

et de dimensionnalités. En l'espace de deux pages, le cosmique se met à traverser le plus organique, tandis qu'un « je » plein, central, sûr de lui et assertif (« Longtemps, etc. ») laisse place à un corps désorganisé, soumis à la magie des multiplicités, dont Deleuze et Guattari se souviendront lors de l'élaboration du « CsO » (corps sans organes) : « le narrateur ne voit rien, n'entend rien, est un corps sans organes, ou plutôt comme une araignée repliée, figée sur sa toile ; qui n'observe rien, mais répond aux moindres signes, à la moindre vibration en bondissant sur sa proie<sup>23</sup>. » Effectivement, les dimensions se succèdent et se brouillent, la dilatation de soi à la surface du monde laisse place à un creusement vers l'imperceptible, pour un voyage au cœur de l'indistinction.

<sup>1</sup> Paru dans A. SIMON, « Hors sujet (Deleuze) », in *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*, Paris, Hermann, « Philosophie », 2016, 140-145. Reproduit ici avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

<sup>2</sup> M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. TADIÉ, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, vol. IV, 474.

<sup>3</sup> Cf. G. DELEUZE, « La littérature et la vie », in *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 13.

<sup>4</sup> Cf. G. DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1986, 217.

<sup>5</sup> « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », in G. DELEUZE et C. PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, 58-59. Voir aussi G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 241, sur « ce que Lawrence appelait "le sale petit secret" ».

<sup>6</sup> « E comme Enfance », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet [1988], réal. Pierre-André Boutang et Michel Pamart, Sodaperga, 1995 ; je souligne.

<sup>7</sup> G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., 333.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 332.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 49.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 332.

<sup>11</sup> G. DELEUZE et C. PARNET, *Dialogues*, op. cit., 112.

<sup>12</sup> R. BARTHES, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, éd. N. LÉGER, Paris, Le Seuil, « Traces écrites », 2003, 239.

<sup>13</sup> G. DELEUZE, *Proust et les signes*, op. cit., 154-156.

<sup>14</sup> R. BARTHES, *La Préparation du roman*, op. cit., 239.

<sup>15</sup> M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. III, 157.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 372 ; je souligne.

<sup>17</sup> Mot-valise créé par James Joyce, repris par Deleuze.

<sup>18</sup> Ces devenirs sont successivement déclinés dans M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. I, 3-5. Les citations non référencées renvoient à ces pages.

<sup>19</sup> M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. III, 8.

<sup>20</sup> M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. I, 10.

<sup>21</sup> « D comme Désir », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

<sup>22</sup> Cité par L. DE ROBERT, *Comment débuta Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1969, 9.

<sup>23</sup> G. DELEUZE et F. GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 81 ; cf. un an plus tard G. DELEUZE, « Présence et fonction de la folie, l'Araignée », in *Proust et les signes*, op. cit., 218.

## La lecture des allusions chez Proust : une complexité programmée

Francine Goujon

*On peut prouver assez facilement que le roman de Proust recèle un grand nombre d'allusions : allusions à des œuvres littéraires et artistiques, à des personnages contemporains de l'auteur, à des événements de sa vie. Sans doute la question des destinataires de ces allusions est-elle loin d'être résolue. Si certaines d'entre elles paraissent accessibles à tout contemporain cultivé du romancier et à tout lecteur du XXI<sup>ème</sup> siècle qui a acquis cette culture (c'est le cas du portrait allusif du danseur Nijinski dans Le Côté de Guermantes I par exemple<sup>1</sup>), les allusions sensibles, celles qui ont trait à l'homosexualité ou à des épisodes douloureux de l'enfance, sont beaucoup mieux cryptées ; dans ce cas le nombre des destinataires potentiels se réduit sans doute à quelques proches de Proust et à des lecteurs acharnés, prêts à de multiples relectures de l'œuvre.*

Pourtant, les réseaux d'allusions ménagent à cette lecture des chemins plus ou moins malaisés mais repérables parce que cohérents et qui conduisent dans chaque cas à dégager un ensemble, souvent constitué en récit allusif. Dire que l'auteur sème alors plusieurs indices concordants, c'est dire qu'il programme une lecture seconde du texte, même s'il ne revendique jamais sa pratique<sup>2</sup>. Il dessine alors deux lectures possibles, l'une linéaire et complète, l'autre morcelée et fondée sur la reconnaissance de relations spécifiques. C'est avant tout une lecture discontinue qui prend appui sur la lecture linéaire pour en détacher certains éléments textuels et les reconfigurer.

