Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1991)

Heft: 3

Artikel: "Un invisible oiseau s'ingéniant à faire trouver la journée courte" : des entrevisions au poème de la Recherche du temps perdu

Autor: Wyss, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870609

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«UN INVISIBLE OISEAU S'INGÉNIANT À FAIRE TROUVER LA JOURNÉE COURTE». DES ENTREVISIONS AU POÈME DE LA *RECHERCHE DU TEMPS PERDU*

Les moments poétiques sont nombreux dans la *Recherche,* et ils *s'intègrent* au récit, car toute la matière narrative de ce roman est poétique: c'est le *rapport d'un sujet* aux êtres, aux choses, aux faits. Cette matière apparaît au lecteur principalement sous forme d'*images, reliées en un système conséquent* et dont les éléments sont à la fois proliférants et tout à fait solidaires. C'est ainsi que ce vaste roman fait d'impressions et de sensations dont un «je» veut comprendre le sens, est un poème, et même un poème moderne, car le thème principal en est «Comment on devient poète», savoir la conquête d'un langage qui «fixe» les expériences dans leur caractère absolument individuel.

Voici dans la *Recherche du temps perdu* un moment de pure poésie:

> Divisant la hauteur d'un arbre incertain, un invisible oiseau s'ingéniant à faire trouver la journée courte, explorait d'une note prolongée, la solitude environnante, mais il recevait d'elle une réplique si unanime, un choc en retour si redoublé de silence et d'immobilité qu'on aurait dit qu'il venait d'arrêter pour toujours l'instant qu'il avait cherché à faire passer plus vite.
>
> [I, 135[1]]

Pourquoi «pure poésie[2]»? La narration principale est suspendue, la notation, d'ailleurs totalement subjective, est sans rapport explicite avec l'histoire. Mettez les verbes au présent, et vous

---

1 Les références vont à la nouvelle édition d'*A la recherche du temps perdu* dans la collection de la Pléiade.

2. Le texte qui suit est celui d'une leçon, et j'ai tâché de lui conserver çà et là son caractère de communication orale, ce qui explique en particulier la fréquence des italiques.

obtenez une de ces entrevisions, apparemment anodines, mais troublantes en profondeur, qui caractérisent une partie non négligeable de la poésie moderne. Encore «entrevision» n'est-il pas le mot exact, car c'est plutôt d'une espèce de vision auditive qu'il s'agit ici. L'oiseau, invisible, arpente l'espace par son chant, mais ce chant et le silence qui s'y oppose abolissent l'instant et transforment l'espace en durée.

La poésie n'est certes pas dans la personnification naïve de cet oiseau qui «s'ingénie», qui «cherche»; elle est dans le caractère incertain de l'arbre, dans l'invisibilité de l'oiseau, dans son absence en tant qu'oiseau et sa présence comme chant, dans le rapport dynamique perçu entre des choses disparates — un arbre et un chant d'oiseau, un oiseau et la solitude environnante; un chant d'oiseau et le silence et l'immobilité —, elle est dans la projection opérée par le sujet de son sentiment tout intérieur vers l'extérieur, dans le transfert de sa perception abstraite et affective à l'image concrète, dans la métamorphose de l'espace en temps (diviser la hauteur — faire la journée courte), puis du temps en espace (silence et immobilité), bref dans le sentiment que le lieu et le moment coïncident.

Voici, pour notre plaisir, quelques autres phrases de même nature:

> Dans chaque jardin le clair de lune, comme Hubert Robert, semait ses degrés rompus de marbre blanc, ses jets d'eau, ses grilles entrouvertes. Sa lumière avait détruit le bureau du Télégraphe. Il n'en subsistait plus qu'une colonne à demi brisée, mais qui gardait la beauté d'une ruine immortelle.
> [I, 113]

> Au milieu [des terres labourées], on voyait çà et là un pommier, privé il est vrai de ses fleurs et ne portant plus qu'un bouquet de pistils, mais qui suffisait à m'enchanter parce que je reconnaissais ces feuilles inimitables dont la large étendue, comme le tapis d'estrade d'une fête nuptiale maintenant terminée, avait été tout récemment foulée par la traîne de satin blanc des fleurs rougissantes.
> [II, 67]

> 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.
> [II, 75]

Poésie intégrée

Dans ces moments qui traduisent ce que le Narrateur appellera des *impressions* ou des sensations, les verbes sont au passé — la narration n'est pas interrompue — et à l'imparfait — la narration séquentielle est suspendue au profit d'un étalement temporaire dans la durée; il y a tout au plus un bref et léger suspens de la narration, à aucun moment, il n'y a rupture, ni complet désancrage; on ne passe pas de la singularité d'un fait à sa généralisation; la «poésie» n'alterne pas avec la narration «prosaïque», elle en émane et y revient toujours. Pure poésie donc, dans ces moments, mais poésie intégrée; l'instant poétique ne se distingue pas de l'événementiel; nulle distance critique ne s'interpose entre l'impression poétique et le lecteur, si ce n'est le seul langage poétique.

En outre, de tels moments restent reliés plus ou moins lâchement au récit. Notre phrase initiale se situe dans l'épisode fameux de la haie d'aubépines du Parc Swann et intervient après que le héros a vu «une ligne dont le bouchon flott[e]», indice d'une présence possible de Mlle Swann; elle interrompt brusquement cette évocation, mais cela ne paraît pas brutal au lecteur qui vient de lire l'évocation des lilas ...

> quelques-uns effusaient encore en hauts lustres mauves les bulles délicates de leurs fleurs, mais dans bien des parties du feuillage où déferlait, il y avait seulement une semaine, leur mousse embaumées, se flétrissait, diminuée et noircie, une écume creuse, sèche et sans parfum.
>
> [I, 134]

... et la description tout aussi lyrique de l'étang artificiel des Swann:

> au pied de l'allée qui dominait l'étang artificiel, s'était composée sur deux rangs, tressés de fleurs de myosotis et de pervenches, la couronne naturelle, délicate et bleue qui ceint le front clair-obscur des eaux, et que le glaïeul, laissant fléchir ses glaives avec un abandon royal, étendait sur l'eupatoire et la grenouillette au pied mouillé, les fleurs de lis en lambeaux, violettes et jaunes, de son sceptre lacustre.
>
> [I, 135]

Le bref poème intervient donc dans le récit comme un aspect familier du texte, mais aussi, et c'est plus important, comme un *élément du récit*: l'invisible oiseau ne fait que marquer plus

évidemment le silence que perçoit le héros guetteur de la présence de Mlle Swann; la phrase immédiatement précédente est «On n'entendait aucun bruit de pas dans les allées»; celle qui suit, et qui d'ailleurs nous ramène à la narration, nous apprend que l'arbre incertain et le ciel arpenté par l'oiseau sont vus indirectement, reflétés par l'étang. «La lumière tombait si implacable du ciel devenu fixe que l'on aurait voulu se soustraire à son attention, et l'eau dormante elle-même, dont des insectes irritaient perpétuellement le sommeil, rêvant sans doute de quelque Maelstrom imaginaire, augmentait le trouble où m'avait jeté la vue du flotteur de liège ...»

