

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/19172> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Doeselaar, Pieterella van

Title: La rosace sur fond blanc : le parcours Proustien du classicisme moderne au modernisme classique

Issue Date: 2012-06-28

5. Composition et architecture médiévale

Introduction

La tendance à créer un monde autonome, où la seule religion sera la création artistique, se reflète au niveau de la composition dans le « morcellement volontaire » que pratique l'auteur. Il s'agit de la conception d'une œuvre-rosace, où chaque unité narrative requiert une autonomie relativement grande mais qui fait en même temps partie d'un plan d'ensemble, un système unificateur. Le retour aux valeurs classiques des écrivains, réunis autour de la *NRF*, se manifeste par un grand souci de la composition. Les réflexions profondes sur la construction de l'ouvrage à entreprendre semblent préoccuper l'auteur autant ou plus que celles sur le genre exact de son entreprise. Or, ces deux aspects ont partie liée, car la *Recherche* dans sa forme « définitive » semble osciller entre fiction et essai, après avoir été conçue comme un ouvrage critique formulé contre Sainte-Beuve¹. Or cette dualité entre fiction et essai, entre roman et critique, serait un des traits résolument novateurs, modernistes, comme le constate Dresden vers 1970².

Dès la publication du premier volume, les exégètes proustiens ont essayé de déterminer le genre de la *Recherche*. Mais il semble que la *Recherche*, avec son habile mélange de genres, rende déjà compte de l'originalité radicale de ces « textes modernes » du début du XX^e siècle, rebelles aux catégories de « poésie », de « roman » ou « d'essai »³. En 1908, Proust écrit à Louis d'Albiféra qu'il a « en train » : une étude sur la noblesse, un roman parisien, un essai sur Sainte-Beuve et Flaubert, un essai sur les Femmes, un essai sur la Pédérastie (pas facile à publier), une étude sur les vitraux, une étude sur les pierres tombales, une étude sur le roman »⁴. (*Corr.* VIII, 113) On retrouve la plupart de ces sujets dans l'ouvrage qui « allait peut-être devenir un roman ? » et que nous connaissons aujourd'hui comme le cycle romanesque de Proust en sept volumes. Mais avant de nous concentrer sur l'influence de l'architecture médiévale sur la construction du roman, notamment sur le motif des vitraux, nous évoquerons, dans le premier paragraphe, les conceptions les plus pertinentes dans le domaine de l'intrigue et du héros-narrateur, liées à la composition et indispensables à bien définir le genre et la composition de l'œuvre proustienne. L'auteur empruntera à la cathédrale gothique un moule unificateur capable de renfermer les différents genres de son projet littéraire.

5.1 Une œuvre composée

5.1.1 Composition et genre

Les réflexions de Proust, au moment d'entamer un « ouvrage dogmatique », témoignent d'une attitude classique. Ces réflexions concernant la composition s'opposent à celles de l'avant-garde, notamment à ce que Paulhan nomme la « terreur » surréaliste. Terreur d'ailleurs qui n'avait en elle-même rien de nouveau, les romantiques – Hugo en tête – avaient fait de la rhétorique, dont les genres participent, leur cheval de bataille⁵. Il n'est pas étonnant que le classicisme de Proust se

¹ Dans la préface à la publication de *Contre Sainte-Beuve* en néerlandais, les traducteurs signalent que *CSB* est un projet qui a éclaté sous le poids de sa propre masse, ensuite englobé par l'entreprise beaucoup plus ambitieuse : *A la recherche du temps perdu. Tegen Sainte-Beuve, Relas van een ochtend*. Traduit et composé par Marjan Hof, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2009.

² Schulte Nordholt (2011), op. cit., pp. 243-258.

³ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Editions Hachette, 1992. pp. 13-17, petite typologie naïve : - fiction narrative: roman, nouvelle, conte, récit ; - poésie: en vers ou en prose ; - théâtre: tragédie, drame, comédie ; - essai: discours philosophique ou théorique, autobiographie, mémoires, journal intime, carnets, correspondance, compte rendu, récit de voyage, etc.

⁴ Lettre citée par Mireille Naturel, dans *Proust et Flaubert*, op. cit., pp. 10/363-364.

⁵ Combe, op. cit., p. 8., « Paulhan et la Terreur »; voir J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1941.

révèle avant tout dans la valeur accordée à la composition de son ouvrage, plus important que le genre exact, le roman étant en principe un genre sans lois, caractérisé par une apparente liberté, par un aspect informel et composite⁶.

Or, l'idée que la littérature moderne dépasse les catégories de genre est profondément romantique, selon Combe, qui montre que cette conception est encore typiquement aristotélicienne dans la mesure où elle revient à identifier l'œuvre à la synthèse des genres – consacrant l'apothéose de la notion de genre, à laquelle, décidément, nul ne peut échapper⁷. Définir les genres, c'était en rechercher la pureté, et par là, leur assigner une loi. De ce principe semble découler la nostalgie irrésistible dans l'esthétique moderne d'embrasser tous les genres dans l'« Œuvre totale » et le désir de transcender les limites de genre⁸. Cependant, un modèle de description, fondé sur le postulat de la « pureté » - sur l'existence idéale de genres essentiels – ne peut être qu'inadéquat à une littérature où sont valorisés le « mélange », l'« intertextualité », le « métissage » des cultures. Combe note que nous vivons toujours bien davantage sur le rêve symboliste de l'« Œuvre totale » et la « correspondance des arts » que sur l'idée « classique » d'une distinction et d'une autonomie des arts⁹.

Ce rêve d'une œuvre capable de réunir la multiplicité dans l'unité transparait dans la conception du livre que Proust aimait construire comme un édifice du souvenir, un monument du temps perdu et retrouvé, une église ou cathédrale. Le concept de l'œuvre-cathédrale convenait le mieux pour embrasser un tout ordonné mais polyphonique, caractéristique du texte moderne. Une attitude classiciste n'aboutit pas nécessairement à un roman classique, dans le sens du néoclassicisme maurassien. Le premier concept du roman longtemps prémédité, promettant la symétrie dans la symétrie, se transforme au cours de l'écriture sans que le début et la fin du récit, conçus en même temps, soient atteints. La fin du roman engendre le début et vice versa selon un mouvement infini, tandis que le narrateur du commencement se confond avec celui du temps retrouvé pour donner la parole à l'auteur.

La structure de la composition, liée à celle du narrateur, a toujours été au cœur du débat de la critique proustienne. La plupart des spécialistes ont consacré un chapitre (Tadié¹⁰), ou au moins un paragraphe (Rousset, Milly, Fraisse, Compagnon), à la composition de la *Recherche* puisqu'il y a peu d'idées sur lesquelles Proust ait insisté autant que sur l'architecture de son œuvre. Pour la construction de son roman, Proust se réclame lui-même du classicisme, mais d'un classicisme « révolutionnaire », aboutissant à une forme nouvelle dont il était difficile, voire impossible de définir la « nouveauté » à l'époque de la parution de *Swann*. Proust avait lui-même remarqué :

Que les novateurs dignes de devenir un jour classiques obéissent à une sévère discipline intérieure, et soient des constructeurs avant tout. Mais justement parce que leur architecture est nouvelle, il arrive qu'on reste longtemps sans la discerner¹¹.

La conception de Michel Raimond par exemple que Proust écrit un roman sans intrigue¹² a été nuancée depuis par plusieurs critiques : s'il y a absence d'une intrigue bien développée à l'ancienne, il n'y a pas absence de sujet, ni d'une certaine chronologie, liée justement au sujet du

⁶ Ibid., L'auteur des *Genres littéraires* tente d'esquisser une synthèse des nombreuses définitions qui relèvent toutes de la problématique des genres. Il eut le mérite de montrer que paradoxalement, au moment même où la notion de genres paraît si décriée, elle renaissait comme objet d'étude scientifique pour la « Nouvelle Rhétorique ».

⁷ Ibid., p. 146.

⁸ Ibid. Conclusion, pp. 145-157.

⁹ Ibid.

¹⁰ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., Ch. IX « Architecture de l'œuvre », pp. 236-292.

¹¹ Ibid., p. 240.

¹² Michel Raimond, *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 148.

livre. Pierre Bayard, à la recherche « d'une lecture dynamique de la digression »¹³, essaie de cerner le sujet du cycle proustien : « peu manifeste peut-être, mais guère moins que pour de nombreuses œuvres ». Et il continue, en nous menant au cœur du problème qui est de bien distinguer le statut du narrateur : « Le livre, tout d'abord, s'inscrit dans une tradition littéraire qui est celle de l'autobiographie. Il en transforme complètement les données de base, en dissociant le narrateur de l'écrivain, mais ne rompt pas complètement le lien, qui resurgit même à plusieurs endroits du texte »¹⁴. Le roman garderait surtout la trame événementielle et chronologique du *récit de vie*, en l'accompagnant de cet élément essentiel de l'autobiographie qu'est l'introspection¹⁵. Bayard classe la *Recherche* dans la tradition littéraire qui est celle de l'autobiographie à cause des infractions par l'appellation directe et indirecte *Marcel*, bien que Proust ait toujours soutenu l'idée que *je* étais un autre. Dresden montre comment, de multiples manières, le roman interdit explicitement l'identification entre l'auteur et le narrateur : le narrateur est anonyme et en plus il refuse d'être appelé par son « petit nom ». « Malgré le récit à la première personne, et quoi qu'on en dise, le narrateur n'égale pas Proust, il est un personnage autonome »¹⁶. L'auteur a certainement conçu son protagoniste comme un personnage fictif, mais il reste des intrusions de l'auteur, même aux moments où il ne s'appelle pas Marcel.

