

Les figurants dans la *Recherche* : le grouillement de la vie et la dérive de l'œuvre

LANCELOT STÜCKLIN

Université de Genève, Programme de littérature comparée

Lancelot Stücklin rédige actuellement une thèse sur l'œuvre de Marcel Proust sous la direction de la professeure Guillemette Bolens à l'université de Genève. Il s'intéresse à la dimension cognitive du style de Proust, telle qu'elle se déploie notamment dans l'usage que fait le romancier d'images renvoyant aux formes incarnées de notre inscription dans le monde. Il cherche à montrer que l'écriture proustienne requiert un engagement faisant appel à sa compréhension des possibilités motrices du corps humain, et ce au moyen d'un style proprement littéraire et irréductible à tout autre discours. Ses derniers articles portent sur la relation entre Marcel Proust et Gérard de Nerval ainsi que sur l'énergétique du visage dans la Recherche.

Les personnages d'*À la recherche du temps perdu* évoluent dans un monde en expansion, caractérisé par une liberté d'esprit vis-à-vis des préjugés de classe. Prenant acte de l'obsolescence de la distinction entre personnage principal et secondaire dans la *Recherche*, cet article étudie la manière dont le figurant apparaît à la faveur d'une attention aux espaces interstitiels, donnant lieu à une esthétique de l'entre-deux et de la dérive.

Attention, cognition, dérive, digression, entre-deux, figurant, personnage secondaire, Proust (Marcel)

Figurant, personnage secondaire ?

La notion de figurant semble inextricablement liée à toute une série de termes connexes. Le figurant est-il un personnage secondaire ? Équivaut-il à l'un de ces *minor characters* qui selon la métaphore spatiale courante – presque une catachrèse – vagueraient à l'« arrière-plan » de la représentation ? Il convient de garder à l'esprit que tout outil ou concept terminologique engage d'emblée une préconception, même minime, du phénomène abordé. La distinction entre personnage principal et personnage secondaire, prolongée dans le métalangage critique par celle entre premier et arrière-plan, suggère une hiérarchisation qui serait structurante de l'univers romanesque. Cette hiérarchie établie, d'autres binômes semblent se présenter d'eux-mêmes, déjà prêts à l'emploi et comme naturellement : personnages majeurs contre personnages mineurs, *round characters* contre *flat characters* (Forster 2005), personnage-singulier (au sens grammatical, mais aussi dans le sens d'un destin extraordinaire) contre personnage-pluriel (la foule, la masse indéterminée) ; ceux

qui ont un nom et ceux qui n'en ont pas, ceux qui retiennent notre attention et ceux que l'on oublie.

L'ouvrage d'Alex Woloch, *The One vs. The Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, illustre de façon exemplaire ce mode de pensée binaire. Le titre dit assez cette opposition structurante, à laquelle serait inhérent un *versus*, soit une conflictualité sous-jacente. L'accès à l'espace discursif relèverait d'une lutte pour la visibilité. Les personnages se bousculeraient, joueraient des coudes [*hostile*] (Woloch 2003, 13) dans le but d'accéder à la représentation. La pente lexicale est celle du combat pour la reconnaissance. Dans le roman comme dans la vie, on se bat pour exister.

Il reste que nulle part chez Woloch ces catégories ne sont interrogées pour elles-mêmes. L'objet littéraire (Austen, Dickens, Balzac) se voit à chaque fois empaqueté, classé et ordonné en fonction de typologies désignées à l'avance pour en faire l'analyse. Nous verrons plus loin le traitement que Woloch réserve à l'œuvre de Proust, qui tend en retour à révéler combien l'univers de la *Recherche*, de même que le style de son auteur, se montrent réfractaire à la pensée taxinomique.

À l'image de l'ouvrage de Woloch, la théorie critique sur les systèmes de relations entre personnages s'est surtout concentrée sur le roman du XIX^e siècle, particulièrement de type réaliste. Peut-être le corpus réaliste est-il celui qui se prête le mieux à ce genre de systématisations. Or, il semble que le discours critique autour de ces *autres* qui ne se qualifient pas pour le titre de héros est frappé d'une ambivalence. Il vaut la peine de s'y arrêter un instant, avant d'observer en quoi le roman de Proust permet de déplacer les termes de la réflexion.

Une première acception fait de la différence de valeur et de nature entre les personnages une nécessité structurelle au service de l'économie narrative. On trouve chez Alain la réflexion suivante :

C'est un peuple d'automates, non point secondaire d'importance, mais soutenant le monde des hommes au contraire, et lui donnant force et résistance d'objet. De quoi le romancier ne sait pas grand-chose, ni personne ; contre quoi nul ne peut rien. Ils parlent et agissent selon la nécessité ; leur porte fermée, on ne sait plus rien d'eux. (Alain 1972, 327)

L'opposition de nature ontologique, entre « peuple d'automates » et « monde des hommes », est chez Alain pleinement opérante. L'effet de vie du roman dépendrait d'un fond mécanique. Sur le plan de la construction des personnages, on pense à la catégorie du type, dont la singularité s'étiole vers le général. Mais peut-être le type relève-t-il encore d'un degré d'existence trop élevé pour ces automates auxquels songe Alain. L'automate désignerait alors plutôt des formes minimales d'agentivité qu'on hésiterait à considérer comme des personnages à part entière. Comparables

aux décors ou aux objets, ils seraient astreints à fabriquer de l'effet de réel : « Les figurants, dans ces conditions, évoluant à l'arrière-plan et ne prenant pas part de façon directe à l'intrigue, se voient chargés de composer le réel représenté » (Le Saux 2023, 12). Pour ces constructions romanesques-là, la vraie vie est définitivement ailleurs.

