

Le montage d'À la recherche du temps perdu par le silence

KATHLEEN MAXYMUK
Duke University

Kathleen Maxymuk est docteur en philosophie (études françaises) de Duke University, où elle a été certifiée en philosophie, arts, et littérature, et a effectué un tutorat à l'ENS-Paris. Ses recherches portent sur les modernités esthétiques. Elle a publié des articles sur Godard, Rohmer et Proust.

Cet article analyse le montage d'À la recherche du temps perdu par ce que Proust avait théorisé comme le « blanc » qui ménage un jeu étoilé d'omissions. Il passe sous silence ce qui peut resurgir ultérieurement et ce que nous considérons selon les modèles d'image dialectique de Benjamin et de *fil perdu* de Rancière. En rejetant une construction linéaire, Proust pense par constellations et non par une continuité chronologique, permettant de faire ressortir des complexités non immédiatement audibles.

« Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer »¹.

Marcel Proust

Par ce commentaire sur son propre travail, Marcel Proust nous fournit la clé de l'architecture de son vaste roman. Divisée en sept tomes, la *Recherche* réunit en effet deux axes temporels majeurs : les réminiscences qui s'accumulent et les instants oubliés qui éclatent par un « flash ». Le montage de la *Recherche* s'ancre dans son rythme temporel ; celui-ci se forme d'après un jeu étoilé d'omissions de ce qui ressurgit plus tard au moment voulu. En 1920, deux ans avant son décès, l'écrivain avait même théorisé une esthétique d'intermittence² par l'œuvre de Gustave Flaubert. Proust admire son prédécesseur qui « sait donner avec maîtrise l'impression du Temps » – qu'il « débarrasse du parasitisme des anecdotes et des scories de l'histoire »³ – ce qu'il accomplit par le « blanc » (Proust 2022, 1228-1229). Selon

¹ Proust s'exprime dans le cadre d'un entretien avec Élie-Joseph Bois sur *Du Côté de chez Swann*, publié le 13 novembre 1913 dans *Le Temps*. PROUST 2022, 1170

² Proust avait pensé comme titre à *Les Intermittences du cœur*. TADIÉ 1996, 157, 194

³ Proust critique justement la scorie, l'anecdotique et la vulgarité dans l'école zolienne et, initialement, dans Balzac avant de modifier son avis sur ce dernier.

l'auteur, le « blanc » se forme bien évidemment de diverses manières⁴. En ce qui concerne le « blanc » proustien, il s'agit essentiellement d'omission⁵.

Dans la littérature en générale, et particulièrement dans une œuvre aussi monumentale que la *Recherche*⁶, il s'avère paradoxal de « mobiliser dans le langage des ressources situées ailleurs que dans l'expression », comme le formule Cyril Le Meur (Le Meur 2011, 74). Pour sa part, Myriam Boucharenc avance que le silence littéraire est « moins quelque chose que son absence » (Boucharenc 1987, 239), alors que Véronique Labeille indique qu'il faut être attentif au silence qui « se lit dans l'écriture » (Labeille 2007). Dans le cadre de la *Recherche*, Anne Simon soutient que « le silence constitue pour Proust l'armature même du style et de la littérature », et que l'« on fait silence chez Proust » (Simon 2018, 239, 244). Ce qu'elle appelle son « arrière-plan de silence » se produit de « l'effacement ou l'incorporation en lui de la voix des autres » et de son « écriture fondée sur la rature, l'ajout, la correction, et, bien que le mot semble si peu proustien, la réserve » (Simon 2018, 243). Nous souhaitons nous pencher sur ce dernier élément, la « réserve », ou bien ce que nous qualifions de « blanc », d'après Proust lui-même⁷. Le « blanc » devient une sorte de mécanisme de l'écrivain afin de nous faire vivre la fameuse mémoire involontaire du héros, un moment hors du temps où une sensation oubliée réapparaît en nous soudainement. Par l'assemblage de son texte, Proust montre que nous ne pouvons tout comprendre par un temps homogène. En citant l'article sur Flaubert, Simon affirme justement : « L'une des grandes fonctions du silence dans la *Recherche* est de suggérer les différences de rapidité du cours du temps » (Simon 2018, 249). Le temps devrait être vécu et, donc, raconté, de manière plus sensible, à différentes « vitesses », selon Proust (*DCS* I, 383). À cet effet, la *Recherche* se tisse

⁴ Nous renvoyons le lecteur vers quelques autres sources narratologiques et stylistiques sur le « blanc » qui ne seront pas traitées dans notre texte. Le « blanc » dans l'écriture comme une construction et par rapport au lecteur rappelle le concept dans les travaux de Wolfgang Iser et de Hans Robert Jauss. Pour les études de ponctuation ou de style, voir les travaux d'Étienne Brunet et d'Isabelle Serça. Pour encore une autre approche, voir DIDIER 1986.

⁵ Le narrateur est tout de même traversé par l'oubli. La *Recherche* se termine alors que le narrateur commence à écrire un roman. Pourtant, il n'est pas clair que son roman soit également la *Recherche*. Il faut séparer autant que possible le héros du récit, le narrateur et Proust. Le « moi » du narrateur, ou le héros, est éparpillé entre tous les « moi » des différents moments de sa vie. Pour les questions techniques qui se réfèrent à la construction externe de la *Recherche*, nous nous référons à Proust ; pour tout ce qui est à l'intérieur du roman, nous nous référons au narrateur et au héros, qui semblent être la même personne.