En outre, le problème majeur pour définir l'intrigue ou le sujet semble provenir du fait que c'est seulement dans les dernières pages que le véritable sujet du livre se révèle, au moment où le héros rejoignant le narrateur annonce son projet d'écriture. L'expérience incomplète de la madeleine répond par une grande courbe à la scène de la vocation dans la cour de Guermantes. Ce suspense¹⁷ sera tout entier tendu vers la révélation finale où l'intrigue reçoit sa solution et révèle sa construction.

5.1.2 Une histoire de vocation : un roman d'apprentissage

La conception la plus courante dans le domaine de l'intrigue est que la *Recherche* retrace l'histoire d'une vocation¹⁸. Ce projet implicite ne deviendra explicite que dans le dernier chapitre : « La fin du livre rend possible et compréhensible l'existence du livre ». La structure que dégage Rousset : « le roman étant conçu de telle façon que sa fin engendre son commencement », définirait en même temps le sujet : « L'aventure dans le temps d'un homme en quête de ce qui échappe au temps, la poursuite à travers l'intermittence et la discontinuité d'un moi unifié et créateur »¹⁹. Cette définition ressemble à celle de Georges Poulet : « le roman d'une existence à la recherche de son essence »²⁰.

¹³ Pierre Bayard, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996, p. 32.

¹⁴ Ibid., Ces quelques fois où le narrateur dans *La Prisonnière* dit que Albertine eût pu dire « Marcel ».

¹⁵ Musarra-Schröder, op. cit., *La Recherche*, roman-mémoires moderne, prolonge le genre du roman d'analyse ou le roman d'introspection.

¹⁶ Schulte Nordholt (2011), op. cit., pp. 243-258.

¹⁷ Ramon Fernandez, *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Paris, Bernard Grasset, 1979, p. 48. L'auteur a même osé parler de roman policier à cause de cet effet de suspense.

¹⁸ Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 6, « La vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire », lit-on incidemment dans du *CG* (R² II, 691).

¹⁹ Rousset, op. cit., pp. 135-145.

²⁰ Georges Poulet, *La conscience critique*, Corti, 1971, « Proust », pp. 49-57.

Depuis l'étude de Deleuze, *Proust et les signes*²¹, il existe un consensus de considérer la *Recherche* avant tout comme un roman ou récit d'apprentissage, plus précisément celui d'un homme de lettres ; une recherche, tournée non vers le passé, mais vers le futur. Ce récit d'apprentissage retrace l'itinéraire ascendant de la vocation artistique du héros. Celle-ci ne sera dévoilée qu'au « dénouement »²² et elle constitue le « principe unificateur » de la *Recherche*, puisque tous les personnages se rattachent à elle. Vu l'importance accordée à la construction, la définition suivante : « la recherche de la perfection formelle à travers la mise en scène d'une voie individuelle qui mène à la création artistique », se rapproche sans doute le plus du véritable sujet du roman, car comme l'affirme Tadié : « C'est au moment où Proust a découvert son système architectural, lié au narrateur, que son œuvre est née »²³.

Quelle forme donner à ce projet romanesque relativement simple, dont « le tout doit être absolument symétrique dans l'extrême variété »²⁴ ? C'est l'idéal du grand cercle, qui permettra au constructeur d'abandonner la linéarité de *Jean Santeuil*, la juxtaposition de fragments comme dans un retable pour aboutir à une circonscription de morceaux comme dans une rose d'église.

5.1.3 Jean Santeuil et La Recherche : linéarité versus circularité

Avec *A la recherche du temps perdu*, Proust propose pour la première fois dans sa carrière une œuvre composée, malgré le fait que « son ordre admirable reste secret et gardera le charme du désordre apparent qui marque les premières œuvres ». La structure de *Jean Santeuil* contient des thèmes et quelques personnages de la *Recherche*, mais elle ne les organise pas. Tadié montre bien la différence avec la *Recherche* : « la vocation artistique n'impose pas encore au livre la ligne ascendante d'un itinéraire ; les héros sont rencontrés par le narrateur les uns après les autres, à chacun son chapitre, comme, toutes proportions gardées, dans un roman picaresque ou anglais »²⁵. *Jean Santeuil* se résume à une réunion de tableaux, de portraits, avec le caractère disparate de certaines expositions²⁶.

Il a fallu vingt-cinq ans à Proust pour forger les structures permettant de transposer « l'unité d'une sensibilité » sur le plan de la création²⁷. Il s'agit de la création du *je-narrateur* qui doit rétablir l'unité des moi multiples dont se compose le *je-héros*. Cette solution narratologique rattache l'existence du narrateur au caractère composé de l'œuvre, l'auteur organise autour de ce *je* qui en est le centre²⁸, non seulement la diversité du monde et des jours, mais encore les genres et les réseaux des relations qui unissent les personnages.

L'invention du cercle pour structurer le grand plan d'ensemble du roman était probablement conçue au début pour garantir l'idéal romanesque souvent exprimé par l'auteur d'un monde clos, mais en même temps ce plan dont le début et la fin étaient fixés à l'avance permit au contenu d'accéder à l'infini par l'intérieur. Cette structure cyclique, qui se manifeste à tous les niveaux de la composition, garantit l'équilibre des deux tendances : la continuité versus la discontinuité. Le mouvement amplificatoire qui peut être conçu comme un déploiement ou un repliement est contrebalancé par la tendance à l'autonomie, au désir de posséder, d'enclorre,

²¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.

²² Ce « dénouement » se compose de deux volets ou de deux pans : *L'Adoration perpétuelle* et le *Bal de têtes*.

²³ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 241.

²⁴ Proust, en 1917, dessine lui-même en filigrane l'analogie entre une rosace et un livre quand il félicite Robert de Montesquiou ; voir Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., pp. 372-379.

²⁵ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., pp. 237-238.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 238.

²⁸ *Ibid.*, pp. 236-237. La structure de l'œuvre unit les deux grandes formes du roman : le je et le temps : C'est le rythme des êtres et celui de la durée, c'est le je organisant le temps, le reconstruisant pour qu'il soit saisi comme l'espace d'un monument.

d'encadrer, voire d'enchaîner « dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (R² IV, 468) pour fixer ce qui échappe, ce qui fuit à cause du temps destructeur, force centrifuge qui éloigne le *je* du centre.

Ce qui manque à la structure de *Jean Santeuil*, récit où le narrateur Jean se confond trop avec l'auteur lui-même, ce n'est pas seulement l'invention du je-narrateur fictif, mais également celle d'une composition en rosace, dont le centre est occupé par l'instance narrative qui tente de recréer « en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (R² I, 5). A travers la recherche de l'autre, le moi cherche encore lui-même et le désir de l'autre, qui ne trouve jamais de point final, cache celui de mieux se retrouver soi-même. La rosace eût séduit l'auteur non seulement par la forme géométrique du cercle qui, « dans toutes les cosmogonies et dans toutes les traditions, était la forme parfaite et primordiale à l'intérieur de laquelle s'inscrivaient, se déclinaient les diverses hiérarchies du créé »²⁹, mais également par son art de compartimentage. Résultat : une constellation dynamique, dont la structure ordonnée sera capable de garantir l'autonomie de la moindre partie sans entraver l'envergure. Cette conception du roman à l'image d'une rose d'église transforme la linéarité des récits antérieurs en circularité³⁰.

Il semble que la figure de la rosace se soit présentée à l'esprit de l'auteur comme idéal classique d'une grande unité close, dont l'organisation logique la plus parfaite fut conçue comme propriété de l'œuvre. Proust affirme dans ses lettres que la composition de la *Recherche* est « complexe », « peu saisissable », et « concentrique »³¹.

5.1.4 Composition et instance narrative

La création du je-narrateur, se rattachant au caractère composé de l'œuvre, explique le succès de la *Recherche*, comme l'affirme Tadié³², même si le statut de ce *je* qui narre les étapes de la vocation du moi-héros reste problématique et parfois difficile à identifier. A la fin du préambule *Les Réveils*, le récit recevrait, selon Tadié, « son sujet, son unité, ses lieux et son temps »³³:

[...] je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté. (R² I, 9)

En citant ce passage, qui résumerait le sujet, l'unité, les lieux et le temps de la création, Tadié semble nous plonger au cœur du débat des critiques dans leurs tentatives de définir le statut exact de celui qui dit *je*, ainsi que le genre de la *Recherche* : *fiction, autobiographie, autofiction, roman-mémoires moderne*. Remarquons que le *je* de la citation, le narrateur à la recherche de sa vie passée selon un mouvement volontaire et régressif, se distingue du héros dont nous allons suivre le récit de vie qui se déroule à tâtons, mais de façon progressive et qui se révélera l'« histoire d'une vocation invisible », selon le narrateur lui-même.