Un renversement est possible cependant. Les témoignages ne manquent pas, d'écrivains comme de lecteurs, pour faire état du pouvoir de fascination de ces figures situées à la marge du récit¹. Ce sont alors ces vies fragmentaires et ouvertes à tous les possibles qui peuvent apparaître comme de plus authentiques modèles d'existence :

Le personnage secondaire est celui qui apparaît et disparaît, qui continue de vivre sa vie pendant que celle du protagoniste nous est racontée. Par sa contiguïté avec le réel, il donne l'impression de pouvoir sortir de la fiction et d'avoir ainsi une vie plus large et plus secrète que celle du héros, condamné à être ostensiblement fictif et, par le fait même, à ne rien pouvoir nous cacher de son existence. (Daunais 2018)

La position liminaire du personnage secondaire ferait apparaître les bords de la fiction, allant jusqu'à inverser, comme un gant que l'on retourne, les rapports entre le dedans et le dehors. C'est parce que figurants et personnages secondaires ne seraient pas tenus par le dévoilement d'un destin que leur vie se modèlerait le mieux sur la nôtre.

L'idée d'une hiérarchisation entre les personnages, avec la possibilité de son renversement², est-elle pertinente pour rendre compte de l'univers d'*À la recherche du temps perdu* ? On pense à la complémentarité qui existe entre la foule de passantes anonymes, êtres de fuite miniatures, et le personnage d'Albertine, Impératrice de la fuite et de l'esquive. Pour une Albertine, combien compte-t-on de ces passantes sans nom et souvent sans visage ? Mais d'un autre côté, la passante dont l'existence est à peine frôlée ne supplante-t-elle pas Albertine dans la course à l'évanescence ? Il n'est pas aisé de déterminer qui est le modèle de l'autre.

Dans un passage d'*Albertine disparue*, c'est bien à cette réversibilité entre l'un et le multiple que le narrateur semble faire allusion : « Et n'était-il pas naturel que maintenant l'étoile finissante de mon amour en lequel elles [les passantes]

¹ Par exemple, sur la fascination de Kafka pour ces personnages évanescents, voir SAMOYAULT 2005, 43-54. En ce qui concerne Proust, Samoyault remarque que l'univers de la *Recherche* « n'exclut pas véritablement de figures », et que « [s]on monde est ouvert à quantité de comparses, c'est même cette mondanité accueillante qui le caractérise » (*ibid.*, p. 51). Les analyses qui suivent ont pour objectif de confirmer la « mondanité accueillante » du roman proustien, ainsi que de rendre compte de l'esthétique qui en résulte.

² On peut faire le lien avec BARTHES [1971] 2020, 45-50 qui fait du renversement l'une des figures essentielles de la *Recherche*.

s'étaient condensées, se dispersât de nouveau en cette poussière disséminée de nébuleuses ? » (ADIV, 142) Cette phrase pourrait être lue à l'aune du même renversement présenté jusqu'ici : instauration d'une hiérarchie, inversion de la hiérarchie. Mais cela reviendrait à imposer une logique binaire à un énoncé qui exprime davantage la permanence du pluriel à l'intérieur du singulier. Plutôt qu'un rapport frontal, la relation entre les passantes anonymes et Albertine est faite d'une porosité qui entraîne un mouvement circulaire. Les lecteurs de la *Recherche* se souviennent par ailleurs qu'Albertine n'est pas seulement une, mais contient en elle de multiples Albertines. Rien de plus éloigné, donc, de la pensée d'un Woloch, qui ne voit dans le rapport entre l'un et le multiple que les germes d'une conflictualité.

Ainsi, la *Recherche* nous offre une troisième voie par rapport à celles envisagées jusqu'ici. Non que la secondarité de certains personnages y soit pensée différemment. C'est plutôt la notion même de personnage secondaire qui est rendue obsolète. Cette troisième voie met en lumière combien les tentatives visant à revaloriser les personnages qui seraient laissés à la marge du récit, soit du fait de l'œuvre elle-même soit de précédents commentaires critiques, restent le plus souvent tributaires des oppositions traditionnelles. Que le mineur se transforme en majeur par la grâce d'une nouvelle interprétation ou d'une réécriture contemporaine³, la hiérarchie tend à perdurer, bien qu'inversée dans sa signification.

L'un des enjeux du présent article est ainsi de montrer que la distinction entre personnage principal et secondaire n'est pas une distinction opérante chez Proust, de même que celle entre premier et arrière-plan. Ces distinctions obéissent à une logique de séquençement du réel que le style de l'écrivain a précisément pour but d'estomper. La *Recherche* est en effet une invitation à penser la profondeur en dehors des catégories traditionnelles qui en délimitent par avance l'exploration et figent le réel en des concepts qui préexisteraient à l'expérience vécue. Cet effet de profondeur concerne tant l'expérience sensible, dont fait partie la psychologie amoureuse, que la description par le narrateur des différentes couches sociales qui composent l'univers de la *Recherche*. Nous verrons que si l'on peut parler chez Proust d'une éthique voire d'une politique de l'attention au figurant, souvent caractérisé par un rôle de subalterne (domestique, groom, valet, garçon de cuisine, crémillère, marchande de lait etc.), cette éthique ou cette politique ne peuvent être comprises sans référence au style de l'écrivain. Entre une hiérarchie sociale historiquement avérée et l'esthétique du roman, il n'existe pas de correspondance directe.

Mais c'est aussi l'idée d'un rendement narratif du figurant qui se voit ébranlée. Alors que la théorie critique ne cesse de rappeler l'impératif pratique auquel sont soumis ces *autres* qui peuplent l'univers romanesque, que viennent faire chez

³ Sur la vogue de ces réécritures contemporaines, voir ROSEN 2016.

Proust ces personnages qui semblent ne servir à rien, attendent à l'entrée d'un hôtel, dans un couloir ou un vestibule, ou encore rêvent devant un « gong » ou une « pile d'assiettes » (CG II, 398) ?

