

GÉRARD GENETTE

ÉDITIONS
DU SEUIL

FIGURES III

ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VI^e

Discours du récit

essai de méthode

Avant-propos

L'objet spécifique de cette étude est le récit dans A la recherche du temps perdu. Cette précision appelle immédiatement deux remarques d'inégale importance. La première porte sur la définition du corpus : chacun sait aujourd'hui que l'ouvrage ainsi dénommé, et dont le texte canonique est établi depuis 1954 par l'édition Clarac-Ferré, n'est que le dernier état d'une œuvre à laquelle Proust a travaillé pour ainsi dire toute sa vie, et dont les versions antérieures se dispersent, pour l'essentiel, entre les Plaisirs et les Jours (1896), Pastiches et Mélanges (1919), les divers recueils ou inédits posthumes intitulés Chroniques (1927), Jean Santeuil (1952) et Contre Sainte-Beuve (1954¹), et les quelques quatre-vingts cahiers déposés depuis 1962 au cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale. Pour cette raison, à quoi s'ajoute l'inter-ruption forcée du 18 novembre 1922, la Recherche, moins qu'aucune autre, ne peut être considérée comme une œuvre close, et il est donc toujours légitime et parfois nécessaire d'en appeler pour comparaison du texte « définitif » à telle ou telle de ses variantes. Cela est vrai aussi pour la tenue du récit, et l'on ne peut méconnaître, par exemple, ce que la découverte du texte « à la troisième personne » de Santeuil apporte de perspective et de signification au système narratif adopté dans la Recherche. Notre travail portera donc essentiellement sur l'œuvre ultime, mais non sans parfois tenir compte de ses antécédents, considérés non pas pour eux-mêmes, ce qui n'a guère de sens, mais pour la lumière qu'ils peuvent ajouter.

La seconde remarque concerne la méthode, ou plutôt la démarche adoptée ici. On a pu déjà observer que ni le titre ni le sous-titre de cette

1. Les dates rappelées ici sont celles des premières publications, mais nos références renvoient naturellement à l'édition Clarac-Sandre en deux volumes (*Jean Santeuil* précédé des *Plaisirs et les Jours*; *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*), Pléiade, 1971, qui contient de nombreux inédits. Encore faut-il parfois, en attendant l'édition critique de la Recherche, continuer de recourir à l'édition Fallois du *Contre Sainte-Beuve* pour certaines pages empruntées aux *Calliers*.

étude ne mentionnent ce que je viens de désigner comme son objet spécifique. Ce n'est ni par coquetterie ni par infatigable délibérée du sujet. Le fait est que bien souvent, et d'une manière peut-être exagérée pour certains, le récit proustien semblera ici oublié au profit de considérations plus générales : ou, comme on dit aujourd'hui, la critique s'effacer devant la « théorie littéraire », et plus précisément ici la théorie du récit ou narratologie. Je pourrais justifier et clarifier cette situation ambiguë de deux façons très différentes : soit en mettant franchement, comme d'autres l'ont fait ailleurs, l'objet spécifique au service de la visée générale, et l'analyse critique au service de la théorie : la Recherche ne serait plus ici qu'un prétexte, réservoir d'exemples et lieu d'illustration pour une poétique narrative où ses traits spécifiques se perdraient dans la transcendence des « lois du genre » ; soit en subordonnant au contraire la poétique à la critique, et en faisant des concepts, des classifications et des procédures proposés ici autant d'instruments ad hoc exclusivement destinés à permettre une description plus exacte ou plus précise du récit proustien dans sa singularité, le détour « théorique » étant à chaque fois imposé par les nécessités d'une mise au point méthodologique.

J'avoue ma répugnance, ou mon incapacité, à choisir entre ces deux systèmes de défense apparemment incompatibles. Il me paraît impossible de traiter la Recherche du temps perdu comme un simple exemple de ce qui serait le récit en général, ou le récit romanesque, ou le récit de forme autobiographique, ou Dieu sait quelle autre classe, espèce ou variété : la spécificité de la narration proustienne prise dans son ensemble est irréductible, et toute extrapolation serait ici une faute de méthode; la Recherche n'illustre qu'elle-même. Mais d'un autre côté, cette spécificité n'est pas indécomposable, et chacun des traits qu'y dégage l'analyse se prête à quelque rapprochement, comparaison ou mise en perspective. Comme toute œuvre, comme tout organisme, la Recherche est faite d'éléments universels, ou du moins trans-individuels, qu'elle assemble en une synthèse spécifique, en une totalité singulière. L'analyser, c'est aller non du général au particulier, mais bien du particulier au général : de cet être incomparable qu'est la Recherche à ces éléments fort communs, figures et procédés d'utilité publique et de circulation courante que j'appelle anachronies, itératifs, focalisations, paralexes et autres. Ce que je propose ici est essentiellement une méthode d'analyse : il me faut donc bien reconnaître qu'en cherchant le spécifique je trouve de l'universel, et qu'en voulant mettre la théorie au service de la critique je mets malgré moi la critique au service de la théorie. Ce paradoxe est celui de toute poétique, sans doute aussi de toute activité de connaissance, toujours écartelée entre ces

deux lieux communs incontournables, qu'il n'est d'objets que singuliers, et de science que du général; toujours cependant réconfortée, et comme aimantée, par cette autre vérité un peu moins répandue, que le général est au cœur du singulier, et donc — contrairement au préjugé commun — le connaissable au cœur du mystère.

Mais cautionner en scientificité un vertige, voire un strabisme méthodologique, ne va peut-être pas sans imposture. Je plaiderai donc autrement la même cause : peut-être la véritable relation entre l'aridité « théorique » et la minutie critique est-elle ici d'alternance récréative et de distraction rétroproque. Puisse le lecteur à son tour y trouver une sorte de diversion périodique, comme l'insomniaque à changer de mauvais côté : amant alterna Camenae.

Introduction

Nous employons couramment le mot (français) *récit* sans nous soucier de son ambigüité, parfois sans la percevoir, et certaines difficultés de la narratologie tiennent peut-être à cette confusion. Il me semble que si l'on veut commencer d'y voir plus clair en ce domaine, il faut discerner nettement sous ce terme trois notions distinctes.

Dans un premier sens — qui est aujourd'hui, dans l'usage commun, le plus évident et le plus central —, *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements : ainsi appellera-t-on *récit d'Ulysse* le discours tenu par le héros devant les Phéaciens aux chants IX à XII de l'*Odyssée*, et donc ces quatre chants eux-mêmes, c'est-à-dire le segment du texte homérique qui prétend en être la transcription fidèle.

Dans un second sens, moins répandu, mais aujourd'hui courant chez les analystes et théoriciens du contenu narratif, *récit* désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. « Analyse du récit » signifie alors étude d'un ensemble d'actions et de situations considérées en elles-mêmes, abstraction faite du médium, linguistique ou autre, qui nous en donne connaissance : soit ici les aventures vécues par Ulysse depuis la chute de Troie jusqu'à son arrivée chez Calypso.

En un troisième sens qui est apparemment le plus ancien, *récit* désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même. On dira ainsi que les chants IX à XII de l'*Odyssée* sont consacrés au récit d'Ulysse, comme on dit que le chant XXII est consacré au massacre des prétendants : raconter ses aventures est une action tout comme massacrer les prétendants de sa femme, et s'il va de soi que l'existence de ces aventures (à supposer qu'on les tiennne, comme Ulysse, pour réelles) ne dépend en rien de cette action, il est tout aussi évident que le discours narratif,

lui (récit d'Ulysse au sens 1), en dépend absolument, puisqu'il en est le *produit*, comme tout énoncé est le produit d'un acte d'énonciation. Si au contraire on tient Ulysse pour un menteur, et pour fictives les aventures qu'il raconte, l'importance de l'acte narratif ne fait que s'en accroître, puisque de lui dépendent non seulement l'existence du discours, mais la fiction d'existence des actions qu'il « rapporte ». On en dira évidemment autant de l'acte narratif d'Homère lui-même partout où celui-ci assume directement la relation des aventures d'Ulysse. Sans acte narratif, donc, pas d'énoncé, et parfois même pas de contenu narratif. Aussi est-il surprenant que la théorie du récit se soit jusqu'ici assez peu soucée des problèmes de l'énonciation narrative, concentrant presque toute son attention sur l'énoncé et son contenu, comme s'il était tout à fait secondaire, par exemple, que les aventures d'Ulysse fussent racontées tantôt par Homère, tantôt par Ulysse lui-même. On sait pourtant, et nous y reviendrons plus loin, que Platon, jadis, n'avait pas trouvé ce sujet indigne de son attention.

Comme son titre l'indique, ou presque, notre étude porte essentiellement sur le récit au sens le plus courant, c'est-à-dire le discours narratif, qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, un *texte* narratif. Mais, comme on le verra, l'analyse du discours narratif telle que je l'entends implique constamment l'étude des relations, d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate (récit au sens 2), d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit, réellement (Homère) ou fictivement (Ulysse) : récit au sens 3. Il nous faut donc dès maintenant, pour éviter toute confusion et tout embarras de langage, désigner par des termes univoques chacun de ces trois aspects de la réalité narrative. Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place¹.

1. *Récit et narration* se passent de justification. Pour *histoire*, et malgré un inconvénient évident, j'invoquerai l'usage courant (on dit : « raconter une histoire »), et un usage technique, certes plus restreint, mais assez bien admis depuis que Tzvetan Todorov a proposé de distinguer le « récit comme discours » (sens 1) et le « récit comme histoire » (sens 2). J'emploierai encore dans le même sens le terme *digéssé*, qui nous vient des théoriciens du récit cinématographique.

Notre objet est donc ici le *récit*, au sens restreint que nous assignons désormais à ce terme. Il est assez évident, je pense, que des trois niveaux distingués à l'instant, celui du discours narratif est le seul qui s'offre directement à l'analyse textuelle, qui est elle-même le seul instrument d'étude dont nous disposions dans le champ du récit littéraire, et spécialement du récit de fiction. Si nous voulions étudier pour eux-mêmes, disons les événements racontés par Michelet dans son *Histoire de France*, nous pourrions recourir à toutes sortes de documents extérieurs à cette œuvre et concernant l'histoire de France; si nous voulions étudier pour elle-même la rédaction de cette œuvre, nous pourrions utiliser d'autres documents, tout aussi extérieurs au texte de Michelet, concernant sa vie et son travail pendant les années qu'il lui a consacrées. Telle n'est pas la ressource de qui s'intéresse, d'une part, aux événements racontés par le récit que constitue la *Recherche du temps perdu*, et d'autre part à l'acte narratif dont il procède : aucun document extérieur à la *Recherche*, et spécialement pas une bonne biographie de Marcel Proust, s'il en existait¹, ne pourrait le renseigner ni sur ces événements ni sur cet acte, puisque les uns et les autres sont fictifs et mettent en scène non Marcel Proust, mais le héros et narrateur supposé de son roman. Non pas certes que le contenu narratif de la *Recherche* soit pour moi sans aucun rapport avec la vie de son auteur : mais simplement ce rapport n'est pas tel que l'on puisse utiliser la seconde pour une analyse rigoureuse du premier (non plus que l'inverse). Quant à la narration productrice de ce récit, l'acte de Marcel² racontant sa vie passée, on se gardera dès maintenant de le confondre avec l'acte de Proust écrivant la *Recherche du temps perdu*; nous reviendrons plus loin sur ce sujet, qu'il suffise pour l'instant de rappeler que les cinq cent vingt et une pages de *Du côté de chez Swann* (édition Grasset) publiées en novembre 1913 et rédigées par Proust pendant quelques années avant cette date, sont supposées (dans l'état actuel de la fiction) être écrites par le narrateur bien après la guerre. C'est donc le récit, et lui seul, qui nous informe ici, d'une part sur les événements qu'il relate, et d'autre part sur l'activité qui est censée le mettre au jour : autrement dit, notre connaissance des uns et de l'autre ne peut

1. Les mauvaises ne présentent ici aucun inconvénient, puisque leur principal défaut consiste à attribuer froidement à Proust ce que Proust dit de Marcel, à Illiers ce qu'il dit de Combray, à Cabourg ce qu'il dit de Dalbec, et ainsi de suite : procédé contestable en lui-même, mais sans danger pour nous : aux noms près, on ne sort pas de la *Recherche*.

2. On conserve ici, pour désigner à la fois le héros et le narrateur de la *Recherche*, ce prénom controversé. Je m'en expliquerai au dernier chapitre.

être qu'indirecte, inévitablement médiatisée par le discours du récit, en tant que les uns sont l'objet même de ce discours et que l'autre y laisse des traces, marques ou indices repérables et interprétables, tels que la présence d'un pronom personnel à la première personne qui dénote l'identité du personnage et du narrateur, ou celle d'un verbe au passé qui dénote l'antériorité de l'action racontée sur l'action narrative, sans préjudice d'indications plus directes et plus explicites.

Histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit. Mais réciproquement le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif (comme, disons, *l'Éthique* de Spinoza), et en tant qu'il est proféré par quelqu'un, faute de quoi (comme par exemple une collection de documents archéologiques) il ne serait pas en lui-même un discours. Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère.

L'analyse du discours narratif sera donc pour nous, essentiellement, l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et (en tant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit) entre histoire et narration. Cette position me conduit à proposer un nouveau partage du champ d'étude. Je prendrai comme point de départ la division avancée en 1966 par Tzvetan Todorov¹. Cette division classait les problèmes du récit en trois catégories : celle du *temps*, « où s'exprime le rapport entre le temps de l'histoire et celui du discours »; celle de l'*aspect*, « ou la manière dont l'histoire est perçue par le narrateur »; celle du *mode*, c'est-à-dire « le type de discours utilisé par le narrateur ». J'adopte sans aucun amendement la première catégorie dans sa définition que je viens de citer, et que Todorov illustre par des remarques sur les « déformations temporelles », c'est-à-dire les infidélités à l'ordre chronologique des événements, et sur les relations d'enchaînement, d'alternance ou d'« enchaînement » entre les différentes lignes d'action constitutives de l'histoire; mais il y ajoutait des considérations sur le « temps de l'énonciation » et celui de la « perception » narratives (assimilées par lui aux temps de l'*écriture* et de la *lecture*) qui me paraissent excéder les limites de sa propre définition, et que je réserverai quant à moi pour un autre ordre de problèmes, évidemment liés aux rapports entre récit et narration. La catégorie de l'aspect² recouvrirait essentiellement les questions du

« point de vue » narratif, et celle du mode¹ rassemblait les problèmes de « distance » que la critique américaine de tradition janssienne traite généralement en termes d'opposition entre *showing* (« représentation » dans le vocabulaire de Todorov) et *telling* (« narration »), résurgence des catégories platoniciennes de *mimésis* (imitation parfaite) et de *diégésis* (récit pur), les divers types de représentation du discours de personnage, les modes de présence explicite ou implicite du narrateur et du lecteur dans le récit. Comme tout à l'heure pour le « temps de l'énonciation », je crois nécessaire de dissocier cette dernière série de problèmes, en tant qu'elle met en cause l'acte de narration et ses protagonistes; en revanche, il faut réunir en une seule grande catégorie, qui est celle, disons provisoirement des modalités de représentation ou degrés de mimésis, tout le reste de ce que Todorov répartissait entre aspect et mode. Cette redistribution aboutit donc à une division sensiblement différente de celle dont elle s'inspire, et que je formulerai maintenant pour elle-même, en recourant pour le choix des termes à une sorte de métaphore linguistique qu'on voudra bien ne pas prendre de façon trop littérale.

Puisque tout récit — fût-il aussi étendu et aussi complexe que la *Recherche du temps perdu*² — est une production linguistique assumant la relation d'un ou plusieurs événement(s), il est peut-être légitime de le traiter comme le développement, aussi monstrueux qu'on voudra, donné à une forme *verbale*, au sens grammatical du terme : l'expansion d'un verbe. *Je marche*, *Pierre est venu*, sont pour moi des formes minimales de récit, et inversement *l'Odyssée* ou la *Recherche* ne font d'une certaine manière qu'amplifier (au sens rhétorique) des énoncés tels qu'*Ulysse rentre à Ithaque* ou *Marcel devient écrivain*. Ceci nous autorise peut-être à organiser, ou du moins à formuler les problèmes d'analyse du discours narratif selon des catégories empruntées à la grammaire du verbe, et qui se réduiront ici à trois classes fondamentales de déterminations : celles qui tiennent aux relations temporelles entre récit et diégèse, et que nous rangerons sous la catégorie du *temps*; celles qui tiennent aux modalités (formes et degrés) de la « représentation » narrative, donc aux *modes*³ du récit; celles enfin

1. Re baptisée « registre » en 1967 et 1968.

2. Faut-il préciser qu'en traitant ici cette œuvre comme un récit on ne prétend nullement la réduire à cet aspect? Aspect trop souvent négligé par la critique, mais que Proust lui-même n'a jamais perdu de vue. Ainsi parle-t-il de « la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire » (Pléiade, II, p. 397, souligné par moi).