Tout cela reste inconscient au héros, car le Narrateur ne dit pas «je voyais ceci ou cela», de sorte que les éléments du tableau sonore — arbre, oiseau, note prolongée, silence, immobilité — ne sont même pas des signes pour lui; mais pour nous, ils sont des indices de son état intérieur et de sa réceptivité, indices nettement marqués dans le texte du Narrateur, qui traduit en images, en relations d'espace, de temps, de son et de lumière l'attente et la sensibilité du sujet. S'il y a donc irruption du poétique dans le narratif, il n'y a jamais rupture[3].

Prenons un autre exemple d'intégration. Il s'agira cette fois de celle des images dans la matière romanesque même. *Le Côté de Guermantes* conduit le héros et Saint-Loup auprès de la maîtresse passionnément aimée de celui-ci. Le Narrateur mentionne le déplacement en train de Paris à la banlieue, puis la découverte émerveillée du village, où «chaque jardinet était pavoisé par les immenses reposoirs blancs des arbres fruitiers en fleurs» et où «de grands poiriers enveloppaient chaque maison, chaque modeste cour d'une blancheur plus vaste, plus unie, plus éclatante, comme si tous les logis, tous les enclos du village fussent en train de faire, à la même date, leur première communion» (I, 453). Il décrit et commente ce tableau, qui culmine sur trois grands poiriers devant la mairie, «comme pour une fête civique et locale, galamment pavoisés de satin blanc». Il *redit* alors le trajet, redit les cerisiers et les poiriers, dit s'être isolé pour découvrir «un grand poirier blanc qui agitait en souriant et opposait au soleil, comme un rideau de lumière matérialisée et palpable,

3. Oserai-je prendre comme une preuve de cette intégration le fait que cette phrase si belle n'est jamais citée dans les travaux relatifs à Proust, même ceux qui parlent de sa poésie? Elle touche peut-être, mais on n'y fait pas attention!

ses fleurs convulsées par la brise, mais lissées et glacées d'argent par les rayons». Le héros découvre enfin la maîtresse de Saint-Loup; c'est l'actrice Rachel, qu'il a rencontrée sous le nom de «Rachel quand du Seigneur» dans une maison de passe. Vient alors une longue méditation sur les visages connu et inconnu des femmes que l'on aime. Puis:

> Robert vit que j'avais l'air ému. Je détournai les yeux vers les poiriers du jardin d'en face pour qu'il crût que c'était leur beauté qui me touchait. Et elle me touchait un peu de la même façon, elle mettait aussi près de moi de ces choses qu'on ne voit pas qu'avec ses yeux, mais qu'on sent dans son cœur. Ces arbustes que j'avais vus dans le jardin, en les prenant pour des dieux étrangers, ne m'étais-je pas trompé comme Madeleine quand, dans un autre jardin, un jour dont l'anniversaire allait bientôt venir, elle vit une forme humaine et «crut que c'était le jardinier»? Gardiens des souvenirs de l'âge d'or, garants de la promesse que la réalité n'est pas ce qu'on croit, que la splendeur de la poésie, que l'éclat merveilleux de l'innocence peuvent y resplendir et pourront être la récompense que nous nous efforcerons de mériter, les grandes créatures blanches merveilleusement penchées au-dessus de l'ombre propice à la sieste, à la pêche, à la lecture, n'était-ce pas plutôt des anges? J'échangeai quelques mots avec la maîtresse de Saint-Loup. Nous coupâmes par le village. Les maisons en étaient sordides. Mais à côté des plus misérables, de celles qui avaient l'air d'avoir été brûlées par une pluie de salpêtre, un mystérieux voyageur, arrêté pour un jour dans la cité maudite, un ange resplendissant se tenait debout, étendant largement sur elle l'éblouissante protection de ses ailes d'innocence en fleurs: c'était un poirier.
>
> [II, 458 sq.]

Le motif des poiriers est très conséquemment disposé dans un texte narratif pour aboutir à cette apothéose poétique et allégorique. La répétition, loin d'être une négligence, est un élément de contrepoint qu'il faut noter et comprendre comme tel: motif des fleurs et motif de la femme — secret des fleurs, secret des maîtresses. La clef de cette composition contrapuntique est d'ailleurs donnée par le Narrateur (les fleurs touchent le héros «un peu» comme Rachel), mais implicitement aussi, par la référence évangélique à Madeleine rencontrant le Seigneur ressuscité, et l'allusion vétéro-testamentaire à Sodome. La vérité de Rachel brutalement découverte retentit sur les poirier et sur le village idyllique transformé en cité maudite. Et nous apprendrons bien plus tard

que Saint-Loup est un sodomite, qu'il cherchait des amants au moment de sa plus forte «passion» à l'endroit de Rachel. Pour l'heure, nous croyons deviner que la réalité des fleurs n'est pas dans la floraison, ni celle de la femme dans l'amour; que la réalité des fleurs est dans *notre* première vision des fleurs, et la réalité de la femme dans la dernière vision du poirier.