« Exister, c'est être perçu » : le figurant et ses seuils attentionnels

Dans la *Recherche*, l'existence du figurant, comme de tout autre personnage ou événement à l'intérieur du roman, est corrélée à l'activité d'une conscience qui en est comme le théâtre ou le principe générateur. Étudier la place accordée au figurant implique dès lors de s'interroger sur ses conditions d'émergence. Cette réduction du figurant à son apparaître, sorte d'épochè phénoménologique si l'on veut, découle de la dimension attentionnelle de l'écriture proustienne. Certains développements actuels dans le domaine des sciences cognitives sont susceptibles d'en éclairer le fonctionnement :

La dynamique attentionnelle suppose une tournure et un accueil, non un aller-chercher prédéterminé. Elle répond à une modalité plus passive de la cognition, même si l'on sait que cette passivité relative est tissée en arrière-plan par nos filtres catégoriaux, dont l'activation ne peut que difficilement être suspendue. (Depraz 2014, 44)

Anticipant sur ces analyses, Proust fait de l'attention un phénomène à la fois relationnel et situé, en phase avec les oscillations affectives du sujet. Plus qu'aucun autre personnage, le figurant est tributaire d'une forme de conversion de l'attention narrative. Le figurant apparaît dès l'instant où le filtrage attentionnel se met à fonctionner différemment. Tout l'enjeu éthique et politique de ces variations à l'intérieur du filtrage narratif tient à la possibilité laissée aux lecteurs de ne pas considérer ces variations comme de simples écarts vis-à-vis d'une norme ou de digressions vouées à disparaître.

Dans le roman, les seuils attentionnels qui profitent à l'apparition du figurant peuvent provenir de causes diverses. Nous ne retiendrons ici que deux d'entre elles : la mélancolie amoureuse et l'excitation induite par la consommation d'alcool. Mélancolie amoureuse et ivresse font toutes deux partie du thème plus général de la cessation de l'Habitude, qui reçoit tout au long de la *Recherche* d'infinies variations.

Le premier exemple est tiré d'« Un amour de Swann », lors de la soirée chez la marquise de Saint-Euverte. La relation de Swann avec Odette semble à ce moment-là du récit toucher à sa fin. Sachant par avance qu'il ne verra pas Odette ce soir-là, Swann se rend chez la marquise

dans un état de mélancolique indifférence à toutes les choses qui ne touchaient pas Odette, et en particulier aux choses mondaines, qui leur donnait le charme de ce qui, n'étant plus un but pour notre volonté, nous apparaît en soi-même. (DCSI, 317)

On voit combien l'émotion de Swann n'est pas traitée uniquement sur le mode d'un état intérieur. La « mélancolique indifférence » de Swann se répercute sur le spectacle visible, reconfigurant le rapport entre ce qui retient l'attention du personnage et ce qui est laissé à la marge. La communauté des domestiques lui apparaît alors avec un relief inaccoutumé :

Dès sa descente de voiture, [...] Swann prit plaisir à voir les héritiers des « tigres » de Balzac, les grooms, suivants ordinaires de la promenade, qui, chapeautés et bottés, restaient dehors devant l'hôtel sur le sol de l'avenue, ou devant les écuries, comme des jardiniers auraient été rangés à l'entrée de leurs parterres. (DCSI, 317)

Plutôt que de se rendre directement dans la salle des fêtes, Swann observe le personnel de maison. L'attention portée aux domestiques provient d'une disponibilité perceptive de la part de Swann, désintéressé par le cérémonial des « choses mondaines ». Les domestiques entrent ainsi dans le récit à la faveur d'un moment de latence attentionnelle, qui n'équivaut pas au relâchement pur et simple de l'attention mais plutôt à sa reconversion.

La complexité de la description ci-dessus vient de ce qu'elle ménage plusieurs brèches à l'intérieur de la présentation des personnages. Pris sous l'angle d'une vision qui apparaît comme non doxique sur le plan social, la description laisse en effet entrevoir le caractère factice de ces employés « chapeautés et bottés », à la façon d'un conte pour enfant⁴. Nous reviendrons plus loin sur ces brèches qui s'immiscent à l'intérieur de la vision de Swann, qui tendent à mettre en doute l'équivalence stricte entre le figurant et son rôle de subalterne.

Un épisode similaire a lieu dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Le héros se trouve au restaurant de Balbec avec sa grand-mère. C'est cette fois à une « dose de bière » et de « champagne », « [absorbée] en une heure en y ajoutant quelques gouttes de porto » (JFF II, 167), qu'est attribuée la conversion de l'attention narrative : « À partir de ce moment-là, j'étais un homme nouveau, qui n'était plus le petit-fils de ma grand-mère et ne se souviendrait d'elle qu'en sortant, mais le frère momentanément des garçons qui allaient nous servir. » (JFF II, 167) Tout comme la mé-

⁴ Un autre passage tiré de *La Prisonnière* témoigne de ce point de contact entre l'imaginaire du conte et les figurants. Françoise fait ici référence à une laitière qui a retenu l'attention du héros : « Elle pourra très bien porter la lettre de Monsieur et faire les courses si ce n'est pas trop loin. Monsieur va voir, elle a l'air d'un Petit Chaperon Rouge », *Pris*, III, 647. Par rapport aux domestiques « chapeautés et bottés » qu'observe Swann, le désir de possession se fraie cette fois un chemin. Car si la laitière occupe la place du Petit Chaperon Rouge, alors celle du Loup ne peut être remplie que par... le héros.

lancolie amoureuse de Swann, l'entorse du héros à ses règles d'hygiène habituelles induit l'apparition de communautés nouvelles. Une même reconversion de l'attention se produit. Comme dans l'exemple avec Swann, elle se caractérise par un passage de la dimension pratique de la scène à une saisie plus esthétique. De façon plus frappante encore que dans le cas de Swann – plus potentiellement comique aussi –, les serveurs du restaurant se confondent alors avec leur apparaître poétique :

Quelques-uns des garçons qui servaient, lâchés entre les tables, fuyaient à toute vitesse, ayant sur leurs paumes tendues un plat que cela semblait être le but de ce genre de courses de ne pas laisser choir. Et de fait, les soufflés au chocolat arrivaient à destination sans avoir été renversés, les pommes à l'anglaise, malgré le galop qui avait dû les secouer, rangées comme au départ autour de l'agneau de Pauillac. (*JFF* II, 167)

Mais on fera peut-être remarquer que le héros est ivre, et que l'ivresse, dans d'autres passages de la *Recherche*, n'a pas bonne presse. De l'avis même du narrateur, l'ivresse nous ferait tomber dans le « phénoménisme pur », où « tout n'est plus qu'apparences et n'existe plus qu'en fonction de notre sublime nous-même » (*JFF* II, 173). En causant une sorte d'hypertrophie du moi, l'ivresse abolirait le travail de la différence inhérent à la relation avec autrui. On dira alors que les serveurs du restaurant n'apparaissent qu'à la faveur d'une conscience tyrannique, celle du héros.

