. Dans une conférence sur l'œuvre de Proust en février 1923, Rivière réaffirme cette analogie entre Proust et le cubisme. Bien que les tentatives d'association de Proust au cubisme aient été rares dans un premier temps, le contact avec

¹ *Ibid.*, p. 268-269.

² Entretien avec le critique Élie-Joseph Bois paru dans *Le Temps* du 12 novembre 1913, pour la publication de *Du côté de chez Swann* prévue pour le 14 : PROUST, Marcel, *Choix de lettres*, présentées et datées par Philip Kolb ; préface de Jacques de Lacretelle, Paris, Plon, 1965, p. 283-289. G. Genette, dans *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 330, précise que cet entretien avait été utilisé par Proust pour transmettre à son public un message important et qu'il donc jouait le rôle de « préface » pour *Du côté de chez Swann*.

³ KELLER, *art. cit.*, p. 63-64.

le mouvement de Picasso, que Proust avait d'ailleurs rencontré¹, est désormais reconnu par la critique.

Pour totaliser les occurrences dans la *Recherche* qui ont pour objet les avant-gardes, nous pouvons d'abord faire référence au *Vocabulaire de Proust* d'Étienne Brunet², puis à d'autres études qui ont repéré les mots « cubisme », « cubiste » ou « futurisme », dans les *Jeunes Filles*, *La Prisonnière*, *Sodome et Gomorrhe*³. Une autre partie de la critique proustienne s'est consacrée à cataloguer les tableaux cubistes et futuristes⁴ dans la *Recherche*. Ensuite, certains tableaux et certaines scènes du roman ont été ramenés à des modèles picturaux⁵ précis. Keller signale la scène où le héros et Saint-Loup sortent du théâtre (*RTP II*, 480) en guise d'exemple pour illustrer l'image de la multiplication issue d'une certaine influence futuriste : une expérimentation de l'art futuriste dans l'écriture. Dans cette perspective, l'étude de Taeko Uenishi⁶ veut montrer non seulement les affinités de la peinture impressionniste avec le style de Proust, mais aussi combien la peinture d'avant-garde peut se retrouver dans certains traits du style de Proust. Il le fait notamment par le découpage d'éléments constituant traditionnellement un tableau, tels que le cadre, l'espace, la ligne, la forme, la couleur, le volume, la lumière. En essayant de repérer ces éléments dans la *Recherche*, il peut ainsi faire émerger la discontinuité et la multiplicité de l'écriture proustienne, en la rapprochant notamment du cubisme, notamment en ce qui concerne la fusion, la fragmentation de l'objet, le point de vue composé, l'intellectualisme, la perspective psychologique et sensorielle, la combinaison de présent et passé. L'impressionnisme et le cubisme diffèrent sur le plan de la vision : la vision de l'impressionnisme est passagère et fugace, celle du cubisme est « constructive », puisque l'intelligence agit sur les données sensibles⁷.

Cette décomposition du mouvement saisi dans son déroulement à travers la dimension du temps, et qui est opérée en peinture par le cubisme et le futurisme, nous sert pour approcher le dynamisme du point de vue d'une autre avant-garde artistique : la danse des Ballets russes.

¹ Proust avait connu Picasso lors de la saison des Ballets russes à Paris, quand le peintre avait préparé la scénographie et les costumes de *Parade*, pièce avant-gardiste créée par Jean Cocteau, avec la musique d'Erik Satie et les chorégraphes de Massine. Proust visite en outre l'Exposition Picasso le 23 janvier 1918 : TADIÉ, *RTP*, t. I, p. CXXXVII.

² BRUNET, Étienne, *Vocabulaire de Proust*, avec une introduction de J.Y. Tadié, 3 vol., Genève/Paris : Slatkine/Champion, 1983. L'inventaire est établi selon l'édition de la *Recherche* de Clarac-Ferré de 1954.

³ KELLER, *art. cit.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 65-70 : entre autres, le portrait du Bal des têtes, les vues de Paris pendant la guerre et celles de Venise.

⁵ Parmi les scènes de la *Recherche* citées par Keller en association à des tableaux futuristes et cubistes : Saint-Loup sortant de l'hôtel de Jupien dans le *Temps retrouvé* (*RTP IV*, 389), pour sa tournure, sveltesse, allure, vélocité, « l'espace d'ubiquité qui lui était spéciale », dont Reinhold Hohl indique le modèle dans *Nu en descendant un escalier* de Marcel Duchamp (1912).

⁶ UENISHI, Taeko, *Le Style de Proust et la peinture*, Paris, SEDES, 1988.

⁷ *Ibid.*, p. 92 et p. 163.

1.4. Les Ballets russes : une esthétique du mouvement décomposé

La saison des Ballets russes¹ de Serge Diaghilev débute à l'Opéra de Paris l'été 1909. Toutefois, ce sera l'année suivante, le 4 juin 1910, que Proust assiste à la première de *Shéhérazade*, dont la chorégraphie est créée par Michel Fokine : à cette occasion, Proust découvre Vaslav Nijinski² (1889-1950), le jeune premier danseur de la compagnie. Les Ballets russes de Diaghilev ont laissé des traces importantes tant chez des artistes et écrivains des années 1910-1920, que chez Proust, qui, dans sa correspondance, montre son enthousiasme envers cet art. Comme l'explique Yoshida, Proust a été introduit assez naturellement au milieu artistique des ballets, tout en s'en éloignant un peu à partir de 1910 pour rédiger la *Recherche*. Ce qui est frappant, c'est que Proust aurait eu non seulement un point d'observation, mais aussi un accès privilégié à la pratique artistique des Ballets Russes grâce à ses amis du milieu de la troupe (Reynaldo Hahn et Jean-Louis Vaudoyer, la Comtesse Greffulhe, Robert de Monstesquiou). Proust connut Diaghilev, Léon Bakst et, au moins en une occasion, Nijinski. L'écrivain manifeste en outre son intérêt sur les publications concernant les chorégraphies et l'esthétique des Ballets Russes³.

D'après Schmid, les références implicites et obliques dans la *Recherche*⁴ montrent combien Proust s'engage dans la mutation qui a investi le monde de la danse de l'époque : la rupture avec la tradition classique française⁵, l'invention de nouvelles formes de subjectivité transmises par le corps en mouvement, le nouveau répertoire de gestualités et formes plastiques projetées par le corps dansant dans la modernité. La réflexion générale sur la nature fugace de l'expérience artistique semble dériver, après tout, moins de la

¹ Nous renvoyons à l'une des premières études aussi du point de vue génétique : YOSHIDA, Jo, « Proust et les ballets russes : autour de Nijinski », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°31, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 2000, p. 51-64 et MAURIAC DYER, Nathalie, « Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets russes. Une enquête génétique », *Genesis*, n°36, 2013, p. 51-63. Parmi les études les plus récentes sur l'association de l'esthétique du mouvement à l'avant-garde artistique des Ballets russes : SCHMID, Marion, « Proust's Choreographies of Writing : À la recherche du temps perdu and the Modern Dance Revolution », *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 12, 2015, p. 91-108, et de la même auteure, « Proust at the ballet : Literature and Dance in Dialogue », *French Studies*, n°2, vol. 67, avril 2013, p. 184-198.

² YOSHIDA, *art. cit.*, p. 51.

³ SCHMID, « Proust's Choreographies of Writing : À la recherche du temps perdu and the Modern Dance Revolution », *art. cit.*, p. 2. L'article étant en anglais, la traduction des références en français est la nôtre.

⁴ Keller *et al.* signalent surtout la scène du théâtre dans *Le Côté des Guermantes* (RTP II, 475) : le héros, qui accompagne Saint-Loup et Rachel au théâtre, peut assister à l'apparition d'un danseur qui aurait toutes les semblances de Nijinski. Keller remarque en effet les allusions aux Ballets russes, notamment à Bakst et Nijinski, même si ce passage se déroule (approximativement) en 1898 et que le cubisme et les Ballets russes se manifestent une dizaine d'années plus tard (KELLER, *art. cit.*, p. 58-59).

⁵ SCHMID, *art. cit.*, p. 3-4 : Schmid reprend le propos de Juliet Bellow dans *Modernism on Stage : The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*, selon laquelle le discours autour des Ballets russes avait, à l'époque, des connotations raciales et culturelles exprimant la dichotomie entre le « corps corseté et atrophié » de la tradition française et le « corps naturel et sensuel » du « primitivisme oriental » suggéré par les Ballets russes. Le désarroi face aux chorégraphies mises en scène par Fokine n'est qu'une forme de déception : les performances apparaissent tellement naturelles, et en même temps tellement énergétiques, qu'elles pourraient bien n'être que de l'improvisation. La critique annonce une révolution du corps moderne : dans ce nouveau (en réalité ancien, presque ancestrale) langage du « libre mouvement », chaque posture succède à la précédente de manière fluide, pour exprimer liberté, spontanéité et aisance de mouvement.

musique ou du théâtre que de la danse, « l'art kinésique par excellence »¹. Schmid remarque encore que la continuité du mouvement des premières chorégraphies de Fokine révèle une leçon esthétique fondamentale : la contemplation (et la représentation) artistique doit produire et accorder mobilité et changement. L'essence de la danse, nous dit Schmid, réside dans sa combinaison de plasticité et de kinesthésie sur un medium temporel, ce qui en fait un modèle, chez Proust, pour la conception du personnage aux multiples facettes.

C'est à propos de l'esthétique des Ballets russes que la notion de « kinésie »², ainsi que celle de « corps signifiant », prend tout son sens. La révolution de la danse à laquelle Proust a assisté est aussi assimilée dans sa propre réflexion et représentation de la gestualité et du corps en mouvement³.

Mais notre perspective s'insère moins dans l'inspiration tirée de la pratique de la danse que dans la perception corporelle du mouvement et de son expression linguistique, ainsi que de sa réception. Si l'approche interdisciplinaire, comme celle de Yoshikawa combinant la perspective historique et poétique aux études des avant-textes, permet une investigation plus approfondie des relations de Proust à peinture, nous prenons le relais de la kinésie corporelle des Ballets russes, pour présenter les études sur la kinésie du style chez Proust, issue du double mouvement d'évocation et d'inspiration au domaine de l'art.

2. Le dynamisme des *ekphraseis*

Dans la mesure où le mouvement est un concept transversal puisqu'il s'exprime dans plusieurs domaines artistiques, de la peinture à la danse, en passant par le théâtre, il concerne également le style d'écriture. Quoique sa vocation puisse sembler abstraite, le style dynamique chez Proust nous révèle toute sa corporéité : des figures de l'imaginaire qui interpellent la vue, l'ouïe, le goût et le toucher du héros, comme l'avaient dévoilé la critique thématique et l'approche phénoménologique. Un style dynamique qui stimule à son tour des sensations corporelles chez le lecteur. Mais voyons plus en détail l'agencement de ce style s'exprimant par l'étude de l'*ekphrasis* proustienne, d'abord dans ses interférences avec le poème en prose, puis par l'une de ses manifestations particulières, le chromatisme. Nous proposerons ensuite une analyse de certains traits stylistiques exprimant le mouvement par l'opposition des traits de continuité et discontinuité.

¹ SCHMID, *art. cit.*, p. 5.

² Pour une définition de ce concept dans le contexte des neurosciences et des sciences cognitives, cf. Chapitre premier.

³ Schmid propose l'expression *Proustian choreography of writing* (« chorégraphie d'écriture proustienne ») : SCHMID, *art. cit.* p. 10.

2.1. Qu'évoque une description ? Au-delà du texte

2.1.1. Descriptions proustiennes et poème en prose : l'analyse de Michel Sandras

La légitimation de la description commence au XVIII^e siècle avec l'apparition, entre autres, du poème en prose ou « tableau parisien » et avec l'affirmation du « morceau », du « fragment » : autrement dit, l'importance du détail comme produit littéraire indépendant¹. Parmi les études de la description dans la *Recherche*, nous rappelons celle de Michel Sandras² qui, prenant le relais de Philippe Hamon et de Michel Riffaterre, propose une affinité entre l'énoncé descriptif et l'énoncé poétique³. Par cette comparaison, il vise à mettre en relief des procédés stylistiques particuliers. Chez Proust, c'est un certain usage du signifiant qui fait virer le texte au poème en prose, au risque de neutraliser l'effet de visibilité (ou « lisibilité »⁴, comme l'appellerait Hamon), qui caractérise toute description, avec une « capacité d'expansion des prédicats et un souci de les hiérarchiser ». Dans la *Recherche*, certains morceaux descriptifs peuvent justement se rapprocher des poèmes en prose, notamment pour leurs motifs, métaphores, personnifications, références picturales (entre autres, les pages sur les aubépines, les couchers de soleil, les nymphéas dans la Vivonne). Quant à la composition, elle demeure le seul critère qui permet de définir cette forme poétique, caractérisée par le bouclage et par une certaine autonomie. Ces aspects sont à retrouver notamment dans ces passages où plusieurs détails différents se chevauchent (ex. du cabinet de toilettes de la mère et l'évocation des jeunes filles sur la digue). Si, d'un côté, Sandras remarque que le poème en prose se prête tout particulièrement aux effets de certaines œuvres d'art, telles que la peinture et la gravure par exemple, de l'autre, il en souligne la vocation « critique » :

Le poème en prose tient [...] une place spécifique dans l'exploration de la dualité du « visible » et du « lisible », et plus généralement celle des rapports entre la littérature et la représentation. [...] La

¹ HAMON, *Du descriptif*, op. cit., p. 58. Hamon rappelle que Mikhaïl Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, avait retrouvé dans les paysages idylliques grecs et romains une « composition insulaire », un style syncopé dominé donc par la parataxe.

² SANDRAS, Michel, « Le poème en prose et la description », *Lire le poème en prose*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Dunot, 1995. Nous renvoyons également à l'article du même auteur « Tours et détours du texte chez Proust » dans HENROT SOSTERO, Geneviève et SERÇA, Isabelle (éds.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes 30 », 2013, p. 113-129, où Sandras s'occupe de la syntaxe et du lexique entre récit et description.

³ SANDRAS, *Lire le poème en prose*, op. cit., p. 114. Dans SANDRAS, Michel, « La prose à l'épreuve de la poésie », *Proust ou l'euphorie de la prose*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 56-59, le critique s'interroge aussi sur la qualification de la *Recherche* en « roman poétique » (même si Sandras précise qu'il serait plus correct de parler de Proust comme d'un « romancier de l'expérience poétique ») : cette définition de Gaétan Picon renvoie à une expression allemande « roman du poète », indiquant la progression du héros vers sa vocation littéraire. Sandras présente, en outre, deux voies possibles de réception du roman : l'une qui concerne les modalités d'énonciation (invocation, prière, adresse lyrique), l'autre, le lexique et la structure textuelle organisée autour de certains motifs, notamment sous la forme de la description. En effet, l'expérience du personnage peut être qualifiée de poétique, notamment autour de thèmes des arbres en fleur, des couchers et des levers du soleil.

⁴ Cf. Chapitre premier.

description renonce [...] au modèle « plastique », devient « poème », au sens moderne du mot, par les marges muettes qu'elle assure à son objet.¹

Il est important de remarquer que les analyses de Sandras s'attachent aussi aux descriptions que nous appelons « dynamiques ». Toutefois, son étude n'est consacrée qu'aux promenades célèbres des « deux côtés » : Méséglise, avec sa « belle vue de la plaine », et Guermantes, le plus beau « paysage de rivière ». Son intérêt reste circonscrit aux passages descriptifs dont le décor, ou mieux le centre de la scène, sont des couchers ou de levers de soleil, certainement évocateurs mais encore dépendants d'un certain cliché artistique.

Une autre manière de traiter le dynamisme de la description proustienne est l'étude du sémantisme de la couleur : un élément certainement « impressionniste » qui se retrouve souvent dans le poème en prose.

2.1.2. *Chromatisme et synonymie : les ekphraseis selon Davide Vago*

Inspiré par le contexte philosophique, scientifique et artistique, notamment la « pictorialité » des nombreuses descriptions proustiennes étudiée par Yoshikawa, le chromatisme dont s'occupe Vago s'explique plutôt dans la profondeur des couches du texte. Non seulement « [l]a teinte structure souvent pour le protagoniste l'appréhension de la réalité dans les moments d'extase »² et elle permet donc d'éclairer son parcours d'initiation esthétique³, mais elle est surtout l'un des moyens d'accès privilégiés au style dans la *Recherche*⁴. La prose synesthésique montre que le champ lexical de la peinture se prolonge bien au-delà de celui de la vision : elle rayonne dans tout le domaine des sensations. La variété des teintes devient alors variété de matière(s), pour traduire l'instabilité du réel. Mais comment rendre la sensation chromatique ? Par une « écriture par surimpression », par un « style fusionnant » ou « amphibie »⁵ qui revêt le réel d'une patine artistique, ainsi que par des procédés de dédoublement, au niveau tant lexical que syntaxique. Nous savons que la technique de l'*ekphrasis* est évidente dans l'œuvre de Proust. Si la peinture, à vrai dire, n'est pas toujours la source des descriptions proustiennes, elle occupe tout de même une place importante dans la construction des passages sur les toiles d'Elstir, sur les vitraux⁶, sur les scènes touchées par le « vernis des maîtres » ou dans le cas des

¹ SANDRAS, *Lire le poème en prose, op. cit.*, p. 120-125.

² VAGO, Davide, *Proust en couleur*, Paris, Champion, 2012.

³ L'approche de Vago souligne en effet que la maturation du héros affecte également la relation à la couleur : d'un traitement sous l'empreinte de la lumière à une vision plus matérielle, « dense », des teintes qui virent à l'opacité. La perte de fascination correspond donc à une « déchromatisation progressive du réel » (*ibid.*, p. 110-111).

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ Voir notamment VAGO, Davide, « La couleur engainée », *Proust en couleur, op. cit.*, p. 153-174.

⁶ Selon Vago, les quatre éléments typiques de la matière chromatique chez Proust sont l'eau, la lumière, la couleur le vitrail (*ibid.*, p. 161).

« tableaux suggérés » : des exemples qui montrent à quel point la couleur détermine la « transformation artistique des données réelles »¹.

Toutefois, l'étude de Vago se situe surtout du côté des « non-dits » et des ambiguïtés qui émergent dans certaines *ekphraseis* (dans le sens restreint de « description d'une œuvre d'art dans un texte »), entre renvois mémoriels et intertextualité. Dans ces cas, ainsi que dans d'autres passages descriptifs, émerge souvent le dynamisme, à notre avis, quoique cet aspect ne constitue pas un objet d'investigation primaire. Les phénomènes de mémoire du héros, par exemple, illustrent bien que « [l']univers chromatique est chez Proust en perpétuel devenir »². Quand la couleur se lie à un élément, les verbes par exemple, puis à ses dérivés, il y a un changement de forme : de l'adjectif chromatique tout court à une *action* « chromatique », ce qui exprime la temporalité, et par là l'idée de dynamisme. Nous soulignons donc comment le chromatisme permet le passage osmotique du mouvement d'un élément textuel à un autre.

Selon la théorisation de Vago³, en outre, la fréquence de la synonymie et de la quasi-synonymie dans les *ekphraseis* permet d'expliquer le mécanisme de raffinement progressif des choix lexicaux « stratifiés » chez Proust, irréductibles aux catégories traditionnelles de l'analyse sémique. Cela pourrait être, avec la variété synesthésique exprimée par le chromatisme, un autre indice du dynamisme du style proustien. Mais quels sont les autres traits stylistiques qui pourraient le textualiser ? Nous en passons en revue quelques-uns selon l'opposition continuité vs discontinuité.

2.2. Le style descriptif de Proust : entre continuité et discontinuité

Il nous semble que l'opposition continuité vs discontinuité peut faire émerger certains aspects du style proustien⁴ liés au mouvement. Résumons ici les traits saillants concernant cette image repérés par le pionnier Leo Spitzer, puis par Gérard Genette et Roland Barthes, et, dans des études plus récentes, par Isabelle Serça, Stéphane Chaudier et Geneviève Henrot.

¹ *Ibid.*, p. 155.

² *Ibid.*, p. 195. Davide Vago s'occupe aussi du chromatisme dans sa relation à (l')instabilité de l'espace, et par conséquent dans son affinité avec les avant-gardes artistiques, par le thème de la rencontre amoureuse : voir son article « Far memoria dell'incontro : dal colore al quadro, dallo spazio al testo », dans *Proust e lo spazio*, *op. cit.*, p. 83-99.

³ VAGO, Davide, « Synonymie et quasi-synonymie dans les *ekphraseis* de Proust : "La vérité, même littéraire, n'est pas le fruit du hasard" », dans HENROT SOSTERO, Geneviève et SERÇA, Isabelle (éds.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, *op. cit.*, p. 285-300.

⁴ Pour un aperçu des influences stylistiques sur l'œuvre de Proust, ainsi que ses inspirations, nous renvoyons aux études de Jean Milly : MILLY, Jean, *Proust et le Style*, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1970, ainsi que *La Phrase de Proust*, Paris, Champion, 1983, *La longueur de la phrase de Proust dans « Combray »*, Paris, Champion-Slatkine, 1986 et « Phrase, Phrases », *Marcel Proust 3*, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 2001, p. 197-216. Ses études, malgré un certain rattachement au discours rhétorique, ont le mérite de ne pas se limiter au « volume textuel », mais d'observer aussi l'organisation grammaticale et sémantique des parties de la phrase, les parallélismes et les oppositions. Pour une synthèse plus récente : MILLY, Jean, « Style », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouilaguët et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 969-973 (dans la suite de notre travail, nous adopterons l'abréviation *DMP*).

En écho à ce dont il a été question dans les paragraphes précédents, Ernst Robert Curtius avait affirmé que « [l]e style de Proust est un mélange d'intellectualisme et d'impressionnisme »¹. Cette dichotomie sous-tend déjà la complexité de l'expression stylistique de Proust, qui se joue souvent sur la coprésence de deux tendances opposées, s'inscrivant l'une dans la continuité en tant que conformité à la tradition descriptive naturaliste, l'autre dans un élan de renouvellement. En effet, Leo Spitzer observe que, si, d'un côté, Proust a une « tendance objectiviste à se détacher du contenu du récit », notamment pour les passages qui se rapprochent du traité, de l'autre, il se sert d'« une forme de narration *participante* à la vie des personnages »².

Les descriptions de Proust ne sont « pas seulement ralenties [...], mais microscopiques »³. Pour mieux dire, elles sont souvent « impressionnistes », car elles empruntent l'angle du personnage ou du lecteur. Ce qui en fait un « style défilé »⁴ : cela consiste en la description « triomphale » d'un mot ou d'une personnalité, notamment par le procédé de l'inversion au niveau de la subordonnée ou par les formations substantives. En suivant l'intuition de Curtius, Spitzer rappelle que Proust utilise un autre procédé typique de l'impressionnisme : la « description de perspectives optiques » sans considérer la position objective des objets dans l'espace⁵. Et ce ne seraient pas seulement des objets statiques qui, étrangement, se déplacent (les clochers de Martinville), mais aussi les souvenirs (comme le montre le passage sur la chambre « dans le tourbillon du réveil »). L'un des moyens privilégiés par Proust pour faire voir « l'instabilité de toutes choses »⁶, c'est la métaphore. Il fait usage également de la « composition en mosaïque », qui consiste en l'élimination systématique des différences entre un élément et l'autre (les « modèles ») pour en faire une « synthèse », ou encore, la méthode de la « juxtaposition d'épithètes inattendues »⁷.

Les images comparatives, souvent hyperboliques, semblent donc être l'un des moyens stylistiques les plus utilisés par Proust, tout particulièrement dans ses *ekphraseis*. La métaphore nous permet notamment d'approcher le potentiel « productif » des descriptions, ainsi que leur participation à la textualisation des épisodes de mémoire involontaire.

¹ SPITZER, Léo, « Le style de Marcel Proust », *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1970, p. 467-468. La citation est tirée de l'essai de Curtius *Marcel Proust*, publié pour la première fois en 1921 dans *Französischer Geist im neuen Europa*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1925, puis dans *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*, Bern, Francke Verlag, 1952 et traduit en français de l'allemand par Armand Pierhal.

² *Ibid.*, p. 461.

³ *Ibid.*, p. 407 : Spitzer cite la définition de Benjamin Crémieux, qui parlait de descriptions proustiennes comme prises au ralenti, et y rajoute la précision du détail. Plus loin, l'exemple du nénuphar « ballotté par le courant » veut montrer à quel point l'hyperbole de la comparaison amène Proust à « se perdre » dans les plis de la description.

⁴ *Ibid.*, p. 462.

⁵ *Ibid.*, p. 465.

⁶ *Ibid.*, p. 467.

⁷ *Ibid.*, n. 15 p. 469-470.

2.2.1. *Les figures de la contiguïté selon Barthes et Genette*

G. Genette admet que dans la « théorie proustienne du style »¹, on rencontre la difficulté de cerner le vrai rôle de la métaphore :

Comme l'écriture proustienne, l'œuvre de Proust est un palimpseste où se confondent et s'enchevêtrent plusieurs figures et plusieurs sens, toujours présents tous à la fois, et qui ne laissent déchiffrer que tous ensemble, dans leur inextricable totalité.²

La métaphore montre le chemin vers l'essence des choses, une sorte de correspondant de la mémoire involontaire dans l'expérience psychologique³. Le fait de rapprocher deux sensations séparées dans le temps et dans l'espace permet d'en dégager l'essence commune « par le miracle d'une analogie », mais où la métaphore aurait un avantage sur la réminiscence : la première ne serait qu'une contemplation « fugitive » de l'éternité, tandis que la seconde jouit de la « pérennité de l'œuvre d'art ». Le rapprochement de deux sensations par analogie montre la « collision » de relation métaphorique et relation métonymique⁴ chez Proust. Roland Barthes affirme d'ailleurs que le Nom (le nom propre) serait la forme linguistique de la réminiscence. Cette association permettrait de relier la catégorie référentielle du souvenir à l'univers linguistique, selon trois aspects : le pouvoir d'essentialisation, le pouvoir de citation et le pouvoir d'exploration⁵.

La métaphore proustienne expliquée par Genette opère un *déplacement*⁶, « un transfert de sensations d'un objet sur un autre », pour révéler l'essence des choses « en les aliénant »⁷. Loin d'aboutir à une assimilation complète, Proust fait en sorte que toute métaphore mette en avant aussi une résistance à l'assimilation⁸. Mais voyons comment cette figure et d'autres traits stylistiques typiques du descriptif ont été étudiés par la critique récente, en y guettant les traces d'une allusion à leur pouvoir dynamisant.

¹ GENETTE, Genette, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 39-67.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ Pour un approfondissement, nous renvoyons aux œuvres suivantes de Genette : GENETTE, Gérard, *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976, « L'âge des noms », *Mimologiques*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 315-328 et « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 41-63.

⁵ BARTHES, Roland, « Proust et les noms », *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 118-130. Barthes affirme lui aussi que l'apprentissage du héros connaît deux moments opposés : une illusion et ensuite une déception, pour enfin aboutir à la réalité de l'écriture. Avant d'y aboutir, le héros devra traverser la « forêt » de signes qui peuplent les relations d'amour, les œuvres d'art et les sorties dans le monde. Gilles Deleuze dans *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, explique cette traversée « décryptive ».

⁶ Cette image du déplacement prend d'autant plus de sens que les métaphores proustiennes consistent souvent en des « transpositions spatiales » : l'Opéra devient une crypte sous-marine et la mer, un paysage montagnard (GENETTE, « Proust palimpseste », *op. cit.*, p. 47).

⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 46.

2.2.2. La « phrase longue » comme représentation du réel selon Stéphane Chaudier

Les études de Stéphane Chaudier consacrées à la complexité du style de Proust sont nombreuses et croisent souvent la dimension du descriptif. Quand il s'occupe plus spécialement du portrait¹, il le compare à la description d'objets et de lieux. D'après Chaudier, celle-ci procède par association d'idées en raison du contact avec un réel fragmenté : chez Proust, en effet, la description ne montre pas les choses telles qu'elles sont, mais elle opère plutôt dans le but de convoquer « une efflorescence de rapports entre divers domaines sensoriels, entre diverses expériences »². Le contact entre la sensibilité du héros et l'objet à décrire dévoilerait, en effet, les richesses intérieures « perdues » du sujet.

D'un point de vue fonctionnel, Chaudier³ remarque très justement que la « phrase complexe » chez Proust sert aussi à articuler les différents éléments composant un phénomène, ou bien la composition *progressive* d'un objet⁴. Ce qui advient surtout, comme nous le savons, dans certains types de descriptions dynamiques (cf. Chapitre premier) d'objets « en train de se faire » (comme le bouclier d'Achille). Chaudier fournit l'exemple de l'apparition de la victoria de Mme Swann au Bois de Boulogne, donc la description d'un moyen de locomotion et du personnage qu'il transporte triomphalement, pris dans leur dynamisme. C'est pourquoi la « phrase longue » proustienne se prête-t-elle si bien à ce genre de représentations du réel : elle ne veut pas le dominer, nous dit Chaudier, elle veut juste « l'appréhender dans le mode essentiel de sa donation : le temps ».

Nous pouvons en outre reconduire certaines observations de Chaudier sur l'emploi des images à des procédés spécifiques adoptés dans les descriptions, notamment dans les « descriptions productives », puis dans la relation entre thème-titre et expansion selon le principe de lisibilité/illisibilité. La fréquence du mot « comme », déjà étudiée chez Spitzer⁵, s'explique aussi par la fréquence de figures « associatives », telles que la comparaison et la métaphore, avec sa version plus structurée, la métaphore filée. Cette conjonction qui « dissocie pour mieux amalgamer »⁶ montre, dans une perspective

¹ CHAUDIER, Stéphane, « Proust et l'art du portrait », dans ANSELMINI Julie et BERCEGOL Fabienne (dir.), *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Actes du colloque éponyme organisé du 11 au 18 août 2016 à Cerisy-la-Salle, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 53-79. Chaudier se demande si le portrait est une description comme une autre. Structuralement oui, la linguistique textuelle montre que le portrait rentre dans « le moule » du texte descriptif (hyperthème et sous-thèmes), mais d'un point de vue fonctionnel, comme Chaudier le montre dans son étude, description et portrait dans la *Recherche* ont moins d'affinités que de divergences en raison de l'action potentiellement infinie de « déchiffrement » de la nature humaine. Chaudier explique comment le portrait proustien veut livrer « des explications cohérentes sur le monde sociale ». Il aurait donc plus de contraintes que la description pure.

² *Ibid.*, p. 66.

³ CHAUDIER, Stéphane, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 », dans PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 411-449. Chaudier étudie la co-occurrence des trois traits stylistiques majeurs chez Proust, déjà observés par ses contemporains : 1. Longueur des phrases ; 2. Inventivité des images ; 3. Plurivocité des énoncés.

⁴ *Ibid.*, p. 420.

⁵ SPITZER, « Le style de Marcel Proust », *art. cit.*, p. 459-460.

⁶ CHAUDIER, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 », *art. cit.*, p. 423.

sémantique, le niveau de poéticité de la phrase proustienne, qui intègre une double dimension, à la fois esthétique et réflexive¹.

Ne serait-ce pas dans l'expansion du thème-titre que les adjectifs déploient leur potentiel descriptif ? Chez Proust, en effet, la série adjectivale² est très employée, notamment dans sa combinaison d'adjectifs discordants. Elle traduit « la complexité de la sensation telle qu'elle s'imprime dans la sensibilité »³ et veut dominer la fragmentation du réel et du temps. Dans les séries adjectivales, Proust utilise l'hypallage. Chaudier remarque, avec Genette, que la métaphore ne dégage pas la nature véritable des choses, mais au contraire les déréalise. Cette figure, telle qu'une « machine poétique », permet à l'écrivain d'en exploiter la « productivité »⁴, voire dans la description qui se voudrait réaliste.

En approchant l'expansion du thème-titre dans une description, qui peut exprimer, nous le rappelons, tant des attributs/qualités que des parties, la série adjectivale met en scène le potentiel inépuisable de toute opération de dépliage : c'est le cas de l'énumération.

2.2.3. *Énumération et coutures apparentes : les tensions textuelles selon Isabelle Serça*

L'énumération tout court, nous le savons, serait l'une des dérives « métonymiques » de la description, une tendance à la dispersion des détails sous forme de liste. L'étude de Serça sur l'énumération proustienne⁵ se place dans le cadre intraphrastique. En partant des exemples canoniques du roman, tels que la liste (par exemple les listes asyndétiques du menu de Françoise ou des « chambres »), Serça opère une classification en *continuum*⁶, entre le pôle de l'énumération proprement dite, et celui de l'apposition. Elle « mobilise » donc une position dans la phrase vers une fonction syntaxique précise.

¹ CHAUDIER, Stéphane, « "Comme", morphème de poéticité », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°35, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2005, p. 105-116. L'extrait choisi pour l'analyse est une description, « une aquarelle » représentant les falaises aux Creuniers (*RTP II*, 244-245), mais tout d'abord une description, quoique statique. Le passage révèle la complexité de la relation entre auteur et locuteur (dans ce cas spécifique, entre Proust et Elstir). Chaudier y repère les enjeux esthétiques et les marques stylistiques de l'ironie et de la poéticité. Notamment, la ressemblance entre l'église de Balbec et la falaise, puis des roches de l'aquarelle avec la cathédrale, lui permet d'analyser la motivation métonymique de cette figure. Le procédé de l'*ekphrasis* traditionnelle est brisé par le « mais » qui fait suivre le morceau descriptif plus traditionnel d'une conception plus moderne du paysage représenté sur la toile.

² CHAUDIER, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 », *art. cit.*, p. 422. Voir aussi à ce sujet l'article du même auteur : « À la recherche d'une figure : les séries d'adjectifs chez Proust », *Bulletin Marcel Proust*, n°50, « Spécial Cinquantenaire », 2000, p. 59-80.

³ CHAUDIER, « À la recherche d'une figure : les séries d'adjectifs chez Proust », *art. cit.*, p. 61.

⁴ CHAUDIER, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 », *art. cit.*, p. 423.

⁵ SERÇA, Isabelle, « "Choisir le mot juste ?" Énumération/Reformulation : entre syntaxe, sémantique et rhétorique », dans HENROT SOSTERO, Geneviève et SERÇA, Isabelle (éds.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes 30 », 2013, p. 175-193.

⁶ *Ibid.*, p. 181.

La figure de la reformulation ou reprise¹ se relie elle aussi au processus d'assimilation adopté par la structure descriptive qui peut opérer un remaniement du thème-titre².

L'expression de la continuité chez Proust est « l'idéal auquel aspire un moi en proie à la discontinuité »³. Selon Serça, l'une des marques textuelles typiques de cette tension serait la parenthèse⁴ : au pluriel, elle désigne le signe de ponctuation, tandis qu'au singulier, la figure de rhétorique est proche de la digression. Et quelle digression plus efficace que celle amorcée par les bonds en arrière opérés par la mémoire ?

2.2.4. *Impressionnismes de mémoire et effets de surprise selon Geneviève Henrot*

Le premier sujet d'élection des études d'Henrot concerne les manifestations stylistiques de la mémoire involontaire. Or, il nous semble que les réminiscences s'entourent souvent de morceaux descriptifs, qui précèdent, suivent ou qui textualisent le phénomène mémoriel.

Un passage vers la dimension narratologique peut bien s'opérer par l'intermédiaire de l'écriture impressionniste : c'est l'analyse du suspens dans les épisodes de mémoire involontaire⁵. Le faisceau de stylèmes repérés par Henrot inclut, entre autres, les retards visant à éloigner le sujet du verbe et le verbe de son objet, la valeur subjectivante de la place de l'adjectif, le renversement entre rôles profonds et positions syntaxiques, obtenu entre autres par la construction moyenne-passive⁶.

¹ Les deux figures se rapprochent d'autres figures de construction telles que la synonymie et la gradation. Serça remarque que la définition linguistique de « convergence » proposée par Yvette Louria dans *La Convergence stylistique chez Proust*, Paris, Nizard, 1971 est plus étroite que celle d'énumération puisque la première présuppose un terme « pivot », souvent absent dans la seconde.

² Cf. ADAM et PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, op. cit., p. 128-133 pour les « macro-opérations descriptives ».

³ SERÇA Isabelle, « Continuité », *DMP*, op. cit., p. 230.

⁴ Dans *Les Coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, 2010, Serça s'occupe de la « perspective subjective » dans la description (p. 202 et suiv.). Nous signalons également l'analyse de Stéphanie FONVIELLE et Hughes GALLI, « La figure du *distinguo*. Esthétique du fragment dans la *Recherche* », dans HENROT SOSTERO, Geneviève et SERÇA, Isabelle (éds.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, op. cit., p. 61-78, qui situe le *distinguo* dans son agencement hybride entre fragmentaire et successif et en tant que manifestation de description fragmentaire dans la construction du texte.

⁵ HENROT SOSTERO, Geneviève, « De l'impression à l'expression : stylèmes du suspens(e) chez Proust », *Modèles linguistiques*, Tome XXXIX, 2017, vol. 75, « Écriture impressionniste et monologue intérieur (I) », articles réunis par Davide Vago, Toulon, Éditions des dauphins, 2017, p. 65-85. Nous signalons également HENROT, Geneviève, « La mémoire involontaire dans la *Recherche* : pour une fictiogenèse, du micro au macro-récit », dans FONVIELLE, Stéphanie (dir.), *Le Récit bref*, Paris, Classiques Garnier, « Revue d'études proustiennes », 2018 [sous presse] pour une application du modèle linguistique de Marta Krol (cf. Chapitre premier) : nous y reviendrons notamment au Chapitre 4 et au Chapitre 5, quand nous traiterons de plus près de narratologie dans le descriptif. Une étude qui annonce partiellement cette perspective est : HENROT SOSTERO, Geneviève, « La réminiscence comme événement : saillance, agentivité, transformation », dans BALLARDINI, E., PEDERZOLI, R., REBOUL-TOURÉ, S., TRÉGUER-FELTEN, G. (éds.), *Les facettes de l'événement : des formes aux signes*, mediAzioni 15, 2013. Sur l'écriture impressionniste de Proust voir aussi : HENROT SOSTERO, Geneviève, « Proust e l'impressionismo », *Quaderni proustiani*, n°10, mai 2016, p. 53-70.

⁶ Pour une étude plus détaillée sur l'expression de la voix passive dans les épisodes de mémoire involontaire, cf. HENROT SOSTERO, Geneviève, « Mémoire et voie moyenne : ou comment dire l'involontaire », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°35, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2005, p. 77-92. Henrot remarque combien l'emploi des verbes de mouvement est fréquent notamment dans les phrases de voix pronominale. La diathèse moyenne privilégiée semble investir l'intentionnalité du sujet dans son activité ou passivité du processus de ressouvenir, et dans l'actance des verbes,

2.3. Le descriptif en narratologie : singulatif vs itératif

Comme le remarque Stéphane Chaudier¹, et Genette avant lui, ce qui délivre la description de sa tâche didactique, à savoir sa « prétention encyclopédiste », c'est le primat de l'imaginaire. Chez Proust, nous retrouvons une technique narrative que Brian Rogers appelle la « double vision »². Le mot « vision » revient de manière intéressante aussi dans un contexte narratologique pour souligner l'approche impressionniste de Proust dans sa structuration du récit. Combinant la « promenade » avec la métaphore, cette technique place le héros et son histoire dans un cadre « poétique ». Le narrateur regarde à travers deux verres : l'un, de la *fiction* traditionnelle, qui le veut conteur de son histoire ; l'autre, de l'analyse des sensations perdues pour y retrouver leur essence. En effet, la promenade³ est une activité de loisir qui permet à Proust à la fois d'illustrer un rituel social ou familial et aussi de déplacer son regard de l'intérieur vers l'extérieur. L'espace de la promenade est donc bel et bien « un espace mobile [...] aussi fuyant que le temps »⁴. Un rituel familial, mais aussi une « parade »⁵ qui favorise les rencontres ou les rendez-vous amoureux. Si les promenades sont un prétexte pour des excursions motivées par le désir de la découverte, tant de la nature des lieux que des sites d'intérêt artistique, elles sont aussi inspirées par une autre sorte de désir, charnel : le héros se fait soit guider par celui-ci, pendant ses pérégrinations pluvieuses dans les bois de Roussainville par exemple, soit surprendre, lorsqu'il croise des jeunes inconnues pendant ses excursions en voiture avec Mme de Villeparisis, ou bien en flânant par les rues de Paris et les *calli* Venise.

Mais comment textualiser la pratique de la promenade au niveau de la narration ? L'emploi des temps verbaux offre un exemple du traitement de la temporalité des événements « rituels » dans la *Recherche* : l'imparfait s'investit des nouvelles fonctions du récit.

2.3.1. L'itérativité de la « journée-type » : cycles et répétitions selon Genette et Houston

Dans « Discours du récit », G. Genette expose les enjeux de la fréquence narrative (ou « aspect ») dans la *Recherche* : « les relations de fréquence (ou plus simplement de

à savoir dans les rôles sémantiques d'agent et de patient, puis de la catégorie de la voix pronominale (« voie moyenne »). Les souvenirs agissent sur le sujet, sans pour autant qu'ils soient des agents à plein titre, mais ils peuvent toujours remplir d'autres rôles de la zone ergative.

¹ CHAUDIER, Stéphane, « Description », *DMP, op. cit.*, p. 294-295.

² ROGERS, Brian G., *Proust's Narrative techniques*, Genève, Droz, 1965, p. 12. Dans son ouvrage, Rogers montre d'une part, la variété des genres dans la *Recherche*, et d'autre part, l'interdépendance entre fiction et poésie.

³ Pour une synthèse sur le sujet de la promenade dans la *Recherche*, nous renvoyons à l'article : CHEVALIER, Anne, « Promenade », dans *DMP, op. cit.*, p. 803-804.

⁴ *Ibid.*, p. 803-804.

⁵ *Ibid.*

répétition) entre récit et diégèse »¹. Le poéticien suggère la dépendance des récits itératifs, et d'une manière similaire des descriptions, à l'égard du récit singulatif dans le roman traditionnel². Son étude montre en effet que Proust fait large usage de l'itératif dans la *Recherche*, au point que ce régime est devenu l'un de ses traits stylistiques typiques. Les trois premières sections surtout sont itératives, puisqu'elles exposent des événements rituels (sauf certaines scènes « dramatiquement importantes » comme la promenade aux clochers de Martinville). À partir d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* se rétablit la prédominance du singulatif, quoique certaines scènes soient encore itératives (promenades à Balbec avec Mme de Villeparisis, tableaux de Doncières, sorties matinales du héros pour voir la duchesse de Guermantes, voyages en petit train vers La Raspelière, promenades à Venise) : nous remarquons donc une coïncidence entre « description promenade » et « scène itérative ». Genette introduit également un type d'itératif « de surface » : le « pseudo-itératif », à savoir l'imparfait employé dans des scènes présentées comme itératives mais trop riches en détails et précisions pour l'être vraiment. Genette veut expliquer ce caractère itératif du récit par l'opposition entre le « singularisme » de la sensibilité de l'être proustien et l'itérativité de sa sensibilité temporelle.

Le large usage que Proust fait de l'itératif dans la *Recherche* en fera l'un de ses traits stylistiques typiques. Houston étudie cet emploi spécifique dans le modèle de la « journée-type »³, celle qui opère une description « type », et donc passible d'être étendue d'une journée entière, d'une partie de celle-ci, ou bien d'un moment singulier, comme le déjeuner à Combray. Houston retrouve dans la *Recherche* deux unités temporelles fondamentales⁴ : les « points de repère » comme le « procédé qui consiste à charger l'unité temporelle que forme une journée ou une soirée de toutes sortes d'événements passés ou même futurs » et la « journée-type », qui est aussi un point de repère mais en plus, elle est le modèle de beaucoup d'autres (le récit est à l'imparfait).

Comment la description est-elle traitée dans ces unités majeures du texte ? Une « journée-type » peut inclure, entre autres, une promenade. Houston parle d'une « structure géographique » dans la *Recherche*, qui s'opposerait à la « structure temporelle »

¹ GENETTE, Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 145.

² *Ibid.*, p. 147-148. Genette appelle « récit itératif » (syllepse narrative), le récit qui raconte « 1 fois ce qui s'est passé *n* fois (1H/nR) » et « récit singulatif » celui qui raconte « 1 fois ce qui s'est passé 1 fois (1R/1H) ».

³ Nous renvoyons à HOUSTON, John Porter, « Temporal patterns in *La Recherche* », *French Studies*, janvier 1962 ; traduction française : « Les structures temporelles dans *À la recherche du temps perdu* », dans GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan, (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 88-104, et à DEBRAY-GENETTE Raymonde, « Phrase, rythme, prosodie : genèse des aubépines », dans *Recherche de Proust, op. cit.*, p. 105-141. Selon Houston, la *Recherche* aurait une « structure circulaire » : le cycle des saisons revient à son point de départ. Proust abandonne la technique réaliste-naturaliste des « chapitres » pour revenir aux « structures temporelles » (à la manière de Balzac), un peu désuètes. Les descriptions dans le roman seraient nombreuses à cause de l'emploi important de l'ellipse, l'une des techniques vouées à « briser » le récit linéaire et à empêcher une « notation réaliste ».

⁴ HOUSTON, « Les structures temporelles dans *À la recherche du temps perdu* », *art. cit.*, p. 90.

traditionnelle (cf. aussi le type de « temps événementiel¹ »), notamment à propos de l'unité temporelle des années dans « Combray » : en effet, le Narrateur propose un lien entre les deux côtés, ce qui marque une époque différente de celle du début. Plus spécialement, comme le souligne Genette², la séquence narrative (ou plutôt descriptive) de « Combray » voit l'opposition entre le côté de Méséglise et le côté de Guermantes et l'éloignement progressif des deux endroits par rapport à la maison de la famille du héros au cours d'une « promenade intemporelle et synthétique » (qui est textualisée selon l'ordre itératif). Le Narrateur rassemble dans une promenade « collage » les événements saillants de son enfance, considérant moins la chronologie réelle que la « proximité spatiale », l'« identité de climat », ou la « parenté thématique » de tel ou tel autre événement choisi. Proust montre ainsi la « capacité d'autonomie temporelle du récit ». Genette nomme « syllepses temporelles »³ de tels groupements anachroniques. La même structure géographique serait à retrouver dans *Sodome et Gomorrhe II*, lors du voyage en train qui précède un dîner chez les Verdurin : chacun des arrêts du chemin de fer d'intérêt local à un événement particulier⁴.

Les exemples de Houston sont utiles pour le propos qui est le nôtre, puisqu'il est question des descriptions d'un point de vue dynamique. La promenade n'est pas seulement un rituel familial ou social, qui s'exprime le plus souvent par un temps itératif, mais à un niveau structurel du récit, elle devient une véritable technique narrative, un outil apte à déployer la poétique proustienne.

2.3.2. La « promenade » comme technique narrative selon Brian Rogers

Brian Rogers⁵ interprète la pratique de la promenade comme un outil privilégié d'argumentation de la *Recherche* : à savoir le déploiement de la poétique proustienne. Jean Santeuil offre d'anciennes versions de l'« ouverture », de la « promenade » et du « salon », trois motifs qui permettent d'organiser la narration, ainsi que l'argumentation tout le long de la *Recherche*. Le développement des techniques narratives chez Proust est marqué par la fonction dramatique⁶ accordée à la poésie dans *Jean Santeuil* : la pratique

¹ *Ibid.*, p. 94-95 : « Proust n'utilise pas la narration événementielle courante autant que les autres romanciers parce que, dans un roman à la première personne, elle risquerait de créer une impression sèche et schématique du temps sans rien garder de la richesse, des emboitements et des hésitations de la mémoire. Proust utilise de subtils moyens stylistiques pour briser le temps linéaire ; c'est ainsi que les événements ne sont pas présentés dans une succession monotone, mais avec de brusques glissements dans la perspective temporelle ».

² GENETTE, « Discours du récit », *op. cit.*, p. 119-121.

³ *Ibid.*, p. 121.

⁴ HOUSTON, *art. cit.*, p. 101 : « [L]e procédé n'a pas seulement l'avantage d'imposer au récit l'ordre de l'imaginaire, mais en plus ce train symbolique donne une atmosphère particulière au second séjour à Balbec. Le mouvement du train, à la fois régulier, mécanique et cyclique, résume l'agitation futile de la société ».

⁵ ROGERS, *Proust's Narrative Techniques*, Genève, Droz, 1965.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

de la promenade serait le développement de la réponse du poète à la beauté dans son mouvement à travers l'espace et à travers le temps.

Comme nous l'avons vu plus haut, la pratique de la promenade montre des convergences narratologiques avec le poème en prose¹. L'agencement de séquences poétiques retrouvé dans les manuscrits de *Jean Santeuil*² serait précurseur des procédés employés pour développer des motifs de l'esthétique de la *Recherche*. Ici, le contraste temporel entre les poèmes en prose ajouterait une nouvelle dimension aux sensations inspirées par le changement de l'espace : la promenade permet surtout une acuité de la perception. Deux exemples parmi d'autres seraient la promenade au Bois de Boulogne à la fin du *Côté de chez Swann* et les révélations du *Temps retrouvé*³ partageant une réflexion sur la comparaison entre passé et présent. Les « kaléidoscopes spatiaux », les correspondances baudelairiennes sont un élément important dans ces poèmes en prose, s'exprimant notamment par des métaphores en chaînes. Dans d'autres cas, les variations acoustiques jouent un rôle dans la réponse du héros à la nature, notamment dans l'ouverture de *La Prisonnière*.

Rogers montre donc comment la *promenade* est traitée comme un outil d'argumentation intellectuelle de la narration par le moyen de références croisées entre une séquence de promenade et une autre. Le rôle joué par le procédé de la promenade est exceptionnel dans la mesure où chaque exemple constitue un lien dans une séquence de montages représentant le chemin spirituel du héros. Ce réseau intratextuel n'est qu'un exemple des renvois qui sont mis en œuvre par Proust : quels seraient ses modèles littéraires en matière de description ?

3. Jeux intertextuels : de « l'imitation » dans le descriptif

D'après Annick Bouillaguet, le jeu intertextuel⁴ consiste « à créer une œuvre-réseau, une œuvre assimilatrice, [...] une œuvre-somme », mais aussi à instaurer un équilibre entre une création originale et une volonté de récapitulation ». S'il était question d'élaborer une « poétique de l'imitation proustienne »⁵ et de définir la complexité de ce

¹ *Ibid.*, p. 56. Rogers aussi remarque la grande variété de genres qui textualisent la pratique de la promenade : si la narration s'alterne à la description et à l'analyse psychologique, la distinction entre prose et poésie y est aussi nuancée.

² D'après Rogers, dans les manuscrits de *Jean Santeuil* le montage des poèmes en prose se retrouve en relation au contexte des promenades, notamment par des chaînes de passages lyriques exprimant la sensibilité du poète par rapport aux changements climatiques, saisonniers ou géographiques.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ BOUILLAGUET, Annick, *Marcel Proust : le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du Titre, 1990, p. 8.

⁵ BOUILLAGUET, Annick, *Proust lecteur de Balzac et Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Champion, 2000, p. 15-16. Pour un approfondissement, nous renvoyons à BOUILLAGUET, Annick, *L'Écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996 et à BOUILLAGUET, Annick, *Proust et les Goncourt : le pastiche du Journal dans le Temps retrouvé*, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1996. Nous renvoyons également aux lectures de PROUST, Marcel, *Les Pastiches de Proust*, édition critique et commentée par Jean Milly, Paris, A. Colin, 1970 et de MILLY, Jean,

procédé chez Proust, nous pourrions reprendre le terme de « surimpressionnisme »¹ utilisé par Genette et déjà cité lors du développement sur l'approche phénoménologique d'Anne Simon. Le terme était alors utilisé pour l'effet changeant des visages des personnages de la *Recherche* : des couches qui « se superposent » pour édifier une figure à plusieurs plans². D'où la définition de l'écriture de Proust, ainsi que de son ouvrage, comme « palimpseste »³, plusieurs figures et plusieurs sens se confondant et s'enchevêtrant, « ne laiss[ant] déchiffrer que tous ensemble, dans leur inextricable totalité »⁴.

Cependant, avant que son œuvre devienne objet d'études stylistiques et intertextuelles, Proust a pratiqué lui-même le rôle de critique stylistique d'autres écrivains. Du côté du descriptif, nous nous limitons à reporter quelques analyses sur certains auteurs réalistes, notamment Flaubert.

3.1. Proust stylisticien

Dans le *Temps retrouvé*, Proust s'exprime contre le réalisme, qu'il taxe de « littérature de notations » (*RTP IV*, 473) et « misérable relevé de lignes et de surfaces » :

Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque, puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note que la réalité est contenue (la grandeur dans le bruit lointain d'un aéroplane, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une madeleine, etc.) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas ?

Le jeune Proust est en effet non seulement critique « pictural », mais aussi critique littéraire⁵. Ce n'est pas un hasard, en effet, si Proust rapproche le style d'une impression artistique, une question de couleurs, de nuances, de musicalité : « [L]e style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision » (*RTP IV*, 474). L'observation minutieuse du réel typique du courant réaliste est assimilée par Proust grâce à une technique de la vision qui en dégage l'essence par le style d'écriture. Nous traitons brièvement ici comment Proust a pu être inspiré en cela par les traits dynamiques de la prose de Flaubert.

Proust et le Style, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1970, et du même auteur, « Proust et Henri de Régner : modes proustiens de l'intertextualité », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 100, 2000.

¹ GENETTE, « Proust palimpseste », *op. cit.*, p. 49. Genette cite B. Crémieux, cité par A. Maurois.

² *Ibid.*, p. 53-54.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*

⁵ MILLY, « Style », *DMP*, *op. cit.*, p. 970. Cf. aussi le développement sur les influences picturales chez Proust dans ce chapitre.

3.2. Un archétype du dynamisme proustien : le « trottoir roulant » de Flaubert

La question du style a intéressé Proust lui-même, nous le savons, en tant qu'auteur d'articles critiques, dont nous rappelons ici celui à propos du style de Flaubert¹. En outre, Proust prend plusieurs fois sa défense lors de certaines querelles sur la beauté de son style. Pourtant, dans l'article « À propos du "style" de Flaubert »², Proust avoue que « la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore »³. Si d'une part, Proust montre les éléments qui ne sont pas toujours réussis chez Flaubert, de l'autre, il ne s'abstient pas pour autant de faire ses louanges. Proust donne un jugement d'ensemble positif lors de la comparaison du style de Flaubert à une image du dynamisme et mouvement : « Mais enfin la métaphore n'est pas tout le style. Et il n'est pas possible à quiconque est un jour monté sur ce grand *Trottoir roulant*⁴ que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini, de méconnaître qu'elles sont sans précédent dans la littérature »⁵. Ce que l'écriture flaubertienne inspire chez Proust, c'est une sorte de défilé. Il n'y a aucun doute que l'importance de l'« activité des choses » chez Flaubert implique une grande variété de verbes, ce qui nous dit déjà quelque chose à propos de l'affinité entre le dynamisme de son style et celui de Proust. L'image du *trottoir*, comme par hasard, se révèle être intéressante puisqu'elle évoque la promenade, un mouvement dans un contexte urbain, et résume donc bien un point de vue qui voit bouger ce qui l'entoure : l'attention est donc déplacée du sujet à l'espace perçu.

Cette attention de Proust aux aspects dynamiques⁶, tantôt efficaces tantôt manqués, chez Flaubert, nous amène à la querelle classique sur la tendance textuelle la plus adoptée par l'école réaliste, à savoir le descriptif. Flaubert en fait bon usage, d'une manière qui n'est pas pour déplaire à Proust, puisqu'il s'en inspire lui-même pour ses descriptions.

¹ Nous ne traiterons pas dans cette étude de la comparaison entre le style de Flaubert et de Proust. Nous le mentionnons pourtant comme entrée en matière pour montrer le souci de Proust pour la question du style de « vision ». Nous renvoyons pour un approfondissement à NATUREL, Mireille, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999 et « Le rôle de Flaubert dans la genèse du texte proustien », *Bulletin Marcel Proust*, 1993, n° 43, à l'ouvrage déjà cité BOUILLAGUET, Annick, *Proust, lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2000. Pour une analyse « génétique » de Flaubert, voir DEBRAY-GENETTE, Raymonde, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988.

² PROUST, Marcel, « À propos du "style" de Flaubert », *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiche et Mélanges suivi de Essais et Articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971. L'article est paru le 1^{er} janvier 1920 dans la *Nouvelle Revue Française*.

³ *Ibid.*, p. 586.

⁴ De nombreuses études ont été menées également sur les affinités de style entre la *Recherche* de Proust et Flaubert. Dans les premières pages de *L'Éducation Sentimentale*, le jeune protagoniste Frédéric Moreau se trouve à bord du bateau la *Ville-de-Montereau* qui se prépare à partir et fume « à gros tourbillons » devant le quai Saint-Bernard à Paris. Tout d'abord, on a l'impression que ce n'est qu'un défilé d'images qui s'écoule devant les yeux du jeune homme, tel un « papier peint roulant » (et Proust lui-même définira le style de Flaubert comme un *trottoir roulant*).

⁵ PROUST, « À propos du "style" de Flaubert », *art. cit.*, p. 587.

⁶ Pour un approfondissement sur le rôle fondateur du dynamisme du style chez Flaubert, de sa « modernité picturale », et de ce que Proust en aurait retenu pour son propre style, nous renvoyons à l'article déjà cité : NEEFS, Jacques, « La prose vision, de Flaubert à Proust », dans GEORGES-MÉTRAL, Alice (de) (dir.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 273-287.

Nous pourrions à ce point nous interroger sur les relations entre le descriptif dans la *Recherche* et ses sources textuelles plus ou moins avouées. La notion d'intertextualité nous servira donc d'angle d'attaque pour analyser des telles démarches, entre imitation et créativité.

III. GÉNÉTIQUE

1. Analyses génétiques du descriptif proustien : l'approche classique

Les approches critiques présentées jusqu'ici nous ont montré comment l'analyse du descriptif gagne en efficacité grâce à l'intégration de différentes disciplines : la poésie par la phénoménologie et/ou par la linguistique, les études sur le style par les instruments de la rhétorique, ainsi que de la linguistique ou de la narratologie. Il nous semble, cependant que l'étude du descriptif dans son aspect dynamique pourrait bénéficier d'un approfondissement qui met en lumière son évolution, à savoir ses étapes d'élaboration dans les avant-textes. Cette optique peut être intégrée aux précédents grâce à l'apport de la critique génétique.

L'analyse des manuscrits montre l'existence de deux grands types d'écriture littéraire¹, qui peuvent néanmoins se trouver combinés, alterner, ou se substituer l'une à l'autre chez un même écrivain : l'écriture « à programmation scénarique », (à programme) qui se fonde sur un plan initial (par exemple celle de Flaubert ou de Zola) ; et l'écriture « à structuration rédactionnelle » (de premier jet), qui s'articule au fur et à mesure de son élaboration (entre autres, chez Stendhal ou Kafka), type auquel appartient Proust².

Jean Milly, pionnier de l'étude sur l'analyse génétique du style dans la *Recherche*³, n'a pourtant pas consacré d'étude génétique spécifique au descriptif. Certainement, l'intérêt génétique autour du motif du voyage et de la promenade n'a pas manqué d'intéresser la critique, surtout en ce qui concerne certains passages capitaux de la *Recherche* : les promenades des deux côtés de Méséglise et de Guermantes et celles à Venise par exemple. Nous nous limitons à rappeler ici les études de la génétique « classique » de Claudine

¹ DE BIASI, Pierre-Marc, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2011, p. 74-78.

² La correspondance, ainsi que les brouillons, révèlent en fait, dans un premier temps, une certaine tendance de Proust à l'organisation, à la création d'un plan, qu'il ne respecte pas, finalement, en raison des bouleversements tant personnels qu'historiques qui ont affecté la quinzaine d'année de rédaction de la *Recherche*.

³ MILLY, Jean, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985. Voir notamment les analyses d'un court fragment de « Combray », « L'arrière-cuisine de Françoise » (p. 9-17), qui compare trois versions des avant-textes avec l'état définitif d'un point de vue stylistique et génétique. Dans le même ouvrage, Milly s'occupe aussi de la ponctuation des manuscrits, différente de celle qui nous est donnée dans les éditions critiques. Dans « Phrase, Phrases », *art. cit.*, p. 206, l'analyse comparée de Milly montre « l'aspect poétique du texte [proustien], celui de cadences, mais aussi celui des « rimes » internes, des effets d'assonances et d'allitérations ».

Quémar¹ sur les rêveries onomastiques et sur les différentes versions des côtés de Combray. Ses études veulent montrer qu'un certain thème, dans le cas spécifique, l'image onomastique proustienne² n'est pas un produit fini de son imagination, mais plutôt un travail en évolution : les brouillons révèlent que les images (le « principe d'analogie phonique ») n'ont pas jailli toutes faites³. Par une « lecture palimpseste »⁴ de « Noms de Pays », Quémar veut éclairer le véritable mécanisme d'association phonique dans les noms normands et bretons, qui est masqué dans le texte publié⁵. Son étude montre également la disproportion entre « l'espace » consacré à l'un et à l'autre côté, le développement sur la promenade de Méséglise étant beaucoup moins long.

Jo Yoshida⁶, de son côté, s'est occupé notamment des promenades du séjour à Venise et de la description architecturale de l'église de Balbec. Cette dernière étude en particulier, qui veut aussi compléter et éclairer l'étude de Quémar, vise à suivre la formation du voyage à Balbec, qui se relie à la rêverie des noms. Quoique les deux séquences finissent par être séparées dans le texte publié, notamment par l'intercalage des épisodes de Gilberte et de Mme Swann, les morceaux faisaient partie d'un tout cohérent dans les avant-textes. En outre, selon la toute première version du « voyage au Nord » et l'influence ruskinienne, la description de l'église de Balbec aurait été inspirée par la cathédrale de Bayeux, remplacée ensuite par celle d'Amiens.

Il s'agit bien d'études centrées sur des descriptions de paysages, « imaginés » ou « réels »⁷, en laissant comme implicite le statut linguistique de ces fragments : des textes

¹ QUÉMAR, Claudine, « Sur deux versions anciennes des côtés de Combray », *Études proustiennes II*, 1975, p. 159-182 ; QUÉMAR, Claudine, « Rêverie(s) onomastique(s) proustienne(s) à la lumière des avant-textes », *Littérature*, n°28, p. 77-99 : repris dans *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 71-102. Nous signalons également une étude génétique sur la dimension architecturale, qui nous occupera dans le Chapitre 5 : QUÉMAR, Claudine, « L'Église de Combray, son curé et le Narrateur (trois rédactions d'un fragment de la version primitive de « Combray ») », *Études proustiennes I*, 1973, p. 277-342.

² La question des paysages issus de l'audition colorée a été traitée à l'origine dans BARTHES, Roland, « Proust et les noms », *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 118-130, puis dans GENETTE, Gérard, « L'âge des noms », *Figures*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972 et GENETTE, Gérard, *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976.

³ QUÉMAR, « Rêverie(s) onomastique(s) proustienne(s) à la lumière des avant-textes », *art. cit.*, p. 88-90.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 92 : Les images évoquées, entre autres, par les noms de Pont-Aven, Quimperlé et Coutances, visent à éliminer le mythe de l'audition colorée et à montrer que la productivité sémantique du Nom est liée à ses composantes matérielles et qu'elle s'explique par une « connivence » entre un phénomène d'attraction lexicale par homophonie ou par assonance (et/ou allitération) et des sèmes d'origine mnémonique.

⁶ YOSHIDA, Jo, « Métamorphose de l'église de Balbec : un aperçu génétique du « voyage au Nord » », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°14, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983 et YOSHIDA, Jo, « L'après-midi à Venise : autour de plusieurs textes inédits sur la basilique Saint-Marc », *Cahiers Marcel Proust 14, Études proustiennes VI*, Paris, Gallimard, 1987, p. 167-189.

⁷ Pour une étude approfondie sur la genèse des promenades des deux côtés dans la première partie de l'œuvre, nous renvoyons à WADA, Akio, *La Création romanesque de Proust : la genèse de « Combray »*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes 22 », 2012. Cette étude présente une datation et un classement des brouillons de « Combray », des dactylographies et des remaniements importants qui les concernent, selon l'ordre rédactionnel (ce qui constitue l'enjeu de la génétique) à partir d'octobre 1909, lors de l'établissement des manuscrits au net pour le « début », jusqu'à l'été 1911, lors de l'établissement de la dactylographie pour le « Temps perdu ». Son procédé de classification suit : (A) l'ordre rédactionnel des versions d'un même passage ou épisode ; (B) l'ordre rédactionnel des passages différents d'un même thème ou personnage ; (C) l'ordre rédactionnel des manuscrits.

qui approchent le paysage sont le plus souvent des descriptions. Ces études demeurent d'une importance capitale en ce qui concerne le repérage des fragments manuscrits dans les réseaux des cahiers, ce qui nous sera utile aussi dans notre travail de comparaison. Cependant, il nous faut bien introduire une analyse génétique plus efficace, pour ainsi dire mise à jour, par l'approche multidisciplinaire.

2. L'approche multidisciplinaire du descriptif

Dans la perspective interdisciplinaire que Herschberg Pierrot¹ appelle « style de genèse » et que nous avons exposé dans le Premier Chapitre, chez Proust, il est possible d'observer une continuité du style de genèse au style de l'œuvre, du type digressif et commentatif². Parmi les approches multidisciplinaires intégrant l'analyse génétique à l'étude sur la langue et le style, nous donnons un aperçu des études de Raymonde Debray-Genette et de Geneviève Henrot Sostero.

2.1. Style et génétique : les moments fugaces de la mémoire selon Geneviève Henrot

D'après Ph. Hamon, « la description est la *mémoire* du texte »³, puisqu'elle fait appel au patrimoine immatériel « en stock » du lecteur, son déjà lu d'une part et son vécu de l'autre. Une compétence linguistique (un *savoir* sur le lexique) mais aussi encyclopédique (un *savoir* sur le monde et sur le texte). Autrement dit, le lecteur mène une recherche dans la mémoire, cette notion si typiquement proustienne, pour procéder à un travail de comparaison.

Henrot⁴ a étudié les manifestations fugaces de la mémoire involontaire dans la *Recherche* dans le but d'en dévoiler non seulement le projet structural, mais aussi la motivation stylistique : ce procédé veut notamment mettre au jour le double effet d'un travail sur le texte visant d'un côté à transmettre la « germination de l'impression » et de l'autre, à la faire vivre telle quelle au lecteur (« comment s'écrit la résurgence et comment le camouflage ? »)⁵. Ce dernier aspect demeure l'un des enjeux les plus intéressants de notre étude : grâce aux nouveaux outils dont se sert la linguistique en ces dernières années, il nous sera possible de mieux définir ces effets de « participation » au récit⁶. Le thème des

¹ HERSCHBERG PIERROT, Anne, « Style et genèse des œuvres (Flaubert, Proust, Barthes) », DE BIASI, Pierre-Marc et HERSCHBERG PIERROT, Anne (dir.), *L'Œuvre comme processus*, Actes du Congrès mondial de critique génétique, Cérisy-la-Salle, 2-9 septembre 2010, Paris, CNRS éditions, 2017, p. 101-107.

² *Ibid.*, p. 103.

³ HAMON, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 42 et p. 52. Nous soulignons.

⁴ HENROT, *Délits/Délivrance*, *op. cit.*, p. 169.

⁵ *Ibid.*, p. 8-10.

⁶ D'ailleurs Henrot a approfondi la question de l'expérience testimoniale dans les fragments de la mémoire involontaire dans : HENROT, Geneviève, « La mémoire involontaire dans la *Recherche* : pour une fictiogenèse, du micro au macro-récit », *op. cit.* Nous y reviendrons dans le détail au Chapitre 4 et 5.

promenades est actualisé par les descriptions célèbres des clochers de Martinville et des trois arbres d'Hudimesnil, des « épiphanies manquées » en mouvement, dont la genèse confirme la symétrie, aussi par le partage du clocher de Saint-Hilaire : elles seraient pour affirmer la résistance de l'inconscient face aux sollicitations de la mémoire ou bien l'échec cognitif du héros¹. Henrot remarque, par exemple, à propos du morceau sur le donjon de Roussainville à la fin d'*Albertine disparue* (RTP IV, 269)² que Proust a remplacé les éléments naturels d'un paysage, tels que *colline, nuages et fleuves*, présents dans les avant-textes, par le *donjon* dans le texte définitif. Un procédé qui vise à réduire la « lisibilité »³ de la féminité : dans notre contexte descriptif, nous associons le terme utilisé par Henrot à celui utilisé par Hamon pour définir l'opacité ou la transparence d'une description. Dans ce cas, pareillement au morceau mnémonique sur les aubépines analysées par Debray-Genette, il s'agit d'une transformation génétique du texte qui « métamorphose un élément descriptif en élément narratif, ou plus exactement en amorce projective du récit, et cache sous un motif du paysage un futur épisode narratif ».

Les études d'Henrot sur l'« architexture du signe proustien »⁴, dans son expression privilégiée des noms propres, montrent le fonctionnement de la mémoire dans l'évolution du réseau du signe, notamment dans l'accumulation des couches de sens à la lumière de stimulations sensorielles, notamment la sollicitation auditive. Cette perspective vise à actualiser les théories de Barthes et Genette, dans l'intégration de la perspective de Quémar, notamment dans la direction d'une action de la mémoire involontaire par stratification, hétérogénéité et hiérarchie. L'exploration thématique de la mémoire involontaire met en évidence le caractère sensoriel et spatial de ce mécanisme, croisant, entre autres, l'analyse du descriptif dans une perspective génétique, par exemple en ce qui concerne les rêveries onomastiques⁵. L'analyse d'Henrot met au jour des aspects non négligeables, intégrant une dimension plus proprement linguistique et stylistique à l'investigation sur les avant-textes : à savoir la syllabe comme « urne à la mémoire des noms »⁶, l'action d'une partie de l'aspect sonore du Signe linguistique sur la mémoire. Le « dynamisme isotopique » des noms Guermantes, Coutances, Bayeux montre comment « les constituants phoniques

¹ HENROT, *Délits/Délivrance*, *op. cit.*, p. 104-105.

² Dans l'édition Clarac-Ferré, ce morceau se trouve au début du *Temps retrouvé* (CF III, 693).

³ HENROT, *op. cit.*, p. 167. Ce paysage, défini « gratuit, impersonnel et générique » a été remplacé par le donjon parce que celui-ci aurait été plus sensible à l'énigme, et aussi pour inclure le personnage de Gilberte dans le domaine de la sexualité, avec tout le côté de Swann, Tansonville et Paris.

⁴ HENROT, Geneviève, « L'architexture du signe », Atti del Convegno Internazionale Proust au tournant des siècles, Université de Bar Ilan, Tel Aviv (Israël), 20-22 novembre 2000, *Marcel Proust 4, Proust au tournant des siècles 1* (éd. Bernard Brun), Paris, Revue des Lettres Modernes, 2004, p. 273-291.

⁵ Voir notamment son ouvrage consacré au nom propre Np : HENROT SOSTERO, Geneviève, *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, Champion, 2011, p. 118-122.

⁶ *Ibid.*, p. 115.

du Nom propre s'engagent dans des attractions lexicales par enchaînement », pour devancer le mythe de l'audition colorée et la synesthésie sensitive¹.

L'approfondissement des aspects linguistiques qui se superposent dans les avant-textes permet donc de reconstruire l'évolution d'un motif, d'une technique narrative ou d'un personnage par les menues manifestations du style, comme les couches sémantiques adjectivales, les synonymies, les changements d'aspect verbal. Voyons précisément comment cette démarche opère dans les descriptions des aubépines étudiées par Raymonde Debray-Genette.

2.2. Une étude croisée sur thème, figure et épisode : la genèse du motif des aubépines selon Debray-Genette

D'un point de vue stylistique, Raymonde Debray-Genette² traite de la querelle de la « représentabilité spatiale » d'un objet³, qui va avec la notion de vraisemblance. Elle propose également l'emploi de quelques termes spécifiques, tels que « perspective en approche, en recul, perspective verticale ou latérale » qui rappellent les grilles utilisées par la hiérarchie descriptive chez Adam ou bien les démarches d'analyse microlinguistique chez Krol. Comme nous l'avons expliqué plus haut, la manière de lire le paysage qui se rapproche d'une lecture de tableau (« le modèle pictural devient plus prégnant que toute fonction narrative et dynamique ») implique un arrêt conséquent et une « mise à plat du texte ». Peu à peu, les procédés descriptifs s'orientant sur la perspective en approche ou en recul, perdent leur prégnance linguistique. Si autrefois, ils assuraient la vraisemblance, ils subissent un processus d'esthétisation en devenant plus une expression privilégiée de l'intériorité. Son ultime « avatar » se rencontre chez Proust, dit Debray-Genette. En effet, en dépassant l'étape de l'observation, qui joue le rôle majeur chez les naturalistes, mais aussi celle de l'intellectualisme abstrait, la voie des métaphores, lors des réminiscences ou des épiphanies, en succession conduisent le descripteur « vers le cœur de l'objet »⁴.

Il nous semble que le choix de Debray-Genette⁵ d'illustrer l'évolution d'un motif, ou plus précisément des « épisodes »⁶, à partir des avant-textes par la description des

¹ *Ibid.*, p. 118.

² DEBRAY-GENETTE, « Traversée de l'espace descriptif : de Balzac à Proust », *Métamorphose du récit. Autour de Flaubert, op. cit.*, p. 289-231. Dans son article, Debray-Genette traite la manière de décrire l'espace en passant par différents auteurs du XIX-XX^e siècle, tels que Balzac, Stendhal, Flaubert, Goncourt, Zola et Proust.

³ *Ibid.*, p. 289. Debray-Genette avance l'hypothèse que c'est à cause de l'importance de l'analyse psychologique que les descriptions n'arrivent pas aisément à trouver leur place, qui lui est réservée surtout dans les poèmes.

⁴ *Ibid.*, p. 307.

⁵ Pour une étude du motif des aubépines d'un point de vue stylistique et génétique à partir des versions plus anciennes dans *Les Plaisirs et les jours* et *Jean Santeuil*, nous renvoyons à DEBRAY GENETTE Raymonde, « Phrase, rythme, prosodie : genèse des aubépines », *Recherche de Proust, op. cit.*, p. 105-141. Dans cette étude, Debray-Genette veut éclairer comment naît et se développe une description et comment elle serait affectée par son insertion dans un récit.

⁶ Comme l'explique Debray-Genette, en effet, « le contenu thématique [des aubépines] est beaucoup moins puissant que son contenu narratif » (*ibid.*, p. 124).

aubépines est d'autant plus intéressant non seulement parce qu'il s'agit bien de descriptif, mais aussi pour deux autres raisons : son appartenance au « paysage » (elle est un élément de la flore du parc de Tansonville) et son apparition dans le contexte de la promenade, à savoir celle du côté de Méséglise dans le texte publié. L'étude veut montrer comment « les trois figures descriptives principales », à savoir la métaphore, la métonymie et la synecdoque construisent au fur et à mesure les *épisodes* des aubépines (Debray-Genette en analyse les quatre plus importants) et, partant, trouvent leur fonction diégétique : dans le texte définitif, elles sont plutôt régies par des contraintes narratives, et notamment le principe de causalité¹. Ces fleurs, « objet herméneutique par excellence », analysées dans les scènes de l'église de Saint-Hilaire et à Tansonville, montrent la technique descriptive plus ancienne. En effet, il n'existe pas d'accès direct aux aubépines, mais seulement en comparaison avec le lieu, les personnes et les circonstances. Toutefois, une attitude réaliste est bien présente chez le narrateur : elle est mimétique car il s'approche *physiquement* des fleurs. Si le regard est nécessaire en ce cas, il est pourtant impuissant. L'approche est corporelle, mais ce qui est atteint, c'est l'essence « corporisée »² de l'objet. Ce mouvement du héros, mais surtout du narrateur, opère un « zoom intensif » sur l'objet à décrire et il en perce le secret³. Debray-Genette explique que cet « effet de zoom »⁴ serait un *topos* narratif « né d'un besoin de vraisemblance » et qui est employé chez Proust lorsque le descripteur croit dévoiler « l'essence » de l'objet⁵. Il adopte en cet instant la technique traditionnelle de la perspective en approche, parce qu'elle correspond au moment où le héros observateur comprend la cohésion entre l'objet et sa propre cohérence intellectuelle.

L'étude de la description des aubépines permet à Debray-Genette d'entamer aussi une réflexion narratologique : elle s'intéresse notamment au passage de l'itératif au singulatif, même dans ce qui est considéré traditionnellement comme un morceau itératif⁶. Elle avance l'hypothèse que la temporalité du récit serait influencée par l'emploi des figures, telles que la métaphore. Celle-ci n'aura pas la même fonction dans un passage itératif que dans un passage singulatif⁷. On peut alors prendre le relais de cette affirmation pour étudier les interactions du descriptif avec le récit pour voir si les figures s'investissent d'une « motivation narrative » dans l'évolution d'un même épisode « dynamique ».

¹ *Ibid.*, p. 124-125.

² DEBRAY-GENETTE, « Traversée de l'espace descriptif : de Balzac à Proust », *op. cit.*, p. 309.

³ *Ibid.*, p. 309.

⁴ Cf. Chapitre premier pour l'étude de cet effet par M. Krol et R. Baroni.

⁵ DEBRAY-GENETTE, « Thème, figure, épisode : genèse des aubépines », *art. cit.*, p. 136, n. 2.