3. Le terme est pris ici tout près de son sens linguistique, si l'on se réfère par exemple à cette définition de Littré : « Nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer... les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action. »

1. « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8.

2. Re baptisée « vision » dans *Littérature et Signification* (1967) et dans *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968).

qui tiennent à la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même au sens où nous l'avons définie, c'est-à-dire la situation ou l'instance¹ narrative, et avec elle ses deux protagonistes : le narrateur et son destinataire, réel ou virtuel; on pourrait être tenté de ranger cette troisième détermination sous le titre de la « personne », mais pour des raisons qui apparaîtront clairement plus loin il me semble préférable d'adopter un terme aux connotations psychologiques un peu (très peu, hélas) moins marquées, et auquel nous donnerons une extension conceptuelle sensiblement plus large, dont la « personne » (référant à l'opposition traditionnelle entre récit « à la première » et récit « à la troisième personne ») ne sera qu'un aspect parmi d'autres : ce terme est celui de *voix*, que Vendryès par exemple² définissait ainsi en son sens grammatical : « Aspect de l'action verbale dans ses rapports avec le sujet... » Bien entendu, le sujet dont il s'agit ici est celui de l'énoncé, alors que pour nous la *voix* désignera un rapport avec le sujet (et plus généralement l'instance) de l'énonciation : encore une fois, il ne s'agit là que d'emprunts de termes, qui ne prétendent pas se fonder sur des homologues rigoureux³.

Comme on le voit, les trois classes proposées ici, qui désignent des champs d'étude et déterminent la disposition des chapitres qui suivent⁴, ne recouvrent pas mais recourent de façon complexe les trois catégories définies plus haut, qui désignaient des niveaux de définition du récit : le *temps* et le *mode* jouent tous les deux au niveau des rapports entre *histoire* et *récit*, tandis que la *voix* désigne à la fois les rapports entre *narration* et *récit*, et entre *narration* et *histoire*. On se gardera toutefois d'hypostasier ces termes, et de convertir en substance ce qui n'est à chaque fois qu'un ordre de relations.

1. Au sens où Benveniste parle d'« instance de discours » (*Problèmes de linguistique générale*, Ve partie).
2. Cité dans le *Petit Robert*, s. v. *Voix*.
3. Autre justification, purement proustologique, de l'emploi de ce terme, l'existence du précieux livre de Marcel Muller intitulé *Les Voix narratives dans « À la recherche du temps perdu »* (Droz, 1965).
4. Les trois premiers (*Ordre*, *Durée*, *Fréquence*) traitent du temps, le quatrième du mode, le cinquième et dernier de la voix.

1. Ordre

Temps du récit?

« Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.); plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps¹. »

La dualité temporelle si vivement accentuée ici, et que les théoriciens allemands désignent par l'opposition entre *erzählte Zeit* (temps de l'histoire) et *Erzählzeit* (temps du récit)², est un trait caractéristique non seulement du récit cinématographique, mais aussi du récit oral, à tous ses niveaux d'élaboration esthétique, y compris ce niveau pleinement « littéraire » qu'est celui de la récitation épique ou de la narration dramatique (récit de Thémistocle...). Elle est moins pertinente peut-être en d'autres formes d'expression narrative telles que le « roman-photo » ou la bande dessinée (ou picturale, comme la prédelle d'Urbino, ou brodée, comme la « tapisserie » de la reine Mathilde), qui, tout en constituant des séquences d'images, et donc exigeant une lecture successive ou diachronique, se prêtent aussi, et même invitent, à une sorte de regard global et synchronique — ou, du moins, un regard dont le parcours n'est plus commandé par la succession des images. Le récit littéraire écrit est à cet égard d'un statut encore plus difficile à cerner. Comme le récit oral ou filmique, il ne peut être « consommé », donc actualisé, que dans un *temps* qui

1. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27.

2. Voir Gunther Müller, « Erzählzeit und erzählte Zeit », *Festschrift für Kluckhohn*, 1948, repris dans *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.

est évidemment celui de la lecture, et si la successivité de ses éléments peut être déjouée par une lecture capricieuse, répétitive ou sélective, cela ne peut même pas aller jusqu'à l'analexie parfaite : on peut passer un film à l'envers, image par image; on ne peut, sans qu'il cesse d'être un texte, lire un texte à l'envers, lettre par lettre, ni même mot par mot; ni même toujours phrase par phrase. Le livre est un peu plus tenu qu'on ne le dit souvent aujourd'hui par la fameuse *linéarité* du signifiant linguistique, plus facile à nier en théorie qu'à évacuer en fait. Pourtant, il n'est pas question d'identifier ici le statut du récit écrit (littéraire ou non) à celui du récit oral : sa temporalité est en quelque sorte conditionnelle ou instrumentale; produit, comme toute chose, dans le temps, il existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le « consommer » est celui qu'il faut pour le *parcourir* ou le *traverser*, comme une route ou un champ. Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture.

Cet état de choses, nous le verrons plus loin, n'est pas toujours sans conséquences pour notre propos, et il faudra parfois corriger, ou tenter de corriger les effets du déplacement métonymique; mais nous devons d'abord l'assumer, puisqu'il fait partie du jeu narratif, et donc prendre au mot la quasi-fiction de l'*Erzählzeit*, ce faux temps qui vaut pour un vrai et que nous traiterons, avec ce que cela comporte à la fois de réserve et d'acquiescement, comme un *pseudo-temps*.

Ces précautions prises, nous étudierons les relations entre temps de l'histoire et (pseudo-)temps du récit selon ce qui m'en paraît être les trois déterminations essentielles : les rapports entre l'*ordre* temporel de succession des événements dans la diégèse et l'*ordre* pseudo-temporel de leur disposition dans le récit, qui feront l'objet de ce premier chapitre; les rapports entre la *durée* variable de ces événements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (en fait, longueur de texte) de leur relation dans le récit : rapports, donc, de vitesse, qui feront l'objet du second; rapports enfin de *fréquence*, c'est-à-dire, pour nous en tenir ici à une formule encore approximative, relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit : relations auxquelles sera consacré le troisième chapitre.

Anachronies.

Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments

temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. Il est évident que cette reconstitution n'est pas toujours possible, et qu'elle devient oiseuse pour certaines œuvres-limites comme les romans de Robbe-Grillet, où la référence temporelle se trouve à dessein pervertie. Il est tout aussi évident que dans le récit classique, au contraire, elle est non seulement le plus souvent possible, parce que le discours narratif n'y intervertit jamais l'ordre des événements sans le dire, mais encore nécessaire, et précisément pour la même raison : lorsqu'un segment narratif commence par une indication telle que : « Trois mois plus tôt, etc. », il faut tenir compte à la fois de ce que cette scène vient *après* dans le récit, et de ce qu'elle est censée être venue *avant* dans la diégèse : l'un et l'autre, ou pour mieux dire le rapport (de contraste, ou de discordance) entre l'un et l'autre, est essentiel au texte narratif, et supprimer ce rapport en éliminant un de ses termes, ce n'est pas s'en tenir au texte, c'est tout bonnement le tuer.

Le repérage et la mesure de ces *anachronies* narratives (comme j'appellerai ici les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit) postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire. Cet état de référence est plus hypothétique que réel. Il semble que le récit folklorique ait pour habitude de se conformer, dans ses grandes articulations du moins, à l'ordre chronologique, mais notre tradition littéraire (occidentale) s'inaugure au contraire par un effet d'anachronie caractérisé, puisque, dès le huitième vers de l'*Illiade*, le narrateur, après avoir évoqué la querelle entre Achille et Agamemnon, point de départ déclaré de son récit (*ex hoc de ta prôla*), revient une dizaine de jours en arrière pour en exposer la cause en quelque cent quarante vers rétrospectifs (affront à Chryses — colère d'Apollon — peste). On sait que ce début *in medias res* suivi d'un retour en arrière explicatif deviendra l'un des *topoi* formels du genre épique, et aussi combien le style de la narration romanesque est resté sur ce point fidèle à celui de son lointain ancêtre¹, et ce jusqu'en plein XIX^e siècle « réaliste » : il suffit pour s'en convaincre de songer à certaines ouvertures balzacienesques comme celles de *César Bروتeau* ou de *la Duchesse de Langeais*. D'Arthez

1. Témoin a contrario cette appréciation de Huet sur les *Babyloniennes* de Janin : « L'ordonnance de son dessin manque d'art. Il a suivi grossièrement l'ordre du temps, et n'a pas jeté d'abord le lecteur dans le milieu du sujet suivant l'exemple d'Homère » (*Traité de l'origine des romans*, 1670, p. 157).

en fait un principe à l'usage de Lucien de Rubempré¹, et Balzac lui-même reprochera à Stendhal de n'avoir pas commencé la *Chartreuse* par l'épisode de Waterloo en réduisant « tout ce qui précède à quelque récit fait par Fabrice ou sur Fabrice pendant qu'il est dans le village de Flandre où il est blessé² ». On ne se donnera donc pas le ridicule de présenter l'anachronie comme une rareté ou comme une invention moderne : c'est au contraire l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire.

Au reste, si l'on considère d'un peu plus près les premiers vers de l'*Illiade* évoqués à l'instant, on voit que leur mouvement temporel est plus complexe que je ne l'ai dit. Les voici dans la traduction de Paul Mazon :

Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Péloée; détestable colère, qui aux Achéens valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fières de héros, tandis que de ces héros mêmes elle faisait la proie des chiens et de tous les oiseaux du ciel — pour l'achèvement du dessin de Zeus. Pars du jour où une querelle tout d'abord divisa le fils d'Atreé, protecteur de son peuple, et le divin Achille. Qui des dieux les mit donc aux prises en telle querelle et bataille? Le fils de Lété et de Zeus. C'est lui qui, courroucé contre le roi, fit par toute l'armée grandir un mal cruel, dont les hommes allaient mourant; cela, parce que le fils d'Atreé avait fait affront à Chrysès, son prêtre³.

Ainsi, le premier objet narratif désigné par Homère est la *colère d'Achille*; le second, les *malheurs des Achéens*, qui en sont effectivement la conséquence; mais le troisième est la *querelle entre Achille et Agamemnon*, qui en est la cause immédiate et qui lui est donc antérieure; puis, continuant de remonter explicitement de cause en cause : la *peste*, cause de la querelle, et enfin l'*affront à Chrysès*, cause de la peste. Les cinq éléments constitutifs de cette ouverture, que je nommerai A, B, C, D et E d'après l'ordre de leur apparition dans le récit, occupent respectivement dans l'histoire les positions chronologiques 4, 5, 3, 2 et 1 : d'où cette formule qui synthétisera tant bien que mal les rapports de succession : A4-B5-C3-D2-E1. Nous sommes assez près d'un mouvement régulièrement rétrograde⁴.

1. « Entrez tout d'abord dans l'action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue; enfin variez vos plans, pour n'être jamais le même » (*Illusions perdues*, éd. Garnier, p. 230).

2. *Études sur M. Beyle*, Skira, Genève, 1943, p. 69.

3. Les Belles Lettres, p. 3.

4. Et davantage encore si l'on tient compte du premier segment, non narratif, au présent de l'instance de narration, donc au moment le plus tardif possible : « Chante, déesse ».

Il faut maintenant entrer plus en détail dans l'analyse des anachronies. J'emprunte à *Jean Santeuil* un exemple assez typique. La situation, qui se retrouvera sous diverses formes dans la *Recherche*, est celle de l'avenir devenu présent et qui ne ressemble pas à l'idée qu'on s'en était faite dans le passé. Jean, après plusieurs années, retrouve l'hôtel où habite Marie Kossichief, qu'il a aimée autrefois, et compare ses impressions d'aujourd'hui à celles qu'il croyait autrefois devoir éprouver aujourd'hui :

Quelquefois en passant devant l'hôtel il se rappelait les jours de pluie où il emmenait jusque-là sa bonne, en pèlerinage. Mais il se les rappelait sans la mélancolie qu'il pensait alors devoir goûter un jour dans le sentiment de ne plus l'aimer. Car cette mélancolie, ce qui la projetait ainsi d'avance sur son indifférence à venir, c'était son amour. Et cet amour n'était plus¹.

L'analyse temporelle d'un tel texte consiste d'abord à en dénombrer les segments selon les changements de position dans le temps de l'histoire. On repère ici, sommairement, neuf segments répartis sur deux positions temporelles que nous désignerons par 2 (*maintenant*) et 1 (*autrefois*), en faisant abstraction ici de leur caractère itératif (« quelquefois ») : segment A sur position 2 (« quelquefois en passant devant l'hôtel il se rappelait »), B sur position 1 (« les jours de pluie où il emmenait jusque-là sa bonne en pèlerinage »), C sur 2 (« Mais il se les rappelait sans »), D sur 1 (« la mélancolie qu'il pensait alors »), E sur 2 (« devoir goûter un jour dans le sentiment de ne plus l'aimer »), F sur 1 (« Car cette mélancolie, ce qui la projetait ainsi d'avance »), G sur 2 (« sur son indifférence à venir »), H sur 1 (« c'était son amour »), I sur 2 (« Et cet amour n'était plus »). La formule des positions temporelles est donc ici :

A2-B1-C2-D1-E2-F1-G2-H1-I2,

soit un parfait zigzag. On remarquera au passage que la difficulté de ce texte à première lecture tient à la façon, apparemment systématique, dont Proust élimine ici les points de repère temporels les plus élémentaires (autrefois, maintenant), que le lecteur doit suppléer mentalement pour s'y reconnaître. Mais le simple relevé des positions n'épuise pas l'analyse temporelle, même réduite aux questions d'ordre, et ne permet pas de déterminer le statut des anachronies : il faut encore définir les relations qui unissent les segments entre eux.

Si l'on considère le segment A comme le point de départ narratif, et donc en position autonome, le segment B se définit évidemment comme *rétrospectif* : une rétrospection que l'on peut qualifier de

1. *Pleinade*, p. 674.

subjective, en ce sens qu'elle est assumée par le personnage lui-même, dont le récit ne fait que rapporter les pensées présentes (« il se rappelait... »); B est donc temporellement subordonné à A : il se définit comme rétrospectif *par rapport* à A. C procède d'un simple retour à la position initiale, sans subordination. D fait de nouveau rétrospection, mais cette fois-ci directement assumée par le récit : c'est apparemment le narrateur qui mentionne l'absence de mélancoïe, même si elle est remarquée par le héros. E nous ramène au présent, mais d'une manière toute différente de C, car cette fois le présent est envisagé à partir du passé, et « du point de vue » de ce passé : ce n'est pas un simple retour au présent, mais une *anticipation* (évidemment subjective) du présent dans le passé; E est donc subordonné à D comme D à C, alors que C était autonome comme A. F nous ramène à la position I (le passé) par-dessus l'anticipation E : simple retour de nouveau, mais retour à I, c'est-à-dire à une position subordonnée. G est de nouveau une anticipation, mais objective celle-là, car le Jean d'autrefois ne prévoyait précisément pas la fin à venir de son amour comme indifférence, mais comme mélancolie de ne plus aimer. H, comme F, est simple retour à I. I, enfin, est (comme C) simple retour à 2, c'est-à-dire au point de départ.

Ce bref fragment offre donc en raccourci un échantillon très varié des diverses relations temporelles possibles : rétrospctions subjectives et objectives, anticipations subjectives et objectives, simples retours à chacune des deux positions. Comme la distinction entre anachronies subjectives et objectives n'est pas d'ordre temporel, mais relève d'autres catégories que l'on retrouvera au chapitre du mode, nous allons pour l'instant la neutraliser; d'autre part, pour éviter les connotations psychologiques attachées à l'emploi de termes comme « anticipation » ou « rétrospection », qui évoquent spontanément des phénomènes subjectifs, nous les éliminerons le plus souvent au profit de deux termes plus neutres : désignant par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'*anachronie* pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels, dont nous verrons qu'elles ne se réduisent pas entièrement à l'analepse et à la prolepse¹.