L'argument peut néanmoins se retourner. À la façon des illusions optiques d'Els-tir, qui peint « l'illusion qui nous frappe » (*Pris*, III, 880) en suspendant le jugement de l'intelligence, l'illusion est souvent dans la *Recherche* un mode d'accès privilégié au réel⁵. La description des serveurs se prête donc à une double lecture. Il est à la fois possible de la lire sur le mode d'un « accueil » de type préreflexif, un laisser-être attentionnel au moyen duquel le figurant apparaîtrait pour lui-même, que sur celui de la projection fantasmée.

D'ailleurs, la même ambivalence se trouvait déjà dans l'exemple avec Swann. La question mérite en effet d'être posée. La « mélancolique indifférence » de Swann est-elle bien l'instrument par lequel le spectacle des domestiques révèle son caractère factice ? Ne vient-elle pas au contraire seulement affubler les domestiques d'un sens qui leur serait étranger ? Une tradition littéraire et médicale considère que le sujet mélancolique ne voit que fausseté et artifice partout où son regard se pose (on pense à Baudelaire)⁶. Cette hésitation provient de ce qu'il n'existe pas chez Proust de troisième terme permettant de départager entre ce qui relève de l'imagi-

⁵ Voir SIMON 2000.

⁶ Sur l'histoire de la mélancolie et de son traitement, voir STAROBINSKI 2012.

naire et ce qui a trait à la « réalité », la réalité étant constamment tissée des liens affectifs et sensibles qui la recouvrent tout autant qu'ils la constituent.

Cette double lecture, impossible à résoudre de façon simpliste, caractérise ainsi le mode d'apparition du figurant. Le personnage est alors pris dans une tension entre continuité et discontinuité. Ce phénomène est particulièrement perceptible lorsque quelques phrases suffisent à faire apparaître et disparaître le personnage, sans que cet événement sur le plan diégétique ne vienne bouleverser la continuité du texte⁷. On citera, en guise d'exemple, le pécheur que croise le héros au bord de la Vivonne (*DCS I*, 165) ou la « jeune fille à la cigarette » (*SG III*, 276), qui apparaît puis disparaît dans l'intervalle entre trois stations de train. À chaque fois, des espaces semblent s'ouvrir, sans qu'il soit possible de déterminer où et quand ces espaces se referment, et même s'ils se referment pour de bon. Ces espaces intermédiaires laissent alors la possibilité d'une ouverture à l'infini, à la façon d'une poupée russe...ou d'une boîte au lait.

De la poupée russe à la boîte au lait

L'épisode de la soirée chez la marquise de Saint-Euverte dans « Un amour de Swann » est particulièrement représentatif de ce phénomène d'ouverture infinie caractéristique de l'attention aux figurants. Dans les pages qui suivent l'arrivée de Swann chez la marquise, le regard esthétisant du personnage passe en revue divers employés de maison. Pêle-mêle, le texte mentionne : plusieurs domestiques, grooms et valets de pieds, un concierge, un majordome, un argentier et un huissier. Suivant de près la conscience de Swann, le narrateur semble s'associer à la dénonciation de l'artifice mondain. Le spectacle des employés ne correspondrait qu'au « résumé fictif de leur vie domestique que les maîtresses de maison prétendent offrir à leurs invités les jours de cérémonie » (*DCS I*, 317). La progression à l'intérieur du spectacle de la mondanité se fait dans le sens de la profondeur. Une seconde couche est atteinte lorsque Swann tombe par hasard sur un groupe de valets de pieds qui se sont assoupis :

Dans le vestibule où autrefois, quand il était mondain, il entrait enveloppé dans son pardessus pour en sortir en frac, mais sans savoir ce qu'il s'y était passé, étant par

⁷ Isabelle Serça remarque que Proust tenait au caractère « compact » de son texte (SERÇA [2010] 2021 25-28). Elle cite un post-scriptum d'une lettre datant de 1913, à l'époque où Proust se confronte aux problèmes que pose l'édition de son roman : « Pour y gagner de la place j'ai fait supprimer les blancs dans tous les dialogues. Grasset trouve ça laid. Moi je trouve cela mieux, cela fait entrer davantage les propos dans la continuité du texte. », SERÇA [2010] 2021, 25. Serça utilise le couple continuité-discontinuité, dont nous nous inspirons ici, pour rendre compte de l'usage que fait Proust de la parenthèse (voir aussi plus loin dans cet article).

la pensée, pendant les quelques instants qu'il y séjournait, ou bien encore dans la fête qu'il venait de quitter, ou bien déjà dans la fête où on allait l'introduire, pour la première fois, il remarqua, réveillée par l'arrivée inopinée d'un invité aussi tardif, la meute éparse, magnifique et désœuvrée des grands valets de pied qui dormaient çà et là sur des banquettes et des coffres et qui, soulevant leurs nobles profils aigus de lévriers, se dressèrent et, rassemblés formèrent le cercle autour de lui. (*DCS I*, 317-318)

Blasé à l'idée de se rendre dans la salle du concert, Swann prend conscience de l'existence d'un espace intermédiaire entre une « fête » et une autre. Le vestibule est alors considéré pour lui-même. À cette prise de conscience s'ajoute l'étonnement face à ces valets qui, s'étant assoupis, se sont momentanément absentés de leur fonction. Cet événement inattendu rejoint la descriptions des grooms « chapeautés et bottés », ainsi que la dénonciation du narrateur citée plus haut. Le caractère factice de la scène paraît à nouveau être pointée du doigt. Le vestibule reçoit ainsi une valeur symbolique, celle d'une ouverture sur la vie d'autrui.