⁶ Dans le cas des aubépines, le cadre itératif est la journée du samedi à Combray, marquée à la fois du rituel du marché et de celui de l'église.

⁷ DEBRAY-GENETTE, « Thème, figure, épisode : genèse des aubépines », *art. cit.*, p. 126, n. 1.

Peut-on parler de description chez Proust ? D'après R. Debray-Genette, les deux tendances textuelles (narrative et descriptive) seraient très nuancées, au point de ne pas pouvoir établir une limite démarcative entre elles¹ ; la poéticienne décrit ce qui chez Proust serait un nouvel emploi d'une « rhétorique pleine » qui associe thèmes, figures et épisodes.

La poétique du descriptif s'organise notamment autour de l'intuition, mise en avant depuis Poulet, d'un espace de la *Recherche* qui devient « lieu » et sert non seulement de décor mais aussi de fiche identificatrice pour tel ou tel autre personnage. La complexité du paysage proustien, entre éléments réels et projections tant imaginaires que rêvées, se prête à des interprétations centrées sur l'effet de la vitesse produit par les déplacements. La dimension corporelle prend alors tout son sens dans l'interprétation phénoménologique du paysage (J.-P. Richard, A. Simon), qui se voit dominé surtout par le désir charnel et l'élan de la découverte. La matière extérieure est prise dans le mouvement des corps et revient au texte par la notion de « déambulation littéraire » de Jacques Dubois. La tradition de l'*ekphrasis* est assimilée par Proust par le biais d'un « style-vision » : l'inspiration picturale se déplace de l'impression visuelle à l'expression stylistique. Les axes de recherche visant à faire émerger le dynamisme du style proustien concernent plutôt la **touche impressionniste**, analysée entre autres par Michel Sandras, aussi d'un point de vue génétique, puis dans ses renvois artistiques, par Kazuo Yoshiyoshi Yoshikawa. Toutefois, le style dynamique chez Proust s'inspire aussi bien de l'énergie kinésique avant-gardiste, à retrouver dans le mouvement du cubisme et dans les Ballets russes. Le trait linguistique exprimé par l'image de la « rupture-continuité » qui a été dégagée dans un premier temps chez Leo Spitzer, puis reprise par la critique proustienne plus récente, décompose les descriptions proustiennes tant dans leur tendance « productive » que dans leur dérive métonymique de l'énumération. Se situer au croisement des disciplines, entre poétique et linguistique, phénoménologie et stylistique, pour ensuite descendre en profondeur dans les couches de l'inconscient, et du camouflage, par l'étude des avant-textes, permet une étude du descriptif apte à éclairer un procédé narratif à la portée plus ample.

La Seconde partie de ce travail propose trois chapitres d'analyse qui s'articulent, non autour des épisodes, selon donc une logique thématique, mais autour des grandes coordonnées dynamisantes, du plus concret, comme le mouvement physique, en l'occurrence l'ambulation, au plus abstrait, lové dans des morphèmes linguistiques. Où est le mouvement des descriptions ? Comment se traduit-il en langage ? Comment le lecteur est-il mis en mesure de l'appréhender ? C'est ce que nous verrons dans la Seconde partie

¹ « Chez Proust, toute ligne démarcative entre description et narration proprement dite tend à disparaître, entre autres parce que le système des figures appartient à la construction d'ensemble, narrative, esthétique, et philosophique du roman » (*ibid.* p. 141).

de cette étude dans le Chapitre 3, « Dynamisme et hallucination », le Chapitre 4, « Dynamisme et expectation » et le Chapitre 5, « Dynamisme et participation ».

SECONDE PARTIE
ANALYSES ET APPLICATIONS

CHAPITRE 3

DYNAMISME ET HALLUCINATION

J'entrai dans la première pièce et, par la porte ouverte, vis ma tante, couchée sur le côté, qui dormait ; je l'entendis ronfler légèrement. J'allais m'en aller doucement mais sans doute le bruit que j'avais fait était intervenu dans son sommeil et en avait « changé la vitesse », comme on dit pour les automobiles, car la musique du ronflement s'interrompit une seconde et reprit un ton plus bas, puis elle s'éveilla et tourna à demi son visage que je pus voir alors ; il exprimait une sorte de terreur ; elle venait évidemment d'avoir un rêve affreux [...] [RTP I, 108]

Ce troisième chapitre est consacré à un aperçu des descriptions dynamiques dans la *Recherche* et dans ses avant-textes considérées sous l'angle du **dynamisme psychique**. Le héros, immobile, est-il capable de produire des descriptions « fictiogènes » dynamiques dans un contexte qui est également statique ? Et par quels moyens ? C'est que le « mouvement », entendu au sens large, peut être physique, à savoir de l'objet ou du sujet percevant, mais pas seulement.

Après avoir abordé la relation entre description et subjectivité, nous entreprendrons l'investigation des « tourbillons du sommeil », foyers de mouvement, générateurs de descriptions expressives et productives¹, entre rêves et rêveries. Notre chapitre se structure selon une progression vers l'état de conscience, le tout se déroulant dans l'espace privilégié de la chambre : des rêves et des hallucinations du dormeur éveillé jusqu'aux rêveries-souvenirs qui sont déclenchées par un décor familier, en passant par le moment de passage du réveil. Le fil rouge « justificateur » de notre approche est le subjectivisme de Proust, s'exprimant aussi par certains traits du style « impressionniste ». Les traits qui seront analysés concernent tant le niveau sémantique que la structure actancielle de la phrase. Dans le premier groupe, nous retrouvons surtout les figures de style telles que les comparaisons et les métaphores filées de type synesthésique, et l'expression de l'aspect dans la catégorie verbale et adjectivale. Dans le second groupe, en revanche, ce sera surtout la « position » du sujet percevant par rapport à l'objet perçu qui donnera un effet de dynamisme.

¹ Cf. Chapitre premier.

Mais comment peut-on conjuguer, plus en détail, cet état d'immobilité du sommeil avec des sensations kinésiques ? Nous commencerons par le montrer à travers la notion de « dynamisme psychique ».

I. LE DYNAMISME PSYCHIQUE : QUELS ENJEUX DANS LA DESCRIPTION ?

1. La chambre : de lieu du crime à wagon magique

La chambre est un lieu qui, aussi quand il est consacré au sommeil et pour ainsi dire à une activité exclusivement psychique, dévoile son potentiel de laboratoire « dynamique ». Si l'ouverture de *Du côté de chez Swann* introduit tout de suite le lecteur dans les tourbillons du « dormeur éveillé », la suite du volume nous apprend que la chambre est surtout le lieu du drame (du coucher) et du « crime » pour le héros enfant. Puis la suite de la *Recherche* nous montre que le drame se répète pour chaque nouvelle chambre où le Narrateur se retrouve à dormir, mais qui devient également un lieu voué à la contemplation et au plaisir. Proust réserve donc à la chambre un traitement tout spécial. L'univers de « Combray » nous offre même un prototype d'observateur « éveillé » qui profite de ce point de vue privilégié : la tante Léonie, descripteur statique de la vie du petit village, depuis son lit, à travers le cadre de la fenêtre.

2. La tante Léonie : un modèle d'observateur « en chambre »

La citation en exergue tirée de « Combray » nous introduit au sujet paradoxal de ce chapitre : les descriptions dynamiques d'un point de vue statique. Le sommeil de la tante Léonie est comparé à un moyen de locomotion, à une automobile¹ notamment, dont la vitesse change en fonction des perturbations extérieures à la chambre du sommeil : son repos étant troublé par les cris de la « Charité de Giotto » en train d'accoucher, elle essaie à plusieurs reprises de trouver le sommeil. Mais encore, elle ne trouve pas la paix : le bruit fait par le héros qui s'apprête à entrer dans sa chambre, puis à en sortir, provoque une nouvelle crispation du sommeil. Le fragment se poursuit ironiquement par l'explicitation du « rêve affreux » de la tante : « [s]on pauvre Octave avait ressuscité et [...] il voulait [lui] faire faire une promenade tous les jours ! ». Quel cauchemar pour Léonie de quitter son lit et son « petit traintrain » (*RTP I*, 107) fait d'observations menues (ou lec-

¹ Moyen de transport insolite pour l'univers, somme toute, traditionnel et cyclique du Combray vécu par le héros enfant, l'automobile y fait pourtant son apparition. Tout le développement sur la tante Léonie se trouve dans le premier morceau suivi de Combray (entre les Cahiers 8 et 12), le détail de ce passage, se trouve notamment dans un ajout au f° 13 v° du Cahier 12, cahier qui remonte à 1909 (cf. *RTP I*, Esquisse XVIII, p. 719). Si le « changement de vitesse » du sommeil y est bien présent, le renvoi à l'automobile se trouve, quant à lui, dans la « première » dactylographie de « Combray » [N.a.fr. 16730] au feuillet 167.

tures) du quotidien du village. Des observations qui ont bien lieu depuis l'espace privilégié de la chambre, comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre, et depuis un « cadre » fixe, la fenêtre : la nouvelle robe de Mme Goupil, le ciel porteur d'orage...

[...] son lit longeait la fenêtre, elle avait la rue sous les yeux et y lisait du matin au soir, pour se désennuyer, à la façon des princes persans, la chronique quotidienne mais immémoriale de Combray, qu'elle commentait ensuite avec Françoise. (*RTP I*, 51)

Voici donc réunis deux éléments du *topos* descriptif de Philippe Hamon, mais dans cette variante, le sommeil et la promenade sont présentés comme deux activités aux antipodes pour la tante Léonie, tant que la seconde peut seulement faire l'objet de la première, c'est-à-dire d'un cauchemar. La tante est alors bel et bien le prototype combraisien de l'observateur-descripteur, contrainte à l'immobilité dans son « nid »¹. C'est toujours Léonie, d'ailleurs, qui offre au héros enfant la biscotte trempée dans l'infusion de tilleul et dont le ressouvenir involontaire fera plus tard resurgir Combray. C'est encore elle qui aime les épines roses², Tansonville et qui déclare à tout moment vouloir aller voir Swann. Elle est aussi l'interlocutrice du curé lors de son discours sur l'église de Combray. Après la grand-mère promeneuse, la tante Léonie est le prototype de l'observateur contemplatif, sans velléités littéraires pourtant, mais dont le rôle a son importance au début de l'apprentissage esthétique. Elle ne soupçonne certainement pas le potentiel créateur que l'observation oisive dans l'immobilité peut offrir à celui qui la pratique. Elle se livre bien à entrevoir le monde « depuis son lit ».

3. Une variante du « fauteuil magique »

La chambre, nous le savons bien, est un espace privilégié dès l'incipit. Comme l'expliquent conjointement Isabelle Serça et Geneviève Henrot³, non seulement ce lieu constitue la voie d'accès au roman, mais il permet de rebondir sur une série d'autres chambres que le héros se trouve à occuper tout au long de sa vie. Celles-ci sont évoquées dans cette fameuse phrase du dormeur éveillé de « Combray », la plus longue de la *Recherche*. Nous y retrouvons notamment, dans l'ordre de leur apparition dans la suite de

¹ « [D]epuis la mort de son mari, mon oncle Octave, [Léonie] n'avait plus voulu quitter, d'abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit et ne « descendait » plus, toujours couchée dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie » (*RTP I*, 48).

² Nous renvoyons pour ce détail à l'étude sur les aubépines de Debray-Genette (cf. déjà citée au Chapitre 2) : DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Phrase, rythme, prosodie : genèse des aubépines », dans GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan, (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 105-141.

³ Voir à ce propos, l'article de synthèse sur le sujet : SERÇA Isabelle, « Chambre », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 200-202 : « la chambre, dont le moi est le centre rayonnant, fut dans la vie de Marcel Proust ce lieu de création autour duquel se réordonne l'univers – le laboratoire de l'écriture de *RTP* » et l'article « Réminiscence » de Geneviève Henrot dans ce même *Dictionnaire*, précédemment publié en italien sous le titre « Le mille e una memoria di Marcel Proust », in *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*. Atti del XXX° Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002), a cura di G. Peron, Z. Verlato, F. Zambon, Trento, Università degli Studi di Trento, "Labirinti", 2004, p. 253-275.

l'œuvre, celle chez les grands-parents à Combray, celle du Grand-Hôtel à Balbec, une autre chambre dans la ville de garnison Doncières, ainsi que les « chambres d'hiver » et les « chambres d'été » évoquées lors des matinées de la *Prisonnière*, puis la chambre chez Mlle de Saint-Loup à Tansonville¹.

La chambre, depuis l'enfance scène du délit ou lieu du drame (du coucher), a cette double fonction : un point d'observation privilégié quoique statique, comme le sait bien la tante Léonie, mais aussi un moyen de transport, un wagon « magique », voire une machine du temps. Anne Simon remarque le lien entre le fauteuil magique et la métaphore de la navigation², motif récurrent dans la *Recherche* qui a pour tâche de promouvoir une harmonie entre le monde, la chambre, le corps et le moi. La claustration forcée du héros, dit Simon, au lieu de produire un effet d'isolement ou d'atténuation des sensations, contribue à son « hypertrophique acuité ». Contrairement à l'ivresse, le sommeil, la « veille rêveuse », même la paresse, sont des moments essentiels pour la vocation artistique, des pauses pendant lesquelles le corps s'écoute lui-même³. Nous retrouvons le personnage-type de la description postée illustrée par Philippe Hamon : l'observateur maladif, contraint à l'immobilité dans son lit. Sauf qu'ici, le héros se sert moins des ressources de la vue que de celles de l'ouïe⁴, et certainement de celles de son imagination.

4. Description et subjectivité

Comme nous l'avons expliqué tant dans les chapitres de théorie qu'en aperçu dans notre premier chapitre d'analyse des descriptions ambulatoires, l'hypersensorialité caractérise la manière d'appréhender le paysage et les objets qui entourent le héros de la *Recherche*. Nous savons que le narrateur est homodiégétique (un « je » sujet de l'énoncé, de même que sujet de l'énonciation), et pour cela loin d'être impartial lorsqu'il expose ce grand « souvenir filé » qui s'étale sur plus de trois mille pages. La subjectivité⁵ que Proust met en scène peut représenter, en vérité, la « déconstruction » ou l'« interruption » de l'être. Il s'agit d'une subjectivité au tournant du siècle, donc par définition, « intermittente, contradictoire, plurielle ».

Le but de ce premier chapitre de la Seconde partie est de montrer comment la subjectivité et l'hypersensorialité prennent place dans le dispositif fictionnel descriptif de la

¹ Nous renvoyons à ce propos à l'article déjà cité « Réminiscence » de Geneviève Henrot et à sa version italienne qui inclut une figure (la rosace des chambres en relation au développement du récit).

² SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 133.

³ *Ibid.*, p. 139.

⁴ *Ibid.*, p. 134-135. En suivant la métaphore de la « corde vibrante », Anne Simon remarque que le corps du héros se transforme en « violon intérieur », un instrument dont joue le monde. De manière paradoxale, la claustration a « pour pendant une expansion du corps dans le monde qui l'entoure » : quoique enfermé dans sa chambre, le moi peut s'échapper « sans scission ni fracture ».

⁵ SIMON, Anne, « Subjectivité », *DMP, op. cit.*, p. 973-975.

Recherche, notamment dans l'espace des rêves et des rêveries et dans celui des réminiscences. Le sommeil, nous le savons, est un thème crucial dans la *Recherche*. Nous donnons à cet espace une double interprétation dans le cadre du dynamisme qui nous concerne. Le sommeil est une expression hallucinée du mouvement. D'un côté, il est conçu comme un espace en soi, « un second appartement que nous aurions et où, délaissant le nôtre, nous serions allés dormir » (*RTP III*, 370), dont la structure temporelle diffère de celle de la « vie éveillée » mais où les déambulations et les mouvements sont tout à fait possibles. De l'autre, et pour ainsi dire, en même temps, puisque les rêves sont à leur tour partiellement un « produit » de la mémoire, le sommeil et la demi-veille hébergent des expériences dynamiques où la sensorialité se fait un outil de médiation entre le Narrateur et l'interprète.

II. LES TOURBILLONS DU SOMMEIL : LES RÊVES PAR DÉPLOIEMENT MÉTAPHORIQUE

Par le biais du « sujet intermédiaire », à la fois percepteur de l'espace qui l'entoure, mais aussi par les réflexions auxquelles il se livre au sujet du sommeil, les trois exemples que nous proposons nous donnent un aperçu général de la textualisation du dynamisme psychique. Vu leur appartenance à des endroits différents du texte publié : à savoir, l'insomniaque de l'ouverture (« Combray »), l'adolescent du premier séjour à Balbec, le jeune homme qui rend visite à Saint-Loup à Doncières, le partage de traits stylistiques communs aura de quoi nous solliciter.

Dans le cadre théorique du descriptif, nous montrerons comment le texte proustien se sert des **descriptions expressives**, à savoir celles à dominante « lyrique », et **productives**¹, visant non seulement à « dévoiler l'artifice langagier », mais aussi et surtout, à « créer » des nouveaux mondes². Pour les morceaux sur le sommeil profond, nous trouvons plus spécialement un univers animé par les comparaisons et les métaphores, surtout d'inspiration synesthésique. Les verbes de mouvement ont leur rôle aussi et sont associés aux objets inanimés ou à d'autres personnages peuplant ces chambres de l'inconscient. Les verbes de perception, ainsi que ceux à valeur modale (*paraître*, *croire*, *sembler*) non seulement permettent la saisie du procès d'un point de vue subjectif³, mais mettent en

¹ Pour un approfondissement théorique, nous renvoyons à ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, p. 16-24 et p. 61-68.

² *Ibid.*, p. 65-68. Il s'agit, comme l'expliquent Adam et Petitjean, de « construire la fiction, [...] à partir de la matérialité même (signifiante et signifiée des mots) ». Surtout avec les nouveaux romanciers, en effet, les descriptions utilisent des procédés « anti-représentatifs » par des jeux d'analogies, des résonances phoniques, et d'autres outils visant à une véritable « fonction génératrice ». À ce propos, Adam et Petitjean renvoient aussi, entre autres, à RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman* (1971).

³ Cf. RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, « Les auxiliaires modaux », *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, 6^e éd., 2016, p. 453. Pour les prochaines références à cet ouvrage, nous adoptons l'abréviation : *GMF*.

avant les perceptions corporelles du héros. Ensuite, nous descendrons plus en profondeur dans le groupe verbal. En nous rapprochant du moment du réveil et puis dans les descriptions qui sont un produit des rêveries du sujet conscient, nous verrons comment les descriptions multiplient les **modes impersonnels**. Le participe présent et le gérondif, mais aussi l'infinitif, peuvent rentrer dans plusieurs constructions : le premier dans le SN reconverti en adjectif, le second dans les périphrases verbales, précédé par différents types de verbes, puis l'infinitif dans les constructions de type factitif (causatif) ou dans les complétives constituées d'un groupe infinitif. La préfixation et la suffixation verbale nous révèlent également le détail de saisie des étapes d'un procès (inchoativité, itérativité, télicité).

Ce que nous proposons ici, c'est plutôt un parcours qui saisit l'un ou l'autre trait dans les étapes qui vont du rêve à la rêverie pour en montrer l'évolution stylistique : nous commençons par la séquence prototypique du « dormeur éveillé » dans l'ouverture de « Combray », pour enchaîner ensuite sur différents types de « voyages immobiles » par le rêve de la cité gothique, celui du navire au milieu des flots et aussi celui de la promenade dans les pièces du sommeil.

1. Le prototype du « dormeur éveillé »

Dès l'ouverture de « Combray », le lecteur est introduit dans la dimension onirique¹ par les déambulations immobiles du « dormeur éveillé » (*RTP I*, 3-9). En effet, Anne Simon signale que le rapport de Proust au monde se caractérise par une interdépendance entre fermeture et ouverture, ténèbres et lumière : dans ce passage, qui peut être défini comme une « description sensible »², la tendance du corps à percevoir l'invisible, le silence, l'obscurité est assez évidente (cf. Chapitre 2).

Mais pourquoi parler de dynamisme pour ce fragment ? Tout d'abord, et assez banalement, parce que tout ce qui entoure le dormeur est pris dans un tourbillon qui change la place tant des objets les plus menus que les meubles les plus encombrants, mais aussi des éléments qui, s'ils ne sont un point de repère fixe dans les constructions, comme les portes et les fenêtres, sont au moins des pièces non détachables, comme la cheminée. Ce

¹ Le sommeil et les rêves dans la *Recherche* sont des sujets captivants et riches en références intertextuelles qui ne croisent que tangentiellement notre étude et qui ne peuvent donc pas occuper la place qu'ils mériteraient. Nous nous limitons à renvoyer à certaines études incontournables qui se relient à la dimension psychique : l'œuvre plus générale d'Alfred MAURY, *Le Sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent* ; suivies des *Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, [1861], Paris, Didier, 1865. Plus récemment : BIZUB, Edward, *Proust et le Moi divisé : "La Recherche" : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, 2006 ; NATUREL, Mireille, « Les rêves dans la *Recherche* : tentative d'interprétation », dans *Paradigmes de l'âme, Littérature et Aliénisme au XIX^e siècle*, par Jean-Louis CABANÈS, Didier PHILIPPOT et Paolo TORTONESE, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012, p. 267-280. Puis d'autres encore qui traitent de la dimension spatiale du sommeil : BRUNCEVIC, Mersiha, *Nocturnes. Le monde du sommeil dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Göteborg, 2018.

² SIMON, Anne, « Les descriptions sensibles », *Proust ou le réel retrouvé*, op. cit., p. 146.

qui est assez frappant, c'est que le dormeur aussi bouge avec ces mêmes objets, et traverse chambres, maisons et époques tout en rappelant qu'il est juste en train de dormir. Dans l'ouverture, le « je » est en proie au décor en mouvement.

Le « sujet intermédiaire »¹ insomniaque fait preuve d'une tendance descriptive qui vise à feindre (ou à émuler) un mouvement. Il décrit la chambre rendue familière par l'habitude et les objets autour de lui qui s'enivrent dans un tourbillon de souvenirs, de sensations corporelles, d'hallucinations auditives. Ce dispositif fictionnel mis en œuvre par Proust transmet au lecteur la sensation de « s'embarquer »² dans le voyage du sommeil, de se ressouvenir des moments d'insomnie ou d'entre le rêve et la veille. Le voyage commence par le « fauteuil magique »³ :

Je me rendormais, et parfois je n'avais plus que de courts réveils d'un instant, le temps d'entendre les craquements organiques des boiseries, d'ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir. (RTP I, 4)

La brièveté des réveils se remarque par l'intermittence syntaxique. Dans une convergence, dont le pivot est, comme par hasard, le temps, se trouvent réunis ouïe, vue et goût : *d'entendre...d'ouvrir les yeux...de goûter....* Nous trouvons ici fondue en un seul syntagme la variété des sensations produites par les « déplacements » du sommeil, des éléments qui transmettent la rapidité et l'intermittence des moments de veille et de ceux du sommeil, tels que des changements rapides de décor, mais qui sont pourtant assimilés par le dormeur à une (paradoxe) « insensibilité ».

Nous pouvons parler pour ce long morceau d'un prototype de description dynamique. Nous y repérons notamment des périphrases aspectuelles inchoatives (*commencer à...*, mais aussi *aller + infinitif*), progressives (*être en train de...*) ou terminatives (*venir*

¹ Pour la notion narratologique de « sujet intermédiaire » voir MULLER, Marcel, « La mobilité du Narrateur », in *Les Voix narratives dans À la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965, p. 36-52 ; réédition par Geneviève HENROT SOSTERO, Droz, coll. « Courant critique », 2019. Muller fournit une liste de définitions auxquelles il recourt pour désigner les différentes instances narratives qui prennent la parole dans la *Recherche*, dont : le Héros, le Narrateur, le Sujet Intermédiaire (souvent Insomniaque, il serait « le je dont le relai est indispensable pour que le Narrateur se souvienne du Héros »), le Protagoniste, le Romancier, l'Écrivain, l'Auteur, l'Homme, le Signataire.

² Le voyage dans le sommeil est possible également par transfert. La prise de conscience du Narrateur dans *La Prisonnière* (« je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine ») tisse toute une métaphore filée sur la navigation, pour en reprendre le motif annoncé plus haut. Le héros observe son aimée dormir et le seul contact de son propre corps avec celui de la dormeuse, se déplaçant par le mouvement léger de la respiration, lui permet de se sentir à bord d'une barque. Ce passage met aussi en scène une belle description de la dormeuse : un portrait. Nous citons ici la partie qui nous concerne de plus près, à savoir le mouvement du sommeil : « Sa respiration, peu à peu plus profonde, soulevait maintenant régulièrement sa poitrine et, par-dessus elle, ses mains croisées, ses perles, déplacées d'une manière différente par le même mouvement, comme ces barques, ces chaînes d'amarre que fait osciller le mouvement du flot. Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, que je ne me heurterais pas à des écueils de conscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, délibérément, je sautais sans bruit sur le lit, je me couchais au long d'elle [...] » (RTP III, 580).

³ « Le fauteuil magique [de « l'homme qui dort »] le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée. » (RTP I, 5).

de..., *finir de*), des modalisations de sensation (*croire* + infinitif, *il (me) semble que...*, *pouvoir être*, *hésiter*, *chercher à*), d'activité intellectuelle (*se souvenir*, *deviner*, *s'imaginer*, *se figurer*) ainsi que des adverbes temporels indiquant l'interruption (« à peine », « un instant », « (pendant) quelques secondes », « en une seconde », « aussitôt ») ou la persistance d'un état ou du déroulement d'une action (*encore*), ou sa fin (*tout à fait*, *complètement*). La typologie des verbes employés, tels que les verbes de perception (*voir*, *entendre*, *fixer/regarder*, *apercevoir*, *distinguer*), ainsi que de changement d'état de type singulatif (*s'évanouir*, *naitre*, *ressusciter*), des nombreuses occurrences de verbes préfixés en *re-*, exprimant un retour au point de départ (*recomposer*, *reconstruire*, *renaître*) ou une répétition (*se réendormir*), confondent le lecteur qui se trouve à la fois à douter de la capacité perceptive du dormeur et de l'agencement réel des objets dans la pièce. Un autre fragment résume bien ce que nous allons montrer plus en détail dans la suite du chapitre, à savoir le mouvent corporel perçu par le dormeur :

Certes, j'étais bien éveillé maintenant : mon corps avait viré une dernière fois et le bon ange de la certitude avait tout arrêté autour de moi, m'avait couché sous mes couvertures, dans ma chambre, et avait mis approximativement à leur place dans l'obscurité ma commode, mon bureau, ma cheminée, la fenêtre sur la rue et les deux portes (*RTP I*, 8).

Le verbe de mouvement *virer*, utilisé normalement en contexte de déplacement ou associé à des moyens de transport, délègue au corps du dormeur, et non pas au « je », son potentiel dynamique. La certitude traite le héros en patient. Le sujet lyrique « je » n'est pas en effet sujet grammatical mais il est placé en position de C.O.D. ou bien il s'exprime par des adjectifs possessifs associés aux objets de la chambre.

Chez Proust, « le sujet se prend comme objet paradoxal d'expérience¹ ». Le sommeil est l'occasion de réflexions philosophiques et psychologiques, mais aussi un moment essentiel pour la vocation artistique, même propédeutique à l'écriture. Le parallèle entre le sommeil et la création littéraire repose sur le « hors-temps » dans lequel les deux expériences se situent : « Le sommeil met en relief l'extraordinaire fluence du sujet, poreux aux choses et aux impressions, réfractaire à toute fixation, qu'elle soit temporelle, sexuelle ou ontologique »². Nous analysons maintenant comment le dynamisme des rêves, s'opposant à toute fixation, s'exprime notamment par des métaphores et des images synesthésiques.

¹ SERÇA, Isabelle, SIMON, Anne, « Sommeil », *DMP, op. cit.*, p. 947-950.

² SIMON, Anne, « Subjectivité », *DMP, op. cit.*, p. 973.

2. Le départ pour les voyages immobiles

L'association du sommeil au voyage n'est pas nouvelle dans la *Recherche* : nous avons repéré d'autres exemples qui annoncent le moment d'aller dormir comme une partance. Ce sont les moyens de locomotion qui sont mis en place : une simple chambre qui fonctionne comme machine du temps ou des rues d'un village où l'on déambule, le wagon d'un train ou un bateau, parfois même un char volant attelé à des chevaux¹.

Nous verrons comment des figures « de surface », des images métaphoriques s'intègrent avec la structure profonde de la phrase dans le sommeil du dormeur-matelot et celui du dormeur-promeneur. Dans le premier exemple analysé, en revanche, la métaphore déploie son potentiel métonymique par condensation et simplification syntaxique d'une *ekphrasis* dans le contexte d'un rêve créateur : celui de la cité gothique.

2.1. Le rêve de la cité gothique : la création onirique par une *ekphrasis* figée

Nous savons l'importance de l'imagination dans le type de description expressive, traduite entre autres par la tendance du héros à se livrer au rêve ou à la rêverie. Chez Proust, en effet, nombreux sont les passages consacrés au sommeil, où figurent des descriptions, plutôt dynamiques malgré que le dormeur soit couché et immobile : des rêves du protagoniste à différentes époques de sa vie, ou bien les rêves d'autres personnages (celui de Swann par exemple, qui met en scène justement une promenade). Un statut intermédiaire entre le rêve et la rêverie pourrait être réservé au rêve de la cité gothique (*RTP II*, 443-444) : « la synthèse de ce que [l']*imagination* avait souvent cherché à se représenter, pendant la *veille*, d'un certain paysage marin et de son passé médiéval ». Seul rêve abstrait² de toute la *Recherche*, il suggère au héros (avant l'heure, puisqu'il l'ignore encore) son pouvoir créateur. En effet, ce rêve fréquent chez le héros (« Je m'aperçus au contraire que je faisais en effet souvent ce rêve »), mais très rarement raconté³ dans l'œuvre de Proust, serait un « signe non reconnu vers la vocation de l'écriture ». Le rêve lui-même, en effet, mettant en scène une « mer gothique », procède par un trait typique du style proustien, la métonymie.

¹ Nous signalons une autre belle image du sommeil associé au mouvement : elle se trouve dans *Sodome et Gomorhe II* (*RTP III*, 370-373), l'un des volumes les plus dynamiques de la *Recherche*. En effet, nous y trouvons une grande variété de moyens de transport et il est pour cela le volume le plus « moderne ». Ici, le dormeur se trouve à bord d'un char mythique et l'assonance entre « char du sommeil » et « char du soleil » n'est pas non plus anodine : le dormeur se laisse plutôt transporter au lieu de conduire lui-même le char comme le fait Hélios.

² DECHANET-PLATZ, Fanny, Université Grenoble III, E.A. 3748 Traverses 19-21/E.CRI.RE, « Le sommeil et les rêves dans *A la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury », *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite », *Littérature, psychologie, psychanalyse*.

³ Rareté confirmée par Maury, cité dans l'article de Dechanet-Platz. D'après Maury, la raison de cette fréquence serait le penchant naturel du héros, qui se livre facilement à l'abstraction pendant la veille ; il la retrouvera aussi naturellement dans le sommeil.

Dans une première étape du sommeil, celle qui précède le rêve, le Narrateur se trouve dans une sorte de lieu liminaire : telle est devenue sa chambre. Il essaie de distinguer les ombres des amis qu'il croit autour de lui, dans une vague lueur, celle presque imperceptible de la pensée qui reste, pour ainsi dire, « allumée » immédiatement avant d'entrer dans l'obscurité du sommeil. Ensuite, le rêve se déplace de l'espace fermé et sombre de la chambre, à l'espace ouvert d'un paysage marin et gothique à la fois. L'étape intermédiaire consiste en une prolepse concernant Venise, où, par la même condition de visibilité limitée de la chambre, les performances perceptives du héros sont mises à l'épreuve :

Ainsi plus tard, à Venise, bien après le coucher du soleil, quand il semble qu'il fasse tout à fait nuit, j'ai vu, grâce à l'écho invisible pourtant d'une dernière note de lumière indéfiniment tenue sur les canaux comme par l'effet de quelque pédale optique, les reflets des palais déroulés comme à tout jamais en velours plus noir sur le gris crépusculaire des eaux (*RTP III*, 444).

L'adjectivation se joue sur l'ambiguïté synesthésique d'« écho invisible » et de « note de lumière » (ouïe-vue), ainsi que de « velours plus noir » (toucher-vue). Les figures choisies se construisent sur l'image du reflet entre le ciel et les canaux : ainsi, l'eau est d'un « gris crépusculaire », une métaphore d'inspiration elstirienne, nous en verrons la motivation dans la suite de l'analyse. En outre, l'emploi modalisateur du morphème « comme » est apte à transmettre le point de vue du héros, « dire » au lecteur son incertitude perceptive (« indéfiniment », « il semble que... » suivi par « tout à fait »).

La suite du rêve produit une description d'un mystérieux milieu gothique. Or, dans les brouillons, et notamment dans le Cahier 35¹, il existe deux morceaux plus longs de ce passage, qui semblent être consacrés à Balbec. Le premier aux ff^{os} 50 à 57 r^{os} devait intégrer la mise au net de « Noms de pays », destinée à clore le premier séjour au bord de la mer (la « fin de saison ») ; le second se trouve aux ff^{os} 113 à 119 r^{os}, qui est ensuite intégré au manuscrit de « Guermantes I »². C'est dans la dactylographie³ que le fragment en question a trouvé sa place définitive et c'est à ce texte que nous nous reportons pour notre comparaison.

Le voisinage génétique de Balbec, et par conséquent de l'esthétique d'Elstir, ainsi que de la répétition du mot « tableau » pour les moments remémorés des vacances, nous

¹ Variantes établies par Thierry Laget dans *RTP*, « Pléiade », t. II, p. 1594-1596, var. *a-d*, p. 442. Pour l'analyse nous nous appuyons sur la transcription du morceau qui figure dans la dactylographie, qui constitue un avant-texte plus développé par rapport aux deux manuscrits. Si l'évocation du voyage manqué en Italie reste dans le texte publié par la mention de Fiesole et du Ponte Vecchio à Florence, le renvoi au désir de Venise est supprimé. Au lieu d'associer cette ville artistique à un rendez-vous « raté », Proust choisit d'anticiper par prolepse son voyage à Venise avec sa mère, relaté dans *Albertine disparue*., établissant donc un lien entre le paysage de Balbec et celui de Venise par le biais de ce « rêve gothique ».

² À ce stade, le morceau apparaît avant la description des promenades printanières du héros pour croiser Mme de Guermantes, alors que dans le texte publié, il la suit.

³ N.a.fr. 16736 : ff^{os} 158 et 159 r^{os} (add. ms) et 166 r^o. Le fragment en question appartient aux pages dactylographiées au printemps 1913 : *RTP IV*, « Pléiade », *op. cit.*, p. 1519.

rapprochent de la pratique de l'*ekphrasis*, ici plutôt développée. Bien que la mention explicite de la localité balnéaire soit supprimée dans le texte publié (Proust supprime, entre autres, l'ajout entre parenthèses « sans doute l'église persane », à propos de l'« église orientale » baignée par les flots), nous y trouvons une rémanence de traces descriptives. L'adjectif épithète du SN *flots immobiles* dans la dactylographie est remplacé par *immobilisés* dans le texte publié : le participe passé à valeur adjectivale¹ modifie *flots* mais il est inséré dans l'expansion du nom *mer* (« au milieu d'une mer aux flots immobilisés »). L'attention est donc déplacée de la partie au tout, des flots à la mer, et par contiguïté, de l'église à la mer, qui devient « gothique », ce qui renforce la motivation elstirienne de celle qui sera la « mer rurale »². La mention de Balbec s'opère indirectement par l'insertion du mot *mer*. Cet effacement³ des détails explique comment le passage s'achemine vers la condensation des images, la généralisation du procédé de synthèse, ainsi que vers une pratique de l'*ekphrasis* où le sujet intervient de moins en moins.

Dactylographie CG, ff^{os} 158 et 159 r^{os}

RTP II, 444

Objectivant sans doute dans une réalisation synthétique ce que mon imagination avait souvent cherché pendant la veille à se représenter du paysage marin de Balbec et à la fois de son passé médiéval, **je voyais en dormant** une cité du moyen âge au milieu des flots, mais des flots *immobiles* comme sur un vitrail. Un bras de mer *divisait* en deux la ville. **Je voyais l'eau verte à mes pieds** ; sur la rive opposée elle baignait une église orientale (*sans doute l'église persane*), puis des maisons gothiques qui existaient encore dans le passé, si bien qu'aller vers elles *comme j'allais avoir l'ivresse de pouvoir le faire*, c'était comme remonter le fleuve des âges.

Un de mes rêves était la synthèse de ce que mon imagination avait souvent cherché à se représenter, pendant la veille, *d'un certain* paysage marin et de son passé médiéval. *Dans mon sommeil je voyais* une cité gothique au milieu d'une mer aux flots *immobilisés* comme sur un vitrail. Un bras de mer *divisait* en deux la ville ; *l'eau verte s'étendait à mes pieds* ; elle baignait sur la rive opposée une église orientale, puis des maisons qui existaient encore dans le XIV^e siècle, si bien qu'aller vers elles, *c'eût été remonter le cours* des âges.

¹ *GMF, op. cit.*, p. 593-596. Nous rappelons que dans ce cas, la valeur adjectivale de ce participe passé efface sa valeur verbale, puisque ni l'agent ni les circonstants ne sont explicités. Toutefois, la forme au participe passé exprime, en plus que la forme simple de l'adjectif, l'aspect accompli et l'état résultant : les flots sont maintenant immobilisés, comme s'ils venaient d'être fixés par l'art du vitrail.

² Le héros, qui a bien assimilé la leçon esthétique d'Elstir, parle lui-même de « mer rurale » en contemplant le paysage de Balbec dans *Sodome et Gomorrhe*. Les avant-textes nous révèlent pourquoi. La mer dans le rêve de la cité gothique devient à son tour « gothique », selon une contamination entre art et nature par métonymie. L'influence elstirienne se voit aussi dans d'autres images de la dactylographie où des attributs normalement employés pour le ciel sont appliqués à l'eau, selon le style métonymique typique du peintre : « Ce que je voulais maintenant [...] c'était entrer à midi dans la salle à manger à travers le grand vitrage azuré de laquelle je verrais *des ombres proménées du ciel sur la mer comme par le jeu d'un miroir mobile* » (*RTP II*, p. 1594, var. a p. 442).

³ *RTP II*, p. 1595, var. a p. 442 : « [...] je maudissais la médiocrité du monde où les plus beaux rêves de notre jeunesse sont dus à notre ignorance de la réalité, à notre foi excessive en certaines paroles et ne peuvent jamais être caressés que de loin sans que nous soyons jamais transportés parmi eux. / Nous le pouvons pourtant dans notre sommeil. Là le rêve, l'inaccessible est à côté de nous. Nous avons pu enfin atteindre le but du voyage et il n'a pas cessé d'être conforme à ce que nous avons imaginé ». Ce fragment explicite alors le mécanisme qui met en scène un rêve « créateur » de tel type : l'imagination agit tant dans la veille que dans le sommeil.

Nous assistons à une série de procédés du « style impressionniste », en commençant par la simplification des constructions syntaxiques au profit de la juxtaposition. « Objectivant sans doute dans une réalisation synthétique [...] » se nominalise par « Un de mes rêves était la synthèse [...] », puis « je voyais en dormant » (qui traduit un « je voyais tandis que j'étais en train de dormir ») est remplacée par la mise en avant d'un SPr, où *dans* transforme « sommeil » en un véritable espace-contenant. Le « je » descend de la position de sujet à la position dative à l'intérieur d'un circonstant (une double descente donc). L'eau verte s'étend désormais toute seule aux pieds du visiteur, sans passer par l'acte perceptif du sujet. Cela explique l'intention de Proust de faire émerger le potentiel créateur « productif » du rêve, dans sa vocation à la fois d'anticipation et de synthèse/modèle. En effet, transfiguré dans une véritable *ekphrasis*, selon le sens original du terme, ce décor gothique reçoit aussi une légitimation/sublimation artistique « fixée » en vitrail par le voisinage co(n)textuel de l'église et de la touche artiste d'Elstir. L'image finale de fixité contraste pourtant avec les procédés impressionnistes, voués souvent à donner une image de mouvement, et s'exprimant ici par la juxtaposition, les formes substantives, le déplacement ou l'effacement syntaxique du sujet lyrique.

Nous poursuivons notre exploration du dynamisme psychique en restant dans un contexte marin : l'image du sommeil comme bateau. Si dans le rêve de la cité gothique domine un procédé métaphorique par métonymie, surtout dans le contexte génétique, qui malgré l'emploi de traits stylistiques impressionnistes, ne prend pas en charge le dynamisme et donne plutôt un résultat d'*ekphrasis* « figée », dans les deux exemples qui suivent, la métaphore prend en charge le mouvement, en l'occurrence en mettant en scène un dormeur qui navigue ou qui marche, en proie aux actions d'un décor synesthésique.

2.2. Le dormeur-matelot à Balbec

Le sommeil associé au mouvement, c'est un espace qui s'exprime aussi en contexte marin : quel endroit plus approprié, pour que le héros expérimente ces sensations, que Balbec ? Nous retrouvons en effet dans les *Jeunes Filles*, de discrètes références à l'image de la mer comme participant au décor du sommeil, sûrement en raison du procédé métonymique cher à Proust. Ici, comme dans l'exemple précédent, la métaphore opère encore une fois par contiguïté du paysage marin réel. Le voisinage physique agit sur la formation des images : « j'avais l'illusion que cette promiscuité avec les flots devait matériellement, à mon insu, faire pénétrer en moi la notion de leur charme » (*RTP II*, 304). Mais voici l'image qui nous intéresse le plus : la métaphore du dormeur-matelot (*RTP II*, 178). Quels sont les procédés mis en œuvre pour textualiser un dynamisme de type « marin » ? L'eau

est en effet l'élément changeant par excellence, miroir soit reflétant soit transparent, agitée tant par les couleurs que par les flots :

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, et avant de me mettre debout pour atteindre ma montre et confronter son heure avec celle qu'indiquait la richesse de matériaux dont disposaient mes jambes rompues, je retombais encore deux ou trois fois sur mon oreiller (*RTP II*, 178).

Si au moment de se coucher, le héros « matérialise » tout de suite la lourdeur de ses membres fatigués qui adhèrent au matelas à l'image d'un sculpteur en train de prendre un moulage de son corps allongé, la suite du passage augmente son potentiel dynamique par la métaphore filée du matelot, et encore davantage en se rapprochant du moment du réveil. Quand le héros se trouve sur le point de sortir du long sommeil « hors du temps » où il est tombé, les verbes de mouvement se multiplient, notamment ceux suffixés en re- (retomber, replonger, retrouver), ainsi que l'emploi du substantif « atterrissage » (qui évoque à vrai dire plutôt un vol qu'une navigation). Les constructions passives¹ aussi y jouent leur rôle, dans l'image de la barque « secouée par les flots » ou du corps « rejeté » dans le sommeil. En effet, dans les épreuves pour la *Nouvelle Revue Française* de 1914, nous voyons l'évolution du dynamisme du morceau notamment par le remplacement du verbe être exprimant une location (le corps se trouve « dans le sommeil »), par une construction à tournure passive, à l'« agent fantôme », qui situe le corps du dormeur dans le rôle de patient et non pas d'agent dans une phrase active. Cette évolution dynamique s'observe également au début du morceau, où la construction « je » + *sentir que* + complétive à l'indicatif (« je sentais que le matin était arrivé ») est biffée pour laisser la place à la construction infinitive *sentir* + *Vinf* + objet² (« je sentais approcher le matin »). Le verbe à l'infinitif change en outre d'*arriver* à *approcher* (tous deux sont des verbes de mouvement, mais le focus du premier est sur le point final, alors que le second marque plutôt la progression).

2.3. Le rêve-promenade à Doncières

À son arrivée à Doncières, le héros est logé pour la première nuit dans le quartier de Saint-Loup. Ensuite, quand il passe dans l'hôtel, la nouvelle chambre qui l'attend déclenche de nouvelles réflexions du « sujet intermédiaire » insomniaque (*RTP II*, 383-

¹ Pour un approfondissement sur les moyens linguistiques pour exprimer la causativité dans les changements d'état, notamment dans la mise en scène actancielle du Patient et du Causateur des changements dans les trois constructions verbales active, passive et pseudo-réfléchie (avec actant causal), nous renvoyons à : FRANÇOIS, Jacques, « L'arrière-plan causal dans la mise en discours du changement d'état (présentation d'un test sur les verbes psychologiques français) », dans ROUSSEAU, André (éd.), *La Sémantique des relations*, Lille, Université de Lille 3, 2001, p. 135-149.

² Nous analyserons ce type de construction dans la section de ce chapitre consacrée au souvenir.

387). Nous retrouvons encore une fois l'image du sommeil comme espace. Les lieux auxquels il est comparé sont souvent une chambre ou une pièce à laquelle on accède par une porte et/ou qui est même précédée par une antichambre. Le sommeil occupe donc de la place, c'est un espace physique qui est investi tant du désir que des sensations physiques de l'état de veille. Cet espace se moule à différents endroits et le parcours que le dormeur entreprend a toutes les semblances d'une promenade « surréelle » dans un paysage prototypique du sommeil, décrit au présent. Le dormeur entre d'abord dans les antres de l'« autosuggestion »¹, puis il traverse un élément naturel, un jardin réservé², au fond duquel se trouve un couvent, ensuite il passe à côté d'une grille qui le sépare de la carrière des sommeils profonds... Ce paysage du sommeil, d'inspiration baudelairienne, nous montre la manière dont cet espace est traité en comparaison à l'arpentage du paysage réel.

Ce développement sur le sommeil à Doncières est donc également intéressant pour notre propos parce qu'il met en scène une promenade fictive : le chemin du dormeur à travers des décors différents qui changent selon l'intensité/profondeur du sommeil. « Un grand pas est déjà fait quand on tourne le dos au réel », c'est la devise de ce voyage, en passant par une porte par laquelle l'on peut « s'échapper [...] de la perception du réel ». Ce chemin hanté par l'inconscient du sujet abonde en effet de verbes de mouvement tels que *venir*³ (formes ventives) marquant tant une subjectivité qu'un aspect télique donc terminatif, puis *s'échapper*, *atteindre* « les antres » à propos du sujet qui se déplace, ainsi que des images d'interruption/rupture et d'anticipation de moments qui succèdent le réveil (des crises qui « remontent » pendant le sommeil et « se déclenchent »). Non seulement nous trouvons le sommeil comme espace tourbillonnant mais aussi le sommeil comme espace qui peut être traversé quoique difficile à arpenter, curieusement exploré comme une maison hantée par ses propres cauchemars, rayonnant de ses propres amours.

Sans traiter les implications psychiques du sommeil dans le domaine pratique, nous en analysons plutôt l'expression textuelle. Notre point de départ, c'est la métaphore, ici synthésique. Suivons donc la trajectoire du son de la fanfare qui fait irruption dans les chambres du sommeil du héros par l'oreille pour en dégager les images dynamiques, notamment par la synesthésie et la tournure passive. Le passage s'ouvre en effet sur une

¹ La comparaison autosuggestions/sorcières crée un espace de laboratoire secret où frémissent des pots de substances magiques : le fricot évoque la sensation gustative, aussi puissant pour l'oreille (*RTP II*, 385).

² « [...] le jardin réservé où croissent comme des fleurs inconnues les sommeils si différents les uns des autres, sommeil du datura, du chanvre indien, des multiples extraits de l'éther, sommeil de la belladone, de l'opium, de la valériane, fleurs qui restent closes jusqu'au jour où l'inconnu prédestiné viendra les toucher, les épanouir, et pour de longues heures dégager l'arôme de leurs rêves particuliers en un être émerveillé et surpris » (*RTP II*, 385-386).

³ Cf. Chapitre premier : nous renvoyons notamment à BRES Jacques, LABEAU Emmanuelle, « *Aller et venir* : des verbes de déplacement aux auxiliaires aspectuels-temporels-modaux », *Langue française*, 2013/3, n° 179, p. 13-28. Selon la synthèse de Bres et Labeau, la sémantique spatiale du verbe de déplacement *venir* possède une subjectivité plus marquée que son antagoniste *aller*, ce qui en justifierait la « fermeture » à droite, l'« orientation déictique ». Autrement dit, la destination détermine un mouvement *vers* la position de l'énonciateur. Avant eux, cf. KERBRAT-ORECHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1980.

tournure passive (« je fus éveillé par la fanfare d'un régiment »). Le sommeil du héros est « deux ou trois fois », « assez résistant pour soutenir le choc de la musique », mais certains autres jours, « il céda »¹. Le sujet est plutôt désigné par « ma » conscience » ou un « je » qui descend en position pré-substantive comme adjectif possessif *mon/ma* ou comme pronom dans un circonstant (« en moi ») ou prend la fonction de complément d'objet du verbe (« me »). L'évocation du sens du toucher se manifeste par « veloutée », participe passé à valeur adjectivale², précédé de l'adverbe temporel « encore » qui suggère la persistance de cette qualité dans la conscience depuis une activité (le sommeil) qui était antérieurement en cours, comme l'indique l'infinitive à valeur causale³ « d'avoir dormi », et qui vient tout juste d'être titillée. La conscience est ensuite comparée à des organes « anesthésiés », qui perçoit les « pointes aiguës des fifres » pareillement à la « légère brûlure » d'une cautérisation. Le choix des verbes suit la même tendance tactile : (*toucher, caresser, anesthésier*), ainsi que les adjectifs « aiguës » et « frais » associés respectivement à « fifres » et à un substantif (de dérivation verbale) décrivant une sensation auditive, le chant délicat des oiseaux (« gazouillis »). Nous trouvons à la fin du passage un SN, image métaphorique pour les sons musicaux, associant le sens de l'odorat (« bouquet⁴ ») à la vue (par la polysémie de « jaillissante ») et à l'ouïe (« sonore ») :

[...] le sommeil interposé fut en moi assez résistant pour soutenir le choc de la musique, et je n'entendis rien. Les autres jours il céda un instant ; mais *encore* veloutée d'avoir dormi, ma conscience, comme ces organes préalablement anesthésiés, par qui une cautérisation, restée d'abord insensible, n'est perçue que tout à fait à sa fin et comme une légère brûlure, n'était touchée qu'avec douceur par les pointes aiguës des fifres qui la caressaient d'un vague et frais gazouillis matinal ; et après cette étroite interruption où le silence s'était fait musique, il reprenait avec mon sommeil avant même que les dragons eussent fini de passer, me déroband les dernières gerbes épanouies du bouquet jaillissant et sonore. (*RTP II*, 384)

La conscience fait donc l'objet du chatouillement opéré par les sons qui sont émis un par un par des fifres : elle est sujet grammatical de la phrase mais occupe le rôle sémantique d'expérient et non pas celui d'agent. Le narrateur nous apprend qu'elle n'est « touchée » par les « pointes aiguës » des fifres, de manière paradoxale, « qu'avec douceur ». Cependant, le verbe de la principale est séparé de son sujet (« la conscience ») par

¹ À noter l'emploi du passé simple pour des épisodes itératifs ; nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre. Ici, le singulatif est encouragé par le SN « un instant » qui souligne la ponctualité du moment où le sommeil se laisse « titiller » par la musique.

² Le TLFi signale également une connotation de *velouté* se rapportant à l'ouïe, notamment comme synonyme d'*adouci, assourdi*, ce qui correspond au sens général du passage qui décrit l'état assoupi de la conscience.

³ *GMF, op. cit.*, p. 367-368.

⁴ Dans son sens de « touffe de fleurs ».

l'interposition d'une métaphore tactile : ce retardement de l'explicitation du sujet grammatical se veut « mimétique »¹ du temps et de l'espace que les sons prennent avant d'arriver à « impressionner » la conscience du dormeur (« d'abord insensible, [elle] n'est perçue que tout à fait à sa fin et comme une légère brûlure »). Aussi, c'est la propriété (le « sons »), avec son attribut (« aigus »), qui est mise en avant plus que le pantonyme (le fifre) et qui devient sujet grammatical dans une relative dont l'objet « passif » est « la conscience » pronominalisée en « la ». La fin du passage confirme la construction syntaxique qui veut transmettre l'idée de transformation : par la forme moyenne passive *s'être fait*, puis, le verbe *reprendre*, dont le suffixe *re-* marque le recommencement du sommeil (inchoativité et itérativité) de manière tellement rapide et définitive (« avant même que ») que le défilé de la fanfare n'a pas encore terminé son passage, ainsi que l'action furtive qui s'exprime au participe présent (« me déroband ») dont le patient est le sujet lyrique. Dans ce passage, nous retrouvons au départ une sensation sonore qui est textualisée par le sens du toucher conjugué à la tournure passive de la phrase.

Le « sommeil de plomb » engloutit le dormeur et l'empêche de percevoir les bruits de l'extérieur : le bruit de la fanfare (« [q]uelquefois je n'avais rien entendu »). Dans ce « trou », la sensation auditive est estompée, partant le goût est la manière privilégiée pour décrire cette expérience² (« lourd, surnourri, digérant tout ce que nous ont apporté »). Dans le passage, la chute dans ce type de sommeil profond est annoncée par une subordonnée introduite par « où » qui héberge une comparaison (« comme dans un trou ») dépendant à son tour d'un gérondif à valeur causale. Ces quatre degrés correspondent à autant de barrières à franchir pour entrer dans cet espace cotonné.

Inversement, nous verrons l'évolution de l'image métaphorique dans deux avant-textes : les brouillons du Cahier 41 et du Cahier 40³. Le premier fragment tiré du Cahier 41⁴, aux folios 3 et 4 r^{os} se révèle sans doute plus emblématique du mouvement, par différents moyens, mais aussi plus soucieux du rôle du « je » : un réveil en musique, dont la sonorité s'oppose à l'impression visuelle. Le morceau en question est précédé de l'illusion auditive de la musique de la fanfare. Dans ce passage, nous pouvons notamment voir à l'œuvre l'élaboration de l'espace du sommeil comme indépendant. Nous distinguons un premier mouvement qui voit le héros protagoniste avec ses actions : « Je tendais l'*oreille* à la ville environnante pour voir si je *distinguais* l'approche du régiment », selon

¹ Nous verrons comment ce terme est exploité dans le modèle linguistique de Marta Krol, qui sera le principal outil de notre analyse dans le Chapitre 5. Pour l'instant, nous nous limitons à l'utiliser de manière intuitive pour faire voir comment le texte peut prendre en charge une sensation et guider le lecteur sur sa même longueur d'onde, tant dans le temps que dans l'espace.

² Ce que d'ailleurs nous suggère Richard quant à la connaissance des objets et du paysage.

³ Dans les deux avant-textes, le morceau du « réveil en musique » fait partie d'un épisode isolé par rapport à celui des différents types de sommeil.

⁴ Nous suivons la transcription de l'Esquisse xv dans *RTP II*, 1142.

un mouvement qui part du corps (« oreille ») pour aboutir au discernement intellectuel (« distinguais »). Mais ce mouvement échoue : le héros est le « jouet d'une illusion ».

La position du « je » n'est pas massive ici non plus, mais il est souvent en position d'objet (« me »), ou déplacé en position dative (« ma conscience », « mon sommeil », « mes yeux »), précisément là où les fanfares ont la fonction de sujet. Toutefois, ici l'action finale d'effacement est bien attribuée au sommeil du dormeur, qui garde alors une certaine autonomie du point de vue de l'action et par conséquent au niveau syntaxique : dans le texte publié, « le silence s'était fait musique » remplace « [...] les fanfares que mon sommeil changeait en silence ». Ici, le sommeil semble alors être relégué à une position de circonstant : « il [le silence] reprenait *avec* mon sommeil ». Il est intéressant aussi de voir, malgré le caractère synthétique du passage, comment Proust choisit d'ores et déjà, avec l'ébauche de l'image synesthésique, de faire passer la qualité avant la partie et avant même le pantonyme (le Ntout) : ici, le (« frais ») jaillissement *des tiges du bouquet* « sonore ».

D. Kaotipaya et T. Laget signalent une ressemblance avec un passage ajouté aux ff^{os} 47 à 49 v^{os} du Cahier 40¹. Voici les trois morceaux comparés².

Cahier 41, f^o 3 r^o

Parfois de très bonne heure, pendant que je dormais le régiment passait devant l'hôtel. D'abord je n'entendais pas les fanfares que mon sommeil changeait en silence. puis elles m'éveillaient une seconde, elles posaient un instant sur ma conscience le frais jaillissement matinal de leurs tiges gazouillantes et fleuries³, mais déjà mon sommeil repris après cette étroite interruption avait effacé entièrement à mes yeux le reste de l'immense bouquet sonore, [...]

Cahier 40, f^o 47 v^o

Parfois le matin, quand je dormais encore, le régiment passait de bonne heure sous les fenêtres de l'hôtel. Mon sommeil interposé effaçait entièrement comme avec un linge mouillé les sons de la fanfare. Quelquefois pourtant il cédait un instant et elle posait alors sur ma conscience, encore trop veloutée d'avoir dormi pour ne sentir son contact qu'avec douceur, le frais jaillissement matinal de quelques-unes de ses tiges gazouilleuses, mais après

RTP II, 384

Le matin [...], je fus éveillé⁴ par la fanfare d'un régiment qui tous les jours passa sous mes fenêtres. Mais deux ou trois fois [...] le sommeil interposé fut en moi assez résistant pour soutenir le choc de la musique, et je n'entendis rien. Les autres jours il céda un instant ; mais encore veloutée d'avoir dormi, ma conscience, comme ces organes préalablement anesthésiés, par qui une cautérisation, restée d'abord insensible, n'est perçue que tout à fait à sa fin et comme une légère

¹ Thierry Laget (*RTP II*, p. 1906-1907) signale dans la var. *a* p. 1130 de l'Esquisse XV que Proust, qui écrivait sur les rectos, passé ici sur les versos pour cet ajout, puis revient sur le folio 50 r^o. Il s'agit d'un fragment antérieur au développement principal.

² Nous avons trouvé un avant-texte plus tardif pour le passage en question, aux ff^{os} 65-66 r^{os} du Cahier 45 (1912-1913), que nous avons transcrit. L'évolution des corrections du verbe choisi pour « mon sommeil » est significative pour remarquer le passage de l'agentivité à la qualité : effacer → résister → soutenir (un verbe qui se rapproche sémantiquement de l'adjectif « résistant » qui le précède).

³ Geneviève Henrot voit une hypallage de « tiges gazouillantes et fleuries ».

⁴ Bien que nous ne nous occupions pas ici des temps verbaux, on ne peut s'empêcher de remarquer leur évolution. Dans le texte publié, la saillance événementielle est différenciée et s'exprime par des pics au passé simple, à l'imparfait, au plus-que-parfait, en passant par le présent gnomique et de nombreuses formes aux modes impersonnels, tels que les participes présents et passés. Inversement, dans les morceaux manuscrits, le passage est « aplati » à l'imparfait (sauf les deux plus-que-parfaits à la fin de chacun). Nous soulignons notamment le choix du passé simple avec la forme passive pleine du texte définitif : le « je » lyrique y est sujet grammatical et donc sa saillance « passive » est plus marquée que la position accusative du Cahier 41.

cette étroite interruption où le silence s'était fait musique, il reprenait avec mon sommeil, dérochant les autres gerbes épanouies du bouquet sonore.

brûlure, n'était touchée qu'avec douceur par les pointes aiguës des fifres qui la caressaient d'un vague et frais gazouillis matinal ; et après cette étroite interruption où le silence s'était fait musique, il reprenait avec mon sommeil avant même que les dragons eussent fini de passer, me dérochant les dernières gerbes épanouies du bouquet jaillissant et sonore.

Le brouillon du Cahier 40 se rapproche du texte publié. Comme dans le Cahier 41, c'est l'autonomie du sommeil qui domine. Il apparaît comme agent à l'ouverture du passage, pour ensuite glisser dans des positions secondaires : le reste du passage coïncide en effet avec le texte publié. En outre, de manière frappante, Proust choisit de remplacer le rôle d'agent attribué au sommeil du dormeur (par le verbe *effacer*) par celui de sujet du verbe *être* dans une construction attributive : au sommeil est en effet attribuée la qualité de « résistance » par un participe présent ayant valeur d'adjectif, ce qui correspond à une idée plus traditionnelle de description. La qualité du sujet est exprimée et préférée à son action. L'effet final est un dynamisme augmenté, non tant par rapport à l'image bien « définitive » du brouillon (« mon sommeil effaçait *entièrement* comme avec un linge mouillé ») remplacée par l'aspect progressif exprimé par l'adjectif « résistant », mais en ce qui concerne l'image du choc entre la paroi du sommeil et la musique. La transformation vise surtout à réduire l'agentivité du sommeil (qui « appartient » bien au dormeur), qui passe ici du mouvement à l'immobilité, pour favoriser l'action du paysage sonore (la musique de la fanfare).

À l'issue de ces analyses, parmi les traits constants d'inspiration « impressionniste », nous retrouvons la passivation du sujet (phrases passives) par pronominalisation comme C.O.D. ou placé en position dative ou locative. En outre, la « fragmentation synecdochique » du corps percevant¹ le rapproche de l'un des procédés descriptifs typiques², à savoir la subdivision en parties, tant pour le sujet que pour le décor qui l'entoure. Nous tenons à souligner que ces traits ne s'excluent pas l'un l'autre, mais coexistent dans un même morceau descriptif.

Si les rêves peuvent être l'endroit d'élection d'une description productive, la condition intermédiaire entre le rêve et la veille s'avère aussi efficace pour mettre au point un dispositif dynamique. En fait partie, tout comme les séquences des matinées au lit à

¹ Voir à ce propos ce qui est dit des tournures passives mais surtout de la voie moyenne dans l'étude de Geneviève HENROT SOSTERO, « Mémoire et voie moyenne : ou comment dire l'involontaire », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°35, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2005, p. 77-92.

² Cf. Chapitre premier.

Paris dans *La Prisonnière*, celle qui se déroule à Doncières dans *Le Côté de Guermantes* et qui suit le passage sur les différents types de sommeils que nous venons d'analyser.

III. LES MATINÉES AU LIT : LE RÉVEIL PAR LE VERBE ASPECTUALISÉ

G. Genette suggère la dépendance, dans le roman traditionnel, des récits itératifs, et d'une manière similaire des descriptions, à l'égard du récit singulatif¹. Autrement dit, chez Proust, il y aurait une opposition entre le « singularisme de la sensibilité spatiale » en raison de sa sensorialité aiguisée dans la perception de l'individualité des lieux, et « l'itératisme de la sensibilité temporelle »², en raison de sa tendance à considérer comme récursifs, voire à confondre, l'un ou l'autre instant. Comment la description est-elle traitée dans ces unités majeures du texte ? Nous nous occuperons dans cette section de l'affinité entre les matinées au lit, de *Guermantes* à *La Prisonnière*, notamment en ce qui concerne le noyau verbal, en particulier l'aspect, soit sous la forme d'auxiliaires, soit incorporé dans la préfixation verbale.

1. Le réveil à Doncières

La chambre de l'hôtel de Doncières, à l'exception des autres chambres, transmet au héros, dès les premiers instants, une sensation accueillante : il « n'eu[t] pas le temps d'être triste, car [il] ne fu[t] pas un instant seul » (*RTP II*, 381). L'agencement labyrinthique de l'hôtel de la ville de garnison, entre couloirs et galeries, escaliers et vestibules, donne au héros un sentiment de protection³. Serça suggère pour cette chambre, et pour celle de la tante Léonie, une « projection de l'espace intérieur » à cause de l'emboîtement en gigogne créé par les deux pièces attenantes, tel un *regressus in uterum*⁴.

Le texte définitif (*RTP II*, 387-388) ne laisse que très peu entrevoir le degré de dynamisme proprement dit, qui reste plus implicite, aussi en raison de l'opération de condensation dont fait l'objet cette description. La condensation opère dans le but de placer le sujet « je » en position secondaire pour faire émerger plutôt les éléments du paysage

¹ GENETTE, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 148.

² *Ibid.*, p. 154. Ici, Genette cite à raison la phrase de la *Prisonnière* tirée de la première journée, traitée comme « matinée idéale » : « [...] pour avoir refusé de goûter avec mes sens cette matinée-là, je jouissais en imagination de toutes les matinées pareilles, passées ou possibles, plus exactement d'un certain type de matinées dont toutes celles du même genre n'étaient que l'intermittente apparition et que j'avais vite reconnu [...] Cette matinée idéale comblait mon esprit de réalité permanente, identique à toutes les matinées semblables, et me communiquait une allégresse... » (*RTP III*, 535-536).

³ SERÇA, « Chambre », *DMP*, *op. cit.*, p. 201. Serça signale que d'un point de vu stylistique, la parenthèse serait l'expression textuelle « emblématique [de la chambre], enchâssant à l'intérieur de ses courbe le même espace en gigogne ».

⁴ *Ibid.*

perçus par la fenêtre, et qui agissent sur le héros à peine réveillé. La phrase, de douze lignes, se divise en deux parties qui mettent en avant chacune une opposition entre l'élan vers l'extérieur (le paysage hivernal) et le piège du lit. Une opposition qui exprime bien le mouvement physique du corps du « réveillant », entre autres par « attiré » vs « retenu », « levais la tête/tendais le cou » vs « tout en gardant le corps à demi-caché », puis le « regard », et donc le haut du corps qui se nourrit d'impressions, de couleur, guidé par un désir plus intellectuel, en opposition à la « poitrine », et donc le bas du corps, qui correspond au cœur mais aussi au ventre, et qui recherche la chaleur voluptueuse. Cette opposition est enfin sublimée dans l'image de la chrysalide¹ *in fieri*, « en voie de métamorphose », une « créature double » qui s'apprête à quitter sa robe de nuit pour s'habiller de celle du jour :

Quand j'avais fini de dormir², **attiré** par le ciel ensoleillé, mais **retenu** par la fraîcheur de ces derniers matins si lumineux et si froids où commence l'hiver, pour **regarder** les arbres où les feuilles n'étaient plus indiquées que par une ou deux touches d'or ou de rose qui semblaient être restées en l'air, dans une trame invisible, je **levais** la tête et **tendais** le cou **tout en gardant** le corps à demi *caché* dans mes couvertures ; COMME une chrysalide *en voie de* métamorphose, j'étais une créature double aux diverses parties de laquelle ne convenait pas le même milieu ; à *mon regard* suffisait de la couleur, sans chaleur ; *ma poitrine* par contre se souciait de chaleur et non de couleur. (RTP II, 387-388)

Le plus-que-parfait marque doublement le moment qui suit le point final du procès, tant par sa forme composée que par le sémantisme du verbe lui-même : *finir de* est en effet un auxiliaire d'aspect terminatif agissant sur le verbe imperfectif *dormir*. Les épithètes détachées du sujet « je » sont introduites par un participe passé « attiré par [...] mais retenu par [...] » dans une construction passive où le rôle d'agent est joué par les éléments du paysage, le « ciel ensoleillé » et la « fraîcheur matinale »³. En outre, le participe « retenu par » intensifie l'idée de tension par le préfixe *re-* qui a ici une valeur dynamique dans le sens d'un changement de direction, un retour vers le point de départ, qui suscite l'image d'un mouvement interrompu.

Non seulement le sujet est repoussé en une position secondaire dans les constructions détachées, mais le pronom « je » de la proposition principale arrive en finale de phrase, après une proposition infinitive dont le verbe de perception *regarder* a pour objet

¹ L'image de la chrysalide métamorphosante se trouve également dans un autre moment contemplatif auquel le héros se livre dans sa chambre de l'hôtel de Balbec avant d'aller dîner avec Saint-loup au restaurant de Rivebelle (nous soulignons) : « je savais que de la *chrysalide* de ce crépuscule se préparait à sortir, par une radieuse métamorphose, la lumière éclatante du restaurant de Rivebelle » (RTP II, 163). Nous verrons dans la suite du chapitre comment et pourquoi ce passage contient également des analogies avec le moment des rêveries de héros avant le rendez-vous avec Mlle de Stermaria.

² T. Laget et B. Rogers signalent dans la var. *a* p. 387 : « Une fois que j'étais réveillé » (RTP II, 1564).

³ Nous rappelons que le suffixe *-eur* des substantifs dérivés de l'adjectif féminin exprimant la qualité correspondante (ici, « fraîche ») renvoient à une sensation ou à une perception (dans ce cas, elle concerne plutôt le toucher, mais aussi le goût).

les arbres au-delà de la fenêtre. Nous observons donc une montée des volumes syntaxiques à gauche, contrairement aux lois de la cadence majeure. Le sujet logique « je » est visiblement contraint par la syntaxe à des rôles d'expérient ou de datif (les adjectifs possessifs « mon/ma » associés aux parties du corps) plus que d'agent.

Dans le brouillon du Cahier 45¹, au f° 67 r^o, l'évolution de l'aspect se retrouve par exemple dans l'adverbe « entièrement » modifiant « réveillé ». Le participe passé du verbe *réveiller* (littéralement « tirer de son sommeil »), tout en montrant un certain dynamisme par le préfixe intensif *re-*, met l'accent plutôt sur l'état final, le fait d'être éveillé, tandis que la périphrase verbale *finir de* met en évidence l'aspect terminatif appliqué au sémantisme imperfectif du verbe *dormir*. C'est dans la même direction que va la biffure ayant pour objet « enchanté », corrigé par « attiré ». Le sémantisme du premier est plus centré sur un effet intellectuel, alors que le verbe *attirer* renvoie au plan tant intellectuel que physique, mais le préfixe *a(d)-* exprime encore plus clairement l'idée d'un mouvement d'un lieu vers un autre, du corps tiré *vers*. Nous pouvons interpréter dans le même sens la substitution de « glacé » et plus bas « frissonnant du froid glacial » par « retenu ».

D'autres réveils célèbres de la *Recherche* se trouvent dans les journées idéales de *La Prisonnière* : nous y trouvons déployé au maximum le potentiel aspectuel du verbe.

2. Les journées de *La Prisonnière*

Tout d'abord, quelques précisions d'ordre génétique, ce qui a conditionné notre analyse des morceaux autres que ceux publiés dans l'édition de la « Pléiade » de 1987. Sachant que les cahiers et les carnets concernant *La Prisonnière* correspondent à six séries de rédactions successives entre 1908 et 1922, le fait que nous comparions le texte publié tantôt à deux, tantôt à trois morceaux antérieurs² dépend du fait qu'il n'y a que trois dactylographies corrigées pour certains fragments de *La Prisonnière*, notamment son *incipit*, deux fragments de la première série des journées et le développement des « Cris de Paris ». La « première journée », à l'exception de l'*incipit* que nous analysons ci-dessous, possède deux dactylographies corrigées. En revanche, de tout le reste, à partir donc de la « deuxième journée » (à l'exception des « Cris de Paris » au début de la 3^{ème} journée) est connue une seule dactylographie, qui a été réalisée entre février et juin 1922 par le secrétaire de Proust.

En particulier, le Cahier 50³ (1910-1911) reprend les fragments des premiers cahiers de brouillons dans un texte continu de vingt-cinq feuillets, ce qui est un « premier

¹ Ce morceau aussi a fait objet d'une transcription de notre part.

² Pour les détails concernant les passages que nous analysons, nous nous appuyons notamment sur la reconstruction du dossier génétique et des dynamiques de composition et publication d'Albertine disparue établie par Nathalie MAURIAC DYER dans *Proust inachevé*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2005, p. 88-89.

³ Pour une contextualisation génétique, nous nous appuyons sur la « Notice » de *La Prisonnière* de Pierre-Edmond Robert (*RTP III*, 1652-1653).

état partiel » pour les matinées de *La Prisonnière*. D'après l'étude de K. Yoshikawa¹, Proust avait opéré un montage des premiers cahiers pour réorganiser l'ensemble dans une série de rédactions successives. Dans un cadre génétique plus ample, et encore plus pour légitimer notre choix de textes, nous rappelons que le(s) matinée(s) « type » de *La Prisonnière* décrites à l'imparfait, sont la conclusion de la nuit insomniaque de l'Ouverture, c'est-à-dire du « dormeur éveillé ». Il s'agit d'une matinée, en parallèle à ce qui est fait dans la « rêverie des chambres », qui évoque le passé, comme nous le verrons par la suite.

2.1. Du wagon magique de Saint-Lazare à la chambre parisienne

La chambre est d'une part, un refuge ou « nid », où règnent à la fois la volupté du désir et l'angoisse d'un espace inconnu à apprivoiser. De l'autre, elle sert de « wagon magique » qui permet des déambulations dans un espace tourbillonnant, où les sens se trouvent aiguisés et stimulés sans cesse. Nous empruntons l'expression « wagon magique » à l'article de Proust « Vacances de Pâques », paru dans *Le Figaro* le 25 mars 1913² :

Je ne pus plus contenir ma joie [...] quand je compris qu'en pénétrant après le déjeuner dans l'antre fumeux, dans le laboratoire vitré de la gare, en montant dans le *wagon magique* qui se chargerait d'opérer la transmutation tout autour de nous, nous pourrions nous éveiller le lendemain au pied des collines de Fiesole, dans la cité des lis.

Dans l'article, Proust met en scène un souvenir d'enfance évoqué par le « je », qui renvoie aux rêveries sur les noms de pays et au plan de voyage en Italie de la troisième partie de *Du côté de chez Swann*. Le morceau s'ouvre sur une image de l'auteur adulte commentant la météorologie « perçue » depuis son lit :

Puis il y a des jours dépareillés, interpolés, venus d'une autre saison, d'un *autre climat*. On est à Paris, c'est l'hiver, et pourtant, tandis qu'on dort encore à moitié, on sent que commence un matin printanier et sicilien. Au bruit que fait le *premier roulement du tramway*, nous entendons qu'il n'est pas morfondu dans la pluie, mais en partance pour l'azur ; mille thèmes populaires finement écrits pour des instruments différents, depuis la corne du raccommodeur de fontaines jusqu'au flageolet du chevrier, orchestrent légèrement l'air matinal, comme une « Ouverture pour un jour de fête ».

Le lexique de ces impressions au réveil sera employé par Proust lors de la rédaction des morceaux destinés à la deuxième journée de la *Prisonnière* pour l'évocation des jours

¹ YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°7, 1978, p. 7-27. Dans cette étude, Yoshikawa remarque qu'au feuillet 40 r° du Cahier 50, se trouve un morceau important pour la genèse de la structure de *La Prisonnière* : l'évocation d'une nuit insomniaque fait écho à l'« ouverture » de la *Recherche*, en prouvant l'existence d'un « sujet intermédiaire » tout au long de la *Recherche* « ayant pour fonction de fournir au narrateur les souvenirs du héros ». Si dans le roman publié, le sujet intermédiaire disparaît après le premier séjour à Balbec (Quémar) tout en poursuivant son existence virtuelle (Genette), cette première version du roman, notamment celle qui inclue les Cahiers 47, 48 et 50, manifeste une structure circulaire marquée par la présence de l'insomniaque, encadrant l'histoire tant en ouverture qu'en fermeture (*ibid.*, p. 12).

² PROUST, Marcel, « Vacances de Pâques », *Le Figaro*, 25 mars 1913, p. 1-2. Nous soulignons.

venus d'un « autre climat » (*RTP III*, 589). Puis, à la première journée¹ pour le « roulement du tramway », pour les différentes sensations auditives musicales et pour l'allusion au « petit personnage intermittent » qui réagit au temps qu'il fait².

L'article du *Figaro* part d'un réveil pour aboutir aux rêveries des noms. Toutefois, le « wagon magique » se métaphorise en « chambre magique »³ dans le texte définitif de « Nom de pays : le nom »⁴, mais aussi en « fauteuil magique » dans « Combray ». La chambre aurait-elle donc hérité du dynamisme du wagon ? L'imminent voyage à Venise et à Florence sera reporté, comme nous le savons, à cause de l'extase enfiévrée du héros. Les plaisirs et les attirances promis par la voiture à locomotion sont remplacés par les magies de l'imagination, destinées à rester enfermées encore pour quelque temps dans la chambre du héros⁵. La chambre du héros dans sa maison de Paris offre aux matinées⁶ de la *Prisonnière* un lieu d'observation privilégié pour ses rêveries : « Ce fut, du reste, surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant cette période » (*RTP III*, 519).

2.2. La première journée : le « roulement du premier tramway »

Le héros vient tout juste de sortir de l'appartement du sommeil, « tête encore tournée contre le mur » : son réveil est en musique⁷, il entend les bruits de la rue, même avant

¹ « Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris, selon qu'ils me parvenaient amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'aire résonnante et vide d'un matin spacieux, glacial et pur ; dès le roulement du premier tramway, j'avais entendu s'il était morfondu dans la pluie ou en partance pour l'azur » (*RTP III*, 519).

² Dans l'article, l'image évoquée est différente. Il est intéressant de voir comment Proust compare la manière des hommes parcourant l'espace d'une journée et celle des moyens de transport arpentant un espace : « Il y a des jours montueux et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train, en chantant. Pour parcourir les jours, les natures un peu nerveuses surtout disposent, comme les voitures automobiles, de "vitesses" différentes » (PROUST, « Vacances de Pâques », *art. cit.*, p. 1).

³ Nous trouvons « chambre » dans le Cahier 20, au f° 14 r° de la mise au net de « Noms de pays : le pays », entreprise par Proust vers 1911, ainsi que dans les deux dactylographies, établies entre l'automne 1911 et le printemps de 1912 : Dactyl. 1 [N.a.fr. 16732] : f° 14 r° ; dactyl. 2 [N.a.fr. 16735] : f° 13 r°.