Le narrateur tout momentané, évoqué dans la première phrase longue du cycle, est celui de la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, incapable, selon la théorie exposée dans le roman, de restituer le passé dans sa forme authentique, sa vérité. Néanmoins le héros du drame du coucher, dont la narration commence à la même page, correspond par une grande courbe au *je* de

²⁹ Jean Clair, *Méduse*, Paris, Editions Gallimard, 1989, Ch. VII, « La mort en un clin d'oeil », pp. 126-127.

³⁰ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 239. *La Recherche* garde le charme du désordre apparent qui marque les premières œuvres, mais elle cache « un ordre admirable et secret ».

³¹ Ibid., p. 18; Lettre à R. de Montesquiou (1912) (*Corr.* I, 167: « Mon livre si composé et concentrique et qu'on prendra pour des *Mémoires* et *Souvenirs d'enfance* »).

³² Ibid., pp. 236-237.

³³ Ibid.

la fin du *Temps retrouvé*, le moment où le je-narrant et le je-narré ne font plus qu'un :

J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, secrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer comme je le pouvais avec lui. La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne me savais pas avoir. (R² IV, 624)

C'est que le premier volet du chapitre de Combray met en scène le héros en proie à la crise identitaire, à l'origine de la scène d'écriture. Le drame du déshabillage est une illustration de la névrose d'abandon³⁴ dont souffre le héros. Elle rend manifeste le mouvement inaltérable du moi vers l'altérité, notamment vers l'être aimé, qui devrait constituer un remède à l'impasse existentielle. Mais la prison monadique du premier cercle ne peut être brisée et le *je* sans cesse affronté à l'insaisissabilité de l'autre, mais aussi au morcellement de son propre moi, ne retrouvera une preuve de l'unité, de la continuité et de l'identité de son moi profond que dans les expériences de la mémoire involontaire.

Le *je* dans la dernière phrase des demi-réveils, qui entend encore le bruit de la sonnette, semble se rapprocher du « Dormeur éveillé », l'instance narrative intermédiaire entre le héros et le narrateur que distingue l'auteur du *Moi-créateur*³⁵. Elle part à la réhabilitation de ce sujet intermédiaire³⁶ qui se présente d'emblée comme une « entité floue et intermittente », associée le plus souvent au *moi* de la contingence et de l'oubli. Ce *moi* initial, qui à travers rêves et rêveries se remémore sa vie passée, n'est déjà plus le héros plongé dans le drame du déshabillage mais se rapproche du narrateur final, tout en ne correspondant pas exactement au moi-créateur qui regarde en arrière pour évoquer l'enfance du héros et le désir interdit et impossible de la mère, à l'origine du désir narcissique qui va alimenter le récit. Ce que le narrateur cherche à atteindre dans son écriture, c'est la mère inaccessible à travers ses substituts, Gilberte, Oriane, Albertine et toute une série de jeunes filles en fleurs. L'odyssée amoureuse, associée aux fleurs des rosacées, retrace la voie du désir inassouvi par nature et qui mène du drame de déshabillage, de l'amour frustré, à l'amour sublimé dans le *Temps retrouvé*.

Sam Dresden, « reconstruisant l'expérience artistique de Proust à partir de notions-clefs de la phénoménologie heideggerienne comme une lutte avec l'angoisse et le néant de la vie, vaincus dans l'absolu qu'est l'œuvre d'art », opère une distinction nette entre le protagoniste et l'homme sans faire une distinction absolue entre les deux. L'univers de l'œuvre d'art, malgré son autonomie, ne saurait être absolument étranger à celui de l'homme qui en est l'auteur. Martin-Chauffier entrevoit également que le protagoniste est une création, autrement dit une construction, se composant de quatre entités. L'avantage de ce quadrumvirat est que ces entités ne sont pas présentées comme isolées, mais comme entretenant des rapports mutuels. Sans identifier le protagoniste à Marcel Proust, il lui désigne son lieu propre en montrant que l'homme fait partie intégrante du roman, au même titre que les autres instances³⁷. Pierre Campion, cité également par Schulte Nord-

³⁴ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 273. Le terme « névrose d'abandon » fut introduit par des psychanalystes suisses (Charles Odier, Germaine Guex) pour désigner un tableau clinique où prédominent l'angoisse de l'abandon et le besoin de sécurité. Il s'agit d'une névrose dont l'étiologie serait précœdipienne. Elle ne correspondrait pas nécessairement à un abandon subi dans l'enfance. Les sujets présentant cette névrose sont nommés « abandonniques ».

³⁵ Schulte Nordholt, dans *Le moi créateur*, op. cit., Ch. 2 Le « Dormeur éveillé » et le moi créateur, pp. 69-88.

³⁶ Ibid., pp. 71-72.

³⁷ Ibid., p. 26-27 Martin-Chauffier dans « Proust et le double « Je » de quatre personnes » (1943) ; Zima distingue également quatre instances narratives importantes, op. cit., p. 322.

holt, affirme que lorsque le romancier dit *je*, il s'agit d'un « faux *je* », au sens d'un personnage de fiction, qui ne correspond à aucun être réel³⁸.

Or, le statut de ce *je* narcissique, concentré sur l'unique objet de l'écriture, reste problématique, malgré les études qui ont été consacrées à ce sujet³⁹ et ce qui nous intéresse, ce n'est pas seulement le moment, la place et la figure de la réunification de toutes ces entités du *moi* qui forment ensemble l'instance narrative, mais également de comprendre les grandes étapes du parcours du héros-narrateur qui se greffent sur celui de l'auteur.

5.1.5 Parallèle(s) entre narrateur et auteur

Dans les étapes que l'auteur fait parcourir à son protagoniste, on retrouve les traces du parcours que l'auteur a lui-même poursuivi et des lieux qu'il a fréquentés à la quête de sa propre voix. En se penchant sur les problèmes du narrateur, Tadié note qu'« on ne prendra donc jamais assez au sérieux les textes où Proust lui-même se distingue du narrateur : « Le narrateur qui dit « je » et qui n'est pas toujours moi »⁴⁰, comme Proust le précise dans son article sur Flaubert. Cette précision voulue de la part de l'auteur veut dire, selon Edward Bizub⁴¹ : « qu'il est parfois lui ». Il s'agirait d'une stratégie d'ambiguïté, énoncée clairement par l'auteur. Parfois la distinction entre auteur et personnage se brouille comme dans le passage cité plus haut où l'auteur semble dénier en quelque sorte l'importance des expériences qui constituent la théorie de l'esthétique idéale, exposée sans doute avec un excès de bravoure lors de *La Matinée*. Ces réminiscences, autant de preuves de la continuité du moi profond, jalonnent la voie qui mène à la « Vérité », posée comme véritable but de la *Recherche*. Lors de ces expériences, moments privilégiés ou épiphanies, un autre moi gagne la scène, un « moi inconscient » qui « joue souvent à cache-cache avec le héros et le lecteur »⁴², selon l'auteur de *Proust et le moi divisé*⁴³.

Bizub montre de façon convaincante combien le clivage du moi qui caractérise le statut du narrateur, se base sur les recherches et les textes fondateurs de la psychologie expérimentale de l'époque : « Un somnambule surgit des profondeurs insoupçonnées et insondées du héros – en général à travers une sensation – pour signaler une existence étrangère, cherchant à s'exprimer à sa manière »⁴⁴. Le héros ne reconnaît qu'assez tard le savoir qui légitime cette scène que l'auteur connaît à fond, puisque son père fut un des pionniers de cette théorie de la « division de conscience ». Les deux instants qui encadrent le roman comme « déclic et aboutissement », la madeleine et le faux pas sur les pavés, se présenteraient ainsi comme les instants « bienheureux » les plus importants. Cette conception, préconisant la théorie de la mémoire involontaire, risque de faire concevoir la *Recherche* comme un « simple récit de la mémoire », ce qui fut une façon courante de lire le roman ; lecture que Proust avait prévue et à laquelle il s'oppose dans une lettre à Rivière.

Selon Proust, c'est la « vie spirituelle » de l'auteur qui devrait faire l'objet de la critique littéraire, l'auteur non tel qu'il se présente en société avec ses amis, mais tel qu'on le découvre à travers les « étapes » de son œuvre. Il y a donc un parallèle entre le parcours de l'auteur et du personnage. Nous verrons qu'à l'instar de la vision de Ruskin, celle de Proust évolue en fonction

³⁸ Ibid. Pierre Champion, dans « Le je proustien. Invention et exploitation d'une formule », *Poétique* 32, 1992, pp. 3-29.

³⁹ Ibid., pp. 23-65. Dans son premier chapitre Le « mystérieux moi », l'auteur parle sur la distinction nette entre héros et narrateur et cite tous les commentateurs dans ce domaine.

⁴⁰ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 28.

⁴¹ Bizub, dans *Proust et le moi divisé*, op. cit., Introduction, pp. 15-24 (22).