Et pourtant ! comme pour les serveurs de Balbec, l'attention portée à ces personnages momentanément assoupis demeure marquée par une hésitation. Certes la narration, composée de différentes strates, opère de telle manière qu'une compréhension plus large de ces personnages semble possible, allant au-delà de leur fonction de valet. La comparaison avec les lévriers réintègre cependant le point de vue sur autrui à l'intérieur d'un rapport hiérarchique. Dormant « çà et là sur des banquettes et des coffres », les valets emportent dans leur sommeil leur statut d'employé de maison, qui enclenche l'analogie canine. Le point de vue de Swann demeure ainsi marqué par une violence non négligeable. Aucun constat ne saurait, en somme, être définitif. Le vestibule propose des échappées vers d'autres voies possibles, sans que celles-ci ne soient ni confirmées ni résolument barrées.

Le vestibule n'est pas le seul de ces espaces intermédiaires que Swann emprunte pour se rendre dans la salle des fêtes. Après le vestibule vient l'escalier. Proust multiplie en effet ces zones intermédiaires par lequel doit passer le personnage. Il s'ensuit un phénomène de dilatation de la zone de l'entre-deux. Cette dilatation ne cesse d'accentuer la tension entre un élément servant de transition et l'espace effectif alloué à cette transition. Plus encore que le vestibule, l'escalier reçoit aux yeux de Swann des proportions démesurées :

D'autres encore [des domestiques], colossaux aussi, se tenaient sur les degrés d'un escalier monumental que leur présence décorative et leur immobilité marmoréenne auraient pu faire nommer comme celui du Palais ducal : « l'Escalier des Géants » et dans lequel Swann s'engagea avec la tristesse de penser qu'Odette ne l'avait jamais gravi. (*DCS I*, 319)

On atteint ici le point culminant de ce renversement des valeurs entre les espaces intermédiaires et la salle du concert. Transformés en des colosses de marbres, les domestiques sont parties prenantes de ce phénomène d'expansion. Ils se tiennent immobiles sur les « degrés » de l'« escalier monumental ». La mention des « degrés » de l'escalier indique que l'agrandissement spatial entraîne sa division en de plus petits intervalles. Cette série d'intervalles n'est toutefois qu'une première étape. En effet, à mesure que Swann gravit les marches de l'escalier, d'autres espaces plus restreints apparaissent, eux-mêmes laissant entrevoir des intervalles plus nombreux encore :

dans l'escalier magnifique et dédaigné que Swann montait à ce moment, d'un côté et de l'autre, à des hauteurs différentes, devant chaque anfractuosité que faisait dans le mur la fenêtre de la loge ou la porte d'un appartement, représentant le service intérieur qu'ils dirigeaient et en faisant hommage aux invités, un concierge, un majordome, un argentier (braves gens qui vivaient le reste de la semaine un peu indépendants dans leur domaine, y dinaient chez eux comme de petits bourgeois et seraient peut-être demain au service bourgeois d'un médecin ou d'un industriel), attentifs à ne pas manquer aux recommandations qu'on leur avait faites avant de leur laisser endosser la livrée éclatante qu'ils ne revêtaient qu'à de rares intervalles et dans laquelle ils ne se sentaient pas très à leur aise, se tenaient sous l'arcature de leur portail avec un éclat pompeux tempéré de bonhomie populaire, comme des saints dans leur niche [...]. (DCSI, 319-320)

La lecture de ce passage peut donner une impression de vertige. Le vertige est causé par une ouverture quasi infinie, à la façon de poupées s'emboîtant les unes dans les autres. Où que Swann regarde, l'espace se divise. Chacune de ces divisions se scinde à son tour et révèle une profondeur nouvelle. Les images de la fenêtre et de la porte, plus conventionnelles, sont alors convoquées. Mais Proust leur donne un tour éminemment plus complexe. Portes et fenêtres ne sont en effet que l'une des étapes dans une régression à l'infini. Si l'on résume : un vestibule mène à un escalier, qui s'ouvre sur des fenêtres et des portes, qui en retour donnent à voir le « service intérieur » d'un concierge, d'un majordome et d'un argentier, dont on entrevoit la vie plus large que ne le laisse penser leur costume. S'il fallait trouver un modèle pour ces régressions sans fin, on le trouverait dans les *Mille et une nuits*, qui conjuguent le principe d'enchâssement avec une ouverture à tous les possibles, souvent d'ordre fantastique ou magique.

L'usage que Proust fait de la parenthèse joue un rôle majeur à l'intérieur de ce phénomène d'expansion. Selon la même tension observée jusqu'ici, la parenthèse propose des ouvertures, tout en relevant de la clôture sur le plan typographique⁸.

⁸ Voir SERÇA, 2021, 169-173.

Elle donne à voir le triptyque *concierger-majordome-argentier* comme de « braves gens qui vivaient le reste de la semaine un peu indépendants dans leur domaine, y dinaient chez eux comme de petits bourgeois et seraient peut-être demain au service bourgeois d'un médecin ou d'un industriel ». Dans une parenthèse, le figurant se révèle autre qu'il ne se montre actuellement. La parenthèse n'ouvre donc pas tant sur un au-delà de la fiction que sur un intervalle plus large à l'intérieur de la vie de ces personnages, que l'univers romanesque accueille de façon souple. Ainsi Leo Spitzer ne croit pas si bien dire lorsqu'il écrit que chez Proust « [l]a parenthèse est l'équivalent linguistique de la coulisse » (Spitzer 1970, 417). La coulisse, comme le vestibule ou l'escalier, est le lieu par excellence du figurant. Mais ce lieu ne se laisse pas aisément stabiliser. Partout chez Proust la zone de l'entre-deux se dilate, déborde et en vient presque à se libérer de la nécessité de servir de transition entre une pièce et une autre. Si la parenthèse coulisse, elle coulisse peut-être jusqu'à l'infini.