⁴ Voir aussi ce que dit Claude Pichois à propos de ce passage dans *Vitesse et vision du monde*, *op. cit.*, p. 93. Pour le passage dans la *Recherche* (nous soulignons) : « Je ne pus plus contenir ma joie quand mon père, tout en consultant le baromètre et en déplorant le froid, commença à chercher quels seraient les meilleurs trains, et quand je compris qu'en pénétrant après le déjeuner dans le laboratoire charbonneux, dans la *chambre magique* qui se chargeait d'opérer la transmutation tout autour d'elle, on pouvait s'éveiller le lendemain dans la cité de marbre et d'or « rehaussée de jaspé, et pavée d'émeraudes » (*RTP I*, 385).

⁵ Sur le thème de l'affinité entre « chambre » et « wagon », nous signalons l'article de MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Réécriture, échos : la gare, l'atelier, la chambre dans "Noms de pays : le pays" », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 24, 1993, p. 111-118. L'analyse de Miguet-Ollagnier propose de « médiatiser » le lieu initial de « Noms de pays : le pays », la gare Saint-Lazare, et son lieu final, la chambre du héros dans l'hôtel de Balbec, enfin apprivoisée, par un lieu artistique, l'atelier d'Elstir. Les trois lieux semblent être reliés par un réseau de références bibliques. De la gare à la chambre, en passant par l'atelier d'Elstir, se réalise une progressive diminution de la luminosité : du toit vitré de la gare Saint-Lazare à la chambre noire du héros, en passant par le clair-obscur de l'atelier.

⁶ À la dernière série de journées appartient le matin du départ d'Albertine.

⁷ Depuis sa *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1939, A. Ferré signalait une certaine sensibilité proustienne dans la description des lieux : son originalité réside dans ce qu'il appelle le « pittoresque auditif » (p. 65). Ce qui s'exprime non seulement par le rôle explicite de la musique dans la vie spirituelle du héros mais aussi par des petites bruits ou sons qui imprègnent certains lieux (par exemple, les impressions de Doncières dans *Le Côté de Guermantes* ou les « cris de Paris » dans la *Prisonnière*). Anne Simon, dans *La Rumeur des distances traversées*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 261 et suiv. remarque elle aussi que Proust caractérise la ville plus comme « paysage sonore » que comme « paysage visuel » (bruits de Paris, fanfares de Doncières), plus comme « parcours nocturne souterrain ou aérien » que comme distances parcourues.

« d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, [il] savai[t] déjà le temps qu'il faisait ». Mais le héros montre également une sensibilité « barométrique »¹. Les « bruits de la rue » comme sujet de la première phrase (dans la principale, aussi bien que dans la subordonnée) attirent l'attention du lecteur, dès le début, sur ce qui est perçu par le héros. La matérialisation des sensations s'accomplit par le biais de la personnification et de l'attribution de traits animés aux phénomènes (apparemment) extérieurs au corps du sujet percevant. Les bruits apprennent au héros comment distinguer les différents climats. En outre, ils *par*-viennent au héros modifiés par l'atmosphère matinale². C'est justement *parvenir* qui nous révèle le dynamisme pris en charge par les verbes : dans ce cas, le préverbe *par-* transmet l'image de la propagation du son « à travers » l'espace. Dans une structure dominée par la conjonction exclusive binaire (trois fois) : *selon que...ou...* ; *si...ou...* ; *peut-être...ou* déjà retrouvée dans le réveil à Doncières, nous repérons deux types d'action de mouvement selon une relation inclusive : le sujet est titillé par les bruits de la rue, qui à leur tour se font devancer par des « émanations plus rapides et plus pénétrantes ». Des marques de l'inchoativité sont également présentes dans des périphrases telles que « commencer à (sourire) », un aspect qui interrompt subtilement l'état du sujet pronominalisé par « moi » (« encore endormi »), ainsi que « se préparer à (être éblouies) ». L'emploi des adjectifs verbaux (participes présents) est une marque d'aspect itératif : « résonnante », « pénétrante », « étourdissant » (ce dernier, positionné à droite du nom, augmente, la subjectivité de l'image). Ici aussi, le sujet est la sensation et non pas le « je ». Ce dernier occupe une position dative (« me l'avaient appris », « me parvenaient ») ou encore génitive d'inclusion (« mon sommeil », « dont les paupières »). Le « je » est sujet du verbe principal *savoir*, mais son explicitation arrive en fin de phrase, après trois circonstants temporels (SPr, construction détachée, subordonnée).

Le choix de « aire », au lieu de son homophone « air », pourrait être un clin d'œil au lecteur, une manière pour rendre perceptible un espace transparent : lui attribuant de la place, une surface. Dans les manuscrits, notamment dans un passage très développé du

¹ GENETTE, « Discours du récit », *op. cit.*, p. 166. À propos de cette scène, Genette remarque que le héros aurait hérité « l'attention presque maniaque [...] aux mouvements du baromètre intérieur » de son père. Une sensibilité au climat qui est une constante réitérée dans la *Recherche*.

² Nous signalons l'analyse de M. Sandras dans *Proust ou l'euphorie de la prose*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 18 », 2010, p. 244-258. Proust continue la littérature barométrique du romantisme au symbolisme, mais sa manière est différente : « L'atmosphère sonore se substitue à la transposition picturale si commune dans le poème en prose ». Dans la première matinée de *La Prisonnière*, deux idées sont développées : le changement de temps induit à la rêverie, mais aussi à la paresse, l'instabilité du temps empêche de travailler (les perturbations de l'atmosphère induisent un changement de rythmes habituels et des conséquents variations du « moi »). Si les romantiques n'étaient sensibles qu'aux bruits de la nature, le narrateur entend bien aussi les bruits urbains (bruits criards, travaux, rues de Paris etc...), les timbres des instruments de musique, les airs, les voix, mais aussi tout ce qui est trivial (comme le roucoulement des pigeons, des bruits de radiateur ou d'ascenseur). Proust témoigne de la porosité des lieux, des moments, des climats et des valeurs, dans une circulation générale et infinies des désirs ».

Cahier 3¹ (1908-1909), aux ff^{os} 24 r^o, 23 v^o, 25 à 27 r^{os}, nous trouvons en effet le substantif « air », qui joue à son tour avec son homonyme musical « air », dont l'image construit le morceau. En outre, ce souci « spatial » de Proust est évident lors de l'élaboration du texte, notamment transition du substantif « géométrique » *aire* à *air* passe par une étape intermédiaire dans le Cahier 53² (1915), au f^o 33 r^o, où les bruits de la rue traversent non pas l'air matinal, mais « l'espace sonore et vide d'un matin froid et pur ».

CAHIER 3, f^o 24 r^o

Encore tourné contre le mur, et même avant qu'elle ait paru, à la sonorité du premier tramway qui s'approche et de son timbre d'appel, je peux dire s'il roule avec résignation dans la pluie ou s'il est *en partance* pour l'azur. Car non seulement chaque saison mais chaque sorte de temps lui offre son atmosphère comme un instrument particulier sur lequel il exécutera l'air toujours pareil de son roulement et de son timbre ; et ce même air, non seulement nous **arrivera** différent s'il **bondit** et rayonne dans l'air vide et sonore d'un jour d'hiver, lumineux et glacé, au lieu de **cheminer** entre les parfums dans l'air déjà mélangé de chaleur d'un matin d'été qui s'apprête à la solidification de midi, mais prendra une couleur, une signification, et exprimera un sentiment tout différent, s'il s'assourdit comme un tambour de brouillard, se fluidifie et chante comme un violon dans l'atmosphère immense et légère où le vent tout prêt alors à recevoir cette orchestration colorée et légère, **fait courir** ses ruisseaux ou s'il **perce** avec la vrille d'un fifre la glace bleue d'un temps ensoleillé et froid, les premiers bruits de la rue m'apportent l'ennui de la

CAHIER 53, f^o 33 r^o

Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur et avant d'avoir vu de quelle couleur était la raie du jour <au-> dessus des grands rideaux des fenêtres, je savais déjà quel temps il faisait ; les premiers bruits de la rue me l'avaient appris – selon qu'ils **m'étaient arrivés** amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'espace sonore et vide d'un matin froid et pur –, le roulement du premier tramway, que je l'eusse senti morfondu dans la pluie ou en partance pour l'azur. Et peut-être les bruits eux-mêmes avaient-ils été devancés par quelques émanation plus rapide et plus pénétrante – peut-être une odeur – qui à travers mon sommeil même mettait mon organisme en harmonie avec la journée, y répandait une tristesse à laquelle je pouvais conjecturer que viendrait au-dehors s'associer la neige, ou y mettait en branle tant de cantiques en l'honneur du soleil que ceux-ci finissaient par amener mon réveil, un réveil en musique comme en dit au régiment.

RTP III, 519

Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur, et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris, selon qu'ils **me parvenaient** amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des *flèches dans l'aire résonnante et vide d'un matin spacieux, glacial et pur* ; dès le roulement du premier tramway, j'avais entendu s'il était morfondu dans la pluie ou *en partance* pour l'azur. Et, peut-être, ces bruits avaient-ils été devancés eux-mêmes par quelque émanation plus rapide et plus pénétrante qui, glissée au travers de mon sommeil, y répandait une tristesse annonciatrice de la neige, ou y faisait entonner, à certain petit personnage intermittent, de si nombreux cantiques à la gloire du soleil que ceux-ci finissaient par amener pour moi, qui encore endormi commençais à sourire, et dont les paupières closes se préparaient à être éblouies, un étourdissant réveil en musique.

¹ Nous suivons toujours la transcription de l'Esquisse 1.4 (RTP III, 1095-1096). Dans ce même morceau, nous trouvons aussi un autre indice qui justifie la comparaison entre (la fenêtre de la) chambre et (celle du) wagon proposée plus haut : « je voudrais avoir passé la nuit en chemin de fer, arriver au petit jour au moment du café au lait dans quelque petite ville de Normandie, Caudebec ou Bayeux, qui m'apparaîtrait sous son nom et son clocher anciens, [...] et partir aussitôt en promenade, poursuivi par les embruns jusqu'à l'église, rose et dentelée comme un coquillage entre les toits ronds des maisons [...] ».

² Le brouillon du Cahier 53 (1915) aux ff^{os} 14 et 15 r^{os} est assez proche du texte publié quant à la synthèse et aux images évoquées. Nous renvoyons à la transcription de l'Esquisse 1.6 (RTP III, 1098). Dans ce morceau, Proust choisit un verbe qui marque moins le mouvement (*arriver* au lieu de *parvenir*) des bruits, puis la condensation qui amène à supprimer les subordonnées relatives ou circonstancielles en faveur de constructions détachées ou d'adjectifs (« annonciatrice »).

pluie où ils se morfondent, la lumière de l'air glacé où ils vibrent, l'abattement du brouillard qui les éteint, la douceur et les bouffées d'un jour tempétueux et tiède, où l'ondée légère ne les mouille qu'à peine, vite essuyé d'un souffle ou séchée d'un rayon.

Dans le même fragment, plus loin, le Narrateur souligne davantage son acuité sensorielle prémonitoire en entrant dans les menus détails de l'activité corporelle : « [à] sentir le calme et la lenteur de communications et d'échanges qui règnent dans *la petite cité intérieure de nerfs et de vaisseaux* que je porte en moi, je sais qu'il pleut et je voudrais être à Bruges ».

Pourtant, le bruit du tramway ne résonne pas immédiatement comme un « roulement », mais comme le son, plus musical, d'un timbre. La métaphore musicale « file » dans le reste de la phrase, où le parcours du tramway joue dans l'atmosphère différents instruments selon le temps qu'il fait (le « tambour » pour le brouillard, le « violon » pour un air printanier, le « fifre » pour l'air gelé) dans un air « vide », et pourtant « sonore ». La description est soumise à la contrainte perceptive du « je » : la propagation du son est analysée, décomposée et décrite suivant sa progression dans l'espace. Ce fragment nous donne aussi un exemple d'expérience sensorielle testimoniale et substitutive¹. Les fricatives des noms² comme « flèche », « vrille », « fifre » semblent propager autour de nous la vibration sonore expérimentée par le héros, transmettent bien l'image d'une « rupture » opérée dans l'espace immobile de l'air³. La saillance remarquable de certains verbes⁴ aptes à dynamiser une scène statique comme « bondir », « rayonner », « faire courir », « percer », « chanter » associés au bruit du tramway aident à matérialiser⁵ et animer cette sonorité.

Dans le procédé de condensation du texte définitif, la présence du « je » est mise en avant par détournement : à savoir, sa présence est réitérée, comme nous l'avons vu, par

¹ Cf. introduction au modèle linguistique de M. Krol au Chapitre premier et pour un développement plus détaillé cf. Chapitre 5. Nous verrons que ce fragment est un exemple de description qui se propage « temporellement » et qui est donc par essence fictiogène : nous y retrouvons à la fois les aspects sensible et transitoire.

² Nous verrons au Chapitre 5 que ces noms sont définis de « rupture de continuité » (NRC) en raison de leur saillance.

³ Il est possible de repérer une image similaire dans un fragment postérieur, celui du Cahier 50 (nous soulignons) : « [...] les bruits de la rue, selon qu'ils m'arrivaient étouffés par l'humidité ou vibrants comme une *flèche* sur les *trajectoires* rectilignes du froid, [...] Le timbre du tramway qui se fluidifiait pour chanter comme un violon dans ces jours venteux et tièdes où l'atmosphère *sinieuse* est arrosée et amollie par les doux ruisseaux de la brise, devenait pointu comme une vrille pour percer de son fifre <la> glace dure, transparente et bleue d'un air brumeux et gelé [...] ».

⁴ Il s'agit plus précisément de verbes de « mouvement fictif » (*Fictive Motion*), comme nous le verrons au Chapitre 5.

⁵ Dans la variante du Cahier 50, un autre indice de matérialisation apparaît dans l'expression « la « solidification de midi » ».

la pronominalisation, dans le but de faire ressortir sa passivité dans la perception des bruits. Dans ce morceau manuscrit, en revanche, cette présence est effacée : le « je » est sujet de la principale de la première phrase (« je peux dire s'il roule avec résignation dans la pluie ou s'il est en partance pour l'azur »), mais il disparaît aussitôt sous l'excroissance descriptive des sons de la rue qui suivent. Les effets perceptifs sur le sujet ne sont donc pas traités et ce qui émerge, ce sont plutôt les détails, presque scientifiques, de la propagation du son.

Dans le texte publié dominant non seulement la nominalisation (« le roulement du premier tramway ») qui met en avant un prédicat associable à l'objet, et, partant, la partie qui en est l'instrument (la roue) au lieu de l'objet lui-même dans sa globalité, mais aussi les modes nominaux (participes présents et passés, infinitif). En revanche, dans le Cahier 3, il y a une surabondance de verbes (« il roule ») aux modes personnels.

La mention olfactive, comme antagoniste de l'ouïe, que nous retrouvons dans l'un des morceaux du Cahier 3, dans celui du Cahier 50¹ (1910-1911) et du Cahier 53, est supprimée dans le texte définitif, qui en conserve pourtant l'allusion dans : « ces bruits avaient-ils été devancés eux-mêmes par *quelque émanation plus rapide et plus pénétrante* ». Ici, Proust opère une synthèse syntaxique, laissant des sous-entendus, condensant les images et supprimant les descriptions des effets produits par les sensations dans son imagination. Si toutes les variantes présentent les bruits comme premier sujet, le statut du « je » change : les invitations au voyage par le climat sont supprimées dans le texte définitif, et avec celles-ci, la présence active et mobile du protagoniste, qui s'efface au fur et à mesure pour laisser la place à un « je » percevant, plutôt qu'actant.

Nous rappelons en outre que l'environnement génétique du Cahier 3, l'un des « Cahiers Sainte-Beuve », rédigé entre 1908 et 1909, nous révèle la présence d'un fragment concernant une élaboration pour le « dormeur éveillé » (ff^{os} 8 r^o à 16 r^o), d'un autre pour le rayon de soleil sur le balcon (ff^{os} 39 r^o à 40 v^o), puis pour l'évocation de Venise (ff^{os} 43 r^o à 34 v^o ; ff^{os} 38 v^o à 31 v^o), dont nous nous occuperons plus loin dans ce chapitre. Ce Cahier regroupe ainsi des thèmes qui intéressent notre proposition : à savoir, le milieu « justificateur » d'observation, la fenêtre, puis le lieu voué aux rêves et rêveries par excellence, la chambre.

¹ Dans le brouillon du Cahier 50 (1910-1911), aux ff^{os} 41, 42 r^{os}, 41 v^o, nous retrouvons l'insertion d'un sens « antagoniste » à l'ouïe, l'odorat. Aux dires du héros, le second serait en effet plus puissant que le premier par intensité : « [les bruits de la rue] s'y trouveraient-ils déjà, devancés eux-mêmes par l'odeur, ou quelque émanation plus indéfinissable, plus rapide et plus permanente ».

2.3. La deuxième journée : un réveil par un autre climat, « comme si la maison avait miraculeusement voyagé »

La deuxième journée de la *Prisonnière* (RTP III, 589-599) s'ouvre sur une impression de mouvement que le héros attribue au décor immobile de la maison : « le lendemain, comme si, profitant de nos sommeils, la maison avait miraculeusement voyagé, je m'éveillais par un temps différent, sous un autre climat [...] chaque jour était pour moi un pays différent ». De nouveaux pays, de nouvelles formes de paresse :

Tantôt, par des jours irrémédiablement mauvais, disait-on, rien que la résidence dans la maison, située au milieu d'une pluie égale et continue, avait la glissante douceur, le silence calmant, l'intérêt d'une *navigation* ; une autre fois, par un jour clair, en restant immobile dans mon lit, c'était laisser **tourner** les ombres autour de moi comme d'un tronc d'arbre. D'autres fois encore, aux premières cloches d'un couvent voisin, rares comme les dévotes matinales, blanchissant à peine le ciel sombre de leurs giboulées incertaines que fondait et **dispersait** le vent tiède, j'avais discerné une de ces journées tempétueuses, désordonnées et douces, où les toits, mouillés d'une ondée intermittente que sèchent un *souffle* ou un rayon, laissent **glisser** en roucoulant une goutte de pluie et, en attendant que le vent **recommence à tourner**, lissent au soleil momentané qui les irise leurs ardoises gorge-de-pigeon [...]. (RTP III, 589-590)

Dans cette description expressive et productive, donc à fonction « génératrice », la métaphore du voyage « en chambre » est reprise, cette fois par l'idée de navigation qui revient, suggérée par un temps pluvieux. Les liquides // de « au milieu d'une pluie égale et continue, [...] la glissante douceur, le silence calmant, l'intérêt d'une navigation » semblent convoquer une atmosphère liquide. Ainsi, l'image finale d'une « journée tempétueuse, désordonnée et douce » suit à la fois l'isotopie aquatique dégagée quelques lignes plus haut (« mouillés », « ondée », « glisser », « goutte de pluie ») et celle de l'oiseau, jouée sur la couleur grise irisée et sur le voisinage syntaxique entre « gorge-de-pigeon » et « roucoulant » d'une part et « toits » et « lissent » de l'autre. L'emploi des adjectifs verbaux en *-ant*, comme « glissante (douceur) », « (silence) calmant », puis des gérondifs *en restant*, *en roucoulant*, *en attendant*, le participe présent *blanchissant*, (*onde*) *intermittente* pour transmettre l'idée du déroulement du procès. Le seul endroit où apparaît le sujet « je », c'est la proposition principale s'exprimant par le verbe *discerner*, qui fait suite d'ailleurs à trois circonstants, dont le premier localise temporellement le commencement de l'audition (« aux premières cloches d'un couvent voisin »). Celle-ci précède en effet le moment du discernement et elle est suivie d'une métaphore filée à fondement métonymique concernant les toits aux semblances d'oiseaux. De leur côté, les toits sont aussi une partie de l'objet du verbe *discerner* : les journées « tempétueuses et douces ». Pour le reste, le « je » apparaît soit comme sujet sous-entendu passif dans des circonstants, par le mode nominal du gérondif (« en restant immobile [...] ») ou bien dans des SPr (« autour de moi »). La passivité du sujet par rapport au paysage perçu se remarque aussi par l'adjectivation qui lui est réservée, comme « immobile (dans mon lit) », et par

l'image du tronc d'arbre. En revanche, la maison navigue, le vent tourne, les toits laissent glisser une goutte de pluie. L'aspect inchoatif se remarque notamment dans le participe présent du verbe *blanchir*, qui dérive d'un adjectif de couleur, et dans le présent du verbe *iriser*, un autre indice de l'environnement changeant.

La genèse des matinées de la *Prisonnière* est, nous l'avons vu, assez complexe¹. Pour ce fragment spécialement, les avant-textes que nous consultons appartiennent au Cahier 50 (ff^{os} 45 v^o, 49 et 50 r^{os}, 52 et 53 r^{os}), dont la rédaction correspond à 1910-1911. Pierre-Edmond Robert² signale que Proust y a recomposé certains passages de la matinée « originaire » élaborés dans les « Cahiers Sainte-Beuve », ensuite redistribués parmi d'autres matinées différentes du texte établi, comme le montre le fragment qui suit (f^o 45 v^o), qui renvoie aux images de la première journée :

Et même avant que le timbre n'eût retenti, rien qu'en entendant **s'approcher** le lourd véhicule je pouvais dire s'il se morfondait dans la pluie, ou était *en partance* pour l'azur.

Dans le Cahier 53, ff^{os} 23 à 26bis r^{os} (1915), nous retrouvons « la glissante et fraîche douceur », alors que « fraîche » est supprimée dans le texte publié. La proposition principale qui a pour sujet le « je » discernant et donc actif, est ici placée en début de phrase, après les circonstants. Un deuxième verbe dont le sujet est « je » apparaît : *voir* (« je voyais mouillés d'une onde intermittente [les toits] ») est supprimé dans le texte définitif au profit du seul circonstant qui suit l'objet de *voir* « ces journées tempétueuses, désordonnées et douces, où les toits [...] ».

2.4. La troisième journée : « Les cris de Paris » ou le descriptif \supset narratif

La troisième journée de la *Prisonnière*³ contient le fragment très connu des « Cris de Paris » (*RTP III*, 623-626, 632-638). Nous ne consacrerons à ce tableau auditif⁴ qu'une

¹ Pour les détails de ce fragment, que d'ailleurs nous citons le long de l'analyse, nous renvoyons à la « Notice » de *La Prisonnière* (*RTP III*, p. 1678) et à l'Esquisse VIII, (*ibid.*, p. 1114-1118) et à ses notes (*ibid.*, p. 1884).

² *Ibid.*, p. 1114. Le Cahier 53, en outre, présente déjà un morceau suivi de cette deuxième matinée (ff^{os} 23 à 26bis r^{os}), dont les fragments en question datent de 1915.

³ MAURIAC DYER, Nathalie, *Proust inachevé*, *op. cit.*, p. 85-89. Comme l'explique N. Mauriac, Proust adjoint à « La regarder dormir », extrait expédié à Rivière le 23 septembre 1922, non pas « Les cris de Paris », promis aux *Œuvres Libres*, mais « Mes réveils ». De ces « Réveils », il existe un état plus développé et antérieur dans la « Troisième dactylographie ». En effet, ils apparaissent au début de la « troisième journée » du récit, au milieu des « Cris de Paris » qui sont, eux aussi, assez développés. Pendant le mois de septembre 1922, Proust, se consacre aussi à la « troisième journée », à savoir « Mes réveils » pour la *Nouvelle Revue Française* de Rivière et les « Cris de Paris » pour les *Œuvres Libres* de Duvernois. Un premier jet de l'épisode se trouve sur des feuilles volantes de début août, dactylographié la première fois en septembre. Un morceau corrigé se trouve à la fin de la « Deuxième dactylographie » [N.a.fr. 16744], aux ff^{os} 101 et 102. La révision de la main de Proust sera importante seulement sur les trente-quatre premiers feuillets de cette « troisième journée », puis ses remarques se font plus rares, avec l'exception de quelques additions.

⁴ Pour l'association synesthésique, notamment entre ouïe et vision : « L'ouïe, ce sens délicieux, nous apporte la compagnie de la rue, dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur. » (*RTP III*, 623). À ce propos, nous renvoyons à HENROT SOSTERO, Geneviève, « Mnémosyne et le bruissement de la langue. Perspective formelle sur la mémoire involontaire », dans KOLB Katherine et KOTIN MORTIMER, Armine, *Proust en perspectives: visions et révisions*, Paris, Classiques Garnier, « Revue d'études proustiennes », n. 2, 2015, p. 139-152. G. Henrot remarque combien la note de régie dans un ajout au f^o 5 v^o du Cahier

place limitée principalement pour deux raisons. Premièrement, le sujet même de la description, qui en fait un « paysage humain » : non pas un décor paysager mais les bruits du marché par les cris des marchands, et plus précisément leurs démarches. Deuxièmement, la place consacrée à la narration (la relation des goûts « forts » d'Albertine quant à la nourriture, par exemple, ou les digressions sur *Pelléas et Mélisande*) dans la structure descriptive : c'est le cas illustré par Adam du descriptif \supset narratif¹. Nous voudrions également montrer, au passage, une partielle inversion de tendance. Bien qu'elles soient annoncées dès le début du morceau, les images synesthésiques ne sont pas textualisées par la matière linguistique, exception faite pour ces « nourritures criées ». Elles sont plutôt données « à voir » qu'« à lire » et « à percevoir » par des figures de style : en effet, à chaque cri correspond une scène/mouvement d'un marchand (effet visuel). En outre, dans ce fragment, le sujet « je » s'impose plus que dans les autres matinées-types, certainement en raison de la longueur du développement, ainsi que de l'incidence de la narration, comme nous l'avons annoncé plus haut. L'oreille du héros associe notamment les cris prosaïques du marchand d'escargots, par leur « vague » et par leur « tristesse », aux vers maeterlinckiens mis en musique par Debussy, ou encore les refrains syncopés du marchand d'habits aux psalmodies ecclésiastiques. Toutefois, quelques remarques s'imposent au niveau structural. Le travail syntaxique visible dans les avant-textes fait émerger de plus en plus l'indépendance des bruits de la rue, tant que le sujet percevant « je » prend d'autres formes : tantôt par un C.O.D. (« *m* intéressant à la vie du dehors »), tantôt par un datif (« elles *me* semblaient »), tantôt par un possessif (« *ma* joie »), tantôt préféré à un « nous ».

Nous verrons maintenant comment le dynamisme descriptif s'applique également aux phénomènes régis non pas par le pouvoir cataphorique de l'imagination, mais par les projections anaphoriques de la mémoire.

IV. LA MÉMOIRE EN MOUVEMENT : LES RÊVERIES PAR LES MODES IMPERSONNELS

Pour nous relier à l'hypersensorialité du sujet dormant ou en état de demi-veille, nous abordons ici l'analyse de certains épisodes de la mémoire involontaire déclenchés par des sensations auditives, pour ensuite revenir à celles déclenchées par la vue. Ce qui nous permettra de boucler la boucle et d'annoncer un prochain chapitre plus centré sur la

4 « Ajouter ceci à qu'importait que je fusse couché ou dans le Cahier vert (après le bruit des tramways) » montre l'intérêt particulier de Proust pour le bruit du tramway, détail qu'il dit vouloir rajouter au « Cahier vert ». Ce qui est intéressant, c'est que tant le développement qui commence par « Qu'importait que je fusse couché... » que le motif des tramways du Cahier Vert concerne des souvenirs involontaires via le motif de l'ouïe.

¹ Cf. ADAM et PETITJEAN, *Le Texte descriptif, op. cit.*, p. 173-175.

visibilité de la description, à savoir ses actions et ses effets sur le réel, ainsi que sa relation-insertion dans la matérialité textuelle du récit. En effet, le présent chapitre a débuté par des épisodes oniriques ou de demi-veille pour se poursuivre par des exemples des rêv(ass)eries où le sujet s'approche au fur et à mesure d'un état de pleine conscience.

G. Henrot¹ met l'accent sur le caractère spatial de la mémoire proustienne. Plus précisément, la notion de « réminiscence » couvrirait plusieurs types de « ressouvenirs involontaires » : elle concerne également les « réminiscences du corps », les réminiscences diurnes, celles de l'endormissement et du réveil et celles, nocturnes, des rêves. Aussi, d'un point de vue poétique, Proust réserve-t-il une attention particulière aux passages où la mémoire involontaire est mise en œuvre, surtout en ce qui concerne la variété des sensations qui la déclenchent. Les cinq sens canoniques ne sont pas les seuls gardiens des secrets de la mémoire. Comme le dit Henrot² :

La palette des cinq sens de la mémoire involontaire s'enrichit donc de combinaisons plus complexes, [...] Elle implique aussi les sensations musculaires du corps, dans ses pauses, ses postures, ses mouvements. Le lot des expériences sensibles accueille donc aussi une mémoire *cinématique* [...] et une mémoire *météorologique*.

Il existe donc une véritable mémoire du corps, une « mémoire organique » qui se révèle au passage de l'état de veille à celui du sommeil : à la différence de celle qui intervient lors de la madeleine trempée dans le thé, cette mémoire organique s'active tout au long de l'œuvre pour relancer le récit et relier deux moments éloignés dans l'espace et dans le temps : le moment « sensoriel » du ressouvenir et un certain moment passé.

Le « je » proustien s'acharne à déchiffrer des « impressions » en lui-même, en dépassant la déception qui caractérise la jouissance du réel³. Comment accéder aux « impressions » ? Le souvenir aurait la fonction d'élément déclencheur, qui établit un lien spatio-temporel entre les couches des sensations et les valeurs équivalentes du temps passé. Le souvenir de paysages se déclenche assez facilement quand un décor connu se *re-présente* devant les yeux du héros. Plus spécifiquement, Tsumori⁴ remarque que les paysages issus d'un processus de remémoration reviennent à l'esprit lors d'une expérience physique, telle qu'une vision, une audition, une saveur. Métaphores, comparaisons

¹ HENROT, « Réminiscence », *DMP, op. cit.*, p. 850-854. Pour une étude sur les différents types de mémoire et notamment sur le potentiel sensoriel, nous renvoyons aussi à TADIÉ Jean-Yves et Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999. L'ouvrage, en partant d'un aperçu historique et de la neuroanatomie, s'occupe du fonctionnement de la mémoire : l'acquisition des souvenirs par le procédé du rappel par répétition ou par association, la présentation de différents types de mémoire, entre autres, la « mémoire affective », où l'on retrouve la « mémoire involontaire ». Le discours croise bien évidemment les dimensions des troubles psychiques, de l'inconscient et de l'oubli.

² *Ibid.*, p. 851. Nous soulignons.

³ KRISTEVA, Julia, « Sensation(s) », *DMP, op. cit.*, p. 926.

⁴ TSUMORI, Keiichi, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 28 », 2014, p. 241-242.

et métonymies servent d'intermédiaire entre passé et présent, pour faire du paysage une construction subjective.

Si l'état de demi-veille dans les « rêveries » est bien un exemple de description dynamique d'un point de vue statique, et en l'occurrence, la condition favorable aux réminiscences (mémoire involontaire), nous pouvons alors attribuer à l'espace physique de la chambre, et notamment du lit, à la fois intime et chaud, la fonction d'un petit laboratoire magique projetant un kaléidoscope d'images défilantes. Quand il se trouve dans sa chambre et qu'il est éveillé, le héros se livre à une observation descriptive symptomatique du dynamisme joué par ce « wagon magique » immobile, comme si le héros regardait par la fenêtre d'un train. Nous proposons donc une analyse de souvenirs dans le contexte statique de la chambre et plus précisément, de souvenirs déclenchés par une impression visuelle à travers le cadre de la fenêtre.

Au-delà des traits communs repérés jusqu'ici, tels que l'emploi des verbes de perception et l'attribution de traits animés à l'objet, nous trouvons ici, sur le plan morphosyntaxique, l'emploi de modes impersonnels, et sur le plan lexical, l'insertion de signes « prometteurs » de bonheur et jouissance, tant dans le décor que dans le texte. Ces « promesses de bonheur », comment sont-elles traitées ? Dans le premier exemple, il s'agit bien d'un paysage-souvenir qui annonce le plaisir des promenades à Venise, tandis que dans le second cas, les signes « euphoriques » s'avèrent au contraire porteurs d'une déception qui n'était suggérée que de manière voilée dans les plis du texte, selon la théorie narratologique reprise par Baroni et que nous présentons dans le prochain chapitre.

1. Le « décor-souvenir »

L'aspect progressif, pris en charge le plus souvent par le noyau verbal, prend en effet dans certaines « descriptions-souvenir » la forme des constructions causatives¹ formées par une infinitive enchâssée régie entre autres par des verbes de perception, selon le modèle [sujet « je » + *voir* + objet + *Vinf*²], ou bien la forme de la périphrase verbale *aller* + participe présent/gérondif³.

En ce qui concerne les constructions appelées « causatives », il faudrait préciser que, malgré la même structure syntaxique, leur statut change en fonction du verbe recteur⁴.

- a. Les constructions « factitives » ou « causatives » : *faire/laisser* sont employés comme semi-auxiliaires causatifs, dont le sujet est la cause du procès exprimé par**

¹ *GMF, op. cit.*, p. 411-415.

² Les phrases de départ étant d'un côté N_0 *voir/laisser/faire*, de l'autre N_1 + *Vinf*, où N_0 correspond au sujet lyrique (normalement la cause ou l'agent du procès décrit par la phrase enchâssée) et N_1 à l'objet perçu.

³ Les deux formes indéfinies ont les mêmes valeurs aspectuelles et temporelles : un procès en cours de réalisation, ainsi que sa simultanéité avec ce qui est exprimé par le verbe principal.

⁴ *GMF, op. cit.*, p. 584-585 et p. 454.

la structure infinitive. Ce qui nous intéresse surtout, c'est de souligner combien dans le cas de « faire » le sujet est actif, tandis que dans le cas de « laisser », comme nous le verrons dans nos exemples, le sujet est plutôt passif, dans le sens qu'il n'oppose pas de résistance au procès exprimé par l'infinitif.

- b. Les complétives constituées par un groupe infinitif** : verbes de perception (surtout *voir*, mais aussi *regarder*, *écouter*, *entendre*, *sentir*), dont il sera surtout question dans les fragments analysés. Ici, ce n'est pas seulement la perception tout court qui prime, mais aussi la perception de l'événement décrit par l'infinitif. Les verbes causatifs de mouvement (*emmener*, *envoyer*, *conduire*), sont également employés dans ce type de construction. Il s'agit de deux catégories de verbes qui peuvent être considérées comme ayant deux compléments directs, dont le deuxième est un infinitif : par ex. *J'entends siffler le train*.

1.1. Les reflets de l'Ange d'Or du Campanile de Saint-Marc

« Combray » contient un fragment descriptif sur le clocher, cette fois depuis la fenêtre de la chambre du héros¹ :

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. De ma chambre, je ne pouvais **apercevoir** que sa base qui avait été recouverte d'*ardoises* ; mais quand, le dimanche, je les **voyais**, par une chaude matinée d'été, **flamboyer comme un soleil noir** [...]

Il nous semble que cette même observation du héros depuis la fenêtre combrayenne peut faire écho à celle de Venise dans *Albertine disparue* (RTP IV, 202-203). La genèse de cette partie de la *Recherche* se veut complexe en raison de l'inachèvement de l'état manuscrit que Proust avait destiné à un *Sodome et Gomorrhe III*². Si, comme nous le venons de voir, le motif de la journée structure le récit dans la *Prisonnière*, il en va de même pour les deux parties de *Sodome et Gomorrhe III*³.

¹ Voir aussi l'analyse proposée au Chapitre 5.

² MAURIAC DYER, Nathalie, *Proust inachevé*, op. cit., p. 55 et p. 75 et suiv. Mauriac propose une reconstruction du texte pour l'épisode du séjour à Venise, auquel nous renvoyons pour un aperçu détaillé. Celui-ci, en effet, sauf pour les sept premières pages qui sont établies d'après le Cahier XIV, ff^{os} 78-87, n'a pas été dactylographié d'après les Cahiers au net XIV (à partir du f^o 78) et XV (jusqu'au f^o 14), mais d'après l'article que Proust en avait tiré en 1919 pour la revue *Feuilles d'Art*, « À Venise ». Nous avons tout de même confronté la transcription de l'article que Mauriac fournit dans le même ouvrage (p. 325-341), ainsi que des Cahiers « au net », avec les avant-textes présentés dans les Esquisses de la « Pléiade ». Dans le dossier génétique réuni par Mauriac, il y a également la dactylographie originale d'*Albertine Disparue* (collection privée).

³ *Ibid.*, p. 177. Mauriac remarque notamment que par une simple inversion des épisodes (la fausse lettre posthume d'Albertine et la dépêche des mariages placées *après* et non plus avant l'évocation de l'après-midi vénitien et la visite à l'Arena de Padoue), Proust aurait obtenu, pour la 2^{ème} série de journées vénitienes, un agencement beaucoup plus chronologique que celui du cahier manuscrit, caractérisé par « l'anaphore temporelle ». Ce possible effet d'unité dans celle qu'Anthony Pugh, dans « Le séjour à Venise » (*BSAMP*, n° 9, 1959), appelle « la journée idéale de Venise » avait également été souligné par Jo Yoshida dans *Proust contre Ruskin : la genèse de deux voyages dans la Recherche d'après des brouillons inédits* : la structuration en « journée idéale » était effectivement déjà présente dans les morceaux manuscrits du Cahier 3.

Ici, le narrateur se souvient qu'à Venise, il a « des impressions analogues à celles qu'[il] avai[t] si souvent ressenties autrefois à Combray¹, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche ». Le fragment qui suit consiste en une courte observation, ou plutôt une apparition matinale de l'Ange d'Or du campanile de Saint-Marc² enivré par le soleil. La comparaison avec le fragment de « Combray » est d'autant plus légitimée par la présence du repère temporel du dimanche : le jour de la messe pour le héros enfant, comme pour le décor qui fait objet du souvenir dans l'épisode de Venise. Nous voyons que dans les deux cas, le verbe employé est le même du type dynamique « flamboyer/flamber ». Pareillement, l'association de la lumière du soleil à la couleur noire des pierres donne l'image oxymorique du « soleil noir », par contamination métonymique, où le soleil devient noir par contiguïté avec les ardoises. Le court fragment descriptif du texte définitif se rapproche certainement du type expressif. Nous avons un typique filtre « justificateur », la fenêtre, par laquelle le héros peut voir directement, encore couché, depuis son lit, l'Ange d'Or du campanile de Saint-Marc, « rutilant » de soleil, ce qui lui rappelle l'ardoise noire de Saint-Hilaire. Ce qui en fait, de plus, une description expressive mnémonique.

Dans le texte publié de la description, le verbe *goûter* nous introduit dans un paysage saisi par le gustatif, comme le suggère Richard. D'autres verbes de perception situent la perception matérielle des éléments du décor : *voir*, *apercevoir*. La construction infinitive du type *voir* + objet + *Vinf* montre à quel point l'expansion de l'objet du verbe principal empêche son emplacement en position médiane, à savoir avant l'infinitif dont il est sujet. En effet, dans cette phrase, l'objet du souvenir, ici les ardoises de Saint-Hilaire, arrive avant même l'objet de la perception présent, l'Ange d'Or du campanile de Saint-Marc. Cela se traduit effectivement par la syntaxe, par le retardement de l'objet réel qui se trouve plus loin du verbe que le circonstanciel.

Une première rédaction du fragment de « Combray » se trouve dans le Cahier 12³, du ff^{os} 7 à 9 r^{os}, qui date de 1909, tandis que les premières ébauches de celui d'*Albertine disparue* appartiennent au Cahier 3, rédigé environs à la même époque, entre la fin de

¹ *Ibid.*, p. 163. Mauriac, elle aussi avait remarqué que dans le Cahier 3 de 1908, à Paris, l'éclat de la lumière matinale rappelle l'Ange d'Or du campanile de Saint-Marc, ce qui donne envie au héros de retourner à Venise (f^{os} 43 r^o-34 v^o et 38 v^o-31 v^o). En 1910, ces pages sont reprises dans le Cahier 48 (f^o 53 r^o-57 r^o), tandis que dans le Cahier 50 (contemporain) apparaît le thème de la ruine de Venise, *topos* de littérature occidentale déjà pratiqué, entre autres, par Byron, Balzac et Chateaubriand. En effet, le 14 juillet 1902, le campanile de Saint-Marc s'écroule et sa restauration à l'identique commencera à partir de 1906. Ce qui est intéressant, c'est que Mauriac constate que le Campanile de Saint-Marc se trouve lié dès la genèse la plus précoce au personnage d'Albertine (*ibid.*, p. 167-168).

² *RTP IV*, p. 1109. Anne Chevalier nous rappelle que le morceau possède à la fois une claire inspiration aux évangiles (Luc, II, 14) et un rappel d'un passage de Ruskin (*La Bible d'Amiens*) ; mais il évoque aussi Du Bellay pour l'image des ardoises métamorphosantes et un passage de « En mémoire des églises assassinées/III. John Ruskin » par Proust.

³ N.a.fr. 16652. Voir la transcription dans *RTP I*, Esquisse XXVIII (« L'Église Saint-Hilaire »), p. 742-743. Le début du Cahier 12 est consacré à la description de l'église de Combray. Jo Yoshida signale que ce morceau est suivi de la conversation du curé avec la tante Léonie (*RTP I*, 739).

1908 et le début de 1909, ce qui témoigne davantage leur voisinage thématique. Le texte définitif de l'épisode vénitien est réduit par rapport à celles du Cahier 3¹, au f^o 43 r^o, où le souvenir de Venise n'est pas relaté directement dans le récit, mais fait l'objet d'un second ressouvenir. Raison pour laquelle ce n'est pas le campanile que le héros voit de sa fenêtre, mais une girouette. Dans les manuscrits aussi, le soleil est perçu « non pas directement » par le héros, qui jouit du spectacle par l'« éclat » ou l'« or sombre » de cette girouette. L'objet de la perception, à savoir l'Ange d'Or, est placé immédiatement après le verbe dont il est le sujet. Dans le même Cahier, au f^o 38 v^o, il existe un fragment plus développé sur le même sujet : Venise est encore une fois évoquée indirectement, par un souvenir, et le soleil n'est qu'une stimulation optique par des reflets sur la girouette.

CAHIER 3, f^o 43 r^o

Maintenant je **voyais** le soleil déjà très fort, NON PAS DIRECTEMENT mais dans l'éclat éblouissant qu'il **donnait** à la *girouette* de la maison d'en face. C'est ainsi que je le voyais à Venise, quand à 10 heures du matin on ouvrait ma fenêtre et que **je voyais flamboyer** l'ange d'or du campanile de Saint-Marc d'un soleil qui le rendait presque impossible à fixer [...]

CAHIER 3, f^o 38 v^o

Je **voyais** le soleil NON PAS DIRECTEMENT, mais dans l'*or sombre* qu'il **plaquait** sur la girouette en fer de la maison d'en face. Comme autrefois au village j'**apercevais** les *ardoises* de l'église éblouissantes. [...]

RTP IV, 202

[...] on venait ouvrir mes volets, je **voyais flamboyer**, au lieu du marbre noir que **devenaient en resplendissant** les ardoises de Saint-Hilaire, l'Ange d'Or du campanile de Saint-Marc. **Rutilant** d'un soleil qui le rendait presque impossible à fixer [...]

Nous remarquons en particulier des constructions qui mettent en avant l'effet de jeu changeant créé par le soleil, même si en réalité, l'objet premier de perception dans les manuscrits est le soleil lui-même, perçu par l'intermédiaire d'une girouette. Dans le texte publié, le soleil se déplace en position de complément et non plus de sujet, dans le cas par exemple du participe présent « rutilant² de (soleil) » en position d'épithète détachée³. Dans l'un des manuscrits, l'adjectif verbal « éblouissant », associé à « éclat », est préféré à l'expression plus statique d'« or sombre » qui se trouve dans un autre brouillon. Dans

¹ Voir les transcriptions de ce morceau dans *RTP IV*, Esquisse xv (1 à 4), p. 689-698. Il faut tout de même rappeler que le Cahier 3, où l'on retrouve des ébauches de l'épisode vénitien appartient à l'un des cahiers « Contre Sainte-Beuve ». En effet, dans l'édition de Bernard de Fallois du *CSB* (1954), les fragments successifs du Cahier 3 sont rattachés pour donner une version suivie à lire, dans « Conversation avec Maman » (p. 109-110). Cf. *RTP IV*, p. 1342.

² Le TLFi signale la variété des reflets auxquels peut se référer l'adjectif *rutilant* : du rouge éclatant aux teintes pourpres, des tonalités vives et lumineuses à l'or resplendissant.

³ Cf. « Les constructions attributives détachées », *GMF, op. cit.*, p. 355-356. Les groupes adjectivaux, incluant les adjectifs verbaux, les participes passés ou présents, peuvent être mis en position détachée. Dans les constructions appelées « épithète détachée », dans notre cas, l'adjectif précède le SN de rattachement, ici l'Ange d'Or pronominalisé en « il ».

le texte publié, l'emphase est donnée par le gérondif « en resplendissant » se référant aux « ardoises », qui marque un mouvement de lumière en cours, mais qui est aussi introduit par un verbe de changement d'état à l'imparfait avec lequel il forme une unité prédicative où il joue le rôle de complément intrapropositionnel¹ indiquant la manière. Quant à l'aspect, le texte publié montre un souci majeur du changement d'état par le couplage de *devenir* (dont le préfixe *de-* indiquant un mouvement *de...à* en intensifie l'effet) avec le gérondif (« en resplendissant »).

Or, pour cet épisode vénitien, il existe un brouillon assez raturé dans le Cahier 48, qui remonte à 1911. Bien qu'il soit postérieur à celui du Cahier 3, il met en avant, de manière encore plus marquée, le travail opéré sur les structures verbales dont nous nous occupons. La construction du type verbe de perception + *Vinfy* est absente : Proust a opté pour une subordonnée complétive à l'imparfait : « je m'apercevais » + *que* « le Campanile [...] flamboyait [...] ». La différence entre la construction à l'infinitif que nous avons vue plus haut et la relative prédicative² concerne encore une fois la saisie du procès : si, dans la seconde, l'emphase frappe le mode de perception du référent (« en train de flamboyer »), dans la première, c'est bien le procès en soi qui prime (« flamboyer »), en position avancée par rapport à son sujet. Au Campanile, objet de la perception, est en outre associée une relative toujours à l'imparfait : « qui apportait dans ses bras ouverts une belle promesse »³, tandis que dans un morceau raturé qui précède, Proust avait d'abord choisi un participe présent : « levant [les bras] ». Bref, si le texte définitif privilégie des formes progressives comme le participe présent et le gérondif, ici Proust opte plutôt pour des participes passés à valeur adjectivale (« plaqué », « enflammés », « blanchies »). De plus, le « je » se trouve exprimé dans la perception visuelle de l'Ange d'Or : « je pouvais à peine le fixer ». Il disparaît ensuite dans le texte publié, remplacé par le SA « impossible à fixer ».

La comparaison des trois morceaux permet de rassembler les observations suivantes. Ce qui émerge est le travail de détournement de la vision du soleil : « non pas directement » souligne Proust dans les deux morceaux du Cahier 3, « mais dans l'éclat éblouissant qu'il donnait à la *girouette* de la maison d'en face » ou « dans l'*or sombre* qu'il plaquait sur la girouette en fer de la maison d'en face ».

- Une description expressive mnémonique (souvenir inversé) : comme le montrent les verbes de perception « voir », « apercevoir », l'atténuation de jugement par

¹ *Ibid.*, p. 593.

² *Ibid.*, p. 585.

³ Nous ne transcrivons pas ici les biffures.

« presque ». Dans le texte établi, Venise rappelle Combray ; cependant, dans les manuscrits, le souvenir est « inversé » puisque Paris évoque à la fois une petite ville de province et les matinées de Venise¹.

- L'effet de métamorphose : en effet, les roches, tant les ardoises que le marbre, de type métamorphique, se prêtent bien au phénomène changeant orchestré par le soleil étincelant. Dans le texte établi, cet effet est créé par « resplendissant », « rutilant », « impossible à fixer », où l'infinitif est complément de l'adjectif. Dans les manuscrits, l'effet du soleil est créé par « éclat éblouissant », « presque impossible à fixer », « resplendissement », « plaques de flammes ». Le caractère changeant du reflet du soleil sur l'Ange d'Or « impossible à fixer »² est présent dès les premiers brouillons. En ce qui concerne le SV, nous remarquons le choix de la complétive à l'infinitif au lieu de la relative prédicative.

- Le lexique se construit sur la stimulation d'une attente³ : à savoir l'avant-goût du plaisir de l'exploration de Venise. L'ange du campanile, personnifié, invite à la joie, qu'il promet au héros. Cette description est aussi une sorte de prolepse : le héros descendra sur la place Saint-Marc. L'expectative se repère notamment dans l'attitude de l'Ange d'Or, qui « annonce », « avec les bras grands ouverts » et offre au héros une « promesse de joie ».

Le morceau qui suit offre un exemple de description qui déclenche un triple souvenir lié à trois lieux différents, et plus précisément à trois chambres : celle de Doncières, celle de l'hôtel de Balbec, puis celle de Combray.

1.2. L'attente du rendez-vous avec Mlle de Stermaria : des signes « magiques »

Le rôle du brouillard dans l'écriture de Proust⁴ se caractérise par un « effet homogénéisant » qui correspond au goût impressionniste. Dans la scène de l'attente du rendez-

¹ Dans le f° 43 r°, le souvenir solaire de Venise se laisse vite s'assombrir par la vue d'un crépuscule mélancolique « indéfiniment prolongé ». L'inventaire du Cahier 3 nous dit que cette mélancholie serait due au souvenir d'un chagrin fait à maman. Ce cahier, l'un des cahiers CSB, ressemble notamment le noyau thématique de la matinée avec maman, l'attente de l'article, ainsi qu'une ébauche du « rayon de soleil sur le balcon ».

² Non seulement la perception visuelle du reflet joue un rôle fondamental dans la description, mais nous y trouvons également un souvenir olfactif : la paille qui sent « fort » sous le soleil, ce qui renforce la motivation synesthétique du dynamisme psychique.

³ Nous signalons à ce propos une variante dans la mise au net du Cahier XIV (ff°s 78-79 r°s) : le verbe *proclamer* est corrigé en *annoncer*, au sémantisme moins définitif, plus nuancé et adapté à une « promesse ».

⁴ SANDRAS, Michel, *Proust ou l'euphorie de la prose*, op. cit., p. 252-254. Non seulement la chaleur, comme nous l'avons vu dans l'épisode de l'Ange d'Or de Saint-Marc, mais aussi les saisons froides ou pluvieuses évoquent ou suscitent chez le narrateur des « désirs de voyages ». Si traditionnellement le romantisme associait le brouillard à l'automne et à la mélancolie, Proust les met en relation avec des lieux (la Bretagne, Doncières) et des êtres désirés. Le brouillard est associé à Mlle de Stermaria et au rendez-vous manqué au Bois de Boulogne, la brume, à Doncières : « [...] les saisons ne s'opposent pas selon des critères météorologiques ni même symboliques ». En effet, cette augmentation du désir ne correspond point à une envie d'écrire. Nous signalons également d'autres observations sur le sujet dans UENISHI, *Le style de Proust et la peinture*, Paris, SEDES, 1988, p. 86.

vous avec Mlle de Stermaria (*RTP II*, 684-685), la brume n'a pas seulement un effet homogénéisant mais elle déclenche également le souvenir d'une autre brume, celle de Doncières¹. Le coucher de soleil hivernal, par l'énième association quelque peu paradoxale à laquelle nous a habituée l'écriture proustienne, évoque chez le héros le jour estival mourant de Balbec, au moment d'une autre attente, celle du dîner au restaurant de Rivebelle avec Saint-Loup. Une attente remplie de gestes habituels selon un véritable rituel de préparation dont la « vérité », c'est la certitude même de jouissance ressentie dans la fraîcheur de la chambre de Combray entourée de la chaleur estivale. Ce morceau nous permet également d'approfondir davantage le dynamisme de la description d'un cran supérieur, celui de la narration, en guise d'épisode de transition vers le Chapitre 4. Une description peut-elle « narrer », « se faire récit » ? Quelles marques stylistiques le signaleraient au lecteur ? Une description peut-elle être trompeuse ?

Dans le texte publié, nous trouvons trois moments distincts, séparés l'un de l'autre par des actions ou des mouvements du héros au passé simple (« je *vis/je fis* ma toilette », « je m'*étendis* sur mon lit » et « je *sautai* à bas de mon lit [...] »). Ils correspondent notamment à deux types de souvenir, introduits à leur tour par un verbe terminatif au gérondif « En m'éveillant [...] » pour le premier, et « En attendant [...] »² pour les deux suivants. Les deux premiers souvenirs viennent d'une impression visuelle, plus immédiate, qui évoque l'un la brume de Doncières, l'autre la tombée du jour à Balbec. En revanche, le troisième vient d'une impression gestuelle, plus lente (le fruit d'une attente), qui évoque le rituel de préparation avant de se rendre au restaurant de Rivebelle, et qui descend aussi plus en profondeur.

1. Premier souvenir. Le morceau débute par « Le lendemain, il fit froid et beau : on *sentait* l'hiver ». Il faut noter l'indéfini inclusif « on » en couple avec un verbe de perception, à savoir l'opposition entre l'indéfini au singulier pour parler d'une condition objective (le froid et le beau temps de cette matinée particulière) vs l'imparfait du verbe de perception. Le gérondif « En m'éveillant »³ exprime par son sémantisme un changement d'état, y intégrant également l'aspect terminatif (la fin du sommeil) :

¹ Voir l'analyse qu'en fait G. HENROT dans *Délits/Délivrance*, Padova, CLEUP, coll. « Letture e ricerche francesi 4 », 1991, p. 149-152 et p. 250-252. Nous traiterons plus en détail au Chapitre 4 la description du brouillard de Doncières dans l'épisode de réminiscence involontaire qui lui est associé.

² Cf. « Le gérondif », *GMF, op. cit.*, p. 591-593. Lorsque le gérondif est placé en tête de phrase, il a (souvent) le même sujet que celui du verbe principal.

³ *Ibid.*, p. 261-262. D'après la théorie de Melis (1990), les tours pronominaux peuvent être interprétés comme le jeu d'un « opérateur de clôture ». Selon une interprétation de la clôture pronominale, le référent et le rôle du sujet seraient assimilés à ceux de l'objet du verbe, notamment dans le cas des constructions pronominales « de sens passifs » et dans les formes pronominales « neutres » assimilant le sujet agentif *dans* son objet et s'interprétant donc comme des « procès autocausés ». Il s'agit plus spécialement de verbes de mouvement, pour rester dans le domaine du sommeil, comme *se lever*, ou de verbes de changement d'état, tels que *s'endormir*, *se réveiller*, ou même des verbes sans cause assignable, comme *se refléter*.

En m'éveillant je vis, comme de la fenêtre de la caserne de Doncières, la brume mate, unie et blanche qui pendait gaiement au soleil, consistante et douce comme du sucre filé. Puis le soleil se cacha et elle s'épaissit encore dans l'après-midi. (*RTP II*, 684)

Dans ce cas, le terme de comparaison « comme de la fenêtre de la caserne de Doncières » est intercalé entre le sujet et l'objet de la perception, la brume, comme pour signifier l'immédiateté du retour en arrière provoqué par cette vue. Les trois adjectifs forment une convergence, qui utilise les mêmes sons que le terme pivot (pantonyme) *brume* : /m/, /u/, /b/. Elle prend progressivement de la place par une relative qui la personnifie (« gaiement ») et la qualifie à nouveau de manière oxymorique comme « consistante et douce », puis par une métaphore synesthésique « comme du sucre filé » : selon le procédé cher à Richard, le paysage peut se saisir plus aisément s'il passe par le gustatif.

2. Deuxième et troisième souvenir. Ce morceau met également en jeu des semi-auxiliaires : le participe présent¹ après le verbe *aller* (« allait s'obscurcissant ») emphatise l'aspect inchoatif et progressif du verbe dérivant de l'adjectif *obscur*. Le surgissement du souvenir de Balbec ne prend qu'« un instant », le temps d'un battement de paupières, le temps d'une phrase où domine la juxtaposition : le héros reconnaît l'« heure inutile ». Aussi, la construction *voir* + objet + *Vinf* (« voir sans tristesse le jour mourir ») indique la passivité du sujet percevant le procès. Ensuite, la construction *aller* + infinitif (« allait ressusciter ») exprime encore l'aspect inchoatif. L'opposition *mourir* vs *ressusciter* est marquée également par la construction factitive : l'infinitif enchâssé² *mourir* dont le sujet est *jour*, à son tour C.O.D. du verbe principal *voir*, tandis que dans l'étape du resurgissement, le jour remplit le rôle de sujet. L'image d'ensemble qui s'élabore dans les brouillons fait émerger une attention descriptive à la gestualité et à l'obscurité, fortement thématiques (voir par exemple « chambre entourée de nuit », « même si l'on est dans sa chambre les volets fermés »), et ensuite développées par le souvenir de la chambre de Combray. L'adjectif « gaiement » jaillit du souvenir de Doncières, avant même de se situer au moment présent du jour du rendez-vous avec Mlle de Stermaria, et seulement ensuite par l'attente (insupportable) du bonheur. La description traduit donc à la fois le bonheur du moment passé et un avant-goût du bonheur qui annonce la jouissance. Significatifs à cet égard, les SN « les signes avant-coureurs d'un divertissement [...] », puis les « signes magiques » qui entendent donner au divertissement une allure de « vérité ». Cette description veut donc annoncer la jouissance future par le souvenir de la jouissance passée.

¹ Nous rappelons que le participe présent envisage un procès en cours de déroulement et notamment un aspect inaccompli (*ibid.*, p. 588-591).

² *Ibid.*, p. 231 « Les constructions causatives » et p. 497-498 « Infinitif dont le sujet est différent de celui du verbe principal », selon le modèle [*faire* + *Vinf*]. Ici, le verbe *voir* et le verbe *mourir* ont des sujets distincts : le héros et le jour.

D. Kaotipaya et T. Laget¹ rappellent que le morceau du Cahier 48², qui remonte à 1911, du f^o 16 (au fait, à partir du f^o 15 r^o) au 18 r^{os} contient une partie du dernier volume du roman, tel qu'il avait été conçu par Proust avant les remaniements d'après 1913. Ce fragment nous semble encore plus intéressant parce qu'il juxtapose à l'amour pour Mlle de Quimperlé/Stermaria le thème de la vocation, qui est suggéré par des souvenirs involontaires³. En effet, Proust n'a pas conservé la chanson « oubliée » qui est remplacée par une série de bruits, aussi évocateurs, de l'appartement de Paris. Le début du passage qui figure dans le texte publié est absent dans ce feuillet du manuscrit, notamment le moment du réveil et l'observation du brouillard qui rappelle Doncières⁴. Ce morceau nous présente directement le souvenir « visuel » du jour tombant à Balbec et celui, « gestuel », de Rivebelle. Le verbe de perception *sentir* au passé simple, suivi de la complétive « que j'étais entré dans cette heure [...] » soulignant, entre autres, la dimension spatiale de la perception, est privilégié au verbe intellectif-mémoriel *reconnaître* à l'imparfait du texte publié. Si la construction syntaxique de base *voir* + obj. + *Vinf*, ainsi que *aller* + *Vinf* sont déjà présentes, l'opposition *mourir* vs *ressusciter* se montre sous la forme moins figurée de *disparaître* vs *s'ouvrir*.

Comme le réveil à Doncières, ce passage présente des affinités avec le moment de rêverie dans les *Jeunes Filles* cité plus haut. La comparaison en est encore plus légitimée par la citation explicite de Rivebelle à propos de la lumière du soir tombant et de la mémoire « gestuelle ». S'offre à nous une transposition presque littérale de la scène originale : le point de vue du héros, le cadre, la contemplation du jour mourant « sans tristesse ». Pourtant, le traitement textuel de la disparition de la lumière est différent dans les deux morceaux. Dans l'impression première, la lumière se charge d'un aspect progressif grâce aux deux participes présents de verbes parasynthétiques à emploi pronominal (*s'amincir*, *s'assombrir*), dont le préfixe *a-* marque déjà un changement d'état, ou pour mieux dire, un aspect inchoatif⁵. Dans le souvenir de *Guermantes*, est préférée la périphrase *aller* + participe présent, moins efficace, plus littéraire et aussi plus synthétique. Là, la présence du sujet lyrique « je » est plus estompée (soit absente, soit implicite) que

¹ RTP II, p. 1934.

² Nous avons pu consulter l'inventaire du Cahier 48, qui nous a été aimablement fourni, avec celui des 74 autres Cahiers, par Nathalie Mauriac Dyer.

³ RTP II, p. 1934.

⁴ Toutefois, une note de régie de Proust au folio 15 r^o nous renvoie plus loin dans le Cahier : « [à] cet endroit voir le morceau qui suit page Kalm onze pages après ceci. Et quand ce morceau sera fini alors reprendre ici ». Il s'agit en effet d'une nouvelle rédaction du folio 25 r^o au 27 r^o. Malgré l'absence du passage en question, le nouveau développement traite des jours qui précèdent le rendez-vous et qui lui sont « insupportables » : le héros se rend (régulièrement) au Bois pour une promenade. En revanche, dans le texte publié, cette promenade physique est supprimée au profit d'une rêverie, qui met en scène, à vrai dire, une promenade, et ensuite une véritable promenade en compagnie d'Albertine.

⁵ Les deux verbes en *-ir* dérivés d'adjectif (de couleur, toujours) incorporent l'aspect inchoatif. Comme le rappelle le TLFi, le préfixe *a-* établit en outre une relation attributive entre l'adjectif de base et le sujet du nouveau verbe ainsi formé. En effet, nous savons que l'attribution des qualités à un pantonyme est certainement l'un des procédés de base envisagés par la structure descriptive : le faire par un verbe augmente le rendement du dynamisme.

dans le morceau de l'impression originale (cinq occurrences contre les dix occurrences, pronominalisations indirectes incluses).

RTP II, 163

Je me mettais debout un instant et avant de m'étendre de nouveau, je fermais les grands rideaux. Au-dessus d'eux, **je voyais** de mon lit la *raie* de clarté qui y restait encore, **s'assombrissant, s'amincissant progressivement**, mais c'est sans m'attrister et sans lui donner de regret que je laissais ainsi mourir au haut des rideaux l'heure où d'habitude j'étais à table, car je savais que ce jour-ci était d'une autre sorte que les autres, plus long comme ceux du pôle que la nuit interrompt seulement quelques minutes ; je savais que de la *chrysalide* de ce crépuscule se préparait à sortir, par une radieuse métamorphose, la lumière éclatante du restaurant de Rivebelle.

RTP II, 685

En attendant, je m'étendis sur mon lit, je fermai les yeux un instant, puis les rouvris. Au-dessus des rideaux, il n'y avait plus qu'un mince liséré de jour qui **allait** s'obscurcissant. Je reconnaissais cette heure inutile, vestibule profond du plaisir, et dont j'avais appris à Balbec à connaître le vide sombre et délicieux, quand, seul dans ma chambre comme maintenant, pendant que tous les autres étaient à dîner, je **voyais** sans tristesse le jour mourir au-dessus des rideaux, sachant que bientôt, après une nuit aussi courte que les nuits du pôle, il **allait** *ressusciter* plus éclatant dans le flamboiement de Rivebelle.

L'environnement génétique nous dit aussi que les deux morceaux ont été élaborés dans des périodes relativement proches l'une de l'autre : si le morceau du Cahier 48 pour *Guermantes* date de 1911, le morceau du Cahier 70¹ pour les *Jeunes Filles* pourrait avoir été rédigé environ dans la même période ou courant 1910.

Nous pouvons donc en conclure, provisoirement, que pour cet exemple, l'élaboration métaphorique et synesthésique s'étale sur plusieurs tentatives avant d'atteindre sa forme « définitive », tandis que les constructions syntaxiques de la phrase semblent déjà conçues au départ, et avec elles, l'effet de mouvement : elles ne changent ni dans les dactylographies, ni dans les placards.

L'épisode de l'attente du rendez-vous se textualise donc par une description qui a un double enjeu : d'un côté, elle présente un décor hivernal entrevu à travers un cadre, et de l'autre, ou pour mieux dire, par conséquent, ce décor déclenche un souvenir-évocation de la brume de Doncières, de même que le soleil couchant repose la lumière estivale dans laquelle le héros se préparait pour le restaurant de Rivebelle.

¹ Pierre-Louis Rey considère le morceau manuscrit du Cahier 70, avec le Cahier 35, comme une mise au point du premier séjour à la mer : ces cahiers vont servir notamment à la dactylographie que Nahmias demande à Miss Hayward d'avancer en avril 1912 (*RTP II*, p. 1322-1323). L'élaboration du morceau en question se trouve au f^o 146 r^o. Là, l'image du crépuscule, avec des teintes plus sombres, est plus marquée que dans le texte publié : « sombre » qualifie « chrysalide », « froid » qualifie le crépuscule, l'hôtel de Cricquebec n'est « pas encore allumé », dans la « pénombre » duquel se préparent des métamorphoses. Enfin, l'image de la « résurrection » de la lumière dans le texte de *Guermantes* se retrouve dans le verbe *renaître*, qui est biffé dans le brouillon du morceau des *Jeunes Filles*.

2. Croisements

2.1. Croisements génétiques : le Cahier 48 et le Cahier 3

Le contexte génétique nous permet de légitimer davantage la relation entre l'un et l'autre épisode des « dynamismes hallucinés ». L'un des morceaux manuscrits pour l'épisode vénitien d'*Albertine disparue*, à savoir celui qui contient le plus de différences d'avec le texte publié, se trouve dans le Cahier 48, au f° 53 r°. Ce même cahier vient d'être cité pour l'attente du héros en vue du rendez-vous avec Mlle de Stermaria, dont il contient la genèse à partir du f° 15 r°. Or, le verso du f° 14 contient une note de régie de Proust :

Important / ne pas oublier quelque part / Ces jours ~~où la pluie coule toute la j n'arrête pas et à la maison située au mili~~ de mauvais temps de l'automne où < dans la dans > la maison est située tout le jour au milieu de la pluie, la résidence a le silence calmant, la glissante douceur d'une navigation.

Le contexte des matinées-type de la *Prisonnière* est assez reconnaissable : ce fragment se retrouve notamment au début de la deuxième journée. Comme nous l'avons vu, le Cahier 50, qui contient l'un des avant-textes pour ce passage, date en effet de la même période, ou est de peu antérieur : entre 1910 et 1911. Loin d'être un épisode isolé, un tel procédé ne devrait pas étonner le lecteur de Proust, qui s'y est familiarisé dans les avant-textes de la *Recherche*.

Est encore plus éclairante la convergence d'au moins trois des épisodes analysés vers le Cahier 3, l'un des « Cahiers Contre Sainte-Beuve », rédigé entre la fin 1908 et le début de 1909. En effet, avec de nombreux avant-textes de l'Ouverture de « Combray », s'y trouve un morceau qui sera destinée ensuite au réveil de la première journée de la *Prisonnière* et également celle pour l'épisode vénitien d'*Albertine disparue*, les deux « réveils » faisant partie, dans le projet original de Proust, d'une même matinée, celle de la « Conversation avec maman », celle de l'attente de voir l'article publié dans *Le Figaro*, celle précédée d'une nuit insomniaque.

2.2. Croisements thématiques : la tante Léonie

Curieusement, le personnage de la tante Léonie nous permet de fermer la boucle de ce parcours d'observations et de rêveries ayant lieu dans l'espace de la chambre, parcours qui débute justement à Combray. Les « signes magiques », avant-coureurs du divertissement à Rivebelle, selon un rituel de préparation, donnent au héros dans la chambre hivernale parisienne la même jouissance, la même impression du vrai que le bruit des clous de l'emballer au mois de juillet, écouté dans la même fraîcheur envoutante de sa chambre combraisienne. En effet, l'épisode primaire auquel fait écho ce souvenir est cité justement à propos de la tante Léonie, comme étant l'un des éléments perturbateurs de son sommeil (*RTP I*, 107-108) :

[...] son « petit traintrain » [, p]réservé par tout le monde, non seulement à la maison, où chacun ayant éprouvé l'inutilité de lui conseiller une meilleure hygiène, s'était peu à peu résigné à le respecter, mais même dans le village où, à trois rues de nous, l'emballeur, avant de clouer ses caisses, faisait demander à Françoise si ma tante ne « reposait pas » [...].

Un souvenir de Combray évoqué par le souvenir de Balbec, en contexte estival, évoqué à son tour par un épisode parisien hivernal, qui est aussi, du point de vue narratologique, une évocation (le Narrateur s'en souvient).

L'espace privilégié de la chambre nous permet de relier l'ouverture de notre chapitre, sur l'épisode du « dormeur éveillé », à sa conclusion, sur l'épisode de mémoire involontaire, déclenchée précisément grâce à ce que le héros voit à travers une fenêtre. L'espace de la chambre contextualise le mouvement de manière paradoxale, tout comme l'espace du train, par le biais du cadre et du lit en fauteuil magique.

Le thème de la « chambre-wagon » et de la fenêtre « comme celle d'un train » nous ont fourni le décor idéal pour l'analyse de descriptions dynamiques issues de l'hypersensorialité du sujet. Elles sont, entre autres, produites par le sommeil, la demi-veille, la rêverie, et sont du type expressif, productif ou mnémonique. L'analyse des matinées de la *Prisonnière* révèle que ce qui devrait être une description d'une « matinée idéale », au caractère assez général, se révèle une description riche en détails trop précis et ponctuels pour représenter un événement réitéré (imparfait à valeur « singulatif »). Une description dynamique peut également évoquer un souvenir par le biais de la contrainte perceptive qui agit sur l'objet observé.

Parmi les procédés typiques de la description, ont joué leur part de relief l'**aspectualisation** (la subdivision en parties ou propriétés), la **thématisation** (la reprise d'un sous-thème comme nouveau thème-titre), la **mise en relation**, comprenant l'assimilation, surtout par reformulation, mais aussi la comparaison et la métaphore, ainsi que la **mise en situation** via une relation métonymique. Si les métaphores et les comparaisons sont responsables de la création d'images dans les morceaux descriptifs analysés, l'évolution des structures syntaxiques n'est pas de reste. En effet, le déplacement du sujet vers des positions actantielles secondaires, comme les positions datives ou locatives, montre comment les procès qui se déroulent autour du sujet lui-même manifestent une indépendance de plus en plus marquée. En outre, les changements au sein du SV (préfixation et sémantisme inchoatif/itératif/terminatif, modes impersonnels) nous montrent davantage encore la prise en charge du dynamisme.

Nous avons vu qu'il est possible de parler de dynamisme « perçu » dans un contexte statique où les sens du sujet semblent aiguisés par la condition de « rêverie ». Pourrait-on parler également de dynamisme dans d'autres descriptions produites par un sujet éveillé, tantôt immobile, tantôt en mouvement par rapport au décor, en dehors donc du laboratoire

magique de sa chambre ? Comment les descriptions peuvent-elles textualiser les expectatives des personnages ? Comment de telles expectatives pourraient-elles être perçues par le lecteur ? Une description peut-elle créer une attente, transmettre un sentiment de crainte, susciter la surprise ? Tel sera le sujet de notre prochain chapitre.

CHAPITRE 4

DYNAMISME ET EXPECTATION

Les deux précédentes étapes de notre travail nous ont montré le cœur du dispositif dynamique tantôt explicite, tantôt implicite des descriptions, soit par un mouvement corporel du point de vue (celui du personnage descripteur), soit par une hyper-sensibilité perceptive de ce dernier (même immobile), qui projette le mouvement sur les choses perçues. Pourtant, les atouts du dynamisme sont loin d'être épuisés : d'autres fragments de la *Recherche* sont le foyer à la fois de crêtes événementielles saillantes et d'une mise en intrigue. Si la tradition poétique depuis Aristote nous suggère un mécanisme réglé pour la mise en place de l'intrigue et le déclenchement du *pathos* chez le récepteur du récit, la question de la mise en intrigue des morceaux descriptifs de la *Recherche* n'a pas encore été explorée, et c'est la perspective que nous adoptons dans ce chapitre.

En effet, jusqu'ici, il a plutôt été question de perceptions sensorielles qui ont fait l'objet d'un transfert du héros-décrypteur au lecteur-interprète. Pourtant, l'effet fictionnel de « comme si vous y étiez »¹ peut augmenter en fonction du niveau de sympathie ou d'identification éprouvé envers un protagoniste en action. Nous nous occuperons donc de la « mise en tension », notion reprise et réélaborée par Raphaël Baroni² dans le domaine du narratif, mais, chose inédite jusqu'à ce jour, nous essaierons de l'appliquer au domaine descriptif. Ce transfert du concept nous permettra d'observer notamment l'effet de « zoom » en tant que manifestation du dynamisme, par le biais d'un changement de points de vue. Parmi ses emplois spécifiques, le « zoom » peut apparaître aux endroits du texte où se produit une « bifurcation », une incertitude qui entraîne le lecteur, non seulement à partager des instances imaginatives et sensorielles, mais aussi à se questionner sur les événements à venir (« Et maintenant ? ») ou bien sur ceux déjà advenus (« Que s'est-il passé ? »). Le moment topique de ce questionnement serait constitué par un « nœud », à savoir un détail intrigant qui surgit de manière explicite d'un geste ou d'une action, ou encore, de manière bien plus subreptice, un détail qui n'est qu'un signe textuel et qui pour cela passe souvent inaperçu. C'est justement ce nœud de la tension qui engendre la narrativité. C'est ce détail qui ne nous révèle ni qui, ni pourquoi, ni comment, mais provoque

¹ Cf. introduction à la théorie linguistique de Marta Krol dans le Chapitre premier, ainsi que les analyses que nous proposons au Chapitre 5.

² BARONI, Raphaël, « L'intrigue minimale », in BEDRANE, Sabrinelle, REVAZ, Françoise, VIEGENS, Michel (dir.), *Le Récit minimal : Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias* [en ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 81-92 et BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

une « rupture »¹ dans la linéarité du récit. Dans ce chapitre, nous essaierons de repérer ces ruptures, qui sont censées avoir des effets sur la perception du lecteur/interprète, plutôt dans le sens des questionnements ouverts par les descriptions, pour laisser à l'analyse du prochain chapitre, l'étude des plus menus signes linguistiques marqueurs de fictionnalité et d'interprétation participative. Une description pourrait-elle être « intrigante » ?

I. DESCRIPTIF ET NARRATIF : UNE PLURALITÉ DE PERSPECTIVES

Notre chemin dans les plis du descriptif veut montrer son potentiel intrigant. Comme le lecteur pourrait bien le déduire, la perspective narratologique se trouve à déployer la panoplie d'outils linguistiques et terminologiques la plus variée et adéquate à décrire ce procédé. Néanmoins, comme nos deux premiers chapitres ont essayé de l'expliquer, l'étude du texte proustien fait appel à la convergence de plusieurs disciplines en raison, d'un côté, de sa complexité et de ses « couches » textuelles et linguistiques multiples, et de l'autre, de sa demande, toujours constante, d'un surpassement des « frontières du récit »² visant à une recherche de sens à plusieurs niveaux. Ce qui nous amène tantôt à enrichir, tantôt à approfondir la théorie « tensive » de Baroni par une étude linguistique minutieuse, apte à confirmer, voire à dramatiser l'effet du *pathos* que le texte transmet au lecteur. Nous aimerions d'abord présenter certaines des théories narratologiques qui s'occupent, quoique de manière tangentielle, du descriptif, puis donner une lecture du dynamisme de la *Recherche* selon l'approche « structuraliste » de Propp, pour ensuite enchaîner les propositions poétiques de la « tension » que Baroni adapte en leur articulant la notion de « fonctions thymiques »³, reprise à William Brewer⁴.

1. Théories du descriptif en narratologie

Comme nous l'avons anticipé dans le Chapitre premier, nous voudrions attirer l'attention du lecteur justement sur cet aspect d'indépendance de la séquence descriptive

¹ Nous remarquons à ce propos que la terminologie linguistique de Krol s'inscrit bien dans la perspective narratologique proposée par Baroni. En effet, le modèle méronymique utilisé pour les marqueurs de fictionnalité (cf. Chapitre premier), lequel se fonde sur la dichotomie « rupture-continuité » (NComp, NLI, NRC, Vmoteur et FM), mais aussi sur la notion de « crête événementielle », se trouve davantage renforcé par la saillance intrigante de Baroni.

² Nous empruntons l'expression à Genette, qui l'utilise comme titre pour son étude se focalisant sur l'opposition *diégésis vs mimésis* et *narration vs description* : GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », in BARTHES, Roland *et al.*, *Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, p. 158-169.

³ Cf. Chapitre premier.

⁴ Baroni cite l'article de William BREWER, « The nature of narrative suspense and the problem of rereading » in VORDERE, P., WULFF, H., FRIEDRICHSEN, M. (dir.), *Suspense, Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 107-127.

dynamique et compléter l'analyse linguistique et stylistique d'une perspective narratologique.

