

Les romans abandonnés dans
À la recherche du temps perdu

À chaque pas – chaque phrase, chaque mot –, le roman, progressant comme une arborescence, abandonne un ou plusieurs autres romans dans les branches qu’il renonce à faire fructifier. Un roman présuppose l’infinité des romans auxquels il a renoncé en chemin, à chaque bifurcation, chaque carrefour. Un roman réel est fait d’une infinité de romans virtuels. C’est vrai de tous les romans, mais c’est particulièrement vrai d’*À la recherche du temps perdu*. Le lecteur s’y perd dans un monde à la Jorge Luis Borges où le possible et l’actuel se recouvrent inextricablement, où l’intrigue développe en puissance tous ses tentacules simultanément, comme dans un hypertexte. Je ne fais que décrire l’expérience d’un lecteur ordinaire du roman de Proust dans la nouvelle édition de la « Pléiade », naviguant entre le texte définitif, les variantes et les esquisses, puis revenant au texte définitif, et, très vite, ne sachant plus ce qu’il a lu ici ou là, ce qui fait partie du texte dit définitif et ce qui a été laissé de côté, omis, oublié. Dans la *Recherche*, les romans abandonnés sont innombrables, de toutes sortes, souvent aussi nécessaires que l’intrigue qui leur a été préférée.

Je me contenterai d’en énumérer quelques-uns, pris dans *Sodome et Gomorrhe*, dont j’ai préparé l’édition pour la « Pléiade ».

Le morceau de lustrine verte

Le premier exemple est un mince détail. Invité pour la première fois à dîner à La Raspelière chez les Verdurin, le héros y rencontre les propriétaires des lieux, les Cambremer, dont les Verdurin sont les locataires pour la saison. Voulant exprimer la distance qu’il a ressenti vis-à-vis des uns comme des autres – les Cambremer aussi bien que les Verdurin, encore que pour des raisons différentes –, la différence entre ses propres émotions et les leurs, le narrateur prend cet exemple : « [...] je m’arrêtai avec extase à renifler l’odeur d’un vent coulis qui passait par la porte. “Je vois que vous aimez les courants d’air”, me dirent-ils [les Cambremer]. Mon éloge d’un morceau de lustrine verte bouchant un carreau cassé n’eut pas plus de succès : “Mais quelle horreur !” s’écria la marquise » (t. III, p. 335¹). Les Cambremer sont affreusement prosaïques, tandis que le héros est un poète, et cette « lustrine verte » revient une seule fois dans le texte définitif de la *Recherche*, quelques pages plus bas, de nouveau pour souligner l’inadaptation du narrateur à la mondanité des bords de mer : « J’avais été seul, pensant à ma lustrine verte et à une odeur de bois, à ne pas remarquer qu’en énumérant ces étymologies, Brichtot avait fait rire de lui » (t. III, p. 339). Absorbé par des sensations poétiques, le héros avait été absent de la conversation de salon.

Que vient faire ici cette « lustrine verte » ? C’est un détail à la fois insignifiant et trop concret, excessif dans sa précision, quelque chose comme ces « effets de réel » dont parlait Roland Barthes, par exemple le « baromètre » d’*Un cœur simple* ou la « petite porte » de Michelet. Au substantif concret et technique – la lustrine est un tissu de coton glacé (lustré) sur une face, dont on faisait traditionnellement des doublures et des manches (un des mes condisciples au petit lycée Condorcet portait encore des manches de lustrine, noires et non vertes, sur les avant-bras au début des années 1960) –, s’adjoint l’épithète de couleur. La superfluité de la référence est déconcertante. C’est que la

¹ Je cite l’édition de la « Pléiade » établie sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1987-1989.

« lustrine verte » est le résidu d'un roman abandonné : le roman de la « lustrine verte ». Il n'en subsiste presque rien dans le texte définitif, mais le lecteur averti – celui qui a lu les variantes et esquisses, ou celui qui, familier de l'atelier proustien, est désormais sensible à de tels détails – sait qu'elle aurait constitué une réminiscence supplémentaire sur le chemin du *Temps retrouvé*, une rappel de la madeleine dans « Combray », et une annonce des pavés mal équarris, du bruit de la cuiller et de la raideur de la serviette à l'arrivée à la matinée chez la princesse de Guermantes. Elle avait été prévue de longue date, dès les premiers feuillets du Carnet 1 en 1908, dans une liste d'autres réminiscences : « Peut-être dans les maisons d'autrefois un morceau de percale vert bouchant un carreau au soleil pour que j'ai eu cette impression². » Proust vient d'évoquer une association entre un « salon de noblesse de province », et l'Hôtel des Réservoirs à Versailles : il s'en souviendra dans la description de la Raspelière .