Il se trouve par exemple, dans la matinée Villeparisis, une citation dissimulée du *Rouge et le Noir* de Stendhal et plusieurs allusions à ce roman, dont l'une, disparue ensuite, dans un cahier de mise au net, le Cahier 39<sup>3</sup>. Elles conduisent étrangement à identifier Bloch à Julien Sorel et, de façon plus surprenante encore, Mme de Villeparisis, en une occasion, à Mathilde de La Mole, et en une autre, à Mme de Rênal. Si en un point l'allusion se suffit à elle-même (Mme de Villeparisis permet d'imaginer un instant ce qu'aurait pu être la vieillesse de Mathilde), l'ensemble appelle surtout à faire apparaître derrière Bloch, que le narrateur ridiculise impitoyablement, l'ombre de Julien Sorel, plébéien révolté soumis à une justice de classe. Or Bloch dans cette scène est victime

de l'antisémitisme des invités antidreyfusards de Mme de Villeparisis et de sa propre naïveté, qui l'y expose sans qu'il ait prévu de parade. Il ne se révolte nullement. Mais la superposition de Bloch et du personnage de Stendhal permet de rendre ses enjeux à la scène : elle fait apparaître le tragique de l'affaire Dreyfus et peut-être l'ombre de Dreyfus lui-même derrière les mésaventures du jeune juif imprudent. Un autre narrateur double donc celui qui raille la mauvaise éducation et le peu d'usage du monde de Bloch. Dans ce cas la scène allusive, fondée sur quelques points de rapprochement avec le roman de Stendhal, donne en fait le sens du récit immédiat, mais ce sens ne peut apparaître que par superposition.

Encore faut-il identifier d'abord les quatre points de rapprochement en question. Aucun d'entre eux n'est revendiqué. Leur lecture est donc presque nécessairement rétrospective. C'est au deuxième ou au troisième indice que la présence d'un texte sous-jacent se fait insistante et que l'œuvre « alludée » peut être identifiée. Le lecteur est alors contraint à un retour en arrière qui lui permet de vérifier ses hypothèses. La lecture des allusions est presque toujours rétrospective et elle est dans bien des cas accompagnée d'un sentiment de surprise qu'elle vise probablement à susciter, les diverses agrammaticalités, pour reprendre le terme forgé par Michael Riffaterre<sup>4</sup>, s'organisant soudain pour produire un sens inattendu. Le verre

d'eau renversé par Bloch, qui ne s'excuse pas, s'éclaire quand on pense à Julien brisant un « vase en vieux Japon », sans un mot d'excuse, dans la bibliothèque du marquis de La Mole. Mais on n'y pense guère avant d'avoir reconnu que Mme de Villeparisis est « ivre de son savoir », comme l'était Mathilde. Les points de rapprochement entre les deux œuvres ne fonctionnent efficacement qu'en série.

À terme, les principaux personnages de la scène et le narrateur se révèlent différents, vivant ou narrant une scène autre, produite par la mise en contact des deux romans, celui de Proust et celui de Stendhal. Mais l'effet de superposition subsiste, la lecture non revendiquée reste seconde et la scène qu'elle suscite se manifeste par éclats comme la révélation d'une réalité clandestine. C'est bien de cela qu'il s'agit : la matière des récits allusifs est apparemment destinée à travailler l'œuvre telle qu'elle apparaît d'abord plus qu'à lui faire concurrence ; elle y fait naître à la lecture un tremblement né de l'oscillation entre les sens coexistants.