Les courants d'analyse du récit¹ se divisent principalement en orientation « thématique » (Propp, Greimas, Bremond), se focalisant sur le contenu de l'histoire, et orientation « narratologique », dont le souci s'attache aux modes de réorientation formelle (diégétique) des histoires. Dans la *Poétique* d'Aristote, le statut des personnages² est secondaire et soumis à la notion d'action. Dans le cadre de l'analyse structurale, Tomachevski va jusqu'à nier au personnage toute importance narrative, quoique le critique russe atténue sa position par la suite. De son côté, Vladimir Propp réduit le personnage à une « typologie simple », non selon la psychologie mais selon l'unité d'action. En effet, l'analyse structurale veut plutôt définir le personnage comme un « participant », et non comme un « être ». Pour Claude Bremond, en revanche, chaque personnage peut être l'agent des séquences d'action qui lui sont propres. Algirdas Julien Greimas, quant à lui, opère un classement des personnages d'un récit selon ce qu'ils font : ceux-ci sont définis comme des *actants*, puisqu'ils participent en effet à trois grands axes sémantiques (les mêmes que ceux de la phrase : sujet – objet – complément d'attribution – compl. circonstanciel), à savoir : la communication, le désir (ou la quête), l'épreuve.

Dans sa *Morphologie du conte* (1970), Propp³ se propose d'étudier les formes et d'établir les lois des contes russes, notamment ceux du genre merveilleux, sans pour autant exclure les liens de ceux-ci aux contes folkloriques, à la mythologie et à la tradition religieuse. Il y trouve des constantes thématiques qui permettent d'affirmer que les actions ou les « fonctions » des personnages sont invariées (« constantes, permanentes »), tandis que les noms des exécuteurs changent. Le modèle structuraliste semble s'adapter également au cycle du roman proustien, selon une première analyse qui éclaire certaines dynamiques du récit, tout en s'avérant peu exhaustive pour en décrire la réelle complexité.

1.1. Le dynamisme de la *Recherche* selon la « morphologie du conte » de Propp

La quête du Saint Graal a entraîné Perceval, Lancelot et les chevaliers de la Table ronde dans une série de péripéties qui baignent dans une magie mêlée de mysticisme et de quête spirituelle. Le cycle arthurien se fonde sur le motif de la « recherche » d'un vase

¹ Pour une synthèse sur les structures narratives dans la *Recherche*, nous renvoyons à HENROT SOSTERO, Geneviève, « Narration », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 677-681.

² BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1966, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », p. 15-17. Nous résumons ici la classification proposée par Barthes. Le sujet de notre étude étant la description, il n'a pas paru opportun de rendre compte de façon approfondie de toutes les théories narratologiques : nous nous limitons alors à en donner un aperçu, surtout en ce qui elles peuvent croiser la perspective du descriptif.

³ PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *La Transformation des contes merveilleux* et de E. Méliétinski, *L'Étude structurale et typologique du conte*, trad. de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, « Poétique », 1970.

qui fait ses apparitions fugaces lors des réunions des chevaliers de la Table ronde. Objet concret et métaphorique, visible et invisible à la fois, le Graal chargé de mystère tisse les fils de multiples épreuves pour les chevaliers qui s'attèlent à la tâche insidieuse.

Dans sa *Morphologie du conte*, Propp qualifie la quête comme notion fonctionnelle fondamentale tant dans le conte populaire que dans le mythe. Ce qui a été repris ensuite aussi au sein des contes en général pour une mise en intrigue visant à résoudre une situation de « manque »¹. Or, *À la recherche du temps perdu* s'approprie aisément, d'après les mots de Gérard Genette², des traits d'une épopée mythique en raison du caractère rituel de certaines habitudes, la répétition d'évènement, de journées, de matinées. En effet, Proust est sensible au charme des contes légendaires de la tradition médiévale, tant d'un point de vue thématique que d'un point de vue linguistique et stylistique³. Dans le singulier « cycle légendaire » de la *Recherche*, le héros serait un héros « quêteur »⁴. Plus précisément, un héros en quête de son passé, qui finit par resurgir de manière involontaire, sous la forme de « l'édifice immense du souvenir » (*RTP I*, 46). Quêteur, malgré lui, de la vérité ultime, le héros cherche à légitimer avant tout sa vocation littéraire. L'issue, cette fameuse « œuvre à venir », sera un autre monument qui se construit comme « une cathédrale » (*RTP IV*, 610), d'après la métaphore architecturale chère au Proust ruskinien. Le roman que nous lisons est le produit de cette quête intérieure⁵. Entre-temps, le héros suit son chemin d'apprentissage, non sans faux bonds. Il y rencontre des « donateurs » ou « pourvoyeurs » ayant la fonction de « redresser » sa route, le faire poursuivre pour accomplir une nouvelle étape, imparfaite mais nécessaire. Comme l'aurait dit Propp, « avant de recevoir l'objet magique, le héros est soumis à certaines actions très diverses, qui, cependant, l'amènent toutes à entrer en possession de cet objet »⁶. Dans la *Recherche*, les « pourvoyeurs » seraient des éléments à la fonction catalysatrice : entre autres, les

¹ Cet aspect est cité également par Raphaël BARONI dans *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 58-61 dans le chapitre consacré à la séquence narrative. Nous trouvons le mécanisme déclenché par le « manque » dans Propp, *op. cit.*, p. 46-47. Désigné par la lettre *a*, l'un des personnages prend conscience du manque qui donne lieu à une situation de quête dans la structure de l'intrigue, plus ou moins longue, normalement menée à bien par le héros du conte (le héros quêteur). Nous reviendrons plus loin dans ce chapitre sur d'autres notions proppiennes concernant notamment la séquence narrative dans l'étude qu'en fait Raphaël Baroni.

² GENETTE, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 155-156. Genette cite Proust à propos de l'habitude, « le thème favori des conversations, des plaisanteries, des récits exagérés à plaisir [...] eût été le noyau tout prêt pour un cycle légendaire, si l'un de nous avait eu la tête épique » (*RTP I*, 109).

³ Pour une analyse phénoménologique de la « nuit mérovingienne », nous renvoyons à RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 227-238. Pour des suggestions sur les noms de pays, à BARTHES, Roland, « Proust et les noms », *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 118-130. Voir aussi sa « Préface » à la *Bible d'Amiens*, reprise dans *Pastiches et Mélanges : Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 137.

⁴ D'après la classification de Propp, deux typologies de héros peuplent les contes russes, les héros « quêteurs », ceux qui partiraient effectuer une quête, et les « héros-victimes », ceux qui seraient chassés, tués, ensorcelés ou trahis et seraient incapables de se libérer.

⁵ « Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. [...] Chercher ? pas seulement : créer » (*RTP I*, 45).

⁶ PROPP, *op. cit.*, p. 51.

incarnations de l'art et du désir, un désir des femmes et des villes. D'ailleurs, les unes empêchent la connaissance des autres, mais leurs destins respectifs sont indissociables¹. Cet apprentissage artistique par étapes a pour but de convaincre le héros pas à pas, souvenir après réminiscence, de se mettre au travail pour accomplir son œuvre. Le héros fait les louanges de « l'idée du Temps », une notion qui sert de véritable clé d'accès au monde hypersensible. Cette idée invite le héros à commencer son œuvre pour atteindre, répéter et sublimer ces moments fugaces sentis au cours de [s]a vie, dans des brefs éclairs [...], et qui [lui] avaient fait considérer la vie comme digne d'être vécue » (*RTP IV*, 609).

Cette idée du *Temps retrouvé* est l'« objet magique » recherché². D'après Barthes d'ailleurs, cette « quête » qu'il appelle « mystagogie »³ pour souligner sa ressemblance à l'expérience mystique, s'articule pour le héros en trois moments dialectiques : le désir, l'échec, l'assomption. Des étapes que le Proust écrivain a lui aussi traversées dans sa vie. D'après le choix du titre définitif de son œuvre⁴, *À la recherche du temps perdu*, l'écrivain reconnaît le motif de la *quête*, laquelle entraîne *a priori* un mouvement : que ce soit un mouvement intellectuel sur le plan des lectures et de l'apprentissage, ou inconscient lors des processus de réminiscence, ou encore véritable mouvement physique, sur le plan de l'exploration et de l'exaltation euphorique du voyage. Il semblerait même que l'un et l'autre mouvement puissent s'influencer réciproquement, voire l'un être la cause ou l'effet de l'autre : un mouvement pour se ressouvenir (c'est le mouvement du pied sur le pavé inégal de la cour de l'hôtel de Guermantes qui induit le souvenir de Venise chez le héros), se ressouvenir pour activer un mouvement (le butin de la mémoire involontaire encourage le mouvement de l'écriture).

Toujours d'après le schéma de Propp, l'objet de la quête pourrait se trouver dans un autre « royaume », ce qui advient pour le « temps perdu ». Il s'agit pour le héros de redescendre et de chercher au fond de lui-même, là où se trouvait tout le temps le

¹ Pour une synthèse de l'apprentissage artistique du héros, nous renvoyons à Pierre-Louis REY, « Notice » de « Noms de pays : le pays » dans *RTP II*, p. 1333-1335 et à la note 1 p. 77 (p. 1377), notamment sur le réveil des premières vocations artistiques du héros : « L'épisode des trois arbres d'Hudimesnil est un jalon capital sur l'itinéraire qui mènera le héros à la découverte de sa vocation. Celui-ci est à rapprocher de celui des trois clochers de Martinville, mais aussi dans un premier état du texte (voir var. a p. 77), de celui du pavillon des Champs-Élysées (*RTP I*, p. 483 et 485) ».

² Genette appelle en effet « dénouement » cette conquête finale, tandis que le « romanesque », la *quête* proprement dite est tout ce qui vient avant cette « trouvaille » : « Discours du récit », *op. cit.*, p. 237.

³ BARTHES, « Proust et les noms », *op. cit.*, p. 118-130. À ce propos, Genette avait vu dans la *Recherche* un Bildungsroman émancipé vers la littérature religieuse pour sa vocation esthétique : à son héros est donné boire de la coupe de la Vérité (« Discours du récit », *op. cit.*, p. 260).

⁴ Proust avait prévu un titre différent pour son œuvre, qu'il envisageait être publié sous le titre de *Les Intermittences du cœur* en deux volumes : *Le Temps perdu* et *Le Temps retrouvé*. Dans une lettre à Gaston Gallimard, le 8 novembre 1912, lorsqu'il est en attente de recevoir une réponse de Fasquelle, auquel il avait envoyé la dactylographie du roman qui grandit chaque jour plus, il dit envisager une publication en trois volumes, toujours sous le titre général des *Intermittences du cœur*, et pour sous-titres *Le Temps perdu*, *L'Adoration perpétuelle* (ou peut-être *À l'ombre des jeunes filles en fleur*) et *Le Temps retrouvé*. Ce ne sera que vers le mois de mai 1913 que Proust annonce à Grasset, son nouvel éditeur, le titre de *Du côté de chez Swann* pour son premier volume de son œuvre. Pour les détails de l'élaboration du plan, nous renvoyons à *RTP I*, p. 1041-1054.

tintement de la sonnette de Combray lors des visites de Swann, avec, entre ce bruit et le moment présent, tout le passé « indéfiniment déroulé » qu'il ne savait pas qu'il portait en lui jusqu'à ce moment-là (*RTP IV*, 624). Ne serait-ce pas alors un voyage vers d'autres royaumes, ceux que le héros expérimente le long des différents âges de sa vie ? D'après Propp, « le besoin ou le manque initial représentent une situation », et la motivation qui inspire le mouvement. L'objet du manque peut se montrer un instant dans son apparition fugace (comme le Saint Graal), puis disparaître en laissant des traces. Ou bien, il peut se manifester par le truchement de personnages médiateurs¹, qui attirent l'attention du héros sur le fait qu'il lui manque quelque chose. Le héros proustien commence sa quête sublime entraîné par son désir, par sa curiosité, par son besoin de donner du sens à sa vie digne d'être vécue. Quête du sens, quête de la vérité, quête de soi-même. Toute quête implique un départ, une trajectoire.

Le modèle « thématique » de Propp, d'un côté, peut s'adapter au roman de Proust et en expliquer, d'une certaine perspective, la visée dynamique « globale » (la « recherche » par les chemins du cœur et de la mémoire, mais aussi par ceux de l'art), mais de l'autre, il s'avère insuffisant à un niveau microstructural, si nous nous proposons d'analyser des fragments descriptifs isolés et leurs traits stylistiques caractérisants. Sans compter que les travaux des narratologues structuralistes² ne se focalisent point sur les effets du texte chez les lecteurs/interprètes : leur souci reste avant tout « fonctionnel ».

Nous donnons maintenant un bref aperçu du traitement descriptif du point de vue narratologique. Selon les définitions des critiques³, c'est surtout la hiérarchie ternaire qui domine. Trois sont, en effet, les niveaux qui ont été distingués dans l'analyse : le texte narratif, le récit et l'histoire. En narratologie, des distinctions ternaires ont été proposées par R. Barthes, L. Doležel, et G. Genette⁴ : nous résumons ici les propos de Barthes et de Genette, qui croisent plus directement l'étude du descriptif dans le texte proustien.

¹ Nous rejoignons partiellement la réflexion d'Anne Simon dans *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 256. Dans *RTP*, des personnages clés donnent au héros le goût de l'art ou la poésie (ils sont des « initiateurs »).

² BARONI, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 58. D'après son étude narratologique, Baroni remarque qu'en général, les narratologues structuralistes optent pour une association progressive de la séquence narrative élémentaire à une logique *immanente* de l'action, et non pas à un effet structurant du discours. Plus particulièrement, la morphologie structuraliste ne s'occupe que de l'action dans le monde narré, sans prendre en compte les réactions du lecteur, selon une approche « dé-poétisée » et « dés-intriguée », selon la définition de Meir Sternberg : une abstraction sans interaction discursive.

³ Nous rejoignons ici la synthèse de BAL, Mieke, *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977.

⁴ *Ibid.*, p. 5. Selon la synthèse de Bal, Barthes a repéré trois niveaux, non pas les niveaux constitutifs du produit littéraire, mais des niveaux opérationnels où se fait l'analyse descriptive. Ceux-ci sont : le niveau des *fonctions*, le niveau des *actions*, le niveau de la *narration*. Selon Doležel, la distinction est opérationnelle et il distingue quatre *blocks* : l'histoire, les personnages, l'espace et les interprétations. Enfin, Genette, dans « Discours du récit », propose une tripartition en histoire, récit, narration.

1.2. Pour une analyse structurale du récit : décomposer les « unités »

R. Barthes¹ donne comme modèle fondateur à l'analyse structurale du récit la linguistique elle-même, qui fournit un concept essentiel dans tout système de sens, à savoir son organisation². Barthes identifie trois niveaux de description dans l'œuvre narrative liés entre eux selon un mode d'intégration progressive : 1. Le niveau des « **fonctions** » (dans le sens de Propp et Bremond) ; 2. le niveau des « **actions** » (au sens de Greimas quand il parle de personnages comme « actants ») ; 3. le niveau de la « **narration** » (le niveau du « discours » chez Todorov)³. Bref, l'unité serait tout segment de l'histoire qui se présente comme le terme d'une corrélation.

Voyons maintenant plus en détail ce qui est dit par Barthes et Genette à propos de l'opposition entre narration et description.

1.2.1. De l'analyse structurale du récit à « l'effet de réel » : l'approche de Barthes

Selon Barthes, un récit n'est jamais question d'art, c'est une question de structure : dans un récit, tout signifie. Pour déterminer les premières unités narratives⁴, il ne faut donc jamais perdre de vue le caractère « fonctionnel » des segments analysés et reconnaître que ces unités ne correspondent pas aux formes que nous attribuons aux différentes parties du discours narratif (actions, scènes, paragraphes) ou aux classes psychologiques. Les deux grandes classes de fonctions repérées, reprises et réélaborées par Barthes sont : 1. les « fonctions » proprement dites (les unités distributionnelles, qui correspondent aux fonctions de Propp, reprises par Bremond) ayant la « fonctionnalité du faire » ; 2. les « indices » (les unités intégratives), ayant la fonctionnalité de l'être. La nature verticale de leurs relations fait en sorte qu'elles soient considérées comme des unités véritablement sémantiques. Au contraire des fonctions, les indices renvoient à un signifié et non pas à une « opération ».

Ces deux classes d'unités permettent ainsi un classement des récits entre « fonctionnels » (ex. contes populaires) et « indiciels » (ex. romans psychologiques). En ce qui concerne plus proprement les dynamiques du récit en relation au lecteur/interprète, à l'intérieur de cette classe, il est possible de déterminer deux sous-classes dans chacune de ces

¹ BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *art. cit.*, p. 1-27.

² *Ibid.*, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 6-7 et n. p. 6. Selon la perspective intégrative adoptée, il faut que le sens soit le critère de l'unité, d'où le nom de « fonctions » donné à ces premières unités, depuis les Formalistes russes, notamment B. Tomachevski, dans « Thématique » (1925) paru en français dans *Théorie de la Littérature* (1965). Propp explique, comme anticipé dans le paragraphe précédent, la fonction comme « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification pour le développement du conte dans sa totalité » (*Morphologie du conte*). La définition de T. Todorov spécifie, de son côté, que « le sens (ou la fonction) d'un élément de l'œuvre, c'est sa possibilité d'entrer en corrélation avec d'autres éléments de cette œuvre et avec l'œuvre entière », tandis que A. J. Greimas définit l'unité par sa corrélation paradigmatique, mais aussi par sa place à l'intérieur de l'unité syntagmatique dont elle fait partie.

⁴ *Ibid.*, p. 7-8

unités narratives : 1. Les « fonctions cardinales » (ou « noyaux »), où l'action ouvre une *alternative* cruciale pour la suite de l'histoire. Leur fonctionnalité est double, à la fois chronologique et logique (consécution et conséquence). 2. Les « catalyses », à savoir les notations subsidiaires, dont la fonctionnalité est purement chronologique (consécution), faible mais jamais nulle.

Selon cette théorie de Barthes donc, la description ne peut être qu'indice (à savoir, renvoi thématique) ou catalyse (remplissage) dans la structure narrative¹. Barthes nous dit, en effet, que la « notation insignifiante [...] s'apparente à la description »². Si la structure générale du récit est définie comme « prédictive » puisque chaque action des personnages en enchaînera d'autres, toute autre sorte est réservée à la description, qui montre plutôt une « structure analogique » et sommatoire qui n'implique aucun système de choix et d'alternatives. Elle n'est justifiée par aucune contrainte et finalité d'action ou de communication : la description serait une « plage d'insignifiante » à l'intérieur du récit. Pourtant, elle aurait une importance capitale dans l'analyse structurale des récits. D'après Barthes, le réalisme est le nouveau vraisemblable³. Sémiotiquement, le détail concret est collusion directe d'un référent et d'un signifiant (le signifié est expulsé du signe). L'illusion référentielle⁴ se vérifie quand, une fois supprimé de l'énonciation réaliste « à titre de signifié de dénotation », le réel y revient « à titre de signifié de connotation ». Il s'agit d'un vraisemblable différent de l'ancien puisqu'il veut aller au-delà de la tripartition du signe « pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression ».

1.2.2. La description comme une pause du récit : l'approche de Genette

D'après la tradition, les descriptions font objet d'une pause dans le roman. En réalité, elles n'en sont pas. Dans son article « Frontières du récit »⁵ (1969), Genette donne des définitions fondées sur la distinction entre description et narration. Cette distinction repose sur celle faite par Émile Benveniste⁶ entre « récit » et « discours ». Si le récit est « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le

¹ BARTHES, Roland, « L'effet de réel », BARTHES, Roland et alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1980 p. 81-89, publié en *Communications*, n°11, 1968.

² *Ibid.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 84. D'après Barthes, la description de Rouen de Flaubert dans *Madame Bovary* ne s'éloigne pas de cette finalité esthétique. Dans les six versions successives de ce morceau, on peut voir que toute la description se construit pour apparenter Rouen à une peinture : « c'est une scène peinte que le langage prend en charge ». Le but esthétique de la description flaubertienne est mêlé d'impératifs « réalistes » : en effet, les contraintes esthétiques se superposent à des contraintes référentielles. Ce « chassé-croisé » de contraintes, comme l'appelle Barthes, a un double avantage : d'un côté, la fonction esthétique bloque « le vertige de la notation » ; de l'autre, en posant le référent pour réel, la description évite de « se laisser entraîner dans une activité fantasmatique ».

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ GENETTE, « Frontières du récit », *art. cit.*, p. 158-169.

⁶ BAL, Mieke, « Descriptions. Études du discours descriptif dans le texte narratif », *Lalies*, n°1, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1980.

moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit »¹, cette définition « positive », en revanche, a le défaut de ne pas problématiser les véritables frontières du récit. En effet, tout récit comporte, de manière variable et entremêlée, « d'une part, des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part, des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description »². Selon Genette, la description serait naturellement *ancilla narrationis*, « esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée ». Toutefois, l'autonomie de la description diminue au fur et à mesure que son importance dramatique se renforce, selon une proportion inversée.

L'étude des rapports entre le narratif et le descriptif ramène à considérer les fonctions diégétiques de la description, à savoir, le rôle joué par les passages ou les aspects descriptifs dans l'économie générale du récit³. Toutes les différences qui séparent description et narration sont des différences de contenu, qui n'ont pas d'importance sémiologique. La narration s'occupe des actions ou des événements (des « purs procès ») et l'accent est mis sur l'aspect temporel et dramatique du récit. Inversement, la description se consacre à des objets et à des êtres considérés dans leur simultanéité, visant à suspendre le cours du temps et à « étaler le récit dans l'espace ». Si la description marque une « frontière du récit », comme le dit Genette, il s'agit certes d'une frontière intérieure et « indéfinie » : la description serait donc à considérer, non comme un des modes du récit, mais comme « un de ses aspects »⁴.

Dans « Discours du récit »⁵, Genette précise le statut de la « pause descriptive », où « un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle »⁶, ce qui le distingue, dit-il, des descriptions proustiennes⁷, qui sont tout « sauf une pause du récit ». Genette s'attache donc aux descriptions dans la *Recherche* plus en général : il en considère une trentaine, sans faire pour autant aucune mention du caractère statique ou dynamique de celles-ci. Il y retrouve pourtant un type « itératif » pour celles qui se répèteraient (entre autres, l'église de Combray, le paysage marin de Balbec, les vues de Venise) ou « singulatif » pour des cas *ad hoc* (l'église de Balbec, le jet d'eau d'Hubert Robert). Il en souligne l'intégration dans la temporalité de l'histoire : aucune suspension

¹ GENETTE, « Frontières du récit », *art. cit.*, p. 158.

² *Ibid.*, p. 162.

³ *Ibid.*, p. 163-164. Les deux fonctions distinguées depuis Homère jusqu'à la fin du XIX^e siècle sont : 1. La fonction décorative (cf. rhétorique) ; 2. La fonction explicative et symbolique à la fois (à partir de Balzac).

⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁵ GENETTE, « Discours du récit », *op. cit.*

⁶ *Ibid.*, n. 1, p. 128-129. Cet effet n'est pas à retrouver que dans les pauses descriptives mais aussi dans les « intrusions » ou les « interventions de l'auteur ». Toutefois, à la différence de ces dernières, la description est diégétique. Genette rajoute en outre que toute description ne crée pas de pause dans le récit. Genette développe et argumente une « constatation négative » sur les pauses descriptives aux p. 133-141.

⁷ Pour une synthèse sur les structures narratives dans la *Recherche*, nous renvoyons à HENROT, « Narration », *DMP*, *art. cit.*

de l'action donc. Le héros de la *Recherche* manifeste une attitude contemplative, mais jamais passive¹. Qu'il s'agisse d'une « substitution douloureuse », d'une « superposition euphorique », ou d'une « juxtaposition difficile », elle n'est pas pour autant la fulguration de la réminiscence. Le caractère des descriptions proustiennes serait très subjectif², puisqu'elles seraient liées à une activité perceptive du héros. Ces descriptions sont en outre focalisées³ : leur durée n'excède pas la contemplation réelle, ainsi que leur contenu n'excède jamais le ressenti du héros (par exemple, lors des scènes auxquelles le héros assiste mais qu'il ne peut qu'observer par restriction visuelle ou auditive).

Nous avons donné ici un aperçu des interactions entre narration et description d'une perspective narratologique qui peut intéresser le dynamisme du texte proustien, sans pour autant approcher les effets « extérieurs » de celui-ci. Comment envisager l'interaction entre le dynamisme du texte et le lecteur-interprète ? La notion de « tension », telle qu'elle a été étudiée par R. Baroni, nous aidera à (re-)lire certaines descriptions proustiennes à la lumière de ses effets fictionnels.

2. La tension narrative

2.1. La notion de « tension » : relation entre narratif et descriptif

Présupposé intrinsèque de la narratologie, la notion de *récit* comme « énoncé narratif » ou « discours narratif »⁴ prend en charge la distinction entre *narrateur* (l'émetteur) et *narrataire* (le destinataire, l'interprète), ainsi que les effets que la manière de narrer du premier produirait chez le second. Mais tout d'abord, qu'est-ce qui fait d'un récit un récit ? La notion de « récit minimal »⁵ pourrait nous fournir quelques indices. Appliquée

¹ GENETTE, « Discours du récit », *op. cit.*, p. 136 : « la « description » proustienne est moins une description de l'objet contemplé qu'un récit et une analyse de l'activité perceptive du personnage contemplant, de ses impressions, découvertes progressives, changements de distance et de perspective, erreurs et corrections, enthousiasmes et déceptions, etc. »

² *Ibid.*, p. 218.

³ Isabelle Serça dans *Les Coutures apparentes de la Recherche*, *op. cit.*, p. 140-142, s'occupe des digressions chez Proust. Là où la description suit le cours de la séquence narrative : « [...] transformant les descriptions en récit de ce que le héros voit et les commentaires en récits de ce que le héros pense, Proust crée un tissage très serré entre récit et pause digressive », semblable à celui qu'a mis en lumière Genette entre récit et discours. Serça arrive à donner deux conclusions contraires. Puisque les descriptions et les commentaires ne seraient pas des vraies pauses dans le récit (les deux sont narrativisés), il n'y aurait pas de digressions chez Proust ; en même temps, puisque le lecteur ne fait plus la différence, il n'y aurait que des digressions dans la *Recherche*.

⁴ GENETTE, « Discours du récit », *op. cit.*, p. 71-72. À l'origine, Gérard Genette avait posé le problème des différentes acceptions de « récit » et proposé des termes de désambiguation, en raison aussi d'une certaine tradition consolidée. Le premier, « la succession d'événements réels ou fictifs, qui font l'objet d'un discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition », est défini *histoire* (le signifié). Le deuxième, l'« énoncé narratif », à savoir la forme de discours oral ou écrit qui implique la relation d'un ou de plusieurs événements, conserve l'identité notionnelle de *récit* (le signifiant). Le troisième, l'« acte de narrer en soi-même » ou « acte narratif » ou « énonciation narrative » sera la *narration*. En le disant à la manière de Genette, le récit est « discours » puisque quelqu'un le relate, et aussi, il est « narratif », puisque son contenu est une histoire. Dans ce sens, la distinction originelle remonte au formaliste russe Tomachevski, l'un des premiers auteurs modernes à proposer l'opposition entre *fabler* et *subject* (1925).

⁵ PRINCE, Gérald, « Récit minimale et narrativité », *Le Récit minimal*, *op. cit.*, p. 23-32.

dans un premier moment seulement au type de texte narratif, elle possède plusieurs acceptions : le texte narratif le plus réduit (« petit », « court ») mais aussi une qualité incontournable du texte, des « conditions minimales » en vertu desquelles un récit puisse s'appeler tel. Parmi les critères de définition possibles, qu'ils indiquent des *représentations*, des *relations*, des *narrations* (verbales ou non verbale), il est toujours question de la présence d'un ou de plusieurs événements. D'après Genette, « dès qu'il y a acte ou événements, fût-il unique, il y a histoire, car il y a transformation, passage d'un état antérieur à un état ultérieur ». William Labov préfère une séquence de deux propositions temporellement ordonnées, tandis que Jean-Michel Adam parle de récit quand « une description d'un avenir actionnel ou événementiel [...] implique une chronologie¹ », tout en problématisant d'ailleurs cette même linéarité chronologique par la causalité. Le *post hoc, ergo propter hoc* se trouve ici davantage remis en question : la conséquence n'est pas toujours le produit d'une consécution. Mais nous y revendrions plus loin quand il sera question de la mise en intrigue.

D'après la tradition établie, la notion de récit se fonde sur la succession chronologique et la consécution des événements. Pour dépasser les limites herméneutiques d'une telle lecture, Adam propose de hiérarchiser la mise en intrigue d'une séquence et les relations entre ses éléments. La mise en intrigue consiste en la possibilité de « combin[er] des séquences en textes selon trois modes de base [...] : coordonner linéairement des séquences, les enchâsser/insérer les unes dans les autres ou les monter en parallèle »². Pour intégrer la théorie linguistique d'Adam à la question narratologique de la mise en intrigue dans le domaine du descriptif, nous rappelons comment la mise en relation de l'intrigue peut interagir avec la séquentialité du récit³ : notamment par des prédicats fonctionnels décrivant les moments d'une action ou un ensemble d'actions (Thème-titre) à l'intérieur des séquences descriptives dynamiques. Ce sont les descriptions d'actions (DA) (cf. Schéma 1 du Chapitre premier). Elles seraient, selon Adam, l'une des « solutions internes » du descriptif et non pas un procédé de narrativisation, étant dépourvues de mise en intrigue.

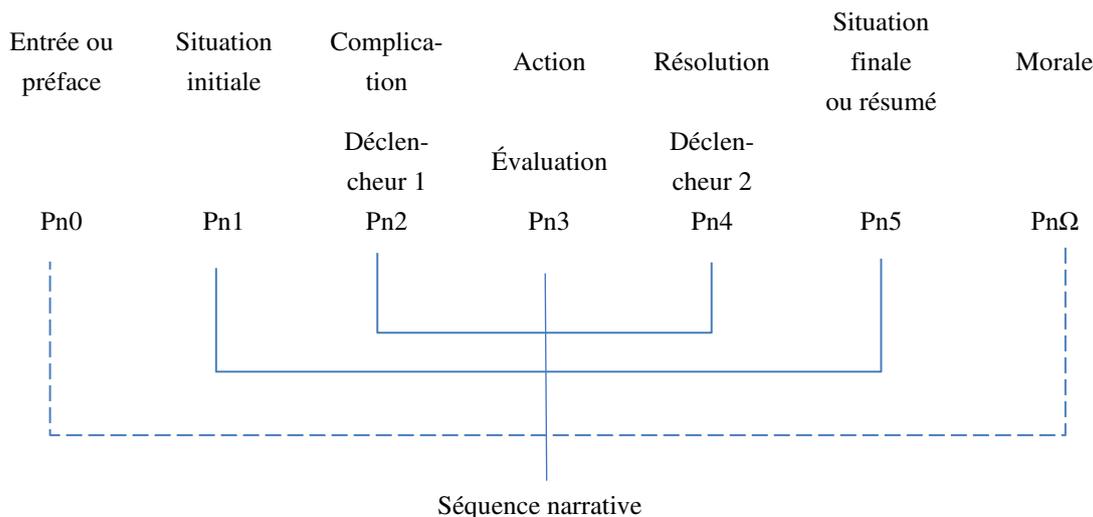
¹ ADAM, Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue. Des réponses originales à l'analyse des textes : la reconnaissance des séquences*, Paris, Nathan Université, 1997, p. 46-59. Ici, Adam cite Claude Brémond, dont il reprend deux définitions base de récit, l'une dans *Logique du récit* (1973) et l'autre dans « La logique des possibles narratifs », *Communications*, n° 8 (1966). D'après la synthèse critique d'Adam, six constituants seraient indispensables pour qu'il y ait récit : (a) une succession d'événements (et tension vers une situation finale) ; (b) une unité thématique (au moins un acteur-sujet S) ; (c) des prédicats transformés ; (d) un procès ; (e) la causalité narrative d'une mise en intrigue ; (f) une évaluation finale ou « morale » (explicite ou implicite).

² *Ibid.*, p. 55.

³ Baroni propose les définitions suivantes. Pour la « séquence événementielle » : la logique temporelle et actionnelle de l'histoire racontée (*fabula*) ; pour la « séquence narrative » : le réarrangement séquentiel des événements racontés par le récit racontant ; pour la « configuration » : un agencement rétrospectif inscrivant les événements dans une totalité intelligible.

Dans le récit, en revanche, non seulement des choix sont envisageables comme alternative aux « script » d'actions conventionnelles, mais un tel texte se caractérise surtout par le principe de « transformation » d'une situation initiale en une situation finale. C'est justement la présence d'une finalité, d'un point de vue plus pragmatique que chronologique, dans la séquence qui confère un statut de récit. La séquence narrative s'articule selon une hiérarchisation quinaire¹ plus marquée (voir Schéma 1).

[Schéma 1]²



Dans cette étude, nous voudrions montrer comment la hiérarchie narrative peut s'insinuer progressivement dans les séquences descriptives et, dans certains cas, s'y camoufler au point de n'être presque plus reconnaissable.

La définition de récit fournie par Gerald Prince³, quant à elle, ne laisse pas de côté les implications temporelles et causales, mais elle leur octroie un champ d'action moins contraignant : rien n'est détaillé à propos du type de relation logique entretenue entre les éléments du récit, ni de leur collocation sur la ligne du temps. Le récit serait donc simplement :

- (1) la représentation
- (2) non contradictoire
- (3) d'au moins deux

¹ BARONI, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 62 et suiv. Baroni reprend la notion « transgénérique » de « séquence narrative élémentaire » en cinq étapes d'après P. Larivaille (1974), qui se veut une synthèse de la définition structuraliste de V. Propp dans *Morphologie du conte* et des théories de Brémond. Ensuite, il reprend également la « séquence narrative » selon J.-M. Adam (1997), que nous repropsons également dans cette étude.

² Le Schéma 1 est repris à ADAM et PETITJEAN, *Le Texte descriptif, op. cit.*, p. 163 et à ADAM, *Textes types et prototypes, op. cit.*, p. 54 et p. 57. Dans Pn, à savoir une macro-Proposition narrative, Pn0 et PnΩ seraient optionnelles. Cf. Schéma 1 au Chapitre 1, où Pd est une macro-Proposition descriptive.

³ Dans le même article, Prince rappelle que Propp avait déjà traité la structure indépendante du récit par rapport au message dans le conte russe. Dans le même sillage, J.-M. Adam identifie la couche narrative de signification comme un grand type textuel parmi d'autres, pour ensuite reconnaître, comme nous l'avons expliqué plus haut, que plusieurs tendances sont possibles dans un texte.

- (4) événements (ou d'un état et d'un événement)
- (5) asynchrones et
- (6) se rapportant l'un à l'autre
- (7) sans se présupposer ou s'impliquer logiquement.

Des cas intermédiaires sont admis, bien évidemment : un texte peut avoir une dominante « narrative » d'après le nombre (cinq ou six sur sept par exemple) des conditions qu'il satisfait et du poids attribué à chacune d'entre elles. On parlera alors de « degrés de narrativité ». À ce propos, le contexte aussi bien que le co-texte influencent « l'efficacité » des récits, leur valeur narrative, aussi leur « narrabilité¹ ».

2.2. Les dispositifs de mise en intrigue selon Raphaël Baroni

R. Baroni² s'engage à définir le rendement d'un récit par sa « mise en intrigue », qui se développe sur trois étapes : 1. le nœud ; 2. l'attente ; 3. le dénouement. La relation entre nœud et dénouement est de nature tensive ; voici la définition de « tension narrative » formulée par Baroni³ :

La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception.

Ce dispositif, défini également comme « aspect dynamique de l'intrigue », se superpose à l'aspect des descriptions qui retiendra notre attention : le « dynamisme ». Notre approche veut privilégier non seulement l'analyse de la structure formelle de la description mais également ses effets, voire les émotions, que l'agentivité interne de ce système serait en mesure de susciter chez le lecteur de la *Recherche*. Quelles sont les manifestations de la tension narrative sur le plan du texte ? Les « formes thymiques » réinterprétées par Baroni, et que nous présenterons en détail dans la suite de ce chapitre, sont la curiosité, le suspense, le rappel et le suspense paradoxal, enfin la surprise.

Une séquence descriptive pourrait-elle constituer à elle seule une unité indépendante et passible de narrativisation ? Quelles sont les marques linguistiques « minimales » pour une mise en intrigue ? Baroni propose de son côté une définition d'« intrigue minimale », que nous emprunterons pour notre analyse des descriptions dynamiques. En guise

¹ PRINCE, *op. cit.*. Un thème/un sujet peut être « narrativisable », à savoir susceptible de narrativisation, (constituer une matière intéressante pour des récits) mais aussi « narrable », susceptible de narration (« narrativement attrayant »), et aussi doté de narrabilité. Notamment, la narrabilité dépend de facteurs strictement « textuels » (ex. le nombre d'événements narrés et la nature de leurs configurations, la nature des focalisations choisies, des vitesses exploitées, des ordres de présentations adoptés), mais aussi « contextuels » également. Il existe donc des facteurs tant textuels que contextuels de narrabilité.

² Nous reviendrons sur cette notion, largement réinterprétée par Baroni dans *La Tension narrative, op. cit.*

³ BARONI, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 18. Le terme « tension narrative » serait une adaptation d'après le modèle dramatique de la qualité tensive de la narrativité.

d'exemple, nous reprenons les arguments au moyen desquels Baroni essaie de justifier le potentiel « intrigant » de *La Presqu'île* de Julien Gracq¹. D'après les mots de Mireille Noël, le texte « ressemblerait davantage à une description ambulatoire qu'à un véritable récit » : la logique ici ne serait pas événementielle, mais seulement spatiale et temporelle. Baroni affirme au contraire que ce texte est un véritable récit puisque le temps est polarisé et que l'attente du dénouement est mêlée à l'incertitude et au désir. L'un des passages cités concerne notamment la description de la mer, dont les « signes précurseurs » ne font qu'insinuer chez Simon, le sujet scrutateur, la possibilité d'une complication, d'un retard ayant des effets sur la rencontre avec sa maîtresse Irmgard. L'intensité d'une intrigue dépendrait en fait de critères subjectifs et non pas absolus. Pour nouer une « intrigue minimale » et produire un « suspense élémentaire », il suffirait de retarder et de déguiser l'objet. De cette manière, une description serait donc « sur-signifiante » et présenterait le réel de manière indirecte ou détournée. Voici la définition d'intrigue minimale proposée par Baroni :

L'intrigue minimale apparaît ainsi comme une expérience limite à partir de laquelle une *perspective temporelle* s'ouvre et esquisse les contours incertains d'un passé, d'un présent ou d'un avenir qui se caractérisent par une *forme d'inachèvement provisoire* et par une *saillance* qui affecte le sujet. Il s'agit d'une *expérience dynamique* au sein de laquelle les structures cognitives sont ébranlées parce qu'elles se heurtent à une forme quelconque de réticence, à des événements sur lesquels le sujet n'exerce qu'un contrôle partiel.²

Qualifiée d'« expérience dynamique », l'intrigue serait responsable d'affecter l'interprète par la « saillance ». Autrement dit, des pics d'intensité émotionnelle sont attendus tant chez le protagoniste que chez le lecteur. Cette notion nous permet ainsi d'introduire la théorie d'analyse linguistique de la fiction proposée par Marta Krol³, que nous expliquerons en détail dans le prochain chapitre et qui opère d'un point de vue centré sur le niveau micro-textuel, sans pour autant négliger une interprétation globale.

En ce qui concerne la *Recherche*, nous pouvons dire que les stylèmes de suspense et de surprise, ainsi que les moyens de susciter la curiosité chez l'interprète au fil de pages et de la garder intacte jusqu'au dénouement, n'ont été appliqués et étudiés, comme c'est assez naturel, qu'aux passages narratifs. Un peu par parti pris, un peu par hasard, puisque chez Proust, nous l'avons vu dans l'analyse qui nous a menée jusqu'à ce point, il est souvent difficile de distinguer narration et description.

Mais peut-on conjuguer les descriptions dynamiques avec des effets de « récit » ? Nous voudrions partir de ce constat théorique, à savoir l'étude des traits stylistiques du

¹ BARONI, « L'intrigue minimale », *art. cit.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 14-15. Nous soulignons.

³ KROL, Marta, *Pour un modèle linguistique de la fiction. Essai de sémantique intégrée*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

dynamisme de la description, pour montrer comment ceux-ci peuvent textualiser une mise en intrigue : d'un côté par la curiosité, le suspense, sa variante du rappel ou suspense paradoxal, enfin par la surprise ; de l'autre, par la variation de la lumière, un type de changement non textuel, qui accompagne chacun de ces moments. Le décor fait l'objet de descriptions nocturnes, assez énigmatiques en elles-mêmes, puis des scènes topiques tant au lever qu'au coucher du soleil (donc des moments liminaires de la journée). Notre parcours explorera comment une description peut susciter (et textualiser) la curiosité chez le lecteur. Nous commençons par le dispositif intrigant par excellence, à savoir le suspense dans l'incertitude de l'apparition du soleil (caché par les nuages, puis au moment du coucher et de l'aube). Puis nous passerons au dispositif du rappel ou du suspense paradoxal. Enfin, nous verrons comment la surprise peut apparaître de préférence dans les descriptions concernant la mémoire involontaire, mais pas seulement.

II. MISE EN TENSION DE LA DESCRIPTION.

« ET MAINTENANT ? » LE SUSPENSE

Nous traiterons dans ce développement du nœud de la tension qui crée l'effet de récit dans les descriptions. Comme l'expliquent les théories de R. Baroni, l'intensité d'une intrigue dépendrait de critères subjectifs et non pas de critères absolus. Pour qu'il y ait une « intrigue minimale » dans un récit, est nécessaire un « nœud », à savoir un déclencheur de tension qui provoque chez le lecteur du suspense ou de la curiosité. Cette étape sera suivie d'une attente de la résolution, qui prend la forme notamment de l'incertitude et de l'anticipation, pour ensuite aboutir à un dénouement final. Pour avoir donc une description « sur-signifiante », le narrateur devrait *montrer* et *dire* (le mimétique et le conceptuel étant nécessaires dans une représentation fictionnelle) le réel de manière indirecte ou détournée.

Baroni reprend la tension selon la représentation de Sylvain Rigolot¹. Celle-ci se propose de montrer comment des « niveaux dramatiques » font apparaître deux classes de questions différentes selon « le point de vue de la saisie cognitive des événements ».

a. Certaines questions portent sur un diagnostic, créant un effet de curiosité, à savoir, une série d'interrogations formulées par une forme verbale au présent ou au passé ; en ce qui concerne la chronologie de la fable, les questions peuvent porter sur le moment présent de la situation narrative ou sur des moments antérieurs à la situation décrite. Apparemment, le nombre de questions relatives à l'effet de curiosité est faible, mais important par leur position stratégique dans le récit. La fonction préparatoire de la mise en

¹ BARONI., *La Tension narrative, op. cit.*, p. 342 et suiv.

intrigue par curiosité est celle d'entretenir l'intérêt du récit selon un mouvement anaphorique.

b. D'autres questions portent sur un pronostic et produisent donc un effet de suspense : elles consistent en une série d'interrogations formulées par une forme verbale au futur selon un mouvement cataphorique. En revanche, la plupart des effets de suspense, puisqu'ils dépendent du « cinétisme » de l'action narrée, ont une portée limitée dans le temps¹.

Trois sont les types de suspense² :

1. Le suspense « simple », quand dans un texte chronologique l'anticipation du dénouement est marquée par une incertitude (« pourquoi ? »).
2. Le suspense « par anticipation », quand dans la prolepse, l'accentuation de l'attente se fait par évocation ambiguë du dénouement (« pour quoi ? »).
3. Le suspense « moyen » ou « comment », quand l'anticipation du dénouement est claire et le détournement de l'intérêt de l'issue est déplacé vers les circonstances qui mèneront au dénouement attendu (« comment ? »).

L'étape intermédiaire de la tension narrative, le retard, aussi défini « durée sensible »³, opère une accentuation de la tension, ainsi que sa progression, à travers l'aspect « perceptuel »⁴, à savoir à travers les sens des personnages : les dimensions passives de la corporéité (l'ouïe, la vision, le toucher) et les manifestations actives (la voix et les gestes), cette adoption du point de vue des personnages que Genette appelle « altération du mode ». Baroni montre une certaine résistance à considérer la curiosité comme une « interrogation plus intellectuelle ». Nous nous rangeons à son avis en montrant comment Proust textualise cette fonction « thymique » et en fait, somme toute, un mécanisme qui déclenche chez le lecteur des sensations, puis des questionnements qui se rapprochent du suspense. La limite entre les deux se trouve assez nuancée : nous traiterons de manière conjointe ces deux fonctions thymiques qui apparaissent souvent ensemble.

L'analyse du texte proustien selon une perspective qui veut faire émerger les dynamiques de l'intrigue par leur expression linguistique et stylistique est une approche qui a intéressé la critique assez récemment⁵, en ce qui concerne notamment le « cycle d'Albertine ».

¹ *Ibid.*, p. 358.

² *Ibid.*, p. 277-278.

³ Cf. Chapitre premier. Voir BARONI, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 148-152.

⁴ *Ibid.*, p. 148. Terme utilisé et dont le phénomène est étudié par Alain Rabatel (1998) en tant que « les marques et les indices de l'actualisation du focalisé qui déterminent l'existence du point de vue et qui nous indiquent à quel focalisateur corréfère la référentiation du focalisé ».

⁵ Nous signalons à ce propos : HENROT SOSTERO, Geneviève, « De l'impression à l'expression : stylèmes du suspens(e) chez Proust », *Modèles linguistiques*, Tome XXXIX, 2017, vol. 75, « Écriture impressionniste et monologue intérieur (I) », articles réunis par Davide Vago, Toulon, Éditions des dauphins, 2017, p. 65-85. CHAUDIER, Stéphane, « Affleurements de l'intrigue policière dans *À la recherche du temps perdu* », *Cahiers d'études romanes*, 34 | 2017, 143-162. Chaudier traite ici de la connotation « policière » de certains passages de la *Recherche*, notamment dans ceux

En effet, Gilles Deleuze a le mérite d'avoir été le premier, dans *Proust et les signes*, à lire le roman proustien comme une sorte d'enquête¹. Selon Deleuze, la *Recherche* fait en effet l'objet d'interprétation et de déchiffrement par une expérience de signes qui mobilisent l'involontaire et l'inconscient. Plus précisément, pour le héros, il s'agit d'un véritable apprentissage, au « rythme des illusions, déceptions, révélations »², naturellement par déchiffrement. Les signes vides de la mondanité, les signes mensongers de l'amour, les signes sensibles de l'art. C'est notamment par l'œuvre d'art que le héros parvient à la révélation des essences, et par cela à retrouver le temps perdu. Mais comment l'essence s'incarne-t-elle dans l'œuvre d'art ? Dans des matières, comme la couleur, le son, le mot. Pour Deleuze, l'art est donc « une transmutation de la matière »³. Faudrait-il lire cela comme une invitation au déchiffrement des *ekphraseis* ? Issues d'une textualisation des œuvres d'art, elles pourraient effectivement cacher des vérités inavouées. En général, les signes mobilisent une faculté. Les signes mondains et les signes amoureux font appel à l'intelligence pour être déchiffrés et la mémoire n'intervient que de manière volontaire. La mémoire involontaire, de son côté, n'interviendrait qu'avec les signes sensibles, qui mobilisent en même temps imagination et intelligence⁴. Nous commençons notre analyse par l'épisode très connu du rayon de soleil sur le balcon. En quoi pourrait-il être considéré un micro-récit à suspense ?

1. Le suspense « simple » : le rayon de soleil sur le balcon

R. Baroni a montré comment une description paysagère⁵ peut accueillir une intrigue : elle serait un véritable récit, puisque le temps y est polarisé et que l'attente du dénouement est mêlée à l'incertitude. Dans la *Recherche*, nous pouvons observer un tel procédé dans la scène célèbre du « rayon de soleil sur le balcon »⁶ (*RTP I*, 388-391), classifiée dans notre étude de « description dynamique ». Les « motifs justificateurs » sont plusieurs : le héros *observe* d'une position privilégiée, à savoir la *fenêtre*, le *paysage* devant lui, et précisément l'évolution du temps atmosphérique, en fonction duquel dépendra sa sortie aux Champs-Élysées pour voir Gilberte. Après une première apparition

qui concernent l'enquête sur Albertine menées par le héros qui s'avère un « excellent sémiologue » mais un « détective désastreux ». Nous signalons également MAURIAC DYER, Nathalie, « Poétique de la surprise : Proust et Aristote », *Textuel*, n°45, Actes du colloque « Marcel Proust. Surprises de la *Recherche* » organisé par Julia Kristeva et Raymonde Coudert les 27 et 28 mai 2004.

¹ C'est une donnée assez connue parmi les critiques proustiens, que Stéphane Chaudier problématise en relation à l'œuvre de Carlo Ginzburg dans CHAUDIER, Stéphane, « Affleurements de l'intrigue policière dans *À la recherche du temps perdu* », *art. cit.*, p. 1.

² DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 7-8.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ BARONI, « L'intrigue minimale », *art. cit.*, p. 12-13.

⁶ *RTP I*, p. CXXXII. Selon la chronologie établie par J.-Y. Tadié, ce morceau est paru le 4 juin 1912 dans *Le Figaro* sous le titre de « Rayon de soleil sur un balcon » comme un « récit fragmentaire de l'amour du Narrateur pour Gilberte ».

fugace aux Champs-Élysées (la deuxième après celle de Combray) de cette « fillette à cheveux roux » et de l'écho matérialisé de son prénom, le héros se demande s'il la verra : « Retournerait-elle aux Champs-Élysées ? » (*RTP I*, 388). Parmi les raisons qui empêcheraient Gilberte d'y aller, voici celle qui concerne notre scène : « Il y avait aussi les jours de mauvais temps où son [de Gilberte] institutrice, qui pour elle-même craignait la pluie, ne voulait pas l'emmener aux Champs-Élysées » (*RTP I*, 388). Le nœud est bien là. Le questionnement-pronostic traduira le doute : fera-t-il beau temps ? L'identification avec le héros a lieu et nous expérimentons avec lui la doute, l'incertitude, l'angoisse... En somme, de la tension narrative, et plus précisément une mise en intrigue par le suspense¹.

En tant que description expressive, l'effet changeant du rayon de soleil est associé à l'alternance euphorique-dysphorique chez le héros entre le désir de voir Gilberte et la déception de ne pas la revoir. Une alternance qui nous tient également en haleine, puisque nous ne savons pas quelle sera la résolution de cette énigme. Le ciel est « douteux », le héros l'interroge et y cherche des signes avant-coureurs... :

Tout d'un coup, sur sa pierre maussade je ne voyais pas² une couleur moins terne, mais je sentais comme un *effort vers* une couleur moins terne, la *pulsation* d'un rayon hésitant qui voudrait libérer sa lumière. Un instant après, le balcon était pâle et réfléchissant comme une eau matinale, et mille reflets de la ferronnerie de son treillage **étaient venus s'y poser**. (*RTP I*, 389)

La tension « clignotante » se love dans le balcon, dans la couleur du ciel. Cette tension se traduit dans l'« *effort vers* une couleur moins terne, la *pulsation* d'un rayon hésitant qui voudrait libérer sa lumière ». Mais elle se glisse surtout dans les reflets sur la pierre, qu'un seul souffle de vent peut suffire à rejeter dans l'ombre. Ainsi dans une intermittence lumière-sombre jusqu'au dénouement final : « je voyais [la pierre] atteindre à cet or inaltérable et fixe des beaux jours ». La pierre, emblème de la fixité, est choisie par le héros comme objet révélateur. Il s'agit ici du signe définitif qui marque la prise de conscience, chez le héros, qu'il pourra aller aux Champs-Élysées et y voir Gilberte. Si l'effet de « zoom » sur le détail est porteur de suspense, l'intrigue peut également se jouer sur la « dématérialisation » des éléments du paysage, connotés comme évanescents.

¹ CHAUDIER, Stéphane, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 » dans *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 420. Selon Chaudier, la phrase complexe sert aussi pour articuler les différents éléments composant un phénomène. Chaudier évoque l'exemple de l'apparition de la victoria de Mme Swann au Bois (justement une description dynamique), où « le lecteur accompagne la naissance du phénomène et sa réalisation progressive dans la subjectivité du héros ». Cette remarque est importante aussi en ce qui concerne le passage du rayon de soleil sur le balcon que nous analysons : « La phrase est longue non parce qu'il s'agit de dominer le réel, mais parce qu'il faut l'appréhender dans le mode essentiel de sa donation : le temps ».

² Stéphane Chaudier voit ici une antéïsaïgoge qui aurait la fonction de « compliquer à plaisir une sensation simple » (*ibid.*, p. 416).

L'élaboration de ce fragment dans les avant-textes nous montre notamment une attention progressive à la création de l'effet du suspense. Dans le brouillon du Cahier 3, « se berçaient » le verbe à emploi pronominal à l'imparfait est remplacé par « étaient venues s'y poser » du texte définitif, là où *se poser* indique à la fois l'aspect ponctuel de l'action (perfectif par le sémantisme du verbe) et accompli (l'antériorité par le temps composé) au lieu de l'imperfectif. Le passé simple « dispersa » est remplacé par l'imparfait pour marquer l'aspect inaccompli et moins définitif, pour laisser du jeu à l'incertitude. Enfin, « étaient revenus », puis plus loin « revinrent » sont remplacés par « revenaient » pour estomper l'irréversibilité¹. Au verbe *grandir*, associé à la lumière, est préféré le verbe *blanchir* conjointement à une image du crescendo plus développée. L'adverbe vient modifier le verbe *blanchir*, qui marque en lui-même un changement d'état², au lieu de rester en qualité d'épithète de *lumière*. Puis, « grandit tout à coup » au passé simple est remplacé par « recommençait (imperceptiblement) à blanchir » à l'imparfait avec la périphrase verbale marquant l'inchoativité, ainsi que l'itérativité par le préfixe *re-*. Ici, l'effet de surprise, exprimé comme nous le verrons, le plus souvent, par un passé simple et un adverbe, est changé en faveur de l'effet de suspense. Dans ce brouillon, l'appui du balcon « était peint tout entier », alors que dans le texte publié, il « était pâle et réfléchissant (comme une eau matinale) » : l'aspect accompli marqué par le participe passé « peint » accompagné par l'adverbe « tout entier » est remplacé par une construction attributive, où se trouve cette fois un participe présent, suivie d'une image métaphorique de l'eau. Dans les brouillons, c'est l'appui du balcon qui se peint d'or, alors que dans le texte définitive, l'image est scindée entre la description du treillage du balcon et celle de la pierre maussade.

Dans l'avant-texte du Cahier 1³, en général, ce qui prévaut, c'est le récit rétrospectif qui dévoile/éclaire et non pas une narration (ou description) intrigante qui tient en haleine le lecteur. En début de passage, le Narrateur entreprend une description des « ombres que le balcon faisait sur la pierre ensoleillée » pour rendre compte du plaisir qu'il éprouvait. Nous avons donc une annulation du suspense.

Cet exemple de tension narrative réalise un suspense qui investit tant le ressenti du jeune héros que celui du lecteur puisque ni l'un ni l'autre n'ont la certitude de ce qui arrivera ensuite. Il s'agit d'une première manière de traiter le suspense : nous y retrouvons à la fois l'identification et la sympathie, ce que Baroni reprend sous la notion de « suspense primaire avec identification ». Nous ne pouvons pas parler de sympathie, puisque

¹ Le fragment « ou du moins sur l'appui de bois qui pâlassait on sentait qu'ils allaient paraître » est supprimé mais on remarque déjà l'intention de Proust de rendre visible l'inchoativité par *aller* + infinitif.

² Comme tous les verbes dérivés d'adjectifs de couleur.

³ Nous renvoyons à la transcription de ce morceau de l'Esquisse LXXIX, *RTP I*, 963-966.

l'interprète n'en sait pas plus que le héros. Bien que la description fasse l'objet du « récit second » (d'un souvenir), le Narrateur parvient tout de même à laisser de la place à l'insinuation du doute. Ce qui n'est pas toujours le cas dans d'autres « descriptions à suspense » de la *Recherche*.

Nous nous occuperons maintenant de deux exemples de paysages dysphoriques textualisés par une description dynamique : le retour en fiacre dans *Le Côté de Guermantes* et la promenade dans le Paris obscur de la guerre dans le *Temps retrouvé*. Les signes avant-coureurs d'une tragédie imminente sont aisément reconnaissables dans le grain du texte.

2. Paysages dysphoriques, tension volumétrique et dématérialisations lunaires

La critique reconnaît une certaine ironie de Proust envers le paysage-cliché. Anne Simon¹, notamment, remarque que l'écrivain définit les levers du soleil comme un « accompagnement » typique des longs voyages en chemin de fer, « comme les œufs durs » (*RTP II*, 15). Les couchers de soleil aussi apparaissent dans de nombreuses descriptions du paysage chez Proust, ainsi que les clairs de lune. Malgré la banalité du *topos*, Proust y revient sans cesse pour les déconstruire de l'intérieur, plus au niveau technique et littéraire qu'au niveau thématique ou topique².

Cette tendance déconstructiviste, soulignée par Simon, nous encourage à montrer comment, au contraire, ces paysages peuvent aller « au-delà » du cliché, non seulement descriptif, à savoir se faire porteurs d'intrigue. C'est le cas d'un coucher de soleil dysphorique, présage de la mort imminente de la grand-mère, ensuite d'une promenade à la tombée du jour dans le Paris inquiétant de la Guerre.

2.1. Le suspense « moyen » : le retour en voiture avec la grand-mère

Le premier exemple de paysage dysphorique appartient au noyau narratif concernant la maladie et la mort de la grand-mère. Le héros se rend aux Champs-Élysées pour un rendez-vous amoureux : la grand-mère, qui manifeste déjà les signes de son mal être, l'accompagne. Ils sont finalement obligés de rentrer à la maison, après la consultation d'un médecin qui se trouve avenue Gabriel : la grand-mère est atteinte d'une attaque provoquée par l'urémie (*RTP II*, 614). C'est notamment le chemin de retour en fiacre³ qui

¹ SIMON, Anne, « Aurores, clairs de lune et autres couchers de soleil. De la persistance du cliché à la déconstruction du panorama », *La Rumeur des distances traversées*, *op. cit.*, p. 259-262 et suiv.

² *Ibid.*, p. 259.

³ BARATHIEU, Marie-Agnès, *Les Mobiles de Marcel Proust. Une sémantique du déplacement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 44. Barathieu remarque que le fiacre (caractérisé d'une absence de faste et de fonctionnalité) est le dernier mode de déplacement de la grand-mère. L'ombre du mobile projetée sur le

est mis en scène : un chemin au ralenti. Les questions que le lecteur se pose concernent bien un pronostic concernant le futur : « la grand-mère aura-t-elle une autre attaque pendant le trajet ? ». Malgré le diagnostic (cette fois selon le terme médical) du professeur E..., il est légitime de se demander « quel sera le cours de la maladie ? » :

Le soleil déclinait ; il enflammait un interminable mur que notre fiacre avait à longer avant d'arriver à la rue que nous habitions, mur sur lequel l'ombre, projetée par le couchant, du cheval et de la voiture, se détachait en noir sur le fond rougeâtre, comme un char funèbre dans une terre cuite de Pompéi. Enfin nous arrivâmes. (*RTP II*, 614)

Nous pouvons identifier ici un autre cas de « description à suspense primaire avec identification ». Toutefois, le fait que la description fasse l'objet du « récit second » (d'un souvenir) lui donne la couleur de la tragédie « annoncée ». Si d'un côté, le pronostic quant à l'issue de ce voyage de retour est incertain, de l'autre, celui sur la santé de la grand-mère est malheureusement connu. Dans ce cas, nous pouvons dire alors que l'effet de suspense est presque nul, puisque les signes du décor sont avant-coureurs et inéluctables. Les verbes sont à l'imparfait pour exprimer tant la durée du coucher du soleil que celle du trajet de la voiture vers la maison. L'acte final est au passé simple : « Enfin nous arrivâmes » : le chemin de retour n'a donc finalement pas eu d'autres complications. Les sémantismes des verbes suivent le ton dysphorique général du décor : *décliner* associé à l'image du soleil couchant est déjà un présage de mort. Le mur est présenté tel qu'il doit apparaître au héros au bord du fiacre : le soleil est d'abord en première position, puis c'est son effet sur le mur qui prime, et enfin l'arpentage de l'espace par le fiacre (« il avait à longer ») avant d'arriver à destination. La description est ralentie par l'emploi de l'adjectif « interminable », puis par « avait à longer », dont la valeur modale de l'auxiliaire (préférée à « devoir ») voudrait textualiser la perception de la lenteur et de la longueur du trajet.

Dans le brouillon du Cahier 47 que nous avons transcrite, un passé simple pour le « soleil déclina » fait pendant à celui du moment de l'arrivée à la maison, donnant autant d'importance à l'élément du décor qu'à l'action des personnages. De cette manière, si d'un côté, le coucher de soleil montre son inéluctabilité et la fatalité du destin de la grand-mère, de l'autre, la lenteur du passage en est affectée. L'adjectif choisi dans le brouillon pour le mur est d'abord « long », alors que dans le texte définitif, Proust le glisse dans le verbe *longer* exprimant à son tour la durée prise pour parcourir ce chemin, en ajoutant en plus une connotation physique de (presque) contact, au lieu du verbe *passer* qui figure dans le manuscrit. Le verbe de mouvement *courir* (l'ombre « courait toute noire ») exprimant l'aspect imperfectif est supprimé au profit du verbe *se détacher* « du mur » exprimant un aspect perfectif et donc une action plus ponctuelle : du mouvement continu,

mur en « char funèbre » annonce une fin néfaste : « au renversement suprême de la vie à la mort correspond métaphoriquement la pétrification du mobile ».

linéaire, disons « bidimensionnel » de la voiture, Proust passe à un mouvement par « propulsion », pour ainsi dire, « tridimensionnel ». L'ombre noire de la voiture est vue « émerger » du mur. La comparaison du char funèbre est condensée : dans le brouillon, nous trouvons un « char attelé d'un coursier¹ funèbre », tandis que dans le texte publié, l'adjectif « funèbre » est appliqué au char². Nous pouvons y voir un indice de l'issue tragique de la maladie de la grand-mère.

2.2. Le suspense « ambigu » : une promenade dans un Paris désert et obscur

Les paysages nocturnes de Paris dans la *Recherche* offrent des exemples différents : d'un côté, des descriptions vouées à un certain immobilisme selon la conformité du héros, au canon artistique du bidimensionnel, et de l'autre, des descriptions soucieuses de retrouver formes et volumes pour un idéal de beauté affranchie des images aplaties et statiques. D'après Anne Simon³, certains « sensibles » se caractérisent par une ténuité qui n'est pourtant pas à confondre avec une absence d'intensité, ils ont pourtant une densité profonde : parmi ceux-ci, le rayon, le clair de lune, le trait du jour. La recherche d'expressions de la ténuité du lien entre « le recto et le verso du sensible » rappelle les données du monde proustien s'articulant autour de franges, lisières, bordures. Des lieux/états du monde « où se révèle l'insensible » sont par exemple les rayons lumineux ou les lignes sonores vibrantes de silence qui éclatent dans la *Recherche* en des points stratégiques du roman, tels que l'ouverture de la *Prisonnière* (RTP III, 519), mais aussi la fin de « Combray » (« première raie blanche rectificative »), ou encore dans le *Temps retrouvé*, le clocher de Combray est une ligne indexant le temps passé, tandis que dans *Jeunes Filles*, le clocher est encadré. Nous analysons ici un passage qui montre comment un paysage au coucher du soleil met en scène une variante du suspense qui tend à assimiler l'inquiétant et l'inconnu au familier⁴.

Le décor est le Paris de la Première Guerre mondiale, au début de 1916. Le héros sort après dîner pour rendre visite à des amis (RTP IV, 313-315) :

Avant l'heure où les thés d'après-midi finissaient, à la tombée du jour, dans le ciel encore clair, on voyait de loin de petites taches brunes qu'on eût pu prendre, dans le soir bleu, pour des moucheron ou pour des oiseaux. Ainsi quand on voit de très loin une montagne on pourrait croire que c'est un nuage. Mais on est ému parce qu'on sait que ce nuage est immense, à l'état solide, et résistant. Ainsi étais-je ému que la tache brune dans le ciel d'été ne fût ni un moucheron, ni un oiseau, mais un aéroplane monté par des hommes qui veillaient sur Paris. (Le souvenir des aéroplanes que j'avais vus avec Albertine dans notre dernière promenade, près de Versailles, n'entraînait pour rien dans cette émotion, car le souvenir de cette promenade m'était devenu indifférent.) (RTP IV, 313)

¹ Le TLFi donne cette définition pour *coursier* : « Cheval à fière allure qu'on lançait autrefois dans les tournois ou dans la bataille. »

² Geneviève Henrot nous suggère que celle-ci pourrait être une quatrième dimension du temps pour son bond en arrière vers l'Antiquité (le char).

³ SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 148-149.

⁴ Nathalie Mauriac nous suggère un renvoi à l'Unheimliche freudien.

La présentation du cadre du décor se fait par trois circonstants, deux aptes à situer la scène d'un point de vue temporel, le troisième, d'un point de vue spatial. La scène se déroule dans un moment liminaire et fugace : le moment qui précède le coucher du soleil, quand la lumière du jour s'estompe progressivement pour laisser la place à l'ombre du soir. Ce moment de passage est textualisé à la fois par « Avant l'heure où... », par les verbes au sémantisme terminatif *finir* et *tomber* – ce dernier substantivé dans l'expression « à la tombée du jour » –, puis par l'adjectif « clair » modifié par l'adverbe « encore ». Le suspense débute par le retardement de la principale « on voyait... » qui arrive après les circonstants. Ceux-ci insistent sur l'incertitude chromatique du ciel, sur la lumière insuffisante, ainsi que sur la distance de l'objet de perception (« de loin »). Pour l'instant, on ne sait que ce sont de « petites taches brunes », peut-être des oiseaux ou des insectes, une hypothèse exprimée au subjonctif plus-que-parfait « qu'on eût pu prendre » qui, en revanche, tend à désamorcer l'effet de suspense. Un autre élément retardant, c'est l'insertion de la comparaison *montagne/nuage* s'exprimant par un présent de narration « Ainsi qu'on voit... on est ému... on sait », qui augmente l'intensité de l'attente : on voit quelque chose, on *pourrait* croire que c'est x... mais c'est y. Qu'il s'agit d'aéroplanes, nous ne le savons qu'au moment final de l'alinéa. Le dénouement s'opère également par un mouvement de « zoom synecdochique » : d'une vision d'un objet pluriel, multiplié et incertain de « taches brunes » à la perception véritable d'un objet réel, unique, « un aéroplane ».

Le procédé de retardement est visible dans la mise au net du Cahier XVI du f^o 17 r^o, où Proust décide d'ajouter le troisième circonstant « dans le ciel encore clair » avant d'explicitier la principale. Mais il n'y a pas que la position qui est affectée le long de la rédaction : l'écrivain avait d'abord décidé de révéler tout de suite la présence des aéroplanes par leur bruit (« on entendait dans le ciel encore clair, des aéroplanes »), pour ensuite opter pour la vision de « taches brunes », impression retardée ultérieurement par l'insertion de l'adverbe « de loin ». Il en va de même pour la partie concernant la comparaison, où les attributs choisis pour le thème-titre *montagne* sont ordonnés selon une logique croissante du plus abstrait au concret : de la dimension (« immense »), en passant par la qualité (« à l'état solide »), pour aboutir à un participe présent à fonction adjectival « résistant »¹. Ce fragment nous offre un exemple de suspense ambigu en raison du décalage entre les images métaphoriques évoquées et le décor réel de la promenade.

Le morceau que nous avons analysé plus haut nous permet d'approcher le sujet de notre prochain développement, à savoir le rappel ou suspense paradoxal, qui s'opère ici par l'image métaphorique tendant à reproduire (ou répéter) une image connue ou familière, et souvent rassurante, lors de l'apparition du nouveau. Pourtant, ici, l'effet est

¹ Voir au Chapitre 3 ce que nous avons dit à propos du même adjectif.

déstabilisant. Le comparant annonce un univers naturel qui n'a rien à voir avec le contexte belliqueux évoqué par les avions.

Ce suspense nous a dévoilé aussi un paysage peuplé d'ombres, où la lumière incertaine s'étale par intermittence ou bien se colore des teintes rougeâtres des moments « transitionnels » de la journée, comme ceux des couchers de soleil. La matérialisation des corps représente une autre conséquence de l'action de la lumière sur le décor et nous permet ici d'introduire un épisode, ou mieux, un objet-clé de la *Recherche* : la lanterne magique. Connectée à un imaginaire entre le merveilleux et le fantasmagorique, entre le crépusculaire et le nocturne, la lanterne magique met en œuvre aussi une matérialisation des corps narrés, une incarnation de figures mythiques, une « transvertébration » par la lumière. Elle met en scène, à notre avis, un exemple inversé de « suspense paradoxal ».

III. LE SUSPENSE PARADOXAL

1. Variations du rappel et du suspense paradoxal

1.1. Un objet cinétique : la lanterne magique dans la *Recherche*

La lanterne magique est un objet-emblème de la *Recherche*, « à la fois du point de vue de la diégèse et de l'usage métaphorique qui en est fait dans le texte »¹. Conçue premièrement comme un antidote au « drame du coucher », la lanterne magique devient une image des tourbillons du sommeil², en guise de projection cinématographique, et pour cela, nous pourrions l'appeler un « objet cinétique ». De plus, elle associe son caractère changeant au « palimpseste »³ mis en œuvre par Proust dans la *Recherche* : des personnages multiples, aux mille facettes, et un style tout aussi impressionniste.

Selon A. Simon⁴, les réminiscences du *Temps retrouvé* sont un paradigme⁵ : elles présentent la surimpression de plusieurs sensations de modalités et d'époques différentes. Un phénomène que Proust appelle « sensation transposée » (*RTP IV*, 499). Cependant, la surimpression textuelle trouve sa place avant les réminiscences. En effet, d'après Simon, l'épisode de la lanterne magique constitue le modèle inaugural de la surimpression sur tous les plans : « début du roman, désir refoulé d'inceste et sadisme enfantins, mise en communication d'époques et d'espaces différents au rythme d'un flottement onirique, découverte d'une validité quotidienne de la légende ». Pour arriver à la métaphore finale,

¹ SERÇA, Isabelle, « Lanterne magique », *DMP*, *op. cit.*, p. 553.

² Cf. Chapitre 3.

³ GENETTE, Gérard, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 67 : « Comme l'écriture proustienne, l'œuvre de Proust est un palimpseste où se confondent et s'enchevêtrent plusieurs figures et plusieurs sens, toujours présents tous à la fois, et qui ne laissent déchiffrer que tous ensemble, dans leur inextricable totalité ».

⁴ SIMON, *Proust ou le réel retrouvé*, *op. cit.*, p. 192.

⁵ *Ibid.* Simon renvoie à GENETTE, « Proust et le langage indirect » dans *Figures II*.

à savoir, le « corps astral » de Golo, comme superposition du criminel légendaire et du bouton blanc de la porte, le texte a dû passer par une description qui montre comment s'accomplit la surimpression, à partir de termes différents (comme les plis des rideaux, la porte...) qui, pour s'assimiler les uns aux autres, ne perdent pourtant pas leur identité première¹. Dans la *Recherche*, ce sont tous les niveaux de l'être et du non-être qui peuvent faire l'objet d'une surimpression, par un « glissement de couches » qui crée un « objet de lecture complexe ».

Mais voyons comment l'objet cinétique de lanterne magique, et le petit drame qu'il met en scène, peut s'interpréter comme un exemple inversé du stylème du suspense paradoxal.

1.1.1. Des mots aux images : de François le Champi à Golo

Ce n'est pas un hasard si cet objet apparaît dans l'espace intime de la chambre. La dimension onirique, que nous avons décrite comme potentiellement dynamique, revient quand il s'agit de dégager l'aspect intrigant de la description. Cette fois-ci, dès les premières pages de « Combray », immédiatement après l'ouverture sur le « dormeur éveillé », le lecteur est introduit dans l'univers douloureux de l'enfant². Bien avant le moment du se mettre au lit « sans dormir, loin de [s]a mère et de [s]a grand-mère », l'enfant manifeste sa préoccupation, que le jeu de la lanterne devrait dissiper (*RTP I*, 9-10) :

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 ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle **substituait** à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes COMME dans un vitrail vacillant et momentané. (*RTP I*, 9)

Comme dans d'autres exemples analysés jusqu'ici, la dernière partie de la phrase est assez chargée en images aptes à stimuler l'imagination de l'enfant, comme celle du lecteur d'ailleurs. Proust utilise encore la personnification (« architectes et maîtres verriers ») de l'objet, en ce cas la lanterne, pour composer un fragment descriptif dynamique « en faire ». L'enfant voit se produire sur le mur les « impalpables irisations », les « surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané ». De quoi soulager Marcel... En effet, si l'enfant est rassuré par la présence de maman qui lui fait une lecture à voix haute de *François le Champi*

¹ *Ibid.*

² D'après Georges Poulet, l'épisode de la lanterne magique serait un exemple de « superposition *juxtaposante* ». Proust aurait placé, dès le début de l'œuvre, le paradoxe du roman : « la simultanéité du successif, la présence, dans le présent, d'un autre présent : le passé » : POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 116. D'après Poulet, Proust utilise le procédé de la juxtaposition pour représenter de manière plus efficace les images du rêve et du souvenir, mais aussi celles de la réalité présente (éléments distribués sur un plan horizontal, sur une surface). Ce procédé fait de la juxtaposition le contraire d'un mouvement, puisqu'elle est réduite à un assemblage d'objets qui restent à leur place, tandis que le mouvement est, selon Poulet, un déplacement qui transfère une image du passé au présent.

(RTP I, 39), il ne l'est pas du tout par les projections de la lanterne magique qui défilent tout autour de lui, en suivant la narration de la grand-tante. Le mouvement mécanique des couleurs ne calme pas l'angoisse de Marcel, pour qui la forme rigide et « rougeâtre » de la couverture du livre de Georges Sand¹, avec « une personnalité distincte et un attrait mystérieux », s'avère beaucoup plus efficace. Le narrateur ne nous donne pas d'autres exemples de lectures vespérales de ce genre : nous savons seulement que la soirée de *François le Champi*² restera unique puisque le héros peut garder sa mère à côté de lui pour la nuit.

Quel rituel plus classique alors que la lecture d'un livre pour concilier le sommeil d'un enfant ? Le phénomène qui se produirait au niveau cognitif lors des lectures réitérées d'une même histoire, notamment chez les enfants mais aussi chez les adultes, est appelé « suspense paradoxal ». Nous résumons ici, dans le but d'en extraire les éléments aptes à notre analyse, la synthèse que R. Baroni³ fournit de cette notion. Le suspense paradoxal est défini comme lié à la fois à une incertitude et à une situation paradoxale. D'après Robert Yanal, dont Baroni suit globalement la théorie, le paradoxe de suspense est ressenti par les « répétiteurs » (les sujets familiers avec le récit) qui escomptent pourtant un résultat attendu dans le récit. Comment expliquer ce sentiment ? Yanal⁴ souligne que chez les « vrais répétiteurs » (ceux qui connaissent un récit par cœur) une « émotion anticipatrice » peut subsister, ce qui n'est pas le suspense, celui-ci étant fondé sur l'incertitude. Baroni, de son côté, veut montrer qu'il peut exister une forme de suspense *malgré* la disparition de l'incertitude. Le suspense serait plus résistant à la répétition⁵ que la curiosité et la surprise, à cause de certains éléments « additifs » du suspense, tels que la sympathie et l'identification. Ceux-ci seraient censés produire cette émotion anticipatrice même en l'absence d'incertitude.

Les théories de J.-N. Pelen sur les contes merveilleux pour enfants confirment que l'émotion anticipatrice ne dépend pas, comme le pensent Walton et Gerrig, d'un oubli (partiel ou total) d'éléments, mais du « plaisir que l'on éprouve à voir réapparaître ce que l'on connaît par avance »⁶. Le récit serait une forme éternelle justement en raison de cette

¹ Pour une analyse du « mystère herméneutique » et de l'« imagination phonétique » de cet épisode, nous renvoyons à HENROT, Geneviève, *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, CLEUP, coll. « Letture e ricerche francesi 4 », 1991, p. 49-74.

² Dans le cadre de l'intertextualité, nous rappelons la lecture de la « référence littéraire médiatisée » donnée par Annick Bouillaguet dans *Marcel Proust : le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du Titre, 1990, p. 107. Dans le cas du livre de Georges Sand, la grand-mère intervient comme donateur et la mère comme intermédiaire entre l'enfant et l'œuvre (cf. notre paragraphe sur la lecture de la *Recherche* en clé proppienne).

³ BARONI, « Rappel et suspense paradoxal », *La Tension narrative, op. cit.*, p. 279-295. Son exposé résume les théories de YANAL (1996), BREWER (1996) et PRIETO-PABLOS (1998).

⁴ *Ibid.*, p. 283.

⁵ *Ibid.*, p. 285. Baroni résume le propos de Brewer et Prieto-Pablos.

⁶ *Ibid.*, p. 291. Baroni reporte que d'après Pelen, la conformité réitérée du conte crée un « filot de mémoire primitive ».

expérience de répétition. Le contraste se réalise notamment entre le « retour du Même » dans le récit et le caractère irréversible de l'histoire dans le réel¹.