1. Nous entrons ici dans les embarras (et les disgrâces) de la terminologie. *Prolepse* et *analepse* présentent l'avantage d'entrer par leur radical dans une famille grammatico-rétorique dont quelques autres membres nous serviront plus tard, et d'autre part nous aurons à jouer de l'opposition entre ce radical *-lepse*, qui désigne en grec le fait de prendre d'où, narrativement, de prendre en charge et

L'analyse des rapports syntaxiques (subordination et coordination) entre les segments nous permet maintenant de substituer à notre première formule, qui ne relevait que les positions, une seconde, qui fait apparaître les relations et les emboîtements :

$$A2 [B1] C2 [D1 (E2) F1 (G2) H1] I2$$

On voit ici clairement la différence de statut entre les segments A, C et I d'une part, E et G de l'autre, qui occupent tous la même position temporelle, mais non pas au même niveau hiérarchique. On voit aussi que les rapports dynamiques (analepses et prolepses) se situent aux ouvertures de crochets ou de parenthèses, les fermures répondant à de simples retours. On observe enfin que le fragment étudié ici est parfaitement clos, les positions de départ étant à chaque niveau scrupuleusement réintégrées : nous verrons que ce n'est pas toujours le cas. Bien entendu, les relations numériques permettent de distinguer les analepses et les prolepses, mais on peut expliciter davantage la formule, comme ceci par exemple :

$$A2 [B1] C2 \left[\overbrace{D1 (E2) F1 (G2) H1}^A \right] I2$$

Ce fragment présentait l'avantage (didactique) évident d'une structure temporelle réduite à deux positions : c'est là une situation assez rare, et avant d'abandonner le niveau micro-narratif nous emprunterons à *Sodomie et Gomorthe*¹ un texte beaucoup plus complexe (même si on le réduit, comme nous allons le faire, à ses positions temporelles les plus massives, en laissant de côté quelques nuances), et qui illustre bien l'ubiquité temporelle caractéristique du récit proustien. Nous sommes à la soirée chez le prince de Guermantes, Swann vient de raconter à Marcel la conversion du Prince au dreyfusisme, où, avec une naïve partialité, il voit une preuve d'intelligence.

d'assumer (prolepse : prendre d'avance, analepse : prendre après coup), et le radical *-lipse* (comme dans *ellipse* ou *paralipse*) qui désigne au contraire le fait de laisser, de passer sous silence. Mais aucun préfixe emprunté au grec ne nous permet de surplomber l'opposition *pro/ana*. D'où le recours à *anachronie*, qui est parfaitement clair, mais qui sort du système, et dont l'interférence de préfixe avec *analepse* est fâcheuse. Fâcheuse, mais significative.

1. II, p. 712-713.

Voici comment enchaîne le récit de Marcel (je marque d'une lettre le début de chaque segment distingué) :

(A) Swann trouvait maintenant indistinctement intelligents ceux qui étaient de son opinion, son vieil ami le prince de Guermantes, et mon camarade Bloch (B) qu'il avait tenu à l'écart jusque-là, (C) et qu'il invita à déjeuner. (D) Swann intéressa beaucoup Bloch en lui disant que le prince de Guermantes était dreyfusard. « Il faudrait lui demander de signer nos listes pour Picquart; avec un nom comme le sien, cela ferait un effet formidable. » Mais Swann, mêlant à son ardente conviction d'Israélite la modération diplomatique du mondain, (E) dont il avait trop pris les habitudes (F) pour pouvoir si tardivement s'en défaire, refusa d'autoriser Bloch à envoyer au Prince, même comme spontanément, une circulaire à signer. « Il ne peut faire cela, il ne faut pas demander l'impossible, répétait Swann. Voilà un homme charmant qui a fait des milliers de lieues pour venir jusqu'à nous. Il peut nous être très utile. S'il signait votre liste, il se compromettrait simplement auprès de ses siens, serait châtié à cause de nous, peut-être se repentirait-il de ses confidences et n'en ferait-il plus. » Bien plus, Swann refusa son propre nom. Il le trouvait trop hétéroclite pour ne pas faire mauvais effet. Et puis, s'il approuvait tout ce qui touchait à la révision, il ne voulait être mêlé en rien à la campagne antimilitariste. Il portait (G) ce qu'il n'avait jamais fait jusque-là, la décoration (H) qu'il avait gagnée comme tout jeune mobile, en 70, (I) et ajouta à ses dispositions un codicille pour demander que, (J) contrairement à ses dispositions précédentes, (K) des honneurs militaires fussent rendus à son grade de chevalier de la Légion d'honneur. Ce qui assemblya autour de l'église de Combray tout un escadron de (L) ces cavaliers sur l'avenir desquels pleurerait autrefois Française, quand elle envisageait (M) la perspective d'une guerre. (N) Bref Swann refusa de signer la circulaire de Bloch, de sorte que, s'il passa un dreyfusard enragé aux yeux de beaucoup, mon camarade le trouva tiède, infecté de nationalisme, et cocardier. (O) Swann me quitta sans me serrer la main pour ne pas être obligé de faire des adieux, etc.

On a donc distingué ici (encore une fois très grossièrement et à titre purement démonstratif) quinze segments narratifs, qui se répartissent sur neuf positions temporelles. Ces positions sont les suivantes, dans l'ordre chronologique : 1^o la guerre de 70; 2^o l'enfance de Marcel à Combray; 3^o avant la soirée Guermantes; 4^o la soirée Guermantes, que l'on peut situer en 1898; 5^o l'invitation de Bloch (nécessairement postérieure à cette soirée, d'où Bloch est absent!); 6^o le déjeuner Swann-Bloch; 7^o la rédaction du codicille; 8^o les obsèques de Swann; 9^o la guerre dont Française « envisage la perspective », qui en toute

rigueur n'occupe aucune position définie, puisqu'elle est purement hypothétique, mais que l'on peut identifier, pour la situer dans le temps et simplifier les choses, à la guerre de 14-18. La formule des positions sera donc celle-ci :

A4-B3-C5-D6-E3-F6-G3-H1-I7-J3-K8-L2-M9-N6-O4

Si l'on compare la structure temporelle de ce fragment à celle du précédent, on remarque, outre le plus grand nombre de positions, un emboîtement hiérarchique beaucoup plus complexe, puisque, par exemple, M dépend de L, qui dépend de K, qui dépend de I, qui dépend de la grande prolepse D-N. D'autre part, certaines anachronies, comme B et C, se juxtaposent sans retour explicite à la position de base : elles sont donc au même niveau de subordination, et simplement coordonnées entre elles. Enfin, le passage de C5 à D6 ne fait pas véritablement prolepse, puisqu'on ne reviendra jamais à la position 5 : il constitue donc une simple ellipse du temps écoulé entre 5 (l'invitation) et 6 (le déjeuner); l'ellipse, ou bond en avant sans retour, n'est évidemment pas une anachronie, mais une simple accélération du récit que nous étudierons au chapitre de la durée : elle affecte bien le *temps*, mais non pas sous les espèces de l'*ordre*, qui seul nous intéresse ici; nous ne marquerons donc pas ce passage de C à D par un crochet, mais par un simple tiret, qui indiquera ici une pure succession. Voici donc la formule complète :

A4[B3]I[C5-D6(E3)F6(G3)(H1)I7<J3><<K8(L2<M9>)>>]N6]O4

Nous abandonnerons maintenant le niveau micro-narratif pour considérer la structure temporelle de la *Recherche* prise dans ses grandes articulations. Il va de soi qu'une analyse à ce niveau ne peut tenir compte des détails qui relèvent d'une autre échelle, et qu'elle procède donc d'une simplification des plus grossières : nous passons ici de la micro-structure à la macro-structure.

Le premier segment temporel de la *Recherche*, auquel soit consacrées les six premières pages du livre, évoque un moment impossible à dater avec précision, mais qui se situe assez tard dans la vie du héros 1, à l'époque où, se couchant de bonne heure et souffrant

1. En effet, l'une des chambres évoquées est celle de Tansonville, où Marcel n'a dormi qu'au cours du séjour raconté à la fin de *La Fugitive* et au début du *Temps retrouvé*. La période des insomnies, nécessairement postérieure à ce séjour, pourrait coïncider avec l'une et/ou l'autre des cures en maison de santé qui font suite, et qui encadrent l'épisode Paris en guerre (1916).

d'insomnies, il passait une grande partie de ses nuits à se remémorer son passé. Ce premier temps dans l'ordre narratif est donc loin d'être le premier dans l'ordre diégétique. Anticipant sur la suite de l'analyse, affectons-lui dès maintenant la position 5 dans l'histoire. Donc : A 5

Le deuxième segment (p. 9 à 43), c'est le récit fait par le narrateur, mais manifestement inspiré par les souvenirs du héros insomniaque (qui remplit ici la fonction de ce que Marcel Muller¹ appelle le *sujet intermédiaire*), d'un épisode très circonscrit mais très important de son enfance à Combray : la fameuse scène de ce qu'il nomme « le drame de (son) coucher », au cours de laquelle sa mère, empêchée par la visite de Swann de lui accorder son rituel baiser du soir, finira — « première abdication » décisive — par céder à ses instances et passer la nuit auprès de lui : B2.

Le troisième segment (p. 43-44) nous ramène très brièvement sur la position 5, celle des insomnies : C5. Le quatrième se situe probablement quelque part à l'intérieur de cette période, puisqu'il détermine une modification dans le contenu des insomnies² : c'est l'épisode de la madeline (p. 44 à 48), au cours duquel le héros se voit restituer tout un versant de son enfance (« de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher ») qui jusque-là était resté enfoui (et conservé) dans un apparent oubli : D5'. Lui succède donc un cinquième segment, second retour à Combray, mais beaucoup plus vaste que le premier dans son amplitude temporelle, puisqu'il couvre cette fois (non sans ellipses) la totalité de l'enfance combray-sienne. *Combray II* (p. 48 à 186) sera donc pour nous E2', contenant poran de B2, mais le débordant largement, comme C5 déborde et inclut D5'.

Le sixième segment (p. 186-187) fait retour à la position 5 (insomnies) : F5, donc, qui sert encore de tremplin pour une nouvelle analepse mémorielle, dont la position est la plus ancienne de toutes, puisque antérieure à la naissance du héros : *Un amour de Swann* (p. 188 à 382), septième segment : G1.

Huitième segment, très bref retour (p. 383) à la position des insomnies, donc H5, qui de nouveau ouvre une analepse, avortée cette fois mais dont la fonction d'annonce ou de pierre d'attente est manifeste pour le lecteur attentif : l'évocation en une demi-page (toujours

1. *Les Voix narratives*, première partie, chap. II, et *passim*. Sur la distinction entre héros et narrateur, je reviendrai au dernier chapitre.

2. Après la madeline, le Combray « total » sera intégré aux souvenirs de l'insomniaque.

p. 383) de la chambre de Marcel à Balbec : neuvième segment I4, à quoi se coordonne immédiatement, cette fois sans retour perceptible au relais des insomnies, le récit (lui aussi rétrospectif par rapport au point de départ) des réveries de voyage du héros à Paris, plusieurs années avant son séjour à Balbec ; le dixième segment sera donc J3 : adolescence parisienne, amours avec Gilberte, fréquentation de Mme Swann, puis, après une ellipse, premier séjour à Balbec, retour à Paris, entrée dans le milieu Guermantes, etc. : désormais, le mouvement est acquis, et le récit, dans ses grandes articulations, devient à peu près régulier et conforme à l'ordre chronologique — si bien que l'on peut considérer, au niveau d'analyse où nous nous situons ici, que le segment J3 est extensif à toute la suite (et fin) de la *Recherche*.

La formule de ce début est donc, selon nos conventions antérieures :

A5 [B2] C5 [D5'(E2')] F5 [G1] H5 [I4] J3...

Ainsi, la *Recherche du temps perdu* s'inaugure par un vaste mouvement de va-et-vient à partir d'une position-clé, stratégiquement dominante, qui est évidemment la position 5 (insomnies), avec sa variante 5' (madelaine), positions du « sujet intermédiaire », insonniate ou miraculé de la mémoire involontaire, dont les souvenirs commandent la totalité du récit, ce qui donne au point 5-5' la fonction d'une sorte de relais obligé, ou — si l'on ose dire — de *dispatching* narratif : pour passer de *Combray I* à *Combray II*, de *Combray II* à *Un amour de Swann*, d'*Un amour de Swann* à Balbec, il faut sans cesse revenir à cette position, centrale quoique excentrique (puisqu'elle ultérieure), dont la contrainte ne se desserre qu'au passage de Balbec à Paris, bien que ce dernier segment (J3) soit lui aussi (en tant que coordonné au précédent) subordonné à l'activité mémorielle du sujet intermédiaire, et donc lui aussi analeptique. La différence — certes capitale — entre cette analepse et toutes les précédentes est que celle-ci reste *ouverte*, et que son amplitude se confond avec la *Recherche* presque entière : ce qui signifie entre autres choses qu'elle rejoindra et dépassera, sans le dire et comme sans le voir, son point d'émission mémoriel, apparemment englouti dans une de ses ellipses. Nous reviendrons plus loin sur cette particularité. Retenons seulement pour l'instant ce mouvement de zigzag, ce bégaiement initial, et comme initiatique, ou propitiatoire : 5-2-5-5'-2'-5-1-5-4-3... lui-même déjà contenu, comme tout le reste, dans la cellule embryonnaire des six premières pages, qui nous promènent de chambre en chambre et d'âge en âge, de Paris à Combray, de Doncieux à Balbec, de Venise à Tansonville. Précisément non pas immobile, au reste, malgré ses

incessants retours, grâce à lui, au *Combray* I ponctuel succède un *Combray* II plus vaste, un *Amour de Swann* plus ancien mais au mouvement déjà irréversible, un *Nom de pays : le Nom*, enfin, à partir de quoi le récit, définitivement, assure sa marche et trouve son régime.

Ces ouvertures à structure complexe, et comme mimant pour mieux l'exorciser l'inévitable *difficulté du commencement*, sont apparues dans la tradition narrative la plus ancienne et la plus constante : nous avons déjà noté le départ en crabe de l'*Iliade*, et il faut rappeler ici qu'à la convention du début *in medias res* s'est ajoutée ou superposée pendant toute l'époque classique celle des embêtements narratifs (X raconte qu'Y raconte que...), qui fonctionnent encore, nous y reviendrons plus tard, dans *Jean Santeuil*, et qui laisse au narrateur le temps de *placer sa voix*. Ce qui fait la particularité de l'exorde de la *Recherche*, c'est évidemment la multiplication des instances mémorielles, et par suite la *multiplication des débuts*, dont chacun (sauf le dernier) peut apparaître après coup comme un prologue introductif. Premier début (début absolu) : « Longtemps je me suis couché de bonne heure... » Second début (début apparent de l'autobiographie), six pages plus loin : « A Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi... » Troisième début (entrée en scène de la mémoire involontaire), trente-quatre pages plus loin : « C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvénais de Combray... » Quatrième début (reprise après madeleine, véritable début de l'autobiographie), cinq pages plus loin : « Combray, de loin, à dix lieues à la ronde... » Cinquième début, cent quarante pages plus loin : *ab ovo*, amour de Swann (nouvelle *exemplaire* s'il en fut, archétype de toutes les amours proustiennes), naissances conjointes (et occultées) de Marcel et de Gilberte (« Nous avouerons, dirait ici Stendhal, que, suivant l'exemple de beaucoup de graves auteurs, nous avons commencé l'histoire de notre héros une année avant sa naissance » — Swann n'est-il pas à Marcel, *mutatis mutandis* et, j'espère, en tout bien tout honneur¹, ce que le lieutenant Robert est à Fabrice del Dongo ?) Cinquième début, donc : « Pour faire partie du 'petit noyau', du 'petit groupe', du 'petit clan' des Verdurin... » Sixième début, cent quatre-vingt-quinze pages plus loin : « Parmi les chambres

1. Mais le rôle de Swann dans la scène du coucher n'est-il pas typiquement *paternel*? Après tout, c'est lui qui prive l'enfant de la présence de sa mère. Le père légal, au contraire, se montre ici d'un laxisme coupable, d'une complaisance goguenarde et suspecte : « Va avec le petit. » Que conclure de ce fauxcaneu?

dont j'évoquais le plus souvent l'image dans mes nuits d'insomnie... », immédiatement suivi d'un septième et donc, comme il se doit, dernier début : « mais rien ne ressemblait moins non plus à ce Balbec réel que celui dont j'avais souvent rêvé... » Cette fois, le mouvement est lancé : il ne s'arrêtera plus.

Portée, amplitude.