⁶ En ce qui concerne le silence et Proust, BOUCHARENC 1987; LABEILLE 2007; HENROT SOSTERO 2008.

⁷ En effet, dans cet article, il sera question d'un silence structuré (du sens musical) et qui est essentiellement ellipse et réticence. Mireille Naturel s'est également penchée sur la question du « blanc » dans la *Recherche* par une approche différente et plus génétique, NATUREL 2010.

de manière discontinue à travers le « blanc » qui peut créer une continuité rompue, entre la vie et la mort.

La temporalité proustienne et le silence

À l'inverse de son narrateur dans la *Recherche*, Proust ne passe pas sa vie à remettre au lendemain sa tâche d'écrire. Son premier roman inachevé, *Jean Santeuil* et son roman-essai, également inachevé, *Contre Sainte-Beuve*, préparent la *Recherche*⁸. Dans son chef-d'œuvre, Proust communique, comme son narrateur l'exprime, « un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément », mais ce « rapport unique que l'écrivain doit retrouver », cela lui demande du temps (TR IV, 468). Son essai lui présente un problème constructif. Dans ce dernier, Proust affirme que ce qui est remarquable dans le travail de Gérard de Nerval se trouve « tout mêlé entre les mots » (CSB, 242). Par sa propre forme, Proust apprend à sa manière à transmettre ses idées par une construction, le « blanc », qui tait tout ce qui n'est pas encore transmissible. Simon avance que Proust « a théorisé l'intégration du silence au cœur de son style » pour lequel « il s'agit de ne pas dire pour dire mieux et plus » (Simon 2018, 243). En effet, Proust ne souhaite pas écrire un roman qui expose point par point une théorie (Proust 2022, 132) ; il veut faire réfléchir ses lecteurs, les pousser à devenir « les propres lecteurs d'eux-mêmes », d'après sa formulation (TR IV, 610). Dans la littérature, comme le rappelle Le Meur, « la véritable signification de l'œuvre ne se trouve nulle part ailleurs que dans la réception silencieuse qui en est faite dans la conscience de chaque lecteur » (Le Meur 2011, 87).

Afin que le lecteur y parvienne, il faut tout de même être guidé par Proust, qui évoque ouvertement le mensonge ou bien la fabrication de l'auteur⁹. La conclusion de CSB déclare qu'un artiste est celui qui réussit à créer une œuvre à partir de « ce souvenir confus des vérités qu'[il] n'[a] jamais connues » (CSB, 312). Plus tard, dans sa correspondance avec Paul Souday de 1919, Proust commente sa méthode de façon plus précise : « Ma composition est voilée et d'autant moins rapidement perceptible qu'elle se développe sur une large échelle ». Il justifie notamment une scène qui est « inutile » là où elle est placée dans le premier volume. « Mais son ressouvenir est le soutien des tomes IV et V [...]. En la supprimant, je n'aurais pas

⁸ Les périodes de rédaction de ces deux premières œuvres ébauchées (respectivement de 1895 à 1899 environ, et de 1908 à 1909) donnent lieu à un travail réfléchi à reconcevoir l'essence du roman.

⁹ Par le biais du narrateur en ce qui concerne le début de *La Prisonnière*, où « j'ai été forcé d'amincir la chose et d'être mensonger » (Pris. III, 696) afin de procéder sur son récit. Sur ces idées, voir SIMON 2018, 244-245

changé grand-chose au premier volume ; j'aurais, en revanche, par la solidarité des parties, fait tomber deux volumes entiers, dont elle est la pierre angulaire, sur la tête du lecteur »¹⁰ (Proust 2007, 291). Par cette réflexion, nous pouvons extrapoler que son travail se lit au fur et à mesure en tissant des connexions qui sont pourtant déjà préparées par Proust. Le récit s'érige par blocs de temps qui s'entrecroisent et s'entrecourent, écartés par les « blancs ». Il ne s'agit plus d'un début, d'un milieu et d'une fin qui progressent linéairement, mais plutôt de fils discontinus se reliant autrement. La *Recherche* forme une histoire morcelée, mais coordonnée, où tout est à sa place.

Le temps discontinu de ce roman est fondé sur le silence qui s'assimile à une sorte de « blanc » temporel. Comme mentionné auparavant, Proust admire la manière flaubertienne de « donner avec maîtrise l'impression du Temps » par le « blanc ». Dans ce dernier, l'auteur « y retrouve l'aboutissement des modestes recherches qu'[il a] faites » par rapport au temps (Proust 2022, 1228). L'omission de Proust permet de montrer alors que le temps n'est pas régulier – c'est-à-dire qu'il passe à différentes « vitesses » (DCS I, 383) selon le rythme des jours. Le passé et le présent coexistent par le « blanc », ou des omissions que Proust et son narrateur creusent dans l'expérience afin de la raconter plus sensiblement. Proust écrit notamment dans une digression de « l'auteur » qu'une « mémoire sans défaillance n'est pas un très puissant excitateur à étudier les phénomènes de mémoire » (SG III, 52). En d'autres termes, quelqu'un qui se souviendrait de « tout » percevrait le temps d'une manière linéaire. En revanche, la mémoire qui intéresse Proust se construit par une circulation entre les temporalités. Dès *Jean Santeuil*, l'auteur avait déjà consacré un passage à la mémoire comme des archives non catalogués : « Et la photographie de tout cela avait pris sa place dans les archives de sa mémoire, des archives si vastes que dans la plus grande partie il n'irait jamais regarder, à moins d'un hasard qui les fit rouvrir »¹¹ (JS, 898). Cette métaphore donne un aspect aléatoire et désordonné à la mémoire. Puis, dans la *Recherche*, Proust conçoit une image plus stimulante de la mémoire créatrice, mais qui doit se construire tout au long de nos existences : « Les navettes agiles des années tissent des fils entre ceux de nos souvenirs qui semblaient d'abord les plus indépendants » (TR IV, 427). La *Recherche*