1.1.2. Une description à propagation spatiale...

La lanterne du héros projette des images qui racontent, ou mieux « montrent », la légende de Geneviève de Brabant, poursuivie par le méchant Golo en l'absence de son mari Sigfried :

Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d'un affreux dessein, sortait de la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avancait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant. Ce château était coupé selon une ligne courbe qui n'était guère que la limite d'un des ovales de verre ménagés dans le châssis qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne. Ce n'était qu'un pan de château, et il avait devant lui une lande où rêvait Geneviève, qui portait une ceinture bleue. Le château et la lande étaient jaunes, et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur, car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence.² (*RTP I*, 9)

Il ne s'agit pas d'une simple DA (description d'actions). Certainement, les images « données à voir » sont reliées entre elles par une série d'imparfaits itératifs, signe que la projection³, d'un côté, appartient au genre du récit merveilleux avec toutes ses propres lois narratives, de l'autre, représente un rituel qui s'est répété maintes fois dans la chambre de Combray. Cependant, les actions se poursuivent selon une progression temporelle (Golo s'approchant du château de Geneviève de Brabant), mais aussi selon une logique causale (car Golo est « plein d'un affreux dessin »). La mise en intrigue est donc bel et bien présente pour qu'on puisse parler d'un effet de narrativisation. L'usage de certains verbes stimulant la sensorialité du lecteur, ainsi que son imagination comme *velouter*⁴, *tressauter*, ou le participe passé adjectival *saccadé*.

¹ *Ibid.*, p. 292. Il est possible de retrouver un certain degré de répétition routinière dans les « scripts » et les règles abstraites qui les régissent. Toutefois, aucune de ces répétitions ne sera identique aux autres.

² *RTP I*, p. 1093. Francine Goujon rappelle que le personnage de Geneviève de Brabant inaugure la série de « références mérovingiennes » de l'église de Combray.

³ CHAUDIER, Stéphane, *Proust et le langage religieux : la cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes 2 », 2004, p. 464-465. L'interprétation de Chaudier du texte de la lanterne magique se fonde sur l'adjectif « anesthésiant », dans le syntagme « [l]'influence anesthésiante de l'habitude » (*RTP I*, 10). À l'origine un terme médical, deux sens de l'adjectif permettent d'opposer d'une part l'habitude (puissant anesthésique et donc « anti-esthétique »), de l'autre, le mystère et la beauté (qui expose le sujet au « risque d'une déchirante douleur »). Le bouton de la porte offre à la main du héros un contact inconscient, « un contact qui supprime précisément la conscience de la chose dans son irréductible et fascinante différence ». Chaudier analyse également la métaphore concrète qui établit une relation entre le dynamisme du verbe « promener » et un sujet inanimé mais actif (les projections). Sur ce point, le texte inquiète l'enfant puisque le sujet grammatical « projections » évince le sujet psychologique humain, lui imposant une autre lecture du réel. En réalité, « projections » n'est pas un substantif mais un procès nominalisé. D'après Chaudier, « [l]a lanterne magique est le texte qui fonde la poétique du mystère ».

⁴ VAGO, Davide, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 195-196. Vago analyse ce passage du point de vue du chromatisme. Le verbe *velouter* donne au *vert sombre* l'apparence du velours : la vision de cette teinte est donc activée avec l'ajout de la donnée tactile, ce qui produit une image multisensorielle. En outre, l'emploi de l'imparfait marque « le temps de la contiguïté, mais aussi celui du rêve enfantin et de l'imagination juvénile ».

Le dynamisme est particulièrement évident puisque non seulement l'objet de la description est en mouvement, mais aussi parce que celui-ci « montre » l'espace qui l'entoure au fur et à mesure qu'il le traverse. Nous avons donc ici un cas particulier de récit fictionnel. Dans cette représentation « combinée », l'effet mimétique ou sensitif (« montrer la chose ») est pris en charge par les images de la lanterne magique, tandis que la fonction « explicative » ou « conceptuelle » (« dire comment est la chose ») s'accomplit par la lecture que la grand-tante fait au héros. Une interaction tellement efficace que Golo lui-même semble attendre du livre les indications pour poursuivre son chemin :

Golo s'arrêtait un instant pour écouter avec tristesse le boniment lu à haute voix par ma grand-tante, et qu'il avait l'air de comprendre parfaitement, conformant son attitude, avec une docilité qui n'excluait pas une certaine majesté, aux indications du texte ; puis il s'éloignait du même pas saccadé. Et rien ne pouvait arrêter sa lente chevauchée. (*RTP I*, 9-10)

Pour la description des mouvements de la lanterne magique, nous pouvons dire que la scène est donc traitée comme la narration véritable d'une histoire, l'indication de la répétition d'un rituel. Les actions de Golo sont narrées à l'imparfait (« sortait », « s'avancait » etc.), l'emploi de la voix moyenne pour les verbes (sauf trois) qui ont pour sujet Golo, à savoir : *sortir*, *s'avancer (en tressautant)*, *s'arrêter (un instant)*, *s'éloigner*, (*le cheval de Golo*) (*continuer à*) *s'avancer*, *se bomber*, *descendre*, *s'arranger*, *rencontrer*, *se rendre (intérieur)*, *s'adapter*. Ce sont, pour la plupart, des verbes de mouvement physique ou qui marquent un changement d'état. Toutefois, l'adverbe temporel « un instant » associé à l'imparfait « s'arrêtait » est voué à situer l'arrêt moins sur le plan du récit que sur le plan diégétique de manière déictique l'action sur le plan de l'énonciation. Tout cela peut s'interpréter comme une manière d'estomper le pacte d'« illusion référentielle » auquel le lecteur (ou le spectateur) de fiction adhère. L'acte de « dévoilement » est explicite au moment où Golo lui-même s'arrête pour écouter « le boniment lu à haute voix » et se conformer « aux indications du texte ». Dans le même sens, le narrateur fait dépendre les mouvements de Golo du fait d'actionner la lanterne. C'est par ce procédé que nous pouvons voir franchie la barrière entre réel et vraisemblance (« la limite d'un des ovales de verre ménagés dans le châssis *qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne* », « *Si on bougeait la lanterne, [...]* », ou bien « *je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur car [...]* la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence » :

Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surageait invinciblement sa robe rouge ou sa

figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration.¹ (*RTP I*, 10)

La chevauchée « spatiale » de Golo (le mouvement des images projetées par la lanterne) est soumise à la contrainte perceptive du héros (« il *avait l'air de* », « une attitude qui *n'excluait pas* une certaine majesté »). En outre, le héros semble humaniser Golo en projetant sur lui des sentiments, tels que la tristesse, et des attitudes, comme la docilité et la majesté.

1.1.3. ...qui explique une suspension de l'illusion référentielle

Toutefois, ce même indice peut être révélateur d'autre chose. L'épisode est bien réitéré au cours de l'enfance combraisienne (« on avait l'habitude de coiffer la lampe »). La description de la lanterne magique met donc en scène un véritable rituel. Les marques de l'habitude s'expriment par les adverbes temporels, tels que « tous les jours » et « dès la fin de l'après-midi », le préfixe en *re-* appliqué au verbe *devenir*, le choix des adjectifs pour définir la chambre : « point *fixe et douloureux* ». Le temps verbal aussi va dans la même direction : l'imparfait (« on *coiffait* ma lampe [...] elle *substituait* [...] »), le temps de la narration par définition, également pour les sensations suscitées chez le héros par la projection. La conjonction adversative « mais » marque la réaction paradoxale provoquée par les projections de la lanterne magique, qui minent l'apparence habituelle de la chambre. La sensation d'étrangeté (« je ne la reconnaissais plus ») est actualisée par l'adverbe *maintenant* en début de phrase, comme marqueur déictique qui augmente l'identification du lecteur avec le héros enfant.

Nous savons donc que l'enfant connaît cette légende, aussi remplit-il ici la fonction de « répétiteur » (peut-être même avant sa première projection). Cette tristesse, prêtée au personnage de Golo, ne serait-elle pas alors celle de l'enfant qui écoute cette histoire et qui participe aux mésaventures (connues) de la « pauvre Geneviève » ? Ou bien, ne serait-elle la tristesse² de qui sait que l'effet kaléidoscopique de la lanterne ne sera d'aucun remède pour son chagrin ?

Nous pouvons parler alors de suspense paradoxal « inversé »³, puisqu'aucun effet d'incertitude ne se produit chez le héros qui ré-écoute et revoit cette légende

¹ SIMON, *La Rumeur des distances traversées*, op. cit., p. 11-26. Simon retrace l'évolution du mot « transvertébration », l'un des mots inventés par Proust, pour introduire son « esthétique de la surimpression », pour souligner notamment comment dans le Cahier 9 (automne 1909), il y a un remplacement du premier terme choisi « désossement » par « dévertébration », enfin « transvertébration ».

² « Mais *ma tristesse* n'en était qu'accrue [...] » et plus loin, « *Golo* s'arrêtait un instant pour écouter avec *tristesse* le boniment ».

³ PICON, Jérôme, « Vitrail », *DMP*, op. cit., p. 1057 : Jérôme Picon utilise le même adjectif pour définir la lanterne magique dans un contexte « optique » : selon son analyse, le vitrail (cf. la mention à la description de l'église de Combray au Chapitre 5) fonctionnerait comme une « lanterne magique inversée ». Il s'agit, en effet, d'un moment de la *Recherche* qui met en scène la lumière et le mouvement. Le vitrail se configure comme une « lanterne magique

mérovingienne. L'effet de plaisir qui devrait se produire chez tout enfant qui ré-écoute (ou voit¹) un récit connu, auquel il est habitué est en réalité devancé par la « rupture » d'une habitude bien plus ancienne et « anesthésiante » : l'éclairage rassurant de la chambre. Le contexte spatial prend alors le dessus sur le pouvoir imaginaire : comme l'inquiétude éprouvée au moment de coucher dans une chambre inconnue (« Mais [...] 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 »).

Le héros annonce d'entrée de jeu l'échec de cet antidote au « drame du coucher ». Ce qui l'empêche d'éprouver de la curiosité ou de la surprise :

Mais ma tristesse n'en était qu'accrue, parce que 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. Maintenant je ne la reconnaissais plus et j'y étais inquiet, comme dans une chambre d'hôtel ou de « chalet » où je fusse arrivé pour la première fois en descendant de chemin de fer. (RTP I, 9)

Nous ne pouvons pas en dire de même pourtant pour les accessoires du suspense : des traces de sympathie pour ce qui attend Geneviève, et aussi un regard indulgent envers Golo se laissent entrevoir dans le texte. En somme, des traces d'émotion anticipatrice en l'absence d'incertitude. Nous pouvons en conclure que l'effet du plaisir est annulé chez le héros à cause de l'usurpation de l'espace connu par le « corps astral » de Golo (« Ce bouton de la porte de ma chambre, [...] le voilà qui servait maintenant de corps astral à Golo »). La voix moyenne ou pronomiale, dans tous les verbes qui ont pour sujet Golo, met en avant l'indépendance des actions de celui-ci, que la lecture de la légende devrait rendre moins éclatantes/surprenantes. Dans les brouillons, nous pouvons observer d'un côté le progressif estompement des moments concernés par le dévoilement des actions aptes à faire bouger la lanterne s'exprimant par un « on » générique au lieu du « nous », ce qui marque l'annulation du pacte d'illusion référentielle ; de l'autre, le transfert des sentiments de déception et de crainte du héros à Golo.

Mais comment est traité le procédé du suspense paradoxal dans les avant-textes ? Dans le Cahier 6 (fin 1908-début 1909), dans un premier brouillon (f° 2 r°), la relative « (le cheval) que *faisait avancer* celui qui tirait vers les verres de la lanterne magique » dévoile directement le mécanisme de la lanterne et annule l'autonomie de Golo. Dans le fragment des ff°s 6 et 7 r°s, nous retrouvons cette même relative sous une forme similaire : « (le cheval) que *saccadait* la personne qui tirait l'image de verre dans les

inversée, qui reçoit la lumière de l'extérieur, qui place le spectateur en son centre ». Le sujet est le même : la légende mérovingienne de Geneviève de Brabant ou la figure de Gilbert le Mauvais (les deux sont les ancêtres des Guermantes).

¹ Le mécanisme décrit plus haut est valable, bien sûr, aussi pour le cinéma et la bande dessinée.

coulisses de la lanterne ». Le passage de la construction factitive *faire + avancer* au verbe *saccader* (qui sera associé au pas de Golo comme participe passé) vise à estomper la présence active de qui se trouve à manœuvrer la lanterne, pour ensuite aboutir, dans le texte publié, à une certaine autonomie de Golo, auquel Proust attribue des sentiments (reflets des mêmes sentiments que ceux du héros) et en lui associant des verbes à emploi pronominal. Quant au brouillon du Cahier 8 (1909) aux ff^{os} 9 à 11 v^{os}, le changement de « Je distinguais avec effroi son cheval qui continuait sa marche sur les rideaux de la fenêtre » à « Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre » montre que l'insertion du mouvement qui cause l'avancement de Golo, ainsi que la suppression de l'adverbe « avec effroi », vise à supprimer l'état d'âme du héros qui (re)voit la projection de la lanterne. Il s'agit d'un artifice dévoilé, qui ne procure aucun plaisir dans son rituel de « répétition ».

Voyons maintenant comment le phénomène de la lanterne magique assume toute autre fonction dans le texte élaboré par le jeune Proust dans *Jean Santeuil*.

1.2. L'épisode originaire du suspense paradoxal : la lanterne magique dans *Jean Santeuil*

L'épisode de la lanterne magique est déjà présent dans *Jean Santeuil*, dans un texte plus développé que celui de « Combray ». Il nous offre un plus ample réservoir d'images, et même une issue différente. Comme le passage de la *Recherche*, le narrateur¹ relate un épisode habituel : « Quelquefois le soir avant dîner, on jouait dans la chambre de Jean à la lanterne magique ». Les variations multicolores de la lanterne sont donc vécues et expérimentées de manière positive et non comme un rituel imposé :

[...] et déjà, la lumière, tout à l'heure paisiblement étalée sur la table, dans la chambre soudain obscurcie éclairait mystérieusement une place du mur. Et voici tout d'un coup sur ce simple mur tendu de papier à dessins gris, au-dessus du vieux canapé noir, comme si un vitrail surnaturel, non pas en verre bleu, rouge, violet, mais comme une apparition de vitrail en apparence de verre, en clarté rouge, bleue et violette, s'avavançait en tremblant, en avançant et reculant, à la manière des fantômes et des reflets. [...] (JS, 316)

L'absence de voix narrante laisse le pouvoir aux images. La transformation de la chambre assume une connotation merveilleuse aux yeux des deux enfants, comme une « apparition ». Le décor « avant-lanterne » est qualifié d'adjectifs courts tels que « vieux », « simple », « gris », et la lumière est « paisible ». Le lecteur éprouve de la surprise, ne sachant pas à quoi s'attendre de ces jeux de lumière. Le dépaysement dans la chambre connue et chérie, usurpée par Golo fait place ici à une attente heureuse de la projection qui culmine au moment de son premier surgissement. Et il s'agit justement du

¹ Nous savons que dans *JS* la narration est homodiégétique, mais non pas autodiégétique. Ce n'est pas le protagoniste Jean qui relate son histoire à la première personne, mais un ami, dont le rôle est secondaire.

moment où la chambre prend une forme neuve sous l'agencement merveilleux des images de la lanterne magique :

[...] la bonne lampe ayant tout d'un coup sa lumière retenue, gardée et envoyée obliquement sur le mur pour une destination inconnue, sa chambre n'était plus sa chambre, comme sa lampe n'était plus sa lampe, quoique, sur ce mur où jusque-là, dans la plus grande débauche de couleur passagère (c'était quand un morceau de bois se mettait à flamber la nuit) une grande lueur palpait un moment, et où maintenant les reflets merveilleux des églises et les personnages des légendes passaient, Jean pût reconnaître, un peu au-dessous de la bande mystérieuse où se manifestaient les apparitions (après cela elles cessaient d'être visibles), l'éclaboussure qu'il avait envoyée au papier dans sa toilette du matin et quoique dans le réflecteur derrière lequel on glissait des petites planches de verre de couleurs si mystiques, ce qui envoyait de la lumière sur le mur, *ce dont le verre vous avait brûlé les doigts quand vous y aviez adapté le réflecteur*, ce fût la bonne lampe habituelle qui, tout à l'heure, bureau remis à sa place, chaises emportées, réflecteur ôté et abat-jour remis, allait, comme après le gai réveil d'un rêve évidemment plus fantastique, éclairer son livre d'une franche lumière douce et ronde, en laissant le mur dans un demi-jour où la place mystérieuse, la trappe invisible par où les fantômes étaient apparus était confondue dans le reste du mur, demi-jour naturel qui allait bien avec la pleine lumière sur la table, jour habituel auquel on sentait que les fantômes, apparitions et glissements de vitraux impalpables étaient absolument réfractaires et dans lequel ils ne se montreraient certainement pas. Tel est le seul tableau dont se décore, et bien passagèrement (tableau apparition, tableau rien qu'en reflets, tableau fantôme), la chambre de Jean. (JS, 317)

Les effets créés par la lampe sont décrits par des adjectifs et des substantifs plus longs et évocateurs (« merveilleux », « mystérieuse », « éclaboussure »), ainsi que par des adverbes comme « obliquement ». Si dans « Combray », la description se répartit entre l'avancée de Golo (son attitude et les détails de son mouvement) et les effets de la lumière¹ sur la chambre, ici la description est consacrée quasi entièrement non pas à la narration d'une scène de la légende, mais justement aux effets de la lampe magique.

Dans cet exemple de lanterne « heureuse », le pacte de l'illusion référentielle est maintenu, grâce aux adverbes temporels marquant une action ponctuelle inattendue « tout d'un coup ». Le narrateur n'est pas seul : ce jeu avec Jean est un véritable rituel du soir avant le dîner et le chagrin n'intervient pas dans la description. Pourtant, dans ce cas, nous assistons à un vrai rappel ou suspense paradoxal puisque le suspense est plus résistant que la répétition. Dans ce fragment, toutefois, manque le véritable récit de la légende : rien n'est dit sur les démarches de Golo, ses mouvements. Nous retrouvons plutôt un exemple du script « le rituel de préparation de la lanterne magique » : le déplacement des meubles, l'effet de lumière sur le mur, ainsi que les effets de la projection sur Jean. Toujours les mêmes, toujours positives.

André Petitat² développe la notion de « matrice interactive », qui met l'accent sur le caractère répétitif des occurrences à reconduire à une forme de base, et d'« opérateur

¹ Nous notons au passage l'insertion métadiégétique de C., l'écrivain fictif auteur du manuscrit de JS : « l'éclaboussure qu'il avait envoyée au papier dans sa toilette du matin et quoique dans le réflecteur derrière lequel on glissait des petites planches de verre de couleurs si mystiques, ce qui envoyait de la lumière sur le mur, *ce dont le verre vous avait brûlé les doigts quand vous y aviez adapté le réflecteur* » (JS, 317).

² BARONI, *La Tension narrative*, op. cit., p. 180-181.

de transformation », qui rend compte des variations possibles dans l'actualisation des matrices. Par la phrase « et déjà, la lumière, tout à l'heure paisiblement étalée sur la table, dans la chambre soudain obscurcie éclairait mystérieusement une place du mur », le changement d'éclairage ne provoque pas de traumatisme chez l'enfant (« le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre »). Les étapes de préparation de la lampe sont annoncées avant le fragment qui décrit proprement le jeu de la lanterne, ainsi que celles de son rangement (« tout à l'heure, bureau remis à sa place, chaises emportées, réflecteur ôté et abat-jour remis »).

La description prend le rythme plus haletant de l'intrigue de la légende même qu'elle projette : « Et voici tout d'un coup sur ce simple mur tendu de papier à dessins gris, [...] une *apparition* de vitrail en *apparence* de verre, en clarté rouge, bleue et violette, *s'avançait* en tremblant, en *avançant* et reculant, à la manière des fantômes et des reflets ». Dans ce morceau, la « tension » est créée par l'emploi de « fantômes » par exemple, ainsi que par la mise en évidence de la variété des couleurs, alors que dans la *Recherche*, l'image est condensée dans « des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané », où très peu de détails sont donnés pour décrire l'apparition. L'effet du retardement aussi est estompé dans la phrase « elle [la lanterne magique] substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores ». En outre, dans *Jean Santeuil* les figures projetées suivent l'évolution à surprise de la légende : « entre son lavabo, son bureau et son lit, sur ce mur tendu de papier à dessins gris, *passaient tout à coup* ces apparitions merveilleuses ». D'autres procédés exprimant cette surprise sont les adverbes marquant la soudaineté du moment (« tout à coup », « tout d'un coup », « un moment », « maintenant »), puis la série de verbes dont la lampe est sujet (*retenir*, *garder*, *envoyer*), où la destination de la lumière est « inconnue », ainsi que des reformulations par négation (« sa chambre n'était plus sa chambre, comme sa lampe n'était plus sa lampe »).

La lanterne magique est d'abord un objet cinétique qui met en scène un défilement d'images. Celles-ci sont soit chargées de mystère, source du plaisir enfantin dans *Jean Santeuil*, où se réalise le procédé du suspense paradoxal ; soit plutôt un outil de torture qui inflige au héros enfant de la *Recherche* un rituel aussi inefficace qu'inquiétant : c'est un exemple inversé du suspense paradoxal. Cet objet revient dans un contexte tout aussi inquiétant, quoique pour des raisons différentes, dans le *Temps retrouvé*. Le restaurant où le héros a dîné avec Saint-Loup, les lumières éteintes brusquement à cause des ordonnances, précipite dans la pénombre. L'atmosphère surréelle évoquée est comparée aux effets d'une lanterne magique, emblème de la projection d'images bidimensionnelles. Le projecteur prend part au mystère de la pénombre imposée impérativement à partir de 9h30 du soir :

Puis à 9 h et demie, alors que personne n'avait encore eu le temps de finir de dîner, à cause des ordonnances de police on éteignait brusquement toutes les lumières et la nouvelle bousculade des embusqués arrachant leurs pardessus aux chasseurs du restaurant où j'avais dîné avec Saint-Loup un soir de perne avait lieu à 9 h. 35 dans une mystérieuse pénombre de chambre où l'on montre la lanterne magique, ou de salle de spectacle servant à exhiber les films d'un de ces cinémas vers lesquels allaient se précipiter dîneurs et dîneuses. (*RTP IV*, 313)

Voyons maintenant comment, dans cette partie de la *Recherche*, le plaisir de la répétition pris en charge par le mécanisme du souvenir peut se textualiser par des traits dynamiques. Dans le Paris faiblement éclairé de la Grande Guerre, le clair de lune opère un effet d'isolement de détails.

2. Le héros comme « auto-répétiteur » : le plaisir de la répétition par le souvenir

Le rappel ou la répétition seraient une source de plaisir selon les théories que nous venons d'exposer. Pour cela, le souvenir et la mémoire involontaire seraient créateurs de l'effet de surprise. Cet aspect problématise le surgissement du moment originaire, dont les marques adverbiales les plus fréquentes sont *tout à coup* et ses autres variantes exprimant la soudaineté¹. Quoique le mécanisme du rappel et du suspense paradoxal s'applique au contexte de toute *re*-production d'histoire « *re*-raconté » ou « *re*-lue » (romans, BD, etc.) ou encore « *re*-vue » (séries, films, animations), nous pouvons la transposer dans un contexte expérientiel direct (même s'il reste dans le cadre de la fiction), ce qui d'ailleurs fonde la théorie convoquée dans ce chapitre, à savoir recréer les sensations ressenties dans la vraie vie lors de la composition d'un ouvrage de fiction.

Nous voudrions montrer comment le héros agit en tant qu'« auto-répétiteur » d'un moment déjà vécu du passé, qui a été pour lui une source de plaisir : les sorties avec Albertine, et plus spécialement l'attente qui précédait son arrivée. Le souvenir d'Albertine, notamment par la simulation d'un rendez-vous manqué, serait donc un exemple de rappel ou suspense paradoxal intériorisé. Dans le *Temps retrouvé*, le héros se promène tout seul dans un Paris mystérieux et obscur, menacé par les attaques aériennes des Goths :

Ah ! si Albertine avait vécu, qu'il eût été doux, les soirs où j'aurais dîné en ville, de lui donner rendez-vous dehors, sous les arcades. D'abord, je n'aurais rien vu, j'aurais eu l'émotion de croire qu'elle avait manqué au rendez-vous, quand tout à coup j'eusse vu se détacher du mur noir une de

¹ Voir l'analyse stylistique des épisodes de mémoire involontaire selon la fonction thymique de la surprise : HENROT, Geneviève, « Les Surprises de la mémoire ou la boîte de Pandore », Actes du colloque « Marcel Proust. Surprises de la *Recherche* » organisé par Julia Kristeva et Raymonde Coudert les 27 et 28 mai 2004, *Textuel*, n°45, 2004, p. 69-86.

ses chères robes grises, ses yeux souriants qui m'auraient aperçu, et nous aurions pu nous promener enlacés sans que personne nous distinguât, nous dérangeât et rentrer ensuite à la maison. (*RTP IV*, 314)

La période hypothétique vise à reproduire une rencontre possible entre le héros et son aimée « sous les arcades ». Et le motif du rendez-vous (presque) manqué revient¹ : ce serait la cause d'émotion chez le héros, qui se textualise par les deux points d'exclamation², puis par la juxtaposition des phrases décrivent la mise en scène « fictive » du rendez-vous. Leur enchaînement mime en effet les moments successifs du « rituel » de l'apparition d'Albertine lors d'un rendez-vous : absence de l'objet de la perception (« je n'aurais rien vu »), déduction qu'elle ne viendrait pas (« j'aurais eu l'émotion de croire que... »), puis un mouvement soudain textualisé par une construction infinitive du type *voir* + *Vinf* qui souligne la perception de l'action exprimée par le verbe *se détacher*, dont le dynamisme se repère tant dans le sémantisme (le préfixe *de-*), tant par l'emploi pronominal. Ce n'est toutefois pas Albertine elle-même qui apparaît (sa présence s'exprime par des adjectifs possessifs), mais c'est d'abord sa robe grise, l'un de ses attributs, puis ses yeux « souriants », par hypallage. Cette fragmentation « impressionniste » d'Albertine, la perception des parties avant celle du tout apparaît non seulement comme un trait dynamisant expression du subjectivisme, mais aussi comme un procédé de « zoom » sur le détail qui suit le procédé de mise en intrigue.

Ce passage sur le souvenir volontaire nous permet de boucler sur la dernière partie de notre démonstration, celle qui concerne les stylèmes de la surprise.

IV. EUPHORIE DE PAYSAGE, DYSPHORIE D'ÂME. SURPRISE ET MÉMOIRE INVOLONTAIRE

Comme nous l'avons expliqué, la surprise peut être analysée comme une émotion différente de la curiosité et du suspense, en raison de leur opposition sur le plan de la durée et de la permanence chez le lecteur. La surprise, en effet, est une émotion éphémère qui se définit par le moment de son surgissement et non par sa durée : autrement dit, la soudaineté ou l'effet ponctuel *vs* la durée prolongée d'autres types de *pathos*³.

L'activité cognitive qui accompagne la surprise est, dans la plupart des cas, une « remise en question » de ce qui a déjà été dit et qui peut déboucher sur une

¹ Cf. le rendez-vous manqué avec Mlle de Stermaria au Chapitre 3.

² Dans la mise au net du Cahier XVI, ce passage s'ajoute dans la marge gauche du f^o 19 r^o et du folio 20 r^{os}. Là, tout comme dans la dactylographie, frappe l'absence des points d'exclamation, ce qui montre un souci éditorial focalisé sur l'emphase. À l'origine, Proust y avait mis respectivement une virgule et un point.

³ BARONI, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 297.

« recognition »¹. C'est justement en raison de son surgissement ponctuel qu'il est possible d'associer ici les stylèmes de la surprise aux épisodes de la mémoire involontaire². Tel le surgissement soudain de la surprise, le « surgissement » ou la « résurrection » d'un bout de passé qu'on croyait perdu, une image, un goût ou un parfum, un paysage ou une condition météorologique. De tels retours sont souvent accompagnés de mouvements cinématiques du corps du ressouvenant. Si la fin de notre Chapitre 3 nous a amenée à distinguer des signes avant-coureurs ou proleptiques dans la description d'un décor reconnu comme familier par le héros, des signes qui pourtant n'ont pas respecté la courbe de l'euphorie qu'ils avaient promise, nous montrerons ici comment la description prend en charge des épisodes de mémoire involontaire et les textualise par la surprise.

Comme le montrent de nombreuses études sur la mémoire involontaire, dans un premier moment d'un point de vue poétique, puis ensuite selon une analyse du grain textuel, le moment du surgissement du souvenir passé est soudain. Certes, il peut passer par plusieurs étapes d'intensité croissante, mais l'acmé est toujours de type « explosif ». Nous choisissons d'abord un exemple de souvenir involontaire stimulé par la kinésie du héros, son arrivée dans la rue brumeuse parisienne en compagnie de Saint-Loup, puis un passage où le mouvement du point de vue est plus marqué et prolongé : un trajet « auditif » en voiture vers la Raspelière.

1. Le héros descendant l'escalier : le souvenir de Doncières

Saint-Loup rend visite au héros (*RTP II*, 688-692), de retour de ses missions militaires. Nous pouvons dire, assez banalement, que le retour même de Saint-Loup est en soi une surprise pour le héros, qui ne s'y attend pas. Nous remarquons ici une ressemblance avec le morceau de l'attente du rendez-vous avec Mlle de Stermaria, où un décor déclenchait un triple souvenir : Combray, Doncières et Rivebelle. Ce retour fortuit de Saint-Loup entraîne à la fois, pendant que le héros descend l'escalier, la réminiscence des soirées à Doncières, puis en arrivant dans la rue brumeuse et obscure, la réminiscence d'une arrivée à Combray. Comme le remarquent Thierry Laget et Brian Rogers³, le morceau se révèle être capital puisque le Narrateur y anticipe le véritable sujet du roman. La vocation

¹ *Ibid.*, p. 299.

² Nous renvoyons encore une fois, pour ce qui en est de la mémoire involontaire à Geneviève HENROT : *Délits/Délivrance*, *op. cit.* ; « Les Surprises de la mémoire ou la boîte de Pandore », *art. cit.* ; au plus récent article « La mémoire involontaire dans la *Recherche* : pour une fictiogenèse, du micro au macro-récit », dans FONVIELLE Stéphanie (dir.), *Le Récit bref*, Paris, Classiques Garnier, « Revue d'études proustiennes », 2018. Pour une synthèse qui rend compte de l'héritage rhétorique de la surprise et son assimilation dans la *Recherche* : MAURIAC DYER, Nathalie, « Poétique de la surprise : Proust et Aristote », Actes du colloque « Marcel Proust. Surprises de la *Recherche* » organisée par Julia Kristeva et Raymonde Coudert les 27 et 28 mai 2004, *Textuel*, n°45, 2004.

³ *RTP II*, p. 1733 (n. 1 p. 691).

littéraire du héros a pour but la création romanesque qui raconte sa vie et explique les réminiscences.

Dans la deuxième partie de cet épisode (*RTP II*, 691-692), le héros sort de sa maison parisienne et arrive dans la rue brumeuse et obscure pour se rendre au restaurant avec Saint-Loup. L'acte cinétique déclenche la réminiscence d'une lointaine arrivée à Combray, ce qui textualise une surprise mêlée aux stylèmes du suspense. Le passage s'ouvre sur un appel du souvenir involontaire qui précède : « Nous partîmes ensemble pour aller dîner et tout en descendant l'escalier je me rappelai Doncières, où chaque soir j'allais retrouver Robert au restaurant, et les petites salles à manger oubliées » (*RTP II*, 690) ; une subordonnée introduite par « si » marque à la fois le contraste et l'affinité avec le souvenir qui suit. Celui-ci est déclenché par la kinésie du corps du héros et décrit par une subordonnée temporelle au passé antérieur (« quand nous fûmes arrivés dans la rue »), le décor, dans ce cas la nuit, ramène le héros à une arrivée d'autrefois, celle à Combray : le moment soudain est décrit au passé simple. Mais le moment de la réminiscence peut être décrit selon les stylèmes de la surprise : son arrivée est textualisée, somme toute, de manière plutôt soudaine, entre autres, par le passé simple « (me) ramena » qui a pour sujet « la nuit ». En effet, la subordonnée temporelle décrit l'effet de la nuit et plus encore du brouillard, marqué par l'adverbe « brusquement ». La principale, qui concerne l'action de la nuit sur le héros, est caractérisée aussi par un certain suspense : l'obscurité sur le plan temporel, l'attente de quelque chose (la deuxième partie de la phrase concessive « si... ») sur le plan de la diégèse. L'effet dynamique se retrouve dans l'indice de l'avancement de la nuit. Le passage est en effet dominé par l'image de la progression ou de la digression de la lumière, notamment par les adverbes (« presque », « (non) encore », « de loin en loin », « à peine », « çà et là », « pas plus que... ») ou le sémantisme verbal (*éteindre*, *éclairer*), par certains adjectifs (« faibles »), ainsi que par un tâtonnement perceptif (« distinguer [...] que de tout près »), ce qui le rapproche effectivement d'une description « à suspense ».

Si, dans le Chapitre 3, le brouillard évoquait le souvenir d'un Doncières automnal, puis de Rivebelle et ensuite de Combray, ce brouillard-ci amène le héros encore une fois à Combray, et non pas par des souvenirs intermédiaires. Cette évocation du passé se fait par différentes étapes : d'abord par une modalisation « je ne sais quelle arrivée », puis par l'explicitation du lieu et enfin, par celle du moment précis. Le souvenir évoqué par la sensation météorologique, ainsi que les images qui y sont associées, disparaissent dès que Saint-Loup monte en voiture (un autre mouvement cinétique) : « Mais dès qu'on est deux elles¹ disparaissent, les hommes en société ne les aperçoivent jamais » (*RTP II*, 692). Par

¹ Cet épisode montre de manière remarquable l'association entre certaines idées, ou bien souvenirs, et leur contexte de surgissement : « Les idées qui m'étaient apparues s'enfuirent. Ce sont des déesses qui daignent quelquefois

un autre mouvement, cette fois un retour, le héros est rejeté dans le contexte de la soirée dinatoire avec Saint-Loup, « *rejeté* dans l'amitié ». Le souvenir est donc marqué par un mouvement d'aller et retour : le premier, physique, du héros (voix active : *arriver*), le second, plus métaphorique (construction attributive¹ : *rejeté*, où le préverbe *re-* indique un retour) et qui possède en plus une connotation résultative², qui « efface » pour ainsi dire les circonstances de processualité du « rejet », du moins linguistiques, pour aboutir à une construction qui veut à son tour transmettre l'image de la soudaineté, de l'inattendu, telle la sensation ressentie par le héros à ce moment-là. L'aspect accompli du procès décrit donc l'effet irrémédiable et surprenant, moins événementiel et descriptif, produit par la rentrée de Saint-Loup dans la voiture (*se trouver* + état résultatif).

Dans le texte définitif, la sensation olfactive de l'automobile et la griserie procurée par la vitesse sont remplacées par « la magie du brouillard ». Dans les avant-textes du Cahier 48³, aux ff^{os} 20 r^o, 19 v^o, 20 v^o, le héros et Montargis partent en automobile, alors que dans le texte publié, ils empruntent une voiture à chevaux. Dans ce brouillon, la sensation du mouvement ou kinésie se textualise par « [...] à peine fus-je monté dans sa voiture » dont l'adverbe à *peine* indique l'inchoativité, la simultanéité et l'immédiateté, puis par l'aspiration de l'odeur à l'imparfait, qui s'exprime par la construction *voir* (participe présent) + *Vinf* (*se déployer*), un autre verbe de mouvement localisé par le circonstant « autour de moi ».

Dans le même but, est remarquable le passage du sujet « je » de la subordonnée temporelle au sujet du paysage olfactif « l'odeur de pétrole » de la proposition principale au passé simple. Nous attirons aussi l'attention sur le verbe *entourer* à emploi pronominal⁴, l'un des procédés décrits par G. Henrot pour textualiser la mémoire involontaire⁵ : « L'odeur de pétrole *s'entoura* de la splendeur ensoleillée de ces chaudes journées [...] ». Il s'agit d'un trait impressionniste, à savoir la substantivisation : la qualité passe devant le thème-titre (« la *splendeur ensoleillée* de ces chaudes journées », puis « la *nappe de lumière* d'un beau jour »). Ce procédé augmente l'effet de surprise dû au retardement de l'annonce du moment passé correspondant.

se rendre visibles à un mortel solitaire, *au détour d'un chemin*, même *dans sa chambre pendant qu'il dort*, alors que *debout dans le cadre de la porte* elles lui apportent leur annonce. » (RTP II, 692). Les trois moments évoqués sont notamment la promenade, le sommeil et l'observation postée. Ce qui se relie bien avec notre démonstration du dynamisme descriptif.

¹ *GMF*, *op. cit.*, p. 737. En ce qui concerne les phrases passives sans complément d'agent, les participes passés étant des formes adjectivales du verbe, une phrase passive inachevée aurait la même structure que les constructions attributives telles que N₀ – être – Adj.

² Elle serait l'équivalent de la phrase passive correspondante : *J'avais été rejeté dans l'amitié* évoquant plus proprement le procès, alors que dans le texte de la *Recherche*, ce qui est décrit est l'état du sujet passif résultant du procès en question, et détaché des circonstances de sa production.

³ RTP II, Esquisse xxx, p. 1222-1224.

⁴ *GMF*, *op. cit.*, p. 456.

⁵ HENROT SOSTERO, Geneviève, « Mémoire et voie moyenne : ou comment dire l'involontaire », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°35, 2005, p. 77-92.

Une sensation olfactive peut déclencher un souvenir involontaire. Mais quels rapports pourrait-elle entretenir avec la kinésie ? Nous verrons dans le prochain développement à quel point le mouvement peut intervenir dans une description tant par le dynamisme psychique (cf. Chapitre 3) que par la mise en intrigue.

Ce passage nous permet également d'établir un lien avec les journées de la *Prisonnière*, notamment la matinée du départ d'Albertine (*RTP III*, 911-915), où Proust décide enfin de placer le souvenir de l'odeur de pétrole d'une automobile. Ce passage est élaboré dans le Cahier 4 de 1908-1909 dans sa version originale, il est ensuite repris dans le Cahier 50 de 1910-1911 ; puis il fait l'objet d'une nouvelle rédaction dans le troisième et dernier cahier de brouillon de la *Prisonnière*, le Cahier 55 de 1915. En effet, l'élaboration du morceau en question pour *Guermantes* se trouve dans le Cahier 48, qui remonte à la même année que l'élaboration de celui pour la journée de la *Prisonnière*. Dans le brouillon pour *Guermantes*, nous avons reconnu l'autonomie de la sensation olfactive, grâce au verbe *s'entourer*. Dans la *Prisonnière*, l'odeur de pétrole s'exprime par le verbe *s'évanouir* (verbe essentiellement pronominal). L'image de l'azur est conservée. L'odeur s'évanouit dans l'azur, alors que dans l'esquisse pour *Guermantes*, l'azur fait l'objet de la perception (« je voyais l'azur ») et l'odeur donne lieu à la matérialisation de la « splendeur ensoleillée » des premières promenades en automobile à Balbec, puis au déploiement de la lumière quand le héros se promenait avec Andrée¹. Après l'action d'inspirer dans la principale, le paysage-souvenir surgit dans une proposition au participe présent, « voyant », qui marque la contemporanéité de l'activité perceptive-intellectuelle par rapport à l'activité physique. La construction *voir* + *Vinf* selon le modèle « factitif », introduite par un verbe de perception, met l'accent sur le *déroulement* de l'action exprimée par le verbe à l'infinitif. L'image du paysage-souvenir est plus développée et déploie la comparaison entre l'évanescence de jadis et la floraison d'aujourd'hui. Tout d'abord, dans une construction factitive du type N_0 + *faire* + *Vinf*, N_0 , à savoir l'odeur, est l'agent du procès décrit par l'infinitive, dont le(s) sujet(s) (« les bleuets, les coquelicots et les trèfles incarnats ») est retardé par l'insertion d'un circonstant et d'une subordonnée. Ensuite, le verbe *enivrer* agit sur le sujet « je » en position d'objet.

Une autre observation touchant au dynamisme concerne l'image qui évoque l'odeur et qui est directement connectée à la spatialité et au mouvement (grâce aux verbes *fuir*, *changer*, *accourir*, *pâlir*, *se découpler*, puis aux substantifs *bondissement* et *puissance*). L'odeur évoquée rappelle plutôt l'effet produit par une automobile en mouvement, un paysage qui court, un affolement d'images : « fuyaient les routes, changeait l'aspect du sol, accouraient les châteaux, pâlisait le ciel, se découplaient les forces, une odeur qui était

¹ Le brouillon étant de 1910, le personnage d'Albertine n'y figure pas encore.

comme un symbole de bondissement et de puissance [...] ». Dans le morceau en question, l'odeur de pétrole est comparée à l'odeur des aubépines, qui évoque une campagne « circonsrite et fixe », pour établir un contraste avec l'enivrement provoqué par l'une et l'autre odeur.

Si le stylème de la surprise peut être associé au mécanisme de la mémoire involontaire par des traits dynamiques, notamment par des sensations cinétiques et météorologiques, ce même stylème peut également se trouver dans d'autres passages de la *Recherche* qui ménagent un brouillage du référent.

2. La surprise par le brouillage du référent : vers la Raspelière

Une autre description dynamique, cette fois produite par un point de vue en mouvement, met en scène un brouillage du référent qui amène le lecteur à suivre le protagoniste dans ses tâtonnements perceptifs. Parmi les nombreux déplacements, et par les moyens de transport les plus variés, décrits dans *Sodome et Gomorrhe*, nous choisissons celui, particulièrement évocateur, du trajet en voiture du héros en compagnie d'Albertine vers la Raspelière. Après avoir voyagé en chemin de fer avec les autres fidèles, le héros est sensible à toute une série d'impressions auditives¹ qui favorisent le brouillage des perceptions spatio-temporelles et créent chez lui un effet de surprise (*RTP III*, 481-482).

Le rythme assez haletant du fragment est dû aussi à sa longueur considérable (vingt-cinq lignes d'affilée), à l'emploi du « on » impersonnel et à la juxtaposition de phrases courtes, au lieu des longues subordonnées auxquelles nous a habituée Proust. Le champ sémantique renvoie à l'oubli (« on ne savait plus du tout où on se trouvait, [...] on se croyait arrivé, on se retrouvait en pleins champs, on entendait des cloches lointaines, on oubliait qu'on était en smoking, et on s'était presque assoupi »). Le verbe *s'assoupir* marque sur le plan diégétique l'affaiblissement des capacités perceptives, et sur le plan stylistique une prise de relai des actions de la part du décor : (nous) *porter, déceler, exploser*, (nous) *réintroduire*. L'adverbe *tout d'un coup* marque le moment clé de la « description à surprise » qui relève tant de l'emploi de l'adverbe temporel marquant l'aspect ponctuel, que du sémantisme du verbe « exploser » qui indique l'événement inespéré pour les personnages de se retrouver dans le parc de la Raspelière², puis l'explicitation du sujet du verbe, retardé par l'insertion des circonstants.

¹ Voir aussi à ce propos le moment topique dans le *Temps retrouvé* concernant l'entrée de la voiture du héros dans la cour de l'hôtel de Guermantes : la « douceur » ressentie quand les roues glissent sur le sable serait responsable de la réminiscence des rues que le héros prenait « jadis avec Françoise pour aller aux Champs-Élysées » (*RTP IV*, 437). Pour une analyse du fragment, nous renvoyons à HENROT, *Délits/Délivrance*, *op. cit.*, p. 241-243.

² *RTP III*, p. 1610 (n. 1 p. 481) : Les avant-textes que nous avons pu consulter, à savoir ceux du Cahier 72, ne présentent pas de changements intéressants. Sauf une précision quant à l'évocation de Paris : celle-ci n'est pas à considérer comme une partie de la version antérieure du roman selon laquelle les épisodes de la Raspelière se déroulaient près de Paris, comme le prône Albert Feuillerat dans *Comment Marcel Proust a composé son roman* (1934). En effet,

Ce qui fait que les sensations auditives du héros sont beaucoup plus affinées, c'est surtout le manque de lumière. Son oreille attentive capture les signes du monde extérieur. Comme si la voiture opérait en mystérieuse capsule temporelle pour télétransporter le héros et son amie dans une autre dimension, sans qu'ils puissent voir par quel décor ils sont censés passer. Aucun point de repère n'est autorisé pour ancrer le passage de la voiture dans un décor connu, même pas pour le lecteur qui est transporté lui aussi dans cette chevauchée aveugle (l'usage du « on » en est la preuve). Le décalage de vitesse et des sensations visuelles est d'autant plus évident que le moyen de transport est une voiture à cheval après un voyage en chemin de fer. Le trajet y semblerait plus rapide, sans oublier que les passagers auraient pu admirer le paysage depuis la fenêtre du train.

Une fois plongés dans l'atmosphère mondaine, la sensation est dépaysante : un « vif mouvement de recul » fait douter les personnages de leur arrivée au salon des Verdurin. Le temps semble pour les deux voyageurs s'écouler beaucoup plus lentement (« nous éprouvions un vif mouvement de recul en entendant sonner ces huit heures que nous croyions passées depuis longtemps »). Il semblerait que tous ces mouvements fortuits laissent entrevoir un souvenir qui resurgit.

Les descriptions analysées dans ce chapitre nous ont montré comment les traits du dynamisme peuvent textualiser des fonctions thymiques, telles que le suspense et la surprise. Plus précisément, ces descriptions possèdent des marques typiques de la mise en intrigue du récit. Une description peut emprunter des traits de la narration au profit d'un certain dynamisme, pour aboutir à une tension « narrative » : ce qui en fait une « description à suspense » ou une « description à surprise ». Un certain nombre de descriptions proustiennes contiennent cette tension qui en fait un tremplin potentiel de narration, une amorce de narration, un effet de narration. L'effet de « zoom » peut être une manifestation tant visuelle que linguistique du dynamisme, puisqu'il rassemble dans un seul détail une fonction de suspense, par le biais des signes avant-coureurs, voire proleptiques, plus ou moins implicites, de ce qui viendra ensuite dans le récit. L'incertitude s'insinue pour retarder le dénouement final.

Toutefois, nous avons montré également comment Proust tend à déconstruire tant les clichés paysagistes associés aux moments liminaires de la journée (comme le coucher du soleil, ou bien le décor nocturne), que les mécanismes propres à créer des effets de suspense. Le texte nous dévoile des ambiguïtés aptes à déstabiliser le lecteur.

cette phrase figure déjà telle que nous la retrouvons ici dans le brouillon rédigé pendant la guerre (Cahier 72, f° 55), quand Proust décide de déplacer le séjour des Verdurin dans la région de Balbec.

Nous verrons dans notre prochain et dernier chapitre, le Chapitre 5, comment le dynamisme s'exprime davantage dans les cas d'un point de vue mobile qui interagit avec un décor réceptif du mouvement : les actions du héros en relation avec les actions réelles ou fictives du paysage, avec ou sans conséquence sur l'identité du décor. Les notions de « micro-récit » et de « tension narrative » proposées par R. Baroni seront utiles pour introduire celle de « fragmentation », illustrée par la sémantique intégrée de Marta Krol.

CHAPITRE 5

DYNAMISME ET PARTICIPATION

Notre cinquième et dernier chapitre veut continuer le parcours d'exploration du dynamisme dans les passages descriptifs de la *Recherche*. Dans le contexte de la sémantique de perception corporelle et de la mise en tension proposée par les théories de R. Baroni, nous voudrions donner un aperçu des fragments descriptifs qui présentent une narrativité « participée ». Le sujet est en mouvement et le décor « subit » les effets de ses déplacements. Mais par quelles traces linguistiques ? Le lecteur, dans une description dynamique de ce type, non seulement participe d'une expérience testimoniale, mais il retient aussi, et surtout, ce qui se passe autour de lui, les personnages que le promeneur rencontre sur son chemin, ce qui lui arrive. Autrement dit, les actions *du* paysage. Nous emprunterons notamment les théories de Marta Krol en linguistique textuelle, qui concernent l'effet de fiction offrant au lecteur des expériences testimoniales et substitutives (*y être, en être*), par des procédés « méronymiques ». Dans certains cas, nous reprendrons aussi les notions de Raphaël Baroni pour relever les marques linguistiques d'une fiction lovée dans les plis descriptifs. Nous montrerons les différents degrés fictiogènes des descriptions par les définitions de « propagation spatiale » (factitive et fictive) et de « propagation temporelle » et nous expliquerons comment cette théorie peut s'appliquer au texte proustien pour en faire émerger les éléments fauteurs d'effet dynamique. Les morceaux choisis relèvent à la fois du paysage urbain et du paysage naturel, avec une attention particulière aux « architectures vivantes ».

I. POUR UN MODÈLE LINGUISTIQUE DE LA FICTION

1. Description et subjectivité : un soupçon de non-fictionnalité ?

Dans « Frontières du récit »¹, Gérard Genette soutient qu'il est possible de concevoir des textes purement descriptifs : représentation d'objets « dans leur seule existence spatiale »², en dehors de la dimension temporelle. Il serait même plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse. Nous voudrions attirer l'attention sur une remarque de Genette concernant les verbes, qui nous sera utile le long de

¹ GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », *Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, p. 158-169.

² *Ibid.*, p. 162.

notre démonstration : le poéticien reconnaît qu'un verbe peut être plus ou moins descriptif, « dans la précision qu'il donne au spectacle de l'action [...] et par conséquent, aucun verbe n'est tout à fait exempt de résonance descriptive ». En effet, du point de vue de la représentation, « raconter un événement et décrire un objet sont deux opérations semblables ». La seule différence est que la narration « restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements », tandis que la description peut « moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace ». Autrement dit, en tant que mode de la représentation littéraire, la description ne se distingue pas nettement de la narration¹.

Mais voyons comment les dernières théories en linguistique textuelle tentent d'expliquer le fonctionnement du descriptif par rapport à la narration. Selon Marta Krol, la notion de **crête événementielle saillante**² serait la *conditio sine qua non* pour qu'il y ait fiction. Plus particulièrement, la compréhension d'un récit serait conditionnée par l'imédiateté interprétative des **crêtes locales ou nucléaires**, à savoir des *entités temporelles* (situations, événements, états, processus, etc.) qui ne sont pas nécessairement présentées de manière chronologique, reliées par une *relation causale* dans le dispositif fictionnel. L'interprète est invité à les reconstruire et à les réordonner pour donner un sens global au texte, ou **crête événementielle globale ou secondaire**. D'après Krol, dans l'écriture de Proust³, la « saillance » de la crête événementielle globale ou secondaire serait « insuffisante », à cause de l'abondance de données perceptives et de données introspectives, pour en faire une narration bien perceptible. En effet, la plupart des événements décrits sont itératifs et étendus, ce qui rend la saillance narrative de la crête globale plus « compliquée » à saisir et à reconstruire. G. Genette⁴ synthétise la *Recherche* comme une expansion de l'énoncé : « Marcel devient écrivain ». Un résumé que Krol repropose comme crête globale ou secondaire : à savoir, un seul événement duratif et évolutif. La crête secondaire aurait bien une fonction téléologique, celle qui fait sens pour le lecteur dans le dispositif.

D'après Krol, une raison supplémentaire de « saillance insuffisante » de la crête événementielle serait l'absence de cohérence logique, à savoir la difficulté à établir le lien de cause à effet. C'est le cas, par exemple, des passages réflexifs du narrateur à la première personne, qui risquent de ne pas faire apparaître les pics du récit. Un soupçon de « non-fictionnalité intrinsèque » pèse sur l'ouvrage de Proust : le locuteur est à la fois

¹ *Ibid.*, p. 164.

² Cf. Chapitre premier.

³ KROL, Marta, *Pour un modèle linguistique de la fiction. Essai de sémantique intégrée*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 221 et p. 240-243. Chez d'autres auteurs, comme Schulz, Kafka, Musil, Joyce, des raisons de saillance insuffisante seraient la nature abstraite du texte et l'absence de cohérence logique, notamment la difficulté à établir le lien de cause à effet certain.

⁴ *Ibid.*, p. 240. Krol cite GENETTE, Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 75.

sujet grammatical et thème de son discours et il a donc une tendance à enchaîner des pensées supposées chaotiques, sans dimension téléologique. Un risque partagé par toutes ces écritures où la dimension référentielle est réduite et discontinue : beaucoup de ces textes, en tant que textes « expérimentaux », échapperaient ainsi à la catégorie de la fiction.

Toutefois, nous voudrions montrer que *même* ce type de texte peut instiller efficacement une structure événementielle et des fragments d'expérience testimoniale substitutive dans des passages riches en percepts préconstruits (à savoir, les « véhicules linguistiques » de l'expérience sensorielle imaginaire), mais apparemment dépourvus de percepts émergents (ceux qui représentent une suite d'actions « à granularité fine »). Dans cette perspective, l'étude de Geneviève Henrot sur les micro-récits de la mémoire involontaire¹, et donc sur ces endroits du texte riches en éléments sensoriels qui pourraient être jugés moins dynamiques que descriptifs, vise à détecter les indices de saillance dans l'écriture proustienne.

2. La fiction comme expérience testimoniale et substitutive selon Marta Krol

L'intéressante étude de Krol s'insère dans le sillage des travaux de Guillemette Bolens (2011), qui proposent une lecture où la dimension testimoniale du lecteur est concernée par la notion de « style kinésique »² : « [l]e style kinésique d'une œuvre littéraire se perçoit dans la dynamique discursive et narrative qui donne lieu à la compréhension d'événements corporels stylisés par la langue ». Nous convoquons donc ici la réflexion sur le « style kinésique » proposée également par Laurent Jenny³ avant l'étude de Marta Krol. Ce concept serait à retrouver en contexte littéraire, aux endroits où « les nuances d'un geste se révèlent par une écriture qui proscrit une cristallisation sémantique au moyen d'une précision extrême ». Son étude recentre l'attention sur l'importance des « simulations perceptives » pour comprendre un texte :

L'intelligence kinésique est la facilité cognitive et sensomotrice par laquelle le destinataire d'une œuvre crée des simulations perceptives grâce auxquelles il produit des inférences nécessaires à la compréhension d'événements kinésiques narrés.⁴

¹ HENROT, Geneviève, « La mémoire involontaire dans la *Recherche* : pour une fictiogenèse, du micro au macro-récit », dans FONVIELLE, Stéphanie (dir.), *Le Récit bref*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Revue d'études proustiennes », 2018.

² KROL, *op. cit.*, p. 248.

³ JENNY, Laurent, *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis-Presses, 2011, p. 67 : dans *Du style comme pratique* Laurent Jenny affirme : « [l]a fonction du style apparaît essentiellement comme une *deixis* qui oriente la réception de l'objet en différenciant la pertinence de ses propriétés remarquables ».

⁴ *Ibid.*, p. 74.

Voyons comment cette notion se traduit par certaines marques linguistiques dans un texte.

2.1. Dispositifs testimoniaux

L'analyse kinésique permet de distinguer par la facture du récit « la dynamique de l'espace narratif créé par l'expression gestuelle et motrice ». Mais nous donnons d'abord la définition de fiction telle que l'a formulée Krol :

une représentation qui fait concevoir une expérience de vie, qu'elle donne de manière sensible ou perceptible ou observable dans la *crête événementielle saillante* ; elle tend à la motiver. La fiction langagière engendre ainsi une *expérience testimoniale et substitutive*.¹

Pour susciter une **expérience testimoniale** (donner à *voir*), la présence de percepts préconstruits et de percepts émergents² serait incontournable. Tous les percepts fournis par la fiction ne relèvent pas directement de représentations du sensible. Les **percepts préconstruits**³ sont des « véhicules linguistiques » de l'expérience sensorielle imaginaire. D'après Krol, les passages à percepts préconstruits sont « peu économiques » sur le plan du récit, et pour cette raison, un outil privilégié des « **écritures esthétiques** ». Celles-ci comprennent des passages descriptifs et qui s'expriment par des éléments sensoriels « en percepts communiqués [...] comme des expériences perceptives que le lecteur est invité à faire siennes » (couleurs, formes, rapports entre objets dans l'espace etc.). Au niveau microtextuel, Krol retient uniquement les types de relations susceptibles de servir de discriminants linguistiques de foyers de percepts préconstruits et d'autres de séquences fictiogènes ». Krol nous fournit des outils détecteurs du fictionnel (« qui est propre à la fiction ») : des marqueurs linguistiques de la fiction, mais aussi des dispositifs « fictiogènes » (« générateur d'effets de fiction ») se fondant sur la relation sémantique de méronymie⁴, notamment celle de « rupture-continuité ».

- Les **noms de parties segmentales NComp**. Appartenant typiquement au déploiement de la structure descriptive, ils représentent les parties composantes des « noms d'entités composites⁵ » (Ntout) d'une entité fictionnelle. Ils sont optionnels (leur textualisation est facultative), indépendants par rapport au Ntout et assumés comme saillants, à la fois parce qu'ils expriment le point de vue du percepteur et parce qu'ils renvoient

¹ KROL, *op. cit.*, p. 211.

² *Ibid.*, p. 224.

³ *Ibid.*, p. 221-222.

⁴ *Ibid.*, p. 197. D'après la définition de D. Alan Cruse, cité par Krol, la « méronymie ou relation partie-tout est une relation sémantique entre un item lexical dénotant une partie et celui dénotant le tout correspondant ». Aux types de méronymie listés par Cruse, Krol ajoute une relation méronymique supplémentaire, celle de « rupture-continuité ».

⁵ *Ibid.*, p. 201.

à des parties saillantes de l'objet. Chez Proust, ce procédé se déploie de manière tout à fait remarquable dans les portraits :

Tout d'un coup pendant la messe de mariage, un mouvement que fit le suisse en se déplaçant me permit de voir assise dans une chapelle une dame blonde [Mme de Guermantes] avec un grand *nez*, des *yeux* bleus et perçants, une *cravate* bouffante en soie mauve, lisse, neuve et brillante, et un petit *bouton* au coin du nez. (RTP I, 172)

- Les **noms de zones de localisation interne NLI**. Eux aussi présents dans les morceaux descriptifs, ces noms désignent des « zones topologiques que [la relation spatiale de localisation] découpe sur un objet » (*bord, haut, devant, fond, milieu* etc.)¹, avec un degré de précision parfois plus fine et caractérisante (selon Andrée Borillo², des zones plus saillantes que d'autres : *angle, coin, arête, point* etc.) :

un *coin* de l'oreiller, le *haut* des couvertures³, un *bout* de châle, le *bord* du lit (RTP I, 7)

...parfois moins fine (« NLI non saillants ») :

notre Église [de Combray] ! Son vieux porche par lequel nous entrons, noir, grêlé comme une écu-moire, était dévié et profondément creusé *aux angles* (de même que le bénitier où il nous conduisait) [...] (RTP I, 58)

Les NLI actualisent donc une localisation, sans pour autant avoir la fonction de noms de lieux.

- Les **noms de rupture de continuité NRC**. Ces méronymes expriment la relation de « rupture-continuité » par le trait [- régulier]. Ils sont employés dans la « démarche descriptive descendante⁴ » et indiquent souvent un mouvement de « zoom » sur l'objet-tout. Leur acuité perceptive [+ prégnant] en fait notamment un lieu possible de percepts préconstruits⁵. Les NRC s'imposent aux sens, comme dans cette description dynamique des cheveux d'Albertine :

¹ *Ibid.*, p. 203. Pour un aperçu des usages concrets et abstraits de mots *bord* et *côté*, nous renvoyons à l'étude de PICOCHÉ Jacqueline, HONESTE Marie-Luce, « L'expérience de l'espace et sa symbolisation vue à travers la polysémie des mots *bord* et *côté* », *Faits de langues*, n°1, mars 1993, p. 163-171. Les auteurs remarquent à propos du nom (ou de la locution) *côté* que « [l]e passage de la notion de "direction" à celle de "limite" semble pouvoir s'expliquer de façon métonymique par l'expérience du mouvement dans l'espace clos : de quelque *côté* (directionnel) qu'il se dirige, le mobile parti d'un point pris pour centre – même s'il n'est mobile que dans la pensée du géomètre – finira toujours par se heurter à un *côté* (limitatif). Cette dernière acception, la plus éloignée de l'image fondamentale de la structure du corps humain, se prête tout particulièrement à des emplois géométriques » (p. 170).

² *Ibid.*, p. 203-205.

³ RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 210. Parmi les procédés d'homogénéisation de la perception du paysage, Richard liste le « tissage ». L'archétype proustien de l'objet réticulaire, c'est le nid, et notamment l'image du « lit-nid », qui fait partie du décor la « chambre d'hiver ». Selon Richard, le geste primitif de se blottir prend pour matériaux les unités les plus hétérogènes, mais surtout « menues » et « partielles », telles que le *coin*, le *haut*, le *bout*, le *bord* : « toutes ces bribes, tous ces objets partiels que le désir tente de tisser et de refermer autour de lui dans l'uniformité lentement reconstituée, réparée, protégée, d'un seul et vaste corps ».

⁴ KROL, *op. cit.*, p. 205 et p. 304-305 : le mouvement descendant dans une description à propagation spatiale correspond à [SN a +].

⁵ *Ibid.*, p. 205.

Ses cheveux [d'Albertine], noirs et crespelés, montrant des ensembles différents selon qu'elle se tournait vers moi pour me demander ce qu'elle devait jouer, tantôt une *aile* magnifique, aiguë à sa *pointe*, large à sa base, noire, empennée et triangulaire, tantôt tressant le *relief* de leurs boucles en une chaîne puissante et variée, pleine de *crêtes*, de lignes de partage, de *précipices*, avec leur *fouetté* si riche et si multiple, semblaient dépasser la variété que réalise habituellement la nature et répondre plutôt au désir d'un sculpteur qui accumule les *difficultés* pour faire valoir la souplesse, la fougue, le fondu, la vie de son exécution, et faisaient ressortir davantage, en les interrompant pour les recouvrir, la *courbe* animée et comme la *rotation* du visage lisse et rose, du mat verni d'un bois peint. (RTP III, 885)

De leur côté, les **percepts émergents**¹, l'expression la plus courante de l'expérience testimoniale, *émergent* de l'image que la lecture engendre plus qu'ils ne la confectio-
tionnent. Ils traduisent la représentation d'une suite d'actions « à granularité fine » en produisant des effets de visualisation chez le lecteur (gestes, mouvements, manipulations et déplacements). En effet, la distinction entre « écritures esthétiques » et « fiction d'action » (écriture dynamique et peu descriptive) reste théorique : dans la plupart des textes, il y a un mélange des deux percepts. Les percepts émergents, outil privilégié de la « fiction d'action », peuvent à la fois faire évoluer rapidement le récit et définir certains actes, en décrivant notamment les actions exécutées par le protagoniste par différentes formes.

- Les **verbes moteurs Vmoteur**. Parmi ceux-ci, les verbes à motricité fine sont caractérisés par un engagement du corps, ou de certaines parties, du protagoniste aptes à décrire des gestes précis, comme certains gestes théâtralisés du baron de Charlus lorsqu'il aperçoit pour la première fois le héros à Balbec :

Il [Charlus] *cambrait* sa taille d'un air de bravade, *pinçait* les lèvres, *relevait* ses moustaches et dans son regard *ajustait* quelque chose d'indifférent, de dur, de presque insultant. (RTP II, 111)

- Les **verbes de mouvement fictif FM (Fictive Motion)** reviendront en détail dans la suite du chapitre. Il s'agit de phénomènes sémantiques et syntaxiques qui sont voués à prêter du dynamisme à une configuration statique, inanimée². Autrement dit, ces verbes opèrent comme des localisateurs, parfois explicites d'après la formule : [SV + prép. de lieu *sur, dans, autour*, etc. + SN], d'autres implicites, sans développer le syntagme prépositionnel, d'après la structure [SN [- intent] et/ou [- animé] + V FM]³. Dans certains exemples de localisation par FM, définis « dynamiques » par Krol, l'effet visuel produit est bien de situer un objet cible occupant son site, mais la localisation advient par des termes qui en font un « véritable récit ».

¹ *Ibid.*, p. 223.

² *Ibid.*, p. 207. La notion de « Fictive Motion » a été introduite par Leonard Talmy (2003).

³ *Ibid.*, p. 207-209.

La description de la vue de Combray depuis le chemin de fer¹ nous semble bien exemplifier ce procédé, d'autant plus qu'il s'agit d'une description dynamique :

Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, *tenant serrés autour de* sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du moyen âge *cernait çà et là d'un trait* aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif. (*RTP I*, 47)

Voyons maintenant en quoi consiste le procédé qui permet au lecteur une expérience substitutive.

2.2. Dispositifs de substitution

D'un côté, l'expérience testimoniale de la fiction est par défaut *substitutive* (donner à *expérimenter*) et *implicite* (faible) : elle se glisse dans le texte par des inserts introspectifs, à savoir des traces linguistiques locales, éparses, qui traduisent l'angle expérientiel du protagoniste. De l'autre, l'expérience substitutive peut être *explicite* (forte) et elle se manifeste par des séquences narratives de longueur variable (« unité d'expérience introspective ») qui concernent les contenus expérientiels d'un personnage (traduction directe de l'expérience du protagoniste).

Un aspect qui s'avère intéressant pour notre propos, c'est le rôle des états intérieurs dans ce type d'écritures « esthétiques ». Les pans de texte où émerge le plus la conscience du protagoniste² sont des possibles éléments constitutifs de la crête événementielle saillante (secondaire ou globale). Dans les descriptions dynamiques, la composante subjective joue un rôle important, voire fondamental dans certaines séquences. La définition de Krol légitime et justifie alors la tendance fictionnelle intrinsèque aux dites séquences. La saillance est réglée à la fois par un principe de causalité et par un principe de vitesse.

a. Le principe de causalité englobe non seulement ce qui est observable mais aussi ce qui se passe dans le for intérieur du protagoniste, comme les prises de conscience, les différentes émotions, etc.

b. Le paramètre de vitesse tient au fait que la notion de « crête » intègre également des pics de différentes hauteurs, plateaux, intervalles, qui sont une preuve de l'avancement inégal du récit.

¹ Cf. aussi l'analyse « impressionniste » du même fragment dans : HENROT SOSTERO, Geneviève, « De l'impression à l'expression : stylèmes du suspens(e) chez Proust », *Modèles linguistiques*, Tome XXXIX, 2017, vol. 75, « Écriture impressionniste et monologue intérieur (I) », articles réunis par Davide Vago, Toulon, Éditions des dauphins, 2017, p. 75-76. Henrot repère dans cette « vision bergère » un chiasme syntaxique entre les isotopies *église-maisons* et *pastoure-brebis*, où l'image du « dos laineux et gris » serait remontée par rapport au comparant « maisons ».

² KROL, *op. cit.*, p. 243.

Les non-événements, en tant qu'« actes manqués¹ », seraient alors des « creux » dans un dessin imaginaire représentant les pics fictionnels, les plateaux, les intervalles. Nous préférons considérer ces points critiques du récit non pas en négatif, mais comme des pics saillants supplémentaires, responsables d'une augmentation de la tension narrative, par un événement inattendu, la surprise.

3. Typologies de descriptions expérientielles

Comme nous l'avons évoqué à propos de la crête événementielle saillante, les séquences introspectives pourraient être elles aussi le lieu de l'expérience testimoniale substitutive. Toutefois, s'il était impossible de reproduire un effet fictiogène en l'absence d'éléments perceptifs, la saturation d'un discours en représentations sensorielles ne serait pas non plus en mesure à elle seule d'engendrer cet effet. Comme d'ailleurs la dimension temporelle dans un récit ne suffit pas pour qu'il y ait « fiction » ; il faut qu'il offre au lecteur une expérience testimoniale substitutive.

En effet, la définition de « fiction » donnée par Krol requiert la présence d'une « crête événementielle saillante », facteur d'ordre temporel ou contingent, couplé avec la « monstration », facteur d'ordre observable, sensible, perceptible. Krol s'arrête sur le faible équilibre entre contingent et observable ; cet équilibre permet de mettre en relation de « coexistence » la catégorie du récit avec celle de la description par le biais d'un troisième terme, la fiction². Comment intégrer les deux tendances ? Que manquerait-il au récit pour être fiction ? Et ce qui fait de la description un lieu de fiction ? Quant au récit, les événements devraient être observables, à savoir agencés selon un mode de donation mimétique³. Le principe de l'enchaînement mimétique serait alors :

une structuration du récit en unités élémentaires et discrètes, telles qu'elles se superposent dans le temps (c'est-à-dire, mimétiquement) sans intégrer un niveau supérieur qui expliciterait les liens de cause à effet, le commenterait, ou les organiserait thématiquement.⁴

D'un point de vue linguistique, ce procédé consisterait à séparer et à juxtaposer actions et percepts, états et pensées au lieu de les intégrer par subordination ; éviter la transformation des états en conséquence des actions, utiliser des connecteurs logiques, renoncer aux verbes issus du temps de représentation et aux verbes catégorisant les émotions et les opérations de pensée.

¹ *Ibid.*

² Nous rappelons qu'il n'y a pas de correspondance univoque entre récit et fiction (il existe bien des récits non-fictionnels, et peut-être aussi des fictions non-narratives).

³ *Ibid.*, p. 289-293. Il n'y aurait pas de relation nécessaire entre l'anthroporéglage ou la finesse du grain (général ou particulier) d'un récit compatible avec l'expérience réelle, et la textualisation, soit-elle informative ou fictionnelle.

⁴ *Ibid.*, p. 290-291.

Quant à la description, le mimétisme, nous le savons, caractérise traditionnellement le mode opérationnel de la description : il *montre* au lieu de *dire*¹. Face à un statut de la description demeurant incertain et paradoxal à cause d'un flottement de critères², notamment entre le référentiel (la description porte *sur...*) et le paradigmatique (la description s'articule *en...*), Krol propose de son côté sa propre définition. Dans une perspective de comparaison avec la narration/récit, seuls les types descriptifs [+ concret] et [+ temporel] pourraient produire du contenu *observable*, à savoir donner lieu à des percepts. La description d'objets spécifiques concrets dont les propriétés sont perçues par un protagoniste se rapprocherait donc de l'expérience fictionnelle³. Une description (spatiale factitive ou spatiale fictive) qui instancie dans le récit une séquence perceptive est une technique de l'expérience testimoniale (fictionnelle), mais la détermination de l'objet [+concret] et spécifique⁴ n'est pas suffisante pour faire d'une description un lieu de percepts. Pour ce faire, nous repropsons sa théorie concernant le descriptif dans le récit fictionnel, ce qui concerne tout spécialement notre analyse.

Dans une **description (à propagation) spatiale**⁵, l'observateur ajoute de nouvelles caractéristiques d'après leur présentation dans l'espace, en déplaçant son regard : l'ordre des propriétés, qui peuvent ne pas appartenir à l'ordre spatial, reste arbitraire et modifiable. Au contraire, dans la description temporelle, le narrateur ordonne les nouvelles propriétés d'après leur présentation dans le temps ; l'ordre des propriétés reste nécessaire et contraint. Mais la description spatiale peut bien évidemment utiliser des propriétés qui ne sont pas spatiales. D'un point de vue linguistique, ce procédé se réalise surtout par le biais de deux dispositifs fictiogènes, « foyers » de l'expérience testimoniale substitutive.

- Le premier dispositif, la **description fictive à propagation spatiale (FM) ou « récit fictif »**, consiste en la « propagation dans l'espace opérée au moyen de localisations « dynamiques » par des verbes « Fictive Motion ».
- Le second dispositif correspond à la **description à propagation temporelle ou « récit authentique »** (type de description qui concerne éminemment la fiction) : une description dynamique qui procède par enchaînement de verbes, mais est fondée sur une succession dans le *temps* et non dans l'espace. Soumis à la contrainte perceptive, puisque toute localisation est fondée en un acte de perception, ce type de description amène le lecteur « au cœur du récit fictionnel ». En effet, l'expérience substitutive⁶ se

¹ *Ibid.*, p. 290.

² *Ibid.*, p. 293 et suiv.

³ *Ibid.*, p. 298.

⁴ *Ibid.*, p. 299-300. Les typologies de propriétés d'objet concret sont : a. les propriétés perçues, à savoir des purs percepts, soit synchrones, soit intermittentes ; b. les propriétés perceptibles, données par un nom abstrait [+ abstrait] ; c. les propriétés inférées, à savoir les jugements ; d. les propriétés axiomatiques.

⁵ *Ibid.*, p. 301-309.

⁶ *Ibid.*, p. 313.

fait plus intense à mesure que s'affine le grain perceptif¹, ou le « facteur de zoom » tant du SNSite que des NComp. Ce qui confère à une description d'objet spécifique la valeur de l'expérience imaginaire de la fiction serait l'union entre l'aspect *transitoire* et l'aspect *sensible*. Un narrateur est bien discernable, il unifie la séquence : c'est le héros qui relate son expérience d'abord perçue, ensuite intégrée, enfin exprimée par une série d'évènements. La chaîne causale est respectée, ainsi que le mode de donation mimétique.

Résumons : la fiction² peut être définie comme genre, comme type de représentation, d'après quatre critères descriptifs : 1. la conformité à l'objet ; 2. le type de simulation ; 3. le statut ontologique de son objet ; 4. le mode opératoire. Le texte de fiction procure au lecteur une expérience testimoniale et substitutive à partir de crêtes événementielles saillantes.

Cet aperçu théorique montre comment la fictionnalité peut s'insinuer non seulement dans des récits ordinaires, mais aussi dans des morceaux conçus comme descriptifs (dynamiques ou ambulatoires). Nous continuerons de montrer comment s'articule la migration de l'immobilisme au dynamisme dans la *Recherche*, tant au niveau du texte comme matière linguistique, que dans la relation entre narrateur et narrataire³ :

[+ Description] [- Narration] >> Tension narrative >> [- Description] [+ Narration]

Ce parcours part du *descriptif* pour dégager peu à peu la tension cachée, d'une manière plus ou moins implicite, dans les passages dynamiques. Il existe une *tension vers la narrativité*, implicite dans le texte, mais qui se laisse entrevoir par le biais de certains détails expérientiels :

Narrateur [+ expérience] > lecteur [+ expérience]

Nous avons donné ici un premier aperçu du transfert expérientiel dans les séquentialités narratives et descriptives d'un texte hétérogène. La première étape de notre démonstration s'occupe de la description à propagation spatiale, à savoir celle qui opère selon un déplacement du regard sur les parties, les détails d'un objet, de manière arbitraire, sans pour autant suivre une logique causale.

¹ Il nous semble ici que l'expérience substitutive qui entraîne le lecteur à se rapprocher de l'objet décrit renvoie aussi à l'une des grilles organisatrices du discours proposées par Adam et Petitjean dans *Le Texte descriptif*, *op. cit.*, p. 82, à savoir la perspective en approche/recul : *proche/éloigné, devant/derrrière, dedans/dehors*.

² KROL, *op. cit.*, p. 340.

³ Le « destinataire du récit » d'après la définition de G. Genette dans « Discours du récit », *op. cit.*, n. 2, p. 227.

II. LES DESCRIPTIONS À PROPAGATION SPATIALE

Krol se propose d'expliquer comment la description peut être aussi un moteur fictionnel¹ par les notions de description (à propagation) spatiale et de description temporelle (ou « récit authentique »). Dans la première, le locuteur ajoute de nouvelles caractéristiques d'après leur présentation (permanente ou intermittente) dans l'espace, en déplaçant son regard. L'ordre des propriétés est dans ce cas « arbitraire » et « modifiable ». Dans la seconde, le locuteur ordonne les nouvelles propriétés d'après leur présentation dans le temps. L'ordre des propriétés est donc « nécessaire » et « contraint ». Krol souligne en outre que c'est seulement l'objet concret et spécifique/contingent (non abstrait donc, ni appartenant à une classe générale) qui permet de textualiser de manière satisfaisante, quoique ce ne soit pas une condition suffisante pour pouvoir en faire un contenu observable et des données sensibles, à savoir un « lieu de percepts ». Il faut aussi que l'objet en question possède une dimension transitoire, à savoir il devrait être saisi dans un moment fugace, qui enregistre son devenir, son changement, son mouvement.

1. La description *factitive* à propagation spatiale

La dénomination de ce type de description spatiale en tant que *factitive*² (qui n'est pas intrinsèquement fictionnelle mais qui en permet pour autant l'effet) est motivée par les manières de rendre compte de percepts relatifs à un objet concret :

1. Le mouvement ascendant (un mouvement synthétique), récursif, fondé sur le verbe *être* sous-jacent [SN *est* +], apte à *qualifier* un objet et à *énumérer* ses qualités.

2. Le mouvement descendant (un mouvement analytique), fondé sur le verbe *avoir* sous-jacent [SN *a* +] vise à *décomposer* un objet, à l'analyser en ses parties segmentales exprimées par un NComp.

3. Le procédé de localisation. D'une part, la localisation implicite s'exprime par des noms de localisation interne (NLI) qui veulent identifier un objet en le localisant. Il s'agit d'une technique de description « à granularité fine ». De l'autre, la localisation explicite veut situer une entité véhiculée par un SNcible par rapport à une autre entité que véhicule le SNsite [SNcible + prép. spatiale + SNsite]. Bref, c'est l'expression de la mise en relation spatiale de deux entités matérielles.