Le «c'était un poirier» à la fin de la séquence est vraiment admirable, et très impressionnant, parce que *très vrai* tout à coup: certes il explique l'irruption fantastique d'un ange, mais qui pourrait croire que l'ange disparaisse quand il a été identifié comme un poirier? qui voudrait croire que le poirier soit à la fin comme il nous est apparu au début? Une variante étonnante confirme cette impression. Proust avait d'abord écrit «l'éblouissante protection de ses ailes d'innocence: c'était un poirier en fleurs», avant de déplacer «en fleurs» pour obtenir: «l'éblouissante protection de ses ailes d'innocence en fleurs: c'était un poirier». Outre que le poirier se trouve alors nommé sans qualificatif, on voit les fleurs orner maintenant l'innocence de l'ange apparu. On ne sait plus si c'est le poirier qui sert de référence à l'ange, ou si l'ange qui est le comparant du poirier; les deux identités étant fondues, chaque terme est à prendre au propre. L'image proustienne passe à cette radicalité que les surréalistes voudront trouver dans la métaphore, nous invitant à la considérer au pied de la lettre.

Ma conclusion sur ce point de l'intégration du poétique dans le narratif sera que si le tableau idyllique puis prophétique des poiriers et notre «poème» de l'invisible oiseau possèdent tous deux l'évidence de puissantes entrevisions, ces entrevisions surgissent du récit, puis retentissent sur lui; *un sens est donné à l'entrevision par son inscription dans un récit*, par les rapports qu'elle entretient avec lui, et réciproquement, *un sens est donné au récit* par la fulgurance d'une intuition incarnée dans une image.

Un système d'images

Vous aurez déjà senti que la *Recherche du temps perdu* me paraît appartenir à la poésie non tant parce que les métaphores y sont nombreuses et que des images fulgurantes nous y frappent sans cesse, encore moins parce que le récit y serait enrichi de nombreuses «phrases poétiques», mais par ceci avant tout que les

images y sont mises en rapport avec d'autres éléments. Elles sont d'ailleurs associées entre elles en réseaux, dans ce que j'appellerai un système d'images, l'empruntant à Pierre Jean Jouve, un de ces systèmes d'images qui sont l'assiette des œuvres poétiques modernes les plus personnelles et les plus délibérées. Voyons cela en reprenant nos exemples.

Notre invisible oiseau, inaugural à sa façon, mais dont le chant reçoit de la solitude environnante le choc en retour du silence et de l'immobilité, est esquissé dans l'impression dégagée par le clocher de Combray: «les cris des oiseaux qui tournaient autour de lui semblaient accroître son silence, élancer encore sa flèche et lui donner quelque chose d'ineffable»; ici, le silence, ailleurs, l'invisibilité d'oiseaux dans un bois aux environs de Balbec: «L'invisibilité des innombrables oiseaux qui s'y répondaient tout à côté de nous dans les arbres donnait la même impression de repos qu'on a les yeux fermés» (II, 79); à Paris, silence et lumière, «le mur au-dessus des rideaux étant encore tout noirs, dans le jardin des religieuses voisines j'entendais, riche et précieuse dans le silence comme un harmonium d'église, la modulation d'un oiseau inconnu, qui sur le mode lydien, chantait déjà matines, et au milieu de mes ténèbres mettait la riche note éclatante du soleil qu'il voyait» (III, 889).

L'éblouissante blancheur des poiriers n'étonne pas davantage le lecteur, ni les «*reposoirs* blancs des arbres fruitiers en fleurs», ni même en somme leur identification à «l'ange de la cité maudite», ni encore moins l'analogie de la femme et de la fleur, car le récit relatif à Combray, puis à Balbec, à Gilberte Swann, puis aux jeunes filles en fleurs (voyez le titre!) nous ont familiarisés avec un sous-système constitué de fleurs — aubépines, épines roses — associées aux symboles religieux:

> C'est au *mois de Marie* que je me souviens d'avoir commencé à aimer les aubépines [...] posées sur l'*autel* même, inséparables des *mystères* à la célébration desquels elles prenaient part [...] en suivant, en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginais comme si ç'avait été le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées d'*une blanche jeune fille*, distraite et vive. [...] Quand au moment de quitter l'église, je m'agenouillai devant l'autel, je sentis tout d'un coup, en me relevant, s'échapper des aubépines une odeur amère et douce d'amandes, et je remarquai alors sur les fleurs de petites places plus blondes sous lesquelles je me figurai que devait être cachée cette odeur,

> comme, sous les parties gratinées, le goût d'une frangipane ou, sous leurs taches de rousseur, celui des joues de *Mlle Vinteuil*.
> [I, 110-12 — je souligne]

> Je trouvai [le chemin] tout bourdonnant de l'odeur des aubépines. La haie formait comme une suite de *chapelles* qui disparaissaient sous la jonchée de leur fleurs amoncelées en *reposoir* [...]. Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre et à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une *allégresse juvénile* et à des intervalles inattendus comme certains intervalles *musicaux* [...]
> [I, 136 — je souligne]

Le blanc et le rose, plus singulièrement le passage du rose au blanc, ce seront aussi les levers du jour, moments exceptionnels, de crise intense parfois, et toujours chargés d'exaltation, parce qu'ils sont associés au désir de jeunes filles, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Dans «Combray», la rencontre d'une mystérieuse Dame en rose (plus tard Odette Swann), l'apparition de Gilberte Swann en capote rose; dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, la rencontre fugitive de plusieurs jeunes filles, notamment d'une marchande de lait, dont le visage, «empourpré des reflets du matin» est «plus rose que le ciel» (II, 16) et dont le «teint était si doré et si rose qu'elle avait l'air d'être vue à travers un vitrail illuminé» (II, 17sq.), puis d'une amie d'Albertine: «Ses cheveux étaient dorés, et ne l'étaient pas seuls; car si ses joues étaient roses et ses yeux bleus, c'était comme le ciel encore empourpré du matin où partout pointe et brille l'or» (II, 241).

Et toujours leur seront associés «ces couleurs naissantes d'aurore» (I, 119), «le charme de la vie rustique et des premières heures du jour» (II, 17), «l'aurore de jeunesse dont s'empourprait le visage de ces jeunes filles» (II, 258), les «visages confondus dans cette rougeur confuse de l'aurore» (*ibid.*), «une aurore qui me remplissait de plus de force et de joie triomphante que l'aurore innombrable qui en même temps se montrait rose à toutes les fenêtres» (IV, 150).