J'ai dit que la suite de la *Recherche* adoptait dans ses grandes articulations une disposition conforme à l'ordre chronologique, mais ce parti d'ensemble n'exclut pas la présence d'un grand nombre d'anachronies de détail : analepses et prolepses, mais aussi d'autres formes plus complexes ou plus subtiles, peut-être plus spécifiques du récit proustien, en tout cas plus éloignées à la fois de la chronologie « réelle » et de la temporalité narrative classique. Avant d'aborder l'analyse de ces anachronies, précisons bien qu'il ne s'agit là que d'une analyse temporelle, et encore réduite aux seules questions d'ordre, abstraction faite pour l'instant de la vitesse et de la fréquence, et a fortiori des caractéristiques de mode et de voix qui peuvent affecter les anachronies comme toute autre sorte de segments narratifs. On négligera ici, en particulier, une distinction capitale qui oppose les anachronies directement prises en charge par le récit, et qui restent donc au même niveau narratif que ce qui les entoure (exemple, les vers 7 à 12 de l'*Iliade* ou le deuxième chapitre de *César Biroteau*), et celles qu'assume un des personnages du récit premier, et qui se trouvent donc à un niveau narratif second : exemple, les chants IX à XII de l'*Odyssée* (récit d'Ulysse), ou l'autobiographie de Raphaël de Valentin dans la deuxième partie de *la Peau de chagrin*. Nous retrouverons évidemment cette question, qui n'est pas spécifique des anachronies bien qu'elle les concerne au premier chef, au chapitre de la voix narrative.

Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons *portée* de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son *amplitude*. Ainsi, lorsque Homère, au chant XIX de l'*Odyssée*, évoque les circonstances dans lesquelles Ulysse, adolescent, a reçu jadis la blessure dont il porte encore la cicatrice au moment où Euryclée s'apprête à lui laver les pieds, cette

analepse, qui occupe les vers 394 à 466, a une portée de plusieurs dizaines d'années et une amplitude de quelques jours. Ainsi défini, le statut des anachronies semble n'être qu'une question de plus ou de moins, affaire de mesure à chaque fois spécifique, travail de chronométrier sans intérêt théorique. Il est toutefois possible (et, selon moi, utile) de répartir les caractéristiques de portée et d'amplitude de façon *discrète* par rapport à certains moments pertinents du récit. Cette répartition s'applique de façon sensiblement identique aux deux grandes classes d'anachronies, mais pour la commodité de l'exposé et pour éviter le risque d'une trop grande abstraction, nous opérons d'abord exclusivement sur les analepses, quitte à élargir ensuite la procédure.

Analepses.

Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère — sur lequel elle se greffe — un récit temporellement second, subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative que nous avons rencontrée dès l'analyse, tentée plus haut, d'un très court fragment de *Jean Santeuil*. Nous appellerons désormais « récit premier » le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle. Bien entendu — et nous l'avons déjà vérifié — les emboîtements peuvent être plus complexes, et une anachronie peut faire figure de récit premier par rapport à une autre qu'elle supporte, et plus généralement, par rapport à une anachronie, l'ensemble du contexte peut être considéré comme récit premier.

Le récit de la blessure d'Ulysse porte sur un épisode bien évidemment antérieur au point de départ temporel du « récit premier » de l'*Odyssée*, même si, selon ce principe, on englobe dans cette notion le récit rétrospectif d'Ulysse chez les Phéaciens, qui remonte jusqu'à la chute de Troie. Nous pouvons donc qualifier d'*externe* cette analepse dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier. On en dira autant, par exemple, du deuxième chapitre de *César Birotteau*, dont l'histoire, comme l'indique clairement son titre (« Les antécédents de César Birotteau »), précède le drame ouvert par la scène nocturne du premier chapitre. Inversement, nous qualifierons d'*ana-lepse interne* le chapitre six de *Madame Bovary*, consacré aux années de couvent d'Emma, évidemment postérieures à l'entrée de Charles au lycée, qui est le point de départ du roman; ou encore, le début des *Souffrances de l'inventeur*¹, qui, après le récit des aventures parisiennes

1. *Illusions perdues*, Garnier, p. 550-643.

de Lucien de Rubempré, sert à informer le lecteur de ce que fut pendant ce temps la vie de David Séchard à Angoulême. On peut aussi concevoir, et l'on rencontre parfois, des analepses *mixtes*, dont le point de portée est antérieur et le point d'amplitude postérieur au début du récit premier : ainsi l'histoire de des Grieux dans *Manon Lescaut*, qui remonte à plusieurs années avant la première rencontre avec l'Homme de Qualité, et se poursuit jusqu'au moment de la seconde rencontre, qui est aussi celui de la narration.

Cette distinction n'est pas aussi futile qu'elle peut le paraître au premier abord. En effet, les analepses externes et les analepses internes (ou mixtes, dans leur partie interne) se présentent de façon tout à fait différente à l'analyse narrative, au moins sur un point qui me semble capital. Les analepses externes, du seul fait qu'elles sont externes, ne risquent à aucun moment d'interférer avec le récit premier, qu'elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel « antécédent » : c'est évidemment le cas des quelques exemples déjà cités, et c'est encore, et tout aussi typiquement, celui d'*Un amour de Swann* dans la *Recherche du temps perdu*. Il n'en va pas de même des analepses internes, dont le champ temporel est compris dans celui du récit premier, et qui présentent un risque évident de redondance ou de collision. Il nous faut donc considérer de plus près ces problèmes d'interférence.

On mettra tout d'abord hors de cause les analepses internes que je propose d'appeler *hétérodiégétiques*¹, c'est-à-dire portant sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit premier : soit, très classiquement, sur un personnage nouvellement introduit et dont le narrateur veut éclairer les « antécédents », comme Flaubert pour Emma dans le chapitre déjà cité; ou sur un personnage perdu de vue depuis quelque temps et dont il faut ressaisir le passé récent, comme c'est le cas pour David au début des *Souffrances de l'inventeur*. Ce sont là, peut-être, les fonctions les plus traditionnelles de l'analepse, et il est évident que la coïncidence temporelle n'entraîne pas ici de véritable interférence narrative : ainsi, lorsque à l'entrée du prince de Faffenheim dans le salon Villeparisis une digression rétrospective de quelques pages² nous apprend les raisons de cette présence, c'est-à-dire les péripéties de la candidature du prince à l'Académie des Sciences morales; ou lorsque, retrouvant Gilberte Swann devenue Mlle de Forcheville, Marcel se fait expliquer les raisons de ce changement de nom³. Le mariage de Swann, ceux de Saint-Loup et du « petit Cambremer », la mort de

1. *Figures II*, p. 202. — 2. II, p. 257-263. — 3. III, p. 574-582.

Bergotte¹ viennent ainsi rejoindre après coup la ligne principale de l'histoire, qui est l'autobiographie de Marcel, sans aucunement inquiéter le privilège du récit premier.

Bien différente est la situation des analepses internes *homoditégétiques*, c'est-à-dire qui portent sur la même ligne d'action que le récit premier. Ici, le risque d'interférence est évident, et même apparemment inévitable. En fait, nous devons ici encore distinguer deux catégories.

La première, que j'appellerai analepses *complétives*, ou « renvois », comprend les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps. Ces lacunes antérieures peuvent être des ellipses pures et simples, c'est-à-dire des failles dans la continuité temporelle. Ainsi, le séjour de Marcel à Paris en 1914, raconté à l'occasion d'un autre séjour, en 1916 celui-là, vient-il combler partiellement l'ellipse de plusieurs « longues années » passées par le héros dans une maison de santé²; la rencontre de la Dame en rose dans l'appartement de l'oncle Adolphe³ ouvre au milieu du récit combraysien une porte sur la face parisienne de l'enfance de Marcel, totalement occultée, à cette exception près, jusqu'à la troisième partie de *Swann*. C'est évidemment dans des lacunes temporelles de ce genre qu'il faut (hypothétiquement) placer certains événements de la vie de Marcel qui ne nous sont connus que par de brèves allusions rétrospectives : un voyage en Allemagne avec sa grand-mère, antérieur au premier à Balbec, un séjour dans les Alpes antérieur à l'épisode de Doncières, un voyage en Hollande antérieur au dîner Guermantes, ou encore — sensiblement plus difficiles à loger, étant donné la durée du service à cette époque — les années de service militaire évoquées en incise au cours de la dernière promenade avec Charlus⁴. Mais il est une autre sorte de lacunes, d'ordre moins strictement temporel, qui consistent non plus en l'élision d'un segment diachronique, mais en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le

récit : soit le fait, par exemple, de raconter son enfance en occultant systématiquement l'existence de l'un des membres de sa famille (ce qui serait l'attitude de Proust envers son frère Robert si l'on tenait la *Recherche* pour une véritable autobiographie). Ici, le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d'une donnée. Ce genre d'ellipse latérale, nous l'appellerons, conformément à l'étymologie et sans trop d'entorse à l'usage rhétorique, une *paralipse*¹. Comme l'ellipse temporelle, la paralipse se prête évidemment fort bien au comblement rétrospectif. Ainsi, la mort de Swann, ou plus précisément son effet sur Marcel (car cette mort en elle-même pourrait être tenue pour extérieure à l'autobiographie du héros, et donc ici pour hétéroditégétique) n'a pas été raconté en son temps, et cependant aucune ellipse temporelle ne peut en principe trouver place entre la dernière apparition de Swann (à la soirée Guermantes) et le jour du concert Charlus-Verdurin où s'insère la nouvelle rétrospective de sa mort² : il faut donc supposer que cet événement très important dans la vie affective de Marcel (« La mort de Swann m'avait à l'époque bouleversé ») a été omis latéralement, en paralipse. Exemple plus net encore : la fin de la passion de Marcel pour la duchesse de Guermantes, grâce à l'intervention quasi miraculeuse de sa mère, fait l'objet³ d'un récit rétrospectif sans précision de date (« Un certain jour... ») ; mais comme il est question de la grand-mère souffrante au cours de cette scène, il faut évidemment la placer avant le deuxième chapitre de *Guermantes II* (p. 345) ; mais aussi, bien sûr, après la page 204, où l'on voit qu'Oriane ne lui est pas encore « devenue indifférente ». Il n'y a là nulle ellipse temporelle repérable ; Marcel a donc omis de nous rapporter en son temps cet aspect pourtant capital de sa vie intérieure. Mais le cas le plus remarquable, quoique rarement relevé par les critiques, peut-être parce qu'ils refusent de la prendre au sérieux, est celui de cette mystérieuse « petite cousine » dont nous apprenons, au moment où Marcel donne à une entre-metteuse le canapé de la tante Léonie⁴, qu'il a connu avec elle, sur ce même canapé, « pour la première fois les plaisirs de l'amour » ; et ce, nulle part ailleurs qu'à Combray, et à une date assez ancienne,

1. La paralipse des rhétoriciens est plutôt une fausse omission, autrement dite prétérition. Ici, la paralipse en tant que figure narrative s'oppose à l'ellipse comme *laisser de côté* s'oppose à *laisser sur place*. Nous retrouverons plus loin la paralipse comme fait de *mode*.

2. III, p. 199-201 ; à moins que l'on ne considère comme ellipse le traitement itératif des premiers mois de vie commune avec Albertine au début de la Prisonnière.

3. II, p. 371.

4. I, p. 578.

1. I, p. 467-471 ; III, p. 664-673 ; III, p. 182-188.

2. III, p. 737-755, cf. p. 723.

3. I, p. 72-80.

4. I, p. 718 ; II, p. 83 ; II, p. 523 ; III, p. 808. A supposer, bien entendu, que l'on prenne intégralement au sérieux ces informations rétrospectives, ce qui est la loi de l'analyse narrative. Le critique, lui, peut aussi bien considérer de telles allusions comme des lapsus de l'auteur, où peut-être la biographie de Proust se projette momentanément sur celle de Marcel.

puisqu'il est précisé que la scène d' « initiation ¹ » s'est passée « une heure ou ma tante Léonie était levée », et que l'on sait par ailleurs que dans les dernières années Léonie ne quittait plus la chambre ². Laissons de côté la valeur thématique probable de cette confiance tardive, et admettons même que l'omission de l'événement dans le récit de *Combray* relève d'une pure ellipse temporelle : l'omission du *personnage* dans le tableau de famille ne peut se déduire, lui, que comme une paralyse, et la valeur de censure en est peut-être encore plus forte. Cette petite cousine sur canapé sera donc pour nous — chaque âge a ses plaisirs — : analepse sur paralipse.

Nous avons jusqu'ici considéré la localisation (rétroactive) des analepses comme s'il s'agissait toujours d'un événement unique à placer en un seul point de l'histoire passée, et éventuellement du récit antérieur. En fait, certaines rétroactions, quoique consacrées à des événements singuliers, peuvent renvoyer à des ellipses itératives ³, c'est-à-dire portant non sur une seule fraction du temps écoulé, mais sur plusieurs fractions considérées comme semblables et en quelque sorte répétitives : ainsi, la rencontre avec la Dame en rose peut renvoyer à n'importe quel jour des mois d'hiver où Marcel et ses parents vivaient à Paris, en n'importe quelle année antérieure à la brouille avec l'oncle Adolphe : événement singulier, certes, mais dont la localisation est pour nous de l'ordre de l'espace ou de la classe (un hiver) et non de l'individu (tel hiver). Il en est ainsi a fortiori quand l'événement raconté par analepse est lui-même d'ordre itératif. Ainsi, dans les *Jeunes Filles en fleurs*, le jour de la première apparition de la « petite bande » se termine par un dîner à Rivebelle qui n'est pas le premier ; ce dîner est pour le narrateur l'occasion d'un retour en arrière sur la série précédente, rédigé pour l'essentiel à l'imparfait de répétition, et qui raconte en une seule fois tous les dîners antérieurs ⁴ : il est clair que l'ellipse remplie par cette rétroaction ne peut être elle-même qu'itérative. De même, l'analepse qui

ferme les *Jeunes Filles*, dernier regard sur Balbec après le retour à Paris ¹, porte d'une manière synthétique sur toute la série des sœurs que Marcel, pendant tout son séjour, sur l'ordre du médecin, avait dû faire chaque matin jusqu'à midi pendant que ses jeunes amies se promenaient sur la digue ensoleillée, et qu'éclairait sous ses fenêtres le concert matinal : ici encore, une analepse itérative vient combler une ellipse itérative — permettant ainsi à cette partie de la *Recherche* de s'achever, non sur la grisaille d'un triste retour, mais sur le glorieux point d'orgue — point d'or — d'un inaltérable soleil d'été.

Avec le second type d'analepses (internes) homoditégétiques, que nous appellerons précisément analepses *répétitives*, ou « rappels », nous n'échapperons plus à la redondance, car le récit y revient ouvertement, parfois explicitement, sur ses propres traces. Bien entendu, ces analepses en rappel peuvent rarement attendre des dimensions textuelles très vastes : ce sont plutôt des allusions du récit à son propre passé, de ce que Lämmert ² appelle *Rückgriffe*, ou « rétroceptions ». Mais leur importance dans l'économie du récit, surtout chez Proust, compense largement leur faible extension narrative.

Il faut évidemment ranger parmi ces rappels les trois reminiscences dues à la mémoire involontaire au cours de la matinée Guermantes, et qui (contrairement à celle de la madeline) renvoient toutes à un moment antérieur du récit : le séjour à Venise, la halte en chemin de fer devant une rangée d'arbres, la première matinée devant la mer à Balbec ³. Ce sont là des rappels à l'état pur, volontairement choisis ou inventés pour leur caractère fortuit et banal ; mais en même temps s'y esquisse une comparaison du présent au passé : comparaison pour une fois reconfortante, puisque le moment de la reminiscence est toujours euphorique, même s'il ressuscite un passé en lui-même douloureux : « Je reconnus que ce qui me paraissait si agréable était la même rangée d'arbres que j'avais trouvée ennuyeuse à observer et à décrire ⁴. » C'est encore la comparaison de deux situations à la fois semblables et différentes qui motive souvent des rappels où la mémoire involontaire ne joue aucun rôle : ainsi, lorsque les paroles du duc de Guermantes à propos de la princesse de Parme, « Elle vous trouve charmant », rappellent au héros — et donnent au narrateur l'occasion de nous rappeler — celles, identiques, de Mme de Villeparisis à propos

1. « Cousine (une petite). Mon initiatrice : I, p. 578 », note, imperturbable et précis, l'Index des noms de personnes de Charac et Ferré.

2. Il est vrai qu'elle a deux chambres, contiguës, passant dans l'une pendant qu'on aère l'autre (I, p. 49). Mais s'il en est ainsi, la scène devient des plus risquées. D'autre part, la relation n'est pas claire entre ce « canapé » et le lit décrit p. 50, avec son couvre-lit à fleurs à « l'odeur médiane, poisseuse, fade, indigeste et fruitée » où le très jeune Marcel, « avec une convoitise inavouée », revenait tous les jours s'« engluier ». Laissons ce problème aux spécialistes, et rappelons que dans la « Confession d'une Jeune Fille » des *Plaisirs et les Jours* l'« initiation » met aux prises l'héroïne de quatorze ans et un « petit cousin » de quinze, « déjà très vicieux » (Préface, p. 87).