Les exemples que nous analyserons par la suite visent à montrer comment toute description, qu'elle soit spatiale *factitive* ou bien spatiale *fictive*, qui met en place une « séquence perceptive », à savoir l'une des techniques de l'expérience testimoniale, est à considérer comme *fictionnelle*³. Nous traiterons donc des descriptions d'objet concret, à

¹ KROL, *op. cit.*, p. 301 et suiv.

² *Ibid.*, p. 300-309.

³ *Ibid.*, p. 299.

savoir la description nocturne de la ville de Paris, et la description diurne de deux clochers, pour voir notamment comment ces objets concrets sont décomposés.

1.1. Dématérialisations lunaires : le détachement par l'éloignement

Le clair de lune¹, s'il reste un *topos* des descriptions de paysage, donne surtout à voir aussi un espace à deux dimensions « qui transforme les monuments en signes, la nature en dessin minutieux » et qui donne naissance à un paysage magique. Le même effet serait joué par le crépuscule, selon une « action d'aplatissement » des volumes. Nous donnerons ici un exemple des jeux de la lumière lunaire pour montrer comment ils ouvrent les portes à un monde qui n'est pas soumis à la perception en trois dimensions.

La Prisonnière contient une première association de la lune à Albertine. Lors du retour en voiture chez le héros, les deux amants traversent un Paris nocturne bidimensionnel par l'effet de la pleine lune. Nous voudrions attirer l'attention sur ce fragment car il met justement en place, malgré le point de vue dynamique, un dispositif de perception « aplati », presque irréel : « [a]ux monuments de Paris s'était substitué, pur, linéaire, sans épaisseur, le dessin des monuments de Paris »² (*RTP III*, 909).

Annick Bouillaguet³ a proposé une interprétation de ce paysage nocturne. Ce qui fait l'objet de la description n'est pas la ville de Paris en elle-même mais sa « citation » : la silhouette de ses monuments, qui remplace sa photographie réaliste. Le clair de lune serait à l'origine de cette substitution. Bouillaguet appelle ce morceau une « anti-description » en raison de son émancipation du canon réaliste, de sa prise de distance du *topos* littéraire « au profit d'une réalité toute matérielle, un objet à peine métaphorisé »⁴. Le clair de lune n'est pas décrit effectivement, mais il est plutôt un prétexte de réflexion sur ce *topos* littéraire : le héros donne à Albertine des notions d'esthétique⁵.

¹ SIMON, Anne, « Aurores, clairs de lune et autres couchers de soleil. De la persistance du cliché à la déconstruction du panorama », *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 260 et suiv.

² Nous soulignons.

³ BOUILLAGUET, Annick, « Structures proustiennes de la description », *Marcel Proust I*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1992, p. 83-99. Dans cette étude, les théories de Philippe Hamon sont appliquées à l'analyse comparée des passages descriptifs de lieux analogues dans *L'Assommoir* de Zola (le cabaret qui donne le titre à l'œuvre) et dans *À la recherche du temps perdu* de Proust (le restaurant de Rivebelle), pour y repérer notamment les divergences, mais aussi la fonction d'étude sociale. Une description classique « en arbre » (voir Hamon : Thème-titre → Expansion) s'oppose à une description à « auto-enchâssement », où la description enchâsse la narration et n'est pas encadrée par le récit. La complexité du morceau, qualifié de « dynamique » pour son déroulement temporel plus que spatial, rend plutôt inapplicable l'arbre-type de Hamon au contexte du restaurant. En effet, le morceau de texte analysé appartient à notre corpus de « descriptions dynamiques ».

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ *Ibid.*, p. 88. Bouillaguet remarque que ce morceau « lunaire » serait une interrogation de Proust sur l'histoire de la description. Comme tout le récit, les descriptions du roman proustien sont elles aussi produites rétrospectivement. Elles sont donc soumises aux lois internes de la « double instance narrative » de la *Recherche*, un roman à la première personne, à la focalisation interne permanente. Le temps de l'histoire (ou de l'énoncé), et le temps du récit (ou de l'énonciation) donneraient à leur tour une « double instance descriptive ».

Une description ambulatoire donc, qui met en scène un paysage bidimensionnel. Mais quelles sont les marques du mouvement qui sont mises en place ? Comment une description à propagation spatiale peut-elle s'en servir ? Ici, le narrateur joue le rôle de créateur d'effets « impressionnistes ». Il le fait notamment par le « zoom » sur certains détails, selon un procédé synecdochique : une ou plusieurs parties du tout, le Thème-titre. D'abord un pantalon rouge et un jupon (des couples d'amoureux), ensuite le dessin des monuments et la bordure (pour Paris), les « yeux altérés » pour un hypothétique promeneur nocturne :

Nous revînmes très tard, dans une nuit où, çà et là, AU BORD DU chemin, un pantalon rouge À CÔTÉ D'un jupon révélait des couples amoureux. Notre voiture passa la porte Maillot pour rentrer. Aux monuments de Paris s'était substitué, pur, linéaire, sans épaisseur, le dessin des monuments de Paris, comme on eût fait pour une ville détruite dont on eût voulu relever l'image. Mais, AU BORD DE celle-ci, **s'élevait** avec une telle douceur la bordure bleu pâle sur laquelle elle **se détachait** que les yeux altérés cherchaient partout encore un peu de cette nuance délicieuse qui leur était trop avarement mesurée ; il y avait clair de lune. Albertine l'admira. (*RTP III*, 909-910)

Mais en quoi cette description peut-elle être définie comme « factitive » ? Tout d'abord, nous voudrions en effet recentrer l'attention sur ses marques linguistiques particulières, telles que les Noms de Localisation interne (NLI). Ils opèrent une localisation explicite¹ par « au bord de », « à côté de », « sur » qui servent à repérer un SNcible (à savoir l'objet de ce fragment descriptif), ici le couple d'amoureux, par rapport à un SNSite, « le chemin » ; mais également implicite², par « bordure » par exemple. Ce fragment montre comment les actants humains sont traités en détails, découpés et détachés du reste du décor³. Ce qui motive la substitution de « rendez-vous amoureux » dans le brouillon du Cahier 55⁴ par les « couples amoureux » du texte publié. L'effet lunaire n'a donc pas de pouvoir unificateur mais plutôt il catalyse le bidimensionnel en isolant les détails.

Nous pourrions aussi observer dans ce procédé un dispositif apte à créer une attente. En effet, il stimule la curiosité mais il crée le suspense⁵ : (la textualisation de) l'apparition

¹ KROL, *op. cit.*, p. 306-307. Nous rappelons que la localisation explicite est « la mise en relation spatiale » de deux éléments matériels. Elle consiste notamment à situer une certaine entité qui s'exprime par un SNcible *par rapport à* (le plus souvent par le moyen de prépositions telles que *à, dans, sur, sous* etc.) une autre entité qui représente le SNSite.

² *Ibid.*, p. 305-306. La localisation implicite s'exprime, de son côté, notamment par des Noms de localisation interne (NLI), qui identifient/décrivent un objet ou l'une de ses menues parties.

³ La mise au net de ce fragment se trouve dans le Cahier XII au f° 1 r° dans un feuillet assez abimé et dont la partie inférieure est coupée. Ce fragment ne présentant pas de changements substantiels, nous nous sommes penchée sur le brouillon du Cahier 55 (voir n. 4).

⁴ Le fragment qui nous intéresse se trouve sur la marge et au fond du f° 42 r° : il est entièrement biffé, très raturé et, partant, difficile à déchiffrer. Nous remercions Nathalie Mauriac pour nous avoir aidée à déchiffrer les mots les plus épineux, comme par exemple « lavis ». Curieusement, au f° 42 v°, un dessin stylisé représente bien une silhouette d'un bâtiment, qui ressemble à un palais au style oriental, sur un fond de nuit étoilée au clair de lune. Proust à côté cite ces vers de l'*Esther* de Racine en le changeant légèrement : « Au fond de mon palais ma majesté terrible affecte à mes sujets de me rendre invisible ».

⁵ Cf. la théorie de Baroni au Chapitre 4.

de la lune est retardée, repoussé, voire isolée à la fin de la phrase après le point-virgule, et introduite par le présentatif « il y avait », qui transmet davantage l'idée d'une mise en situation/position fixe. Dans la mise au net du Cahier XII, Proust avait d'abord choisi « il faisait clair de lune », dont le verbe dynamique s'adapte mieux à la description d'un décor « vivant » : l'effet de mouvement est donc estompé. Le brouillon du Cahier 55 nous révèle encore plus clairement l'évolution du paysage lunaire. Les monuments perdent leur matérialité : ici, non seulement le clair de lune est annoncé presque en début de phrase, mais il occupe aussi la position de sujet qui « relève » le plan de la ville, il en trace un « pur et inconsistant dessin qui s'enlevait sur du lavis¹ ». Inversement, dans le texte publié, c'est plutôt l'effet que la cause (le clair de lune) qui est décrit, par le moyen de verbes FM à emploi pronominal (*s'élever, se détacher*).

Cette description ne peut pas pour autant être considérée comme étant à propagation temporelle, puisque, s'il est vrai qu'elle est le produit d'une description ambulatoire, l'effet de mouvement n'y est pas suffisamment marqué ni pris en charge par le choix de verbes qui ne s'enchaînent pas selon une succession suivant la progression du mouvement du héros (la motivation est causale) et qui ne montrent pas suffisamment l'intériorisation de la perception du décor par celui-ci (le grain perceptif n'est pas assez fin).

Nous avons illustré dans le Chapitre premier comment le sujet descripteur prend en charge son environnement pour lui donner une connotation sensorielle. Ce procédé est d'autant plus digne d'attention que le sujet est immobile, dans le cas, par exemple, d'une contemplation artistique d'éléments architecturaux lors d'une pause « postée »² d'une promenade. Ou bien, de la pratique d'observation d'un paysage depuis une fenêtre³. C'est le cas de l'observation des clochers de Saint-Hilaire et de Saint-Mars-le-Vieux.

¹ Ce mot attire notre attention surtout en raison de sa référence artistique qui vise à susciter une image de la ville « se détachant » du fond. Le lavis est en effet une technique de dessin. Selon la définition du TLFi : « Procédé de coloriage consistant à teinter un dessin par applications légères et transparentes d'encre de Chine, de sépia, de bistre ou de couleurs étendues d'eau, exécutées en aplat et pouvant être superposées ». Le terme s'applique également aux techniques de la gravure et de la lithographie, visant à obtenir le même effet que celui du dessin.

² Un exemple de « contemplation artistique » textualisée par une description à propagation spatiale est celui de l'église de Combray vue de l'intérieur (*RTP I*, 58-61). Le potentiel dynamique de l'église est explicité par le caractère merveilleux que cet édifice revêt aux yeux du héros. Le lien affectif à l'Église de Combray est bien connu : le héros relate les éléments intérieurs qui sont contenus, comme les pierres tombales, mais surtout les vitraux qui narrent les légendes médiévales auxquelles se lie la lignée des Guermantes. Une église qui occupe donc une dimension temporelle prouve l'efficacité d'une description à propagation spatiale efficace.

³ SIMON, Anne, « Les descriptions sensibles », *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 158. Par exemple, dans la description du marronnier (*RTP I*, 32), Simon signale que l'ambivalence entre le tactile et l'audible, entre le visuel et l'audible suggère que la perception du paysage engage l'ensemble des sens du sujet. Proust ne décrit que des paysages « transversaux », caractérisés par un brouillage des frontières mentales ou perceptives.

1.2. La « poétique du fragment »

La description proustienne, comme nous le verrons dans ce chapitre, s'exprime souvent par la « poétique du fragment »¹. Nombreuses sont, en effet, les pauses contemplatives d'un paysage vu d'une fenêtre. Nous rappelons, entre autres, le voyage immobile depuis la chambre d'hôtel à Balbec (*RTP II*, 33-34), incluant une anticipation du héros sur « les plaisirs de la promenade ». La vue de la mer depuis la chambre est comparée à la vue depuis le hublot d'un navire et depuis la fenêtre d'une diligence (deux moyens de transport sont mentionnés).

À propos de la juxtaposition, G. Poulet² rappelle le côté « voyeur » du personnage proustien (« le plaisir qu'il éprouve à surprendre les gens, à épier certains spectacles. Rien ne lui plaît comme de percevoir, dans le cadre d'une fenêtre éclairée, ainsi qu'en ses promenades nocturnes de Doncières [...] »). Le monde observé par intervalles, « par une série de coups d'œil qui le découpent », se montre divisé par cases, à l'intérieur de chacune desquelles se place une scène différente. C'est encore depuis une fenêtre que le héros guette le retour des ducs de Guermantes : une position en hauteur qui lui inspire une image de Paris en « tableaux hollandais juxtaposés »³ (*RTP II*, 860-861), une disposition en forme de quadrillage. À propos de cette poétique du fragmentaire, Luc Fraisse⁴ remarque que la fragmentation est d'abord chez Proust un phénomène de récurrence, se situant au cœur de la vision de l'écrivain. Or, il semble que la plupart des hapax et des « exclusivités lexicales » proustiennes, comme le montrent les occurrences du *Vocabulaire de Proust* d'Étienne Brunet⁵, servent notamment à désigner la fragmentation d'un motif, comme *linéamenté, délinéamenté, nervuré, veinure, vignetté* ; Fraisse y ajoute *émietteur* et *parcellé*.

1.3. Solidifications solaires : les isotopies par contigüité

Dans les descriptions proustiennes, le rapport diégétique avec le contexte de la fiction est plus important que le rapport mimétique avec le référent réel. Ce sont justement ces liens intra-textuels qui sont à la base des descriptions productives dont Proust fait usage pour homogénéiser la séparation entre narration et description. Chez Proust, les

¹ HENROT, « De l'impression à l'expression : stylèmes du suspens(e) chez Proust », *art. cit.*, p. 78-79 et n. 36 p. 78. Henrot remarque combien ce découpage du réel (« cerné et délimité par le cadre d'une fenêtre, d'un vasistas, d'un hublot, d'une vitre de train ou d'un œil-de-bœuf »), et du paysage aussi, opéré par le héros est une projection des conditionnements spatiaux imposés par la lanterne magique (cf. notre Chapitre 4).

² POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 124-125.

³ Nous renvoyons à l'analyse de Sandras dans *Proust ou l'euphorie de la prose*, Paris, Honoré Champion, 2010, qui s'occupe plus spécialement de l'image des tableaux juxtaposés dans *Albertine disparue* et de la « poétique de la trivialité ».

⁴ FRAISSE, Luc, *Le Processus de la création chez Marcel Proust : le fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988, p. 154-157.

⁵ *Ibid.*, p. 154. Cf. aussi BRUNET, Étienne, *Vocabulaire de Proust*, avec une introduction de J.Y. Tadié, 3 vol., Genève/Paris : Slatkine/Champion, 1983.

descriptions dynamiques, entre autres, se rapprochent également du type de la **description productive** ou « créatrice ». Celle-ci tend à valoriser l'activité perceptive, qui « sur-produit » à partir du texte, des images, voire de la matière. Nous retrouvons ce qui s'appelle un « brouillage du référent », qui bloque d'abord l'illusion référentielle. Genette avait déjà illustré ce procédé de l'écriture proustienne à propos de la métonymie¹, et nous avons remarqué que certains de ces exemples appartiennent aux descriptions dynamiques repérées dans la *Recherche*.

Voici deux autres exemples de descriptions à propagation spatiale, cette fois d'un point de vue statique, mais qui sont porteuses d'un niveau de zoom plus fin : le grain perceptif du SNSite est plus soigné car il passe par le filtre « affectif » du sujet lyrique. L'effet dynamique aussi en sort affecté.

1.3.1. Le « clocher-caméléon »

Le « *topos* du clocher-caméléon » est un schéma stylistique récurrent chez Proust : le clocher de l'église de Combray, objet chéri de l'enfance du héros, est décrit en réalité avec moins de transport. Le référent « clocher en pierre » est moins important que son entourage affectif saturé du parfum doux de la brioche du dimanche dans « Combray »² (*RTP I*, 64).

Le voisinage spatio-temporel d'un objet se traduit en une forme stylistique hybride, fondée à la fois sur les notions de proximité et de ressemblance, l'une dans la figure de la métaphore et l'autre dans la figure de la métonymie. Genette définit l'art de la description chez Proust comme une découverte des ressemblances entre les objets du monde. D'où la création de la « métaphore à fondation métonymique » ou « métaphore diégétique »³. Ces pages sur le clocher sont remarquables également du point de vue du chromatisme⁴.

¹ Adam et Petitjean, dans *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, n. 6 p. 68, renvoient à l'analyse de G. Genette (dans *Figures III*) pour la construction des paysages proustiens « par association métaphorique sous domination métonymique », et à Jean Ricardou (dans *Nouveaux problèmes du roman*) pour une étude des « métaphores ordinales » dans les descriptions proustiennes.

² YOSHIKAWA, Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 233-234. Les *Cathédrales de Rouen* de Monet ont inspiré non seulement quelques écrits de jeunesse de Proust (« Ruskin à Notre-Dame d'Amiens » publié en 1900 dans le *Mercure de France*), mais aussi la description de l'église de Combray. Dans son étude, Yoshikawa remarque, après Genette, que le narrateur présente le clocher de Saint-Hilaire sous divers aspects selon les différentes heures d'un dimanche d'été (*RTP I*, 64), à savoir les trois heures les plus représentatives pour faire apparaître le changement de couleur du clocher (« neuf heures » avant d'aller à la messe, puis à l'heure du déjeuner, enfin le soir de retour de la promenade) : du noir au doré vers midi, puis brun le soir. Si Proust adopte cette perspective changeante, c'est parce qu'il s'était inspiré des *Cathédrales de Rouen* de Monet (quatre toiles de la série sont en effet admirées par l'écrivain dans la collection du comte Isaac de Camondo). Yoshikawa y retrouve une description de tableau « caché » (cf. Chapitre premier) : elle ne contient effectivement aucune mention de Monet malgré Proust s'en soit inspiré.

³ GENETTE, Gérard, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, n.1 p. 47-48. Comme le précise Anne Herschberg Pierrot dans *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, p. 196, la métaphore diégétique est un procédé de motivation de la métaphore qui assure son insertion dans le récit.

⁴ Davide Vago, dans *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 155 et suiv., propose une analyse de la relation entre la perception chromatique et la mémoire. Vago voit dans la description du clocher de Saint-Hilaire

CAHIER 12, f° 8 r°

Quand on allait après la messe sur la place, par un beau dimanche, dire à Théodore de nous apporter une brioche bénie plus grosse que d'habitude parce que nos cousins de Chartres avaient profité du beau temps pour venir, **on voyait** le clocher doré et cuit lui-même comme s'il était en compacte brioche béni, aigu dans le ciel bleu.

RTP I, 64

Quand après la messe, on entrait dire à Théodore d'apporter une *brioche* plus grosse que d'habitude parce que nos cousins avaient profité du beau temps pour venir de Thiberzy déjeuner avec nous, **on avait devant soi** le *clocher* qui, *doré et cuit lui-même* COMME *une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil, piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu.*

Dans cette description fictive à propagation spatiale, le clocher est décrit par le héros dans son déploiement dans l'espace : le regard examine les éléments de l'objet et s'y déplace. Le lecteur n'assiste donc pas à la description d'un enchaînement temporel d'événements. Pourtant, la saillance de l'image donnée par le grain perceptif du détail par « *écailles et [...] égouttements gommeux de soleil* » est un exemple de NRC attribués au Ntout « brioche », contribuant à la visualisation d'un clocher bien doré par le soleil. Ce SN évoque à la fois le sens du toucher et crée une image dynamique, notamment par « égouttement ». Il en va de même pour le SV « [...] *piquait sa pointe aigüe* dans le ciel bleu » : le verbe FM « piquer » attribué au clocher marque une « rupture » par rapport à la continuité uniforme du ciel et, en même temps, la préposition « dans » actualise une localisation. Pareillement, « pointe » est plutôt un NRC qu'un NComp du Ntout « clocher » ; son épithète « aigüe » est là pour renforcer l'image imposante du clocher qui se détache sur le fond du ciel. Enfin, cette deuxième partie descriptive s'ouvre par un « on avait devant soi » au statut inclusif pour le lecteur.

Dans les avant-textes, le Cahier 12¹ (1909) au ff^{os} 7 et 8 r^{os}, le procédé de contamination par voisinage entre le clocher et la brioche est visible dans l'épithète « bénie » mise à côté de la première mention de la brioche à acheter chez Théodore. Le clocher de Saint-Hilaire acquiert une indépendance totale par rapport au reste du décor et à ce premier brouillon où il fait l'objet d'une perception (« on voyait »). Ici, il est qualifié par des participes passés à valeur adjectivale, ainsi que par l'épithète détaché « aigu dans le ciel bleu », qui ne dit encore rien du déploiement dynamique du texte publié. Un déploiement s'impose aux personnages qui l'observent (« on avait devant soi ») : le clocher devient lui-même sujet de l'action « piquer ».

Une image dynamique similaire « à propagation » textualisée par une isotopie par contiguïté est donnée par l'image d'autres clochers, cette fois dans le paysage marin de Balbec : ceux de l'église de Saint-Mars-le-Vieux.

(RTP I, 62) un endroit « où la monochromie rivalise avec celle d'un peintre raffiné et décadent » (voir *Camaiëu rouge* d'Huysmans). Le chromatisme intense rapproche le passage du poème en prose. La substantivation des adjectifs de couleurs est un procédé typique de l'impressionnisme.

¹ RTP I, Esquisse XVIII, p. 742.

1.3.2. Les « clochers-poissons »

Nous savons que le paysage marin est l'un des paysages où l'imagination proustienne puise le plus d'inspiration pour composer ses isotopies, de préférence métonymiques. L'un des exemples les plus connus de métaphore filée dans la *Recherche* est celui de la baignoire de la princesse de Guermantes à l'Opéra (*RTP II*, 338-341) : l'intérieur du théâtre (ses parties et ses spectateurs) est enveloppé de l'atmosphère liquide et humide d'un immense paysage marin. Cette « double dérive métonymique »¹ est déclenchée justement par la polysémie du mot « baignoire ». Même ambiance aussi pour la salle à manger du Grand-Hôtel de Balbec (*RTP II*, 41) qui devient un « immense et merveilleux aquarium » en raison des effets des sources électriques, d'où la lumière se met à « sourdre² à flots ». Indice de la « cohérence sémantique », l'isotopie se réalise lors de la récurrence d'un même sème dans plusieurs unités lexicales d'une phrase, d'une séquence ou d'un texte³. Nombreuses sont, nous le savons, les références à la mer, à toute une « gracieuse mythologie océanique » (*RTP II*, 301), dans des descriptions à la fois réalistes et figurées. Assez fréquentes sont aussi celles où le narrateur opère un renversement terre-eau « appris » évidemment grâce aux tableaux d'Elstir⁴, comme dans la « mer rurale » du second séjour à Balbec (*RTP III*, 179-180).

Une autre métaphore filée, cette fois à « double isotopie », solaire et marine, apparaît dans *Sodome et Gomorrhe*. Au cours d'une promenade du héros avec Albertine aux alentours de Balbec, une description des deux clochers de Saint-Mars-le-Vieux nous montre la contamination du système métaphorique par co-texte, qui est aussi le contexte de la situation diégétique immédiate du narrateur. Après une petite étape à l'église de Marcouville-l'Orgueilleuse, le héros et Albertine remontent en voiture :

Je remontais⁵ en auto avec elle, heureux que nous dussions le lendemain aller ensemble à Saint-Mars, dont, par ces *temps ardents* où on ne pensait qu'au bain, les deux antiques clochers d'un rose saumon, aux tuiles en losange, légèrement infléchis et comme palpitants, avaient l'air de vieux poissons aigus, imbriqués d'écailles, moussus et roux, qui, sans avoir l'air de bouger, s'élevaient dans une eau transparente et bleue. (*RTP III*, 403)

¹ HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 153.

² D'après le *Trésor de la langue française* et le dictionnaire *Petit Robert*, le sujet du verbe *sourdre* réfère premièrement à l'eau, éventuellement à d'autres liquides. L'acception figurée est signalée aussi.

³ Herschberg Pierrot, dans *Stylistique de la prose*, *op. cit.*, p. 185-187, donne l'exemple célèbre de l'ouverture du *Côté de Guermantes*, où l'Opéra est transformée en un immense aquarium, pour désigner la pluri-/poly-isotopie (plusieurs isotopies associées) et son pivot sémantique, le « connecteur ou embrayeur d'isotopie » (dans ce cas spécifique, « baignoire ») qui, d'après la définition de Kerbrat-Orecchioni dans *La Connotation*, serait le « terme pivot polysémique, dont les différents sémèmes s'intègrent aux différents parcours isotopiques ».

⁴ *RTP II*, 192 (nous soulignons) : « Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. Une de ses *métaphores* les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, *comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation*. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile, qui y introduisait cette multiforme et puissante unité [...] ».

⁵ Nous soulignons. Le passage d'après les manuscrits a fait l'objet d'une transcription complète de notre part.

Nous savons que la promenade se déroule au coucher de soleil, comme le narrateur le spécifie plus haut devant l'église de Saint-Jean-de-la-Haise et comme les manuscrits¹ aussi le confirment dans la suite de la promenade (suite qui ne sera pas reprise dans le texte définitif). La déambulation constitue une première justification, avec la chaleur des « temps ardents », pour la couleur « rose saumon » des clochers, dont les tuiles en losanges et la pensée du « bain » suggèrent la transformation en poissons immobiles dans l'eau bleue du ciel. Une description « productive » aux traits dynamiques exprimés notamment par deux participes, respectivement passé et présent, à valeur adjectivale : « infléchi », modalisé et nuancé par « légèrement », et « palpitant » : leur sémantisme suggère une amorce de mouvement. Toutefois, les « deux poissons » n'ont pas trop « l'air de bouger ». L'énumération des parties (NComp) du clocher (Ntout), et de ses qualités, des NRC (« losanges », « écailles ») et le FM (« s'élevaient ») en font une description factitive à propagation spatiale qui déploie tout de même son effet fictiogène.

La description des objets dans les fragments analysés montre, moins dans le premier exemple que dans les suivants, combien les traits dynamiques participent de la structure fictiogène créatrice d'images. Dans les trois cas, le texte progresse selon une logique plus spatiale que temporelle, quoique le point de vue soit parfois en mouvement. En effet, ce point de vue dynamique et sa progression dans l'espace et dans le temps n'affectent pas concrètement la description de l'objet de la perception, qui garde un statut autonome. Certes, il interagit avec le décor qui l'entoure, ce qui est textualisé par les procédés métonymiques à caractère « dynamique », mais il n'est pas « modifié » directement par les mouvements du héros. Autrement dit, c'est plus le subjectivisme du « je » lyrique qui contribue à la création d'isotopies par contiguïté que sa progression ambulatoire.

Notre prochain développement veut montrer comment l'effet fictiogène est de plus en plus marqué dans la description de type « fictif », qui textualise l'effet dynamique surtout par la catégorie des « verbes de mouvement fictif » (FM), dans un souci du détail qui déploie toute la puissance du « zoom » méronymique.

2. La description *fictive* à propagation spatiale

La description fictive² à propagation spatiale ou « récit fictif » est par essence fictiogène : elle opère notamment une propagation dans l'espace au moyen de concepts verbaux, et notamment par des verbes FM, ce qui en fait un foyer de percepts préconstruits. Toutefois, il n'existe pas de vrai lien causal entre les éléments décrits qui produisent plu-

¹ Pour ce fragment, nous avons exploré le Cahier VI de la mise au net, notamment le f° 20 r° bis et sa marge gauche, qui ne présente pas de variations substantielles pour notre démonstration, sauf cette variation : « légèrement infléchis *comme par une palpitation* » qui sera remplacé par « palpitants ».

² KROL, *op. cit.*, p. 309-311.

tôt « d'enchaînement en parataxe d'expressions de configurations spatiales ». Nous voudrions souligner dans cette étape comment certains types d'architecture sont décrits par le héros d'un point de vue statique, mais d'une manière qui met en évidence un dynamisme implicite. Il s'agit notamment d'une description d'intérieur, l'évocation par le sujet intermédiaire de la chambre de Combray, et le moment contemplatif de deux églises : l'église de Balbec et l'église végétale de Carqueville.

2.1. Les verbes de mouvement fictif ou *Fictive Motion*

Comme nous l'avons anticipé plus haut, l'un des moyens de textualiser le dynamisme d'un décor immobile tient aux « verbes de mouvement fictif ». L'idée de mouvement et de déplacement est en effet à l'origine de nombreuses figures de discours qui vont au-delà de la simple métaphore. Denis Apotheloz¹, s'occupant de la virtualité du mouvement et de la notion d'opacité, distingue deux cas majeurs : le changement ou l'absence de changement du décor, qui peut dépendre, entre autres, du mouvement du point de vue.

2.1.1. *Le mouvement du décor sans changement*

Soit un descriptaire statique et une impression de mouvement du décor en l'absence de changement² : c'est le cas d'un « mouvement virtuel » ou « mouvement fictif ». Les configurations spatiales statives sont décrites par des moyens lexicaux associés à l'idée du mouvement ou déplacement. Dans certains des exemples d'Apotheloz, il n'y a pas d'observateur-personnage qui décrive la scène, alors que dans nos exemples, tout le texte est soumis à la contrainte perceptive aiguisée du héros. Pourtant, dans les descriptions d'entité comme les cours d'eau, les routes, les chemins, les escaliers, la notion de « trajet »³ est naturellement impliquée. Le déplacement ici n'est que rarement fictif, comme dans les verbes employés dans ce fragment tiré de la promenade de Méséglise :

Devant nous, une allée bordée de capucines *montait* en plein soleil vers le château. À droite, au contraire, le parc *s'étendait* en terrain plat. (*RTP I*, 134)

Voyons par deux exemples les différents degrés des descriptions spatiales fictives : l'effet dynamisant de la lumière sur un décor d'intérieur, la chambre azurée de Balbec, puis l'effet de la brise sur le lierre tapissant l'église de Carqueville.

¹ Pour une synthèse du phénomène du « mouvement fictif », nous renvoyons à : APOTHELOZ, Denis, « Figures du mouvement fictif et opacité dans les textes narratifs », dans BIGLARI Amir et SALVAN Geneviève (dir.), *Figures en discours*, Louvain La Neuve, Academia, 2016, p. 35-53. Cet article reprend la notion de « déplacement fictif » selon les théories de TALMY (2000) et de BORRILLO (2012).

² *Ibid.*, p. 41-43.

³ *Ibid.*, p. 43.

2.1.1.1. Une description fictive à propagation spatiale de premier degré : les reflets marins dans la chambre de Balbec

Comme nous l'avons expliqué dans le Chapitre 3, la relation entre les « rêveries des chambres » et le voyage est bien connue de la critique. Il en va de même pour les stimulations sensorielles auxquelles le héros se montre très réceptif, à tel point qu'elles lui inspirent des voyages¹. Dans ce fragment, l'association entre « église », « pluie » et « vent » est une production typique des « rêveries onomastiques » de l'Âge des Noms. Dans les premières pages d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, en outre, le contexte de la rêverie dans la chambre est conservé : « Tant que je m'étais contenté d'apercevoir du fond de mon lit de Paris l'église persane de Balbec au milieu des flocons de la tempête, aucune objection à ce voyage n'avait été faite par mon corps » (*RTP II*, 6). En effet, l'élaboration de ces morceaux semble dater environ de la même période que ceux du Cahier 50, à savoir 1909². Dans le brouillon dont il est question ici, ainsi que dans le texte pour la publication, le temps conditionne les humeurs du héros et reste un puissant générateur de voyage par des stimulations auditives. Nous retrouvons les mêmes sensations également dans l'ouverture de « Nom de pays : le nom », où apparaît le sujet insomniaque évoquant les chambres de Balbec et Combray :

Parmi les chambres dont j'évoquais le plus souvent l'image dans mes nuits d'insomnie, aucune ne **ressemblait** moins aux chambres de Combray, saupoudrées d'une atmosphère grenue, pollinisée, comestible et dévote, que celle du Grand-Hôtel de la Plage, à Balbec, dont les murs passés au ripolin contenaient, comme les parois polies d'une piscine où l'eau bleuit, un air pur, azuré et salin. Le *tapissier bavarois* qui avait été chargé de l'aménagement de cet hôtel avait varié la décoration des pièces et sur trois côtés **fait courir** LE LONG DES murs, dans celle que je me trouvai habiter, des bibliothèques basses, à vitrines en glace, dans lesquelles, selon la place qu'elles occupaient, et par un effet qu'il n'avait pas prévu, telle ou telle partie du *tableau* **changeant** de la mer **se reflétait**, **déroulant** une frise de claires marines, qu'**interrompaient** seuls les pleins de l'acajou. Si bien que toute la pièce **avait l'air** d'un de ces dortoirs modèles, qu'on présente dans les expositions « modern style » du mobilier, où ils sont ornés d'œuvres d'art qu'on a **supposées** capables de **réjouir** les yeux de celui qui couchera là, et auxquelles on a donné des sujets en rapport avec le genre de site où l'habitation doit se trouver. (*RTP I*, 376)

Le degré de subjectivisation est marqué par des verbes exprimant une modalisation, une atténuation de jugement (*supposer*), et plus spécialement des verbes de manifestation tels que *ressembler*, *avoir l'air*. D'une part, l'animation du contexte statique de la chambre endormie s'opère par la description « en FAIRE » visant à créer une narrativisation : elle met en scène les actions et les choix du tapissier bavarois responsable de l'aménagement de l'hôtel. D'autre part, l'emploi de verbes FM attribués à la mer *se refléter*,

¹ Dans les *Jeunes Filles*, le jeune héros déclare que « par les soirs orageux et doux de février, le vent – soufflant dans mon cœur, qu'il ne faisait pas trembler moins fort que la cheminée de ma chambre, le projet d'un voyage à Balbec – mêlait en moi le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer » (*RTP I*, 378).

² Pierre-Louis Rey signale que le brouillon de l'ouverture de « Noms de pays : le pays », qui se trouve dans le Cahier 32 (ff^{os} 6 à 17 r^{os}), date vraisemblablement du printemps 1909 (*RTP I*, p. 887 et p. 1841).

dérouler, *interrompre* transfère davantage de dynamisme aux éléments de la chambre. Toutefois, il nous semble que l'adjectivation mériterait elle aussi une réflexion quant à la finesse du grain et à l'effet synesthétique : les chambres de Combray sont « *saupoudrées* (vue) d'une atmosphère *grenue* (toucher), pollinisée (toucher et odorat), *comestible* (goût) et *dévote* ». Les variations retrouvées dans les brouillons, notamment dans le Cahier 26¹, qui date lui aussi de 1909, offrent un espace de la chambre plus dense en adjectivation. L'atmosphère de la chambre de Querqueville², et notamment l'odeur de savon mouillé, amène le narrateur à évoquer une sorte de déambulation dans un espace surnaturel, dans une atmosphère « saline, pure et vernie ». En opposition à l'air « poussiéreux, grumeleux, pollinisé, dévot, comestible » des chambres de Combray, celle de la localité balnéaire est propre et apte à faire saillir la toute nouvelle odeur. Le brouillon contient en outre l'incursion du soleil, qui laisse entrer une lumière « épurée par le vent ». Le lecteur a l'impression de bouger dans un espace léger et pourtant alourdi par la chaleur (l'atmosphère est « chaude », « close »). Le sujet « je » auquel le lecteur est habitué s'éclipse pour laisser la place à un « nous » ou à un « on » inclusif, auquel est couplé un présent intemporel. L'effet de « substitution » y est remarquable, d'abord par l'emploi pronominal et par une deixis floue : « [...] l'odeur des vêtements qui monte de la malle ouverte où nous prenons l'une après l'autre nos affaires, tout cela fait un chemin d'odeurs que nous refaisons vingt fois en allant de la fenêtre à la malle, de la malle à la toilette, de la toilette à l'armoire à glace, [...] ». Les verbes sont finement choisis, entre autres *gonfler* et *apercevoir*.

Nous verrons maintenant dans le détail un exemple de propagation spatiale d'un événement transitoire, le passage de la brise, dans l'exemple de la description de l'église de Carqueville.

2.1.1.2. *Une description fictive à propagation spatiale de deuxième degré : l'effet de la brise sur l'église végétale de Carqueville*

Lors d'une excursion en voiture à Carqueville avec Madame de Villeparisis (*RTP III*, 75-76), le héros s'arrête pour visiter spécialement l'église couverte de lierre. Cette même « dématérialisation de l'idée d'église » se retrouve dans la description de l'église de Carqueville. Nous remarquons d'abord, avec Tsumori³, l'interaction au plus haut degré entre cette église et le paysage, pour une fusion entre éléments architecturaux et végétaux.

¹ Aux ff^{os} 22 et 23 r^{os}, 22 v^o, 24 et 25 r^{os}, 24 v^o. Nous suivons la transcription de l'Esquisse LXXVI, *RTP I*, p. 950-953.

² Jo Yoshida observe que l'opposition entre la chambre de Balbec et celle de Combray témoigne des remaniements dont a fait l'objet *Du côté de chez Swann* : dans le projet initial, ce volume devait inclure également le premier séjour à Querqueville/Balbec.

³ TSUMORI, Keiichi, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Champion, 2014, p. 354-356. Tsumori s'occupe brièvement des petites églises autour de Balbec, notamment, l'église de Carqueville et l'église de Marcouville-l'Orgueilleuse, dont nous nous occuperons plus loin.

Le héros fait donc un effort pour « *serrer* [...] l'idée d'église », si difficilement applicable au « bloc de verdure » qu'il a devant les yeux. Toutefois, les remarques de Tsumori n'entrent pas dans les détails des questions génétiques ou linguistiques. Nous croyons que cette difficulté de saisie réside, entre autres, dans l'effet de mouvement qui est convoité dans ce morceau. Quel étonnement, pour le héros, de voir les pierres d'une église mimer les micro-mouvements de la végétation :

Dans le bloc de verdure devant lequel on me laissa, il fallait pour reconnaître une église faire un effort qui me fit serrer de plus près l'idée d'église ; en effet, [...] cette idée d'église dont je n'avais guère besoin d'habitude devant des clochers qui **se faisaient reconnaître** d'eux-mêmes, j'étais obligé d'y faire perpétuellement appel pour ne pas oublier, ICI que le cintre de cette touffe de lierre était celui d'une verrière ogivale, LÀ, que la *saillie* des feuilles était due au *relief* d'un chapiteau. Mais alors un peu de vent **soufflait, faisait frémir** le porche mobile que **parcouraient** des *remous propagés* et *tremblants* comme une clarté ; les feuilles **déferlaient** les unes contre les autres ; et frissonnante, la façade végétale **entraînait** avec elle les piliers onduleux, caressés et fuyants. (RTP II, 75)

Puisque le héros est immobile, c'est l'action du vent qui joue le rôle d'agent catalyseur du dynamisme du fragment. La construction factitive du type *faire* + *Vinf* conjugué à la voix moyenne passive (« des clochers qui se faisaient reconnaître d'eux-mêmes ») veut souligner la passivité du sujet percevant : les clochers non seulement sont « actifs » dans le procès, mais possèdent aussi une identité bien définie et reconnaissable. Si les adjectifs choisis (« tremblants », « onduleux », « caressés », « fuyants ») confèrent déjà aux NComp de l'église des traits dynamiques, nous voyons combien l'architecture végétale devient vivante également par l'utilisation de verbes de « mouvement fictif » FM tels que *frémir* dans une construction factitive du type *faire* + *Vinf* + objet dont le sujet-agent est le vent, puis *parcourir*, puis *déferler* (renforcé par un sémantisme de rupture) qui serait réservée aux feuilles, ou encore *entraîner* dont l'objet sont les piliers, des éléments inanimés de l'église. Grâce au souffle du vent, le porche végétal est à son tour « mobile », se laisse envahir par les remous, terme associé à un sujet [+ animé], pour les mouvements d'une foule, mais aussi aux tourbillons provoqués par l'avancement d'un bateau dans l'eau. L'isotopie aquatique (nous sommes à Balbec après tout) émerge dans ce contexte végétal grâce au verbe *déferler* mentionné plus haut, celui-ci désignant l'action des vagues qui se brisent (et également d'une foule qui se répand avec impétuosité). L'ensemble des feuilles donne à la façade de l'église une apparence végétale, « frissonnante », les piliers sont « onduleux, caressés et fuyants ». Grâce à ces mouvements virtuels, s'opère une « narrativisation » de la description par ces mouvements virtuels et fictio-gènes : plus spécialement, la dimension spatiale de propagation est conférée à un événement transitoire. La saillance de la description se retrouve notamment dans les NRC, tels

que « saillie » et « relief ». La dactylographie¹ qui concerne ce morceau montre le travail progressif de Proust sur l'image du mouvement et de l'effet du vent sur les feuilles de lierre et ensuite sur les éléments de l'église. D'abord, ce sont « les différences de relief » qui dessinent « sommairement » la forme de la façade, dont la surface est couverte de « feuilles irrégulières ». Dans le texte définitif, ce sont les feuilles qui occupent la première place dans l'ordre des constituants de la phrase (la « saillie des feuilles »). Le même procédé est observable dans le changement qui affecte le manuscrit « cette ogive de [...] verdure » qui fait descendre le détail architectural en position d'attribut du sujet végétal (« le cintre de cette touffue de lierre était celui d'une verrerie ogivale »). Dans ce brouillon, l'image intéressante de « chevelure de lierre » s'inscrit dans le but dynamisant des feuilles. Ici, c'est d'abord le « tapissage » des feuilles qui « semble » frémir, pour ensuite laisser la place aux détails architecturaux : l'une des biffures révèle que « les piliers bougent », que « le porche [est] agité par les remous », et plus loin que « frissonnant [il] changeait de place entraînant les piliers ».

Dans cette description, l'effet de mouvement est bien « virtuel » : le point de vue est statique², l'église de pierre et ses parties ne sont pas censées bouger toutes seules. Néanmoins, l'architecture s'anime sous l'intervention d'un agent atmosphérique, la brise. Aussi, cette description peut-elle représenter une propagation spatiale plus marquée que celle de la chambre en raison de cette progression du vent caressant les feuilles de lierre qui couvrent l'église et en dévoilant en même temps les éléments cachés.

La contemplation statique d'une église peut donc donner lieu à une perception dynamique, grâce à l'effet d'un agent extérieur. Mais que se passerait-il si le point de vue était en mouvement ? Quelles marques textuelles sont employées typiquement pour ce type de description ? Notre prochaine étape s'occupera notamment de dégager le dynamisme de l'observateur caché *dans* les éléments du paysage. Cet effet s'opère grâce à un mouvement (un autre) de « transfert » du dynamisme *du* foyer de perception *au* décor.

2.1.2. Les changements du décor : avec ou sans mouvement

Apotheloz envisage deux cas de figures lors d'un changement repéré dans les détails du décor : celui qui est accompagné par le mouvement et celui qui ne l'est pas.

¹ WINTON, Allison, *Proust's Additions. The Making of* À la recherche du temps perdu, t. I-II, Cambridge/London/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1977. Winton signale pour ce passage les dactylographies du premier volume pour « Noms de pays » : N.a.fr. 16732, au f° 243 r°, et N.a.fr. 16735, au f° 246 r° : il s'agit de deux folios dont le texte est rédigé à la main. La transcription est la nôtre.

² Nous ne pouvons pas parler de description à « perception inversée », comme nous l'expliquerons dans la suite, puisqu'il n'y a point de transfert de mouvement du point de vue à l'objet observé.

1. Le changement sans mouvement¹, dont nous nous occuperons dans notre étude, prend des formes différentes, dont les plus répandues sont :

a. une modification de la visibilité (l'idée apparition/disparition, le passage du jour à la nuit) ;

b. une dimension spatiale conférée à un événement transitoire (l'interruption d'un bruit exprimée par le verbe *tomber* par exemple).

2. Le changement avec mouvement², dont nous analyserons deux exemples ci-après. Dans ce cas, l'observateur est en mouvement et se déplace dans un environnement statique : néanmoins, c'est à l'environnement que le mouvement est attribué, et non à l'observateur. Ce « transfert du mouvement » est défini comme une « perception inversée ».

En ce qui concerne notamment la présence explicite ou implicite du personnage descripteur, Apotheloz introduit la notion d'« opacité »³. Dans le cas des « mouvements virtuels » (le mouvement du décor sans changement), les verbes employés entretiennent un rapport avec l'appareil perceptif. Inversement, dans la « perception inversée » (changement avec mouvement du point de vue), la perception devient un véritable événement narratif, au point qu'on a l'« impression de voir à la place de... ». Dans la *Recherche*, comme nous le savons, les descriptions sont contraintes à la fois, de manière globale (disons pour la crête événementielle globale du roman), par le point de vue rétrospectif du Narrateur, mais aussi par celui du héros, ou pour mieux dire par les différentes couches du « je » dans les époques de sa vie (ce qui influence davantage les crêtes nucléaires). Dans les séquences de perception inversée, il semble pourtant qu'il y ait une « éclipse momentanée de l'énonciateur » : c'est le décor qui devient une sorte de « médiateur » entre le descripteur et l'interprète, qui se trouve alors à « participer » à la scène décrite.

Nous montrons ce mécanisme de « perception inversée » dans des descriptions ambulatoires en voiture et à pied, soulignant aussi comment Proust déconstruit ce dispositif.

2.1.2.1. *La « perception inversée » : les clochers de Martinville et la montée vers la Raspelière*

Nombre de grandes descriptions proustiennes⁴, par exemple les promenades des deux côtés, sont d'une longueur telle qui nous empêche une classification trop nette dans l'une ou l'autre définition théorique adoptée dans ce chapitre. Nous nous limitons à en citer des fragments utiles pour notre démonstration. Au moment d'expliquer plus en détail

¹ APOTHELOZ, « Figures du mouvement fictif et opacité dans les textes narratifs », *art. cit.*, p. 36-37. Nous empruntons ici certains de ses exemples.

² *Ibid.*, p. 38-40.

³ *Ibid.*, p. 44-51.

⁴ Cf. Introduction.

le fonctionnement des verbe FM, force est de citer ici la description des clochers de Martinville pour les rapprocher d'une autre description ambulatoire, celle qui raconte la montée vers La Raspelière. Il s'agit de deux descriptions ambulatoires par des moyens de transport différents, et bien évidemment, à des vitesses différentes.

Comme nous l'avons montré au Chapitre 4, la description peut emprunter et assimiler certains traits typiquement narratifs pour opérer une mise en intrigue. Non seulement, la hiérarchie narrative peut s'insinuer progressivement dans les séquences descriptives et, dans certains cas, s'y camoufler au point de n'être presque plus reconnaissable. Parmi la centaine de descriptions dynamiques que nous avons repérées dans la *Recherche*, la suite des propositions qui la constituent est très souvent orientée vers un point final/but. Vu que la finalité est l'un des critères qui définissent la séquence narrative, cela confirmerait notre hypothèse sur l'hybridité des descriptions dynamiques. Du point de vue transformationnel en effet, la fin des déambulations correspond souvent à un *changement d'état d'âme* chez le héros lors des descriptions ambulatoires. Aussi, la fin du mouvement observé réserve-t-elle autant de bouleversement dans les descriptions dynamiques.

Les cas des clochers de Martinville (*RTP I*, 177-180) témoigne d'une promenade en voiture « rentable » du point de vue de l'intrigue. En effet, elle touche à la vocation littéraire du héros, réitérée au fil de ces quelque deux mille pages et évoquée sous la forme d'une « œuvre à venir », et matérialisée dans les pages du roman que nous lisons aujourd'hui. Dans l'épisode de Combray, cette vocation est à peine suggérée, en passant, par le narrateur, aussi rapidement qu'on voit passer la voiture du docteur Percépiéd. L'épisode est « rentable » d'une autre manière : le produit de la petite course de Combray est le premier essai d'écriture du héros¹. Quant à l'épisode du trajet en voiture du héros avec Albertine vers la Raspelière (*RTP III*, 385-386), d'un côté, cette description est bien orientée vers un point final, à savoir la visite aux Verdurin, de l'autre, sa rentabilité diégétique est presque nulle : c'est une visite de loisir partagée entre l'oisiveté estivale et le souci mondain pendant le second séjour à Balbec.

¹ Luzius Keller, dans son article « Proust au-delà de l'impressionnisme », BERTHO, Sophie (dir.), *Proust et ses peintres*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, « CRIN 37 », 2000, p. 69-70 signale pour ce passage que ce sont les clochers de Martinville qui mettent en scène l'esthétique complexe et nouvelle dans *Du côté de chez Swann* : des lignes et des surfaces, « les changements de perspective et la construction synthétique du tableau cubiste, mais multipliés et accélérés par une énergie futuriste » (on voit trois clochers au lieu d'un seul, ainsi que les changements de perspectives au bord d'une voiture, non pas pendant une promenade). En outre : « [p]our le héros du roman, aller au bout de son impression, c'est se remémorer le spectacle, sentir se déchirer les lignes et les surfaces des clochers [...] », tandis que pour l'auteur c'est différent : il s'agit d'aller au-delà de l'impressionnisme (d'une « littérature de beaux morceaux »). Proust ne rejette donc pas ses débuts impressionnistes et symbolistes, mais les intègre dans son roman « par collage ». Comme le signale B. Brun (n. 31 p. 70), la mise au net de l'épisode des clochers de Martinville date de l'été 1912. Keller suppose que l'élaboration du contexte où figure « malgré les cahots de la voiture » est tardive car il y voit un rappel du tableau de Carrà, *Cahots d'un fiacre*.

On sait qu'il existe trois brouillons du morceau des clochers de Martinville¹. Proust avait fait paraître un article de presse publié sur *Le Figaro*² le 19 novembre 1907, « Impressions de route en automobile », repris ensuite dans *Pastiches et Mélanges* sous le titre de « Journées en automobile »³. Enfin, nous retrouvons dans « Combray » une composition citée entre guillemets, et reconnue comme le « premier essai artistique » du héros de la *Recherche*.

Dans l'article paru dans *Le Figaro*, Proust fixe immédiatement les impressions que lui procure la vitesse de l'automobile le long de son trajet : de vieilles maisons qui lui tendent des roses fraîches, ensuite l'apparition des clochers de Saint-Étienne de Caen, puis celui de Saint-Pierre. Après un chemin qui paraît interminable et qui ne rapproche guère le voyageur de son but, Proust déclare que « l'automobile tourna et [l]'arrêta à leur [des clochers] pied. [...] c'est dans les dernières secondes seulement que la vitesse de tout le temps, totalisée, devenait appréciable. Et géants, surplombant de toute leur hauteur, ils se jetèrent si rudement au-devant d[eux] [...] »⁴. « Impressions de route en automobile » a fourni à Proust la matière première pour des passages de la *Recherche* dans *Du côté de chez Swann*, notamment celui sur les clochers des Martinville et Vieuxvicq, et plus loin, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, la réflexion déclenchée par la vision des arbres d'Hudimesnil⁵. Il est depuis longtemps reconnu que la première page du tout premier essai littéraire du héros n'est que la transposition du reportage de 1907⁶.

Dans « Combray », par contre, c'est le cas de la voiture à cheval⁷. Ce choix est déterminant dans la perception du mouvement, qui ne dépend pas de moyens mécaniques de locomotion, dont il sera question, par exemple, dans *Sodome et Gomorrhe*, le plus

¹ HENROT, Geneviève, « Poème en prose », *DMP, op. cit.*, p. 775. Pour les motivations autobiographiques de l'épisode, nous renvoyons à *RTP I*, « Notice » de « Combray », p. 1058 et suiv. Nous renvoyons aussi à PICHOS, Claude, « The glory of motion », *Vitesse et Vision du monde*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1973, p. 89-95.

² Comme le remarque Bernard Brun dans son article « Impressions de route en automobile. L'arrivée à Caen » pour le *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 498-499, le morceau que Proust confie au *Figaro* n'est pas une prépublication, mais un exemple d'« intertextualité interne (autocitation) ». Les clochers, tout comme les arbres d'Hudimesnil, font partie des objets herméneutiques présents dans la *Recherche*.

³ « Les églises sauvées. Les clochers de Caen. La cathédrale de Lisieux », dont le sous-titre « Journées en automobile » se trouve dans la section « En mémoire des églises assassinées » de *Pastiches et Mélanges (CSB)*, p. 63-69). Des inspirations autobiographiques sont plutôt évidentes puisque Proust a parcouru le même trajet en voiture en compagnie de son secrétaire (et ce jour-là aussi son chauffeur) Alfred Agostinelli.

⁴ PROUST, Marcel, « Journées en automobile », *CSB*, p. 65.

⁵ Nous adoptons ici les conclusions de Pichois qui cite Bernard Guyon, « Marcel Proust et le mystère de la création littéraire », *Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse*, année IV, fasc. 1-2, janvier 1955, *Littérature III*, p. 37-65. Guyon analyse, entre autres, les passages de la *Recherche* qui concernent le mouvement en les comparant ensuite à d'autres morceaux qui les ont précédés et inspirés, tels que les articles parus dans la presse. Nous signalons ici que Guyon démentit l'existence d'une très ancienne ébauche des clochers de Martinville dans la *Revue lilas* (où Proust publia en effet certains de ses essais), écrit en 1888. Cela pour réfuter l'hypothèse d'une filiation pour ce passage de la *Recherche* (G. Cattai, *Marcel Proust*, Julliard, [1952], p. 49, note 1). Comme le remarque Guyon, si une telle ébauche avait existé, on en aurait retrouvé des traces dans *Jean Santeuil*, alors que le roman en est dépourvu, puisque la dimension de la vitesse en est exclue.

⁶ PICHOS, *Vitesse et Vision du monde, op. cit.*, p. 90.

⁷ *Ibid.*, p. 90-93. Pichois s'attache à l'importance des moyens de transport qui permettent le déplacement des personnages dans la *Recherche*.

« futuriste » des volumes de la *Recherche*, lors des excursions en automobile du héros avec Albertine aux alentours de Balbec. Toutefois, une différence plutôt remarquable sépare l'article de presse des deux passages de la *Recherche* : le premier rapporte une excursion en automobile, tandis que dans le second, le héros se déplace en voiture. Pour un souci de cohérence chronologique, Proust choisit de revenir à la voiture, qui serait sûrement plus adaptée à l'époque où le héros, d'abord enfant, puis adolescent, se promène à Combray. Cependant, comme le remarque Pichois¹, le narrateur s'empresse de préciser que la voiture du docteur Percepied, ainsi que celle de Mme de Villeparisis, battent la route à une certaine vitesse, pour éviter que les effets du mouvement enregistrés lors d'un déplacement en voiture puissent sembler trop rapides pour une voiture non motorisée.

Le morceau des clochers de Martinville, tout comme l'article du *Figaro*, est conçu comme un exemple typique de « perception inversée », grâce aux verbes qui miment l'effet de la vitesse en miroir². Nous y retrouvons par exemple : « [...] le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances » et dans l'article, « [la tour] s'écarta, l'autre s'avança et toutes deux s'alignèrent »³. Le second, reportage de voyage autobiographique, est à la fois plus développé et plus riche en références déictiques, mais aussi entrecoupé de détails plus proprement narratifs (par exemple l'horaire dans la phrase « la lumière de cinq heures du soir », ou l'arrêt demandé au mécanicien) et personnels (« Je commençais de désespérer d'arriver assez tôt à Lisieux pour être le soir même chez mes parents »). Plus particulièrement, le morceau de « Combray » instancie une mise à distance du sujet lyrique qui met en avant la voiture : « ils s'étaient jetés [...] rudement au-devant d'elle » au lieu de « ils se jetèrent si rudement au-devant de nous ».

Dans *Sodome et Gomorrhe*, lors du deuxième séjour à Balbec, le héros et Albertine rendent visite à Madame Verdurin à la Raspelière. L'aperçu des jardins du domaine de la Raspelière (*RTP III*, 386-392) donne une description qui demeure, à notre avis, incertaine entre le statique et le dynamique : les trois « vues » sont fortement idéalisées. Il en va de même des activités « champêtres », voire bucoliques, de Madame Verdurin.

¹ *Ibid.*, p. 91-92.

² Proust s'inspire du morceau de MAETERLINCK, Maurice, « En Automobile », *Le Double jardin*, Paris, Fasquelle, 1904, p. 51-65, notamment pour les excursions motorisées de *Sodome et Gomorrhe*, mais aussi pour les excursions en voiture dans « Combray ». Anne Simon reconnaît qu'il ne s'agit pas seulement d'emprunts théoriques ou d'allusions fugaces, mais plutôt d'une « assimilation cryptée » au niveau tant du contenu que de la forme : SIMON, Anne, « Proust lecteur de Maeterlinck : affinités électives », *Marcel Proust 4*, Éditions Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 154-159. Dans cet article, Anne Simon montre d'abord la position ambivalente de Proust face aux œuvres maeterlinckiennes de fin XIX^e, qui laisse place ensuite à une admiration moins timide surtout pour les œuvres des années 1900. Simon analyse les influences du symboliste belge dans l'œuvre proustienne et y repère des affinités explicites, presque étonnantes dans certains pans de la *Recherche*. Proust est lié à Maeterlinck par le partage de certains motifs communs tels que « la vie intérieure, l'accès au moi profond ou au subconscient, [l]es révélations propres au rêve, [...] l'imbrication de la mort et du sommeil, comme la rhétorique de l'analogie et du silence » (*ibid.*, 150). Proust trouve son inspiration aussi pour décrire le rapport à l'eau et à la lumière, les descriptions des fleurs et, aspect qui nous concerne plus de près, le mouvement.

³ PROUST, « Journées en automobile », *CSB*, p. 64-65.

Nous y retrouvons des éléments typiques de l'art pictural (*premier plan, horizon, vue*), ce qui nous amène à voir une certaine bi-dimensionalité, typique des estampes japonaises. En effet, Luc Fraisse remarque que le jardin japonais est conçu comme « une succession de vues »¹ et que Proust s'est inspiré de cette conception, déjà utilisée par Pierre Loti, quand il évoque ce jardin estival des Verdurin. Le parc et le panorama autour de La Raspelière s'organisent selon le modèle du jardin japonais puisqu'ils sont cloisonnés en plusieurs points de vue, et effectivement, le concept de « vue » est souvent attaché à cette description². Pourtant, ce procédé « sémiotique » est rarement employé par Proust, même dans ses descriptions les plus « picturales » : nous n'en retrouvons que quelques exemples dans « Combray », lors des promenades à Méséglise et Guermantes.

Le trajet en automobile vers le domaine des Verdurin nous offre une description ambulatoire qui montre le procédé de transfert de la « perception inversée » :

Arrivée au bas de la route de la corniche, l'auto monta d'un seul trait avec un bruit continu comme un couteau qu'on repasse, tandis que la mer *abaissée s'élargissait* au-dessous de nous. Les maisons anciennes et rustiques de Montsurvent **accoururent** *en tenant serrés* contre elles leur vigne ou leur rosier ; les sapins de La Raspelière, plus *agités* que quand s'élevait le vent du soir, **coururent** dans tous les sens pour nous éviter, et un domestique nouveau que je n'avais encore jamais vu vint nous ouvrir au perron [...] (*RTP III*, 386)

Tout d'abord, la présence du héros et d'Albertine est effacée dans l'énergie dynamique de la scène : la seule trace qu'il en reste, c'est le moyen de transport, l'automobile, dont le mouvement s'exprime par un passé simple modifié d'un adverbe qui renforce l'aspect perfectif et ponctuel « monta d'un seul trait », puis un « nous » en position locative et dative. Des traces de l'éloignement/effacement du sujet lyrique se trouvent dans la dactylographie³, où « à nos pieds » est remplacé par « au-dessous de nous », ce qui privilégie donc une localisation sans contact (les pieds disparaissent). Le fragment est dominé par un décor animé de verbes FM à l'imparfait, des mouvements de mise en situation (« la mer [...] s'élargissait », « quand s'élevait le vent du soir ») et d'un passé simple pour le transfert proprement dit des mouvements de l'automobile aux éléments du paysage (« les maisons [...] *accoururent* », « les sapins [...] *coururent* »). Ces derniers mouvements

¹ FRAISSE, Luc, *Proust et le japonisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 46. Nous renvoyons aussi à ce qui dit Laurent Jenny des paysages japonais (JENNY, Laurent, *La vie esthétique, op. cit.*, p. 67-69). Jenny parle des « visions cadrées » : l'une des formes constitutives de la picturalité. Cette notion (« voir la vie en peinture ») se retrouverait déjà dans certaines cultures anciennes, par exemple au Japon, dans la tradition du « paysage emprunté », à savoir les ouvertures de la maison en fonction du « tableau » qu'elles découperont dans le paysage environnant. Après la contemplation de ces tableaux (morceaux d'art ou découpage du réel), nous porterons dans notre regard « les motifs, les lumières, et les cadres de la peinture [...]. Ils nous tiennent lieu de grille perceptive ».

² *Ibid.*, p. 47. Dans le paysage de Balbec également, Mme de Cambremer compare l'expression du héros « la mer entre les feuillages » à un éventail (*RTP III*, 204) : un lien direct entre la structure du paysage et le japonisme est établi. Fraisse retrouve en outre l'origine du parc de la Raspelière dans *Pelléas et Mélisande* (1902) de Debussy.

³ Dans la dactylographie *SG I-II* [N.a.fr. 16741], au f° 4 r°. Dans la mise au net du Cahier VI, un feuillet du manuscrit manque entre les f°s 13 et 14 : nous ne pouvons pas comparer ce brouillon avec le texte publié.

sont renforcés l'un par le préfixe *a-* marquant un déplacement « vers » (le descripteur), l'autre par le SAdv « dans tous les sens ».

Des exemples de description ambulatoire, à savoir une description plus typiquement dynamique comme produit d'un point de vue en mouvement, semblent bien faire émerger les convergences et les divergences de ce type de classification à propagation spatiale. Nous montrerons comment Proust essaie de « déconstruire » ce mécanisme, plus spécialement celui mis en place par la « perception inversée » ; et nous nous rapprocherons de plus en plus de la description fondée sur l'enchaînement causal, « à propagation temporelle ».

2.1.2.2. Une déconstruction de la « perception inversée » : l'église de Balbec

Pour l'église de Marcouville-l'Orgueilleuse, Tsumori remarque une « déségrégation »¹ de l'« idée » préconstruite d'église, telle qu'il l'avait associée également à l'église de Carqueville. La lumière du soleil couchant contribue à créer une atmosphère liquide qui enveloppe l'église. Dans ce contexte, le renvoi aux études de Ruskin sur l'architecture gothique, traduites par Proust, est incontournable. Les références en matière d'architecture médiévale sont justement John Ruskin, Émile Mâle et Viollet-le-Duc. Tsumori² remarque dans la suite de ce passage (*RTP III*, 402-403) que le héros se questionne sur la contradiction de l'impressionnisme, où le « fétichisme attaché à la valeur architecturale objective » ne semble pas s'avérer dans la « transfiguration » de l'église dans le soleil couchant. La description de l'église de Marcouville-l'Orgueilleuse peut être considérée comme un premier niveau de description à propagation spatiale. À vrai dire, elle est ambiguë du point de vue de la classification. Le héros et Albertine sont déjà remontés en voiture quand ils voient cette église (« Nous passions devant Marcouville-l'Orgueilleuse ») ; toutefois, les effets dynamiques sur les détails architecturaux semblent causés, moins par le mouvement du point de vue, que par la lumière du soleil couchant (un agent naturel). Ce qui la rapproche, d'une certaine manière, de la description de l'église de Carqueville :

Sur son église, moitié neuve, moitié restaurée, le soleil déclinant étendait sa patine aussi belle que celle des siècles. À travers elle les grands bas-reliefs **semblaient** n'être vus que sous une couche *fluide, moitié liquide, moitié lumineuse* ; la Sainte Vierge, sainte Élisabeth, saint Joachim, **nageaient** encore dans l'impalpable remous, presque à sec, à fleur d'eau ou à fleur de soleil. **Surgissant** dans une chaude poussière, les nombreuses statues modernes **se dressaient** sur des colonnes jusqu'à mi-hauteur des voiles dorés du couchant. Devant l'église un grand cyprès **semblait** dans une sorte d'enclos consacré. (*RTP II*, 402)

¹ TSUMORI, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 354.

² *Ibid.*, p. 355.

Dans ce cas aussi, l'effet dynamisant se concentre surtout sur les statues. Nous le voyons tant dans les verbes FM qui leur sont associés (*nager, surgir, se dresser*) et qui favorisent tous l'image du détachement, de la saillance, du mouvement orienté vers le haut, que dans le grain perceptif fin des adjectifs de la poussière du couchant qui les touche directement (« couche *fluide* », « *impalpable* remous »), mais aussi dans les NLI (« à fleur d'eau ou à fleur de soleil »). Dans la dactylographie de *Sodome et Gomorrhe I-II*¹, Proust finit par choisir le verbe plus neutre *sembler* au lieu du verbe *nager*, pour l'associer au bas-relief (un verbe qui sera employé pour les statues) ; il en va de même pour la suppression de *se dresser* (déjà utilisé, lui aussi, pour les statues) au profit d'un *sembler* pour l'emplacement du cyprès. L'impression générale est d'une volonté dynamisante contrainte par le sémantisme de l'objet : les verbes *nager* et *se dresser* semblent mieux s'adapter aux figures humaines des statues plutôt qu'à celles plus statiques des « bas-reliefs » ou du « cyprès ».

Inversement, la description ambulatoire de l'église de Balbec (*RTP II*, 19-20) se termine par un détail inattendu qui devrait rester implicite dans un récit fictionnel. La description d'un objet concret, l'église, en fait un lieu de percepts préconstruits, non tant par l'emploi de l'imparfait, mais par l'insertion de « percepts verbaux » comme circonstances explicatives². Ce qui en fait en outre une expérience fictionnelle. En effet, elle fournit des propriétés moins objectives que « perçues » par le héros, ce qui en fait une description factitive à propagation spatiale :

Et l'église – entrant dans mon attention avec le Café, avec le passant à qui il avait fallu demander mon chemin, avec la gare où j'allais retourner – faisait un avec tout le reste, **semblait** un accident, un produit de cette fin d'après-midi, dans laquelle la coupe *moelleuse* et *gonflée* sur le ciel était comme un fruit dont la même lumière qui **baignait** les cheminées des maisons, **mûrissait** la peau *rose, dorée* et *fondante*. Mais je ne voulais plus penser qu'à la signification éternelle des sculptures, quand je reconnus les Apôtres dont j'avais vu les statues *moulées* au musée du Trocadéro et qui des deux côtés de la Vierge, devant la baie *profonde* du porche, **m'attendaient** comme pour me faire honneur. La figure *bienveillante, camuse* et *douce*, le dos *voûté*, ils **semblaient s'avancer** d'un air de bienvenue en chantant l'*Alleluia* d'un beau jour. Mais on **s'apercevait** que leur expression était immuable COMME celle d'un mort et ne se modifiait que SI on **tournait** AUTOUR D'eux. (*RTP II*, 19-20)

Parmi les propriétés perçues, nous retrouvons notamment « coupole *moelleuse* et *gonflée* comme un fruit [...] la peau *rose, dorée* et *fondante* », « statues *moulées* », « baie *profonde* du porche », « figure [...] *camuse* [...], le dos *voûté* », ainsi que des propriétés perceptibles, lexicalisées par des noms abstraits, telles que « signification éternelle (des sculptures) », « expression immuable » ; ne manquent pas non plus des propriétés inférées comme « figure *bienveillante*, [...] *douce* », « (s'avancer) d'un air de bienvenue »,

¹ Un feuillet non numéroté suivant le f° 15 de la dactylographie *SG IV* [N.a.fr. 16741] présente un fragment du texte que nous analysons sur la marge gauche comme ajout manuscrit.

² KROL, *op. cit.*, p. 298.

« (m’attendaient) comme pour me faire l’honneur ». Toutefois, le choix des verbes aptes à transférer un semblant d’animation aux sculptures de l’église indique également des modalisations ou des verbes de manifestation, tels que *sembler*, *avoir l’air*, ce qui en fait une description fictive. L’adversative introduite par « mais » dévoile l’« illusion » du mouvement : ce qui marque une absence de crête événementielle saillante. En effet, la dernière partie de la phrase « escamote au lieu d’explorer »¹ : Proust utilise une abstraction explicative², à partir d’entités temporelles, sans les présenter de manière « sensible » et ordonnée par le principe causal : « Mais on s’apercevait que leur expression était immuable comme celle d’un mort et ne se modifiait que si on tournait autour d’eux »³. Le mouvement de l’observateur serait donc la cause du changement simulé.

Les descriptions de « perception inversée » ci-dessus s’occupent de mettre en scène un décor « dynamisé » et le textualisent notamment par des verbes FM. Nous le rappelons, c’est le transfert de mouvement *du* point de vue (ici le héros qui se déplace à pied, en voiture ou en automobile) *au* paysage qui est responsable de cette vision « dynamique ». L’effet fictiogène s’observe précisément par l’emploi des FM, et des verbes au sémantisme de « rupture », mais pas seulement : tous les procédés à « focalisation méronymique », tant réaliste que métaphorique, augmentent la puissance perceptive de la description.

Quelle est la différence entre une description « à propagation spatiale » et une autre « à propagation temporelle » ? Selon la théorie exposée par Krol, c’est l’enchaînement causal qui caractérise la seconde, ainsi que l’aspect transitoire de l’événement dynamique observé, avec le degré de finesse perceptive. Nous montrerons comment ces trois traits typiques font des textes analysés des lieux de percepts émergents et préconstruits qui en font, à leur tour, une expérience testimoniale et substitutive pour le lecteur-interprète.

Avant de passer à la démonstration, nous attirons l’attention sur ce que l’enchaînement causal de la « propagation temporelle » ne se textualise pas toujours par une description ambulatoire, à savoir une description produite d’un point de vue mobile. La causalité du dynamisme peut croiser d’autres dimensions que la progression du point de vue dans l’espace. Pour cela, nous commençons par un morceau qui présente, d’entrée de jeu, une certaine ambiguïté quant à la position du point de vue de l’observateur : le jet d’eau d’Hubert Robert. Nous poursuivrons ensuite sur une description que nous pouvons définir

¹ *Ibid.*, p. 298.

² Cf. Chapitre 4, pour le procédé similaire de « dévoilement » de l’illusion référentielle dans l’épisode de la lanterne magique.

³ Dans la dactylographie du premier volume pour « Nom de pays », le f^o 182 r^o contient un ajout manuscrit sur la marge gauche (qui n’est pas de la main de Proust) correspondant au fragment analysé. Le fragment concernant l’expression faussement dynamique des statues est développé par la comparaison, assez macabre mais réaliste, du chien mort : « [...] immuable et ne se modifiait que si on se déplaçait autour d’eux, comme il arrive quand on tourne autour d’un chien mort. Cf. aussi variantes similaires des *épr. Gd. et plac. Gt 5* dans *RTP II*, 350.

comme « ambulatoire » dans la mesure où le point de vue est en mouvement : le héros se promène en automne au Bois de Boulogne, après la mort d'Albertine.

III. LA DESCRIPTION À PROPAGATION TEMPORELLE : UN « RÉCIT AUTHENTIQUE » ?

Selon l'étude de Krol, la description « à propagation temporelle » ou « récit authentique »¹ concerne éminemment la fiction. Elle est définie par Krol comme le parangon du modèle fictionnel. Cette « description dynamique » procède par « enchaînement » de verbes mais elle s'appuie sur « une succession dans le temps et non plus dans l'espace ». Pourtant, cette description est entièrement soumise à la contrainte perceptive. Toute localisation s'enracine dans un acte de perception. Comme nous l'avons anticipé, ce qui confère à une description d'objet spécifique la valeur de l'expérience imaginaire de la fiction est à la fois son aspect transitoire et son aspect sensible. Une description de ce type peut textualiser une expérience du locuteur, si elle intègre dans son déroulement une dimension temporelle spécifique attribuable à un protagoniste qui perçoit, intègre et exprime une succession d'évènements. Toutefois, reconnaître dans la description un vecteur *temps* ne ferait pas de celle-ci un récit tout court : ce qui distingue la description d'action (DA) du récit avec transformation. Contrairement à ce qui montre Krol, nous pouvons affirmer alors que percevoir des indices de tension ou de fictionnalité dans la description peut ne pas aboutir à identifier un récit au plein sens du terme. L'épisode du jet d'eau d'Hubert Robert est une description à intense granularité perceptive, dans laquelle peut se repérer le transitoire, et donc la temporalité, mais qui ne peut pas être défini un récit. En revanche, dans le cas de figure du souvenir d'Albertine, la description se rapproche de plus en plus à l'effet du récit. Nous donnons alors deux exemples de descriptions à granularités perceptives entre progression spatio-temporelle et digression mémorielle.

1. Une description statique hypersensorielle : le jet d'eau d'Hubert Robert

Pour Genette, les descriptions proustiennes sont tout « sauf une pause du récit »². Le poéticien notamment distingue un type « itératif » pour celles qui se répètent, et un type « singulatif », pour des cas *ad hoc*, entre autres l'église de Balbec et le jet d'eau d'Hubert Robert. Leur intégration dans la temporalité de l'histoire fait en sorte qu'il n'y

¹ KROL, *op. cit.*, p. 311-313.

² GENETTE, Gérard, « Discours du récit », *op. cit.*, p. 128-129, n. 1. Cf. aussi ce qui est dit dans notre Chapitre

ait point de suspension de l'action. I. Serça¹ rejoint ce point de vue quand elle affirme que chez Proust, la description suit le cours de la séquence narrative. C'est notamment le passage sur le jet d'eau d'Hubert Robert, commenté par Genette, qui le montre le mieux. La description est jalonnée d'expressions de temps indiquant la durée du spectacle, et de verbes qui indiquent l'activité du héros. D'après Serça, il s'agit davantage du récit de l'*activité* de contemplation du héros que de l'objet contemplé². Nous revenons donc tout naturellement à la question de dynamisme : là où il y a une activité, tout un dispositif linguistique, qui ne concerne pas seulement le verbe, est mis en place pour décrire ou mieux, pour « donner à voir » la kinésie. Si l'on peut dire, avec Serça, que c'est l'activité perceptive qui prime, et pour cela une certaine « participation » du héros, il n'empêche que l'activité en elle-même joue elle aussi un rôle important : à savoir, le jaillissement de l'eau³.

Un premier fragment ancien⁴ apparaît dans l'article ancien « Lettres de Perse et d'ailleurs. Les comédiens de salon Bernard d'Algouvres à Françoise de Breyves » parue dans *La Presse* (12 octobre 1899) : c'est une première ébauche de la description du jet d'eau, que Proust avait reconnu à la fête des Eaux de Saint-Cloud après en avoir vu une représentation du peintre et dessinateur Hubert Robert⁵ (1733-1808). La description actuelle est absente des brouillons de 1909 et 1912 et très retravaillée. Dans le texte définitif de la soirée Guermantes, le tableau d'Hubert Robert n'est plus évoqué d'après le modèle⁶, alors qu'il l'était dans les manuscrits⁷. Le jet d'eau est d'ailleurs annoncé dans *Le Côté de Guermantes* (RTP II, 872), où il est mentionné par la duchesse de Guermantes (« Et puis le jet d'eau, enfin, c'est vraiment Versailles dans Paris »), sans pour autant faire

¹ SERÇA Isabelle, *Les Coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, op. cit., p. 139-140.

² *Ibid.* p. 140. Serça donne aussi l'exemple de la description du tilleul séché : elle n'est pas statique non plus, mais de manière encore plus spéciale, elle s'inscrit dans une *durée* qui suit la *progression* de l'appréhension de l'objet par le narrateur.

³ Dans *Proust et le monde sensible*, p. 88, Jean-Pierre Richard interprète le jaillissement de ce « mouvement fusant » et assimile cette scène à d'autres apparitions de jet d'eau, à une double réalité : « le dégorgement normal d'un éréthisme », mais aussi la diffusion « à travers l'étendue [sexualisée] du paysage, [de] son éclaboussure rafraîchissante et conquérante ».

⁴ Nous nous reportons aux notes d'Antoine Compagnon dans RTP III, n. 1 p. 56 (p. 1359-1360). Voir aussi var. b p. 34 (p. 1324 et p. 1327-1328).

⁵ SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé*, op. cit., p. 176 et suiv. : l'inspiration artistique pour cette description n'en fait pourtant pas une *ekphrasis*. Anne Simon y voit un type de structuration descriptive classique que Proust privilégie à de nombreuses reprises : clore un texte sur une disparition de l'objet décrit. Trois exemples entre tous : le jet d'eau d'Hubert Robert, l'évanouissement des trois arbres d'Hudimesnil, la disparition des trois clochers au crépuscule. Nous remarquons, en effet, qu'il s'agit des trois descriptions dynamiques.

⁶ BOUILLAGUET, Annick, *Marcel Proust : le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du Titre, 1990, p. 130. Bouillaguet remarque que la référence à Hubert Robert possède une double caractéristique : elle crée son propre réseau et elle l'introduit dans un système d'associations plus vaste. Les deux premières occurrences de cette référence se trouvent dans « Combray » (RTP I, 40) avec la mention des « Grands Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert » (la grand-mère préfère offrir à l'enfant, non pas des photos des lieux, mais plutôt une représentation picturale de ceux-ci), puis plus loin (RTP I, 113), quand la description du paysage nocturne de Combray transpose certains de ses tableaux (« Dans chaque jardin le clair de lune, comme Hubert Robert, semait ses degrés rompus de marbre blanc, ses jets d'eau, ses grilles entr'ouvertes »). La référence au peintre se réitère et il s'agirait donc d'une première séquence associative autour d'un connecteur : l'image du jet d'eau.