Au fil des pensées et impressions qui traversent Swann lors de cette soirée, un dernier objet évoque ce phénomène d'approfondissement perpétuel. Le narrateur le mentionne juste avant que Swann n'entre dans la salle des fêtes :

Il ne restait plus à Swann qu'à pénétrer dans la salle du concert dont un huissier chargé de chaînes lui ouvrit les portes en s'inclinant, comme il lui aurait remis les clefs d'une ville. Mais il pensait à la maison où il aurait pu se trouver en ce moment même, si Odette l'avait permis, et le souvenir entrevu d'une boîte au lait vide sur un paillason lui serra le cœur. (DCS I, 320)

Le souvenir d'une « boîte au lait vide sur un paillason » confère une tonalité comique à l'ensemble du passage. Il annonce les rêveries fétichistes du héros devant le « paillason usé » de la duchesse de Guermantes (CG II, 331). Mais la boîte au lait résume également à elle seule ce geste cognitif que nous n'avons cessé jusqu'ici de désigner : ouvrir une boîte et observer ce qu'il y a dedans⁹. Peut-être qu'il s'y trouve cette part de la vie d'Odette que Swann ignore. Mais la boîte au lait est également le modèle de l'attention portée aux figurants, faite d'une série d'hypothèses qui donnent au texte de Proust une profondeur qui ne se résorbe jamais dans le factuel.

Si ces analyses sont correctes, alors elles nous obligent à contester ce qu'écrit Alex Woloch au sujet de Proust. Dans son ouvrage *The One vs. the Many*, Woloch semble avoir classé l'affaire avant même son commencement. Domestiques, valets

⁹ Ce que nous appelons « geste cognitif », lié à l'utilisation d'un objet, s'inspire de la théorie des *affordances* de James J. Gibson. Sur un autre type d'affordance proustienne, en rapport avec la stabilité du sol et la démarche malhabile de certains promeneurs dans les *Jeunes filles en fleurs*, voir STÜCKLIN 2023a, 24-36. Sur un autre aspect de de l'écriture des gestes chez Proust : STÜCKLIN 2023b, 211-228. Sur les gestes en littérature et dans les sciences cognitives : BOLENS 2008, BOLENS 2024.

et autres garçons de restaurant n'auraient tout simplement pas leur place dans la *Recherche*. Pour preuve, la syntaxe tordue du romancier [*distorted syntax*], qui révélerait l'incapacité de Proust à inclure ce type de personnages. Commentant un passage tiré des premières pages de *Du côté de chez Swann*¹⁰, Woloch écrit :

The gardener and the maid are here the mechanisms for two of Proust's most essential stylistic devices: interruption and extension. Rereading the passage without these two clauses, we can see that the maid and the gardener lie behind this sentence's difficulty. The distorted syntax is caused, in both cases, by an inability to accommodate these peripheral characters within the normal flow of a sentence. (Woloch 2003, 28)

Adoptant un point de vue particulièrement normatif, Woloch jauge la phrase de Proust par référence au « *normal flow of a sentence* ». Dans l'extrait que Woloch commente, les personnages du jardinier et de la femme de chambre seraient la raison pour laquelle la phrase se tordrait à hue et à dia. La conclusion, logique, s'ensuit : les personnages dits « secondaires » gênent le style de l'écrivain. Ils n'ont donc rien à faire dans le roman.

Mais que désigne exactement chez Woloch le « *normal flow of a sentence* » ? Postuler l'existence d'un *normal flow* revient à ne pas voir que si la phrase de Proust se tord au moment de l'apparition de tel jardinier ou de telle femme de chambre, c'est qu'elle se tord aussi partout ailleurs. L'hypothèse d'une norme syntaxique atemporelle et transcendante annule tout simplement la possibilité de l'œuvre littéraire. De la même manière, la notion de *distorted syntax* rend nulle et non avenue toute observation stylistique.

Le commentaire reproduit ici relève donc d'un faux procès. Les analyses menées jusqu'à présent tendent à montrer que l'apparition du figurant dans la *Recherche*, qu'il soit domestique, valet, jardinier ou majordome, est corrélée à l'ouverture d'autres espaces, sur le mode d'échappées possibles. L'univers de la *Recherche* se montre ainsi un univers en expansion, qui incorpore à soi une série d'hypothèses, tout en les conservant sous la forme d'hypothèses. La vie du figurant ne cesse d'y être désignée comme un horizon en voie d'actualisation, sous la forme de questions réitérées (presque) à l'infini.

¹⁰ Woloch se réfère au passage suivant : « Elle [la grand-mère] disait : "Enfin, on respire !" Et parcourait les allées détrempées – trop symétriquement alignées à son gré par le nouveau jardinier dépourvu du sentiment de la nature et auquel mon père avait demandé depuis le matin si le temps s'arrangerait – de son petit pas enthousiaste et saccadé, réglé sur les mouvements divers qu'excitaient dans son âme l'ivresse de l'orage, la puissance de l'hygiène, la stupidité de mon éducation et la symétrie des jardins, plutôt que sur le désir, inconnu d'elle, d'éviter à sa jupe prune les taches de boue sous lesquelles elle disparaissait jusqu'à une hauteur qui était toujours pour sa femme de chambre un désespoir et un problème. » (*DCS I*, 11)

« Ajouter à la figuration » : digression, dérive

La lecture en détails des pages consacrées à la soirée chez la marquise de Saint-Euverte a mis en lumière les liens qui existent entre une forme de latence attentionnelle, l'expansion des espaces interstitiels et l'apparition du figurant. Un constat, d'ordre méthodologique, se dégage. Cherchant à comprendre le sens de ces personnages situés dans les interstices du récit, notre attention s'est elle-même portée vers des zones du roman éloignées de toute forme d'« action », ou plutôt servant de liant entre une action et une autre. L'acte de lecture semble en cela mimer la conversion attentionnelle de Swann. Il fut un temps où Swann n'avait pas conscience de devoir traverser un vestibule pour se rendre à la fête. Maintenant, vestibules et escaliers ont pris toute la place. De même, traquant la présence des figurants dans la *Recherche*, nous conférons de l'importance à des tronçons textuels qui se caractérisent sur le plan diégétique par leur situation d'*entre-deux* : le voyage en train plutôt que l'arrivée à Balbec¹¹, les garçons du restaurant, « lâchés *entre* les tables » (*JFF* II 167), plutôt que le repas en tant que tel.