Quand il repère des citations cachées ou des allusions à une autre œuvre littéraire, le lecteur est en terrain relativement sûr. L'interprétation qu'il construit s'inscrit dans une longue tradition. Mais quels sont les autres modes d'appel à la lecture des allusions ? Ces appels visent certainement déjà à éliminer une partie des lecteurs et à en orienter d'autres vers des récits allusifs que l'auteur divulgue sans jamais renoncer à la nécessité de les crypter. Les signaux adressés au lecteur doivent donc satisfaire à cette double exigence. Pour cela, il semble que Proust utilise et détourne la progression linéaire du texte en programmant par exemple un franchissement métonymique des limites entre deux scènes romanesques. Ainsi, il nous a paru que dans la scène du *Côté de Guermantes I* où M. de Norpois refuse d'appuyer la candidature du père du narrateur à l'Académie des Sciences morales et politiques, les personnages en présence, tels que le système d'allusions permet de les identifier, sont le docteur Proust et Octave Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris<sup>5</sup>. Le récit allusif fournit les motifs du refus, ce que le récit de premier niveau ne fait pas. Mais il faut chercher ce motif dans la scène contiguë, au

cours de la conversation sur l'affaire Dreyfus. Le duc de Guermantes rapporte le jeu de mots : *Mater semita*, qui renvoie à la fois à Mme de Marsantes, dans le récit immédiat, et à Madame Proust, dans le récit allusif.

À l'inverse, il arrive que Proust joue sur les grands espaces de texte qu'il introduit entre deux passages à forte teneur allusive pour augmenter l'efficacité du cryptage. Il nous a semblé que l'autre clé pour M. de Norpois, dans *Le Côté de Guermantes I*, était le politologue Anatole Leroy-Beaulieu. Proust lui reprocherait (ou le raillerait) d'avoir écrit successivement, en 1888 puis en 1896, deux articles sur l'alliance franco-russe dont le second beaucoup moins incisif et beaucoup plus lénifiant que le premier, et cela, peut-être pour des raisons d'opportunisme liées au désir de présenter une candidature à l'Académie des Sciences morales et politiques<sup>6</sup>. Or l'écrivain, qui estimait Anatole Leroy-Beaulieu tout en le critiquant, a soigné le cryptage. De fait, si le pastiche du second article, sous forme de scène où chaque personnage joue le rôle d'une puissance, apparaît dans *Le Côté de Guermantes I*, il faut aller jusqu'à *Albertine disparue* pour trouver des allusions aux deux articles successifs de Leroy-Beaulieu<sup>7</sup>. Le lien entre les deux parties du récit allusif est thématique : il se fait par le biais d'une analyse en deux temps des procédés et des objectifs du langage diplomatique, et bien sûr, il est porté par le personnage de M. de Norpois.

Il faut donc que chaque segment vagabond d'un récit allusif donné, parfois très distant des autres, soit clairement reconnaissable comme tel. On s'aperçoit que Proust fait coexister alors au moins deux modes d'identification ; dans le cas qui nous occupe, ce sont la référence au langage diplomatique de M. de Norpois et le rôle qu'il avait tenu au moment de la guerre de 70. Ce dernier motif sert uniquement d'indice : il permet de rapprocher les deux textes concernés pour reconstituer un récit.

Les contenus de ces récits allusifs présentaient certainement un grand intérêt pour Proust. D'autre part, leur développement et leur mise en œuvre correspondent à une technique d'écriture qui multiplie les relations intratextuelles et intertextuelles, augmentant par là le nombre

des exigences auxquelles l'écrivain doit satisfaire ; cette écriture participe de la création d'un style, grâce à une discipline que l'écrivain pratique sans doute très consciemment. Mais la pratique proustienne des allusions modifie également le mode de lecture programmé pour une partie plus ou moins étendue des lecteurs.