Le motif de l'ange, multiple et convoquant toutes ses représentations habituelles, nous mène lui aussi dans ces parages, soit par l'apparition d'une jeune cycliste, «créature mi-humaine, mi-ailée, ange ou péri» (III, 678), par ce pur chant des anges qu'est

la respiration d'Albertine endormie, et à tous moments par des anges musiciens, Albertine encore, «cet ange musicien, œuvre d'art qui, tout à l'heure, par une douce magie, allait se détacher de sa niche et offrir à mes baisers sa substance précieuse et rose» (III, 885), enfin par «l'Ange d'or du campanile de Saint-Marc» aperçu *le matin*: «Rutilant d'un soleil qui le rendait presque impossible à fixer, il me faisait avec ses bras grands ouverts, pour quand je serais une demi-heure plus tard sur la Piazetta, une promesse de joie plus certaine que celle qu'il put être jadis charger d'annoncer aux hommes de bonne volonté» (IV, 202).

Or on se rappelle que le roman s'ouvre sur les rêveries d'un dormeur éveillé, et les matins, leurs lumières, leurs atmosphères, joueront dans tout le livre le rôle tenace et singulier de véritables balises affectives au gré desquelles le système d'images va s'enrichir de toutes ces associations et intégrer bien d'autres sous-systèmes, jusqu'à la crise la plus aiguë de l'amour pour Albertine, un matin hallucinant à Balbec, où

> Dans le désordre des brouillards de la nuit qui traînaient encore en loques roses et bleues sur les eaux encombrées des débris de nacre de l'aurore, des bateaux passaient en souriant à la lumière oblique qui jaunissait leur voile et la pointe de leur beaupré comme quand ils rentrent le soir: scène imaginaire, grelottante et déserte, pure évocation du couchant, qui ne reposait pas, comme le soir, sur la suite des heures du jour que j'avais l'habitude de voir le précéder.
>
> [III, 514]

pour aboutir au dernier mot sur l'amour pour Albertine, qui

> n'avait été qu'une forme passagère de ma dévotion pour la jeunesse. Nous croyons aimer une jeune fille, et nous n'aimons hélas! en elle que cette aurore dont leur visage reflète momentanément la rougeur.
>
> [IV, 223[4]]

4. Noter cette version première, dans les brouillons: «nous n'aimions dans les jeunes filles que cette aurore dont elles reflétaient momentanément la rougeur, nous croyions que c'était elles que nous aimions, mais ce que nous aimions en elles, c'était leur jeunesse et nous ne pouvons recommencer à nous laisser tromper qu'à conditions que celle que nous croyons aimer pour elle-même soit jeune aussi, soit aussi une jeune fille en fleurs» (IV, p. 654).

Bref, la *Recherche du temps perdu* n'est pas le roman du souvenir, mais le poème d'oiseaux, d'anges, de poiriers prophètes dont le chant, la rutilance, et l'innocence en fleurs suspendent le vol du temps, promettent la joie, résolvent le mystère des fleurs, parce qu'ils attisent un désir de jeunes filles, annoncent que la réalité n'est pas ce qu'on croit! J'ai l'air d'ironiser soudain; mais non, car le texte dit cela, si je ne me trompe, dans un de ses moments les plus forts, à l'audition du *Septuor* de Vinteuil, dont le motif principal est «la formule éternellement vraie, à jamais féconde de cette joie inconnue, l'espérance mystique de l'ange écarlate du matin» (III, 767[5]); ou «comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même» (*ibid.*), promesse qui était celle-là même faite par l'ange d'or, à Venise ou par l'ange-poirier, au village de Rachel!

Voyez encore cette formulation bouleversante, dix pages plus haut:

> Et un chant perçait déjà l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé, à la fois ineffable et criard, non plus roucoulement de colombe comme dans la sonate, mais déchirant l'air, aussi vif que la nuance écarlate dans laquelle le début était noyé, quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable mais suraigu, de l'éternel matin.
>
> [III, 754]

Or l'évocation de ce *Septuor* sera non seulement l'occasion d'une admirable concentration des images que je viens de projeter sous vos yeux, mais encore le moment d'une révélation pour le Narrateur, pour sa vie, pour son œuvre:

> Enfin le motif joyeux resta triomphant, ce n'était plus un *appel* presque inquiet lancé derrière un *ciel vide*, c'était une *joie ineffable* qui semblait venir du Paradis; une joie aussi différente que celle de la sonate que, d'un *ange* doux et grave de Bellini, jouant du théorbe, pourrait être, vêtu d'une *robe d'écarlate*, quelque archange de Mantegna sonnant dans un

---

5. Cf. cette version des cahiers: «Et ce monde nouveau était immatériel, cette forme singulière qu'il projetait devant moi dans une lueur empourprée c'était celle d'une joie différente des autres joies comme la joie mystérieuse et ombrée qui émanerait de la bonne nouvelle annoncée par l'Ange du matin.» (*Matinée chez la Princesse de Guermantes*, *Cahiers du «Temps retrouvé»*, éd. H. Bonnet, B. Brun, Paris: Gallimard, 1982, p. 294)

> buccin. Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supraterrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi? Cette question me paraissait d'autant plus importante que cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser — comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible — ces *impressions* qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable: l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec.
>
> [III, 765]

Petite parenthèse: on pourra toujours me dire que ce sont là des images obsédantes qui manifestent non pas les prétendues visions d'un scripteur fictif, mais tout bonnement l'inconscient d'un auteur, savoir Marcel Proust. J'affirme tout au contraire que ces images sont d'abord celles qu'un auteur, Marcel Proust, met très consciemment à la disposition de son Narrateur fictif. La critique génétique nous est ici d'un précieux secours; elle nous fournit, dans les cahiers de brouillons, des traces nombreuses d'une élaboration de telles images. Je n'en prendrai qu'un exemple, pour ne pas abuser de votre patience.

C'est une version assez développée de notre thématique — les aubépines, les jeunes filles en fleurs, et les métaphores et les réminiscences, et même le devoir d'expression:

> Tout à coup je fus appelé par l'odeur des aubépines qui, comme à Combray au mois de mai, suivaient une haie dans leurs grands voiles blancs et mettaient dans cette verte campagne de France la blancheur catholique de leur procession. Je m'approchai, mais mes yeux ne savaient à quel cran mettre leur appareil optique pour voir les fleurs à la fois le long de la haie et en moi-même. Appartenant à la fois à beaucoup de printemps passés, les pétales se détachaient sur une sorte de profondeur merveilleuse et malgré le grand soleil qu'il faisait, à demi obscure, soit à cause du crépuscule de mes indistincts souvenirs, soit à cause de l'heure nocturne du mois de Marie. Et autour de la fleur ouverte devant moi dans la haie, et que semblait animer le maladroit frémissement de ma vision incertaine et double, la fleur qui s'élevait de ma mémoire tournoyait sans pouvoir s'appliquer exactement dans la tremblante hésitation de leurs pétales, aux aubépines vivantes et insaisissables.
>
> Celles-ci faisaient ressortir la lourdeur des fleurs d'un pommier richement établi en face d'elles, comme des jeunes filles de bonne famille et qui n'ont pas de dot, tout en étant amies avec

> des filles d'un gros marchand de cidre, rendant justice à leur teint frais, à leur bonne tenue, savent qu'elles ont plus de chic dans leur robe blanche chiffonnée.