Néanmoins, dans ce modèle la zone de l'*entre-deux* reste encore inféodée à son « avant » et son « après », qui conservent une forme de primauté. Or, c'est précisément une telle hiérarchisation que l'esthétique de l'*entre-deux* a pour but d'estomper. L'expansion des espaces intermédiaires remet en question l'idée même d'une « action » au profit de laquelle les moments de latence devraient s'effacer. Pour en revenir à Swann, c'est par exemple le même regard mélancolique, se transposant depuis les domestiques jusqu'aux invités, qui commande la fameuse description des monocles (*DCS* I, 321-322). Il semble dès lors difficile de déterminer où se termine l'*entre-deux* et où commence le reste. Dans la *Recherche*, l'esthétique de l'*entre-deux* donne ainsi simultanément à percevoir une série de seuils et le brouillage de ces seuils, à la façon d'une toile impressionniste.

Le constat d'un débordement de l'*entre-deux* rejoint les défis que pose la notion de digression dans la *Recherche*. Dans son livre sur le *Hors-sujet*, Bayard en résume l'enjeu de manière efficace : « Le texte proustien est composé de telle manière qu'il n'y a que des digressions et qu'il est impossible de dire où, sans que la digression ne se résolve et que l'énoncé qui la désignait ne soit déjà devenu faux. » (Bayard 1996, 183) Composé essentiellement de digressions, passant d'une anecdote à une autre (Guez 2008), le roman de Proust résiste à toute entreprise qui viserait à circonscrire

¹¹ C'est là qu'apparaît une marchande de lait, qui éveille le désir du héros. Elle longe les wagons du train à la faveur d'un arrêt « entre deux montagnes » (*JFF* II, 16). Je remercie Ludovico Monaci de m'avoir fait remarquer que la marchande ne pénètre pas à l'intérieur du train, mais sert le lait depuis l'extérieur, en passant par les fenêtres. Le figurant apparaît une fois encore comme un personnage de l'ouverture.

un « morceau » digressif. Il en résulte à l'échelle du roman entier l'impression d'un texte digressif sans bornes clairement identifiables, variables non seulement en fonction des lecteurs mais aussi de chaque lecture de la part d'un même individu.

La généralisation à l'échelle de tout le roman du principe de digression correspond à certains des désirs du héros. C'est en effet l'une des envies récurrentes du jeune garçon que de pouvoir un jour se laisser porter « à la dérive » :

Au sortir de ce parc, la Vivonne redevient courante. Que de fois j'ai vu, j'ai désiré imiter quand je serais libre de vivre à ma guise, un rameur, qui, ayant lâché l'aviron, s'était couché à plat sur le dos, la tête en bas, au fond de sa barque, et la laissant flotter à la dérive, ne pouvant voir que le ciel qui filait lentement au-dessus de lui, portait sur son visage l'avant-goût du bonheur et de la paix. (*DCS I*, 168)

La dérive propose un mode d'existence particulièrement heureux, fait d'un laisser-aller qui entre ici en correspondance avec la fluidité de l'eau et du ciel. Il n'est pas anodin que ce soit un personnage anonyme, dont on ne sait au juste s'il est un seul ou bien s'il s'agit d'individus différents, qui serve de modèle à cette dérive idéale. Le personnage du rameur apporte à la *Recherche* un coefficient digressif, équivalent linguistique et rhétorique de la dérive physique du personnage à l'intérieur de son embarcation.

Une autre communauté de figurants se fait alors jour : ceux qui, comme le rameur, participent à la dérive de l'œuvre. Peut-être même ne s'agit-il pas seulement d'une communauté parmi d'autres. Il est en effet possible de considérer que la quasi-totalité des figurants de la *Recherche* n'ont pas d'autre rôle que de faire dériver le roman, lui conférant sa profondeur et sa mobilité¹². Comme pour le vestibule, l'escalier et la boîte au lait, la dérive est alors à penser en elle-même, sans références à une norme prédéterminée, sur le mode d'une digression potentiellement infinie.

Et pour cause : combien de personnages, dans la *Recherche*, qui à proprement parler, ne *servent à rien* ! C'est par exemple l'avis du directeur de l'hôtel à Balbec, qui au sujet du personnel employé spécialement pour la saison estivale, « trouvait que tous ces enfants n'étaient que des 'faiseurs d'embarras', entendant par là qu'ils embarrassaient le passage et ne servaient à rien. » (*JFF II*, 66) Pourtant, ces mêmes personnages retiennent l'attention du héros au moment où celui-ci attend de retrouver Mme de Villeparisis :

¹² Un autre exemple est la femme qui vit en bordure de forêt dans *Du côté de chez Swann* (I, 168-169). Je propose dans un autre article de considérer que ce personnage féminin n'est autre que Sylvie, tirée de la nouvelle éponyme de Gérard de Nerval, lue et aimée de Proust, personne féminine à qui le romancier offre une postérité littéraire ambivalente, teintée d'une certaine forme de cruauté (STRÜCKLIN 2024a, 57-79).