Elle complexifie très nettement les parcours, qu'il s'agit, pour chaque lecteur, de définir en repérant les différents éléments à sélectionner et à combiner. Et pour ce faire, c'est toute l'œuvre qui s'offre au déchiffrement, l'étendue propre à chaque récit allusif étant très variable et impossible à définir avant qu'elle ait été entièrement parcourue. La lecture des allusions fait renaître l'idée que Proust se faisait de son roman publié, avant qu'il ait dû prendre en compte le temps et les impératifs de l'édition : l'œuvre entière, lisible d'un coup et dans laquelle les séparations ne répondent qu'à une nécessité matérielle de reliure<sup>8</sup>. De plus, cette lecture, qui suit assez souvent l'ordre du récit linéaire, doit également être partiellement rétrospective puisque c'est la récurrence des indices qui permet seule au lecteur de circonscrire puis de déchiffrer un ensemble d'allusions. Or cette vision rétrospective de l'œuvre est valorisée par Proust, dans un domaine différent il est vrai, celui de la composition. Dans *La Prisonnière*, il félicite les auteurs du XIX<sup>ème</sup> siècle de cette aptitude à se retourner sur leur œuvre et à en distinguer alors seulement l'unité profonde<sup>9</sup>. On comprend donc que la mise en œuvre des récits allusifs est une autre façon de faire pièce à la lecture unique et linéaire du roman.

En effet, on ne peut qu'être frappé par la multiplicité des parcours proposés à l'intérieur de l'œuvre et par la liberté laissée au lecteur. Il est évident qu'aucun lecteur ne peut mettre au jour tous les récits allusifs tissés dans le roman : le choix s'opère selon des critères multiples relevant de l'époque ou de traits propres à chacun. Les allusions offrent dans l'œuvre un réseau de chemins à parcourir qui éclairent et relativisent à la fois la première lecture, et qui multiplient les interprétations possibles. D'autre part, ce sont les déplacements qui sont encouragés, les grands bonds, les retours

et les vérifications comme si le lecteur acquerrait une maîtrise du texte qui répond dans une certaine mesure à celle de l'auteur. La pratique de l'allusion va dans le sens de la constitution d'un roman-monde, avec sa richesse souterraine et ses interprétations toujours remises en question. L'image du labyrinthe vient spontanément à l'esprit, labyrinthe que l'auteur a pris soin de baliser, mais qui invite à une lecture complexe, au repérage de superpositions multiples visant à dégager un ou des sens nouveaux. Le caractère ludique de la relation établie entre auteur et lecteur est évident, malgré le sérieux des faits divulgués par ce biais. Il y a, dans la lecture des récits allusifs telle qu'elle est programmée par le texte, un plaisir de la complexité dépliée et du dévoilement imprévu fondé sur la perception soudaine de relations improbables. Tout se passe comme si Proust offrait à son lecteur, et requérait de lui, une liberté de mouvement accrue et comparable à la sienne.

<sup>1</sup> M. PROUST, *Le Côté de Guermantes I*, in *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. TADIÉ, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, vol. II, 475.

<sup>2</sup> On trouve cependant plusieurs mentions d'une écriture secrète.

<sup>3</sup> F. GOUJON, « La matinée Villeparisis : l'affaire Dreyfus vue par Stendhal ? » *Stella, Études de langue et de littérature françaises* 33, 2014, voir aussi F. GOUJON, *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l'œuvre de Proust*, Paris, Honoré Champion, 2020, chap. IX.

<sup>4</sup> M. RIFFATERRE, « L'intertexte inconnu », *Littérature* 41, 1981, 4-7.

<sup>5</sup> F. GOUJON, « Octave Gréard, le docteur Proust et M. de Norpois », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2, 2017, 405-416 ; voir aussi *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l'œuvre de Proust*, op. cit., chap. XI.

<sup>6</sup> F. GOUJON, « Le nom de Leroy-Beaulieu dans le salon Villeparisis. De l'alliance franco-russe à l'affaire Dreyfus », *Bulletin d'informations proustiennes* 45, 2015, 49-60 ; Cf. aussi *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l'œuvre de Proust*, op. cit., chap. X.

<sup>7</sup> M. PROUST, *Le Côté de Guermantes I*, in *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. II, 554-559 et *Albertine disparue*, *Ibidem*, vol. IV, 216.

<sup>8</sup> En novembre 1916, lorsque Proust envoie à Gallimard le début d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*,

il annonce qu'il enverra son manuscrit morceau par morceau jusqu'à ce qu'il ait reçu « les épreuves de tout l'ouvrage », et il précise : « de tous les volumes et non pas seulement du 1<sup>er</sup> ». Cf. M. PROUST, G. GALLIMARD, *Correspondance 1912-1922*, éd. P. FOUCHÉ, Paris, Gallimard, 1989, 72.