⁷ RTP III, n. 1 p. 56 (p. 1359-1360) et var. b p. 34 (p. 1324 et p. 1327-1328).

l'objet d'une description. Un fragment ancien du passage se trouve sur deux feuillets appartenant au reliquat¹. Un autre se trouve dans le Cahier 52, aux f^{os} 9, 10 et 10 bis r^o, puis dans le Cahier II².

Cette description se joue donc, d'une certaine manière, sur l'ambigüité, qui est aussi une variation, de la position du point de vue par rapport à l'objet observé. Le héros est d'abord immobile et contemple le spectacle de loin, puis il se rapproche du jet d'eau artistique. Nous voyons donc comment une description de type singulatif, à savoir celle de la scénographie exceptionnelle du jet d'eau d'Hubert Robert (*RTP III*, 56-57), est un exemple de description à propagation temporelle qui procède par enchaînement de verbes au sémantisme dynamique mais fondée sur une succession dans le temps (motivation causale), aussi bien que dans l'espace, tout en étant soumise à la contrainte perceptive. Nous pouvons également définir ce morceau comme une description qui textualise aussi une certaine tension narrative : l'objet de la perception, le fameux jet d'eau, perçu « de loin » apparaît comme comparant (« de beaux arbres [...] aussi anciens que lui »), puis en position de complément d'objet direct, après deux circonstants spatiaux visant à le situer. Il n'est désigné que par des adjectifs qui le qualifient déjà avant qu'il apparaisse sur la scène :

Dans une clairière réservée par de beaux arbres dont plusieurs étaient aussi anciens que lui, planté à l'écart, on le voyait DE LOIN, *svelte*, immobile, durci, ne laissant agiter par la brise que la retombée plus légère de son panache pâle et *frémissant*.

Cette tension et cette opposition se glissent aussi dans l'adjectivation, dès les premiers instants d'observation de la ligne droite du jet (« immobile » mais « svelte », « panache pâle et frémissant »). Les traits linguistiques qui permettent une expérience perceptive plus fine relèvent d'adjectifs liés à la sensorialité (« humide »), à des substantifs (« panache », « nuage »), au verbe à motricité fine (« s'amonceler à son faite »), dont le sémantisme est imperfectif/itératif.

Les positions d'observation du jet sont trois : *de loin... D'un peu près... De près* caractérisées par trois différents degrés de perception du jet, de l'immobilité durcie (*ekphrasis*) à une molle vaporisation, en passant par des reprises latérales d'un jet parallèle. L'expérience substitutive se fait plus intense lorsque le « facteur de zoom » (tant du SNsite que des NComp), s'affine, réunissant l'aspect transitoire et l'aspect sensible. La description du jet d'eau d'Hubert Robert est donc aussi un exemple du facteur de « zoom » : le lecteur participe du mouvement du héros se rapprochant du spectacle des

¹ Reliquat manuscrit N.a.fr. 16729 : f^o 122.

² Cahier II : ff^{os} 37 à 41 r^{os}.

gouttelettes. Au fur et à mesure que la distance de l'objet diminue, les NRC sont davantage marqués par un sens de « rupture » (« points », « éparpillement », « reprise », « gouttes », « gouttelettes ») de l'immobilisme simil-pictural perçu de loin (« lignes », « continuité », « linéarité ») dans la première étape de l'observation, « leurs *mille bonds épars* pouvant seuls donner à distance l'impression d'un unique élan ». Les verbes aussi, et les adjectifs de dérivation verbale, en sont affectés dans le sens d'une fragmentation et d'une multiplication/scission : *briser, croiser, déchirer, chavirer, estomper, diverger*. Ils expriment le dynamisme du mouvement du jet, mais aussi la répétition : *retomber*. La trajectoire du jet vu de loin, puis de près le déferlement des gouttelettes qui le composent font l'objet d'une expérience perceptive détaillée d'un « jaillissement sans trêve », de son mouvement ascensionnel puis de sa chute¹. L'expérience testimoniale et substitutive se fait tellement concrète que le lecteur aussi a l'impression de rentrer dans le mécanisme à propulsion du jet d'eau, de se mouiller « jusqu'à la moelle » pour trop se rapprocher du spectacle, comme la « foule imprudent et contemplative ». L'impression de l'art *s'oppose* à la sensation de la vie.

Dans les trois fragments plus anciens, les références au tableau original d'Hubert Robert sont plus nombreuses et plus explicites, alors que dans le texte publié, la fixité de l'*ekphrasis* picturale se trouve glissée dans les impressions de l'observation du jet « immobile, durci ». Dans l'article, qui se présente sous la forme d'une lettre, la description est au présent : la personne qui écrit relate avoir vu le jet d'eau à Saint-Cloud. Le morceau débute aussi par une première observation « de loin » qui en remarque la position au milieu des hauteurs, « frémissant à peine au vent et au soleil comme une grande plume blanche ». Pourtant, manquent les impressions conditionnées par les degrés de rapprochement progressif. Sa « légèreté », sa « fraîcheur » et sa « douceur » lui donnent des qualifications de type sensoriel. Toutefois, les substantifs et les adjectifs (« grande plume blanche », « petites masses d'eau », « petit bruit », « petites gouttes », « rides », « tige fusante et recommencée »), ainsi que les verbes (*tomber, creuser, s'étendre, s'élaner*) ne sont pas assez finement choisis pour donner l'impression du déferlement microscopique de l'eau, bien qu'ils expriment un certain sémantisme dynamique et itératif (« renouvelée », « à chaque moment »). Dans le reliquat comme dans l'article, c'est directement au parc de Saint-Cloud que le héros peut admirer le fameux jet de vingt-sept mètres, caché derrière les arbres, enfermé par les hauteurs. Ici, le jet lui-même est comparé à un « bel arbre » à la chevelure « agitée et murmurante », des adjectifs qui en soulignent le dynamisme, ainsi que la répétition et la continuité de son élan (« cette eau incessamment

¹ Pour le jet d'eau comme « inversion métaphorique », nous renvoyons à MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « De l'obélisque au jet d'eau : inversion métaphorique », dans *Cahiers textuels*, n°23, « Lectures de *Sodome et Gomorrhe* de Marcel Proust », Revue de l'UFR de Lettres, « Sciences des Lettres et Documents », textes réunis par Évelyne Grossman et Raymonde Coudert, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2001, p. 71-77.

écoulée, toujours nouvelle, toujours une autre »). Dans le brouillon du Cahier 52, le contexte est bien celui de la soirée Guermantes¹ : le jet est « isolé, planté à l'écart ». Le mouvement de « zoom » progressif est ébauché : le héros admet que « loin de lui [le jet] », il avait « trop peu la sensation de l'eau ». En effet, le choix des adjectifs montre encore une propension à la fixité : il reste des traces, finalement biffées, de la métaphore de l'arbre développé dans le fragment antérieur « pâle ombrage ». En outre, Proust insiste sur l'inspiration artistique du jet d'eau, qu'il compare, toujours quand il est observé de loin, à un « ornement noble mais inerte » dont un ciseleur a « fixé » à jamais la « noblesse ». C'est seulement vers la fin du morceau que le héros se rapproche et qu'il peut apprécier « le vaporeux éparpillement » de la chute d'eau, malgré « l'élan en apparence inflexible de son jet ». Toutefois, le morceau est interrompu et Proust ne semble pas développer ailleurs la description du jet en plan rapproché.

L'élaboration de la description du jet d'eau d'Hubert Robert est donc orientée vers une granularité perceptive de plus en plus fine, qui correspond à la progression du mouvement du foyer de perception vers l'objet. La progression dans l'espace est aussi une progression dans le temps, mais ces toutes ces conditions ne suffisent pas à faire de cette description un véritable récit. Or, il est possible de conjuguer dans la précision du détail, non seulement un mouvement de rapprochement à l'objet de la perception, mais aussi l'hyper-sensibilité perceptive du sujet. Nous verrons comment dans le prochain fragment analysé qui met en scène une description ambulatoire.

2. Une description ambulatoire hypersensorielle : le souvenir d'Albertine par « l'horizontalité clairsemée des feuillages d'or »

La promenade du héros en voiture au Bois de Boulogne (*RTP IV*, 139-142) textualise une description ambulatoire d'une certaine complexité. Celle-ci nous semble réunir nombre de traits stylistiques du dynamisme analysés jusqu'ici. Premièrement, ceux du dynamisme psychique qui se retrouve dans certaines descriptions d'épisodes de la mémoire involontaire, d'autres d'une mise en intrigue, d'autres encore qui permettent la participation du lecteur-interprète. Tout d'abord, la description met en scène un point de vue en mouvement : la correspondance entre la progression du mouvement et l'arrivée du souvenir est évidente dès la première phrase. Le « je » lyrique avance le long des allées du Bois (« je suivais ») et au fur et à mesure de sa progression, il perçoit le souvenir d'une promenade (« je sentais ») : c'est d'abord la sensation kinésique commune aux deux moments, celui du présent et celui du passé, qui est mise en avant. Peu après le héros précise

¹ Curieusement, dans le début du passage, il est justement question de la vente du fameux portrait du jet d'eau d'Hubert Robert : « stupidement vendu » par la tante du héros, la Duchesse d'Aiguillon, et que Swann avait retrouvé une vingtaine d'années auparavant et fait acheter à Hubert.

qu'il s'agissait bien d'une promenade en compagnie d'Albertine. Les niveaux de proximité d'Albertine évoqués sont trois, du plus physique au plus spirituel : une promenade « où elle était à côté de moi dans la voiture », « où elle était rentrée avec moi », « où je sentais qu'elle enveloppait ma vie ». Le procédé de retardement syntaxique (« je sentais le souvenir d'une promenade [...] flotter autour de moi ») de la construction infinitive régie par un verbe de perception selon le modèle factitif *sentir* + *Vinf* + objet veut exprimer le flottement du souvenir. L'interposition des circonstants qui qualifient le moment du passé ménage un suspense syntaxique ayant pour objet l'effet qui, à présent, fait au héros le souvenir d'Albertine. Mais en quoi ce souvenir involontaire serait-il un lieu de percepts responsables d'une expérience testimoniale et substitutive chez le lecteur ? Nous le voyons déjà dans l'évocation du souvenir d'Albertine par le choix du verbe *envelopper* et de SNsite « à côté », « autour » et « dans » qui prolongent cette idée de voisinage et de localisation. L'adverbe « maintenant » employé dans un récit à l'imparfait contribue à actualiser la description. En ce qui concerne le décor, le choix de l'apparat micro-linguistique explique cet effet particulièrement fictiogène : le référent n'est pas brouillé de manière excessive comme dans les descriptions des clochers « métamorphosés » que nous avons analysés plus haut, un procédé qui opère un détournement du déploiement des détails réels « perçus ». Le décor est décrit ici sans être dynamisé par des figures de style par contiguïté, qui sembleraient trop hardies, ni par une énumération de détails superficiels : le descripteur en mouvement en vient à intérioriser le paysage en retenant son côté à la fois dynamique et sensoriel. Les allées sont « tendues d'une gaze [...] amincie », ce qui transmet l'idée d'un rétrécissement progressif de la lumière, à cause du soleil couchant, de l'automne, mais aussi, en ce moment, du mouvement du héros. L'opposition entre les branches « sombres » et le feuillage « d'or » est mise en contexte et dynamisée pour atteindre une saillance perceptive par un verbe et un adjectifs très granulaires tels que « briller » et « clairsemée ».

<p>CAHIER 54, ff^{os} 15-16 v^{os}</p> <p>L'automne vint, il fallait partir rentrer partir plus tôt et déjà quand nous revenions, il faisait commençait à faire sombre s, déjà quand dans les allées de la forêt de, quand nous revenions, il faisait déjà sombre sous si-</p>	<p>CAHIER 54, f^o 20 v^o</p> <p>Je sentais flotter autour de moi Le souvenir de ces soirs où je la sentais auprès de moi, où je la ramena chez moi, où je sentais auprès de moi, où je la ramenais chez moi, où je sentais près* qu'elle enveloppait ma vie ; et il</p>	<p>CAHIER 56, f^o 33 r^o</p> <p>Quand l'hiver fut revenu un beau dimanche de Toussaint, j'allais me promener au Bois. [Je sentais flotter autour de moi, autour des feu-der-nières feuilles d'or, à la demi-obscurité des sous-bois, le souvenir d'une promenade Comme je</p>	<p>CAHIER XIII, ff^{os} 98-99 r^{os}</p> <p>Comme je suivais les allées séparées d'un sous-bois, tendues d'une gaze chaque jour amincie, je suis vais sentais le souvenir d'une promenade où j'avais Albertine était à côté de moi dans la voiture, où je sentais qu'elle enveloppait ma</p>	<p>RTP IV, 140</p> <p>Comme je suivais les allées séparées d'un sous-bois, tendues d'une gaze chaque jour amincie, je sentais le souvenir d'une promenade où Albertine était à côté de moi dans la voiture, où elle était rentrée avec moi, où je sentais</p>
--	---	---	--	---

nueuses nous re-
venions, les allées
sinueuses de la fo-
rêt ~~étaient~~
~~sombres~~ commen-
çait à s'assombrir
~~dans~~ sous la
brume gaze]
brume incertaine
des branches ef-
feuille ~~dénudées~~
amincies tendues
d'une gaze chaque
jours plus amincie
et au milieu des-
quelles le soleil
couchant faisait
briller quelques
feuillages hori-
zontaux et clairse-
més

donnait à la cou-
leur de ces
feuilles, à la
brume de la demie
obscurité, la force
d'aller jusqu'à
mon cœur. ~~De la v~~
~~Mes sens~~ Le cha-
grin s'était pour-
tant bien dissipé,
mes sens se réveil-
laient et je regar-
dais les passantes
comme jadis de la
voiture de Me de
Villeparisis ou de
celle d[e] Alber-
tine.

~~passé~~ suivais les
allées sinueuses
~~dans les~~ d'un
sous-bois tendues
d'une gaze chaque
jour amincie, ~~je~~
~~sentais le souve-~~
~~nir~~ d'une prome-
nade où ~~j'avais~~
Albertine était à
côté de moi, dans
la voiture, où ~~je la~~
~~ramenais~~ chez elle
était rentrée avec
moi, où je sentais
qu'elle envelop-
pait ma vie, flotter
maintenant autour
de moi dans la
brume ~~les feuilles~~
~~dernières feuilles~~
~~d'or, que touchant~~
~~le soleil, dans les~~
~~des~~ sous bois,
~~donnait à cette na-~~
~~ture~~ la brume in-
certaine des
branches assom-
bries au milieu des
quelles le soleil
couchant faisait
briller comme sus-
pendu dans le dé-
cor, l'horizontalité
clairsemées d'un
feuillage d'or.

vie, flotter mainte-
nant autour de
moi, dans la
brume incertaine
des branches as-
sombries au mi-
lieu desquelles le
soleil couchant
faisait briller,
comme suspendue
dans le vide, l'ho-
rizontalité clairse-
mée des feuillages
d'or

qu'elle envelop-
pait ma vie, flotter
maintenant autour
de moi, dans la
brume incertaine
des branches as-
sombries au mi-
lieu desquelles le
soleil couchant
faisait briller,
comme suspendue
dans le vide, l'ho-
rizontalité clairse-
mée des feuillages
d'or (d'ailleurs je
tressaillais de mo-
ment en moment,
comme tous ceux
auxquels une idée
fixe donne à toute
femme arrêtée au
coin d'une allée, la
ressemblance,
l'identité possible
avec elle à qui on
pense.

Le Cahier 54¹ offre deux fragments : le premier est plus proprement un état anté-
rieur du texte que nous analysons (un souvenir), puis un autre fragment décrit en réalité
une vraie promenade au Bois avec Albertine². Dans la promenade en présence d'Alber-
tine, la « suspension » dans le vide du dessin des feuilles n'est pas mentionnée, ni leur
dorure : « au milieu desquelles le soleil couchant faisait briller quelques feuillages hori-
zontaux et clairsemés ». Dans le fragment du souvenir, c'est l'effet plus spirituel qui est
mis en avant, comme agent qui opère à la fois directement sur le décor et sur le héros :
« il donnait à la couleur de ces feuilles, à la brume de la demi-obscurité, la force d'aller
jusqu'à mon cœur ». De son côté, le Cahier 56, f^o 33 r^o, propose un texte de transition

¹ Nous nous reportons à la transcription du Cahier 54 effectuée pour la publication chez Brepol. PROUST, Marcel, *Cahier 54*. Transcription diplomatique, notes et index par Francine Goujon, Nathalie Mauriac Dyer et Chizu Naka-
kano, Introduction, Diagramme et analyse par Nathalie Mauriac Dyer, Vol. I : IX + 269 p. ; Vol. II : xxxii + 323 p.,
Turnhout, Brepols Publishers & Bibliothèque nationale de France, 2008. Certaines phrases se répètent d'une description
à l'autre

² Probablement la promenade au Bois de Boulogne dans la *Prisonnière* (RTP III, 680).

vers la mise au net. Dans ce feuillet, se trouve aussi un ajout à la marge gauche, transféré au texte publié (*RTP IV*, 140), où il est question de description :

je ne me contentais pas de les voir avec les yeux du corps, ni même avec les yeux de la mémoire ; ils m'intéressaient, me touchaient comme un décor dans lequel un artiste pour le compléter ces pages purement descriptives au milieu desquelles un artiste pour les rendre plus complètes introduit une fiction, tout un roman ; et cette nature prenait ainsi le seul charme de mélancolie qui pouvait aller jusqu'à

Enfin, dans la mise au net, la suppression de la présence du sujet lyrique « je » dans « j'avais à côté de moi » pour mettre en avant Albertine justifie la volonté de faire ressortir le décor et le souvenir qu'il évoque.

Il nous semble que cette description ambulatoire n'est pas seulement un exemple de description « à propagation temporelle », mais qu'elle textualise aussi beaucoup de traits stylistiques analysés dans les chapitres précédents : à savoir, ceux qui expriment le dynamisme psychique et ceux qui instancient une mise en intrigue.

Dans ces deux derniers chapitres, nous avons montré comment nombre de grandes descriptions proustiennes contiennent des traits spécifiques de dynamisme propres à susciter chez le lecteur une *attente* de récit : d'un point de vue macro-textuel global, grâce aux théories narratologiques de Baroni sur la « mise en tension », d'un point de vue micro-textuel nucléaire, grâce au modèle d'analyse linguistique de Krol. L'interaction entre narration et description s'exprime surtout par la médiation du « je » lyrique qui applique un verre subjectivant et dynamisant à sa vision du monde. Ce qui se traduit au niveau textuel par une série de procédés méronymiques (entre autres, les NRC, les NLI et les verbes FM) ayant pour effet d'attirer, puis de capturer le lecteur dans les détails du décor par un mouvement de « zoom ». Ce facteur de rapprochement semble être un élément catalyseur de la perception du dynamisme. La description devient alors un lieu de percepts, à savoir un lieu qui permet des expériences perceptives stimulant l'apparat sensoriel du lecteur. C'est justement le degré de finesse des données sensorielles décrites qui déclenche une expérience testimoniale (*y être*) et substitutives (*en être*). Ce qui peut advenir tant dans des descriptions ambulatoires par « perception inversée », que dans des descriptions d'un point de vue immobile par « mouvement virtuel » du décor, avec ses cas particuliers d'ambiguïté.

CONCLUSION

Nous avons investigué la textualisation de la description dynamique, et en l'occurrence de la description ambulatoire, dans *À la recherche du temps perdu* en mettant en perspective le texte, les avant-textes, ainsi qu'une série d'articles de Proust publiés sur des revues et d'autres ouvrages, tels que *Jean Santeuil* et le *Contre Sainte-Beuve*, et en les soumettant tous à une microlecture linguistique.

D'un point de vue global, nous pouvons dire que Proust pratique essentiellement une description de type expressif et productif, mais aussi, moins souvent, représentatif (Adam) et lisible-réaliste (Hamon). Les fragments de texte qui font l'objet de notre analyse présentent justement un déplacement, à savoir une « sortie de contexte » du morceau descriptif pour « considérer implicitement le milieu comme une réalité *perçue*, non comme réalité déterminante »¹. Le paysage marin de Balbec, par exemple, est reproduit en fonction des *perceptions* sensorielles du héros et il subit une « modalisation ».

Proust pratique aussi, dans une certaine mesure, la description représentative à fonction mathésique, qui trouve sa « justification » dans la présence d'un lieu prétexte : la fenêtre de la chambre d'hôtel de Balbec pour la description statique de la mer, puis les hauteurs de la falaise pour la description de la campagne et du paysage marin lors de l'excursion en voiture avec Madame de Villeparisis. En revanche, la fonction mimésique occupe une place moins importante dans les textes analysés. Le cadre de l'histoire, à savoir le lieu et la dimension spatio-temporels de l'action, on le voit souvent dans l'œuvre, témoigne de certaines incongruences et de certains décalages : par exemple, l'itinéraire du chemin de fer de Balbec est fictif, tout comme la distribution des arrêts².

La fonction sémiotique est utilisée avec modération par Proust : nous en retrouvons quelques exemples dans *Du côté de chez Swann*, lors des promenades à Méséglise et Guermantes, puis dans *Sodome et Gomorrhe*, à l'occasion de la visite improvisée du héros et d'Albertine à Madame Verdurin à La Raspelière. L'écrivain peut aussi choisir une recatégorisation des éléments « statiques », en leur attribuant des sèmes animés ou bien en les plaçant comme sujets de verbes d'action. Ce procédé, qui dynamise à la fois par la sémantique et par la syntaxe, est de ceux que Proust emploie le plus souvent.

¹ Citation de M. Raymond dans ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989, p. 61.

² Cf. FERRÉ, André, *La Géographie de Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1939 et PICHOS, Claude, *Vitesse et Vision du monde*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1973, ainsi que la « Notice » dans *RTP II*, p. 1313-1336 et dans *RTP III*, p. 1236-1247.

Dans les descriptions proustiennes, le rapport diégétique avec le contexte de la fiction est plus important que le rapport mimétique avec le référent réel. Ces liens intratextuels sont à la base des descriptions productives dont Proust fait usage pour atténuer la séparation entre narration et description. Les descriptions dynamiques chez Proust se rapprochent également du type de la description productive ou « créatrice ». Celle-ci tend à valoriser l'activité perceptive, qui « sur-produit » à partir du texte, des images, voire de la matière. Nous retrouvons ce qui s'appelle un « brouillage du référent », qui sert d'abord de blocage de l'illusion référentielle. Gérard Genette avait déjà illustré ce procédé de l'écriture proustienne à propos de la métonymie, et nous avons remarqué que ses exemples appartiennent bien au groupe des descriptions dynamiques repérées dans la *Recherche*.

Points de vue, degrés de dynamisme

Depuis le début de cette étude, nous avons donné des définitions de base pour distinguer, d'un côté, la description *dynamique* et de l'autre, la description *ambulatoire*. Le trait discriminant n'étant pas seulement la présence ou l'absence de mouvement chez le descripteur [+/- immobile], les descriptions ambulatoires peuvent être considérées comme une « spécialisation » des descriptions dynamiques selon une inclusion méronymique. Cette inclusion donne lieu au partage situationnel qui suit : là où certains fragments descriptifs possèdent des sèmes qui suggèrent, renvoient à ou décrivent explicitement les mouvements des objets ou des personnages observés, le point de vue qui les produit n'est pas nécessairement en mouvement. Autrement dit, le dynamisme du paysage, du décor, de l'entourage d'un personnage peut dépendre de deux facteurs.

Premièrement, d'une « vision dynamique » intériorisée du sujet percevant, et alors c'est le produit de l'hypersensorialité, par exemple dans les cas des rêves, des rêveries et de certaines réminiscences. Deux cas sont ici à distinguer : ceux où le décor est immobile et ceux où le décor est en mouvement. Si les fragments sur rêves, rêveries et réminiscences s'avèrent être des « micro-récits » en eux-mêmes, nous pouvons en conclure que le contexte statique ou la position immobile du héros-descripteur n'empêche pas le mouvement : celui qu'impulse l'imagination, et celui que traduit le texte.

Deuxièmement, le dynamisme perçu peut dépendre du mouvement du descripteur et alors deux autres cas se vérifient : ceux où le décor ne bouge qu'en raison du point de vue en mouvement mais reste essentiellement immobile (dynamisme externe de premier degré), ou bien ceux où le décor ou les personnages observés bougent à leur tour sous un regard lui-même mobile (dynamisme externe de second degré).

Il faut rappeler aussi que toutes les descriptions, comme d'ailleurs le récit dans ses démarches générales, passent par le verre déformant d'une narration rétrospective : toute

la *Recherche* est un « macro-souvenir ». Le Narrateur intervient directement (quoique rarement) avec des commentaires directs sur l'un ou l'autre saut temporel, ou bien, de manière indirecte, par des marques linguistiques qui dévoilent par avance des détails, ou qui surtout contribuent à brouiller le référent réel : c'est le cas des descriptions (mais aussi des portraits) dynamiques « à suspense » ou « à surprise ». Ce qui assure, sur le plan de la diégèse, des effets directs sur le lecteur-interprète : les marques stylistiques du mouvement sont responsables de l'expérience testimoniale et substitutive.

Du côté du style : le paysage enveloppant le sujet

Nous avons montré comment le héros proustien en vient à percevoir le monde qui l'entoure avec une acuité d'un degré supérieur à la perception ordinaire, ce degré de profondeur que lui confère son hypersensorialité. L'ouïe et l'odorat sont les moyens privilégiés du dynamisme psychique lors de l'entrée dans les chambres du sommeil, dans les images synesthésiques fabriquées pendant les rêves, dans les moments liminaires du réveil, et ensuite des rêveries et des rêvasseries.

Les descriptions dynamiques se font porteuses de traits stylistiques qui expriment le dynamisme du texte et notamment l'action du paysage *sur* le sujet, opérant une sorte d'enveloppement. Certains de ces traits relèvent du style impressionniste, tels que la substantivation, notamment celle des qualités et des propriétés du thème-titre objet de la perception, qui passe à un niveau syntaxique secondaire dans un SPr introduit par *de* par exemple. Interviennent également au rang de traits stylistiques marqués la juxtaposition de phrases plus ou moins courtes à la place de la subordination typique de l'écriture proustienne, le déplacement (ou pour mieux dire la « descente » ou « démotion ») du « je » lyrique percevant de la position de sujet logique et actif à des positions qui indiquent sa passivation (objet direct, datif ou locatif). Parmi les constructions syntaxiques privilégiées qui mettent en avant la perception du procès dynamique qui affecte le décor, nous avons repéré les infinitives introduites par un verbe de perception (*voir, entendre, sentir, percevoir* etc.) sur le modèle des constructions factitives ou causatives du type *faire + Vinf* + objet, où l'infinitif exprime le plus souvent un mouvement, un procès « en train de » se dérouler, un acte de changement du paysage ou du décor et par lesquelles c'est la perception de ce même mouvement qui est mise en avant, plus que l'objet lui-même. Au niveau microtextuel, c'est plutôt le noyau verbal qui nous révèle le potentiel dynamique du paysage : l'aspect, du point de vue morphologique (les préfixes d'inchoativité ou d'itération par exemple), sémantique et syntaxique.

Ce qu'Apoteloze définit comme l'« opacité » du point de vue, c'est bien l'un des effets les plus frappants des descriptions dynamiques, même dans les décors décrits par un héros « apparemment » statique : c'est le cas du « mouvement halluciné » psychique

du Chapitre 3, celui des descriptions-vue de la mer de Balbec depuis la fenêtre, ou des contemplations artistiques du Chapitre 5. L'opacité du point de vue s'observe également tant dans certains pans des descriptions ambulatoires les plus connues (les promenades des deux côtés, le lever du soleil dans le train) que dans celles moins connues qui mettent en place un dispositif fictiogène d'expérience testimoniale et substitutive par le moyen de procédés méronymiques et de « perception inversée ».

Mise en intrigue du descriptif et effet de la fiction

Dans l'analyse des descriptions dynamiques, nous avons observé une certaine tendance de Proust à déconstruire des techniques descriptives canoniques. Ou du moins celles qui ont été systématisées par la critique jusque-là, non sans être problématisées ou remises en question. Les descriptions proustiennes offrent surtout un aperçu des « coulisses » de la pratique de l'écrivain ; et pas seulement parce que leurs étapes de « fabrication » se montrent lors de l'investigation des avant-textes. La déconstruction est opérée, de manière encore plus moderne, dans le texte définitif lui-même. Dans le rêve de la cité gothique (Chapitre 3), nous avons vu comment des traits stylistiques somme toute « impressionnistes », et pour cela, voués aussi à un rendement « dynamique » du texte, coexistent en fait avec une image « figée » du décor, ou du moins, c'est l'impression générale que nous en avons retenue : une *ekphrasis* dont la fixité est soulignée par la transposition en vitrail. Une sorte d'immobilisation du paysage par l'art. De son côté, l'épisode de la lanterne magique (Chapitre 4) met en scène le dévoilement des artifices de la projection par l'insertion de phrases en guise de « notations de régie » révélant les mouvements qui gouvernent les projections, ainsi que, sur le plan diégétique, l'annulation du pacte d'illusion référentielle auquel devrait se soumettre tout enfant ou « répétiteur » selon le mécanisme du rappel ou du suspense paradoxal. Dans le cas de la visite-déception de l'église de Balbec (Chapitre 5), un commentaire rend encore plus évidente la désillusion du héros, par laquelle il apparaît que c'est le mouvement de l'observateur qui anime les statues. Ce qui annule le dispositif de la « propagation spatiale » qui semblait s'installer dans les plis du texte.

Du point de vue linguistique, nous avons repéré non seulement un large usage de verbes de *Fictive Motion* aptes à animer des représentations statiques, mais aussi un usage massif de l'adjectivation, à laquelle les théories que nous avons consultées n'ont pas consacré assez de place. Peut-on donc parler d'adjectivation dynamique ? Plus que la présence de méronymes nominaux, de verbes de motricité fine, Proust opte pour un choix d'adjectifs de « rupture » et de « sensorialité ».

Kinésies : du décor au portrait

Nous pouvons constater, en outre, que les volumes les plus dynamiques de la *Recherche*, d'après le tableau que nous avons construit (cf. Annexe), sont *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et *Sodome et Gomorrhe*. Plus précisément, les deux volumes, analysés du point de vue génétique, partagent certaines descriptions « éclatées », telles que la « chambre prisme » et la scène de la « désolation au lever du soleil ». Dans *La Prisonnière* et *Le Temps retrouvé*, l'atmosphère crépusculaire domine dans les passages dynamiques en nocturne, au clair de lune notamment. Il s'agit pourtant du volume avec le moins de descriptions dynamiques. En revanche, un certain dynamisme est observable dans des descriptions ponctuelles d'Albertine, dont le corps se fait paysage d'exploration pour le héros. Le dynamisme se glisse jusque dans les boucles de ses cheveux. C'est le cas des « portraits kinésiques ». Du point de vue linguistique, nous avons vu que les NRC expriment une relation de « rupture-continuité » et sont souvent employés pour indiquer un mouvement de « zoom » sur l'objet-tout. Lieu textuel possible de percepts préconstruits, les NRC s'imposent aux sens, comme dans la description dynamique des cheveux d'Albertine jouant au pianola (*RTP III*, 885). Les cheveux à l'aspect changeant révèlent le caractère multiple de la jeune fille, tout comme leur mouvement intrinsèque relevé par des substantifs évoquant le décor d'un paysage âpre comme « pointe », « crêtes », « précipices », mais aussi « boucles », « courbe », « rotation » renvoyant à l'image de la sphère. Étant donné l'étendue et la complexité du corpus qui a fait l'objet de notre analyse, ce type particulier de description dynamique de personne n'a pas été abordé ici, mais il pourra faire l'objet de réflexions et d'analyses ultérieures. L'exploration du dynamisme chez Proust réserve encore de nombreux questionnements, tant d'un point de vue linguistique que d'un point de vue philosophique-phénoménologique.

Notre hypothèse de départ s'interrogeait sur l'existence d'un « mouvement fondamental » présent à plusieurs degrés et sur différents niveaux de la description et qui ferait « bouger » la distinction canonique entre le descriptif (statique) et le narratif (dynamique).

Les descriptions de Proust ne sont-elles vraiment que des descriptions ? Le dynamisme qu'elles exhibent ne conduit-il pas le lecteur à les intérioriser comme des pièces constitutives d'un jeu narratif qui ne se déclare pas d'emblée ?

Nous pouvons donc conclure notre étude par l'évocation de l'image de l'épiphanie. La transformation narrative, c'est le retournement du héros qui s'enrichit d'un savoir à chaque fois irréversible. La description proustienne se charge, de plusieurs manières, d'un dynamisme qui vient corriger l'absence de tension narrative globale : la tension se fait diffuse et répétée, propre à chaque instant d'épiphanie.

ANNEXES

I. OCCURRENCES

Le *Vocabulaire de Proust* d'Étienne Brunet¹ signale dans la *Recherche* dix-sept occurrences du mot « description ». Nous avons remarqué que deux sont à retrouver dans *Du côté de chez Swann*², une dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, quatre dans *Le côté de Guermantes*, deux dans *Sodome et Gomorrhe*, trois dans *La Prisonnière*, trois dans *Albertine disparue*, deux dans *Le Temps retrouvé*. Parmi celles-ci, trois renvoient à des lieux : dans les *Jeunes Filles*, pour désigner un salon de lecture à Balbec³ (*RTP II*, 24), de même dans *Guermantes* pour le salon du faubourg Saint-Germain⁴ (*RTP II*, 670) et celui du baron de Charlus⁵ (*RTP II*, 841). Quatre autres quand il est question de décrire des personnes, dans *Albertine disparue*⁶ (*RTP IV*, 145-146) et *Sodome et Gomorrhe*⁷ (*RTP III*, 234) pour des jeunes filles et, dans ce dernier volume, même pour Charlus⁸ (*RTP III*, 333). Et l'association entre femmes et œuvres d'art n'est pas anodine non plus.

Quatre occurrences sont à retrouver en contexte artistique : dans *La Prisonnière*, notamment en relation aux robes de chambre de Fortuney inspirées aux « anciens »

¹ BRUNET, Étienne, *Vocabulaire de Proust*, avec une introduction de J.-Y. Tadié, Genève/Paris : Slatkine/Honoré Champion, 1983, t. II, p. 399.

² En contexte médical, en relation aux souffrances de la Charité de Giotto après l'accouchement (*RTP I*, 121) : « Françoise qui, ayant voulu regarder ce que le signet marquait, lisait la *description* clinique de la crise et poussait des sanglots maintenant qu'il s'agissait d'une malade-type qu'elle ne connaissait pas. [...] ; dans l'ennui et dans l'irritation de s'être levée au milieu de la nuit pour la fille de cuisine, et à la vue des mêmes souffrances dont la *description* l'avait fait pleurer, elle n'eut plus que des ronchonnements de mauvaise humeur. »

³ « [P]lus loin, derrière un vitrage clos, 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 dans son insouci de ce genre d'impressions elle m'eût ordonné d'y pénétrer. »

⁴ « J'avais beau savoir que le salon Guermantes ne pouvait pas présenter les particularités que j'avais extraites de ce nom, le fait qu'il m'avait été interdit d'y pénétrer, en m'obligeant à lui donner le même genre d'existence qu'aux salons dont nous avons lu la *description* dans un roman, ou vu l'image dans un rêve, me le faisait, même quand j'étais certain qu'il était pareil à tous les autres, imaginer tout différent ; entre moi et lui il y avait la barrière où finit le réel. »

⁵ Je venais en effet de m'apercevoir qu'il y avait vingt-cinq minutes que j'étais, qu'on m'avait peut-être oublié, dans ce salon, dont, malgré cette longue attente, j'aurais tout au plus pu dire qu'il était immense, verdâtre, avec quelques portraits. Le besoin de parler n'empêche pas seulement d'écouter, mais de voir, et dans ce cas l'absence de toute *description* du milieu extérieur est déjà une *description* d'un état interne.

⁶ « J'allai pour plus de sûreté télégraphier à Robert pour lui demander le nom exact et la *description* de la jeune fille, espérant avoir sa réponse avant le surlendemain [...] M'eût-il fallu dessiner de mémoire un portrait de Mlle d'Éporcheville, donner sa *description*, son signalement, cela m'eût été impossible. Je l'avais aperçue de profil, bougeante, elle m'avait semblé jolie, simple, grande et blonde, je n'aurais pas pu en dire davantage. »

⁷ « On prend rendez-vous, et — sans qu'elle ait changé peut-être — là où on croyait, sur la *description* faite ou le souvenir personnel, rencontrer la fée Viviane, on trouve le Chat botté. »

⁸ « Il y a des moments où, pour *peindre* complètement quelqu'un, il faudrait que l'imitation phonétique se joignît à la *description*, et celle du personnage que faisait M. de Charlus risque d'être incomplète par le manque de ce petit rire si fin, si léger, comme certaines œuvres de Bach ne sont jamais rendues exactement parce que les orchestres manquent de ces « petites trompettes » au son si particulier, pour lesquelles l'auteur a écrit telle ou telle partie. »

tableaux de Carpaccio à Venise¹ (*RTP III*, 543) et à l'art de l'argenterie, dans *Albertine disparue* à propos de l'église de Balbec² (*RTP IV*, 82). Enfin, dans le *Temps retrouvé*, l'emploi du substantif s'applique à des contextes esthétiques plus abstraits, tel que le processus d'écriture. En ce qui concerne ses variantes, nous avons repéré un « geste *descriptif* » de Mme de Villeparisis pour se référer à l'église de Carqueville dans les *Jeunes Filles* (*RTP II*, 68) ; des « traits sobres et charmants, *descriptifs* de quelque rue parisienne » pour définir l'environnement sonore et bruyant autour d'Albertine lors de son « téléphonage » nocturne au héros dans *Sodome et Gomorrhe* (*RTP III*, 129) ; les « pages purement *descriptives* » entrecoupées de fiction auxquelles le héros en deuil compare les feuillages d'or du Bois (*RTP IV*, 140). Et encore, une « rage *indescriptible* » que Charlus prévoit chez les personnes non-conviées à la soirée Verdurin qu'il a organisée (*RTP III*, 725) ; l'« enthousiasme *indescriptible* » des troupes passées en revue par l'empereur dans des commentaires écrits par M. Norpois dans un journal en 1870 (*RTP IV*, 218) ; et encore, le « lien *indescriptible* » d'une alliance de mots (*RTP IV*, 468).

Si parmi les premières mentions du mot nous retrouvons celle employée par le héros pour rappeler le petit morceau sur les clochers de Martinville³ (*RTP II*, 691), c'est précisément à la fin de l'œuvre que nous retrouvons la dernière pour un jugement esthétique sur l'action de l'écrivain. Dans le *Temps retrouvé*, il est question pour le Narrateur de dresser un bilan de son chemin initiatique lui révélant le pouvoir unificateur de l'art agissant sur les fragments éparpillés le long des années entre expériences et souvenirs. Ce dernier serait capable de dégager le sens caché d'une description quelconque qui enchaîne ses constituants à travers les « anneaux d'un beau style », ainsi qu'il le ferait en rapprochant deux sensations distinctes pour en dégager leur essence et l'immortaliser à travers la métaphore. Si la description est le champ d'application de départ, l'alliance de mots qui devrait révéler l'essence d'une qualité commune à deux sensations demeure « *indescriptible* ».

On peut faire se succéder indéfiniment dans une *description* les objets qui figuraient dans le lieu *décrit*, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien *indescriptible* d'une alliance de mots (*RTP IV*, 468).

¹ « Les toilettes d'aujourd'hui n'ont pas tant de caractère, exception faite pour les robes de Fortuny. Aucun vague ne peut subsister dans la *description* du romancier [Fortuny, d'après la comparaison dessins-romans], puisque cette robe existe réellement, que les moindres dessins en sont aussi naturellement fixés que ceux d'une œuvre d'art. »

² « Indispensable sans avoir peut-être été en soi et tout d'abord quelque chose de nécessaire, puisque je n'aurais pas connu Albertine si je n'avais pas lu dans un traité d'archéologie la *description* de l'église de Balbec [...] ».

³ « [...] cette voiture eût mérité de demeurer plus mémorable pour moi que celle du docteur Percepiéd sur le siège de laquelle j'avais composé cette petite *description* — précisément retrouvée il y avait peu de temps, arrangée, et vainement envoyée au *Figaro* — des cloches de Martinville. »

Autrement dit, une nomenclature d'objets juxtaposés ne fait pas d'un texte une bonne description, ou mieux une description efficace. L'un des principes esthétiques que Proust repropose le plus souvent au fil des pages, tantôt chez le Narrateur, tantôt chez ses personnages (notamment dans l'étape d'apprentissage intermédiaire représentée par Elstir), c'est justement la métaphore, une garantie de « beau style¹ ». La variété de ces occurrences laisserait ouvertes nombreuses possibilités d'analyse.

¹ PROUST, « À propos du style de Flaubert », dans PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges*, suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, 1971, p. 586 : « [s]eule la métaphore peut donner au style une sorte d'éternité ».

II. TABLEAUX DES CONCORDANCES

Notre analyse du texte de la *Recherche* a dévoilé de nombreuses séquences descriptives dynamiques. C'est le cas des deux descriptions ambulatoires les plus célèbres, celles des « promenades-types »¹ des deux côtés, du voyage en train pour rejoindre Balbec, des excursions à pied et en voiture dans les petits villages de cette localité balnéaire, des sorties dans le crépuscule brumeux de Doncières, et encore des traversées du Paris oriental de la Grande Guerre. Il nous a étonné de voir comment ce ne sont pas seulement des macro-séquences descriptives qui racontent des déambulations, des explorations, des voyages, mais aussi et surtout des fragments de descriptions plus réduits insérés dans le tissu du texte.

<i>Du côté de chez Swann</i>	[Cahiers]	[Dactyl. 1 ; Dactyl 2 ; Placards ; 5 épreuves]
p. 3-9 : le « dormeur éveillé »	CAHIER 3 (fin 1908-début 1909) : ff° 1 à 7 r°, ff° 10 à 18 r° ; CAHIER 5 (fin 1908-début 1909) : ff° 113 et 109 v° et f° 109 r° ; CAHIER 1 (1909) : ff° 71 à 67 v°, 67 r°, 65 v° et 65 r°, 64 et 63 v°, 64 r°, 63 à 61 v°, 62 r°, 61 à 59 v°, 61 à 59 r°, 58 et 57 v° ; CAHIER 8 (1909) : ff° 1 à 6 r°, f° 6 v°, 7 r° et 7 v°, 8 et 9 r° ; CAHIER 26 (1909) : ff° 58 et 59 r°, 58 v°, 59 et 60 r°, ff° 57 à 59 v°	Dactyl. 1 [N.a.fr. 16730] : ff° 1 à 13 r° et 17 à 19 r° ; Dactyl. 2 [N.a.fr. 16733] : f° 2 à 6 r° (ms), 7 à 17 r° ;
p. 9-10 : les projections de la lanterne magique dans la chambre de Combray (« Au pas saccadé de son cheval, Golo... »)	CAHIER 6 (1909) : f° 2 r°, ff° 6 et 7 r° ; CAHIER 8 (1909) : ff° 9v° à 11 v°	Dactyl. 1 : ff° 19-20 r° ; Dactyl. 2 [N.a.fr. 16733] : f° 17 à 19 r°

¹ HOUSTON, John Porter, « Temporal patterns in La Recherche », *French Studies*, janvier 1962 ; trad. fr. dans GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 88-104 et Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 119-121.

- (1) p. 47 : Combray (vu du chemin de fer) ; (2) p. 48 : Combray (à l'habiter)
- (1) et (2) CAHIER 8 [automne-hiver 1909] : f° 9 à 11 r° et f° 47 v° (description générale de l'aspect de Combray est située après le drame du coucher). CAHIER 12 (1909) : ff° 4 et 5 r°
- (1) et (2) Dactyl. 1 [N.a.fr. 16730] : 90 r° ; Dactyl. 2 [N.a.fr. 16733] : f° 94 r°
- L'église de Combray : (1) p. 58-61 : l'église de Combray rue Saint-Hilaire (description de l'intérieur d'un point de vue dynamique, en entrant) ; p. 60 : l'Espace (l'église de Combray), un espace à quatre dimensions ; (2) p. 61 : l'abside de l'église de Combray (le héros entrevoit une église qui ressemble à celle-là) ; (3) p. 62-63 : l'église de Combray (description de l'extérieur d'un point de vue dynamique) : « On reconnaissait le clocher de Saint-Hilaire de bien loin... » ; (4) p. 64 : le clocher de Saint-Hilaire flamboyant (description « postée ») ; le clocher de Saint-Hilaire en brioche et en coussin de velours
- (1) CAHIER 12 [automne-hiver 1909] : ff° 1 r°, 1 v°, 2-3 r° ; (2) CAHIER 12 : f° 4 r° ; (3) CAHIER 12 : longue unité textuelle sur l'église de Combray comprenant six fragments (ff° 1 à 10 r° et f° 1 et 4 v°), notamment aux ff° 4 et 5 r° ; CAHIER 7 : pour l'extérieur de l'église de Combray, f° 21 r° à 24 r°, notamment f° 22 r° ; (4) CAHIER 12 (1909) : ff° 7 à 9 r°
- (1) Dactyl. 1 : 150 à 154 r° (add. ms) ; Dactyl. 2 : f° 152 à 156 r° (2) (3) et (4) : Dactyl. 1 : 154 à 161 r° ; Dactyl. 2 : f° 156 à 160 r°
- (C) possible voisinage génétique avec les morceaux de « tableaux hollandais juxtaposés » - (5) p. 64-66 : description en mouvement du clocher de l'église de Saint-Hilaire et juxtaposition des images d'autres clochers vus par le héros ailleurs (prolepses)
- (5) CAHIER 7 (1909) : ff° 23 à 24 r° ; CAHIER 6 (1909) : ff° 67 et 68 v° (pour le clocher de Chartres) et f° 5 r° (fragment sur le clocher de Combray) ; CAHIER 12 (1909) : ff° 9 et 10 r°
- (5) Dactyl. 1 : f° 161 à 164 r° ; Dactyl. 2 : ff° 160 à 163 r°

- p. 131-184 : promenades à Combray des deux côtés : Méséglise-la-Vineuse (Swann) : idéal de la vue de plaine (p. 133-163). (1) p. 131-132 : « Nous rentrions toujours de bonne heure de nos promenades » ; *p. 132-133 : présentation de Méséglise et Guermantes) (2) p. 133-141 : promenade du côté de Méséglise (troisième mention des aubépines ; les lilas et première apparition de Gilberte Swann) ; (3) p. 143-145 : le vent dans les champs + p. 148-150 : la pluie et l'église de Saint-André-des-Champs ; (4) p. 148-150 : les jours de pluie du côté de Méséglise (bois de Roussainville ; église de Saint-André-des-Champs) ; (5) p. 150-151 : le héros observe la campagne pluvieuse enfermé dans la maison ; (6) p. 152-157 : promenades en solitaire du héros en automne (la pluie, le désir charnel)
- p. 131-184 : promenades à Combray des deux côtés : Guermantes (Villebon) : idéal du paysage de rivière (p. 163-183). (1) p. 163-171 : rue de Perchamps, le cours de la Vivonne, le pêcheur, les carafes dans la Vivonne ; (2) p. 176-177 : promenades du côté de G. après avoir vu la duchesse de Guermantes, réflexions sur le manque de talent pour les lettres, pénétrer dans l'essence des choses ; (3) p. 177-180 : en voiture avec le docteur Percépiéd : les clochers de Martinville
- (1) CAHIER 4 : ff° 15-16 r° ; (2) CAHIER 4 : ff° 25 r° à 27 r°, 25 et 26 v° ; 45 r° ; CAHIER 12 : ff° 16 à 24 r°, 17 à 23 v°. CAHIER 14 : (notamment pour le parc de Swann) ; CAHIER 4 : ff° 25 et 26 r°, 25 et 26 v°, 27 r°, 24 v°, 27 à 44 r°. CAHIER 12 (1909) : f° 99 et 100 v° (notamment pour les fragments sur les aubépines) ; CAHIER 29 (1909-1910) : f° 69 à 71 r° ; CAHIER 14 : f° 35 r° et 34 v° ; (3) CAHIER 7 (1909) : f° 25 r° ; (6) CAHIER 26 (1909) : f° 8 à 12 r° ; f° 9 et 10 v° CAHIER 7 : 25 r° à 29 r° ; CAHIER 11 (1911) : 27 et 28 r°, 27 v°, 29 et 30 r°
- (1) Dactyl. 1 : ff° 196-197 r° ; Dactyl. 2 : 198-199 r° ; (2) Dactyl. 1 : NP r° (199 r°), 200 à 212 r° ; Dactyl. 2 : ff° 201-202 r°, 205 à 217 r° ; (3) Dactyl. 1 : ff° 214 (aussi add. ms marge gauche) à 216 r° ; Dactyl. 2 : ff° 219 à 221 r° ; (4) Dactyl. 1 : ff° 220 à 222 r° ; Dactyl. 2 : ff° 225 à 227 r° et 226 et 227 v° (add. ms) ; (5) Dactyl. 1 : ff° 223 (add. ms marge gauche) à 229 r° ; Dactyl. 2 : ff° 228 à 234 r°
- (1) CARNET 3 : ff° 8v°-9r° ; CAHIER 4 (1909) : ff° 27 à 36 r° ; CAHIER 12 (1909) : ff° 25 à 36 r° et 25 v°, 30 v°, 32v° ; CAHIER 11 (1911) : 7 r° à 19 r° ; (2) CAHIER 11 : ff° 13-14 r° ; (3) article *Le Figaro* « Impressions de route en automobile » (1907) ; CAHIER 11 : ff° 13 à 15 r° ; CAHIERS 29 (1909-1910) : ff° 16 et 17 r°, 16v° ; CAHIER 28 : ff° 14 à 16 r°
- (1) Dactyl. 1 : ff° 238 à 249 r° ; Dactyl. 2 : ff° 243 à 254 r° ; (2) Dactyl. 1 : ff° 255 à 257 r° ; Dactyl. 2 : f° 260-261 r° ; (3) Dactyl. 1 : ff° 257 à 260 r° (add. ms) ; Dactyl. 2 : f° 262-263 r° ; f° 263 v°(ms), 264 r° (add. ms) et 265 r° (ms)

- p. 172 : portrait de la duchesse de Guermandes CAHIER 13 (1910) : ff° 1 et 2 r°, 1 à 3 v°, 4 et 5 r° ; ff° 3 et 4 r° ; f° 4 v° ; CAHIER 11 (1911) : ff° 20 à 24 r°, 34 r°, 23 v°, 25 et 26 r° ; CAHIER 30 : ff° 19 à 21 r°
- p. 372-375 : le rêve de Swann au bord de la mer ; promenade CAHIER 19 : f° 26 et 28 r°. Dactyl. 1 [N.a.fr. 16731] : f° 198 à 200 r° ; Dactyl. 2 [N.a.fr. 16734] : f° 196 à 198 r°
- p. 376 : « sujet intermédiaire » insomniale évoque les chambres de Combray et Balbec CAHIER 26 (1909) : ff° 22 et 23 r°, 22 v°, 24 et 25 r°, 24 v° Dactyl. 1 [N.a.fr. 16732] : f° 2 r° (add. ms marge droite) ; Dactyl. 2 [N.a.fr. 16735] : f° 1 r° (add. Ms marge droite)
- (1) p. 387-388 : promenades et jeux aux Champs-Élysées en hiver : rencontre avec Gilberte Swann ; (2) p. 388-390 : le rayon de soleil sur le balcon [description statique] ; (3) p. 390-391 : la neige (1) CAHIER 27 (1909) : f° 13 à 16 r° ; (2) CAHIER 3 (1908-1909) : ff° 30 et 40 r° ; 40 v° ; CAHIER 1 (1909) : ff° 3 à 5 r°, 4 et 5 v°, 6 r°, 6 v°, 7 à 10 r° ; (3) CAHIER 3 (1908-1909) : ff° 30 et 40 r° ; CAHIER 1 (1909) : ff° 3 à 5 r°, 4 et 5 v°, 6 r°, 6 v°, 7 à 10 r° ; CAHIER 27 (1909) : ff° 18 à 21 r° et suite au 26 r° (1) Dactyl. 1 [N.a.fr. 16732] : f° 20 à 22 r° (add. ms) ; Dactyl. 2 [N.a.fr. 16735] : f° 21 à 23 r° ; (3) Dactyl. 1 [N.a.fr. 16732] : f° 25-26 (add ms marge gauche) r° ; Dactyl. 2 [N.a.fr. 16735] : f° 26 à 27 r°
- p. 408-409 : promenades-pèlerinage du héros quand Gilberte ne va pas aux Champs-Élysées CAHIER 24 : f° 33 r° (aussi add. marge gauche) Dactyl. 1 : f° 43-44 r° ; Dactyl. 2 : f° 46 à 47 r°

(1) p. 409-414 : promenades du côté du Bois de Boulogne pour voir Mme Swann (« comme ces jardins zoologiques où l'on voit rassemblés des flores diverses et des paysages opposés ») ; Mme Swann au Bois ; voir notamment l'apparition de la victoria de Mme Swann (réception du mouvement ; (2) p. 414-420 : promenade au Bois de Boulogne pour aller à Trianon (jardin zoologique ou mythologique) ; l'automne

(1) CAHIER 18 : f° 26 v° (pour des notes sur une promenade au Parc de St Cloud) ; CAHIER 31 (1909) : ff° 10 et 11 r° ; CAHIER 27 (1909) : ff° 34 à 42 r° ; CARNET 2 (1911) : ff° 4 v°, 5 r°, 5v°(pour Mme Swann en voiture) ; (2) pour une version antérieure à la dactyl, texte rédigé à part sur les 17 feuillets d'un Cahier non identifié B.N. « PROUST 21 » (1911) : ff° 198 à 202 r°, 201 et 202 v°, 203 à 206 r°

À l'ombre des jeunes filles en fleurs

[Cahiers]

[Planches corrigées
ms *JF* ; Épreuves *JF*
N.R.F. 1914 ; Pla-
cards Grasset 1914
G]

p. 480 : les Champs-Élysées, les bâtiments, le ciel : promenades entre rêve / réalité	CAHIER 64 [1909-1911] : f° 6 r° (pour différentes versions, f° 3 à 7 r° pour une première rédaction, ensuite 7 à 14 r°)	Winton ¹ : pour une ébauche, Pl. Grasset 1914 [N.a.fr. 16761] : pl. 35iii
p. 581-582 : le « jardin d'hiver » : le passant	CAHIER 23 : f° 10-12 r°. Voir aussi article <i>NRF</i> 1 ^{er} juin 1919 (p. 71-120) « Légère esquisse du chagrin que cause une séparation et des progrès irrégulières de l'oubli » : p. 80-82	Winton : fragment qui n'est pas présent dans Pl. Grasset 1914 [N.a.fr. 16761] : pl. 42iii et suiv.
p. 627-630 : les promenades des Swann au Bois (point de vue du héros en mouvement / immobile tandis qu'Odette se promène)	CARNET 3 : ff° 9 r° et 9 v° (ce morceau n'est pas intégré dans la version définitive)	Winton : fragment qui n'est pas présent dans Pl. Grasset 1914 [N.a.fr. 16761] : pl. 44iv et suiv.

¹ Nous nous reportons parfois à l'ouvrage WINTON, Allison, *Proust's Additions. The Making of À la Recherche du temps perdu*, t. I-II, Cambridge / London / New York / Melbourne, Cambridge University Press, 1977, pour repérer certains fragments qui intéressent notre analyse aux marges des folios des Cahiers.

p. 11-19 paysage en mouvement dans le train : (1) p. 14 : dans le train la nuit ; (2) (A)***passage éclaté*** p. 15-17 : dans le train, le lever du soleil (p. 15-16), les montagnes (la marchande de café au lait : le désir) - voir *Sodome et Gomorrhe* p. 512-513 et 514-515 : le héros se trouve dans sa chambre de Balbec. Sa mère l'entend pleurer et le rejoint. Le lever du soleil depuis la fenêtre : désolation (décision d'épouser Albertine) ; (3) p. 19 : l'arrivée à Balbec-le-Vieux : p. 20-21 le héros visite l'église de Balbec ; (4) p. 21-23 : dans le train, le héros reprend le petit train de Balbec-le-Vieux à Balbec-Plage (« petit chemin de fer »), p. 22-23 : les petites stations

p. 33-34 : voyage immobile depuis la chambre d'hôtel (description statique). (1) p. 33 : première promenade à Balbec-Plage (suggestion), comparaison avec la vue depuis le hublot d'un navire et fenêtre d'une diligence (deux moyens de transport sont mentionnés) ; (2) p. 34 : description depuis la salle à manger, allusion à la falaise (« soleil rayonnant sur la mer » de Baudelaire)

(B) *** « passage éclaté » *** - p. 64-65 : la « chambre prisme » : « [...] Car chacune de ces Mers ne restait plus d'un jour ». La mer depuis la chambre (description statique). Voir le passage de la « mer rurale » (second séjour à Balbec)

(1) CAHIER 2 [fin de 1908] : ff° 29 à 27 r° et 28 à 26 v° ; CAHIER 32 [printemps 1909] : ff° 6 à 17 r° pour une version du départ pour Querqueville en passant par Amiens ; aussi 17 à 23 r°.

(2) Lettre à Georges de Lauris [septembre 1903] depuis Evian ; CARNET DE 1908 : f° 20 r° ; CAHIER 2 [fin de 1908] : ff° 7 et 8 r°, ff° 29 à 27 r° et 28 à 26 v°. CAHIER 32 [printemps-automne 1909] : f° 17 à 23 r° ; CAHIER 70 : ff° 14-15 r° ; *SG II* : CAHIER 32 [automne 1909], CAHIER 71 [1913] et CAHIER 53 [1915] (le soleil bondissant > ballets russes) ; (3) CAHIER 32 : f° 2 v° ; (4) CAHIER 32 : ff° 24 r°, 28 à 31 v°, 30 et 31 r°

CAHIER 38 (« Cahier Mer ») [1910] : f° 1 r° à 8 r°, notamment f° 3 r°

CAHIER 38 : f° 1 à 8 r° ; CAHIER 70 : f° 77-88 r°, pour la « mer rurale » notamment f° 86-87 r° ; CAHIER 37 : f° 4 r°. Voir article *NRF* juin 1914 (p. 921-969)

(2) Winton : Dactyl. 1 CS (« Nom de pays ») : N.a.fr. 16735 : 185-187 r° (f° collé : Proust précise qu'il s'agit du f° 21bis du « gros cahier rouge »). (3) Winton : Dactyl. 1 CS (« Nom de pays ») N.a.fr. 16732 : f° 181 r° et 182 r° (aussi marge) et Dactyl. 2 CS (« Nom de pays ») : N.a.fr. 16735 : f° 189 r° et 190 r° (paperole) ; (4) Dactyl. CS (« Nom de pays ») : N.a.fr. 16735 : 192 à 194 r° (marge et add. en haut de page).

Winton : Dactyl. 1 CS (« Nom de pays ») N.a.fr. 16732 : f° 197 à 200 r° (aussi marge au 198 r°) et Dactyl. 2 CS (« Nom de pays ») : N.a.fr. 16735 : f° 206 à 209 r°

Winton : Dactyl. 2 CS (« Nom de pays ») : N.a.fr. 16735 : f° 230 r° (aussi marge gauche) à 234 r° (version qui se rapproche au montage des textes pour *NRF*)

dans *SG* t. III, p. 179-180. Voir aussi la description du cabinet de toilettes de maman dans *SG* t. III, p. 383

p. 67-74 : excursion en voiture avec Mme de Villeparisis - (1) p. 67-68 : première promenade en voiture avec Madame de Villeparisis (« Nous partions ») ; (2) p. 71 : voiture sur la route ; (3) p. 71-74 : impression des filles croisées sur le chemin

p. 75-80 : excursion à Carqueville avec Mme de Villeparisis - (1) p. 75-76 : église de Carqueville (lierre) ; (2) p. 76-79 : Trois arbres de Hudimesnil ; (3) p. 79-80 : traversée des bois de Chantereine et Canteloup (voir traversée de la forêt de Chantepie dans *SG II*, t. III, 383)

(1) CAHIER 32 : f° 37 à 40 v°, 44-45 v°, 40 v°, 41 à 43 r° avec ajouts sur 42 v° ; CAHIER 29 [fin 1909-début 1910] : f° 12 à 14 r° et 13 v°. Fragment absent dans article *NRF* juin 1914 (après le mot « embaumée dans sa robe d'or », le texte suit par « La voiture de Mme de Villeparisis nous emmenait ») ; CAHIER 70 : ff° 94 r°-96 r°, 93 v°-95 v° ; (2) et (3) CAHIER 30 [milieu de l'année 1910] : ff° 22 à 24 r° ; CAHIER 70 : 88 r°-91 r°, 91 r°-92 r°. Voir article *NRF* juin 1914

(2) CAHIER 70 : ff° 123 r°, 122 v° à 125 v° (aussi marge gauche) ; (3) CARNET 2 : ff° 11 r° à 13 r° (« Villeparisis nous mena à Briseville »). Voir aussi CAHIER 72 (ff° 27 à 29 r°) pour la version de *SG II*. Voir article *NRF* juin 1914 (sauf pour les trois arbres d'Hudimesnil)

juin 1914). Suite : « Madame de Villeparisis faisait atteler de bonne heure »

(1) Dactyl. 1 CS (« Nom de pays ») N.a.fr. 16732 : f° 230 à 232 r° (après « plus foncé que lui », suit le passage en voiture par les bois de l'Arbonne) ; Dactyl. 2 CS (« Nom de pays ») N.a.fr. 16735 : f° 235 à 237 r° ; (2) Winton : add. Ms. N.a.fr. 16732 au f° 238 r° et N.a.fr. 16735 au f° 243 r°. (3) N.a.fr. 16732 : f° 239 suiv. et N.a.fr. 16735 : f° 244 suiv Winton : N.a.fr. 16732, f° 243 à 247 r° (pape-roles) et N.a.fr. 16735, f° 246 et 247 r° et 248 r° (marge) ; (1) Winton : N.a.fr. 16732 : f° 243 ; N.a.fr. 16735, f° 246-247 r° et 248 r° (marge) ; (2) N.a.fr. 16732 : f° 248 à 251 r° ; f° 254 r° (marge) pour « sur les routes comme sans doute dans les musées » ; N.a.fr. 16735, f° 248 à 251 r° ; (3) Dactyl. 1 CS (« Nom de pays ») N.a.fr. 16732 : f° 232 r°

- p. 145-156 : apparition de groupe des jeunes filles sur la digue à Balbec. (1) p. 145-150 : le héros voit un groupe de filles sportives (oiseaux) ; (2) p. 150-153 : le héros commence à en distinguer les traits ; (3) p. 153-156 : réflexion sur les autres filles aperçues lors des promenades
- p. 159-164 : description statique de la mer et du ciel du point de vue de la fenêtre du couloir et de celle de la chambre : comparaison description statique de la mer vs description dynamique. Voir *JF* p. 83-84. (1) p. 159-163 : différents types de mer ; (2) p. 163-164 : l'attente du dîner à Rivebelle
- p. 165-173 : le héros et Saint-Loup arrivent au restaurant de Rivebelle
- p. 176-178 : le héros retrouve sa chambre, le sommeil après la soirée à Rivebelle
- p. 209-210 : Elstir et le Narrateur sur la digue (ce n'est pas une véritable description du paysage mais plutôt une évocation de la Pointe du Raz)
- p. 274-278 : promenade avec Andrée - (1) p. 274-275 : les aubépines : « Je m'arrêtai une seconde... » [souvenir de Combray] (description statique) ; (2) p. 277-278 : les Creuniers
- (1) CAHIER 25 (printemps-été 1909) : ff° 41 à 37 v° ; CAHIER 12 (avant printemps-été 1909) : ff° 111 à 117 r° ; CAHIER 34 (1913) : f° 24 r° ; (2) CAHIER 34 (1913) : f° 24 à 33 r° ; (3) CAHIER 34 (1913) : f° 34 v°
- (1) CAHIER 28 (« Cahier rugueux ») (1910) : ff° 72 v° à 50 r° ; CAHIER 38 (« Cahier Mer ») [1910] : ff° 7 r° et 8 r° ; CAHIER 70 : ff° 139 r° à 145 r° + Reliquat manuscrit N.a.fr. 16729 f° 90 r° (f° « 197 » du CAHIER 70, tandis que le feuillet 196 semble perdu) ; (2) CAHIER 70 (1911) : f° 146 r° (« 198 »)
- CAHIER 38 : 13 v°, 14 v°, 15 r° à 16 r° + la suite au CAHIER 70 : ff° 148 r°
- CAHIER 34 : ff° 18 à 21 r° avec ajout sur le f° 19 v°
- (1) N.a.fr. 16735 : f° 297
- N.a.fr. 16732 : f° 298-299 r° ; 302-303 (marge et Haut de page) r° (jusqu'à « ...mon imagination ») ; N.a.fr. 16735 : f° 298 à 303 r° (jusqu'à « ...mon imagination »). La suite : « Les premiers temps... », § 2 p. 165) ; Pl. Grasset 1914 : pl. 61viii-62v
- Pl. Grasset 1914 [N.a.fr. 16761] : pl. (absent) ; épreuves *NRF* : ff° 316-318 r°
- N.a.fr. 16761 pl. 64vii-viii (« Depuis que j'ai vu...quelle douceur »)
- (1) épreuves *NRF* : f° 406-407 r° ; (2) épreuves *NRF* : f° 409 et 410 (add. Ms marge gauche)

<p>p. 302-304 : fin de saison à Balbec (description statique mais très différente dans les avant-textes)</p>	<p>CAHIER 30 [1910] : ff° 95 à 92 v° et 95 r°-94 r° et CAHIER 38 [1910] : ff° 3 et 4 v°</p>	<p>N.a.fr. 16732 : f° 312 r° ; N.a.fr. 16735 : f° 312 r° ; épreuves <i>NRF</i> : f° 438 à 439 r°</p>
<p>(B) *** « passage éclaté » *** - p. 305-306 (conclusion des <i>JF</i>) : description de Balbec (souvenir / imagination) depuis sa chambre (statique - voir contexte génétique) ; voir le passage de la « chambre prisme » p. 64-65</p>	<p>CAHIER 38 : f° 1 à 8 r° ; CAHIER 70 : f° 77-87 r°. CAHIER 37 : f° 4 r° (ouverture des rideaux par Françoise). Voir article <i>NRF</i> juin 1914</p>	<p>Winton : Dactyl. 1 <i>CS</i> (« Nom de pays ») : N.a.fr. 16732 : f° 229 et 230 r° (pour le passage de la « momie embaumée dans sa robe d'or » qui suit le passage sur la mer rurale et précède les sorties en voiture avec Mme de Villeparisis) ; Dactyl. 2 <i>CS</i> (« Nom de pays ») : N.a.fr. 16735 : f° 230 r° (aussi marge gauche) à 234 r° (version qui se rapproche au montage des textes pour <i>NRF</i> juin 1914). Suite : « Madame de Villeparisis faisait atteler de bonne heure ». Pl. Grasset 1914 [N.a.fr. 16761] : pl. 52ii ; épreuves <i>NRF</i> : 441 r° (aussi paperole)</p>

<i>Du côté de Guermantes</i>	[Cahiers]	Dactyl. 1, dactyl. 2 G [1912-1913] ; Pla- cards Grasset 1914 G ; Placards G N.R.F. [1920-1921]
p. 358-363 : promenade matinale du héros pour voir la duchesse de Guermantes (description dynamique de personnes : visage changeant de la duchesse) - (1) p. 358-359 ; (2) p. 361-363	[Cahiers de brouillons] : Pour les variantes de ce fragment, CAHIER 40 : f° 40 v°. Pour la version publiée, CAHIER 45 : ff° 42 r°-50 r°. Voir aussi article <i>NRF</i> juillet 1914 <i>À la recherche du temps perdu</i> (fragments) (p. 72-124) : notamment p. 88-91	
p. 369-370 : Marcel rend visite à Saint-Loup à Doncières (moyen de transport non détaillé)	[Cahiers de brouillons] : Pour les variantes de ce fragment, CAHIER 38 [1909] : ff° 12 r° à 14 r° et CAHIER 40 : ff° 32 r° à 69 r° pour le séjour à la ville de garnison, notamment f° 41 r° et suiv. Pour la version publiée, CAHIER 45 : f° 50 r°-51 r° + 53 r°. Voir aussi article <i>NRF</i> juillet 1914 (montage de textes) : p. 94	Winton : Pl. <i>NRF</i> 1920-1921 G. N.a.fr. 16762, pl. 6 iv. Dactyl. G 16736, f° 78 pour « dans le nord »
Le héros est logé pour la première nuit dans le quartier de Saint-Loup - (1) p. 380-381 : vue de la colline de Doncières par la fenêtre (fixité) : « brouillard-gout de chocolat ». Ensuite, dans l'hôtel : (2) p. 383-387 : différents types de sommeil ; (3) p. 387-388 : lors d'une « matinée au lit », description statique	[Cahiers de brouillons] : (1) CAHIER 38 : f° 16 v° à 18 r° ; CAHIER 45 : f° 59bis-60 r° découpés ; (2) CAHIER 40 (1910) : f° 47 à 49 v° et 46 v° ; CAHIER 41 (1910) : f 3 et 4 r° ; CAHIER 45 (1912-1913) : ff° 65 r° à 67 r° ; (3) CAHIER 45 : f° 67 r°	Winton : (1) Pl. Grasset 1914 [N.a.fr. 16760] : pl. 9 iii (add. ms du Cahier 45) ; Pl. <i>NRF</i> 1920-1921 G. N.a.fr. 16762 : pl. 7ii-iii ; (2) Pl. Grasset 1914 [N.a.fr. 16760] : marge pl. 9vi ; Pl. <i>NRF</i> 1920-1921 G. N.a.fr. 16762 : pl. 7vi ; marges et paperoles 7vi-viii. (3) Pl. Grasset 1914 [N.a.fr. 16760] :

pl. 9vii ; Pl. *NRF* 1920-1921 *G*. N.a.fr. 16762 : pl. 7vi

- Dans l'hôtel : (1) p. 391 : le héros sort pour aller voir Saint-Loup au quartier (« Les jours...antre des vents ») ; (2) p. 393-394 : le héros sort du quartier pour rentrer dans son hôtel (« Au sortir du quartier...gouter ») ; sensations gardées à l'intérieur de sa chambre ; (3) p. 395-397 : le héros se rend à pied depuis son hôtel à l'hôtel que Saint-Loup a choisi pour dîner, ensuite prend le tramway (« À sept heures je m'habillais...paysans joyeux, ripailleurs et gelés »)
- [Cahiers de brouillons] : (1) CAHIER 45 : f° 70 r° (fragment absent à ce niveau) ; (2) CAHIER 40 : f° 47 à 49 v° pour ce fragment ; CAHIER 35 : f° 59 r° à 60 r° ; (3) CAHIER 40 (1910) : ff° 50 à 52 r° ; CAHIER 35 : ff° 62 r° à 64 r°
- (1) Winton : dactyl. *G* [N.a.fr. 16736] : marge du f° 98 ; var. dans Pl. *Gd NRF* 1920-1921 [N.a.fr. 16762] : pl. 7viii (2) Pl. *Gd NRF* 1920-1921 *G* N.a.fr. 16762 : pl. 8ii-iii ; (3) Winton : dactyl. *G* [N.a.fr. 16736] : marge du f° 105 à 107 r° (aussi add. ms marge gauche) ; Pl. Grasset 1914 [N.a.fr. 16760] : pl. 10viii à 11ii (aussi add. ms marge droite). Pl. *Gd NRF* 1920-1921 *G* [N.a.fr. 16762] : Pl. 8iii à v
- (4) p. 397-398 : rendez-vous avec Saint-Loup et ses amis dans un hôtel pour dîner (mouvement à l'intérieur du restaurant)
- [Cahiers de brouillons] : (4) CAHIER 40 f° 52-53 r° et 52 v° ; CAHIER 35 : f° 64-66 r°
- Winton : Pl. Grasset 1914 [N.a.fr. 16760] : pl. 11ii à iv (aussi add. Ms marge gauche) ; Pl. *Gd NRF* 1920-1921 *G* [N.a.fr. 16762] : pl. 8v-vi
- p. 441-443 : les sorties matinales du héros pour croiser Mme de Guermantes
- [Cahiers de brouillons] : CAHIER 40 : f° 40 v° ; CAHIER 35 : ff° 110 à 112 r°, 119 à 121 r°
- Winton : dactyl. *G* [N.a.fr. 16736] : f° 161 et 162 r° (marges gauche), 163 à 166 r°
- p. 443-444 : le rêve de la cité gothique
- [Cahiers de brouillons] : CAHIER 35 : deux versions, (1) ff° 50 à 57 r° (mise au net de « Noms de pays », destinée à
- Winton : Pl. Grasset 1914 [N.a.fr. 16760] : add. ms sur paperole au pl. 16iv ; dactyl. *G* [N.a.fr. 16736] : ff°

	<p>clure le premier séjour à Balbec) ; (2) ff° 113 à 119 r°, intégrées au ms de « Guermentes I »)</p>	<p>158 et 159 r° (add. ms) et 166 r°</p>
<p>p. 453-456 : promenade pour aller chercher la maîtresse de Saint-Loup. (1) p. 453-454 : le héros et Saint-Loup arrivent au village de banlieue en train ; ils marchent (« Ayant quitté Paris...pavoisés de satin blanc ») (2) p. 455-456 : en chemin vers la maison de la maîtresse de Saint-Loup (« Pour arriver à la maison...glacées d'argent par les rayons ») ; (3) le héros contemple les poiriers et les cerisiers ;</p>	<p>Voir aussi article <i>NRF</i> juillet 1914 (montage de textes) : p. 104, p. 106-107 et p. 109-110</p>	<p>(1) Winton : add. Ms à dactyl. <i>G</i> [N.a.fr. 16736] : f° 175-176 r°. Pl. Gt pl. 17 i à iii (2) Winton : add. Ms à dactyl. <i>G</i> [N.a.fr. 16736] : f° 176 r°. Pl. Gt pl. 17 v-vi</p>
<p>p. 614 : le héros rentre à la maison en voiture avec sa grand-mère malade, atteinte aux Champs-Élysées d'une « petite attaque » (consultation chez un médecin très renommé avenue Gabriel)</p>	<p>[Cahiers de brouillons] : CAHIER 29 (1909) ; CAHIER 14 (1909-1910) : f° 86 v° (aj. postérieur) ; CAHIER 47 : ff° 35 à 69 r° pour la maladie de la grand-mère ; ajout au f° 58 v° pour le retour en voiture (renvoie pax une croix mise au f° 59 r°) ; CAHIER 48 (1910-1911) : ff° 2 à 8 r° (pour la maladie et la morte de la grand-mère uniquement, suite du Cahier 47)</p>	<p>Dactyl. 2 <i>G</i> [N.a.fr. 16737] : f° 18 r° (absence du retour en voiture) ; plus loin, dans la seconde version : add. ms marge gauche au f° 49 r° ; plus loin dans la 3ème version : f° 74 r° ; Winton : Pl. <i>NRF</i> 1920-1921 <i>G</i> [N.a.fr. 16763] : pl. 25i</p>
<p>p. 677-683 : promenade imaginaire du héros au Bois dans les jours qui précèdent le rdv avec Mlle de Stermaria</p>	<p>[Cahiers de brouillons] : CAHIER 48 : ff° 15 à 18 r° et addition de 25 à 27 r°</p>	
<p>p. 683-684 : le héros demande à Albertine de l'accompagner à l'île du Bois en vue du dîner avec Mlle de Stermaria : (1) p. 683 : vers le Bois en voiture ; (2) p. 683 : promenade à pied ; (3) p. 684 : en voiture</p>	<p>[Cahier de brouillons] : CAHIER 48 (1911) : 13 à 15 r°</p>	<p>Winton : Cahiers de mise au net du Côté de Guermentes II : N.a.fr. 16705 : f° 53-54 ; Pl. <i>NRF</i> 1920-1921 <i>G</i>. [N.a.fr. 16763] : pl.</p>

- p. 684-687 : le jour du dîner avec Mme de Stermaria. Matinée au lit (brume mate) et après-midi d'attente : souvenir de Doncières, Rivebelle, Combray
- [Cahier de brouillons] : CAHIER 48 : ff° 14 r°, 14 v° et 15 r°
- Winton : Cahiers de mise au net du *Côté de Guermantes II* : N.a.fr. 16705 : f° 54-56 ; Pl. *NRF* 1920-1921 *G.* [N.a.fr. 16763] : pl. 30 iv-v
- p. 688-692 : Saint-Loup rend visite au héros : souvenir de Combray, de Doncières et Rivebelle ; (1) p. 690-691 : en descendant de l'escalier : réminiscence des soirées à Doncières pour aller au restaurant ; (2) p. 691-692 : en arrivant dans la rue brumeuse et obscure : réminiscence d'une arrivée à Combray
- [Cahiers de brouillons] : CAHIER 38 (1910) : ff° 20-21 r° ; CAHIER 48 (1911) : ff° 16 r° à 18 r° ; ff° 20 r°, 19 v°, 20 v°
- Cahiers de mise au net du *Côté de Guermantes II* : N.a.fr. 16705 : f° 65 (pape-rolé) et 66 ; Pl. *NRF* 1920-1921 *G.* [N.a.fr. 16763] : pl. 31i
- p. 836-840 : le héros se rend en voiture à l'hôtel de M. de Charlus une fois terminée la soirée chez Mme de Guermantes ; différences entre deux types d'exaltations éprouvées dans d'autres voitures : exaltation qui émane des impressions profondes (joie) vs exaltations qui vient de l'extérieur
- [Cahiers de brouillons] : CAHIER 41 (1910-1911) : ff° 53 à 60 r° (voir notamment la variantes des ff° 54 v°, en marge du f° 55 r° et 56 r°, f° 56 v°) ; f° 54v° : évocation de l'épisode des clochers de Martinville et de la madeleine : ce dernier est substitué par celui des trois arbres d'Hudimesnil (mouvement) ; origine du développement qui termine le morceau sur les clochers de Martinville dans CS
- (C) *** « passage recopié » *** - p. 860-861 : le jour de la soirée chez la princesse de Guermantes, le héros guette la cour en attendant la voiture des ducs de Guermantes ; description des toits (« tableaux hollandais juxtaposés »)
- [Cahier de brouillons] : CAHIER 43 (1910-1911) : f° 22 et 23 r° (le « point de vue » sur les toits est substitué par une image fugace de la pluie qui tombe sur les arbres du jardin) ; CAHIER 51
- Pl. *NRF* 1920-1921 *G.* [N.a.fr. 16763] : pl. 45v ; Pl. *NRF* 1920-1921 *G.* [N.a.fr. 16765] : pl. 47v-vi

(1909) : ff° 5 et 6 r° ; [Mise au net] : N.a.fr. 16707 (1916-1919) : morceau absent

Sodome et Gomorrhe

[Cahiers]

[Dactyl. 1, Dactyl. 2, Dactyl. 3 Dactyl. 4 SG I-II ; Épreuves SG II ; « Jalousie »]

- p. 34 : soirée chez les Guermantes : [Cahiers de brouillons] : *la (1) p. 34 : Place de la Concorde (le jour d'été donne à l'obélisque un air de nougat) ; (2) p. 34 description de la lune
- [Cahiers de brouillons] : *la place de la Concorde (chemin à pied et ensuite dans l'omnibus) : CAHIERS 7 et 6 [début 1909] ; pour la lune, le modèle est : CARNET 2 (1915) : f°46 r°-v°. [Ms au net] : CAHIER II : le début de ce cahier est différent par rapport au texte établi
- (1) Épreuves SG II [N.a.fr. 16766] (1921) : f° 1 r° (« Comme je n'étais... « jusqu'à « Mais elle devait ») ; (1) (2) pour la suite, ms non autographe (non parvenu). Cfr. « Jalousie » [N.a.fr. 16728] : f° 1 r et ff° 145 r° -145 v°. Note : ff° 1-144 (transformation de la dactylographie) ; ff° 145-210 (exemplaire corrigé par la main de Proust après publication. Il s'agit de la copie d'impression pour p. 34-136 de *Sodome et Gomorrhe II*)
- p. 56-57 : le jet d'eau d'Hubert Robert dans le jardin de la princesse de Guermantes
- [Cahier de brouillons] : CAHIER 52 (1915-1916) : f° 9, 10 et 10 bis r° ; Reliquat manuscrit N.a.fr. 16729 : f° 122. [Ms au net] : CAHIER II : ff° 37 à 41 r°. Voir aussi l'article ancien « Lettres de

Perse et d'ailleurs. Les comédiens de salon Bernard d'Algouvres à Françoise de Brèves » parue dans La Presse (12 octobre 1899) : première ébauche de la description du jet d'eau, que Proust avait reconnu à la fête des Eaux de Saint-Cloud après en avoir vu une représentation d'Hubert Robert

p. 177-178 : le héros se promène seul sur la route parcourue jadis en voiture avec Mme de Villeparisis (une journée de printemps vs une journée d'été lors du premier séjour à Balbec - voir *Jeunes Filles*) : l'appel des fleurs, le héros voit les pommiers en fleurs (aubépines dans ms, dactyl.)