Il est probable que le matin ils aidaient au nettoyage. Mais l'après-midi ils restaient là seulement comme des choristes qui, même quand ils ne servent à rien, demeurent en scène pour ajouter à la figuration. (*JFF II*, 66)

On comprend pourquoi le figurant n'est chez Proust jamais réduit à son rôle pratique. Du point de vue de l'esthétique du roman, l'essentiel se joue dans la mue entre une conception utilitariste du figurant (celle du directeur de l'hôtel) à son aptitude à « ajouter à la figuration ». Dans une œuvre où il n'y a pas de question plus capitale que de savoir ce que « figurer » veut dire, puisque ce verbe désigne la capacité du style à découvrir de nouveaux horizons de sens, le personnage-figurant occupe une place centrale. Il partage avec la métaphore la capacité de faire jouer la profondeur du réel sans la figer en un ordre relevant d'une hiérarchisation a priori. Figure de style de chair et d'os, le figurant constitue par sa présence un appel de sens. Le figurant est une figure. Comme ces choristes qui « même quand ils ne servent à rien, demeurent en scène pour ajouter à la figuration », le figurant confère à l'espace son épaisseur sensible. C'est la raison pour laquelle il se prête souvent à la comparaison avec les arts du spectacle, ou avec la peinture, comme dans cet autre exemple tiré de la soirée chez la marquise de Saint-Euverte :

À quelques pas, un grand gaillard en livrée rêvait, immobile, sculptural, inutile, comme ce guerrier purement décoratif qu'on voit dans les tableaux les plus tumultueux de Mantegna, songer, appuyé sur son bouclier, tandis qu'on se précipite et qu'on s'égorge à côté de lui. (*DCS I*, 318)

À l'image de ces choristes qui restent sur la scène même lorsqu'ils ne chantent pas, l'analogie avec la peinture de Mantegna concourt à densifier l'espace par la mise en relation entre une activité extrême (se [« précipiter »], [« s'égorger »]) et un relâchement tout aussi hyperbolique de la part de ce « guerrier purement décoratif ». De la dérive bienheureuse du rameur sur la Vivonne, on passe ici à une dérive à tonalité mélancolique. C'est cette même mélancolie, remplissant le vide de l'action à Balbec, qui caractérise aux yeux du héros l'un des employés de l'hôtel :

Mais le chasseur du dehors, aux nuances précieuses, à la taille élancée et frêle, non loin duquel j'attendais que la marquise descendît, gardait une immobilité à laquelle s'ajoutait de la mélancolie, car ses frères aînés avaient quitté l'hôtel pour des destinées plus brillantes et il se sentait isolé sur cette terre étrangère. (*JFF II*, 66)

On la retrouve encore plusieurs centaines de pages plus loin dans le *Côté de Guermantes* :

Un jeune ange musicien, aux cheveux blonds encadrant une figure de quatorze ans, ne jouait à vrai dire d'aucun instrument, mais rêvassait devant un gong ou une pile d'assiettes, cependant que des anges moins enfantins s'empresaient à travers

les espaces démesurés de la salle, en y agitant l'air du frémissent incessant des serviettes qui descendaient le long de leur corps en formes d'ailes de primitifs, aux pointes aiguës. (CG II, 399)

C'est ainsi à l'intérieur des espaces interstitiels que se jouent une grande partie des enjeux de la *Recherche*. L'entre-deux est chez Proust peuplé de figurants dont la présence ne cesse d'élargir les dimensions de ces espaces interstitiels, prenant alors de façon paradoxale le pas sur tout le reste. Dans la *Recherche*, des personnages-figurants, il y en a plusieurs centaines. Des personnages secondaires, qui tireraient leur identité d'une hiérarchisation entre un arrière et un premier plan, il n'y en a aucun.

Bibliographie

- ALAIN ([1920] 1972), *Systèmes des beaux-arts*, Paris, Gallimard.
- BAYARD, P. (1996), *Le Hors-Sujet. Proust et la digression*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BARTHES, R. ([1971] 2020), « Une idée de recherche », in B. Comment (éd.), *Marcel Proust. Mélanges*, Paris, Éditions du Seuil, 45-50.
- BOLENS, G. (2008), *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé.
- BOLENS, G. (éd.) (2024), *Kinesic Intelligence in the Humanities*, New York and London, Routledge, « Routledge Research in Cognitive Humanities ».
- DAUNAIS, I. (2018), « Le personnage secondaire comme modèle : réflexions sur un déplacement », in É. Pézard (dir.), *Le personnage, un modèle à vivre*, Fabula / Les colloques, en ligne: <<https://www.fabula.org/colloques/document5080.php>>
- DEPRAZ, N. (2014), *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée ».
- FORSTER, E. M. ([1927] 2005), *Aspects of the Novel*, London, Penguin Books.
- GUEZ, S. S. (2008), « Proust en faiseur d'ana. L'anecdote et la construction du personnage proustien », *Littérature*, 149, 89-107.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ROSEN, J. (2016), *Minor Characters have their Days. Genre and the Contemporary Literary Marketplace*, Columbia University Press.

- LE SAUX, E. (2023), « Relier l'arrière-plan : Le réseau des figurants dans le roman de type réaliste du XIXe siècle », *L'Esprit créateur*, 63 (3), 10-23.
- SAMOYAUULT, T. (2005), « Les trois lingères de Kafka. L'espace du personnage secondaire », *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, 41 (1), 43-54.
- SERÇA, I. ([2010] 2021), *Les Coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion.
- SIMON, A. (2000), *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SPITZER, L. (1970), *Études de style*, Paris, Gallimard.
- STAROBINSKI, J. (2012), *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil.
- STÜCKLIN, L. (2023a), « Écrire comme marchent les mouettes : écologie et sociologie du geste chez Marcel Proust », *L'Esprit créateur*, 63 (3), 24-36.
- STÜCKLIN, L. (2023b), « Les gestes du silence dans *À la recherche du temps perdu* », *Quaderni Proustiani*, 17, 211-223.
- STÜCKLIN, L. (2024a), « Proust lecteur de Nerval : les doigts de la digitale pourprée », *Études francophones*, 31, 57-79.
- STÜCKLIN, L. (2024b), « Ce visage 'nous n'en verrions jamais la même face' : Proust et l'étincelle motrice du visage », *Colloquium Helveticum, Cahiers suisses de littérature générale et comparée*, Aistheis Verlag, 53, 115-129.
- WOLOCH, A. (2003), *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton University Press.