¹⁰ Sur la complexité et les nuances de la correspondance proustienne, voir FRAISSE 1998.

¹¹ Proust développe la discontinuité de la mémoire qui contient beaucoup de lacunes et de zones opaques. Ce ne sont pas toujours les moments les plus importants dont nous nous souvenons, et à l'inverse, nous rappelons parfois de détails sans importance. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur constate cela dans son échec de se « revoir ce visage bien aimé » de Gilberte, tandis qu'il voit « dessinés dans ma mémoire avec une exactitude définitive » des personnes insignifiants (DCS I, 481). Sur ce sujet PIAZZA 2012, GIRIMONTI GRECO 2007.

se tresse de cette façon, à savoir par une série de fils qui s'entrecroisent pour reproduire une vie.

Le fil et l'image dialectique

Le romancier crée cette expérience du temps en passant sous silence ce qui devrait se manifester ultérieurement avec plus de pertinence. Nous pouvons davantage saisir l'architecture proustienne selon les modèles de fils discontinus de Jacques Rancière et de l'image dialectique de Walter Benjamin. En rejetant une construction linéaire, Proust, tout comme Rancière et Benjamin après lui, pense par constellations et non par une continuité chronologique, ce qui permet de faire ressortir des complexités pas immédiatement audibles. Dans sa conceptualisation plus large de régime esthétique de l'art, Rancière montre en quoi les récits novateurs du dix-neuvième siècle ont rompu avec la poétique aristotélicienne du récit¹². Il qualifie notamment dans son essai *Le fil perdu* le nouveau récit comme étant « toujours à la limite du transmissible et de l'intransmissible » (Rancière 2014, 52). La nouvelle fiction « a perdu l'ordre et les proportions d'après lesquels on jugeait son excellence », notamment la structure, qui n'est plus un enchaînement d'actions menant logiquement du début à la fin¹³ (Rancière 2014, 8-9). Cette rupture nécessite alors une autre forme d'organisation temporelle, et Rancière soutient que « Flaubert a été le premier à poser le problème de la fiction moderne » (Rancière 2014, 35), rappelant finalement l'idée de Proust dans son article sur cet auteur. Rancière remarque que dans la nouvelle fiction, « la description des moments sensibles [...] impose une construction temporelle qui fait éclater la temporalité normale de la progression des histoires » (Rancière 2014, 48). Nous souhaitons poursuivre cette conceptualisation par le biais de Proust, en analysant en quoi ce dernier confronte le « problème » d'intrigue moderne avec une structure qui se révèle à la longue par des fils qui se tissent silencieusement entre omissions.

De plus, un autre mode temporel, celui de l'instant, complexifie cette accumulation de fils en les interrompant. Ce sont effectivement les moments de rupture qui nous rappellent que nous sommes dans le temps. Le héros de la *Recherche* le

¹² Il est à noter qu'il existe un paradoxe concernant l'historicisation dans l'œuvre de Rancière. Ce régime semble commencer vers le début du dix-neuvième siècle au moment de la rupture du régime représentatif. Les exemples qu'il donne de ce nouveau régime appartiennent presque tous à cette période qui s'étend des Romantiques jusqu'au vingtième siècle. Or, Rancière nie que sa conception de régime soit chronologique.

¹³ Il faut tout de même mettre cette idée en perspective : « Dans la plus pure mimésis [...] la littérature introduit du recul, du vide, du blanc, du silence, le prix qu'elle doit payer au langage » LE MEUR 2011, 77.

réalise pleinement à la fin de l'œuvre, au fameux Bal de têtes, où il ne réussit pas tout de suite à reconnaître toutes ses anciennes connaissances mondaines car elles ont vieilli :

il fallait lire sur plusieurs plans à la fois [...] car on était obligé de les regarder en même temps qu'avec les yeux, avec la mémoire, des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible (*TR IV*, 503).

Grâce au « blanc » qui sépare les images, le héros est capable de percevoir le temps, « cette substance invisible » (Proust 2022, 1170), qui habite les êtres. Dans la *Recherche*, la cohabitation des temporalités nécessite une structure complexe afin de penser le passé et le présent ensemble. Son dispositif peut être élaboré selon l'image dialectique de Walter Benjamin, un philosophe d'ailleurs très proustien¹⁴. L'image dialectique se résume par l'explication suivante de Benjamin :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt¹⁵ (Benjamin 2021, 478).