3. Sur l'itératif en général, nous reviendrons au chap. III.

4. I, p. 808-823.

d'une autre « atlesse », la princesse de Luxembourg¹. L'accent est ici sur l'analogie; il est au contraire sur l'opposition lorsque Saint-Loup présente à Marcel son égypte Rachel, et que celui-ci reconnaît aussitôt en elle la petite prostituée d'autrefois, « celle qui, il y a quelques années (...), disait à la maquerelle : ' Alors, demain soir, si vous avez besoin de moi pour quelqu'un, vous me ferez chercher à ' » — phrase qui reproduit en effet presque textuellement celle que prononçait « Rachel quand du Seigneur » dans les *Jeunes Filles en fleurs*³ : « Alors, c'est entendu, demain je suis libre, si vous avez quelqu'un vous n'oubliez pas de me faire chercher », la variante de *Guermantes* étant pour ainsi dire déjà prévue en ces termes : « Elle varierait seulement la forme de sa phrase en disant : ' si vous avez besoin de moi ' ou ' si vous avez besoin de quelqu'un ' ». Le rappel est ici d'une précision manifestement obsessionnelle, et met les deux segments en communication directe : d'où l'interpolation dans le second segment du paragraphe sur la conduite passée de Rachel, qui semble comme arraché au texte du premier. Exemple saisissant de migration, ou si l'on veut de dissémination narrative.

Comparaison encore, dans *la Prisonnière*⁴, entre la lâcheté présente de Marcel envers Albertine et le courage qu'il avait eu autrefois en face de Gilberte, alors qu'il avait « encore assez de force pour renoncer à elle » : ce retour sur soi confère rétroactivement à l'épisode passé un sens qu'il n'avait pas encore en son temps. C'est en effet la fonction la plus constante des rappels, dans la *Recherche*, que de venir modifier après coup la signification des événements passés, soit en rendant signifiant ce qui ne l'était pas, soit en réfutant une première interprétation et en la remplaçant par une nouvelle.

La première modalité est désignée de façon très précise par le narrateur lui-même lorsqu'il écrit à propos de l'incident des seringas⁵ : « Au moment même, je ne trouvais à tout cela rien que de très naturel, tout au plus d'un peu confus, en tout cas d'*insignifiant* », et encore : « incident dont la cruelle *signification* m'échappa entièrement et ne fut comprise par moi que longtemps après ». Cette signification sera livrée par André après la mort d'Albertine⁶, et ce cas d'interpré-

1. II, p. 425; cf. I, p. 700.
2. II, p. 158.
3. I, p. 577.
4. III, p. 344.
5. III, p. 54-55 : rentrant chez lui avec des seringas, Marcel se heurte à André qui, prétextant quelque allergie, l'empêche d'entrer tout de suite. En fait, elle était ce jour-là en situation coupable avec Albertine.
6. III, p. 600-601.

tation différée nous vaut un exemple à peu près parfait de récit double, d'abord du point de vue (naïf) de Marcel, puis du point de vue (éclairé) d'André et d'Albertine, où la clef enfin donnée dissipe toute espèce de « confusion ». Avec beaucoup plus d'ampleur, la rencontre tardive de Mlle de Saint-Loup¹, fille de Gilberte et de Robert, sera pour Marcel l'occasion d'une « reprise » générale des principaux épisodes de son existence, jusqu'alors perdus dans l'insignifiance de la dispersion, et soudain rassemblés, rendus significatifs d'être tous reliés entre eux, parce que tous reliés à l'existence de cette enfant née Swann et Guermantes, petite-fille de la Dame en rose, petite-nièce de Charlus, évocatrice à la fois des « deux côtés » de Combray, mais aussi de Balbec, des Champs-Élysées, de la Raspelière, d'Ortane, de Legrandin, de Morel, de Jupien... : hasard, contingence, arbitraire soudain abolis, biographie soudain « prise » dans le réseau d'une structure et la cohésion d'un sens.

Ce principe de la signification différée ou suspendue² joue évidemment à plein dans la mécanique de l'*épigrame*, analysée par Barthes dans *S/Z*, et dont une œuvre aussi sophistiquée que la *Recherche* fait un usage peut-être surprenant pour ceux qui placent cette œuvre aux antipodes du roman populaire — ce qui est vrai, sans doute, de sa signification et de sa valeur esthétique, mais non pas toujours de ses procédés. Il y a du « c'était Milady » dans la *Recherche*, ne serait-ce que sous la forme humoristique du « c'était mon camarade Bloch » des *Jeunes Filles*, quand l'antisémite tonitruant sort de sa tente³. Le lecteur attendra plus de mille pages avant d'apprendre, en même temps que le héros⁴, s'il ne l'a déjà devinée de lui-même, l'identité de la Dame en rose. Après la publication de son article dans *le Figaro*, Marcel reçoit une lettre de félicitations signée Santilon, écrite dans un style populaire et charmant : « je fus navré de ne pouvoir découvrir qui m'avait écrit »; il saura, et nous saurons avec lui plus tard, qu'il s'agit de Théodore, l'ex-garçon épiciier et enfant de chœur de Combray⁵. Entrant dans la bibliothèque du duc de Guermantes, il croise un petit bourgeois provincial, timide et râpé : c'était le duc de Bouillon⁶! Une grande femme lui fait des avances dans la rue : ce sera Mme d'Orville⁷! Dans le petit train de la Raspelière, une

1. III, p. 1029-1030.
2. Voir Jean-Yves Tadié, *Proust et le Roman*, Gallimard, 1971, p. 124.
3. I, p. 738.
4. II, p. 267.
5. III, p. 591 et 701.
6. II, p. 573 et 681.
7. II, p. 373 et 721.

grosse dame vulgaire à tête de maquerelle lit la *Revue des deux mondes* : ce sera la princesse Sherbatoff ! Quelque temps après la mort d'Albertine, une jeune fille blonde aperçue au Bois, puis dans la rue, lui jette un coup d'œil qui l'enflamme : retrouvée dans le salon Gruermantes, ce sera Gilberte ²¹. Le procédé est si fréquent, il fait si manifestement contexte et norme, que l'on peut jouer parfois, en contraste ou écart, de son exceptionnelle absence ou de degré zéro : dans le petit train de la Raspelière, une splendide jeune fille aux yeux noirs, à la chair de magnolia, aux manières libres, à la voix rapide, fraîche et riense : « Je voudrais tant la retrouver, m'écrirai-je. — Tranquillisez-vous, on se retrouve toujours, répondit Albertine. Dans le cas particulier, elle se trompait; je n'ai jamais retrouvé ni identifié la belle jeune fille à la cigarette ³. »

Mais l'usage le plus typique du rappel est sans doute, chez Proust, celui par lequel un événement déjà pourvu en son temps d'une signification voit après coup cette première interprétation remplacée par une autre (qui n'est pas nécessairement meilleure). Ce procédé est évidemment l'un des moyens les plus efficaces de la circulation du sens dans le roman, et de ce perpétuel « renversement du pour au contre » qui caractérise l'apprentissage proustien de la vérité. Saint-Loup, à Doncières, rencontrant Marcel dans une rue, ne le reconnaît apparemment pas, et le salue froidement comme un soldat : nous apprendrons plus loin qu'il l'avait reconnu mais ne voulait pas s'arrêter ⁴. La grand-mère, à Balbec, insiste avec une irritante futilité pour que Saint-Loup la photographie avec son beau chapeau : elle se savait condamnée et voulait laisser à son petit-fils un souvenir où ne se vît pas sa mauvaise mine ⁵. L'amie de Mme Vinteuil, la profanatrice de Montjouvain, se consacrait pieusement, à la même époque, à reconstituer note par note les indéchiffrables brouillons du septuor ⁶, etc. On connaît la longue série de révélations et d'aveux par laquelle se décompose et se recompose l'image rétrospective, ou même posthume, d'Odette, de Gilberte, d'Albertine ou de Saint-Loup : ainsi, le jeune homme qui accompagnait Gilberte un certain soir sur les Champs-Élysées, « c'était Léa habillée en homme ⁷ »; dès le jour de la promenade en banlieue et de la giffe au journaliste, Rachel n'était pour Saint-Loup qu'un « paravent », et dès Balbec il s'enfermait avec le lifter du Grand Hôtel ⁸; le soir des cattleyas,

1. II, p. 868 et 892. — 2. III, p. 563 et 574. — 3. II, p. 883. — 4. II, p. 138 et 176. — 5. I, p. 786 et II, p. 776. — 6. I, p. 160-165 et III, p. 261. — 7. I, p. 623 et III, p. 695. — 8. I, p. 155-180 et III, p. 681.

Odette sortait de chez Forcheville ¹; et toute la série de rectifications tardives sur les rapports d'Albertine avec Andrée, avec Morel, avec diverses jeunes filles de Balbec et d'ailleurs ²; mais en revanche, et par une ironie plus cruelle encore, la liaison coupable entre Albertine et l'amie de Mme Vinteuil, dont l'aveu involontaire a cristallisé la passion de Marcel, était pure invention : « J'ai cru bêtement me rendre intéressante à vos yeux en inventant que j'avais beaucoup connu ces jeunes filles ³ » : le but est atteint, mais par une autre voie (la jalousie, et non le snobisme artistique), et avec l'issue que l'on sait.

Ces révélations sur les mœurs érotiques de l'amie ou de la femme aimée sont évidemment capitales. Je serais tenté de trouver encore plus capitale — « capitalissime », pour parler proustien —, parce que touchant aux assises mêmes de la *Weltanschauung* du héros (l'univers de Combray, l'opposition des deux côtés, « gisements profonds de mon sol mental ⁴ »), la série de réinterprétations dont le séjour tardif à Tansonville sera l'occasion, et Gilberte de Saint-Loup le médium involontaire. J'ai déjà tenté ailleurs ⁵ de montrer l'importance, sur divers plans, de la « vérification » — qui est une réputation — que Gilberte fait subir au système de pensée de Marcel en lui révélant, non seulement que les sources de la Vivonne, qu'il se représentait « comme quelque chose d'aussi extraterrestre que l'Entrée des Enfers » n'étaient « qu'une espèce de lavoir carré où montaient des bulles », mais encore que Guermantes et Méséglise ne sont pas si éloignés, si « inconciliables » qu'il l'avait cru, puisqu'on peut en une seule promenade « aller à Guermantes en prenant par Méséglise ». L'autre versant de ces « nouvelles révélations de l'être », c'est cette information stupéfiante, que du temps du raidillon de Tansonville et des aubépines en fleur, Gilberte était amoureuse de lui, et que le geste insolent qu'elle lui avait adressé alors était en fait une avance trop explicite ⁶. Marcel comprend alors qu'il n'avait encore rien compris, et — vérité suprême — « que la vraie Gilberte, la vraie Albertine, c'étaient peut-être celles qui s'étaient au premier instant livrées dans leur regard, l'une devant la haie d'épines roses, l'autre sur la plage », et qu'il les avait ainsi, par incompréhension — par excès de réflexion — « ratées » dès ce premier instant.

Avec le geste méconnu de Gilberte, c'est encore une fois toute la géographie profonde de Combray qui se recompose : Gilberte aurait voulu emmener Marcel avec elle (et d'autres garnements des environs,

1. I, p. 231 et 371. — 2. III, p. 515, 525, 599-601. — 3. II, p. 1120 et III, p. 337. — 4. I, p. 184. — 5. *Figures*, p. 60 et *Figures II*, p. 242. — 6. I, p. 141 et III, p. 694.

dont Théodore et sa sœur — future femme de chambre de la baronne Putbus et symbole même de la fascination érotique — dans les ruines du donjon de Roussainville-le-Pin : ce même donjon phalique, « confident » vertical, à l'horizon, des plaisirs solitaires de Marcel dans le cabinet à l'iris et de ses frénésies vagabondes dans la campagne de Méséglise¹, et dont il ne se doutait pas alors qu'il était plus que cela encore : le lieu réel, offert, accessible et méconnu, « en réalité si près de moi² », des plaisirs interdits. Roussainville, et par métonymie tout le côté de Méséglise³, ce sont déjà les Cités de la Plaine, « terre promise (et) maudite⁴ ». « Roussainville, dans les murs duquel je n'ai jamais pénétré » : quelle occasion manquée, quel regret ! Ou quelle dérogation ? Oui, comme le dit Bardèche⁵, la géographie de Combray, apparemment si innocente, est « un paysage qui a besoin, comme beaucoup d'autres, d'être décrypté ». Mais ce décryptage est déjà à l'œuvre, avec quelques autres, dans le *Temps retrouvé*, et il procède d'une dialectique subtile entre le récit « innocent » et sa « vérification » rétrospective : telles sont, pour une part, la fonction et l'importance des analepses proustiennes.

On a vu comment la détermination de la portée permettait de diviser les analepses en deux classes, externes et internes, selon que leur point de portée se situe à l'extérieur ou à l'intérieur du champ temporel

1. I, p. 12 et 158.
2. III, p. 697.
3. Que le côté de Méséglise incarne la sexualité, c'est ce que montre clairement cette phrase : « Ce que je souhaitais si févreusement alors, elle avait failli, si j'eusse seulement su le comprendre et le retrouver, me le faire goûter dès mon adolescence. Plus complètement encore que je n'avais cru, Gilberte était à cette époque-là vraiment du côté de Méséglise » (III, p. 697).
4. Roussainville sous l'orage, c'est évidemment (comme plus tard Paris sous le feu de l'ennemi), Sodome et Gomorbe sous la foudre divine : « Devant nous, dans le lointain, terre promise ou maudite, Roussainville, dans les murs duquel je n'ai jamais pénétré, Roussainville, tantôt, quand la pluie avait déjà cessé pour nous, continuait à être châtué comme un village de la Bible par toutes les lances de l'orage qui flagellaient obliquement les demeures de ses habitants, ou bien était déjà pardonné par Dieu le Père qui faisait descendre vers lui, inégalement longues, comme les rayons d'un ostensor d'hostie, les tiges d'or éfrangées de son soliel reparu » (I, 152). On notera la présence du verbe *flageller*, sourd redoublément du lien qui unit — d'avance — cette scène à l'épisode de *M. de Charlus pendant la guerre*, la flagellation fonctionnant à la fois comme « vice » (« péché ») et comme châtiement.
5. *Marcel Proust romancier*, p. 269.

du récit premier. La classe mixte, d'ailleurs peu fréquentée, est en fait déterminée par une caractéristique d'*amplitude*, puisqu'il s'agit d'analepses externes qui se prolongent jusqu'à rejoindre et dépasser le point de départ du récit premier. C'est encore un fait d'amplitude qui commande la distinction dont nous allons dire un mot maintenant, en revenant pour les comparer sur deux exemples déjà rencontrés dans l'*Odyssée*.

Le premier est l'épisode de la blessure d'Ulysse. Comme on l'a déjà noté, son amplitude est très inférieure à sa portée, très inférieure même à la distance qui sépare le moment de la blessure du point de départ de l'*Odyssée* (la chute de Troie) : une fois racontée la chasse sur le Parnasse, le combat contre le sanglier, la blessure, la guérison, le retour à Ithaque, le récit interromp net sa digression rétrospective¹ et, sautant par-dessus quelques décennies, revient à la scène présente. Le « retour en arrière » est donc suivi d'un bond en avant, c'est-à-dire d'une ellipse, qui laisse dans l'ombre toute une longue fraction de la vie du héros : l'analepse est ici en quelque sorte ponctuelle, elle raconte un moment du passé qui reste isolé dans son éloignement, et qu'elle ne cherche pas à raccorder au moment présent en couvrant un entre-deux non pertinent pour l'épopée, puisque le sujet de l'*Odyssée*, comme le remarquait déjà Aristote, n'est pas la vie d'Ulysse, mais seulement son retour de Troie. J'appellerai simplement analepses *partielles* ce type de rétropections qui s'achèvent en ellipse, sans rejoindre le récit premier.

Le second exemple est constitué par le récit d'Ulysse devant les Phéaciens. Cette fois au contraire, étant remonté jusqu'au point où la Renommée l'a en quelque sorte perdu de vue, c'est-à-dire la chute de Troie, Ulysse conduit son récit jusqu'à ce qu'il ait rejoint le récit premier, couvrant toute la durée qui s'étend de la chute de Troie à l'arrivée chez Calypso : analepse *complète*, cette fois, qui vient se raccorder au récit premier, sans solution de continuité entre les deux segments de l'histoire.

Il est inutile de s'attarder ici sur les différences évidentes de fonction entre ces deux types d'analepse : le premier sert uniquement à apporter au lecteur une information isolée, nécessaire à l'intelligence d'un élément précis de l'action, le second, lié à la pratique du début *in medias res*, vise à récupérer la totalité de l'« antécédent »

1. Rappelons que cette page, contestée par certains, sans grandes preuves et malgré le témoignage de Platon (*Resp.* I, 334 b), a fait l'objet d'un commentaire de Auerbach (*Mimesis*, chap. 1).

narratif; il constitue généralement une part importante du récit, parfois même, comme dans *la Duchesse de Langeais* ou *la Mort d'Ivan Mich*, il en présente l'essentiel, le récit premier faisant figure de dénouement anticipé.