Or, comme si l'auteur s'avisait soudain qu'il a fait là une espèce de pastiche du Narrateur, de son style, de son système d'images, il va resserrer tout cela, ramasser la comparaison des fleurs avec des filles de fabricants de cidre en une savoureuse métaphore, pour nous donner franchement, sous sa face drôle, le retour de ses images de prédilection:

> J'entendis sans y répondre l'appel des aubépines. Voisines moins cossues des fleurs de pommiers, elles les trouvaient bien lourdes, tout en reconnaissant le teint frais qu'ont les filles, aux pétales rosés, de ces gros fabricants de cidre. Elles savaient que, moins richement dotées, on les recherchait cependant davantage et qu'il leur suffisait, pour plaire, d'une blancheur chiffonnée.
>
> [III, 182]

On voit du même coup d'où peuvent venir les métaphores de Proust — d'une comparaison, d'un réseau de comparaisons, d'un développement analytique et narratif. On voit aussi que la composition de la *Recherche* ne procède pas toujours par expansion mais aussi par concentration.

La poétique des clochers

Le système d'images me paraît donc un élément essentiel et très délibéré de notre roman comme construction poétique. Il y en a d'autres encore, que j'aimerais relever au gré de l'examen trop rapide d'un dernier passage: celui des clochers de Martinville, passage d'autant plus intéressant qu'il est très connu.

> Une fois pourtant — où notre promenade s'étant prolongée fort au-delà de sa durée habituelle, nous avions été bien heureux de rencontrer à mi-chemin du retour, comme l'après-midi finissait, le docteur Percepied qui passait en voiture à bride abattue, nous avait reconnus et fait monter avec lui — j'eus une impression de ce genre et ne l'abandonnai pas sans un peu l'approfondir. On m'avait fait monter près du cocher, nous allions comme le vent parce que le docteur avait encore avant de rentrer à

Combray à s'arrêter à Martinville-le-Sec chez un malade à la porte duquel il avait été convenu que nous l'attendrions. Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain semblait pourtant tout voisin d'eux. En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière de mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois.
Les clochers paraissaient si éloignés et nous avions l'air de si peu nous rapprocher d'eux, que je fus étonné quand, quelques instants après, nous nous arrêtâmes devant l'église de Martinville. Je ne savais pas la raison du plaisir que j'avais eu à les apercevoir à l'horizon, et l'obligation de chercher à découvrir cette raison me semblait bien pénible; j'avais envie de garder en réserve dans ma tête ces lignes remuantes au soleil et de n'y plus penser maintenant. Et il est probable que si je l'avais fait. les deux clochers seraient allés à jamais rejoindre tant d'arbres, de toits, de parfums, de sons, que j'avais distingués des autres à cause de ce plaisir obscur qu'ils m'avaient procuré et que je n'ai jamais approfondi. Je descendis causer avec mes parents en attendant le docteur. Puis nous repartîmes, je repris ma place sur le siège, je tournai la tête pour voir encore les clochers qu'un peu plus tard, j'aperçus une dernière fois au tournant d'un chemin. Le clocher, qui ne semblait pas disposé à causer, ayant à peine répondu à mes propos, force me fut, faute d'autre compagnie, de me rabattre sur celle de moi-même et d'essayer de me rappeler mes clochers. Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose. A ce moment et comme nous étions déjà loin de Martinville en tournant la tête je les aperçus de nouveau, tout noirs cette fois, car le soleil était déjà couché. Par moments les tournants du chemin me les dérobaient, puis ils se montrèrent une dernière fois et enfin je ne les vis plus.

Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir, que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements:

«Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois: venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil. Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer et sourire. Nous avions été si longs à nous rapprocher d'eux, que je pensais au temps qu'il faudrait encore pour les atteindre quand, tout d'un coup, la voiture ayant tourné, elle nous déposa à leurs pieds; et ils s'étaient jetés si rudement au-devant d'elle, qu'on n'eut que le temps d'arrêter pour ne pas se heurter au porche. Nous poursuivîmes notre route; nous avions déjà quitté Martinville depuis un peu de temps et le village après nous avoir accompagnés quelques secondes avait disparu, que restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui de Vieuxvicq agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs. Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité; et tandis que nous nous éloignions au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit.» Je ne repensai jamais à cette page, mais à ce moment-là,

> quand, au coin du siège où le cocher du docteur plaçait habituellement dans un panier les volailles qu'il avait achetées au marché de Martinville, j'eus fini de l'écrire, je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête.

Vous voyez qu'il y a *deux* versions des clochers: le *récit* de l'épisode et son *évocation* immédiate dans un texte du héros cité par le Narrateur. Or le bruit court que le morceau cité est un moment où la démarche poétique du roman de Proust est très évidente. Il s'agit en effet d'une espèce de poème en prose et on nous dit assez souvent que le *récit* des clochers est objectif et prosaïque, alors que le *morceau du héros* est subjectif et poétique. D'ailleurs, les développements esthétiques du *Temps retrouvé*, assignent à l'œuvre d'art le rôle de «fixer» l'expérience intérieure dans des formes, notamment dans des métaphores et d'autres analogies, et il paraît évident que le texte du héros, par sa métaphore filée des clochers qui se déplacent, est un exemple particulièrement réussi de cette esthétique, un de ces «équivalents spirituels» que doit être la forme artistique par rapport à l'expérience intérieure. «Fixer» et «équivalents spirituels» sont les termes que Proust emploie dans *Le Temps retrouvé*.