⁴² Ibid., p. 19. Les deux « moi » qui surgissent alternativement soulignent en même temps la structure théâtrale du roman et le transforment en une « comédie d'erreurs ». Cette vieille recette comique revient également dans le dédoublement de deux personnages différents. Voir l'analyse de la *Scène de la baignoire* (3^{ème} partie).

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

d' « étapes », de lieux jalonnant les découvertes du créateur. Le parcours du narrateur, qui est au fond une suite interminable de leçons, semble se greffer, bien que transfiguré, sur les grandes étapes de l'auteur. Le débat entre ceux qui prétendent pouvoir analyser le roman sans aucune référence à la biographie et ceux qui croient une telle lecture appauvrissante, voire presque impossible, repose donc sur cette ambiguïté que l'auteur a instaurée lui-même et qui a mené à des spéculations sur la relation exacte entre narrateur et auteur. La « position médiane », que propose Mattiussi⁴⁵, invitant « le lecteur à reconnaître une figure métamorphosée de l'auteur derrière celle du narrateur, à demi inventée, à demi copiée sur la réalité », permet d'étudier de quelle façon l'auteur rejoint le narrateur à la fin du récit. C'est que l'auteur prendra finalement la plume afin de faire taire la parole du narrateur : « Plus que tout j'écarterais ces paroles que les lèvres plutôt que l'esprit choisissent » [...], car « les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence » (R² IV, 476).

5.1.6 *Le roman de l'inconscient*⁴⁶

Mais avant de nous concentrer sur la construction du livre-cathédrale qui relève d'un travail conscient, regardons de plus près la révélation du « moi inconscient », posée par l'auteur comme véritable but de la *Recherche*. « La construction et la méthode d'introspection » sont les deux grands mérites de l'œuvre proustienne que Rivière, déjà en 1920, réclamera pour défendre l'attribution du prix Goncourt aux *Jeunes Filles*⁴⁷. La destruction apparente de l'unité de la personne morale traditionnelle pour un autre type d'unité, renouvelée par la notion de l'inconscient fut un phénomène que la plupart des critiques contemporains n'ont pas compris. Seul Rivière⁴⁸ prendra la défense de l'introspection proustienne qui, en renouant avec la grande tradition classique, « réalise un roman psychologique exceptionnel, comme on n'en a pas connu depuis Stendhal »⁴⁹. Aux lecteurs qui ne disposent alors que des deux premiers tomes parus, Rivière affirme que « le roman proustien finira par montrer sa structure à la fin »⁵⁰.

La tension du double vers l'Un qui caractérise l'attitude du héros-narrateur, - survivance autobiographique de la nostalgie de la symbiose maternelle, semble à l'origine, non seulement de l'écriture tout court, mais aussi de la structure du deux-en-un, qui explique la prédilection pour les expériences privilégiées. Les réminiscences de la vie seront les métaphores de l'art. Celles-ci constituent le noyau de l'esthétique idéale, développée par Proust théoricien depuis la madeleine jusqu'aux pavés. L'extase et les visions de lumière et d'azur qui accompagnent ces phénomènes de la

⁴⁵ Ibid., p. 22. Bizub cite l'étude *Fictions de l'Ipséité, essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Droz, 2002, p. 11. L'auteur Laurent Mattiussi y met en avant le double jeu d'occultation et de dévoilement auquel Proust se livre dans la *Recherche*.

⁴⁶ Bien que nous nous concentrons sur la part consciente des préoccupations de l'auteur concernant la construction de son roman et l'élaboration de son système chromatique, ces domaines touchent à la révélation du *moi profond*. La lecture psychanalytique du texte n'est donc pas la ligne principale de notre travail, mais elle constituera un soutien ponctuel indispensable, notamment dans le domaine du regard et du désir. Les expériences de la mémoire involontaire forment une transposition littéraire des travaux de la psychologie expérimentale de l'époque, c'est-à-dire le dernier quart du XIX^e siècle. Selon les analyses de Bizub dans *Proust et le moi divisé* : « La fiction répercute et travestit certaines des observations effectuées pour tenter de comprendre les mécanismes de l'inconscient avant les découvertes décisives de Freud ». Voir également l'étude de Bayard, op. cit., Ch. XIII, « Proust et Freud » et le chapitre de Max Milner sur Proust, dans *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 213-248. L'écart essentiel entre le romancier et le psychanalyste semble bien résider dans la recherche esthétique, un domaine qui resterait énigmatique, selon Freud, qui avoue, à la fin de sa vie : « Malheureusement, c'est sur la beauté que la psychanalyse a le moins à nous dire », cité par Jean Clair, op. cit., pp. 9-10.

⁴⁷ Tomoko Boongja Woo, « Lecture de Proust, à travers Freud, par les premiers critiques », *BMP* N° 58, 2008, pp. 69-79.

⁴⁸ Ibid., L'auteur cite Jacques Rivière, « Marcel Proust et la tradition classique », *NRF*, nr. 77, 1920 ; repris dans *Les Etudes (1900-1924)*, Gallimard, 1999, pp. 586-592.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

mémoire involontaire semblent garantir l'identité du sujet et la victoire de la continuité. Elles véhiculent le plaisir du sublime et permettent le passage de la vue ordinaire à la vision extraordinaire. Cependant, malgré l'éloge de la mémoire involontaire qui protège le héros-narrateur momentanément de la désagrégation du moi, Proust semble avant tout l'auteur qui part de la discontinuité, de la mise en rapport, sans quoi il n'y eût pas style :

L'œuvre d'art ne commence à exister qu'au style ; jusqu'alors il n'y a qu'un écoulement sans fin de sensations séparées qui n'arrêtent pas de fuir. Il prend celles dont la synthèse fait un rapport, les bat ensemble sur l'enclume et sort du four un objet ou les deux choses sont attachées. (Cahier 28, f^o 33r^o)

Le désir de mise en rapport, de synthèse, voire de symbiose, explique la préférence pour la métaphore, seule figure capable, selon l'auteur, de donner « une sorte d'éternité au style ». Le processus métaphorique, c'est-à-dire celui qui permet de retrouver le temps au sein du temps perdu en mobilisant toutes les ressources de la mémoire involontaire, se présente comme un principe d'isolation, voire d'immobilisation, mise en rapport dans laquelle l'autonomie trouve, bien que momentanément, son apogée. C'est l'expérience qui, au lieu de séparer, comme l'espace vécu dans le réel se caractérisant par le cloisonnement et la fragmentation (au fond dans chaque épisode ou compartiment un autre moi du héros se dégage) est capable de réunir, même des lieux séparés entre eux par des distances spatiales et temporelles assez considérables. Cette théorie esthétique idéale, qui semble proposer une unité ou fusion à la place de la fragmentation et de la multiplication, a soulevé pas mal de controverse, de commentaires et de doute des exégètes proustiens. Il semble que les expériences dans le salon-bibliothèque cachent le véritable moment et lieu de la réunification du héros-narrateur qui mettra fin à la dualité.

Bizub⁵¹, en interrogeant à partir de quatre exemples le regard critique sur le phénomène, note que les chercheurs sont loin d'être unanimes en ce qui concerne la valeur à donner à la théorie de la mémoire involontaire constituant la charpente de l'œuvre proustienne. Il cite entre autres Isabelle Serça qui note que « si la vérité de la continuité est affirmée avec tant de force dans le *Temps retrouvé*, ce n'est sans doute qu'une manière de conjurer la discontinuité omniprésente dans l'œuvre ». L'étude de Schulte Nordholt⁵², centrée sur la problématique de la distance entre le « moi qui vit » et le « moi qui écrit », eut le mérite de montrer la nature duelle de l'analogie et de la métaphore dans le *Temps retrouvé* se situant au niveau du « moi ». Elle croit que la structure duelle de la *Matinée*, les deux pans de l'*Adoration perpétuelle*, impose une toute autre lecture que celle que la plupart des commentateurs ont proposée. C'est qu'ils accordent la priorité exclusive à la pensée théorique, selon laquelle l'analogie est supposée triompher du temps qui passe et de la mort. Elle considère la métaphore, se basant sur une analogie dans le domaine de la vie, de l'expérience, comme un jeu sans fin de l'identité et de la différence.

Elle explique la mise en rapport comme des titubations éternelles entre la sensation présente et la sensation passée en se basant sur le sentiment de félicité⁵³ qui accompagne cette mise en rapport. Cette félicité se présente comme un phénomène spécifiquement proustien⁵⁴, le miracle de l'analogie se traduisant en un moment extatique qui ne figure pas comme élément indispensable chez Quintilien ou Beaumarsais pour définir la métaphore classique : « rapprochements fulgurants suggérés d'un seul mot »⁵⁵. Genette ne peut pas concevoir l'impression privilégiée comme une véritable métaphore, puisque, selon lui, le fait que l'objet présent ne serait présent que pour évoquer la sensation ancienne, restreindrait l'analogie à un terme seulement, l'autre étant accessoire⁵⁶. Dans *Méronymie chez Proust*, l'auteur a tendance à ramener toute l'expérience du souvenir involontaire à son dernier moment, son issue

⁵¹ Edward Bizub, dans « La mémoire involontaire toujours au cœur du débat », *BMP* N^o 57, 2007.