Nous n'avons jusqu'à maintenant considéré de ce point de vue que des analepses externes, que nous avons décelées complètes en tant qu'elles rejoignent le récit premier à son point de départ temporel. Mais une analepse « mixte » comme le récit de des Grieux peut être dite complète en un tout autre sens, puisque, comme nous l'avons déjà noté, elle rejoint le récit premier non pas en son début, mais au point même (la rencontre à Calais) où il s'était interrompu pour lui céder la place : c'est-à-dire que son amplitude est rigoureusement égale à sa portée, et que le mouvement narratif accomplit un parfait aller-retour. C'est également en ce sens que l'on peut parler d'analepses internes complètes, comme dans *les Souffrances de l'inventeur*, où le récit rétrospectif est conduit jusqu'au moment où les destinées de David et de Lucien se rejoignent de nouveau.

Par définition, les analepses partielles ne posent aucun problème de jointure ou de raccord narratif : le récit analeptique s'interrompt franchement sur une ellipse, et le récit premier reprend là où il s'était arrêté, soit de manière implicite et comme si rien ne l'avait suspendu, comme dans *l'Odyssée* (« Or, du plat de ses mains, la vieille en le palpant reconnut la blessure... »), soit de manière explicite, en prenant acte de l'interruption et, comme Balzac aime à le faire, en soulignant la fonction explicative déjà indiquée en tête de l'analepse par le fameux « voici pourquoi », ou quelque'une de ses variantes. Ainsi, le grand retour en arrière de *la Duchesse de Langeais*, introduit par cette formule des plus expressives : « Voici maintenant l'aventure qui avait déterminé la situation respectivo où se trouvaient alors les deux personnages de cette scène », se termine de manière non moins déclarée : « Les sentiments qui animèrent les deux amants quand ils se retrouvèrent à la grille des Carmélites et en présence d'une mère supérieure doivent être maintenant compris dans toute leur étendue, et leur violence, réveillée de part et d'autre, expliquera sans doute le dénoûment de cette aventure¹. » Proust, qui a ralié le « voici pourquoi » balzacien dans *Contre Sainte-Beuve*, mais qui n'a pas dédaigné de l'imiter au moins une fois dans *la Recherche*², est également capable de reprises de ce genre, comme celle-ci, après le récit des négoc-

ciations académiques entre Faffenheim et Norpois : « C'est ainsi que le prince de Faffenheim avait été amené à venir voir Mme de Villeparisis¹ », ou du moins assez explicites pour que la transition soit immédiatement perceptible : « Et maintenant, à mon second séjour à Paris... » ou : « Tout en me rappelant ainsi la visite de Saint-Loup²... ». Mais le plus souvent chez lui la reprise est beaucoup plus discrète : l'évocation du mariage de Swann, provoquée par une réplique de Norpois au cours d'un dîner, est brusquement interrompue par un retour à la conversation présente (« Je me mis à parler du comte de Paris... »), comme celle, plus tard, de la mort du même Swann, intercalée sans transition entre deux phrases de Bricot : « Mais non, reprit Bricot³... » Elle est parfois si elliptique que l'on éprouve quelque peine à déceler à première lecture le point où s'opère le saut temporel : ainsi, lorsque l'audition chez les Verdurin de la sonate de Vinteuil rappelle à Swann une audition antérieure, l'analepse, pourtant introduite de la façon balzacienne que l'on a dite (« Voici pourquoi »), se termine au contraire sans aucune autre marque de retour qu'un simple alinéa : « Puis il cessa d'y penser. / Or, quelques minutes à peine après que le petit pianiste avait commencé de jouer chez Mme Verdurin... » De même, pendant la matinée Villeparisis, lorsque l'arrivée de Mme Swann rappelle à Marcel une récente visite de Morel, le récit premier s'enchaîne à l'analepse d'une manière particulièrement désinvolte : « Moi, en lui serrant la main, je pensais à Mme Swann, et je me disais avec étonnement, tant elles étaient séparées et différentes dans mon souvenir, que j'aurais désormais à l'identifier avec la « Dame en rose ». M. de Charlus fut bientôt assis à côté de Mme Swann⁴... »

Comme on le voit, le caractère elliptique de ces reprises, en fin d'analepse partielle, ne fait pour le lecteur attentif que souligner par asynclète la rupture temporelle. La difficulté des analepses complètes est inverse : elle tient non à la solution de continuité, mais au contraire à la jonction nécessaire entre le récit analeptique et le récit premier, jonction qui ne peut guère aller sans un certain chevauchement, et donc sans une apparence de maladresse, à moins que le narrateur n'ait l'habileté de tirer du défaut une sorte d'agrément ludique. Voici, dans *César Biotteau*, un exemple de chevauchement non assumé — peut-être non perçu du romancier lui-même. Le deuxième chapitre (analeptique) se termine ainsi : « Quelques instants après, Constance et César rouffèrent paisiblement »; le troisième commence en ces termes : « En

1. Garnier, p. 214 et 341.
2. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 271 et *Recherche*, I, p. 208.

1. II, p. 263. — 2. III, p. 755 et 762. — 3. I, p. 471 et III, p. 201. — 4. I, p. 211 et II, p. 267.

s'endormant, César craignit que le lendemain sa femme ne lui fit quelques objections péremptoires, et s'ordonna de se lever de grand matin pour tout résoudre » : on voit qu'ici la reprise ne va pas sans un soupçon d'incohérence. Le raccord des *Souffrances de l'inventeur* est plus réussi, parce que ici le tapisserie a su tirer de la difficulté même un élément décoratif. Voici comment s'ouvre l'analepse : « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer le lacs d'intérêts dans lequel il allait mettre le pied. / Après le départ de Lucien, David Séchard... » Voici maintenant comment reprend le récit premier, plus de cent pages plus loin : « Au moment où le vieux curé de Marsac montait les rampes d'Angoulême pour aller instruire Ève de l'état où était son frère, David était caché depuis onze jours à deux portes de celle que le digne prêtre venait de quitter¹. » Ce jeu entre le temps de l'histoire et celui de la narration (raconter les malheurs de David « pendant que » le curé de Marsac monte l'escalier), nous le retrouverons pour lui-même au chapitre de la voix; on voit comme il transforme en plaisanterie ce qui était une servitude.

L'attitude typique du récit proustien semble consister ici, tout au contraire, à *éluder* le raccord, soit en dissimulant le terme de l'analepse dans cette sorte de dispersion temporelle que procure le récit itératif (c'est le cas de deux rétropections concernant Gilberte dans *la Fugitive*, l'une sur son adoption par Forcheville, l'autre sur son mariage avec Saint-Loup²), soit en feignant d'ignorer que le point d'histoire où s'achève l'analepse avait déjà été atteint par le récit : ainsi, dans *Combray*, Marcel commence par mentionner « l'interruption et le commentaire qui furent apportés une fois par une visite de Swann à la lecture que j'étais en train de faire d'un auteur tout nouveau pour moi, Bergotte », puis revient en arrière pour raconter comment il avait découvert cet auteur; sept pages plus loin, reprenant le fil de son récit, il enchaîne en ces termes, comme s'il n'avait pas déjà nommé Swann et signalé sa visite : « Un dimanche pourtant, pendant ma lecture au jardin, je fus dérangé par Swann qui venait voir mes parents. — Qu'est-ce que vous lisez, on peut regarder? Tiens, du Bergotte³... » Ruse, inadvertance ou désinvolture, le récit évite ainsi de *recommencer* ses propres traces. Mais l'évasion la plus audacieuse (même si l'audace est ici pure négligence) consiste à oublier le caractère analeptique du segment narratif dans lequel on se trouve, et à prolonger ce segment en quelque sorte indéfiniment pour lui-

1. Garnier, p. 550 et 643. — 2. III, p. 582 et 676. — 3. I, p. 90 et 97.

même sans se soucier du point où il vient rejoindre le récit premier. C'est ce qui se passe dans l'épisode, célèbre pour d'autres raisons, de la mort de la grand-mère. Il s'ouvre par une évidente amorcée d'analepse : « Je remontai et trouvai ma grand-mère plus souffrante. Depuis quelque temps, sans trop savoir ce qu'elle avait, elle se plaignait de sa santé... », puis le récit ainsi entamé sur le mode rétrospectif se poursuit de manière continue jusqu'à la mort, sans que soit jamais reconnu et signalé le moment (pourtant bien nécessairement rejoint et dépassé) où Marcel, rentrant de chez Mme de Villeparisis, avait trouvé sa grand-mère « plus souffrante » : sans donc que nous puissions jamais situer de manière exacte la mort de la grand-mère par rapport à la matinée Villeparisis, ni décider où finit l'analepse et où reprend le récit premier¹. Il en va évidemment de même, mais à une bien plus vaste échelle, de l'analepse ouverte à *Noms de pays* : *le Pays*, dont nous avons déjà vu qu'elle se poursuivra jusqu'à la dernière ligne de la *Recherche* sans saluer au passage le moment des insomnies tardives, qui fut pourtant sa source mémorielle et comme sa matrice narrative : autre rétropection plus-que-complète, d'ampletude bien supérieure à sa portée, et qui en un point indéterminé de sa course se transforme secrètement en anticipation. A sa manière — c'est-à-dire sans le proclamer, et probablement sans même s'en aviser — Proust ébranle ici les normes les plus fondamentales de la narration, et anticipe les plus troublantes démarches du roman moderne.

Prolepses.

L'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse, au moins dans la tradition narrative occidentale; encore que chacune des trois grandes épiques anciennes, l'*Illiade*, l'*Odyssée* et l'*Énéide*, commence par une sorte de sommaire anticipé qui justifie dans une certaine mesure la formule appliquée par Todorov au récit homérique : « intrigue de prédestination² ». Le souci de suspens narratif propre à la conception « classique » du roman (au sens large, et dont le centre de gravité se trouve plutôt au XIX^e siècle) s'accorde mal d'une telle pratique, non plus d'ailleurs que la fiction traditionnelle d'un narrateur qui

1. II, p. 298-345.

2. *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p. 77.

doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte. Aussi trouvera-t-on fort peu de prolepses chez un Balzac, un Dickens ou un Tolstoï, même si la pratique courante, on l'a vu, du début *in medias res* (quand ce n'est pas, si j'ose ainsi dire, *in ultimas res*), en donne parfois l'illusion : il va de soi qu'un certain poids de « prédestination » pèse sur la plus grande partie du récit dans *Madon Lescart* (où nous savons, avant même que des Grioux n'entame son histoire, qu'elle se termine par une déportation), ou a fortiori dans *la Mort d'Ivan Ilitch*, qui commence par son épilogue.

Le récit « à la première personne » se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle. Robinson Crusoe peut nous dire presque dès l'abord que le discours tenu par son père pour le détourner des aventures maritimes était « véritablement prophétique », bien qu'il n'en ait eu aucune idée sur le moment, et Rousseau ne manque pas, dès l'épisode des peignes, d'attester non seulement son innocence passée, mais aussi la vigueur de son indignation rétrospective : « Je sens en écrivant ceci que mon pouls s'élève encore¹. » Reste que la *Recherche du temps perdu* fait de la prolepse un usage probablement sans équivalent dans toute l'histoire du récit, même de forme autobiographique², et qu'elle est donc un terrain privilégié pour l'étude de ce type d'anachronies narratives.

Ici encore, on distinguera sans peine prolepses *internes* et *externes*. La limite du champ temporel du récit premier est clairement marquée par la dernière scène non proleptique, soit, pour la *Recherche* (si l'on fait entrer dans le « récit premier » cette énorme anachronie qui s'ouvre sur les Champs-Élysées et qui ne se refermera plus), sans hésitation possible, la matinée Guermantes. Or, il est bien connu qu'un certain nombre d'épisodes de la *Recherche* se situent en un

1. *Confessions*, Pléiade, p. 20.

2. La *Recherche* contient plus de vingt segments proleptiques de quelque ampleur narrative, sans compter les simples allusions en cours de phrase. Les analepses de même définition ne sont pas plus nombreuses, mais il est vrai qu'elles occupent, par leur ampleur, la quasi-totalité du texte, et que c'est sur cette première couche rétrospective que viennent se disposer analepses et prolepses au second degré.

point de l'histoire postérieur à cette matinée¹ (la plupart sont d'ailleurs racontées en digression au cours de cette même scène) : ce seront donc pour nous des prolepses externes. Leur fonction est le plus souvent d'épilogue : elles servent à conduire jusqu'à son terme logique telle ou telle ligne de l'action, même si ce terme est postérieur au jour où le héros décide de quitter le monde et de se retirer dans son œuvre : allusion rapide à la mort de Charlus, allusion encore, mais plus circonstanciée, dans sa portée hautement symbolique, au mariage de Mlle de Saint-Loup : « cette fille, dont le nom et la fortune pouvaient faire espérer à sa mère qu'elle épouserait un prince royal et couronnerait toute l'œuvre ascendante de Swann et de sa femme, choisit plus tard comme mari un homme de lettres obscur, et fit redescendre cette famille plus bas que le niveau d'où elle était partie² » ; ultime apparition d'Odette, « un peu ramollie », près de trois ans après la matinée Guermantes³, future expérience d'écrivain de Marcel, avec ses angoisses devant la mort et les empiètements de la vie sociale, les premières réactions de lecteurs, les premiers malentendus, etc.⁴ La plus tardive de ces anticipations est celle, spécialement improvisée à cet effet en 1913, qui clôt le *Côté de chez Swann* : ce tableau du bois de Boulogne « aujourd'hui », en antithèse à celui des années d'adolescence, est évidemment très proche du moment de la narration, puisque cette dernière promenade a eu lieu, nous dit Marcel « cette année », « un des premiers matins de ce mois de novembre », soit en principe à moins de deux mois de ce moment⁵.

Un pas de plus, donc, et nous voici dans le présent du narrateur. Les prolepses de ce type, très fréquentes dans la *Recherche*, se rapportent presque toutes au modèle roussesautiste évoqué plus haut : ce sont des témoignages sur l'intensité du souvenir actuel, qui viennent en quelque sorte authentifier le récit du passé. Par exemple, à propos d'Albertine : « C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son « polo », que je la revois encore maintenant, silhouettée sur l'écran d'hui encore, si, dans une grande ville de province ou dans un quartier de Paris que je connais mal, un passant qui m'a « mis dans mon chemin » me montre au loin, comme un point de repère, tel beffroi

1. Voir Tadié, *Proust et le Roman*, p. 376.

2. III, p. 804 et 1028.

3. III, p. 951-952.

4. III, p. 1039-1043.

5. I, p. 421-427. Je reviendrai plus loin sur les difficultés que soulève cette page écrite en 1913 mais fictivement (délégitimement) contemporaine de la narration finale, et donc postérieure à la guerre.

d'hôpital, tel clocher de couvent, etc. »; du baptistère de Saint-Marc : « Une heure est venue pour moi où, quand je me rappelle le baptistère... »; fin de la soirée Guermantes : « Je revois toute cette sortie, je revois, si ce n'est pas à tort que je le place sur cet escalier, le prince de Sagan l... ». Et surtout, bien sûr, à propos de la scène du coucher, cette poignante attestation déjà commentée dans *Mimesis* et qu'on ne peut pas ici ne pas citer tout entière, parfaite illustration de ce qu'Auerbach appelle l'« omni-temporalité symbolique » de la « conscience réminiscente », mais aussi parfait exemple de fusion, quasi miraculeuse, entre l'événement raconté et l'instance de narration, à la fois tardive (ultime) et « omni-temporelle » :

II y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman : « Va avec le petit. » La possibilité de telles heures ne renaitra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir².

Dans la mesure où elles mettent directement en jeu l'instance narrative elle-même, ces anticipations au présent ne constituent pas seulement des faits de temporalité narrative, mais aussi des faits de *voix* : nous les retrouverons plus loin à ce titre.

1. I, p. 829; I, p. 67; III, p. 646; II, p. 720; cf. I, p. 165 (sur le village de Combray), I, p. 185 (sur le paysage de Guermantes), I, 186 (sur les « deux côtés »), I, p. 641 (sur Mme Swann), II, p. 883 (sur la jeune fille du train de la Raspellière), III, p. 625 (sur Venise), etc.