Or, ce que je voudrais montrer, c'est que le poème en prose est là comme un objet esthétique à dépasser, que c'est de la poésie peut-être, mais de second rang, assez bonne et suffisamment insuffisante pour nous faire comprendre ce que doit être la vraie poésie, celle-ci étant à chercher ailleurs. Je ne veux pas entrer dans une démonstration détaillée, que je réserve pour une autre occasion[6] me limitant ici à l'essentiel.

Le recours à la genèse de l'ouvrage nous fournit une troisième version du texte, chronologiquement la première. Il s'agit d'un article de 1907, paru dans le *Figaro*, «Impressions de route en automobile», dont un passage évoque les clochers de Caen, et que l'auteur, après lui avoir fait subir des modifications décisives, met à la disposition de son Narrateur. La comparaison des textes de Proust et du jeune «Marcel» est instructive; il s'agit en gros de la même matière stylistique: une métaphore longuement

6. Une étude plus poussée de cet épisode, selon le point de vue qui est appliqué ici, paraîtra ultérieurement.

filée anime les clochers, fait comme s'ils se déplaçaient. Mais l'effet de la métaphore est nettement accentué dans le «poème en prose», car l'auteur supprime tout autre élément stylistique du texte initial, ce qui met en évidence l'aspect mécanique de la métaphore filée.

Sorti de son contexte, notre brillant poème en prose nous adresse des questions insolubles: qui parle? qui agit? quand cela s'est-il passé? Rien ne nous l'indique: c'est ce qui s'appelle un embrayage rhétorique[7], procédé courant en poésie, bien entendu, mais contraire à celle de la *Recherche*. Tout autant que la métaphore continuée, l'embrayage rhétorique en fait un objet esthétique. J'insiste enfin sur le fait que le morceau du jeune héros est présenté par le Narrateur lui-même comme un premier essai littéraire plutôt raté, ou du moins incomplet: le jeune écrivain n'est *pas conscient* de ce qu'il fait («Sans me dire...»), il écrit *pour soulager sa conscience*, sa page le «*débarrasse*» des clochers, ce qui ne devrait pas être le but, et pour couronner le tout, il a produit son texte *comme une poule* pond un œuf!

Pour l'intégrer à la *Recherche*, Proust a donc fait subir à son texte une véritable transformation d'essence: il a *sélectionné* un passage dans un texte ancien, l'a *séparé* de ce contexte; l'a *schématisé* pour que la matière stylistique en fût plus homogène; il a fait d'un moment du «reportage» un poème complet et refermé sur lui-même, transformant le récit authentique et précisément circonstancié en un récit fictif sans réel ancrage spatio-temporel. Eh bien, il me semble que cette transformation d'essence met en évidence, par contraste, les caractères du récit qui l'accueille, et qui sont à peu près tous à l'opposé.

Voyons donc ce *récit des clochers*. Du poème au récit, il y a d'abord *expansion*: le poème est mis en situation, cité, glosé comme un objet esthétique et confronté à l'expériences des clochers telle qu'elle est censée avoir eu lieu. Mais la structure narrative met surtout en évidence un phénomène d'*intégration*: le récit nous fait passer du général au particulier, des promenades de Combray à une certaine promenade: «Une fois pourtant». Je note ensuite que si le poème du jeune héros est un morceau dans lequel on entre brusquement et dont on sort de même, morceau exactement délimité par des guillemets, au contraire, le récit qui

7. Voir Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris: P.U.F., 1975², article «Embrayage rhétorique».

l'introduit, qui l'intègre et qui le circonstancie n'a pas de frontières précisément assignables. Le début du texte cité est en réalité à l'intérieur d'un alinéa; il poursuit l'évocation d'une série de faits qui se rattachent explicitement au récit en cours:

> Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre. Les regrets que j'en éprouvais, tandis que je restais seul à rêver un peu à l'écart, me faisaient tant souffrir que pour ne plus les ressentir, de lui-même par une sorte d'inhibition devant la douleur, mon esprit s'arrêtait entièrement de penser aux vers, aux romans, à un avenir poétique sur lequel mon manque de talent m'interdisait de compter. Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir. Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur. Et s'il me fallait rattraper mon grand-père, poursuivre ma route, je cherchais à les retrouver, en fermant les yeux; je m'attachais à me rappeler exactement la ligne du toit, la nuance de la pierre qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entrouvrir, à me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle. Certes ce n'était pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l'espérance que j'avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète, car elles étaient toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite. Mais du moins elles me donnaient un plaisir irraisonné, l'illusion d'une sorte de fécondité et par là me distrayaient de l'ennui, du sentiment de mon impuissance que j'avais éprouvés chaque fois que j'avais cherché un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire. Mais le devoir de conscience était si ardu que m'imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleur – de tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles, que je ne tardais pas à me chercher à moi-même des excuses qui me permissent de me dérober à ces efforts et de m'épargner cette fatigue. Par bonheur mes parents m'appelaient, je sentais que je n'avais pas présentement la tranquillité nécessaire pour poursuivre utilement ma recherche, et qu'il valait mieux n'y plus penser jusqu'à ce que

> fusse rentré, et ne pas me fatiguer d'avance sans résultat. Alors je ne m'occupais plus de cette chose inconnue qui s'enveloppait d'une forme ou d'un parfum, bien tranquille puisque je la ramenais à la maison, protégée par le revêtement d'images sous lesquelles je la trouvais vivante, comme les poissons que les jours où on m'avait laissé aller à la pêche, je rapportais dans mon panier couverts par une couche d'herbe qui préservait leur fraîcheur. Une fois à la maison je songeais à autre chose et ainsi s'entassaient dans mon esprit (comme dans ma chambre les fleurs que j'avais cueillies dans mes promenades ou les objets qu'on m'avait donnés), une pierre où jouait un reflet, un toit, un son de cloche, une odeur de feuilles, bien des images différentes sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie que je n'ai pas eu assez de volonté pour arriver à découvrir.

«Combien depuis ce jour». Il sera donc question d'une promenade qui s'inscrit dans une série de promenades, qui s'intègrent elles-mêmes à une autre série de promenades. Thématiquement identifiable, le récit, d'ailleurs composite, des clochers est non isolable du point de vue formel; il est un moment parmi d'autres dans une narration en continu et on pourrait montrer qu'il se rattache, lointainement, à tout le roman. En d'autres termes, l'épisode des clochers, loin de se signaler comme une page d'anthologie, se fond dans une vaste structure.