⁵² Schulte Nordholt, dans *Le moi créateur*, op. cit.

métonymique, au détriment du rapport analogique qui, loin d'être un élément stable ou de former une unité retrouvée, se caractérise justement par un trébuchement ou vacillation. Deleuze parle même de « mauvaises métaphores » ou de « métaphores inférieures »⁵⁷.

Pourquoi ces expériences, malgré la belle démonstration proustienne qui garde quelque chose de factice, ne sont-elles pas devenues ce qu'elles disent ou ont voulu être : l'étape ultime de l'apprentissage de l'art ? La sémiotique deleuzienne nous aide à comprendre l'« infériorité » des signes sensibles qui dépendent de la mémoire involontaire. Deleuze explique dans son style concis pourquoi la mémoire involontaire occupe une place centrale dans la *Recherche*, mais pas la pointe extrême :

C'est dire que les signes sensibles de la mémoire sont de la vie, non pas de l'Art [...]. Involontaire, elle rompt avec l'attitude de la perception consciente et de la mémoire involontaire. Elle nous rend sensible aux signes, et nous donne l'interprétation des signes à des moments privilégiés⁵⁸.

Dans la hiérarchie des signes, ils sont supérieurs aux signes mondains et aux signes de l'amour, mais inférieurs aux signes sensibles du désir, de l'imagination et du rêve, dont l'explication est déjà moins matérielle. La démonstration de l'esthétique idéale risque d'éclipser la véritable apothéose de l'itinéraire du héros-narrateur, la figure de l'Adoration perpétuelle qu'est Mlle de Saint-Loup. Dans la figure de la grande Rose tous les *moi* successifs se confondent, car son apparition signifie l'aboutissement de l'esthétique originale qui se joue en filigrane à partir de la scène des tilleuls.

A la fin du cycle le narrateur rapproche d'ailleurs les impressions privilégiées se basant sur l'analogie des « impressions obscures » et des « impressions esthétiques » par la « joie extratemporelle », liée à la permanence du « vrai moi » et la « contemplation de l'éternité, quoique fugitive » (R² IV, 454). Ce qui importe dans les réminiscences, ce n'est pas l'élaboration de la pensée théorique, mais la façon dont le processus métaphorique est lancé. Celle de la serviette empesée par exemple se traduit par une « nouvelle vision d'azur » [...] pur et salin, se gonflant « en mamelles bleuâtres » (R² IV, 447), tandis que l'issue métonymique ou le rapport de contiguïté s'instaure seulement après huit pages. Même si toutes les expériences dans le salon-bibliothèque sont d'une manière ou d'une autre des aspirations vers Mèr(e), la phrase longue de vingt-huit lignes ne livre que dans sa dernière unité syntaxique le rapport analogique reposant sur une même identité tactile. La joie de l'illumination est liée à la redécouverte de l'objet, au moment de retrouver la serviette, l'autre moi, qui sera l'auteur du livre, surgit⁵⁹.

Cette mise en rapport engendre une double relation métaphorique : métaphore de l'épanouissement et comparaison, qui signifie une libération de l'espace et de ses couleurs, l'océan vert et bleu, comparé à une queue de paon. L'ouverture ainsi aménagée n'implique pas un rapport de contiguïté, les sensations connexes de Balbec ne sont enchaînées que plus loin, ni une ouverture

⁵³ « Ce plaisir était le seul qui fut fécond et véritable » (R² IV, 456).

⁵⁴ Bizub, dans *Le moi divisé*, op. cit., pp. 263-272 (« Entre sommeil et transe »). Proust assimile la découverte de l'inconscient à une expérience d'extase, il conçoit la résurrection de l'autre moi comme une *Illumination*, liée au mystère de la Transsubstantiation dans la religion chrétienne.

⁵⁵ Genette, dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 41-63 (55). La métaphore proustienne reprend l'ambiguïté de la définition aristotélicienne : la métaphore aussi bien comme substitution et comme transfert, mouvement ou épiphore.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Deleuze, dans *Proust et les signes*, op. cit., pp. 80-81.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Bizub, dans *Le moi divisé*, op. cit., p. 267.

sur l'infini, car la mer reste enclose « dans ses pans et dans ses cassures », préfigurant l'esthétique du vitrail, le sujet qui sera l'enjeu de la dernière partie de ce travail :

Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles, [...]. (R² IV, 447)

Sans insister sur l'impasse dans laquelle s'enliserait Proust en écrivant un roman de l'inconscient selon l'analyse de Zima⁶⁰, nous retournons au seul projet romanesque que l'auteur a réalisé et aux éléments constitutifs que l'auteur emprunte à la cathédrale gothique en construisant son roman. Proust voyait clairement, selon Zima, quelques-unes des contradictions entre le conscient et l'inconscient, entre l'intelligence et l'intuition : « la découverte de la « Vérité » (de l'inconscient) doit être précédée d'une recherche dans laquelle la construction consciente joue encore un rôle important, même si elle coexiste partout avec le nouveau type associatif, paradigmatique »⁶¹. Avec la découverte de la Rose aux confins du cycle pour consolider la structure de l'édifice du souvenir, le romancier semble opérer une synthèse au niveau narratologique, thématique et esthétique comme nous verrons dans les paragraphes et les chapitres suivants.

5.2 Composition et cathédrale

5.2.1 L'architecture médiévale

La force structurelle de la *Recherche* réside avant tout dans les formes que l'auteur emprunte à l'architecture médiévale. Le roman d'apprentissage que réalise l'auteur met aussi bien en scène le parcours initiatique d'un héros-narrateur, que la pratique narcissique de l'écriture elle-même. Cette synthèse change radicalement le genre romanesque à partir de la *Recherche* et aboutit à un roman dans lequel on reconnaît encore des vestiges de la tradition classique, mais dont les éléments distinctifs ont revêtu une autre fonction. Ceux-ci sont dérivés de leur fonction primaire en quelque sorte et ce qu'on reconnaît, ce ne sont pas des phénomènes nouveaux, mais des transformations, parfois si subtiles que la *conscience lisante* glisse facilement sur elles lors d'une première lecture.

Par la façon de construire, puis de déconstruire, la composition et le sujet du livre ne s'éclaireront qu'une fois le cercle bouclé. C'est seulement à la fin du *Temps retrouvé* que le lecteur se réalise qu'il vient de lire l'histoire d'« une Vocation » (R² IV, 478). On sait en plus que Proust a délibérément conçu le parcours du narrateur comme une série de fausses pistes. Bizub par exemple, à la recherche du parcours ruskinien, qui sert de base à l'épisode vénitien, montre la difficulté de s'approcher de la source exacte de l'œuvre proustienne sous la couche épaisse de plusieurs écritures⁶². L'auteur de *La Venise intérieure* recommande de remonter vraiment comme un archéologue aux fondations de l'église primitive pour retrouver dans la cathédrale actuelle la Voix de ce maître anglais de la Beauté⁶³. L'influence ruskinienne, réduite souvent à la dénonciation de l'idolâtrie, est repérable dans le concept de l'œuvre-cathédrale. Le livre doit être conçu comme une bible historiée, où le lecteur découvre les secrets pierre par pierre, exactement comme le maî-

⁶⁰ Pierre V. Zima, *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Paris, Le Sycomore, 1980. Ch. 6. L'aporie d'une écriture narcissique, pp. 319--348. Les signes de l'inconscient sont au fond inconnaisables, l'inconscient ne se communique pas.

⁶¹ Ibid., p. 346.

⁶² Edward Bizub, *La Venise intérieure*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1991, pp. 9-14.

⁶³ Bizub montre dans un article récent « Proust et Ribot. L'imagination créatrice » que Ruskin n'est pas le seul médiateur que Proust semble oublier au détour d'une phrase, il semble effacer de la même façon l'influence de la théorie de la division de conscience du philosophe Théodule Ribot (*BMP*, N° 58, 2008).

tre vénéré préparait l'initiation à l'architecture médiévale. Comme l'auteur des *Pierres de Venise*, Proust sera avant tout constructiviste⁶⁴, ce qui explique que la métaphorisation la plus constante pour évoquer la composition du grand édifice du souvenir sera empruntée à l'architecture médiévale. Dans le sillage des premiers architectes et maîtres-verriers de l'âge gothique, auxquels le narrateur se réfère au début du cycle, l'image de la cathédrale gothique fait partie de la conception architecturale de l'œuvre (R² I, 1091). Fraisse⁶⁵ a systématiquement analysé les différents motifs d'architecture pour vérifier ce que Proust écrivit vers la fin de sa vie, dans une lettre à Jean de Gaigneron :

Et quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois : c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : Porche, Vitraux de l'abside, etc., pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait de manquer de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties⁶⁶. (*Corr.*, XVIII, 198)

Les motifs sont traités en articles par ordre alphabétique (Abbaye, Abside, Adoration perpétuelle...) et les articles qui revêtent une grande importance comme celui consacré à la cathédrale, sont divisés à l'aide d'intertitres en plusieurs rubriques pour mettre en relief les principales orientations de l'imagerie et de la doctrine proustiennes⁶⁷.