2. I, p. 37. Commentaire d'Auerbach, *Mimesis*, p. 539. On ne peut manquer ici de songer à Rousseau : « Près de trente ans se sont passés depuis ma sortie de Bossey sans que je m'en sois rappelé le séjour d'une manière agitée par des souvenirs un peu liés : mais depuis qu'avant passé l'âge mûr je decline vers la vieillesse, je sens que ces mêmes souvenirs renaissent tardis que les autres s'effacent, et se gravent dans ma mémoire avec des traits dont le charme et la force augmentent de jour en jour; comme si, sentant déjà la vie qui s'échappe, je cherchais à la ressaisir par ses commencements » (*Confessions*, Pléiade, p. 21).

Les prolepses *internes* posent le même genre de problème que les analepses du même type : celui de l'interférence, de l'éventuel double emploi entre le récit premier et celui qu'assume le segment prolep-tique. On négligea donc ici, de nouveau, les prolepses hétérodiégétiques, pour lesquelles ce risque est nul, que l'anticipation soit interne ou externe¹, et parmi les autres, on distinguera encore celles qui viennent combler par avance une lacune ultérieure (prolepses complé-tives), et celles qui, toujours par avance, doublent, si peu que ce soit, un segment narratif à venir (prolepses répétitives).

Prolepses complétives, par exemple, l'évocation rapide, dans *Combray*, des futures années de collège de Marcel; la dernière scène entre le père et Legrandin; l'évocation, à propos de la scène des cattleys, de la suite des rapports étroits entre Swann et Odette; les descriptions anticipées du spectacle changeant de la mer à Balbec; l'annonce, au milieu du premier dîner chez les Guermantes, de la longue série de dîners semblables, etc.². Toutes ces anticipations compensent de futures ellipses ou parallipses. Plus subtile est la situation de la dernière scène de *Guermantes* (visite de Swann et Marcel chez la duchesse), qui est, on le sait³, intervertie avec la première de *Sodome* (« conjonction » Charlus-Jupien), si bien que l'on doit considérer à la fois la première comme une prolepse comblant l'ellipse ouverte, par son anticipation même, entre *Sodome I* et *Sodome II*, et la seconde comme une analepse comblant l'ellipse ouverte dans

1. Voici la liste des principales, dans l'ordre de succession dans le texte : II, p. 630, pendant la rencontre Jupien-Charlus : suite des relations entre les deux hommes, avantages tirés par Jupien de la faveur de Charlus, estime de François pour les qualités morales des deux invertis; II, p. 739-741, au retour de la soirée Guermantes : conversion ultérieure du duc au dreyfusisme; III, p. 214-216, avant le concert Verdurin : découverte ultérieure par Charlus des rapports de Morel avec Léa; III, p. 322-324, à la fin du concert : maladie de Charlus et oubli de sa rançonne envers les Verdurin; III, p. 779-781, pendant la promenade avec Charlus : suite de ses relations avec Morel épris d'une femme. On voit qu'elles ont toutes pour fonction d'anticiper une évolution paradoxale, un de ces renversements inattendus dont le récit proustien fait ses délices.

2. I, p. 74; I, p. 129-133; I, p. 233-234; I, p. 673 et p. 802-896; II, p. 512-514; cf. II, p. 82-83 (sur la chambre de Doncieux), III, p. 804 (rencontre avec Morel, deux ans après la promenade avec Charlus), III, p. 703-704 (rencontre de Saint-Loup dans le monde)...

3. « Or cette attente devait avoir pour moi des conséquences si considérables et me découvrir un paysage, non plus turrénien mais moral, si important, qu'il est préférable d'en retarder le récit de quelques instants, en le faisant précéder d'abord par celui de ma visite aux Guermantes quand je sus qu'ils étaient rentrés » (II, p. 573).

Guermantes par son retardement : chassé-croisé d'interpolations évidemment motivé par le désir qu'éprouve le narrateur d'en finir avec l'aspect proprement mondain du « côté de Guermantes » avant d'aborder ce qu'il appelle le « paysage moral » de Sodome et Gomorhe.

On aura peut-être remarqué ici la présence de prolepsses itératives qui, tout comme les analepses du même genre, nous renvoient à la question de la *fréquence* narrative. Sans traiter ici cette question pour elle-même, je noterai simplement l'attitude caractéristique, qui consiste, à l'occasion d'une *première fois* (premier baiser de Swann et d'Odette, première vue de la mer à Balbec, premier soir à l'hôtel de Doncières, premier dîner chez les Guermantes), à envisager d'avance toute la série d'occurrences qu'elle inaugure. Nous verrons au chapitre suivant que la plupart des grandes scènes typiques de la *Recherche* concernent une initiation de ce genre (« débuts » de Swann chez les Verdurin, de Marcel chez Mme de Villeparisis, chez la duchesse, chez la princesse), la première rencontre étant évidemment la meilleure occasion pour décrire un spectacle ou un milieu, et valant d'ailleurs comme paradigme des suivantes. Les prolepsses généralisantes explicitent en quelque sorte cette fonction paradigmatique en amorçant une perspective sur la série ultérieure : « fenêtre à laquelle je devais ensuite me mettre chaque matin... » Elles sont donc, comme toute anticipation, une marque d'impatience narrative. Mais elles ont aussi, me semble-t-il, une valeur inverse, peut-être plus spécifiquement proustienne, et qui marque un sentiment plutôt nostalgique de ce que Vladimir Jankélévitch a nommé un jour la « primumité » de la première fois, c'est-à-dire le fait que la première fois, dans la mesure même où l'on éprouve intentionnellement sa valeur inaugurale, est en même temps toujours (déjà) une dernière fois — ne serait-ce que parce qu'elle est à jamais la dernière à avoir été la première, et qu'après elle, inévitablement, commence le règne de la répétition et de l'habitude. Avant de l'embrasser pour la première fois, Swann retient un instant le visage d'Odette « à quelque distance, entre ses deux mains » : c'est, dit le narrateur, pour laisser à sa pensée le temps d'accourir et d'assister à la réalisation du rêve qu'elle avait si longtemps caressé. Mais il y a une autre raison : « Peut-être aussi Swann attachait-il sur ce visage d'Odette non encore possédée, ni même encore embrassée par lui, qu'il voyait pour la dernière fois, ce regard avec lequel, un jour de départ, on voudrait emporter un paysage que l'on va quitter pour toujours. » Posséder Odette, embrasser Albertine pour la première fois, c'est apercevoir pour la dernière fois l'Odette non encore possédée,

l'Albertine non encore embrassée : tant il est vrai que chez Proust l'événement — tout événement — n'est que le passage, fugitif et irréparable (au sens virgilien), d'une habitude à l'autre.

Comme les analepses du même type, et pour des raisons tout aussi évidentes, les prolepsses répétitives ne se trouvent guère qu'à l'état de brèves allusions : elles réfèrent d'avance à un événement qui sera en son temps raconté tout au long. Comme les analepses répétitives remplissent à l'égard du destinataire du récit une fonction de rappel, les prolepsses répétitives jouent un rôle d'*annonce*, et je les désignerai aussi bien par ce terme. La formule canonique en est généralement un « nous verrons », ou « on verra plus tard », et le paradigme, ou prototype, cet avertissement à propos de la scène de sacrifice de Montjouvain : « On verra plus tard que, pour de tout autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie. » Allusion, bien entendu, à la jalousie que provoquera chez Marcel la révélation (fausse) des relations entre Albertine et Mlle Vinteuil¹. Le rôle de ces annonces dans l'organisation et ce que Barthes appelle le « tissage » du récit est assez évident, par l'attente qu'elles créent dans l'esprit du lecteur. Attente qui peut être aussitôt résolue, dans le cas de ces annonces à très courte portée, ou échance, qui servent par exemple, à la fin d'un chapitre, à indiquer en l'entamant le sujet du chapitre suivant, comme il arrive fréquemment dans *Madame Bovary*². La structure plus continue de la *Recherche* exclut en principe ce genre d'effets, mais qui se souvient de la fin du chapitre II-4 de *Bovary* (« Elle ne savait pas que, sur la terrasse des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et elle fût ainsi demeurée en sa sécurité, lorsqu'elle découvrit subitement une lézarde dans le mur ») n'aura pas de mal à retrouver ce modèle de présentation métaphorisée dans la phrase d'ouverture de la dernière scène du *Temps retrouvé* : « Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver ; on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre³. »

1. I, p. 159 et II, p. 1114. Mais il faut rappeler que lorsqu'il écrit cette phrase avant 1913 Proust n'a pas encore « inventé » le personnage d'Albertine, qui s'élabore entre 1914 et 1917. Il a cependant à l'esprit, de toute évidence, pour la scène de Montjouvain, une « retombée » de cet ordre, qui s'est seulement précisée par la suite : *annonce*, donc, doublement prophétique.

2. Chap. I-3, II-4, II-5, II-10, II-13, III-2.

3. III, p. 866. Cf., sans métaphore cette fois, les résumés anticipés du dîner Verdurin (I, p. 251) ou de la soirée Sainte-Euverte (I, p. 322).

Mais le plus souvent, l'annonce est de beaucoup plus longue portée. On sait combien Proust tenait à la cohésion et à l'architecture de son œuvre, et combien il souffrait de voir méconnus tant d'effets de symétrie lointaine et de correspondances « téléscopiques ». La publication séparée des différents volumes ne pouvait qu'aggraver le malentendu, et il est certain que les annonces à longue distance, comme pour la scène de Montjouvain, devaient servir à l'atténuer en donnant une justification provisionnelle à des épisodes dont la présence pouvait autrement sembler adventice et gratuite. En voici encore quelques occurrences, dans l'ordre de leur disposition :

« Quant au professeur Cottard, *on le reverra longuement, beaucoup plus loin*, chez la Patronne, au château de la Raspelière » ; « *on verra* comment cette seule ambition mondaine que (Swann) avait souhaitée pour sa femme et sa fille fut justement celle dont la réalisation se trouva lui être interdite, et par un veto si absolu que Swann mourut sans supposer que la duchesse pourrait jamais les connaître. *On verra aussi* qu'au contraire la duchesse de Guermantes se lia avec Odette et Gilberte après la mort de Swann » ; « Quant à un chagrin aussi profond que celui de ma mère, je devais le connaître un jour, *on le verra* dans la suite de ce récit » (ce chagrin, c'est évidemment celui que provoqueront la fuite et la mort d'Albertine) ; « (Charlus) s'était rétabli avant de tomber plus tard dans l'état où nous le verrons le jour d'une matinée chez la princesse de Guermantes ¹ ».

On ne confondra pas ces annonces, par définition explicites, avec ce que l'on doit plutôt appeler des *amorces*², simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la « préparation » (par exemple, faire apparaître dès le début un personnage qui n'interviendra vraiment que beaucoup plus tard, comme le marquis de la Môle au troisième chapitre du *Rouge et le Noir*). On peut considérer comme telles la première apparition de Charlus et de Gilberte à Tansonville, d'Odette en Dame en rose, ou la première mention de Mme de Villeparisis dès la vingtième page de *Swann*, ou encore, plus manifestement fonctionnelle, la description du talus de Montjouvain, « de plain-pied avec le salon du second étage, à cinquante centimètres (*sic*) de la fenêtre », qui prépare la situation de Marcel au cours de la scène de profanation³; ou, plus ironiquement, l'idée

refoulée par Marcel de citer devant M. de Crécy ce qu'il croit être l'ancien « nom de guerre » d'Odette, qui prépare la révélation ultérieure (par Charlus) de l'authenticité de ce nom, et de la relation réelle entre les deux personnages¹. La différence entre annonce et amorce est clairement perceptible dans la façon dont Proust prépare, en plusieurs étapes, l'entrée d'Albertine. Première mention, au cours d'une conversation chez les Swann : Albertine est nommée comme nièce des Bontemps, et jugée d'une « drôle de touche » par Gilberte : simple amorce; deuxième mention, nouvelle amorce, par Mme Bontemps elle-même, qui qualifie sa nièce d'« effrontée », de « petite masque... rusée comme un singe » : elle a publiquement rappelé à une femme de ministre que son père était marmiton; ce portrait sera explicitement rappelé beaucoup plus tard, après la mort d'Albertine, et désigné comme « germe insignifiant (qui) se développerait et s'étendrait un jour sur toute ma vie »; troisième mention, véritable annonce cette fois : « Il y eut une scène à la maison parce que je n'accompagnai pas mon père à un dîner officiel où il devait y avoir les Bontemps avec leur nièce Albertine, petite jeune fille presque encore enfant. Les différentes périodes de notre vie se chevauchent ainsi l'une l'autre. On refuse dédaigneusement, à cause de ce qu'on aime et qui vous sera un jour si égal, de voir ce qui vous est égal aujourd'hui, qu'on aimera demain, qu'on aurait peut-être pu, si on avait consenti à le voir, aimer plus tôt, et qui eût ainsi abrégé vos souffrances actuelles, pour les remplacer, il est vrai, par d'autres ². » A la différence de l'annonce, l'amorce n'est donc en principe, à sa place dans le texte, qu'un « germe insignifiant », et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective³. Encore faut-il tenir compte de l'éventuelle (ou plutôt variable) *compétence* narrative du lecteur, née de l'habitude, qui permet de déchiffrer de plus en plus vite le code narratif en général, ou propre à tel genre, ou à telle œuvre, et d'identifier les « germes » dès leur apparition. Ainsi, aucun lecteur d'*Ivan Ilitch* (aidé il est vrai par l'anticipation du dénouement, et par le titre même) ne peut manquer d'identifier la chute d'Ivan sur l'espagnolette comme l'instrument du destin, comme l'amorce de l'agonie. C'est d'ailleurs sur cette

1. I, p. 433 et II, p. 866 s.; I, p. 471 et III, p. 575 s.; II, p. 768 et III, p. 415 s.; III, p. 805 et 859. (Je souligne.)
2. Cf. Raymond Debray, « Les figures du récit dans *Un cœur simple* », *Poétique* 3.
3. I, p. 141; I, p. 76; I, p. 20; I, p. 113 et 159.

1. II, p. 1085 et III, p. 301.
2. I, p. 512; 598, cf. III, p. 904; I, p. 626.
3. « L'âme de toute fonction, c'est, si l'on peut dire, son germe, ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard » (Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, p. 7).

compétence même que l'auteur se fonde pour tromper le lecteur en lui proposant parfois de fausses amorces, ou *leurrés*¹ — bien connus des amateurs de romans policiers — quitte, une fois acquise chez le lecteur cette compétence au second degré qu'est l'aptitude à détecter, et donc à déjouer le leurre, à lui proposer de *faux leurrés* (qui sont de véritables amorces) et ainsi de suite. On sait combien le vrai semblable proustien — fondé, selon le mot de Jean-Pierre Richard, sur la « logique de l'inconséquence² » — joue, particulièrement en ce qui concerne l'homosexualité (et sa variante subtile : l'hétérosexualité), sur ce système complexe d'attentes frustrées, de soupçons déçus, de surprises attendues et finalement d'autant plus surprenantes d'être attendues et de se produire quand même — en vertu de ce principe à toutes fins, que « le travail de la causalité... finit par produire à peu près tous les effets possibles, et par conséquent aussi ceux qu'on avait cru l'être le moins³ » : avis aux amateurs de « lois psychologiques » et de *motivations* réalistes.

Reste, avant de quitter les prolepses narratives, à dire un mot de leur amplitude, et de la distinction possible, ici encore, entre prolepses partielles et complètes, si l'on veut bien accorder cette dernière qualité à celles qui se prolongent dans le temps de l'histoire jusqu'au « dénouement » (pour les prolepses internes) ou jusqu'au moment narratif lui-même (pour les prolepses externes ou mixtes) : je n'en trouve guère d'exemples, et il semble qu'en fait toutes les prolepses soient du type *partiel*, souvent interrompues de façon aussi franche qu'elles ont été ouvertes. Margues de prolepse : « *Pour anticiper*, puisque je viens seulement de finir ma lettre à Gilberte... » ; « *pour anticiper* de quelques semaines sur le récit que nous reprendrons aussitôt après cette *parenthèse*... » ; « *pour anticiper un peu*, puisque je suis encore à Tansonville... » ; « dès le lendemain matin, *disons-le pour anticiper*... » ; « *j'anticipe* de beaucoup d'années... »⁴. Margues de fin de prolepse et retour au récit premier : « *Pour revenir en arrière* et à cette première soirée chez la princesse de Guermantes... » ; « *mais il est temps de rattraper* le baron qui s'avance, avec Bricot et moi, vers la porte des Verdurin... » ; « *pour revenir en arrière*, à la soirée Verdurin... » ; « mais il faut *revenir en arrière*... » ; « *mais après cette anticipation, revenons trois ans en arrière*, c'est-à-dire à la soirée où nous sommes

1. Voir Roland Barthes, *St/Z*, p. 39.
2. *Proust et le monde sensible*, p. 153.
3. I, p. 471.
4. II, 739; III, p. 214, 703, 779, 803. (Je souligne.)

chez la princesse de Guermantes...¹ ». On voit que Proust ne recule pas toujours devant le poids de l'explicite.