Dans les pages de préface à l'essai sur Sainte-Beuve, cette sensation était évoquée à nouveau ; elle restait énigmatique et figurait là comme un échec de la résurrection : « En traversant l'autre jour une [sic] office, un morceau de toile verte bouchant une partie du vitrage qui était cassée me fit arrêter net, écouter en moi-même³. »

Dans les brouillons les plus anciens de « L'Adoration perpétuelle » pour *Le Temps retrouvé*, la lustrine verte était également rappelée dans la chaîne des réminiscences avortées préparant la révélation finale : « [...] à Rivebelle aussi devant le morceau de toile verte et qui cette fois-là avaient éveillé en moi un souvenir que je n'avais pas revu⁴. » Proust avait cette fois barré l'indication concrète : « devant un morceau de toile verte bouchant ma fenêtre ».

Tout cela, le manuscrit de *Sodome et Gomorrhe* le développait encore : « [j'] essayais d'approfondir quelles reminsicences avaient pu éveiller en moi les cinéraires bleu, et surtout quand j'étais allé à l'office essuyer mes bottines un morceau de lustrine verte bouchant un carreau cassé qui je ne sais pourquoi me rappelait le plus intense soleil que j'eusse senti de ma vie, dans une cave me semblait-il, mais à quelle époque, dans quelle, vie, je n'en savais rien » (t. III, p. 339, var. c).

Toutefois, au terme de cette lente et longue préhistoire il ne restera plus dans le roman que deux allusions infimes. L'élimination d'une réminiscence qui aurait servi à préparer le dénouement de la *Recherche*, montre que Proust se soucie moins, dans *Sodome et Gomorrhe*, de l'aspect doctrinal du livre que de son enrichissement romanesque. Les préoccupations dogmatiques passent au second plan, avec la « lustrine verte ».

Or, dans cette « lustrine », d'abord une « percale » dans le Carnet 1 – un autre tissu de coton utilisé pour les doublures –, puis une « toile » dans les Cahiers Sainte-Beuve (comme la madeleine avait été d'abord un simple pain grillé), mais toujours « verte », il y a en effet une ébauche de roman, un condensé d'intrigue, ou du moins une scène, une scène faisant image, comme dans les romans de Bergotte, un tableau : celui d'un soleil intense vu d'une cave à travers un tissu vert. Cette scène est perdue : l'effet de réel est une cicatrice, la trace d'un roman abandonné.

² *Le Carnet de 1908*, éd. de Ph. Kolb, Paris, Gallimard, 1976, p. 63.

³ *Contre Sainte-Beuve*, éd. de P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1971, p. 214.

⁴ Cahier 58, f° 12 v°; *Matinée chez la princesse de Guermantes*, éd. de H. Bonnet et B. Brun, Paris, Gallimard, 1982, p. 125.

La femme de chambre de la baronne Putbus

Le deuxième exemple sera un peu plus consistant. Saint-Loup rejoint le narrateur durant la soirée chez la princesse de Guermantes au début de *Sodome et Gomorrhe II*. Depuis qu'il a quitté Rachel, ses idées sur l'amour ont bien changé, et, relate le narrateur : « Il alla jusqu'à me faire l'éloge des maisons de passe. "Il n'y a que là qu'on trouve chaussure à son pied, ce que nous appelons au régiment son gabarit." » (t. III, p. 92). Comme dans le cas précédent, l'amorce d'un roman, ou le résidu d'un roman, c'est un mot, une expression, un particularité linguistique : *percale* ou *lustrine*, *chaussure à son pied* et *gabarit*. Puis Robert continue à tenter le héros en évoquant deux de ces « femmes épatantes » qu'il lui fera bientôt connaître, « une petite demoiselle de... je crois d'Orgeville » et « dans un autre genre [...] la première femme de chambre de Mme Putbus » (t. III, p. 92-93).