5.2.2 L'image de la cathédrale

Sa vie durant, Proust est tenu pour l'écrivain des cathédrales, comme il a été également l'écrivain des églises⁶⁸. Presque tous les emplois du mot « cathédrale », incarnant l'essence de l'architecture religieuse au Moyen Âge, éclairent l'organisation et la structure du roman, comme le fera également le mot « église ». Dans la citation suivante, ils deviennent synonymes, « œuvre-cathédrale » ou « œuvre-église » :

[...] C'est parce que l'œuvre a été construite comme une cathédrale qu'elle a longtemps dérouter les lecteurs. Mais justement le fidèle est prévenu : l'architecte a usé toutes ses forces à construire une église, pour que chaque génération de lecteurs, renchérisant sur la précédente, découvre mieux la vérité de l'œuvre, ses harmonies, c'est-à-dire encore son grand plan d'ensemble⁶⁹.

La plupart des critiques évoquent pour souligner la construction rigoureuse de l'œuvre, deux lettres fort connues, où Proust se défend de pratiquer un « art minutieux du détail » au détriment d'un grand ensemble. Dans la lettre au comte de Gaigneron, déjà citée, il se montre ravi

⁶⁴ Houppermans, dans *Proust constructiviste*, explique la profonde divergence entre Proust et la pensée ruskinienne comme une différence entre « constructivisme » et « essentialisme » ; c'est-à-dire que pour Proust la littérature n'offrirait pas de Vérité supérieure, mais la littérarité proustienne inviterait le lecteur à construire sa propre vérité. Op. cit., p. 10 ; voir également Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., pp. 368-371, l'influence de Ruskin, la loi sur l'interpolation et le rôle de Venise dans l'histoire de vocation.

⁶⁵ Fraisse, *L'œuvre-cathédrale*, op. cit.

⁶⁶ Ibid., Avant-propos, p. 11.

⁶⁷ Ibid., p. 25.

⁶⁸ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., pp. 77 et 208, note: 56 emplois du mot *cathédrale* dans la *Recherche*, qui éclairent presque tous l'organisation et la structure de plusieurs thèmes importants, contre 221 emplois du mot *église*.

⁶⁹ Ibid., p. 272.

que son destinataire ait deviné l'architecture de son œuvre. L'autre confiance, confirmant la solidité de l'œuvre à laquelle il a tout sacrifié, c'est le fait que le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume, de sorte que la dernière page du *Temps retrouvé* (écrite avant le reste de l'œuvre) se referme exactement sur la première de *Swann*. Tout l'entre-deux a été écrit ensuite⁷⁰.

Même si génétiquement parlant, Proust, en présentant la composition de la *Recherche* de façon si univoque, n'eût pas été tout à fait sincère, selon Compagnon⁷¹, qui prit soin de nuancer ce procédé, *Combray* et *La Matinée* constituent les deux tours gothiques du livre-cathédrale. Même l'analyse des couleurs, dans la troisième partie de notre étude, montrera une palette similaire dans les deux volets du premier et du dernier chapitre du roman.

5.2.3 Les deux tours de l'œuvre-cathédrale

En écrivant le premier et le dernier chapitre de son roman en même temps, l'auteur a fixé les deux grandes arches entre lesquelles la poussée continue de la création pourrait se distendre à l'infini. Rousset⁷² a bien montré la fonction des deux « seuils » ou « jointures » du chapitre de *Combray*, les *demi-réveils* et *l'épisode de la madeleine* auxquels correspondent, mais de façon inverse, les deux moments de l'expérience du temps du dernier chapitre : *L'adoration perpétuelle* (à partir du faux pas) et *le Bal de têtes*. L'auteur de *Forme et Signification* montre que la structure symétrique des deux chapitres-clés de la *Recherche* a pour effet, tout en la liant étroitement à la forme, de dégager la dialectique du temps et de l'intemporel qui est celle de l'œuvre toute entière.

Aux deux « seuils » de l'exposition: *Le Drame du coucher* et *La Madeleine* répondent les deux « coups de théâtre » du *Temps retrouvé*⁷³, qui se superposent symétriquement, mais dans l'ordre inverse de succession, aux deux phénomènes de mémoire de l'ouverture. *La Matinée*, se composant de deux parties: *L'Adoration perpétuelle* et *le Bal de Têtes*, met d'abord en scène la force unificatrice de l'intemporel. Ce dénouement mérite ce titre par l'effet suspensif créé à partir de l'énigme posée par la première expérience de la madeleine au départ de l'aventure et par le fait qu'il porte d'autres traces de la tradition classique comme nous verrons dans l'alinéa suivant. Tandis que les réminiscences, révélant l'essence des choses, comme la madeleine, les clochers de Martinville et les arbres d'Hudimesnil, se sont produites comme des phénomènes isolés, la suite vertigineuse de celles qui font partie de *L'Adoration perpétuelle* se succèdent presque sans interruption. Les résurrections qui commencent dans la cour de Guermantes et se poursuivent dans le salon-bibliothèque, ramenant de partout de grands morceaux du passé, font plutôt penser à un *deus ex machina*. Ensuite, dans la deuxième partie de *La Matinée*, nous assistons au dernier défilé de tous les personnages, envisagé « dans la perspective déformante du temps » : « reconnaissables », mais point « ressemblants » (R² IV, 499).

Selon Jacques Schérer, c'était le dénouement le plus important pour le théâtre classique et commun à tous les genres: rassembler le plus grand nombre de personnages possibles pour la fin de la pièce: « Il semble que la troupe se veuille montrer au grand complet pour le dénouement »⁷⁴. Dans la *Recherche*, nous trouvons sans arrêt des traces de la tradition classique, dont l'auteur emprunte certains éléments formels pour leur donner une nouvelle fonction, plus personnelle et plus moderne. Chez Proust, ce rassemblement semble avoir pour fonction principale de mettre en scène la dimension dévastatrice du Temps, perception douloureuse qui s'oppose à la félicité extra-temporelle que le narrateur vient de ressentir dans le salon-bibliothèque, préfigurant la chambre

⁷⁰ Ces faits sont révélés dans une lettre à Paul Souday (1919), l'autre à Benjamin Crémieux (1922).

⁷¹ Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, op. cit., pp. 9-10.

⁷² Rousset, op. cit., pp. 135-145.

⁷³ Ibid., p. 143.

⁷⁴ Jacques Schérer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1983. Ch. VII Le Dénouement, p. 141.

d'écriture. Plus importants que les personnages présents lors de ce dernier défilé, sont ceux qui sont absents. Tous les médiateurs abandonnés dans les coulisses, parce que le narrateur a dépassé toutes leurs leçons : Swann, Bergotte, Elstir, Vinteuil et La Berma. Lors du *Bal de têtes*, la transformation des êtres soumis à la durée fait éprouver le poids du « temps incorporé ». Il s'agit de la « mémoire-durée », selon l'analyse de Julien Bogousslavsky⁷⁵ à la recherche des expériences de la mémoire « non-involontaire ». Ce critique prétend que Proust a volontairement choisi de clore son roman par la victoire du temps-durée qui contredirait en quelque sorte la théorie de la mémoire involontaire ou de l'Adoration perpétuelle : « A ce titre, le « temps retrouvé » n'est pas celui qui se dépasse lui-même en amalgamant passé et présent, mais celui auquel nul n'échappe et qui impose sa réalité, quelque image qu'il ait pu en garder la mémoire »⁷⁶.

Cette conclusion s'explique sans doute par le fait que l'auteur de cet article n'a pas vu apparaître au milieu du *Bal*, parmi les têtes ravagées, la fille de Gilberte, Mlle de Saint-Loup, la dernière Rose de la *Recherche* avec laquelle le narrateur disparaîtra de la scène « dans un acte de volupté suprême ». Ce repli narcissique, annoncé dès l'épisode de la rosace de Rivebelle, signifie que la *Recherche* ne s'achève pas sur la victoire du temps-durée, sur le temps dévastateur, mais sur la carnation rose du désir. La dernière flambée du désir sublimé du héros qui, toute sa vie, comme il confesse aux confins du cycle, n'a adoré que les jeunes filles qui ont éternellement seize ans (R² IV, 207). Mlle de Saint-Loup, véritable déesse du Temps et du Désir, incarne à elle seule, non seulement la jeunesse du héros à Combray, mais l'« Adoration perpétuelle » de l'esthétique originale déployée par le narrateur dès la scène des tilleuls. Cette démonstration se joue en filigrane à l'esthétique idéale, exposée peut-être avec trop d'insistance par le narrateur théoricien.

Dans le concept architectural initial de la *Recherche*, l'Adoration perpétuelle⁷⁷, une expression empruntée à la liturgie catholique, devait former le sous-titre du deuxième volume du cycle en trois volumes. Si l'auteur avait suivi ce concept, le deuxième volume « Les Intermittences du cœur » : « peut-être L'adoration perpétuelle » (ou peut-être « A l'ombre des Jeunes filles en fleurs »), serait associé dès le début à la roseraie de Balbec. Cependant, un an après avoir proposé ce concept architectural, l'auteur écrit que « le beau frontispice » de sa cathédrale a changé et que le troisième volume aura comme titre « Le temps retrouvé » ou peut-être « L'adoration perpétuelle ». L'apparition de Mlle de Saint-Loup pourrait être clairement saisie comme la révélation ultime du roman qui s'ouvre sur le matin de la création. A l'opposé de la structure que dégage Rousset, la dernière Rose du cycle, figure emblématique de l'œuvre-rosace, paraît transformer les deux « coups de théâtre » du dernier chapitre en une double manifestation de l'Adoration perpétuelle.