L'image « est » dialectique – qui agit par une sorte de « blanc », « d'arrêt » ou de discontinuité – ainsi créant bien « une constellation ». Cette dernière n'existe pourtant qu'en pensant « sur plusieurs plans à la fois » comme Proust, ce qui fait ressentir le temps discontinu en le percevant comme image ou sensation. Benjamin conçoit l'image dialectique en partie même d'après la mémoire involontaire. Vers la fin de sa vie, il assimile l'image dialectique à « la mémoire involontaire de l'humanité délivrée »¹⁶ (Benjamin 2006, 403).

En effet, selon Proust et Benjamin, le temps véritable, et donc rédempteur, ne peut être perçu que d'une manière décousue. Le héros réalise au Bal que

« reconnaître » quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est c'est un être qu'on ne connaissait pas (*TR IV*, 518).

C'est à ce moment que le héros comprend soudainement que nous ne pouvons atteindre une vérité de l'être qu'en percevant ensemble les moments qu'il a occu-

¹⁴ W. Benjamin a traduit l'œuvre de Proust en allemand, et il s'en être inspiré pour écrire des articles et théoriser des concepts : BENJAMIN 2015, KAHN 1998, PIAZZA 2009, RENZI 2015.

¹⁵ L'image dialectique varie dans sa définition, ayant été souvent revisitée par Benjamin pendant les années trente.

¹⁶ Nous traduisons de l'anglais.

pés dans le temps. Cette idée proustienne de « penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires » se rapproche de l'image dialectique que cherche Benjamin. À l'instar de la relation proustienne entre deux moments opposés, le philosophe allemand pense l'image dialectique comme relation du présent et du passé, non pas selon une progression mais « comme image fulgurante » (Benjamin 2021, 491). Puis, ce « flash » correspond à l'instant intermittent cher à Proust. Le romancier et le philosophe se rejoignent ainsi dans leur conception du temps qui se perçoit dans l'écart fusé entre « ce qui était » et « ce qui y est » (TR IV, 518).

Swann et Albertine. Le « blanc » par fils et par images

Le « blanc » de Proust interrompt l'écoulement du temps afin de le raconter plus justement. Cela se remarque par la façon dont les personnages essentiels au fonctionnement du roman, Swann et Albertine, forment leur influence de manière fragmentée. Rancière affirme qu'à partir du moment où nous ne tenons plus à la mimésis pour distinguer la fiction de la vie, il faut trouver « d'autres enchaînements temporels, une autre forme de réalité ou de nécessité » (Rancière 2014, 9-10). Quoiqu'il existe plusieurs points de repère dans la *Recherche*, celui qui rejoint tous les fils nous mène au personnage de Charles Swann, qui accompagne le narrateur tout au long de sa vie sans avoir pour autant le plus d'interactions avec lui. Swann, un dandy qui vient d'une famille juive (comme Proust), trace une voie souvent silencieuse, formant les pierres angulaires de la vie du héros et ressurgissant aux moments clés. Dans le dernier tome, *Le Temps retrouvé*, lorsque le narrateur réfléchit à sa vie, il pense effectivement à Swann : « si j'y réfléchissais la matière de mon expérience, laquelle serait la matière de mon livre, me venait de Swann » (TR IV, 493-494). Swann devient, dans la vie du héros, cette « nécessité » que Rancière évoque. Le narrateur non seulement attribue l'expérience de sa vie à Swann mais affirme que cette expérience serait même « la matière » dont est fabriquée son livre.

De cette manière, Swann est le fil rouge qui permet de circuler autour des moments étendus d'une vie. Le livre se construit autour de ce personnage, toutefois d'une façon discrète. Dès le premier tome, *Du côté de chez Swann*, le titre décrit l'un des deux côtés à Combray qui représentent d'abord l'enfance du héros, puis les chemins opposés de sa vie. De plus, Swann est le père de Gilberte, le premier amour du héros. Ce dernier assure l'importance de Swann à sa vie « non seulement par tout ce qui lui concernait lui-même et Gilberte. Mais c'était lui qui m'avait dès Combray donné le désir d'aller à Balbec » (TR IV, 494), là où le héros rencontre Albertine (parmi d'autres personnages importants comme madame de Villeparisis

et le baron de Charlus). Swann tisse une connexion encore plus profonde entre le héros et Albertine car la jalousie, l'obsession et la souffrance de l'aîné lors de sa relation avec sa future épouse Odette initie les mêmes émotions plus tard chez le cadet dans sa relation avec la jeune fille. Le narrateur affirme qu'il compose sa vision d'Albertine d'après celle d'Odette :

L'hypothèse qui me fit peu à peu construire tout le caractère d'Albertine et interpréter douloureusement chaque moment d'une vie que je ne pouvais pas contrôler tout entière, ce fut le souvenir, l'idée fixe du caractère de Mme Swann, tel qu'on m'avait raconté qu'il était (SG III, 199-200).