Ce personnage, qui a presque totalement disparu de la *Recherche*, était de toute première importance dans le roman de 1913, tel que Proust le concevait au moment de la publication de *Du côté de chez Swann* et avant l'invention d'Albertine. Dans le Cahier 43, dernier des cinq cahiers de mise au point du *Côté de Guermantes* avant la guerre, au cours de la soirée chez la princesse de Guermantes, Montargis (ancien nom de Saint-Loup) parlait au héros des maisons de passe qu'il fréquentait depuis sa rupture avec sa maîtresse, et des femmes qu'on y rencontrait, en particulier « une petite demoiselle d'un nom comme Orcheville », et « une grande personne blonde qui est première femme de chambre chez la baronne Picpus », « un Giorgone » (t. III, p. 974). Désormais, la rêverie du héros allait osciller entre l'une et l'autre de ces femmes, qui prenaient le relais de Gilberte Swann dans son désir. Après avoir longtemps convoitée la femme de chambre, le héros la rencontrait enfin à Padoue, devant les Vertus et les Vices de Giotto à l'Arena, « une femme grande, majestueuse, aux cheveux blonds », mais le visage défiguré, rouge, hideux, car elle « avait été atrocement brûlée dernièrement dans un incendie » (t. IV, p. 1000). La déception était au rendez-vous, mais la femme de chambre apprenait au héros qu'elle était originaire de Pinsonville, près de Combray. Ils avaient donc grandi voisins, et le héros, qui désirait à l'époque une paysanne, était passé sans le savoir auprès de plaisirs accessibles.

La femme de chambre, c'était donc toute une histoire, annonçant aussi, au milieu de la *Recherche*, le retour final à Combray. Désormais disparue, réduite à l'état de passante fugitive dans le texte définitif, la femme de chambre de Mme Putbus, avec la précision de son nom de personnage surdéterminé, reste là comme la cicatrice d'un roman possible, mais abandonné après l'invention d'Albertine en 1913. Celle-ci a pris la place de plusieurs femmes – la femme de chambre mais aussi une jeune fille aux roses rouges – entre lesquelles circulait le désir du héros après Gilberte.

Charlus et le contrôleur d'omnibus

Le troisième exemple de roman abandonné est encore différent. C'est le long passage sur le rendez-vous de M. de Charlus et d'un contrôleur (ou conducteur) d'omnibus, organisé par Jupien et qui rend le baron particulièrement grossier et cruel envers la princesse de Guermantes, elle-même follement amoureuse de lui (t. III, p. 1389-1395). La princesse confie un jour au héros une lettre pour M. de Charlus ; elle demande au héros de lui ramener le baron ; ce dernier refuse de suivre le héros ; la princesse renvoie une deuxième fois le héros, qui retrouve Charlus en compagnie d'un contrôleur

d'omnibus. La scène d'espionnage ou de voyeurisme qui suit s'inscrit dans la série de toutes celles qui rythment la *Recherche* depuis que le héros a surpris Mlle Vinteuil et son amie à Montjouvain, en passant par la rencontre de Charlus et de Jupien aperçue dans *Sodome et Gomorrhe I*, jusqu'à l'observation de Charlus battu à l'hôtel de Jupien dans *Le Temps retrouvé*. Mais la princesse renvoie le héros une troisième fois auprès de Charlus. Le lendemain, le héros apprendra qu'elle s'est empoisonnée de dépit pendant la nuit, et elle se retire ensuite du monde durant plusieurs années. Tout cela pour un « gros homme, laid, bourgeonné, avec une vue basse », que le narrateur reverra plus tard dans l'exercice de ses fonctions dans son omnibus. Cette anecdote romanesque, au sens de compliquée, de rocambolesque, illustre les mystères de l'amour : M. de Charlus, d'habitude « si bon pour la princesse », a pu se montrer « insensible à ses prières » au point de se trouver à l'origine de ses malheurs, le tout pour un employé « bourgeonné, laid, vulgaire, aux yeux rouges et myopes » qu'il voyait pour la première fois. L'histoire confirmait une leçon de psychologie bien connue des lecteurs de la *Recherche* : « [...] il est commun que des êtres, laids aux yeux de presque tout le monde, excitent des amours inexplicables ; c'est qu'on peut tout aussi bien dire de l'amour ce que Léonard disait de la peinture, que c'est *cosa mentale*, quelque chose de mental » (t. III, p. 1394).