<sup>9</sup> M. PROUST, *La Prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. III, 666-667.



*For a portrait of Marcel Proust*, mixed media, black and white, 2020.  
Dimitrije Roggero: Art direction, photography, digital processing.  
Fabrizio Amante: clay sculpting.

## « Complexité ordonnée » et « complexité confuse » : les deux pôles de la phrase proustienne

Ilaria Vidotto

« Poètes, sculpteurs, peintres et musiciens, nous respirons l'existence à travers la phrase<sup>1</sup> » ; tout saisissante qu'elle soit, cette formule de Flaubert ne contribue hélas guère à l'appréhension d'un objet que les linguistes ont, de leur côté, tenté de cerner sur la base de critères typographiques, morphologiques, logico-sémantiques ou pragmatiques, sans parvenir pour autant à une définition partagée et pleinement satisfaisante. Notre but n'étant pas de revenir sur ce débat au demeurant irrésolu, mais de réfléchir au fonctionnement de la phrase complexe proustienne, les réflexions qui vont suivre s'appuieront sur une définition immédiatement opératoire de la phrase comme « suite de mots délimitée par une lettre majuscule initiale et par un point final<sup>2</sup> ». À défaut d'être consensuel, le parti pris d'une délimitation purement graphique de la phrase a néanmoins l'avantage d'englober la totalité des réalisations écrites et, qui plus est, de mettre à la disposition du stylisticien un ensemble d'observables « dont tout sujet parlant sent aussi intuitivement l'unité et les limites<sup>3</sup> ».

L'intuition spontanée d'une cohésion et d'un bornage propre à la phrase est à l'origine des sentiments tout aussi spontanés de « linéarité », d'« élégance », ou au contraire de « difficulté », voire d'« illisible », que l'on peut éprouver à la lecture d'un texte en prose. Tout comme le rythme et le lexique, la syntaxe représente en effet un domaine d'investissement et d'expérimentation stylistiques pour les écrivains<sup>4</sup>, qui en manient les ressources afin d'obtenir tel ou tel effet de sens. En aval, la perception de la simplicité, ou de la complexité, d'une phrase est conditionnée en premier lieu par sa longueur, autrement dit par le nombre de mots qui trouvent place entre les bornes initiale (la majuscule) et finale (le point). Bien que ces paramètres ne soient pas tout à fait stabilisés, on admet en général qu'une phrase est perçue comme *brève* lorsqu'elle compte environ une dizaine de mots ; elle peut être qualifiée de *moyenne* dès lors que l'unité phrastique se compose d'une vingtaine de mots, tandis qu'au-delà de trente mots la phrase commence à être perçue comme *longue*. Au-delà de ces données purement quantitatives, liées aux facultés de mémorisation<sup>5</sup>, il va de soi qu'une augmentation du nombre de mots au sein de la séquence phrastique s'accompagne d'une complexification

des enchaînements et des dépendances qui régissent les relations entre les constituants. C'est pourquoi une phrase brève sera aussi, en toute vraisemblance, une phrase *simple*, soit une phrase composée d'une seule proposition, ne recourant guère à la subordination ni aux mots de liaison, et se tenant donc au plus près de la structure minimale sujet/verbe/complément. *A contrario*, une phrase longue offrira une charpente plus complexe, fortement axée sur la coordination et la subordination, tolérant en outre toute sorte d'étoffement au niveau syntagmatique. Entre ces deux pôles, la phrase moyenne constitue un véritable juste milieu, dans la mesure où elle « ne présent[e] pas plus de trois mouvements, quel que soit le mode de liaison entre les propositions<sup>6</sup> ». Cela signifie que l'agencement et l'enrichissement des groupes, ainsi que le recours à la subordination, de toute façon modestes, aboutissent à des enchaînements équilibrés, susceptibles d'incarner l'idéal de mesure et de clarté autour duquel s'est construit l'imaginaire langagier du français.

Ces quelques précisions, relevant d'une description purement linguistique, dénotative, indiquent déjà de quel côté penche la phrase proustienne. Cependant, une appréhension *stylistique* des phénomènes syntaxiques comporte aussi la