5.2.4 La cathédrale inachevée

Dans la définition que Compagnon donne des deux tours : « les deux piles extrêmes d'un prodigieux arc tendu [...] »⁷⁸, se dessine déjà le plan prémédité, l'idéal classique du grand cercle, dont l'envergure touchant à l'infini ne pourrait jamais nuire à la cohérence de l'ensemble. C'est que le rêve de l'auteur d'une œuvre symétrique, dogmatique, selon l'image de la « cathédrale achevée », évoluera au cours de l'écriture.

En fixant les tours, les deux points extrêmes de la courbe, l'intérieur pouvait se distendre à volonté. La *Recherche* emprunte sans doute son originalité et sa beauté au fait que, comme

⁷⁵ Julien Bogousslavsky, « La « poupée intérieure » de Proust : au-delà de la mémoire involontaire », *BMP* N° 58, 2008, pp. 57-68.

⁷⁶ Ibid., p. 68.

⁷⁷ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., Ch. L'adoration perpétuelle, pp. 36-39.

⁷⁸ Compagnon, dans , op. cit., p. 10. Comme si le début et la fin refermaient le cycle romanesque si étroitement sur lui-même qu'à peu près n'importe quoi pouvait s'insérer au milieu ».

beaucoup de cathédrales de pierre, elle est restée inachevée car, malgré la rigueur de sa composition préméditée, qui ne se révélera que rétrospectivement, la mouvance à l'intérieur par le motif de l'enchâssement reste intacte et montre de curieux décalages. Or, la *Recherche* n'est pas devenue le livre « hermétiquement clos » que Proust reproche à Gide de n'avoir pas réalisé avec *Les Caves du Vatican*: « Son dénouement n'est peut-être pas, au point de vue purement géométrique de la composition, tout à fait satisfaisant. On s'attendait... à avoir un livre hermétiquement clos »⁷⁹. Cette lettre de Proust évoque l'idéal classique d'un monde structuré, (dé)fini et limité par son unité et sa totalité, idéal dont il semble avoir déjà entrevu l'impossible réalisation pour la composition de son propre œuvre.

Dans le *Temps retrouvé*, le narrateur nuance les affirmations trop catégoriques que l'auteur a lancées dans ce domaine:

Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées! (R² IV, 610)

La cathédrale de Chartres⁸⁰ aurait été un des modèles pour la création de l'église Saint-Hilaire, à cause de sa perfection formelle, car l'auteur n'y reconnu aucun défaut. Cet édifice littéraire se transformera en un des grands monuments religieux de la modernité, caractérisé par l'esthétique de l'inachèvement. La *Recherche*, dont toute forme « définitive » est illusoire, semble se rapprocher de la *Sagrada Familia*, même en conservant la façade de Notre Dame⁸¹ de la belle Verrière qui domine le paysage de la Beauce.

Le narrateur à la fin du *Bal de Têtes*, au moment d'entamer son œuvre, dit comment il la bâtit: « Je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (R² IV, 610), de la même manière que Françoise les « épingleait » autrefois ou préparait son bœuf mode, dont le succès fut assuré par la composition de plusieurs morceaux épars. Mais ne nous méprenons pas sur la modestie proustienne, ni sur le rôle de Françoise. La servante appartient au premier rang des personnages: les artistes. Elle excelle dans l'art culinaire, elle choisit elle-même les morceaux pour son bœuf mode, comme Michel Ange allait lui-même à Ferrare pour le choix de son marbre. Françoise est le seul personnage qui garde sa place au-delà du dernier défilé, elle participera même à la grande tâche que le narrateur est prêt à commencer: « Et changeant à chaque instant de comparaison selon que je me représentais mieux, et plus matériellement, la besogne à laquelle je me livrerais, je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise, comme tous les êtres qui vivent à côté de nous ont une certaine intuition de nos tâches [...], je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle [...] » (R² IV, 610).

Notons que Françoise, en tant que personnage, garde également des traces du théâtre classique: elle aura, à la fin du roman, le rôle de la confidente triomphante, car le narrateur lui pardonne même le fait de lui avoir conseillé de prendre une petite secrétaire bien élevée pour ranger les « paperoles », au lieu de cette Albertine mal élevée et chaotique qui lui faisait perdre son temps et sa fortune. Elle ne comprend pas ce que Jean Santeuil avoue clairement au lecteur: « Il jouissait plus de son amour que de son amante »⁸², car l'essence même de l'amour proustien, c'est que l'objet aimé n'existe que dans l'imagination de l'amant.

⁷⁹ Lettre à Gide, citée par Jean Yves Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 246/441. *Lettres à André Gide*, Neuchâtel, Ides et Calandes, 1949, p. 35.

⁸⁰ La plupart des cathédrales gothiques ont un caractère éclectique, résultat d'une construction morcelée, qui se poursuivait souvent pendant plusieurs siècles; la cathédrale de Chartres, réalisée en soixante ans, constitue une exception. Cette grande église, consacrée à La Vierge, est célèbre par le bleu de ses Vitraux; élément distinctif qui revient dans les vitraux de l'église Saint-Hilaire. (Voir 3^{ème} partie)

⁸¹ La cathédrale de Chartres ou « le palais de la Vierge bleue » comme on la nomme parfois.

⁸² Zima, op. cit., p. 331.

Du point de vue psychanalytique, la métaphore de la robe signifie une identification à la mère. C'est sa Voix incorporée en lui qui va prendre la parole et entamer l'interminable représentation du désir. Ce « long dimanche de fiançailles » jouera en sourdine à l'itinéraire retracé du héros se terminant à Venise. L'épisode dans le baptistère de Saint-Marc se révèle une « véritable scène de noces »⁸³, où maman assiste au baptême du moi-créateur. Quand le narrateur dit à la fin du roman que tous les *moi* qui ont aimé Gilberte et ses succédanés sont morts, il affirme au contraire la continuité du moi du drame du coucher, le moi de la scène de *François le Champi*, le sujet désirant, qui se rappelle, malgré tant de jours entassés, le bruit de la sonnette pour les étrangers et des sanglots qui, en réalité, n'ont jamais cessé. Avec Mlle de Saint-Loup, le narrateur retrouve le désir narcissique de l'enfance et la *forme* pour reproduire le désir incestueux de la mère interdite⁸⁴.

L'image de la cathédrale que le narrateur dénonce à la fin du *Temps retrouvé* comme un projet peut-être trop ambitieux pour définir son livre-église, la remplaçant par l'image de la fabrication d'une robe ou du bœuf mode, n'est que la métaphorisation d'un processus de composition qui procède par un mécanisme d'accumulation, montage ou collage de morceaux. C'est que le plan d'ensemble prémédité et basé sur la symétrie, se révélera incapable de porter sans fléchir les digressions d'un nœud qui se complique sans cesse. Si la Grande Guerre a influencé la première stratification de la *Recherche*, ce n'est pas par sa thématique comme nous avons constaté dans le chapitre précédent, mais c'est avant tout par une excroissance de l'entre-deux, suite d'une publication différée qui fait éclater la conception initiale. Cependant, malgré l'inachèvement de certaines parties et des décalages à l'intérieur, les vestiges de la cathédrale, notamment sa belle façade gothique ornée de la Rosace, resteront à témoigner du soin « classique » par lequel Proust s'occupe des fondations de son cycle romanesque au moment de sa genèse.

La place centrale de la Rosace, posée comme emblème de l'œuvre, souligne l'importance que l'auteur accorde à la thématique du désir qui structurera le roman. Même s'il s'agit d'une structuration secrète, qui ne sera éclairée pleinement que lors du *Bal de têtes*, dans une double manifestation de l'Adoration perpétuelle, elle justifie de redéfinir provisoirement l'intrigue du roman comme « une histoire de vocation à travers une odyssée amoureuse ». En résumant sa quête amoureuse, le narrateur fait allusion au frontispice de l'œuvre future :

[...] il n'était pas une de mes années qui n'eût eu à son frontispice, ou intercalée dans ses jours, l'image d'une femme que j'y avais désirée ; [...]. (R² IV, 567)

Cette allusion secrète au motif architectural de la rosace qui ornera la façade principale de l'édifice, permet de redéfinir le genre de la *Recherche* : le roman d'apprentissage est en même temps un « roman d'amour » ou un « roman de désir », voire un « roman de la Rose ».

5.2.5 La façade gothique

Qu'est-ce qui reste du plan initial conçu par l'architecte, conforme à un idéal classique de construction, promettant la symétrie dans la symétrie - *Temps perdu/Temps retrouvé*, *Côté de chez Swann/Côté de Guermantes* dans le *Temps perdu*, selon les titres des trois volumes annoncés en 1913? Or, la greffe la plus importante, qui n'était pas prévue au moment de la publication du premier volume, fut le « roman d'Albertine », que Proust commence à rédiger en 1914 après la mort d'Agostinelli. Ensuite *Sodome et Gomorrhe*, une immense transition - et un roman à part entière - entre le roman de la mémoire et le roman d'Albertine, joint le roman d'avant 1914. La

⁸³ Boyer, op. cit., pp. 140-147.