Sur ce passage et sa disparition, j'écrivais dans une note de la « Pléiade » : « Proust le retira vraisemblablement pour la publication de "Jalousie" dans *Les Œuvres libres*, avec l'intention de le restituer dans le roman. Mais il omit de le faire » (t. III, p. 114, n. 1 [p. 1395]). Pour faire cette hypothèse, je me fondais sur une lettre de Proust à Gaston Gallimard d'octobre 1921 relative à « Jalousie », publication préoriginale du début de *Sodome et Gomorrhe II* dans *Les Œuvres libres* en novembre 1921. Proust, qui cherchait à amadouer Gallimard, lequel était hostile à cette publication, écrivait : « [...] pour l'extrait des *Œuvres libres* il y aurait peu à changer car j'ai fait une large coupure mais je l'ai mise sous enveloppe et je l'aurai qu'à la remplacer⁵. » Un exemplaire des *Œuvres libres* servit en effet de copie d'impression du début du roman, publié en avril 1922. Dans la notice de la « Pléiade », mon commentaire était le suivant : « La large coupure que Proust fit dans "Jalousie" et qu'il envisage de restaurer correspond sans doute à l'amour de la princesse de Guermantes pour M. de Charlus et à la passion de celui-ci pour un conducteur d'omnibus (voir var. b, p. 114). Proust omit malheureusement de restituer ce passage » (t. III, p. 1253).

Il me semble toujours que la « large coupure » mentionnée par Proust correspond à ce passage, qui n'a donc pas été restitué dans *Sodome et Gomorrhe II*. « Proust omit », « Proust omit malheureusement » de le restituer : c'était tout mon commentaire, limité mais peut-être excessif quand même. Je lis en effet dans une édition ultérieure cette critique implicite : « Si, au moment où il corrigeait sa dactylographie, il avait seulement "oublié" (à cause de la fatigue) de réinsérer le passage coupé et conservé, il s'en serait aperçu par la suite et aurait réparé cet oubli en corrigeant les épreuves. Nous considérons donc qu'il ne s'agit pas d'un oubli accidentel, mais d'une autocensure délibérée du seul épisode présentant Sodome comme une perversité⁶. » Je vous fais entrer dans les débats assez étriqués qui ont lieu entre éditeurs, et je ne vais pas répondre aujourd'hui à cette critique. En avançant que Proust avait « omis » ou « omis malheureusement » – je n'ai

⁵ *Correspondance*, éd. de Ph. Kolb, Paris, Plon, 1992, t. XX, p. 491. L'écriture est celle de Marie Gineste, sœur de Céleste Albaret.

⁶ *Sodome et Gomorrhe*, éd. de F. Leriche, Paris, « Le Livre de poche », p. 585.

pas dit « oublié », et nullement ajouté ni suggéré « à cause de la fatigue » –, je ne souhaitais prendre parti ni sur ses intentions ni sur son état physique à l'époque de la correction des épreuves de *Sodome et Gomorrhe*. Je me contentais de constater le fait – cette « large coupure » n'a pas été « remplacée » –, en le jugeant « malheureux », mais je ne le qualifiais certainement pas d'« oubli accidentel ». Reste que l'argument avancé *a contrario* pour en faire une « autocensure délibérée », à savoir que Sodome ne serait jamais présenté « comme une perversité » dans *Sodome et Gomorrhe*, me paraît, lui, controuvé par de nombreux épisodes depuis la rencontre de Charlus et de Jupien dans *Sodome et Gomorrhe I*, en passant par l'aventure de M. de Châtellerauld et de l'huissier, le portrait de M. et de Mme de Vaugoubert, l'attitude de Charlus avec les deux fils de Mme de Surgis, etc., jusqu'à la liaison de Charlus et de Morel, ou le rendez-vous de Morel et du prince de Guermantes, scènes qui sont du même genre que le rendez-vous avec le contrôleur. Ce n'est pas son côté excessivement pervers qui eût caractérisé cet ajout, s'il avait été maintenu, mais plutôt son allure romanesque, au sens de rocambolesque, et aussi son intention dogmatique : il illustre, de façon caractérisée, une thèse sur l'amour comme *cosa mentale*. Ce roman abandonné est encore une fois un roman à thèse. Comme les deux précédents, ce troisième roman abandonné est lui aussi *sériel et démonstratif*.