[Cahiers de brouillons] : Dactylographie *SG II* [N.a.fr. 16739] : f° 47 r°
Aucune mention n'est faite aux Cahiers de brouillons. Pour l'Esquisse XIII, la Pléiade renvoie aux Cahiers 48 et 50 [Ms au net] : CAHIER IV (f° 53 r°-56 r°) et article *NRF* (aucune différence à noter, sauf « elle » au lieu de « grand-mère » et « qu'on allât » au lieu de « qu'elle allât »)

(B) ***passage éclaté*** p. 179-180 : la « mer rurale » (description statique : le héros regarde la mer depuis la fenêtre de sa chambre à Balbec). Voir le passage de la « chambre prisme » (premier séjour à Balbec) dans les *RTP II* p. 64-65

[Cahiers de brouillons] : Dactylographie *SG II* [N.a.fr. 16739] : f° 49 r°. Aussi dans Dactyl. 1 *CS* (« Nom de pays ») N.a.fr. 16732 : f° 228-229 r°
CAHIER 38 : f° 1 à 8 r° ; CAHIER 70 : f° 77 à 88 r°, pour la « mer rurale » notamment f° 86 et 87 r°. [Ms au net] : CAHIER IV (58 r° paperole). Voir aussi article *NRF* juin 1914 : p. 944-945

*p. 180-181 : premier voyage vers Douville (pour visiter Mme de Cambremer à Féterne, puis Mme Verdurin à La Raspelière) dans le petit chemin de fer d'intérêt local (il n'y a pas de véritable description du paysage en mouvement) : rêve de la grand-mère

[Ms au net] : CAHIER IV : 60 r°
Dactylographie *SG II* [N.a.fr. 16739] : f° 50 r°

- p. 181-182 : le héros descend du petit train à Maineville-la-Teinturière. Promenade vers la falaise en direction de Balbec et l'appel des aubépines (« M'écartant de l'éblouissante maison de plaisir...blancheur chiffonnée »)
- *p. 217 : le héros contemple l'horizon avec Albertine, Mme de Cambremer et sa belle-fille sur la terrasse de l'hôtel de Balbec (description statique) + p. 225 : la plage (statique : observation d'un oiseau en mouvement)
- p. 248-259 : deuxième mention du « petit chemin de fer d'intérêt local de Balbec » : (1) p. 249-252 : le héros rend visite à Saint-Loup, récemment arrivé à Doncières et demande à Albertine de l'accompagner. Ils sont conduits par l'omnibus du Grand-Hôtel à la station du petit tram, Balbec-plage, direction Doncières. (2) p. 259 : le héros et Albertine reprennent le train à la gare de Doncières pour rentrer à Balbec. Albertine dans son caoutchouc : « les grandes prairies inondées et muettes »
- p. 259-287 : Dans le petit chemin de fer de Balbec vers La Raspelière : arrêt à Douville-Féterne. Puis p. 287-291 : en voiture vers La Raspelière - (1) p. 288 : « Nous traversâmes d'abord Douville...route de la corniche », (2) p. 289-291 : « De la hauteur où nous étions déjà, la mer n'apparaissait plus...au perron »
- p. 370-373 : le sommeil après la soirée à La Raspelière
- [Ms au net] : CAHIER IV. ff° 61 r° à 65 r°
- [Cahiers de brouillons] : [Ms au net] : CAHIER IV
- (1) Lettre à la comtesse de Maigny (fin 1920, dans *Essais et articles*) : modèle pour le petit train. Voir p. 495. (2) [Cahiers de brouillons] : CAHIER 46 : f° 97 r° [marge gauche]. [Ms au net] : (1) CAHIER V : 26 r°. (2) CAHIER V : f° 26 r°. Pour Albertine en caoutchouc : article « Journée en automobile » [1907]
- [Cahiers de brouillons] : (1) CAHIER 72 : ff° 1-7 r° ; (2) CAHIER 72 : f° 6v° (pape-rolé). [Ms au net] : CAHIER V : (1) (2) ff° 57 r° et pape-rolé. **p. 259 suiv. article *NRF* « En tram jusqu'à la Raspelière » [1921] : p. 641-675. (1) p. 664 (2) p. 666-667
- [Cahiers de brouillons] : CAHIER 59 : ff° 51-54 r°
- Dactylographie *SG II* [N.a.fr. 16739] : f° 51 r° (marge et paperole)
- Dactylographie *SG II*. N.a.fr. 16739 : ff° 119-121 r° ; N.a.fr. 16740 : ff° 1-8 r° (2) f° 8 r°
- Dactylographie *SG III*. N.a.fr. 16740 : ff° 8-39 r° ; (1) ff° 35-36 r° (2) ff° 37-39 r°

- (pour la description du char du sommeil).
- p. 382 et suiv. : Excursions aux alentours de Balbec : le héros sort avec Albertine. (1) p. 383 : le héros et Albertine prennent le petit chemin de fer dans la direction opposée à celle de Féterne, vers Grattevast. (3) p. 383 : le héros et Albertine traversent en voiture la forêt de Chantepie vers l'église de Saint-Jean-de-la-Haise
- (B)*** passage éclaté*** (2) p. 383 : le cabinet de toilettes de maman (description statique). Voir *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. II, p. 64.
- Le héros commande une automobile à Saint-Fargaeau - p. 385-392 : le héros et Albertine en automobile vers La Raspelière (soste à Saint-Jean) - (1) p. 385-386 : en automobile (2) p. 386-392 : dans le domaine des Verdurin : visite à Mme Verdurin (description statique des jardins)
- p. 392-394 : le héros et Albertine en voiture repartent de chez les Verdurin ; description de Beaumont (souvenir des promenades en voiture avec Mme de Villeparisis lors du premier séjour à Balbec, puis en automobile avec Albertine) ; la trajectoire de l'automobile : le mouvement
- [Cahiers de brouillons] : (1) CAHIER 72 : ff° 27-29 r°. (3) CAHIER 72 : f° 27 r°. [Ms au net] : CAHIER VI : (3) f° 8 r°
- (1) et (3) Dactylographie *SG II* N.a.fr. 16741 : ff° 2
- [Cahiers de brouillons] : Dactylographie *SG IV* N.a.fr. 16741 : ff° 1-2. Épreuves *SG II* N.a.fr. 16776 : f° 18
- CARNET 2 (1915) : ff° 34 v°-35 r°. [Ms au net] : CAHIER VI : f° 8 r° (add. marge gauche). Voir aussi article juin 1914 *NRF* : p. 943.
- [Cahiers de brouillons] : (1) CAHIER 72 : f° 33-34 r°. (2) des fragments aux ff° 40 v°-41 r° (ici la moitié du feuillet manque), 41v°et 42 r°. [Ms au net] : (1) CAHIER VI : ff° 13 r° (marge). Un feuillet de ms manque entre le f° 13 et 14. Winton renvoie à la dactylographie N.a.fr. 16741 : ff° 4-10 r° ; (2) CAHIER VI : un feuillet du ms manque (voir dactyl.)
- Dactylographie *SG IV* N.a.fr. 16741 : ff° 3-10 r°. (1) ff° 3-4 ; (2) ff° 4-10 r°.
- [Ms au net] : CAHIER VI : lacune dans le ms (voir dactyl.).
- Dactylographie *SG IV* N.a.fr. 16741 : ff° 10-12 r°

- p. 400-409 : aux alentours de Balbec - (1) p. 400-401 : le héros prend l'automobile : Gourville, Fétèrne, Saint-Mars-le-Vieux, Criquetot ; souvenir des chemins « tous pareils » que le héros avait parcouru autrefois ; (2) p. 401-402 : l'église de Saint-Jean-de-la-Haise, Albertine et le peinture (description statique) ; (3) p. 402-403 : « l'automobile filait » : devant l'église de Marcouville-l'Orgueilleuse ; (4) p. 402-403 : promenade à pied au soleil couchant autour de l'église (mouvement de la toque et de l'écharpe d'Albertine) ; (5) p. 403 : le héros et Albertine remontent en voiture : projet d'aller à Saint-Mars-le-Vêtu (« deux antiques clochers d'une rose saumon ») ; (6) p. 407-409 : le clair de lune en fruit, les rendez-vous nocturnes (aller se promener avec du champagne dans la forêt de Chantepie ou s'allonger en contrebas des dunes au bord de la mer)
- p. 416-417 : le héros va voir les Verdurin à cheval (route sauvage dans les bois) : le héros voit un aéroplane pour la première fois. Souvenir des tableaux d'Elstir vu chez la Princesse de Guermantes
- p. 481-482 : le héros va dîner chez les Verdurin avec Albertine : trajet en voiture le soir (impressions auditives après avoir voyagé en chemin de fer)
- [Cahiers de brouillons] : (4) CAHIER 72 : ff° 32 à 34 r° ; [Ms au net] : CAHIER VI : (1) f° 14 r° (interligne) à 17 r° ; (2) ff° 17-18 r° ; (3) f° 18 r° ; (4) f° 20 bis r° ; (5) f° 20 r° bis (aussi marge gauche) ; f° 21 r° ; (6) f° 27 r° (marge et interligne)
- Dactylographie *SG IV* N.a.fr. 16741 : (1) f° 15 r° (aussi marge gauche et paperole) ; (2) ff° 15 (aussi paperole) et NP r° ; (3) f non numéroté suivant le f° 15 (aussi marge gauche) ; (4) f non numéroté suivant le f° 15 r° ; (5) f° 16 r° ; (6) ff° 20-21 r°
- [Cahiers de brouillons] : Dactylographie *SG IV* N.a.fr. 16741 : f° 38 r°
- CARNET 2 [1915] : ff° 34-39, f° 42v°-44 v°-46 (pour le fragment sur l'aéroplane dans *SG II*, voir notamment f° 34 v°). [Ms au net] : CAHIER VI : ff° 36-39 r° (à partir de *chez la duchesse de Guermantes*)
- [Cahiers de brouillons] : Dactylographie *SG IV* N.a.fr. 16741 : 84-85 r°
- CAHIER 72 : ff° 54 v°-55 r° ; [Ms au net] : CAHIER VI : ff° 106-107 r° (aussi : marge et haut de page)

- *p. 483-484 : le retour de chez les Verdurin dans le petit chemin de fer : ça donne au héros une envie de faire de voyages (description de paysage absente)
- [Cahiers de brouillons] : Dactylographie *SG IV*
 CAHIER 72 : ff° 55 v° à 57 v°, notamment ff° 56 r° et 56v° (morceaux très différents) ; [Ms au net] : CAHIER VI : ff° 108 r° (ajout en marge et paperole)
 N.a.fr. 16741 : ff° 87 r°
- p. 493-496 : trajet de Balbec à Douville dans le petit chemin de fer : (1) p. 493-494 : le héros aperçoit au loin la station de Saint-Pierre-des-Ifs : réflexions sur la perte de charme des noms de pays mais aussi des pays mêmes ; (2) p. 494-495 : le train s'arrête pendant son chemin à plusieurs stations ; évocations des souvenirs liées à ces villes ; (3) p. 495-496 : le sentiment de crainte et de solitude éprouvé lors du premier voyage à Balbec fait place à l'émotion d'un « pays de connaissances » (« terre productive non seulement de châtaigniers et des tamaris, mais d'amitiés »)
- [Cahiers de brouillons] : Dactylographie *SG II*
 CAHIERS 46. CAHIER 72 : ff° 55v° à 57 v°- (1) ff° 57 r°, 55 v° ; (3) Lettre à la comtesse de Maigny (fin 1920, dans Essais et articles) : modèle pour le petit train. Voir p. 495. CAHIER 72 : f° 57 r°. [Ms au net] : (1) CAHIER VII : ff° 2-3 r° ; (2) ff° 3-4 r° ; (3) ff° 4-9 r°
 N.a.fr. 16741 : ff° 94-97 r°

(A) *** « passage éclaté » *** p. 512-515 : (1) p. 512-513 ; (2) p. 514-515 : le héros se trouve dans sa chambre de Balbec ; sa mère l'entend pleurer et le rejoint. Le lever du soleil depuis la fenêtre : désolation (décision d'épouser Albertine). Description dynamique déplacée en contexte statique - voir À l'ombre des jeunes filles en fleurs, p. 15-19 : dans le train, le lever du soleil (p. 15-16), les montagnes (la marchande de café au lait : le désir)

[Cahiers de brouillons] : *JF* (1) pour var. a p. 16 : > lettre à Georges de Lauris [septembre 1903] depuis Évian ; CARNET DE 1908 (CARNET 1) : f° 20 r° + CAHIER 2 : ff° 7 et 8 r°, II. ff° 29 à 27 r° et 28 à 26 v°]. *JF* : voir var. a p. 16 (N.a.fr. 16732, f° 179 ; N.a.fr. 16375 : f° 186 ; N.a.fr. 16761 : f° 186 ; N.a.fr. 16671 : f° 45viii-46i). *SG* : CARNET 2 au f° 26 v° : mention de la « coagulation » ; CAHIER 32 [automne 1909] : f° 20 r° ; CAHIER 71 [1913] : f° 62 r° ; CAHIER 70 : ff° 14 et 15 r° ; CAHIER 53 [1915] (soleil bondissant et ballets russes) : f° 0.1b r° à 7 r°, notamment f° 2-2b r°, 3 r° (fragments aux f° 4-4b, c, d v° et 6 r°) et 7 r°. [Ms au net] : CAHIER VII : ff° 29 r° (paperoles) à 33 r°

(1) pour var. a p. 16 : Dactyl. Premier vol. : « Nom de pays : le pays », N.a.fr. 16732, f° 179 et N.a.fr. 16735, f° 186 ; Plac. Gt 1914 du *G*, N.a.fr. 16761, f° 45 VIII-46 I ; (1) (2) Dactylographie *SG IV* N.a.fr. 16741 : ff° 94-97 r°

<i>La Prisonnière</i>	[Cahiers]	[Dactyl. 1, Dactyl. 2, Dactyl. 3 ; Épreuves P ; Épreuves P
<p>(a) première journée - (1) p. 519 : le héros dans sa chambre de Paris. Réveil en musique, bruits de la rue ; (2) p. 520-521 : jeux de lumières dans le cabinet de toilette ; (3) p. 535-537 : le froid ; plaisir de la solitude ; brindilles dans le feu : souvenir de Combray et Doncières</p>	<p>[Cahiers de brouillons] : (1) CAHIER 3 (1908-1909) : ff° 19 r°, 20 et 21 r°, 23 r°, 24 r°, 23 r, 25 à 27 r° ; CAHIER 50 (1910-1911) : ff° 41, 42 r°, 41 v°, 43 r°, 43 v° ; CAHIER 53 (1915) : ff° 14 et 15 r° ; (2) CAHIER 60 (1919-1920) ; (3) CAHIER 50 (1910-1911) : ff° 47-48 r° ; CAHIER 53 (1915) : ff° 47-48 r°. B. BRUN signale l'apparition du motif dans une première série d'ébauches, notamment dans les avant-texte de 1908-1909 : Proust 45 (f° 7 r° à 8 v°), CAHIER 3 (f° 19 r° à 27 r°), CAHIER 2 (f° 21 v°, envers f° 42 v°). Puis, CAHIER 4 > dans les cahiers Sainte-Beuve, il existe des ébauches de la matinée originelle, que Proust a recomposé ensuite dans le Cahier 50, puis repartis dans les brouillons de la P du Cahier 53, avant d'être redistribuée entre les différentes matinées du texte définitif (<i>RTP III</i>, p. 1114)</p>	<p>J. Milly signale : Dactyl. 1 [N.a.fr. 16742] : f° 1 à 4 ; Dactyl. 2 [N.a.fr. 16744] : f° 1 à 6 ; aussi ajout CAHIER 60 : f° 99 à 102 ; Dactyl. 3 [N.a.fr. 16745] : f° 1 à 7</p>
<p>(b) deuxième journée ; p. 589-590 : le héros se réveille par un autre climat (« comme si la maison avait miraculeusement voyagé »)</p>	<p>[Cahiers de brouillons] : CAHIER 50 (1910-1911) : ff° 45 v°, 49 et 50 r°, 52 et 53 r° ; CAHIER 53 (1915) : ff° 23 à 25 r° et 26 bis r°</p>	

- p. 612-613 : souvenir des promenades avec Albertine à des aérodromes autour de Paris : le héros et la jeune fille observent le vol d'un avion
- [Cahiers de brouillons] : CARNET 2 [1915] : ff° 34-39, f° 42 v°, 44 v°-46 (pour le passage dans *P*, voir notamment ff° 34 r° et v°, puis ff° 44 v° à 46 r°)
- (c) troisième journée (le lendemain de la soirée où Albertine annonce qu'elle se rendra chez les Verdurin) : matinée et soirée chez les Verdurin ; (1) p. 623-626 : les cris de Paris, les « petits métiers » (l'ouïe) ; (2) p. 632 : retour aux cris de Paris
- [Cahiers de brouillons] : (1) et (2) CAHIER 6 (1908-1909) : ff° 66 à 63 v° (1908-1909) ; CAHIER 50 (1909-1910) : ff° 56 r° à 58 r° ; CAHIER 73 (1915) : ff° 1 v° à 5 v° et 8 r°
- p. 643-647 (le héros à la fenêtre) : les cris et les bruits de la rue (par l'oreille et par la vue)
- [Cahiers de brouillons] : CAHIER 6 (1908-1909) : ff° 66 à 63 v° (1908-1909) ; CAHIER 50 (1909-1910) : ff° 56 r° à 58 r° ; CAHIER 73 (1915) : ff° 1 v° à 5 v° et 8 r°
- p. 672-681 : Albertine et le héros sortent en voiture vers le Bois de Boulogne (au mois de février) - (1) p. 672-678 et 680 : vers le Bois de Boulogne (les femmes dans la rue : « les Déesses ») ; (2) p. 680 : promenade à pied ; (3) p. 680-681 : retour chez le héros (Paris nocturne, la lune pleine), « comédie de la rupture avec Albertine »
- [Cahiers de brouillons] : (1) CAHIER 73 : 13 v° ; 18 v° ; 19 r° (jeunes filles en descendant vers Saint-Cloud) ; (1), (2) et (3) CAHIER 53 [début de la Grande Guerre] : 49 r° à 51 r° (la promenade d'Albertine avec le narrateur en voiture + la comparaison d'Albertine avec un fruit à goûter avec tous les sens est développée à partir d'un ajout au f° 21 v° ; (3) CAHIER 73 : 19 v°. [Ms au net] : CAHIER IX : ff° 48 à 62 r° - (1) ff° 48 r° (corps et add. marge gauche)-49 r° (add. marge gauche) et suiv. ; (2) ff° 60 r° (3) ff° 60 à 62 r°

(d) quatrième journée (le lendemain de la soirée Verdurin, p. 863) ; p. 906-911 : Albertine et le héros sortent en voiture pour aller à Versailles - (1) p. 906-907 : aller (le ciel « bleu radieux », le « promeneur couché », le train et l'aéroplane) ; (2) p. 909-911 : retour : le soir, « le dessin des monuments de Paris », le clair de lune, la discussion littéraire [Cahiers de brouillons] : (1) CARNET 2 : ff° 34 r° à 38 v°, pour une toute première version du promeneur couché ; CAHIER 55 : 40 r°, 41 r°, 42 r° ; (2) CAHIER 54 : ff° 54-55 v°, suite au f° 85 v° ; CAHIER 55 (1915) : f° 42 r°. [Ms au net] : (1) CAHIER XI : f° 135 r° ; (2) CAHIER XII : ff° 1 à 4 r°

(e) cinquième et dernière journée ; p. 911-915 : le réveil, une matinée de printemps. Albertine est partie : p. 911-912 : sensations auditives ; p. 912-913 : odeur de pétrole d'une automobile, souvenir de Balbec [Cahiers de brouillons] : CAHIER 4 (version originaire), repris du CAHIER 50, puis une nouvelle rédaction dans le troisième et dernier cahier de brouillon de la *P*, le CAHIER 55 (*RTP III*, p. 1170)

Albertine disparue

[Cahiers]

[Dactyl. 1, Dactyl. 2 de
*F > AD ; Épreuves
AD ; AD N.R.F. 1925]*

p. 139-142 : promenade du héros en voiture au Bois de Boulogne et souvenir d'Albertine. (1) p. 139-140 : le héros, en voiture vers le Bois, ressent le souvenir d'une promenade avec Albertine (« l'horizontalité clairsemée des feuillages d'or ») ; (2) p. 141-142 : suite de la promenade en voiture : le regard du héros croise celui des jeunes filles sur son chemin (« les jeunes filles dont était innombrablement fleuri ce beau jour ») [Cahiers de brouillons] : (2) CAHIER 36 : ff° 32 à 41 (les quatre jeunes filles) ; (1) (2) CAHIER 54 : ff° 15 v° à 16 v° (promenades en automne) ; 20 v° et 21 v° (souvenirs d'Albertine) ; 54 v° à 55 v° (souvenir de la promenade avec Albertine) ; 85 v° à 87 v° (suite du souvenir de la promenade avec Albertine) ; CAHIER 56 : 33 r° à 37 r° (promenade au Bois. Mlle d'Éporcheville). Voir p. 142 et suiv. dans *RTP IV*.

[Ms au net] : CAHIER
XIII : ff° 97 à 103 r°

[VENISE]

p. 202-203 : l'Ange d'Or du campanile de Saint-Marc (souvenir de l'ardoise noire de Saint-Hilaire)

[Cahiers de brouillons] : Dactylographies de *La Fugitive* devenue *Albertine disparue*, corrigées par Robert Proust. N.a.fr. 16748, N.a.fr. 16749
CAHIER 3 (1908) (CSB) : ff° 43 r°, 42 v° ; ff° 38 v°, 38 r° et 36 r° ; CAHIER 48 (1911) : f° 53 r°. [Ms au net] : CAHIER XIV : 78 et 79 r°

p. 203-209 : le héros se trouve à Venise avec sa mère - (1) p. 203-205 : première sortie du héros le matin à Venise : comparaison entre Venise et Combray (« à Venise où la vie quotidienne n'était pas moins réelle qu'à Combray ») ; il revient en gondole chercher maman qui l'attend à la fenêtre de l'hôtel ; (2) p. 205-207 : les explorations des après-midi en gondole dans la Venise « plus réaliste, des humbles *campi*, des petits *rii* abandonnés » : il croise des femmes du peuple ; (3) p. 207-208 : le héros revient à pied par de petites *calli*, il arrête des filles du peuple et il pense à Albertine ; (4) p. 208-209 : le héros retrouve sa mère, ils appellent une gondole pour les ramener : ils pensent à la grand-mère

[Cahiers de brouillons] : Dactylographies de *La Fugitive* devenue *Albertine disparue*, corrigées par Robert Proust > N.a.fr. 16749 : ff° 117 et 118 r°
CAHIER 3 (1908) (CSB) : ff° 43 r° à 34 v° ; 38 v° à 31 v° ; CAHIER 48 (1911) : 40 r° à 43 r°. ff° 47 r° à 51 r° (voyage à Venise, souvenir de la grand-mère) ; ff° 53 r° - 65 r° (Venise) [transcription K. Yoshikawa et Jo Yoshida] ; CAHIER 56 : ff° 56-56bis r° (Yoshida remarque qu'il ne s'agit pas d'une variante mais d'un ajout : fragment utilisé plus tard comme conclusion de la station du baptistère). Pour une toute première version de la promenade à Venise/Paris : CARNET 2 : ff° 46 r° à 47 v°. [Ms au net] : CAHIER XIV : ff° 78 r° à 97 r°

Dactylographies de *La Fugitive* devenue *Albertine disparue*, corrigées par Robert Proust. N.a.fr. 16748, N.a.fr. 16749

Dactylographies de *La Fugitive* devenue *Albertine disparue*, corrigées par Robert Proust > N.a.fr. 16749 : ff° 117 et 118 r°

(C) *** « passage copié » *** - p. 229-230 : promenade du héros à Venise en nocturne ; voir *G t. III*, p. 860-861 sur les « tableaux hollandais juxtaposés » : point de vue sur les toits en attendant les Guermantes

[Cahiers de brouillons] : CAHIER 3 (1908) ou le premier des cahiers du *CSB* : ff° 43 r° à 42 v°, 41 v°, 41 r° ; ff° 38 à 33 v° ; ff° 38 r°, 36 à 34 r°, 33 à 31 v° ; CAHIER 48 (1911) : ff° 54 à 56 v° ; ff° 62-63 r°, f° 62 r° ; [transcription K. Yoshikawa et Jo Yoshida]. [Ms au net] : CAHIER XIV : f° 121 r° à 124 r°

p. 234 : départ du train de Venise en direction de Paris (mention de Padoue et Vérone)

[Cahiers de brouillons] : CAHIER 50 : 16 r° à 22 v° (suite du voyage. Fin du séjour à Venise). [Ms au net] : CAHIER XV : f° 14 r°

p. 266 et suiv. : le héros demeure à Tansonville chez Gilberte et Saint-Loup - (1) p. 266-267 : les deux reparcourent le même chemin que jadis à Combray ; (2) p. 268-269 : les promenades des deux côtés (« les trois étonnements »)

[Cahiers de brouillons] : (2) CAHIER 4 : ff° 35 à 43 r° ; CAHIER 12 : ff° 16 r° à 18 r°. [Ms au net] : CAHIER XV : ff° 69 r° à 71 r°

Le temps retrouvé

[Cahiers]

[Dactyl. 1, Dactyl. 2
TR ; Épreuves *TR*
N.R.F. 1927 ;
Épreuves *TR La Gerbe*
1931]

p. 287-288 : le pastiche Goncourt (*Journal*) ; le héros en voiture vers l'hôtel des Verdurin quai Conti

[Cahiers de brouillons] : CAHIER 55 : ff° 63 r° à 64 r° et 70 r° à 71 r° ; ff° 62 v° à 78 r°. [Ms au net] : CAHIER XV : ff° 101 r° à 102 r°

- p. 313-315 : la Grande Guerre (début 1916), le héros sort après diner pour rendre visite à des amis > promenade dans un Paris désert et obscure : (1) comparaison nuage-montagne vs avion ; (2) souvenir d'Albertine : simulation d'un rdv manqué ; (3) contraste ombres-lumières : paysage japonisant
- p. 341-343 : une autre promenade au coucher du soleil (été 1916) - (1) p. 341-342 : le héros marche dans un Paris au style oriental ; (2) p. 342-343 : portrait à suspense de Charlus
- Paris la nuit et les signes de la guerre - (1) p. 380-382 : un spectacle d'avions (« Le clair de lune était comme un doux magnésium continu ») lors de la rencontre avec M. de Charlus ; (2) p. 387-388 : « une nuit transparente et sans un souffle » ; (3) p. 388-389 : Après le départ de Charlus, le héros s'égaré dans les rues de Paris : « l'Orient de Mille et Une nuits » et la vision fugace de l'ubiquité de Saint-Loup ; (4) p. 412-413 : le héros sort de l'hôtel de Jupien : « Je pressai le pas pour le fuit comme un voyageur poursuivi par le mascaret, je tournais en cercle dans les places noires d'où je ne pouvais pas sortir » ; Paris – Pompéi : l'obscurité dans les rues fait que le héros repense à l'hôtel de Jupien
- [Cahiers de brouillons] : [Ms au net] : CAHIER XVI : ff° 17 r° à 21 r°
- [Cahiers de brouillons] : (1) CAHIER 49 : f° 42 r° (pour le vol d'avion et la représentation à l'Opéra) ; CARNET 2 ff° 56 à 58 r°. [Ms au net] : CAHIER XVIII : (1) ff° 17 à 21 r° (paperole ouverte) ; (2) ff° 24 r° à 26 r° ; (3) ff° 57-58 r° (paperole) ; (4) paperole f° 56, marge f° 57 et marge f° 58
- Dactyl. 1 TR [N.a.fr. 16750] : (1) f° 65 r° ; (2) ff° 66 et 67 r° ; (3) ff° 67 et 68 r°
- Dactyl. 1 TR [N.a.fr. 16750]
- Dactyl. 1 TR [N.a.fr. 16750]

- p. 433-434 : le héros rentre à Paris après son second séjour dans une maison de santé ; trajet en chemin de fer et prise de conscience de son manque de dons littéraires (le train est à l'arrêt en pleine campagne) [Cahiers de brouillons] : pour les arbres : CARNET I, ff° 4 v° et 5 r° ; CAHIER 58. [Ms au net] : ff° 9 à 13 r° + var. ff° 9 et 10 v°. CAHIER XVIII : ff° 89 r° (paperole ouverte) à 91 r°
- p. 436-437 : le héros se rend à l'hôtel du prince de Guermantes et traverse l'avenue du Bois, en voiture [Cahiers de brouillons] : pour la matinée chez la Princesse de Guermantes : CAHIER 51 ff° 17 r° à 22 r° (première ébauche : 1909) ; CAHIER 74 : ff° 22 r° et 23 r° et 93 à 95 r° (postérieure à 1916). [Ms au net] : CAHIER XVIII : ff° 95 r° à 98 r° Dactyl. 1 TR [N.a.fr. 16750] : ff° 248 et 249 r°

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE PROUST

- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Pierre Clarac et Yves Sandres, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, 3 vol.
- PROUST, Marcel, *Carnets*, édition publiée sous la direction de Florence Callu et André Compagnon, Paris, Gallimard, 2002.
- PROUST, Marcel, *Choix de lettres*, présentées et datées par Philip Kolb ; préface de Jacques de Lacretelle, Paris, Plon, 1965.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges*, suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, 1971.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux Mélanges* ; Préface de Bernard De Fallois, Paris, Gallimard, 1954.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987.
- PROUST, Marcel, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisir et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, 1971.
- PROUST, Marcel, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, Paris, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust » n° 8, 1976.
- PROUST, Marcel, *Les Pastiches de Proust*, édition critique et commentée par Jean Milly, Paris, Armand Colin, 1970.
- PROUST, Marcel, « Vacances de Pâques », *Le Figaro*, 25 mars 1913, p. 1-2.
- PROUST, Marcel, « Impressions de route en automobile », *Le Figaro*, 19 novembre 1907, p. 1.

Fonds Marcel Proust. — À la recherche du temps perdu. — Manuscrits autographes. Soixante-quinze cahiers de brouillons comportant des ébauches des différentes parties de la *Recherche* à divers stades de leur rédaction, des cahiers dits de « mise au net », carnets de notes, dactylographies, épreuves et placards. Disponibles sur : www.gallica.bnf.fr.

Édition des Cahiers

- PROUST, Marcel, *Cahier 53*. Transcription diplomatique, notes et index par Nathalie Mauriac Dyer, Pyra Wise et Kazuyoshi Yoshikawa, Introduction par Nathalie Mauriac Dyer et Kazuyoshi Yoshikawa, Diagramme et analyse par Nathalie Mauriac Dyer, Vol. I : XI + 209 p., Vol. II : XL + 255 p., Turnhout, Brepols & Bibliothèque nationale de France, 2012.
- PROUST, Marcel, *Cahier 54*. Transcription diplomatique, notes et index par Francine Goujon, Nathalie Mauriac Dyer et Chizu Nakano, Introduction, Diagramme et analyse par Nathalie Mauriac Dyer, Vol. I : IX + 269 p. ; Vol. II : XXXII + 323 p., Turnhout, Brepols Publishers & Bibliothèque nationale de France, 2008.
- PROUST, Marcel, *Cahier 71*. Transcription diplomatique par Shuji Kurokawa et Pierre-Edmond Robert, Introduction, notes et index par Francine Goujon et Nathalie Mauriac Dyer, Diagramme et analyse par Nathalie Mauriac Dyer, Vol. I : X + 213 p., Vol. II : XXXIV + 265 p., Turnhout, Brepols Publishers & Bibliothèque nationale de France, 2009.

- « Les Cahiers Marcel Proust conservés à la Bibliothèque nationale : inventaire matériel et descriptif », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°1, 1975, p. 13-17.
- Inventaire des matériaux par l'équipe Proust disponible sur le site de l'ITEM : <http://www.item.ens.fr/fonds-proust-numerique/>, <http://www.item.ens.fr/documentation-electronique/>.
- WADA, Akio, *Index général des Cahiers de brouillon de Marcel Proust*, Graduate School of Letters, Osaka University, 2009.

II. POÉTIQUE

1. Poétique, philosophie, arts

- ANSELMINI, Julie, BERCEGOL, Fabienne (dir.), *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Actes du colloque éponyme organisé du 11 au 18 août 2016 à Cerisy-la-Salle, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- ARISTOTE, *Œuvres. Éthiques, Politique, Rhétorique, Poétique Métaphysique*, édition publiée sous la direction de Richard Bodéüs, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- ARISTOTE, *La Poétique*, texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Préface de Tzvetan Todorov, Seuil, 1980.
- AUERBACH, Éric, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 2012 [1968].
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BEAUMARCHAIS (de), Jean-Pierre, COUTY Daniel, *Anthologie des littératures de langue française*, vol. 1 et 2 : (A-L) et (M-Z), Paris, Bordas, 1988.
- BOULOUMIÉ, Arlette, TRIVISANI-MOREAU, Isabelle (dir.), *Le génie du lieu : des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005.
- BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997.
- CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.
- CLÉMENT, Gilles, *Jardins, paysages et génie naturel*, « Leçons inaugurales du Collège de France » n°222, Paris, Collège de France/Fayard, 2012.
- COLLOT, Michel (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Paris, Ousia, 1997.
- DANGELZER, Joan Yvonne, *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine, 1981.
- DE BIASI, Pierre-Marc, « INTERTEXTUALITÉ THÉORIE DE L' », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>.
- DUBOIS, Jacques, *Les romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
- FERRÉ, André, *Géographie littéraire*, Paris, Sagittaire, 1946.
- FERRÉ, André, *Géographie de Marcel Proust avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Sagittaire, 1939.
- GEORGES-MÉTRAL (DE), Alice (dir.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- GILBERT, Paul, « ACTE, philosophie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/acte-philosophie/>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1985.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible* suivi de notes de travail, texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Gallimard, 1964.

- HAUTECOEUR, Louis, *Littérature et peinture en France du XVII au XX siècle. Avec 50 planches hors texte*, Paris, Armand Colin, 1963.
- HUYGHE, René, « L'impressionnisme et la pensée de son temps », *Centenaire de l'Impressionnisme : Grand Palais, Paris, 21 septembre-24 novembre 1974*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1974.
- PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien (dir.), *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- PICHOIS, Claude, *Vitesse et Vision du monde*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1973.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *La transformation des contes merveilleux* et de E. Méléntinski, *L'étude structurale et typologique du conte*, trad. de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1970.
- RICATTE, Robert, *La Création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, Paris, Armand Colin, 1953.
- SERRES, Michel, *Les Cinq Sens*, Paris, Grasset, 1985.

2. Sur Proust : art, poétique et phénoménologie

- BALES, Robert, « Paris », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004, *sub voce*.
- BARATHIEU, Marie-Agnès, *Les Mobiles de Marcel Proust. Une sémantique du déplacement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- BARTHES, Roland, « Proust et les noms », *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1972, p. 118-130.
- BERTHO, Sophie (dir.), *Proust et ses peintres*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, « CRIN 37 », 2000.
- BENJAMIN, Walter, *Sur Proust*, Caen, Nous, 2010.
- BOUILLAGUET, Annick, ROGERS, Brian G. (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires & références 10 », 2004.
- BRUN, Bernard, « Arbre », « Aubépines », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- CERFON, Audrey, « L'oreille hallucinée », *Quatrième journée des jeunes chercheurs proustiens*, organisée par Nathalie Mauriac Dyer, articles réunis et présentés par Audrey Cerfon et Géraldine Dolléans.
- CHABOT, Jacques, *L'Autre et le Moi chez Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle 13 », 1999.
- CHEVALIER, Anne, « Balbec », « Promenade », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- COMPAGNON, Antoine, Cours « Proust, mémoire de la littérature » pour *Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie*, 2006-2007. Disponible sur : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2006-2007.htm>.
- COMPAGNON, Antoine (dir.), *Lire et relire Proust*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2014.
- COMPAGNON, Antoine (dir.), *Proust, la mémoire de la littérature : séminaire 2006-2007 au Collège de France*, texte réunis par Jean-Baptiste Amadieu, Paris, Odile Jacob, 2009.
- COSTIL, Pierre, « Proust, Loti, Barrès », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1960, n°12, p. 211-234.
- DECHANET-PLATZ, Fanny, « Le sommeil et les rêves dans *À la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury », *Fabula/Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1638.php>.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

- EBARA, Izumi, « L'influence du japonisme dans la description spatiale d'À la recherche du temps perdu », *Études de langue et de littérature françaises*, n° 64, 1994, p. 80-92.
- EELLS, Emily, « Elstir à l'anglaise. Proust et la peinture de l'ambiguïté », dans BERTHO, Sophie (dir.), *Proust et ses peintres*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, « CRIN 37 », 2000, p. 37-47.
- ERMAN, Michel, « Les lieux : Combray, Balbec, Paris, Venise », *Un été avec Proust*, Éditions des Équateurs, 2014, p. 149-173.
- EL HAJJI-LAHRIMI, Laïla, *Sémiotique de la perception dans À la recherche du temps perdu*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- FERRÉ, André, *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1939.
- FRAISSE, Luc, *Proust et le japonisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- FRAISSE, Luc, *Le Processus de la création chez Marcel Proust : le fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988.
- GABASTON, Liza, *Le Langage du corps dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 20 », 2011.
- GUYON, Bernard, « Marcel Proust et le mystère de la création littéraire », *Littératures*, n°3, janvier 1955, p. 37-65.
- HENRY, Anne, « Intermittence », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- HUGHES, Edward, « Doncières », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- JOHNSON, J. Theodore, « Tableaux de genre du souvenir », dans BERTHO, Sophie (dir.), *Proust et ses peintres*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, « CRIN 37 », 2000, p. 103-117.
- KOLB, M. Philip, « Proust et Ruskin : nouvelles perspectives », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, 1960, p. 259-273.
- KITTREDGE, Annette, « Des théodolites et des arbres : l'arrêt du train, les arbres d'Hudimesnil (Couliville) », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 24, 1993, p. 39-65.
- KRISTEVA, Julia, « L'imaginaire : écrire la sensation, le regard, le sommeil et le rêve ; Proust auteur moderne », *Un été avec Proust*, Éditions des Équateurs, 2014, p. 123-146.
- KRISTEVA, Julia, « Sensation(s) », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- LEONARD, Diane, « Impression », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- LUPERINI, Romano, « Swann, Odette e l'incontro mancato », *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- MARCHAL, Bertrand, « Note sur le désenchantement du Bois à la fin de *Du côté de chez Swann* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°44, p. 147-154.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Primitives and Primitive arts in the Recherche », *Art's Way*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 11-22.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Impressions soleil levant : Baudelaire du côté de *Sodome et Gomorrhe II* », *Proust aux brouillons*, coll. « Le Champ proustien », Turnhout, Brepols, 2011, p. 227-239.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Défense de Flaubert 1919-1922 », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 30, 1999.
- MIGUIET-OLLAGNIER, Marie, « Réécriture, échos : la gare, l'atelier, la chambre dans « Noms de pays : le pays », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 24, 1993, p. 111-118.
- MIGUIET-OLLAGNIER, Marie, « De l'obélisque au jet d'eau : inversion métaphorique », dans *Cahiers textuels*, n°23, « Lectures de *Sodome et Gomorrhe* de Marcel Proust », Revue de l'UFR de Lettres, « Sciences des Lettres et Documents », textes réunis par Évelyne Grossman et Raymonde Coudert, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2001, p. 71-77.
- MULLER, Marcel, « Charlus dans le métro ou Pastiche et cruauté chez Proust », *Études proustiennes III*, Gallimard, 1979, p. 9-25 ; repris dans *Le Masque d'Abraham et autres*

- essais*, édition établie et présentée par Geneviève Henrot Sostero, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- NATUREL, Mireille, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
- NATUREL, Mireille, « Le rôle de Flaubert dans la genèse du texte proustien », *Bulletin Marcel Proust*, 1993, n° 43.
- NATUREL Mireille, « “À ajouter à Flaubert”, une énigme », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 23, 1992, p. 7-12.
- NATUREL, Mireille, « Les rêves dans la Recherche : tentative d'interprétation », *Paradigmes de l'âme, Littérature et Aliénisme au XIX^e siècle*, par Jean-Louis Cabanès, Didier Philippon et Paolo Tortonese, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012, p. 267-280.
- OLLIVIER, Jean-Pierre, *Proust et les sciences*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 39 », 2018.
- PICON, Jérôme, « Combray », « Vitrail », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Proust et l'objet herméneutique », *Poétique*, n° 13, 1973, p. 2-27.
- ROBERT, Pierre-Edmond, « Autofiction », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- SERÇA Isabelle, « Automobile », « Chambre », « Lanterne magique », « Sommeil », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- SIMON, Anne, *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- SIMON, Anne, « Le sens du monde et la femme-atlas : l'incorporation du paysage chez Proust », *Die Korrespondenz der Sinne*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- SIMON, Anne, « Désir », « Regard », « Sommeil », « Subjectivité », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- SIMON, Anne, « Proust lecteur de Maeterlinck : affinités électives », *Marcel Proust 4*, Paris-Caen, Minard, Lettres Modernes, 2004, p. 145-160.
- SIMON, Anne, « Phénoménologie et référence : Proust et la redéfinition du réel », *Littérature*, n°132, 2003, p. 55-70.
- SIMON, Anne, « L'arrière-plan du silence de style de Proust », in *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 325-328.
- SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- SIMON, Anne, « Proust ou le corps expressif malgré lui », *Littérature*, n°119, « L'inscription », 2000, p. 52-64 ; repris dans *La Rumeurs des distances traversées*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- SIMON, Anne, « De Sylvie à la Recherche : Proust et l'inspiration nervalienne », *Romantisme*, n°95, 1997, p. 39-49.
- SIMON, Anne, « Proust et la superposition descriptive », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°25, 1994, p. 151-166.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard, Bibliothèque nationale de France. Réunion des musées nationaux, 1999.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le Roman*, Paris, Gallimard, 1971.
- TSUMORI, Keiichi, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 28 », 2014.
- UENISHI, Taeko, *Le Style de Proust et la peinture*, Paris, SEDES, 1988.
- VAGO, Davide, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- VERNA Marisa, *Le Sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Bern, Peter Lang, coll. « Langues et cultures » vol. 4, 2013.

- VERNA, Marisa et FRIGERIO, Alberto (dir.), *Marcel Proust: Proust e lo spazio*, Atti della giornata di studi, 15 ottobre 2009, Milano, EDUCatt, 2009.
- VERNET, Matthieu, *Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust*, 2013, Thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 2013.
- YOSHIKAWA, Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 14 », 2010.
- YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « Vision et style dans les marines d'Elstir », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°35, Éditions rue d'Ulm, 2005, p. 93-104.
- YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « Impressionnisme », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « Elstir : ses asperges et son chapeau haut-de-forme », BERTHO, Sophie (dir.), *Proust et ses peintres*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, « CRIN 37 », 2000, p. 87-94.

3. Autres ouvrages

- BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal, Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol.
- BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne, Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages [1924-1939]*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- BENJAMIN, Walter, « Il ritorno del flâneur », *Critiche e recensioni*, trad. de l'allemand par A. M. Solmi, Turin, Einaudi, 1979, p. 125-130.
- MAETERLINCK, Maurice, *Le Double jardin*, Paris, Fasquelle, 1904.
- MICHAUX, Henri, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981.
- NERVAL, Gérard de, *Sylvie*, Paris, Gallimard, 2013.

III. LINGUISTIQUE ET NARRATOLOGIE

- ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989.
- ADAM, Jean-Michel, *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Mardaga, 1990.
- ADAM, Jean-Michel, *Le Style dans la langue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997.
- ADAM, Jean-Michel, *La Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 2008.
- ADAM, Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue. Des réponses originales à l'analyse des textes : la reconnaissance des séquences*, Paris, Nathan Université, 1997.
- ADAM, Jean-Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes. Une introduction méthodique à l'analyse des discours*, Paris, Nathan, 1999.
- ADAM, Jean-Michel, « Langue et Texte : Imparfait/Passé simple », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°10, 1976, coll. « Enjeux des textes », p. 49-68.
- BAL, Mieke, *Images littéraires ou Comment lire visuellement Proust*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse/Montréal, XYZ éd., 1997, 223 p.
- BAL, Mieke, « Descriptions. Études du discours descriptif dans le texte narratif », *Lalies*, n°1, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1980.

- BAL, Mieke, *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977.
- BARONI, Raphaël, « Temps, mode et intrigue : de la forme verbale à la fonction narrative », *Modèles linguistiques*, n°71, 2015.
- BARONI, Raphaël, « L'intrigue minimal », dans BEDRANE, Sabrinelle, REVAZ, Françoise, VIEGENS, Michel (dir.), *Le Récit minimal : Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 81-92.
- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- BARTHES, Roland *et alii*, *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982.
- BARTHES, Roland, GREIMAS, A.-J., BREMOND, Claude, ECO, Umberto *et alii*, *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », dans BARTHES, Roland *et alii*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 81-89, publié en *Communications*, n°11, 1968.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1966, coll. « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », p. 1-27.
- BEDRANE, Sabrinelle, REVAZ, Françoise, VIEGENS, Michel (dir.), *Le Récit minimal : Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale (I)*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1996 [1966].
- BESSIÈRE, Jean (éd.), *L'Ordre du descriptif*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- BONNEFIS, Philippe, REBOUL, Pierre (éd.), *La Description*, Lille, Université de Lille III, 1981.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Traversées de l'espace descriptif : de Balzac à Proust », *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988, p. 289-311.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « La pierre descriptive », *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988, p. 209-226.
- DIGIONNET, Rémi (dir.), *Pour une linguistique sensorielle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique 55 », 2018.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « La description mnémonique dans le roman romantique », *Littérature*, n°38, coll. « Le décrit », 1980, p. 3-26.
- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », dans BARTHES, Roland, *et alii*, *Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, p. 158-169.
- GENETTE, Gérard, *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires [Die Logik der Dichtung]*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot ; préf. de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1986.
- HAMON, Philippe, *Le Descriptif*, « ce délaissé de l'impérialisme narratologique... », entretien avec Philippe Hamon par Guillaume Bellon, *Revue Recto/Verso* n°7, Septembre 2011, <http://www.revuerectoverso.com>.
- HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HAMON, Philippe, *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.
- HAMON, Philippe, « Un discours contraint », *Poétique*, n°16, 1973 ; repris dans BARTHES, Roland *et alii*, *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 119-181.
- HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n°12, 1972, p. 465-485.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, p. 86-110.
- HENROT, Geneviève, « Point d'Alençon, "point" Simenon », dans *Les Écritures de Maigret*, Bologna, CLUEB, 1998, p. 45-78.
- ISSACHAROV, Michael, *L'Espace et la Nouvelle*, Paris, José Corti, 1976.

- JACOB, Christian, « Récit de voyage et description », *Lalies*, n°1, 1980, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 131-141.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *Sêmeiotikē : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978.
- KROL, Marta, *Pour un modèle linguistique de la fiction. Essai de sémantique intégrée*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.
- LAUNAY, Michel, « Sourires proustiens », *Littérature*, n°38, coll. « Le décrit », 1980, p. 77-94.
- LYONS, John, *Semantics*, Vol. 2, London/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1977.
- Littérature*, n°61, « Paysages », Paris, Larousse, 1986.
- Littérature*, n°38, « Le décrit », Paris, Larousse, 1980.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.
- MOUREY, Jean-Pierre, « Parcours et figures du paysage urbain », *Littérature*, n° 61, coll. « Paysages », 1986, p. 85-97.
- BANFIELD, Ann, PATRON Sylvie, « Décrire l'inobservé : des événements groupés autour d'un centre vide », traduit de l'anglais (États-Unis) et présenté par Sylvie Patron. Traduction publiée dans la revue *Po&sie*, n° 120, juin 2007, p. 315-334.
- PICOCHÉ, Jacqueline, HONESTE Marie-Luce, « L'expérience de l'espace et sa symbolisation vue à travers la polysémie des mots *bord* et *côté* », *Faits de langues*, n°1, mars 1993, p. 163-171.
- POTTIER, Bernard, *Images et Modèles en Sémantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Essais 16 », 2012.
- POTTIER, Bernard, *Sémantique générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- PRINCE, Gérald, « Récit minimale et narrativité », dans BEDRANE, Sabrinelle, REVAZ, Françoise, VIEGENS, Michel (dir.), *Le Récit minimal : Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 23-32.
- RASTIER, François, *Sémantique interprétative*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- RASTIER, François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, 6^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2016.
- RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », traduit de l'anglais par Pierre Zoberman, dans BARTHES, Roland et alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 91-118 ; publié originalement dans *Columbia Review*, 57, 2, hiver 1978.
- RIFFATERRE, Michael, « Le tissu du texte », *Poétique*, n° 34, 1978, p. 193-203.
- RIFFATERRE, Michael, « Système d'un genre descriptif », *Poétique*, n° 9, Paris, Seuil, 1972, p. 15-30.
- RIFFATERRE, Michaël, « Sémantique du poème », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°23, 1971, p. 125-143.
- RIFFATERRE, Michael, « Le poème comme représentation », *Poétique*, n° 4, Paris, Seuil, 1970, p. 401-418.
- RIFFATERRE, Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n°3, 1969, coll. « La stylistique », p. 46-60.
- TESTANIÈRE, Jacqueline, « L'*ekphrasis* dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », *Cahiers d'études romanes*, n°24, 2011.
- Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1968.
- TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n°8, 1966, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », p. 125-151.
- WEISBERGER, Jean, *L'Espace romanesque*, Neuchâtel, L'Âge d'homme, 1978.
- WEINRICH, Harald, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, trad. de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Seuil, 1973.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, 5^e éd., Bruxelles, De Boeck, 2010.
- WILMET, Marc, *Études de morpho-syntaxe verbale*, Paris, Klincksieck, 1976.

IV. STYLISTIQUE

1. Stylistique générale

- ADAM, Jean-Michel, *Le Style dans la langue*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestle, 1997.
- ALBALAT, Antoine, *La Formation du style par l'assimilation des grands écrivains*, Paris, Armand Colin, 1902.
- APOTHELOZ, Denis, « Figures du mouvement fictif et opacité dans les textes narratifs », dans BIGLARI Amir, SALVAN Geneviève (dir.), *Figures en discours*, Louvain La Neuve, Academia, 2016, p. 35-53.
- BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n°16, 1970, « Recherches rhétoriques », p. 172-223.
- BONHOMME, Marc, *Le Discours métonymique*, Bern, P. Lang, 2006.
- BOUILLAGUET, Annick, *L'Écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996.
- BRES, Jacques, LABEAU, Emmanuelle, « Aller et venir : des verbes de déplacement aux auxiliaires aspectuels-temporels-modaux », *Langue française*, 2013/3 n°179, p. 13-28.
- CAUDAL, Patrick, *La Polysémie aspectuelle*, Thèse de doctorat, Université Paris 7, 2000.
- COHEN, David, *L'Aspect verbal*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- COLLOT, Michel, « La dimension du déictique », *Littérature*, n°38, 1980, « Le décrit », p. 62-76.
- DAVID, Jean, MARTIN, Robert (éds), *La Notion d'aspect*, Paris, Klincksieck, 1980.
- CRESSOT Marcel, *Le Style et ses techniques : précis d'analyse stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- DESCLÈS, Jean-Pierre, « Prépositions spatiales, relateurs et préverbes », dans ROUSSEAU, André (éd.), *La Sémantique des relations*, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université de Lille 3, 2001, p. 87-100.
- DESCLÈS, Jean-Pierre, *Représentation des connaissances : archétypes cognitifs, schèmes conceptuels et schémas grammaticaux*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1985.
- FRANÇOIS, Jacques, « L'arrière-plan causal dans la mise en discours du changement d'état (présentation d'un test sur les verbes psychologiques français) », dans ROUSSEAU, André (éd.), *La Sémantique des relations*, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université de Lille 3, 2001, p. 135-149.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Analyse stylistiques. Formes et genres*, Paris, Armand Colin, 2005.
- FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.
- GARDES-TAMINES Joëlle, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 2001.
- GOUVARD, Jean Michel (dir.), *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005.
- GROUSSIER Marie-Line, « Prépositions et primauté du spatial : de l'expression de relations dans l'espace à l'expression de relations non-spatiales », *Faits de langues*, n° 9, mars, 1997, p. 221-234.
- GIORGI, Alessandra, PIANESI, Fabio, *Tense and Aspect – From Semantics to Morphosyntax*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
- GUIRAUD, Pierre, *Essais de Stylistique*, Paris, Klincksieck, 1969.
- GUIRAUD, Pierre, KUENTZ Pierre, *La Stylistique*, Paris, Klincksieck, 1975.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Le Style en mouvement*, Paris, Belin, 2005.
- JACKENDOFF, Ray, "The Proper Treatment of Measuring Out, Telicity and Perhaps Event Quantification in English", *Natural Language and Linguistic Theory*, n°14, 1996, p. 305-354.
- JENNY, Laurent, *La Vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013.
- JENNY, Laurent, *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis-Presses, 2011.

- JENNY, Laurent, « Du style comme pratique », *Littérature*, n°118, 2000, « Nathalie Sarraute », p. 98-117.
- JENNY, Laurent, « Sur le style littéraire », *Littérature*, n°108, 1997, p. 92-101.
- JENNY, Laurent, « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n°89, « Désir et détours », 1993, p. 113-124.
- JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- KARABÉTIAN, Étienne, *Histoire des stylistiques*, Paris, Armand Colin, 2011.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1980.
- MAZELEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992.
- MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014 (2^e éd.).
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 (4^e éd.).
- MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1994 (3^e éd. corr.).
- MOLINIÉ, Georges, CAHNÉ, Pierre (sous la dir. de), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 (5^e éd. rev. et augm.).
- SANDRAS, Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.
- RASTIER, François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.
- RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.
- SMITH, Carlota, *The Parameter of Aspect*, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers, 1991.
- SPITZER, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1970.
- STOLZ, Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, 2006.
- THELIN, Nils B., *Verbal Aspect in discourse: contributions to the semantics of time and temporal perspective in Slavic and non-Slavic languages*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1990.
- THELIN, Nils B., *L'aspect, le temps et la taxis en français contemporain. Vers une sémantique de la perspective temporelle*, Uppsala, Uppsala Universiteit, Studia Romanica Upsaliensia n°83, 2016.
- VERKUYL, Henk, *A Theory of Aspectuality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

2. Stylistique proustienne

- ARON, Paul, « Sur les pastiches de Proust », *CONTEXTES* [En ligne], n°1, 2006.
- BOUILLAGUET, Annick, *Proust lecteur de Balzac et Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle 15 », 2000.
- BOUILLAGUET, Annick, *Proust et les Goncourt : le pastiche du Journal dans le Temps retrouvé*, Paris, Minard, « Les Lettres modernes », 1996.
- BOUILLAGUET, Annick, « Structures proustiennes de la description », *Marcel Proust 1*, Paris, « Les Lettres Modernes », 1992, p. 83-99.
- BOUILLAGUET, Annick, *Marcel Proust : le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du Titre, 1990.
- BRUNET, Étienne, *Vocabulaire de Proust*, avec une introduction de J.-Y. Tadié, 3 vol., Genève/Paris : Slatkine/Honoré Champion, 1983.
- CHAUDIER, Stéphane, « Proust et l'art du portrait », ANSELMINI Julie, BERCEGOL Fabienne (dir.), *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Actes du colloque

- éponyme organisé du 11 au 18 août 2016 à Cerisy-la-Salle, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 53-79.
- CHAUDIER, Stéphane, « Affleurements de l'intrigue policière dans *À la recherche du temps perdu* », *Cahiers d'études romanes*, n°34, 2017, p. 143-162.
- CHAUDIER, Stéphane, « Tact et contacts dans la *Recherche* », *Marcel Proust aujourd'hui*, n° 9, 2012, Amsterdam/New York, p. 69-95.
- CHAUDIER, Stéphane, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 » dans PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 411-449.
- CHAUDIER, Stéphane, « Proust et la rhétorique », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 37, 2007, p. 77-87.
- CHAUDIER, Stéphane, « L'automne proustien : regards sur le temps », MONTANDON, Alain (dir.), *L'Automne*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 377- 387.
- CHAUDIER, Stéphane, « Proust et les architectures déconstruites », dans CASTELLANI, Marie-Madeleine et PRUNGNAUD, Joëlle. (dir.), *Architecture et discours*, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université de Lille 3, coll. « Travaux et recherches », 2006, p. 195-204.
- CHAUDIER, Stéphane, « Proust et la syllepse vive », dans CHEVALIER, Yannick et WAHL, Philippe (dir.), *La Syllepse, figure stylistique*, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 421-430.
- CHAUDIER, Stéphane, « Incohérence de Proust », dans CALAS, Frédérique, *Cohérence et discours*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006, p. 351-360.
- CHAUDIER, Stéphane, « "Comme", morphème de poéticité », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°35, 2005, p. 105-116.
- CHAUDIER, Stéphane, « Description », *Dictionnaire Marcel Proust* (dir. Annick Bouillaguet, Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- CHAUDIER, Stéphane, « Le Contre Sainte-Beuve et les paradoxes de la rhétorique », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°34, 2004, p. 111-121
- CHAUDIER, Stéphane, *Proust et le Langage religieux : la cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 2 », 2004.
- CHAUDIER, Stéphane, *Vocabulaire religieux et création littéraire : une lecture stylistique de l'œuvre de Proust*, Lille, ANRT, 2001.
- CHAUDIER, Stéphane, « À la recherche d'une figure : les séries d'adjectifs chez Proust », *Bulletin Marcel Proust*, n°50, « Spécial Cinquantaire », 2000, p. 59-80.
- DEBRAY-GENETTE Raymonde, « Phrase, rythme, prosodie : genèse des aubépines », dans GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan, (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 105-141.
- GENETTE, Gérard, « Flaubert par Proust », *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982.
- GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980.
- GENETTE, Gérard, « L'âge des noms », *Mimologiques*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 315-328.
- GENETTE, Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 67-272.
- GENETTE, Gérard, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 41-63.
- GENETTE, Gérard, « Proust et le langage indirect », *Figures II*, Seuil, 1969, coll. « Tel Quel », p. 223-293.
- GENETTE, Gérard, « Proust palimpseste » dans *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 39-67.
- HENROT, Geneviève, « La mémoire involontaire dans la *Recherche* : pour une fictiogenèse, du micro au macro-récit », dans FONVIELLE, Stéphanie (dir.), *Le Récit bref*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Revue d'études proustiennes », 2018.
- HENROT SOSTERO, Geneviève, « De l'impression à l'expression : stylèmes du suspens(e) chez Proust », *Modèles linguistiques*, Tome XXXIX, 2017, vol. 75, « Écriture impressionniste

- et monologue intérieur (I) », articles réunis par Davide Vago, Toulon, Éditions des dauphins, 2017, p. 65-85.
- HENROT SOSTERO, Geneviève, « Proust e l'impressionismo », *Quaderni proustiani*, n°10, mai 2016, p. 53-70.
- HENROT SOSTERO, Geneviève, « Mnémosyne et le bruissement de la langue. Perspective formelle sur la mémoire involontaire », dans KOLB, Katherine, KOTIN MORTIMER, Armine, *Proust en perspectives: visions et révisions*, Paris, Classiques Garnier, « Revue d'études proustiennes », n°2, 2015-2, p. 139-152.
- HENROT SOSTERO, Geneviève, « La réminiscence comme événement : saillance, agentivité, transformation », dans BALLARDINI, Elio, PEDERZOLI, Roberta, REBOUL-TOURÉ, Sandrine, TRÉGUER-FELTEN, Geneviève (éds.), *Les Facettes de l'événement : des formes aux signes*, mediAzioni 15, 2013.
- HENROT SOSTERO, Geneviève et SERÇA, Isabelle (éds.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 30 », 2013.
- HENROT SOSTERO, Geneviève, « L'air(e) transitionnel(le) de Combray », *Europe*, n°1012-1013, « Marcel Proust », août-septembre 2013.
- HENROT SOSTERO, Geneviève, *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lexica 20 », 2011.
- HENROT SOSTERO, Geneviève, « Mémoire et voie moyenne : ou comment dire l'involontaire », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°35, 2005, p. 77-92.
- HENROT SOSTERO, Geneviève, « Allégorie », « Architecture », « Narration », « Poème en prose », « Portrait », « Réminiscence », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- HENROT, Geneviève, « Les Surprises de la mémoire ou la boîte de Pandore », Actes du colloque « Marcel Proust. Surprises de la Recherche » organisé par Julia Kristeva et Raymonde Coudert les 27 et 28 mai 2004, *Textuel*, n°45, 2004, p. 69-86.
- HENROT, Geneviève, « L'architecture du signe », Atti del Convegno Internazionale Proust au tournant des siècles, Università di Bar Ilan, Tel Aviv (Israël), 20-22 novembre 2000, *Marcel Proust 4, Proust au tournant des siècles 1* (éd. Bernard Brun), Paris, Minard, Revue des Lettres Modernes, 2004, p. 273-291.
- HENROT, Geneviève, *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, CLEUP, coll. « Letture e ricerche francesi 4 », 1991.
- HOUSTON, John Porter, « Temporal patterns in *La Recherche* », *French Studies*, janvier 1962 ; trad. fr. dans GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 88-104.
- LEJEUNE, Philippe, « Les carafes de la Vivonne », dans GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (dir.), *Recherche de Proust*, Seuil, coll. « Points », 1962, p. 163-196.
- LOURIA, Yvette, *La Convergence stylistique chez Proust*, Paris, Nizard, 1971.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Poétique de la surprise : Proust et Aristote », Actes du colloque « Marcel Proust. Surprises de la Recherche » organisé par Julia Kristeva et Raymonde Coudert les 27 et 28 mai 2004, *Textuel*, n°45, 2004.
- MILLY, Jean, « Phrase », « Style », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- MILLY, Jean, « Phrase, Phrases », *Marcel Proust 3*, Paris, Minard, coll. « Les Lettres Modernes », 2001, p. 197-216.
- MILLY, Jean, *La longueur de la phrase de Proust dans Combray*, Paris, Honoré Champion/Slatkine, 1986.
- MILLY, Jean, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985.
- MILLY, Jean, *La Phrase de Proust*, Paris, Honoré Champion, 1983.
- MILLY, Jean, « Sur quelques noms proustiens », *Littérature*, n°14, 1974.
- MILLY, Jean, *Proust et le style*, Paris, Minard, coll. « Les Lettres Modernes », 1970.
- MILLY, Jean, « Proust et Henri de Régnier : modes proustiens de l'intertextualité », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 100, 2000.

- MULLER, Marcel, « Incohérence narrative et cohérence mythique dans *À la recherche du temps perdu* », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, mai 1984, n° 36 ; réédité dans *Le Masque d'Abraham. Essais et articles sur À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, (présentés par Geneviève Henrot Sostero), Paris, Classiques Garnier, « Revue d'études proustiennes », 2019.
- MULLER, Marcel, « The Rhetoric of Pseudo-Nature : Or Tropes and Dialectics in Proust's Novel », *Style*, Volume 22, No. 3, Fall 1988 ; réédité dans *Le Masque d'Abraham. Essais et articles sur À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, (présentés par Geneviève Henrot Sostero), Paris, Classiques Garnier, « Revue d'études proustiennes », 2019.
- MULLER, Marcel, « Question du structuraliste au généticien », *Sur la génétique textuelle*, études réunies par D. G. Bevan et P.M. Wetherill, 1990 ; réédité dans *Le Masque d'Abraham. Essais et articles sur À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, (présentés par Geneviève Henrot Sostero), Paris, Classiques Garnier, « Revue d'études proustiennes », à paraître en 2019.
- MULLER, Marcel, *Les Voix narratives dans À la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965 ; réédité par Geneviève Henrot Sostero, Genève, Droz, « Courant critique », n° 2, 2019.
- ROGERS, Brian G., *Proust's Narrative Techniques*, Genève, Droz, 1965.
- SANDRAS, Michel, *Proust ou l'euphorie de la prose*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 18 », 2010.
- SCHMID, Marion, « Proust's Choreographies of Writing : *À la recherche du temps perdu* and the Modern Dance Revolution », *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 12, 2015, p. 91-108.
- SCHMID, Marion, « Proust at the ballet: Literature and Dance in Dialogue », *French Studies* n°2, vol. 67, avril 2013, p. 184-198.
- SCHMID, Marion, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 12 », 2008.
- SERÇA, Isabelle, « Genèse de l'interpolation : l'art du montage », *Proust aux brouillons*, Turnhout, Brepols Publisher, « Le Champ proustien », 2011, p. 43-59.
- SERÇA, Isabelle, *Les Coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 15 », 2010.
- SERÇA, Isabelle, « Mouvement de la mémoire/mouvement de l'écriture : la figure de l'interpolation chez Proust », *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, sous la direction de Antoine Compagnon, textes réunis par Jean-Baptiste Amadieu, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 137-156.
- SERÇA, Isabelle, « Écrire le Temps : phrase, rythme et ponctuation chez Proust », *Poétique*, n°153, 2008, p. 23-39.
- SERÇA, Isabelle, « Les différentes déclinaisons de l'ajoutage proustien », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°35, Paris, 2005, p. 67-76.
- SERÇA, Isabelle, « Continuité », « Écriture », « Langage », « Métaphore », « Parenthèse », « Ponctuation », *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Annick Bouillaguet et Brian Rogers), Paris, Honoré Champion, 2004.
- SPITZER, Léo, « Le style de Marcel Proust », *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1970.

V. GÉNÉTIQUE

1. Introduction à la génétique littéraire

- ADAM, Jean-Michel, « Genèse et mise en variation de la langue dans le(s) texte(s). Unité et paliers de traitement (Albert Camus) », dans DE BIASI, Pierre-Marc, HERSCHBERG PIERROT,

- Anne (dir.), *L'Œuvre comme processus*, Actes du Congrès mondial de critique génétique, Cérisy-la-Salle, 2-9 septembre 2010, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 109-120.
- ADAM, Jean-Michel, « Récritures et variation : pour une génétique linguistique et textuelle », *Modèles linguistiques*, n°59, 2009.
- ALBALAT, Antoine, *Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grandes écrivains*, Paris, Armand Colin, 1927 [1903].
- CONTAT Michel, FERRER Daniel (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et Manuscrits », 1998.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde *et alii*, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.
- DE BIASI, Pierre-Marc, *Génétique des textes*, CNRS Éditions, Paris, coll. « Biblis », 2011.
- DE BIASI, Pierre-Marc, HERSCHBERG PIERROT, Anne (dir.), *L'Œuvre comme processus*, Actes du Congrès mondial de critique génétique, Cérisy-la-Salle, 2-9 septembre 2010, Paris, CNRS Éditions, 2017.
- GRÉSILLON, Almuth, « La critique génétique, aujourd'hui et demain », ITEM [en ligne], 2006.
- GRÉSILLON, Almuth, « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier », ITEM [en ligne], 2006.
- GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, « Style et genèse des œuvres (Flaubert, Proust, Barthes) », DE BIASI, Pierre-Marc, HERSCHBERG PIERROT, Anne (dir.), *L'Œuvre comme processus*, Actes du Congrès mondial de critique génétique, Cérisy-la-Salle, 2-9 septembre 2010, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 101-107.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, « De la stylistique à l'étude du style », *La critique au tournant du siècle. Mélanges offerts à Ruth Amossy*, études réunies par Nadine Kuperty-Tsur, Louvain/Paris, Peeters, 2012, p. 69-84.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, « Du style des manuscrits aux styles de genèse », *Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre publiée*, études réunies et présentées par Stéphane Bikialo et Sabine Pétilion, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2012, p. 43-60.

2. Études de critique génétique sur Proust

- ANDRÉ, Julie, *Le Cahier 46 de Marcel Proust : transcription et interprétation*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2009, 2 vol.
- BARDECHE, Maurice, *Proust romancier*, Paris, Les Sept Couleurs, 1971, 2 vol.
- BRUN, Bernard, « À la recherche du Contre Sainte-Beuve », ITEM [En ligne].
- BRUN, Bernard, « Brouillons vs Manuscrits : de l'art proustien d'écrire », *Études françaises*, vol. 28, n°1, 1992, p. 83-90.
- BRUN, Bernard, « Histoire d'un texte : Les Cahiers de la Recherche », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°16, 1985, p. 11-18.
- BRUN, Bernard, « L'inventaire de contenu des cahiers Sainte-Beuve », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°9, 1978, p. 7-10.
- BRUN, Bernard, « Les cent cahiers de Marcel Proust : Comment Proust a-t-il rédigé son roman ? », ITEM [En ligne].
- GRÉSILLON, Almuth, LEBRAVE, Jean-Louis, VIOLLET, Catherine, *Proust à la lettre*, Tusson, Éditions du Lérot, 1990, 210 p.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Horizons mouvants : à propos de la transcription cinétique des manuscrits modernes (Marcel Proust) », DE BIASI, Pierre-Marc, HERSCHBERG PIERROT, Anne (dir.), *L'œuvre comme processus*, Actes du Congrès mondial de critique génétique, Cérisy-la-Salle, 2-9 septembre 2010, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 431-437.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets russes. Une enquête génétique », *Genesis*, n°36, 2013, p. 51-63.

- MAURIAC DYER, Nathalie, Yoshikawa, Kazuoyoshi (dir.), *Proust aux brouillons*, Turnhout, Brepols, 2011.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Les contours d'une édition diplomatique et génétique : Marcel Proust », *Proust 7*, « Proust sans frontières 2 », textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro et Kazuyoshi Yoshikawa, Paris/Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 2009, p. 259-266.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Comment éditer les Cahiers d'ARTP ? L'exemple de "Dux" », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°32, 2001-2002, p. 23-40.
- MAURIAC DYER, Nathalie, *Proust inachevé*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 6 », 2005.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Proust et l'esthétique de la clôture intermédiaire », ITEM [En ligne].
- PUGH, Anthony, « Le séjour à Venise », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, n°9, 1959, p. 29-43.
- QUÉMAR, Claudine, « Rêverie(s) onomastique(s) proustienne(s) à la lumière des avant-textes », *Littérature*, n°28, p. 77-99 : repris dans *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 71-102.
- QUÉMAR, Claudine, « De l'essai sur Sainte-Beuve au futur roman : quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°8, Automne 1978, p. 7-12.
- QUÉMAR, Claudine, « Autour de trois "Avant-textes" de "l'Ouverture" de la Recherche : nouvelles approches des problèmes du Contre Sainte-Beuve » [En ligne], *Bulletin d'informations proustiennes*, n°3, 1976.
- QUÉMAR, Claudine, « Sur deux versions anciennes des côtés de Combray », *Études proustiennes*, II, 1975, p. 159-182.
- YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « Remarques sur les transformations subies par la Recherche autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°7, 1978, p. 7-27.
- YOSHIDA, Jo, « Maladie et mort de la grand-mère. Quelques réflexions génétiques », *Marcel Proust 3. Nouvelles directions de la recherche proustienne 2*, textes réunis et présentés par Bernard Brun, Paris/Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 2001, p. 75-91.
- YOSHIDA, Jo, « Proust et les ballets russes : autour de Nijinski », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°31, 2000, p. 51-64.
- YOSHIDA, Jo, « L'après-midi à Venise : autour de plusieurs textes inédits sur la basilique Saint-Marc », *Cahiers Marcel Proust 14, Études proustiennes VI*, Paris, Gallimard, 1987, p. 167-189.
- YOSHIDA, Jo, « Métamorphose de l'église de Balbec : un aperçu génétique du « voyage au Nord », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°14, 1983.
- WADA, Akio, *La Création romanesque de Proust : la genèse de « Combray »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes 22 », 2012.
- WINTON, Allison, *Proust's Additions. The Making of À la Recherche du temps perdu*, t. I-II, Cambridge/London/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1977.

VI. DICTIONNAIRES

- Dictionnaire grec-français*, A. BAILLY, réd. avec le concours d'E. EGGER ; éd. rev. par L. Séchan et P. Chantraine, avec de nouvelles notices de mythologie et religion par L. Séchan, Paris, Hachette, 2000.

RÉSUMÉ

Cette étude vise à décrire et interpréter les descriptions dynamiques de la *Recherche*, à savoir toute description exprimant un degré plus ou moins marqué de dynamisme lié au mouvement soit du héros, soit du décor tant naturel qu'urbain, mais aussi à leur mouvement conjugué. L'approche linguistique, s'appuyant sur la théorie des types et des prototypes textuels, permet d'entamer une réflexion sur les relations tensives entre le *narratif* et le *descriptif*. L'analyse stylistique et poétique des séquences descriptives explore notamment la modalisation et l'aspect verbal, les systèmes linguistiques privilégiés de la subjectivité textualisant l'effet de mouvement et affectant la participation du lecteur. Les outils de la génétique textuelle intègrent la comparaison multidisciplinaire des descriptions dynamiques entre les avant-textes et le texte établi afin de dévoiler les interactions entre écriture, style et mouvement.

MOTS CLÉS

Proust, mouvement, dynamisme, paysage, tension

ABSTRACT

This study aims to describe and interpret the dynamic descriptions of *In Search of Lost Time*, namely every description expressing any degree of dynamism resulting from the movement of either the Hero or the urban and natural landscape, as well as the movement arising from their interaction. The linguistic approach, supported on the theory of textual types and prototypes, reveals the tension between narration and description. The analysis of descriptive sequences seeks to explore the focalisation, then the modulation of verbal aspect, being both the marks of subjectivity textualising the effect of movement and affecting the reader's participation. Literary genetics integrates the multidisciplinary comparison of the dynamic descriptions between manuscripts and the final version of the novel to further investigate interactions between writing, style and movement.

KEYWORDS

Proust, movement, dynamism, landscape, tension