⁸⁴ Zima, op. cit., pp. 331-333.

péripiétie d'Albertine, comme l'appelle Proust, est aussi celle de l'inversion⁸⁵ et le plus flagrant exemple, non seulement de la thématique de l'irréductible altérité, du sens qui se dérobe comme imagé dans les carafes d'eau de la Vivonne, mais encore de la « structure de non-clôture » que deviendrait le texte proustien lors de sa réalisation. D'autres critiques ont également mis l'accent sur la « marque structurelle de l'inachevable » du roman d'Albertine qui devient, selon Rainer Warning, « la figure allégorique du texte de Proust lui-même »⁸⁶.

Le poids de la prolifération de l'« entre-deux », comme Proust appelle lui-même le milieu de son roman, aurait entravé à jamais la solidité rigoureuse du plan préconçu, le milieu du roman « accueille la contingence et l'indéterminisme », selon Houppermans⁸⁷. Notamment *Sodome et Gomorrhe* seraient les lieux des déviations dans tous les sens du terme selon l'auteur des *Mouvements proustiens*, qui parle brièvement de cet aspect de composition en examinant la mise en scène de certains thèmes qui naissent au milieu du roman⁸⁸. Cependant, à côté de l'élaboration de certains thèmes divergents, il est également possible de suivre les lignes convergentes du leitmotiv des épines blanches et roses. Cette épopée florale mène par une voie plus cachée que les expériences de la mémoire involontaire vers la révélation finale et l'essence des choses.

C'est en effet le milieu de l'œuvre qui marque la brèche dans la structure fermée mais sans que les deux points extrêmes ne se lâchent. Par la divergence du milieu, la *Recherche* échapperait « au dogme de *Swann* et du *Temps retrouvé* », comme l'affirme Compagnon, mais c'est justement « ce dogme » (dans le sens positif que l'auteur accorde à cette notion) qui permet de découvrir la figure centrale de la Rosace et de suivre l'engrenage des lignes convergentes du début du cycle à la fin. Proust évoquera lui-même le malentendu qui accompagnera « son livre si composé et si concentrique », mais « qu'on prendra pour Mémoires et Souvenirs d'Enfance ». Grâce à une circonscription, une circonscription potentiellement infinie, l'idéal classique du grand cercle emprunté à la rose d'église reste présent, car la partie la mieux préservée du concept initial de l'œuvre-cathédrale, c'est la façade gothique avec la Rosace au frontispice entre les deux tours symétriques : *Combray* et *La Matinée*.

À côté de la ligne ascendante qui retrace la formation d'un homme de lettres, basée sur les expériences de la mémoire involontaire, il y a une ligne plus cachée, plus ondulatoire, mais essentielle, qui suit les flambées du désir du héros. L'itinéraire du mouvement concentrique mène de la scène des tilleuls à la découverte de la dernière Rose du cycle qui se détache sur le crépuscule des personnages lors du *Bal de têtes*. À la fin du *Temps retrouvé*, la découverte de l'écriture va de pair avec une redécouverte de l'enfance et des désirs infantiles dont la forme est narcissique, auto-réflexive. La solution de s'enfermer dans sa chambre d'écriture, de renoncer à la communication sociale, c'est renoncer à l'Autre en tant qu'objet du désir érotique. C'est ce message que formulera le narrateur lors du *Bal de têtes*, quand il demande à Gilberte de ne l'inviter plus désormais, sinon avec des jeunes filles en fleurs. Nous reviendrons au leitmotiv des épines blanches et roses dans la troisième partie au moment d'analyser les couleurs du spectre qui permettent au désir de se dire.

5.2.6 Le roman de la Rose

La conception architecturale reste donc implicitement présente et ce qui reste visible du plan initial, c'est la façade de la Nativité avec au frontispice la *Grande Rose*, le plus bel ornement de la

⁸⁵ Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 11.

⁸⁶ Marcel Proust. *Ecrire sans fin*, textes réunis et présentés par Rainer Warning et Jean Milly, Textes et Manuscrits, CNRS Editions, 1996, p. 30. Dans ce recueil, tous les collaborateurs mettent l'accent sur l'« inachevabilité » structurelle.

⁸⁷ Houppermans, dans « Mouvements proustiens », *Lectures du désir*, Faux Titre N° 126, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 220.

⁸⁸ Ibid.

cathédrale future. L'auteur posera la rose d'église comme la figure centrale de la vocation du héros, où elle revêtira non seulement une fonction emblématique, mais également énigmatique.

La « rosace de Rivebelle », que le héros contemple lors d'un moment extatique, le sentiment de félicité est la première phase du signe sensible, fait partie du motif des épines blanches et roses. Ce leitmotiv mène, parallèlement aux expériences de la mémoire involontaire, à l'essence des choses en unissant épopée florale et odyssée amoureuse. Il n'est pas étonnant que la genèse des épines blanches aura lieu dans l'église Saint-Hilaire, grande préfiguration de l'œuvre comme nous verrons dans la troisième partie. C'est pourquoi les fleurs des aubépines sont associées dès le début au motif architectural⁸⁹ :

Toutes ces étamines lui donnaient une complication, une délicatesse, un ajouré, un nervuré comme la rose de l'église et la dentelle du clocher. (R² I, 853)

La structure de la rosace, figure symétrique, faite de courbes inscrites dans un cercle, était destinée dès le début à soutenir la thématique fondamentale du roman. Dans la rosace s'inscrivent tour à tour, comme dans une lanterne magique, les projections du désir du héros : de la présentation de la première dame en rose à celle de sa petite-fille lors du *Bal de têtes*. La forme circulaire souligne la thématique fondamentale du roman qui permet de suivre les ondulations du désir, car l'objectif n'est pas seulement de rendre sensible le Temps à travers une histoire de vocation, mais de rendre visible le temps incolore par la carnation rose du désir sur laquelle s'achève le cycle. Le roman de la Rose retrace la pulsion narcissique qui est le principal ressort de l'écriture proustienne, c'est la voie du désir qui en cherchant l'autre, dissimulera le désir de mettre en scène son propre Moi et d'en faire l'objet du désir. En faisant de l'écriture l'objet du discours romanesque, le narcissisme proustien va bien plus loin, comme l'affirme Zima, que celui des romanciers du XIX^e siècle⁹⁰. Toutes les lignes partant de Combray : la chaîne des expériences privilégiées et celle de l'épopée florale, mènent par de grandes courbes symétriques à une double révélation finale, voire à un double mouvement d'Adoration perpétuelle. Il semble en effet impossible de définir la structuration du roman sans parler de l'intrigue et du statut du narrateur.

La recherche de la continuité, - d'un moi unifié et créateur -, à travers la discontinuité, semble assurée définitivement par le faux pas dans la cour de Guermantes, qui fait resurgir la cité des doges. Cette expérience n'achève que l'esthétique idéale, exposée par le narrateur théoricien. La menace de désintégration qui provoque les angoisses nocturnes du héros à Combray, le fascinera plus tard et la série des révélations finales dans la bibliothèque de Guermantes masque la découverte essentielle lors du *Bal de têtes* de la dernière Rose de la *Recherche*, qui clôt la sérialité des épines roses. Les signes sensibles des épines roses, faisant appel à l'imagination et au désir sont plus importants⁹¹ pour l'œuvre à construire que les expériences qui dépendent de la mémoire involontaire. L'épopée florale qui se mêle intimement à l'odyssée amoureuse, permet de suivre la voie du désir qu'on retrouve sublimé à la fin du *Temps retrouvé*. L'engrenage des fleurs rosacées, qui mène à la découverte de la rosace, permet non seulement de lire la *Recherche* comme un Roman de la Rose moderne, car l'amour proustien a des traits de l'amour courtois⁹², mais de saisir l'esthétique originale déployée en filigrane par le narrateur poète. L'aboutissement de l'écriture narcissique révèle l'idéal de construction à la base de l'édifice à construire, dont « le Moi du Narrateur sert d'image spéculaire à l'auteur caché »⁹³.

⁸⁹ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit. p. 249 ; L'Eglise, comme l'image de la cathédrale peut entièrement symboliser le désir, l'église est signe d'amour.

⁹⁰ Zima, op. cit., pp. 319.

⁹¹ Selon l'explication de Deleuze, dans *Proust et les signes*, op. cit., pp. 9-22.

⁹² Zima, op. cit., p. 333.

⁹³ Ibid., p. 319.

Le deuxième moment de l'Adoration perpétuelle nous livre la structure de la rosace comme une idée de perfection formelle que l'écrivain eût devant les yeux en construisant sa grande fresque. Nous nous concentrerons sur ce motif comme nous l'avons annoncé dans l'introduction à ce travail. Il nous semble que ce Vitrail par excellence importe plus pour la composition et la structure de l'ensemble que l'image de la cathédrale elle-même.