Le récit de la *Recherche*, notamment dans le premier volume, où nous sommes, est l'alternance continuelle d'événements singuliers et d'actions répétées. Cette alternance de singulatif et d'itératif lui donne l'aspect et l'énergie d'un *continuum*. A cette manière singulière de faire avancer la narration s'ajoute un autre élément stylistique important: la fréquence des indications de rapports logiques et temporels, trait qui est particulièrement bien mis en évidence dans la page qui précède notre extrait, est le signe insistant de la place qui est faite à la pensée logique et analytique au cœur du narratif. Pour être plus exact, je dirai que les faits sont constamment rapportés à une pensée; les événements en continuum sont rapportés à un cadre mental, sont tributaires d'une démonstration. La narration des clochers est donc intégrée non seulement à une matière romanesque, mais à une méditation en continu, à un très long monologue intérieur où les faits sont analysés, où les analyses sont illustrées par des faits, où de la théorie est injectée dans du narratif — et cette théorie est une poétique.

La première phrase du récit des clochers, à l'intérieur donc de l'alinéa des promenades, est tout à fait singulière dans sa construction, et particulièrement significative de l'intégration du narratif et du théorique. L'ordre logique de la présentation serait: «[1] Une fois pourtant j'eus une impression de ce genre et ne l'abandonnai pas sans un peu l'approfondir. [2] Notre promenade s'étant prolongée fort au-delà de sa durée habituelle, nous avions été bien heureux ...». Or, cette information qui donne les premières circonstances est inscrite en incise, entre tirets, à l'intérieur même d'un commentaire qu'elle interrompt! Cette phrase est bien le reflet en miniature de ce continuum dont je parle: les circonstances appartiennent à l'expérience en tant qu'éléments du hasard; pour nous lecteurs, elles mettent l'expérience et le récit de l'expérience en perspective.

Une autre phrase intéressante est celle qui relate la première révélation des clochers:

> Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, ...

«Tout à coup» et le singulier de «tournant» sont illogiques par rapport au processus décrit par la phrase, illogiques par rapport à «les lacets», qui impliquent une expérience en plusieurs phases. «Au tournant» intervient chronologiquement après les autres circonstanciels de lieu, mais il est donné au début de la phrase, car il s'agit de marquer la surprise, puis un premier élément d'explication. Ces deux phrases ne sont donc pas mimétiques de la logique des faits; elles manifestent une *logique rétrospective et discursive* qui donne les éléments principaux d'abord, dans l'ordre de leur élucidation mentale: nous devons comprendre que le plaisir du héros ne réside pas, comme il l'a cru, dans le mouvement des clochers, qui n'est qu'un leurre, mais dans une *perception variable des clochers*, dans le fait que des perceptions successives sont mises en rapport par un analogue de la réminiscence, ce que le texte dit ensuite longuement.

En d'autres termes, le récit des clochers met en évidence le processus d'animation puis de métaphorisation qui mène à l'enthousiasme poétique du débutant Marcel. Celui-ci «ne se dit pas» que le secret des clochers est quelque chose «d'analogue à une jolie phrase», il nous donne cette phrase qui lui est échappée.

Le Narrateur tout au contraire livre d'abord la clef de la métaphore. En outre, si le jeune héros sent confusément que son texte est en rapport d'analogie avec ce qui s'est passé, c'est son enthousiasme qui tient lieu de cette conscience confuse. Le Narrateur tout au contraire *met cet enthousiasme en perspective*. Enfin, le poème soulage la conscience du héros, alors que c'est la conscience du Narrateur qui est le moteur de son récit. Est-ce assez dire que le travail de l'écriture est une élucidation discursive consciente de la réalité, et qui se donne comme telle? et que la théorie dont je disais à l'instant qu'elle est injectée dans le narratif est une poétique?

Ce qui constitue donc selon moi le poème des clochers, c'est l'ensemble de l'épisode, récit plus morceau de bravoure; l'équivalent spirituel est dans un mode de narration, dans sa mise en relation avec toute la matière du récit, intégré dans une autobiographie intellectuelle, fictive et démonstrative. Le texte du héros n'est donc qu'une ébauche de l'équivalent spirituel, alors que le récit en est un exemple significatif, qui nous apprend que la métaphore et toute analogie est un cas de réminiscence. L'équivalent spirituel ne peut donc être dans la seule fulgurance d'une analogie, il ne s'obtient que par un faisceau de formes qui tendent dans la même direction: et c'est dans cette tension vers l'unité de formes concourantes que je situe l'appartenance de notre roman à quelque chose que nos poètes contemporains appellent la poésie: c'est le discours en tant qu'expression d'une réalité fuyante, c'est l'expression en tant que mise en rapports d'éléments, c'est une thématique résonnant avec un style, c'est le rapprochement analogique de thèmes entre eux, de formes entre elles, notamment d'images, de thèmes interagissant avec des formes.

Pour conclure

Quand j'ai mis en titre de cette leçon «le poème de la *Recherche*», ce n'était donc pas pour le plaisir de lancer un aimable paradoxe, mais pour essayer de rendre compte de ce qui a poussé Proust à écrire ce livre après avoir produit d'ailleurs les vers les plus mauvais qui fussent. C'était aussi pour que nous cessions, moi tout le premier, de séparer mentalement le poème et le roman dans la *Recherche*, et de glaner de la poésie dans des moments privilégiés, et d'isoler comme on ne l'a fait que trop

souvent, «l'élément poétique[8]», car cela est injuste pour un livre où la poésie est *en récit*, et le récit en entrevisions, un livre dont toute la matière n'est faite que d'entrevisions — et le Narrateur y insiste à tout moment, rapportant sous le nom d'*impressions* ou de *sensations* les expériences de son héros. Je ne puis donc pas suivre Gaëtan Picon, lorsqu'il propose que «Proust écrit un roman tout à fait singulier où les événements de l'existence horizontale sont retenus mais perdent leur accent au profit des instants poétiques[9]».