Cette histoire de Swann, le lecteur l'a déjà apprise sans tout relier car « Un Amour de Swann » revient sur le passé amoureux du personnage éponyme. Nous entrevoyons alors, dès le début du roman, l'importance de ce personnage mais ne la saisissons vraiment qu'après l'apparition d'Albertine. En outre, le récit du narrateur évoque la préparation de ce récit sur Swann dans celui du héros. Le récit, monté selon les histoires qu'il a entendues au sujet de Swann et d'Odette, se confond avec celui de Proust. Dans *La Prisonnière*, le héros est justement en train d'écrire sur Swann. Il trouve Françoise « qui fouillait dans mes papiers et en remplaçait parmi eux un où j'avais noté un récit relatif à Swann et à l'impossibilité où il était de se passer d'Odette ». Le héros s'inquiète qu'elle l'eût « laissé traîner par mégarde dans la chambre d'Albertine » (*Pris. III*, 868). Le récit sur Swann intervient donc directement dans la relation du héros avec Albertine car il travaille dessus en étant amoureux d'elle. Ce récit unit les deux histoires d'amour – ou plutôt de jalousie – et soulève des questions concernant le lien entre le héros et le narrateur qui rédigent tous les deux un récit sur Swann, ainsi que Proust qui écrit « Un Amour de Swann ». Tous ces fils discontinus se tissent à travers le roman et obligent le lecteur à les relier entre les « blancs » silencieux qui les écartent. Swann permet alors à Proust de résoudre le problème de la structure quand le « fil » linéaire de la mimésis est « perdu » ou rompu.

Néanmoins, Proust affirme à Sydney Schiff¹⁷ qu'Albertine finit par être le personnage « qui joue le plus grand rôle » dans le roman, bien qu'il « aurai[t] aimé que [le personnage principal] fût [Swann]. Mais l'art est un perpétuel sacrifice du sentiment à la vérité » (Proust 2007, 287). Par l'architecture de l'œuvre, Albertine, l'être de fuite et de l'intermittence, s'unit intrinsèquement à Swann, le fil conducteur de l'expérience du héros¹⁸. Cependant, le mode de fonctionnement du silence

¹⁷ Voir également sa lettre à Marie Scheikévitch datée du mois de novembre 1915 dans laquelle Proust écrit des idées similaires sur Albertine (PROUST 2022, 1186-1190).

¹⁸ Swann et Odette sont également des personnages discontinus et fragmentaires dans la *Recherche*. Sur la genèse des personnages proustiens, voir DE FALLOIS 2019, KRISTEVA 2005.

n'est pas le même pour les deux personnages. Albertine existe à travers des images du passé et du présent ponctuées par des « blancs »¹⁹. Une dialectique imagée entre apparition et disparition se crée par le silence qui résonne autour de son personnage. Albertine se trouve quelque part entre la jeune fille libre à la plage dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et la triste confinée dans *La Prisonnière*. Selon une image du narrateur :

Ce n'était plus la même Albertine, parce qu'elle n'était pas, comme à Balbec, sans cesse en fuite sur sa bicyclette [...] parce qu'enfermée chez moi, docile et seule [...] le vent de la mer ne gonflait plus ses vêtements, parce que, surtout, je lui avais coupé les ailes, elle avait cessé d'être une Victoire, elle était une pesante esclave (*Pris.* III, 873).

Du moment où elle apparaît au bord de la mer avec sa bande de filles jusqu'à sa mort après avoir été enfermée chez le héros maladivement jaloux, elle vit en tant qu'image de la beauté et de la jeunesse qui vient hanter le narrateur par son caractère à jamais insaisissable.

Bien que tous les personnages dans *Le Temps retrouvé* forment la vie du héros, Albertine devient sa « grande déesse du Temps » car il est épris d'elle. Si nous suivons la conception de l'écrivain que « l'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur », Albertine les rend de façon plus perceptible au narrateur (*Pris.* III, 887-888). Il s'ensuit que le temps qu'Albertine évoque se révèle différemment au narrateur de celui perçu au Bal de têtes. Au contraire du « blanc » temporel mondain qui lui fait vivre un choc, le narrateur construit lui-même le « blanc » amoureux par ses omissions. Dans *Albertine disparue*, le narrateur établit qu'Albertine « m'était successivement apparue au cours de la vie, que comme des fractions de temps, ma pensée rétablissant en elle l'unité » (*AD IV*, 95). Même s'il passe énormément de temps avec Albertine, il la sent toujours éloignée, ce qu'il fait sentir au lecteur par ses images d'elle. Ces dernières transcendent la temporalité et l'espace car le narrateur les renouvelle par l'assemblage des « instantanés » de son imagination et de son souvenir. Cette discontinuité de son être fait qu'Albertine devient le personnage qui incarne le mieux l'instant. Elle n'est composée que de moments sensibles et mélancoliques car transitoires²⁰.

¹⁹ Une photographie d'Albertine n'aurait pourtant pas le « volume » des images décrites par le narrateur car ces dernières étaient « quelque chose de vivant en moi et d'enraciné dans mon cœur ». Proust développe les mystères d'Albertine photographiée dans l'esquisse VII, « Les photographies d'Albertine » (*RTP IV*, 655-656).

²⁰ Il existe une grande bibliographie sur l'image d'Albertine, ou des images mentales qui deviennent des instantanés de mémoire : COUDERT 1998, PERRIER 2007. Quant aux études visuelles, (chrono) photographiques et cinématographiques, voir : ALBERS 2001, BAL 1997, BENHAÏM 2006, BERGSTEIN 2014, BRASSAÏ 1997, FFRENCH 2018, GUINDANI 2005, HAUSTEIN 2012, LARKIN 2011, SIMON 2007.