L'importance du récit « anachronique » dans la *Recherche du temps perdu* est évidemment liée au caractère rétrospectivement synthétique du récit proustien, à chaque instant tout entier présent à lui-même dans l'esprit du narrateur, qui — depuis le jour où il en a perçu dans une extase la signification unifiante — ne cesse d'en tenir tous les fils à la fois, d'en percevoir à la fois tous les lieux et tous les moments, entre lesquels il est constamment à même d'établir une multitude de relations « téléscopiques » : ubiquité spatiale, mais aussi temporelle, « omnitemporalité » qu'illustre parfaitement la page du *Temps retrouvé* où, devant Mlle de Saint-Loup, le héros reconstitue en un éclair le « réseau de souvenirs » enchevêtrés qu'est devenue sa vie, et qui va devenir le tissu de son œuvre².

Mais les notions mêmes de rétrospection ou d'anticipation, qui fondent en « psychologie » les catégories narratives de l'analepse et de la prolepse, supposent une conscience temporelle parfaitement claire et des relations sans ambigüité entre le présent, le passé et l'avenir. Ce n'est que pour les besoins de l'exposé, et au prix d'une schématisation abusive, que j'ai postulé jusqu'à maintenant qu'il en était toujours ainsi. En fait, la fréquence même des interpolations et leur enchevêtrement réciproque brouillent fréquemment les choses d'une manière qui reste parfois sans issue pour le « simple » lecteur, et même pour l'analyste le plus résolu. Nous allons, pour terminer ce chapitre, considérer quelques-unes de ces structures ambiguës, qui nous mènent au seuil de l'*achronie* pure et simple.

Vers l'achronie.

Dès nos premières micro-analyses, nous avons rencontré des exemples d'anachronies complexes : prolepses au second degré dans le segment emprunté à *Sodome et Gomorrah* (anticipation de la mort de Swann sur anticipation de son déjeuner avec Bloch), mais aussi ana-

1. II, p. 716; III, p. 216, 806, 952. (Je souligne.) Bien entendu, ces signes d'organisation du récit sont en eux-mêmes des marques de l'instance narrative, que nous retrouverons comme telles au chapitre de la voix.
2. III, p. 1030.

lepes sur prolepses (rétrospection de Françoise à Combray sur cette même anticipation des obseques de Swann), ou au contraire prolepses sur analepses (par deux fois dans l'extrait de *Jean Santeuil*, rappels de projets passés). De tels effets au second ou troisième degré sont fréquents dans la *Recherche* aussi bien au niveau des grandes ou moyennes structures narratives, même si l'on ne tient pas compte de ce premier degré d'anachronie qui est celui de la quasi-totalité du récit.

La situation typique évoquée dans notre fragment de *Jean Santeuil* (souvenirs d'anticipations) a essaimé dans la *Recherche* sur les deux personnages issus par scissiparité du héros primitif. Le retour sur le mariage de Swann, dans les *Jeunes Filles*, comporte une évocation rétrospective des projets d'ambition mondaine pour sa fille et sa (future) femme : « Quand Swann dans ses heures de rêverie voyait Odette devenue sa femme, il se représentait invariablement le moment où il l'amènerait, elle et surtout sa fille, chez la princesse des Laumes, devenue bientôt duchesse de Guermantes... Il s'attendrissait quand il inventait, en énonçant les mots eux-mêmes, tout ce que la duchesse dirait de lui à Odette, et Odette à Mme de Guermantes... Il se jouait à lui-même la scène de la présentation avec la même précision dans le détail imaginaire qu'ont les gens qui examinent comment ils emploieraient, s'ils le gagnaient, un lot dont ils fixent arbitrairement le chiffre ¹. » Cette « rêverie éveillée » est proleptique en tant que fantasme entretenu par Swann avant son mariage, analeptique en tant qu'elle est rappelée par Marcel après ce mariage, et les deux mouvements se composent pour s'annuler, plaçant ainsi le fantasme en coïncidence parfaite avec sa cruelle réfutation par les faits, puisque voici Swann marié depuis plusieurs années avec une Odette toujours indésirable au salon Guermantes. Il est vrai qu'il a lui-même épousé Odette alors qu'il ne l'aimait plus, et que « l'être qui en (lui) avait tant souhaité et tant désespéré de vivre toute sa vie avec Odette, ... cet être-là était mort ». Voici donc maintenant confrontées, dans leur contradiction ironique, les anciennes résolutions et les réalités présentes : résolution d'éluider un jour les mystérieux rapports d'Odette avec Forcheville, remplacée par une totale incuriosité : « Autrefois, pendant qu'il souffrait tant, il s'était juré que, dès qu'il n'aimerait plus Odette, et ne craindrait plus de la fascier ou de lui faire croire qu'il l'aimait trop, il se donnerait la satisfaction d'éluider avec elle, par simple amour de la vérité et comme un point d'histoire, si oui ou non Forcheville avait couché avec elle le jour où il avait sonné et

frappé au carreau sans qu'on lui ouvrît, et où elle avait écrit à Forcheville que c'était un oncle à elle qui était venu. Mais le problème si intéressant qu'il attendait seulement la fin de sa jalousie pour tirer au clair, avait précisément perdu tout intérêt aux yeux de Swann, quand il avait cessé d'être jaloux. » Résolution de manifester un jour son indifférence à venir, remplacée par la discrétion de la véritable indifférence : « Alors qu'autrefois, il avait fait le serment, si jamais il cessait d'aimer celle qu'il ne devinait pas devoir être un jour sa femme, de lui manifester implacablement son indifférence, enfin sincère, pour venger son orgueil longtemps humilié, ces représentations qu'il pouvait exercer maintenant sans risques..., ces représentations plus d'amour. » Même confrontation, *via* le passé, entre le présent escamoté et le présent réel, chez Marcel enfin « guéri » de sa passion pour Gilberte : « Je n'avais plus envie de la voir, ni même cette envie de lui montrer que je ne tenais pas à la voir et que chaque jour, quand je l'aimais, je me promettais de lui témoigner quand je ne l'aimerais plus » ; ou, avec une signification psychologique légèrement différente, lorsque le même Marcel devenu le « grand crack » auprès de Gilberte et le familier de la salle à manger Swann, s'efforce en vain de retrouver, pour mesurer le progrès accompli, le sentiment qu'il avait autrefois de l'inaccessibilité de ce « lieu inconcevable » — non sans prêter à Swann lui-même des pensées analogues quant à sa vie avec Odette, ancien « paradis inespéré » qu'il n'aurait pu imaginer sans trouble, devenu réalité prosaïque et sans aucun charme ¹. Ce qu'on avait projeté n'a pas lieu, ce qu'on n'osait espérer se réalise, mais au moment où on ne le désire plus : dans les deux cas le présent vient se superposer à l'ancien futur dont il a pris la place, réfutation rétrospective d'une anticipation erronée.

Mouvement inverse, rappél anticipé, détour non plus par le passé mais par l'avenir, à chaque fois que le narrateur expose d'avance comment il sera plus tard informé après coup d'un événement actuel (ou de sa signification) : ainsi lorsque, racontant une scène entre M. et Mme Verdurin, il précise qu'elle lui sera rapportée par Cottard « quelques années plus tard ». Le va-et-vient s'accélère dans cette indication de *Combray* : « Bien des années plus tard, nous apprîmes que si cet été-là nous avions mangé presque tous les jours des asperges, c'était parce que leur odeur donnait à la pauvre fille de cuisine chargée de les épilucher des crises d'asthme d'une telle violence qu'elle fut

obligée de finir par s'en aller¹. » Il devient presque instantané dans cette phrase de *la Prisonnière* : « J'appris que ce jour-là avait eu lieu une mort qui me fit beaucoup de peine, celle de Bergotte », si elliptique, si discrètement anonomique que le lecteur croit d'abord lire : « J'appris ce jour-là qu'avait eu lieu²... ». Même aller-retour en zigzag lorsque le narrateur introduit un événement présent, ou même passé, par le truchement anticipé du souvenir qu'il en aura plus tard, comme nous l'avons déjà vu pour les dernières pages des *Jeunes Filles en fleurs*, qui nous reportent aux premières semaines de Balbec en passant par les futurs souvenirs de Marcel à Paris : de même, lorsque Marcel vend à une entreprenseuse le canapé de tante Léonie, nous apprenons que c'est seulement « beaucoup plus tard » qu'il se rappellera avoir, beaucoup plus tôt, usé de ce canapé avec l'éigmatique cousine que l'on sait : analepse sur paralipse, disions-nous, mais il faut maintenant compléter cette formule en ajoutant : *via prolepse*. Ces contorsions narratives suffiraient sans doute à attirer sur l'hypothétique jeune personne le regard soupçonneux, quoique bienveillant, de l'héménote.

Autre effet de structure double, une première anachronie peut inverser, inverse nécessairement, le rapport entre une anachronie seconde et l'ordre de disposition des événements dans le texte. Ainsi, le statut analeptique d'*Un amour de Swann* fait qu'une anticipation (dans le temps de l'histoire) peut y renvoyer à un événement déjà couvert par le récit : lorsque le narrateur compare l'angoisse vespérale de Swann privé d'Odette à celle qu'il éprouvera lui-même « quelques années plus tard » les soirs où ce même Swann viendra dîner à Combray, cette annonce diégétique est en même temps pour le lecteur un *rappel* narratif, puisqu'il a déjà lu le récit de cette scène quelque deux cent cinquante pages « plus tôt » ; inversement et pour la même raison, la référence à l'angoisse passée de Swann, dans le récit de Combray, est pour le lecteur une annonce du récit à venir d'*Un amour de Swann*³. La formule explicite de telles anachronies doubles serait donc quelque chose comme ceci : « Il devait arriver plus tard, comme nous l'avons déjà vu... », ou : « Il était déjà arrivé, comme nous le verrons plus tard... » Annonces rétrospectives ? Rappels anticipatoires ? Quand l'arrière est devant et l'avant derrière, définir le sens de la marche devient une tâche délicate.

1. III, p. 326; I, p. 124.

2. III, p. 182. Le résumé Clarac-Ferré (III, p. 1155) traduit ainsi : « J'apprends ce jour-là la mort de Bergotte ».

3. I, p. 297 et p. 30-31.

Autant d'anachronies complexes, analepses proleptiques et prolepses analeptiques, qui perturbent quelque peu les notions rassurantes de rétrospection et d'anticipation. Rappelons encore l'existence de ces analepses ouvertes, dont la terminaison n'est pas localisable, ce qui entraîne inévitablement l'existence de segments narratifs temporellement indéfinis. Mais on trouve aussi dans la *Recherche* quelques événements dépourvus de toute référence temporelle, et que l'on ne peut situer d'aucune manière par rapport à ceux qui les entourent : il suffit pour cela qu'ils soient rattachés non pas à un autre événement (ce qui obligerait le récit à les définir comme antérieurs ou postérieurs), mais au discours commentatif (intemporel) qui les accompagne — et dont on sait quelle part il prend dans cette œuvre. Au cours du dîner Guermantes, à propos de l'obstination de Mme de Varambon à l'appartenir à l'amiral Jurien de la Gravière, et donc, par extension, des erreurs analogues si fréquentes dans le monde, le narrateur évoque celle d'un ami des Guermantes qui se recommandait auprès de lui de sa cousine Mme de Chaussegros, personne totalement inconnue de lui : on peut supposer que cette anecdote, qui implique un certain avancement de la carrière mondaine de Marcel, est postérieure au dîner Guermantes, mais rien ne permet de l'affirmer. Après la scène de la présentation manquée à Albertine, dans les *Jeunes Filles en fleurs*, le narrateur propose quelques réflexions sur la subjectivité du sentiment amoureux, puis il illustre cette théorie par l'exemple de ce professeur de dessin qui n'avait jamais su la couleur des cheveux d'une maîtresse qu'il avait passionnément aimée, et qui lui avait laissé une fille (« Je ne l'ai jamais vue qu'en chapeau¹ »). Ici, aucune inférence du contenu ne peut aider l'analyste à définir le statut d'une anachronie privée de toute relation temporelle, et que nous devons donc bien considérer comme un événement sans date et sans âge : comme une achronie.

Or, ce n'est pas seulement tel événement isolé qui manifeste ainsi la capacité du récit à dégager sa disposition de toute dépendance, même inverse, à l'égard de l'ordre chronologique de l'histoire qu'il raconte. La *Recherche* présente, au moins en deux points, de véritables *structures achroniques*. A la fin de *Sodome*, l'itinéraire du « Transatlantique » et la succession de ses arrêts (Doncières, Maineville, Gratevast, Hermonville) déterminent une courte séquence narrative² dont l'ordre de succession (mésaventure de Morel au bordel de Maineville — rencontre de M. de Crécy à Gratevast) ne doit rien au

1. II, p. 498; I, p. 858-859.

2. II, p. 1075-1086.

rapport temporel entre les deux événements qui la composent, et tout au fait (d'ailleurs lui-même diachronique, mais d'une diachronie qui n'est pas celle des événements racontés) que le petit train passe d'abord à Maineville, puis à Grattevast, et que ces stations évoquent à l'esprit du narrateur, dans cet ordre, des anecdotes qui s'y rattachent¹. Or, comme l'a bien noté J. P. Houston dans son étude sur les structures temporelles de la *Recherche*², cette disposition « géographique » ne fait que répéter et manifester celle, plus implicite mais plus importante à tous égards, des cinquante dernières pages de *Combray*, où la séquence narrative est commandée par l'opposition côté de Méséglise / côté de Guermantes, et par l'éloignement croissant des sites par rapport à la maison familiale au cours d'une promenade intemporelle et synthétique³. La succession : première apparition de Gilberte — adieu aux aubépines — rencontre de Swann et de Vinteuil — mort de Léonie — scène de profanation chez Vinteuil — apparition de la duchesse — vue des clochers de Martinville, cette succession n'a aucun rapport avec l'ordre temporel des événements qui la composent, ou seulement un rapport de coïncidence partielle. Elle dépend essentiellement de l'emplacement des sites (Tansonville — plaine de Méséglise — Montjouvain — retour à Combray — côté de Guermantes), et donc d'une temporalité tout autre : opposition entre les jours de promenade à Méséglise et les jours de promenade vers Guermantes, et à l'intérieur de chacune des deux séries, ordre approximatif des « stations » de la promenade. Il faut confondre naïvement l'ordre syntagmatique du récit et l'ordre temporel de l'histoire pour imaginer, comme le font des lecteurs pressés, que la rencontre avec la duchesse ou l'épisode des clochers est postérieur à la scène de Montjouvain. La vérité, c'est que le narrateur avait les raisons les plus évidentes pour grouper ensemble, au mépris de toute chronologie, des événements en relation de proximité spatiale, d'identité de climat (les promenades à Méséglise ont toujours lieu par mauvais temps, celles à Guermantes par beau temps), ou de parenté thématique (le côté de Méséglise représente le versant érotico-affectif, celui de Guermantes est le versant esthétique du monde de

l'enfance), manifestant ainsi, plus et mieux que quiconque avant lui, la capacité d'*autonomie temporelle* du récit¹.

Mais il serait tout à fait vain de prétendre tirer des conclusions définitives de la seule analyse des anachronies, qui n'illustrent qu'un seul des traits constitutifs de la temporalité narrative. Il est assez évident, par exemple, que les distorsions de la durée contribuent tout autant que les transgressions de l'ordre chronologique à l'émanicipation de cette temporalité. Ce sont elles qui vont nous retenir maintenant.

1. Ayant baptisé *analepses* et *prolepses* les anachronies par rétrospection ou anticipation, on pourrait nommer *syllèpes* (fait de prendre ensemble) *temporelles* ces groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre. La syllèpe géographique est par exemple le principe de groupement narratif des récits de voyage enrichis d'anecdotes tels que les *Mémoires d'un touriste* ou *le Rhin*. La syllèpe thématique commande dans le roman classique à tiroirs de nombreuses insertions d'« histoires », justifiées par des relations d'analogie ou de contraste. Nous retrouverons la notion de syllèpe à propos du récit itératif, qui en est une autre variété.

1. « Je me contente ici, au fur et à mesure que le tortillard s'arrête et que l'employé crie Doncières, Grattevast, Maineville, etc., de noter ce que la petite plage ou la garnison m'évoquent » (p. 1076).

2. « Temporal patterns in *A la recherche...* », *French Studies*, janvier 1962.

3. La majeure partie de cette séquence appartient de ce fait à l'ordre de l'itératif. Je néglige pour l'instant cet aspect pour ne considérer que l'ordre de succession des événements singuliers.