Proust et Jacques Rivière

Suivant Proust, Jacques Rivière, alors secrétaire de *La Nouvelle Revue française*, fut l'un des premiers lecteurs à l'avoir compris. Proust envoya à Rivière en février 1914 une lettre où il le remerciait de ses premières impressions de lecture : « Enfin je trouve un lecteur qui *devine* que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction⁷ ! » Cette lettre est une des plus importantes que Proust ait écrites sur son roman : il y réfléchit au malentendu créé par le premier volume, *Du côté de chez Swann*, souvent perçu comme un livre de souvenirs rédigés au fil de la plume, ou comme une autobiographie. Proust doit protester, rectifier : non, il s'agit d'un roman philosophique (« dogmatique »), et tout y est à sa place (c'est une « construction ») ; ce livre, « dogmatique » et « construit » – les deux qualifications sont capitales –, a été rigoureusement prémédité.

La question est essentielle. Commençant un roman, surtout un roman qui annonce plusieurs volumes à venir et dont nous ne savons pas quand sera publiée la fin, nous nous faisons une certaine idée de ce roman comme tout, une idée du *genre* ou du *type* de roman dont il s'agit, et puis, progressant dans la lecture, on affine, on corrige, on révisé cette hypothèse. Ouvrant un roman, nous en attendons quelque chose comme roman. La seule façon de comprendre comment le *début* d'un énoncé, par exemple un poème ou un roman, est perçu au sein de cet énoncé comme tout avant qu'on n'ait achevé d'en prendre connaissance en entier, c'est par le biais d'une conception générique préalable assez étroite pour déterminer le sens du début. Nous nous faisons une idée de la *Recherche* en commençant la lecture, mais la *Recherche* est un roman qui retarde le plus possible la révélation du genre final auquel il appartient. Le narrateur donne des indices, mais ces indices n'ont pas suffi à la plupart des lecteurs de *Swann*. La *Recherche* contient aussi des romans abandonnés au sens de ceux que nous abandonnons au fur et à mesure de notre progression dans la *Recherche* : ah ! ce n'était donc pas un roman comme ci, ce n'était donc pas un roman comme ça. Avant la publication posthume du *Temps retrouvé*, bien

⁷ *Correspondance*, éd. de Ph. Kolb, Paris, Plon, 1985, t. XIII, p. 98.

peu avaient compris le genre de roman (souvenirs ou thèse, Mémoires ou roman philosophique) avec lequel ils avaient affaire. Rares furent ceux qui, comme E.R. Curtius dans son livre de 1925, s'étaient douté du sens du *Temps retrouvé*.

Pensez à votre expérience de tout début de roman : de quel genre ou type relève ce livre ? C'est la question que vous vous posez. Et vous vous trouvez fréquemment dans la nécessité d'avoir à relire les trente ou cinquante premières pages d'un roman une fois que son genre a été perçu, établi, confirmé. Un roman qui nous tombe des mains, c'est un livre dont, après trente ou cinquante pages, le genre nous reste impénétrable. Dans *Swann*, l'épisode de la madeleine, après une quarantaine de pages justement, est censé fixer un genre, un type d'attente. Le plaisir de la relecture est lié à cette reconnaissance générique. Relisant un roman que j'ai déjà lu jusqu'au bout, je sais d'emblée quel est son genre, je le relis à partir de l'hypothèse finale que j'ai faite sur son genre en parvenant à ses derniers mots. Un critique (Joseph Frank) disait que Joyce « ne pouvait pas être lu », qu'il « pouvait seulement être relu » (« *cannot be read – he can only be reread* »). *Ulysse* est un livre fait pour être non pas lu mais relu. On pourrait en dire autant de la *Recherche*. En revanche, un roman policier, sauf *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, ne peut pas être relu mais peut seulement être lu.