D'ailleurs, un livre où alterneraient du romanesque et des couplets poétiques ne serait qu'une littérature à la Bergotte, cet autre exemple de créateur:

> Sous sa prose naissaient à tous moments et mouraient aussitôt de vagues préludes. Mais par moments — les moments trop rares, que j'aimais le mieux [c'est le point de vue de l'enfant!] — les moments divins, il semblait avoir conscience que ce que son lecteur attendait de lui, c'était ce chant si original, et alors il s'y laissait aller; il interrompait franchement son récit et dans une sorte d'invocation, d'apostrophe, il laissait libre cours à son inspiration mélodieuse, il exhalait un véritable cantique.
> [I, 763 — nous sommes dans le Cahier 14]

Modèle à ne pas suivre donc, car c'est là une tendance, dit le Narrateur, à «chanter hors du propos» (*ibid.*), et s'il note dans un brouillon: «Je n'ai guère fait autre chose [...] quand j'écrivais que d'essayer de revenir sur ces minutes heureuses où l'on crie: "Zut, que c'est beau"» (I, 836), le Narrateur ne définit-il pas le roman proustien comme l'assomption de la matière d'expérience en substance poétique? Je n'ai tenté pour ma part que de montrer comment cela pouvait se passer concrètement.

Je voudrais suggérer pour finir que l'inscription de la vision fugitive dans la narration est tout bonnement la griffe proustienne de la poésie *moderne*. Pourquoi moderne enfin? On a longtemps pensé que la poésie lyrique personnelle consistait dans la coïncidence parfaite du mode et de la voix; la modernité de la

---

8. Le livre de Madeleine REMACLE, *L'Elément poétique dans «A la recherche du temps perdu» de Marcel Proust*, Bruxelles: Palais des Académies, Académie royale de langue et littérature française, 1954, a bien vieilli. On consultera plutôt Jean-Yves TADIÉ, *Proust et le roman*, Paris: Gallimard, 1971, p. 413-35, et Léo SPITZER, *Etudes de style*, Paris: Gallimard, 1970, p. 397-473.

9. Dans *Lecture de Proust*, Paris: Gallimard, 1979, p. 186.

poésie est entre autres choses de douter de cette coïncidence. Du sujet qui entrevoit au sujet qui transcrit l'entrevision, il y a des obstacles, en particulier la médiation de la langue commune. Eh bien, Proust a construit là-dessus tout un roman, qu'il a composé en conséquence.

Le «je» qui parle n'est en effet pas celui qui sent, ne serait-ce que parce que celui qui sent est un personnage du roman, celui qui parle, une instance beaucoup plus abstraite. Or l'entrevision appartient au «je» comme personnage; elle marque une certaine forme de rapport au monde environnant. Un texte ancien de Proust présente cette attitude comme celle du poète:

> Le poète reste arrêté devant toute chose qui ne mérite pas l'attention de l'homme bien posé, de sorte qu'on se demande [...] depuis longtemps qu'il semble regarder cet arbre, ce qu'il regarde en réalité. [...] Il reste devant cet arbre, mais ce qu'il cherche est sans doute au-delà de l'arbre, car il ne sent plus ce qu'il a senti, puis tout d'un coup, il le ressent de nouveau, mais ne peut l'approfondir, aller plus loin.
>
> [*Ess. et art.*, 417]

L'attention, le sentiment de quelque chose de caché, l'attente qui en résulte, voilà qui caractérise l'attitude du héros tout au long de la *Recherche du temps perdu* — c'est un des leitmotive principaux du roman. Mais que le héros se comporte comme le poète selon Proust, cela ne suffit pas à faire du roman de la mémoire un poème. L'*attitude* poétique, le sentiment d'un mystère ne sont qu'un préalable à l'*activité* poétique; le passage à l'*écriture*, la capacité de *fixer* le mystère dans un texte, voilà le fait du poète. A une seule exception près, celle des clochers[10], le héros refuse de coucher ses impressions sur le papier, il n'est poète qu'en puissance.

L'entrevision reste donc pour le sujet à l'état d'*expérience*, sa notation est le fait d'un autre: le héros a *senti*, et c'est bien son point de vue qui est là, mais le Narrateur *dit* comment, et c'est sa «voix» qui se fait entendre. Les moyens de dire le transfert et la coïncidence du lieu et du moment n'appartiennent pas à l'entrevision, pas à la perception du personnage; entre elles et nous, il y

10. On notera que certains brouillons accordent au morceau des clochers une existence mentale (cf. vol. I., p. 880). La citation d'un texte écrit sur le champ s'imposera dès le moment où le texte deviendra le support de l'«article du *Figaro*».

a la voix de celui qui est censé tenir la plume, le Narrateur. Or, la *Recherche*, ce récit d'une vocation, est l'histoire des difficultés qu'il y a de passer du mode à la voix.

A la Recherche du temps perdu est un roman par le fait qu'il parle de la relation d'un sujet au monde qui l'entoure; c'est un récit poétique quand il s'installe dans tel ou tel moment privilégié; mais c'est un poème dans le fait que toujours il fait de cette relation un problème et que son style cherche à la rendre adéquatement. Pour le mettre en formule, je dirai: un regard est porté sur les choses, c'est l'attitude poétique et l'un des thèmes romanesques privilégiés; ce regard est source d'un plaisir dans la demeure, c'est le récit poétique; ce regard est rapporté à toutes les autres expériences, c'est le roman de la mémoire, mais aussi le roman construit, cyclique, le roman cathédrale; ce regard est traduit par des mots, des rythmes, des formules de phrases qui analysent et synthétisent, des analogies qui transposent, des comparaisons qui rapprochent (et donc se souviennent); un faisceau de formes et un système d'images mettent cela à notre disposition, c'est le poème de la *Recherche* — Proust dit aussi l'accent ou encore le «chant singulier dont la monotonie prouve chez le musicien la fixité des éléments composants de son âme» (III, 762).

Le travail de l'écriture est la réminiscence ultime, et je crois vraiment que l'«arbre incertain», l'«invisible oiseau s'ingéniant à faire trouver la journée courte», le «choc en retour de silence et d'immobilité», le chemin «tout bourdonnant de l'odeur des aubépines», l'«appel ineffable mais suraigu, de l'éternel matin» sont une chance pour notre esprit: leur évocation dans un texte en fait des possibles et par là nous les abandonne comme authentiques. Tel cet ange-poirier qui étend sur une cité maudite l'éblouissante protection de ses ailes d'innocence en fleurs, le travail de l'écriture proustienne est pour nous «le gardien des souvenirs de l'âge d'or, garant de la promesse que la réalité n'est pas ce qu'on croit».

André Wyss