Selon Valérie Dupuy, Proust peint ses personnages dans « une multiplicité d'instantanés généralement brefs, qui saisissent le personnage en action ». Il s'agit d'une « image éphémère, réduite à quelques détails » (Dupuy 2003, 122). Dupuy soutient que, par son « montage », Albertine est le « meilleur exemple de cette construction du personnage par addition » dans l'œuvre de Proust (Dupuy 2003, 125). Le narrateur explique que « ce fut surtout ce fractionnement d'Albertine en de nombreuses parts, en de nombreuses Albertine, qui était son seul mode d'existence en moi » (*AD IV*, 110). Albertine n'est alors jamais saisissable, et le narrateur se la représente virtuellement en montant toutes les images rappelées. Il passe rapidement d'une image à une autre par son souvenir, ce qui fait que le « volume » d'Albertine « était constitué par les trajets multiples entre les différents points du passé que son souvenir occupait en moi » (*Pris*, III, 874). En l'apercevant de manière fragmentée, se mouvante entre les temporalités, il crée une image complexe, voire dialectique, qui lui permet de circuler sombremenent autour de toutes les Albertines en voie de disparition. Le silence, ou le « blanc » qui interrompt, fait qu'elle est perçue seulement par instants, tout comme Dupuy explique que « l'être, fait de morceaux de temps, n'est jamais entier sous le regard » (Dupuy 2003, 128). Au terme de son parcours, le lecteur réalise enfin qu'il ne connaît Albertine que par un montage d'images fuyantes²¹. Comme Georges Poulet le formule : « À force de se révéler, [les êtres] se dérobent. Albertine décuplée, multipliée, c'est déjà Albertine disparue » (Poulet 1982, 110).

Le silence ultime, la mort, qui donne naissance au roman

Lorsque Albertine et Swann disparaissent définitivement, leur silence ultime aide le narrateur à achever son œuvre, celle d'une vie. La mort d'Albertine lors d'un accident de cheval en Touraine solidifie la manière de la percevoir au fil d'images fuyantes. L'image dialectique se complexifie et fait qu'« il existait toujours une contradiction entre le souvenir vivant d'Albertine et la connaissance que j'avais de sa mort » (*AD IV*, 114). Nous retrouvons ainsi le problème rencontré au Bal de têtes, celui de « penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires » (*TR IV*, 518). Encore une fois, l'image de l'amie se révèle de façon plus complexe que celles du Bal car elle représente une dialectique perçante entre l'apparition sensible d'une jeune fille vivante et la disparition tragique d'une morte.

L'aura qui entoure Albertine et la relie au narrateur finit par s'éteindre, mais son personnage continue de confronter le passé et le présent par une succession

²¹ HENROT SOSTERO 2008 propose une lecture intéressante de ce personnage en étudiant méticuleusement ses conversations avec le héros.

d'images qui habitent plusieurs temporalités. Le narrateur avait même prévu sa distance déchirante lors d'une conversation téléphonique avec la jeune fille, où « je commençai à comprendre que la vie d'Albertine était située (non pas matériellement sans doute) à une telle distance de moi qu'il m'eût fallu toujours de fatigantes explorations pour mettre la main sur elle » (SG III, 130-131). En effet, les mots d'Albertine lui importent peu à côté de ce que sa distance lui signifie, à savoir sa fuite et sa future disparition. Bien que le temps ait toujours coexisté dans sa perception d'Albertine, cela perdure plus profondément après sa mort. Il sait qu'elle ne reviendra jamais, que sa disparition est devenue irrévocable. Dans *Le Temps retrouvé*, elle le poursuit en tant qu'image dialectique, quoique le narrateur ait simplifié cette succession de ne contenir que « l'image première » et « l'image ultime ». Il affirme que l'image première d'elle « ne valait plus pour moi que par son association avec celle du soleil couchant sur la mer » (TR IV, 427). L'image garde tout de même un certain pouvoir sensible par la perception de la lumière qui disparaît, et nous pourrions donc qualifier cette image ultime d'Albertine disparue comme dégageant toujours une sorte d'aura. Le narrateur avoue : « Il me semblait en effet dans les heures où je souffrais le moins, que je bénéficiais en quelque sorte de sa mort, car une femme est d'une plus grande utilité pour notre vie, si elle y est, au lieu d'un élément de bonheur, un instrument de chagrin » (AD IV, 78). C'est justement la « mort » de cet objet du désir – qui n'existe qu'en tant que pure projection – qui hante l'écrivain et dans laquelle son travail trouve son origine. En d'autres termes, le silence définitif de la morte aide le narrateur à enfin écrire son personnage.

Le silence ultime de Swann intervient également de manière essentielle pour l'écriture du roman : le narrateur fait référence à plusieurs reprises à une œuvre qu'il écrit *sur* Swann. Il déclare à ce sujet :

Et pourtant, cher Charles Swann, que j'ai si peu connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est déjà parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez (*Pris*. III, 705).

Ce commentaire souligne encore que le narrateur est situé à un moment dans le temps le séparant du héros et de Proust. Le narrateur qui parle ici a sans doute déjà écrit le roman que vit le héros, et il le raconte dans ce roman lui-même. Cette temporalité complexe interroge. Comment pourrait-il être à la fois en train de raconter son roman et l'avoir déjà écrit ? Selon Rancière, la fiction d'une chronicité rompue « ne sépare plus l'action de sa "préparation" » (Rancière 2014, 9). L'évocation du roman sur Swann brouille une chronicité linéaire et circule entre le présent, le passé et même l'avenir. Son personnage sert encore de repère entre les temporalités traversées.

Conclusion

La complexité de la structure elliptique du récit littéraire ne se limite pas, bien entendu, à Proust seul. Le romancier au vingtième siècle se place souvent au creux de son œuvre, ce qui mène à une confusion de l'énoncé et de l'énonciation, et du héros et du narrateur²² (Tadié 1990, 14-15). Proust, par sa *Recherche*, compte parmi les nombreux initiateurs de ce type de roman, ou bien de ce récit, tout comme André Gide ou André Breton, parmi d'autres. Néanmoins, par sa temporalité étendue et complexe, la *Recherche* semble le mieux incarner la description que donne Benjamin du travail du conteur, à savoir « cette lente superposition de couches fines et transparentes – superposition qui fournit l'image la plus exacte du mode par lequel vient au jour le récit parfait en traversant les couches des nombreuses répétitions de sa narration » (Benjamin 2018, 74). À l'instar du narrateur qui ne comprend son expérience qu'après l'avoir revécue, nous ne pouvons apprécier cette structure et comprendre l'œuvre de Proust qu'après l'avoir relue à maintes reprises et « sur plusieurs plans à la fois » (*TR IV*, 503).

Ce montage proustien, nous l'avons montré, repose en grande partie sur sa manipulation du silence, en particulier autour d'Albertine et de Swann. Le narrateur doit passer par l'épreuve de la mort de Swann et d'Albertine avant d'accéder pleinement à l'écriture. Après leurs disparitions, il prend contrôle du temps de leurs vies afin de le manipuler à sa manière. Le narrateur se penche sur ce temps perdu de son passé et celui des autres, et le retrouve dans son écriture qui passe par un silence structurant. Par moments et surtout à la fin du roman, ce qui a été passé sous silence vit brièvement, par l'intermédiaire de Proust qui fait écho à son narrateur. Toutefois, le silence ultime du texte affecte la rédaction même de la *Recherche* par la mort prématurée de Proust laisse son œuvre partiellement inachevée (Boucharenc 1987, 250).

Nous l'avons dit : Benjamin souligne l'importance d'agir dans les moments fortuits où le passé et le présent se rejoignent. Le temps intermittent et discontinu dans la *Recherche* trouve ce côté rédempteur. Effectivement, Albertine, Swann et toute une vie apparaissent à nouveau après avoir disparu. Proust les rend visibles, et audibles, tout comme un télescope fait réapparaître les étoiles. Dans sa correspondance avec Camille Vettard en 1922, l'année de sa mort, Proust affirme notamment que le télescope serait le meilleur dispositif à représenter sa structure temporelle.

L'image [...] qui me paraît la meilleure du moins actuellement pour faire comprendre ce qu'est ce sens spécial [de la *Recherche*] c'est peut-être celle d'un télescope qui se-

²² Tadié résume ici une problématique largement étudiée par généticiens et narratologues.

rait braqué sur le temps, car le télescope fait apparaître des étoiles qui sont invisibles à l'œil nu, et j'ai tâché [...] de faire apparaître à la conscience des phénomènes inconscients qui, complètement oubliés, sont quelquefois situés très loin dans le passé (Proust 2007, 327).

« Télescope », cela vient du grec ancien, *tēleskopos*, signifiant « qui voit loin ». D'une façon analogue, l'écrivain nous fait apercevoir ce qui avait déjà disparu par le « blanc ». Ces instants discontinus qui reviennent transformés aident à enrichir l'expérience que le livre raconte. Les instants-étoiles qui « filent » créent les constellations²³ de l'œuvre de Proust, bâtie dans le temps, mais un temps « de “vitesse” différentes » (DCS I, 383), qui ne peuvent « s'entendre » toutes à la fois.

Bibliographie

- ALBERS, I. (2001), « Prousts Photographisches Gedächtnis », *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, III, 1, 19-56.
- BAL, M. (1997), *The Mottled Screen. Reading Proust Visually*, Stanford, Stanford University Press.
- BENHAÏM, A. (2006), *Panim. Visages de Proust*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- BENJAMIN, W. (2006), « On the Concept of History », in H. Eiland et M. W. Jennings (éds.), *Walter Benjamin, Selected Writings*, IV, traduction de H. Zohn, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 389-400.
- BENJAMIN, W. (2006), « Paralipomena to “On the Concept of History” », in H. Eiland et M. W. Jennings (éds.), *Walter Benjamin, Selected Writings*, IV, traduction de E. Jephcott et de H. Eiland, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 401-411.
- BENJAMIN, W. (2009), *Origine du drame baroque allemand*, traduction de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, « Champs Essais ».
- BENJAMIN, W. (2015), *Sur Proust*, traduction et préface de R. Kahn, Caen, Éditions Nous.
- BENJAMIN, W. (2018), *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, traduction de Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot, « Petite bibliothèque ».

²³ Proust et Benjamin sont tous les deux auteurs d'allégories ou de métaphores autour des étoiles. Benjamin écrit du « passé télescopé par le présent » (BENJAMIN 2021, 488), ou encore crée une analogie entre le rapport des étoiles aux constellations et le rapport des phénomènes aux Idées dans son *Origine du drame baroque allemand* de 1928 (BENJAMIN 2009).

- BENJAMIN, W. (2021), *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*, traduction de J. Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf.
- BERGSTEIN, M. (2014), *In Looking Back One Learns to See. Marcel Proust and Photography*, Amsterdam, Rodopi.
- BOUCHARENC, M. (1987), « L'artiste et le silence : Stendhal, Proust », *Nineteenth-century French Studies*, 15, 3, 239-251.
- BRASSAÏ (1997), *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, « Blanche ».
- COUDERT, R. (1998), *Proust au féminin*, Paris, Grasset.
- DIDIER, B. (1986), « Les blancs de l'autobiographie », in J.-C. Mathieu (éd.), *Territoires de l'imagination*, Paris, Éditions du Seuil, 137-156.
- DUPUY, V. (2003), « Le temps incorporé : chronophotographie et personnage proustien », in J. Cléder et J.-P. Montier (éds.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « *Æsthetica* », 115-138.
- FALLOIS, B. de (2019), *Proust avant Proust. Essai sur « Les Plaisirs et les Jours »*, Paris, Les Belles Lettres.
- FFRENCH, P. (2018), *Thinking Cinema with Proust*, London, Legenda-Modern Humanities Research Association.
- FRAISSE, L. (1998), *La Correspondance de Proust. Son statut dans l'œuvre. L'histoire de son édition*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- GIRIMONTI GRECO, G. (2007), « La Nonna-étrangère : (per)turbamenti ottici ed epistemo-affettivi in Proust », in A. Buttarelli et G. Rimondi (éds.), *Dove non c'è nome. Nuovi contributi sul perturbante*, Mantova, Edizioni Scuola di cultura contemporanea, 109-128.
- GUINDANI, S. (2005), *Lo stereoscopio di Proust. Fotografia pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Milano, Mimesis.
- HAUSTEIN, K. (2012), *Regarding Lost Time. Photography Identity and Affect in Proust, Benjamin and Barthes*, London, Legenda.
- HENROT SOSTERO, G. (2008), « Dynamique conversationnelle dans le "Roman d'Albertine" de Marcel Proust », in G. Maiello (éd.), *Il dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria*, Naples, Editrici Scientifiche Italiane, 111-131.
- KAHN, R. (1998), *Images, Passages. Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé.

- KRISTEVA, J. (2005), « Odette, or How Ideas Surprise the Analyst », *Contemporary French and Francophone Studies*, 9, 2, 131-138.
- LABELLE, V. (2007), « Le silence dans le roman : un élément de monstration », *Loxias*, 04 septembre, <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1883>> (17 août 2022).
- LARKIN, Á. (2011), *Proust Writing Photography. Fixing the Fugitive in « À La Recherche Du Temps Perdu »*, London, Routledge.
- LE MEUR, Chr. (2011), « Le silence du texte. La fondation du langage adressé », *Poétique*, 1, 165, 73-89.
- NATUREL, M. (2010), « Les blancs de Proust ou la pratique de l'ellipse temporelle », in M. Ridha Bouguerra (éd.), *Le Temps dans le roman du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 195-204. <<http://books.openedition.org/pur/40461>>.
- PERRIER, G. (2007), « L'Image de la disparition », in Francis Marmande et Sylvie Patron (éds.), *À la recherche d'Albertine disparue*, Paris, Université Paris Diderot-UFR LAC, 85-97.
- PIAZZA, M. (2009), *Redimere Proust. Walter Benjamin e il suo segnavia*, Florence, Le Càriti.
- PIAZZA, M. (2012), « La camera oscura della memoria. L'archivio proustiano », in G. Girimonti Greco, S. Martina, M. Piazza (éds.), *Proust e gli oggetti*, Florence, Le Càriti, 161-172.
- POULET, G. (1982), *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, « Tel ».
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (1971), *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (1971), *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (2007), *Correspondance*, éd. J. Picon, Paris, Flammarion.
- PROUST, M. ([1896] 2022), « Contre l'obscurité », in A. Compagnon (éd.), *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 130-135.
- PROUST, M. ([1913] 2022), « *À la recherche du temps perdu* », in A. Compagnon (éd.), *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1168-1172.
- PROUST, M. ([1915] 2022), « Lettre-dédicace à Marie Scheikévitch », in A. Compagnon (éd.), *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1186-1190.

- PROUST, M. ([1920] 2022), « À propos du “style” de Flaubert », in A. Compagnon (éd.), *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1220-1233.
- RANCIÈRE, J. (2014), *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique Éditions.
- RENZI, L. (2015), *Gli elfi e il cancelliere. In Germania con Proust*, Bologna, Il Mulino.
- SIMON, A. (2007), « Histoire de l’optique et recherche littéraire : le rayon visuel chez Proust », *Revue d’Histoire des Sciences*, 60, 1, 9-24.
- SIMON, A. (2018), « L’“arrière-plan de silence” du style de Proust », in *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 239-251.
- TADIÉ, J.-Y. (1990), *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, P. Belfond.
- TADIÉ, J.-Y. (1996), *Marcel Proust. Biographie*, II, Paris, Gallimard, « Folio ».