Pourtant, cette conception générique d'ensemble, sans doute assez étroite et précise pour que le roman fasse sens dès le départ, n'en est pas moins encore assez large et floue pour que les mots et les pages qui suivront puissent varier dans certaines limites sans altérer ni rendre impossible le type de sens présupposé depuis l'*incipit*. Le genre est une contrainte pour l'auteur : pensez à un auteur de roman-feuilleton écrivant au jour le jour, limité par ce qui est déjà publié, néanmoins encore relativement libre de poursuivre à condition qu'il ne contredise pas le genre dont le lecteur a été amené à faire l'hypothèse jusque-là. C'est d'ailleurs la situation de Proust, puisque, après 1913, la suite de la *Recherche* a profondément changé, avec l'invention d'Albertine, tout en s'arrangeant du même début qui était déjà publié mais qui avait été conçu pour une autre suite. Au début de *La Prisonnière*, on lit une réflexion sur l'œuvre comme tout : sur Balzac, sur Wagner, concevant *La Comédie humaine* et la *Tétralogie* après coup. Proust y exprime nettement sa préférence pour les tous prémédités. *La Recherche* est un tout prémédité, c'est-à-dire dogmatique, construit. Il n'empêche qu'elle a pu se transformer profondément après la publication du début, mais sans que le dénouement fût changé. L'intrigue changera, mais non le sens total du roman.

Le genre est donc ce sentiment anticipé de l'œuvre comme tout par le moyen duquel un lecteur peut comprendre correctement chaque partie. Ce sentiment peut s'accommoder de suites relativement différentes ; il n'est donc pas identique au sens particulier, détaillé de l'œuvre. Le roman publié après 1918 n'est plus le roman prévu avant 1914, mais le début convient toujours, et la fin est la même. Lorsque Proust écrit à Rivière après *Swann* en février 1914 : vous m'avez compris, il veut dire : vous avez compris le genre de roman que ce sera quand le lecteur sera arrivé au bout. Albertine s'ajoutera, éliminera la jeune fille aux roses rouges ou la femme de chambre de la baronne Putbus ; le tout se modifiera dans le détail ; mais l'idée du tout sera maintenue jusqu'au bout. Rivière mourra en 1925, avant la publication du *Temps retrouvé* ; il n'empêche qu'il avait tout compris.

C'est tout le contraire de ce qu'écrivait Marguerite Duras, citée par un philosophe pour caractériser le travail du négatif, ou l'écriture de l'autre, dans la logique

de Hegel : « Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais, ce ne serait pas la peine. Écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après – avant, c'est la question la plus dangereuse que l'on puisse poser. Mais c'est la plus courante aussi⁸. »

Cette proposition correspond peu aux idées de Proust sur la construction dogmatique du roman. Ou alors, la *Recherche* réalise une sorte de recouvrement, de recollement topologique de l'avant et de l'après, comme un ruban de Moebius. Proust n'a pas toujours su ce qu'il écrirait, mais en passant par *Jean Santeuil* et le *Contre Sainte-Beuve*, autres romans abandonnés, il l'a compris. En 1908, il se demandait avec angoisse : « Bientôt tu ne pourras plus dire tout cela. La paresse ou le doute ou l'impuissance se réfugiant dans l'incertitude sur la forme d'art. Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier⁹ ? » Mais la *Recherche* surmontera cette incertitude sur le genre ; elle sera régie par une idée du roman comme totalité : « Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera », dira Proust à Rivière. Et cette pensée était si ferme qu'elle a pu s'accommoder d'un parcours, d'une intrigue différente de celle qui avait été prévue d'abord. Au bout des malentendus, cette pensée du tout s'imposera au lecteur, mais elle était là dès le début, s'il savait lire. C'est pourquoi la *Recherche* est un livre fait pour être relu.

Reconnaisances

Abandonnant des romans en chemin, des romans sériels et dogmatiques, ce que la *Recherche* a sacrifiés, ce sont – toujours ? – des reconnaissances : la lustrine verte, la femme de chambre de la baronne Putbus, le contrôleur d'omnibus. Le romanesque proustien tient avant tout à la reconnaissance. La reconnaissance est un après-coup, mais aussi une préméditation. La reconnaissance est la figure même du recouvrement de l'avant et de l'après ; elle fait toujours dire : « Ah ! c'était donc un roman de ce genre. » Elle est l'indice par excellence de la construction dogmatique.

Soit le première rencontre de Charlus et de Morel à la gare de Doncières. Le héros, qui a rendu visite avec Albertine à Saint-Loup, et qui reprend le petit train pour Balbec, aperçoit M. de Charlus, qui se dispose à monter dans le train de Paris, et va lui dire bonjour ; celui-ci lui demande d'aller lui chercher un jeune militaire musicien parent à lui sur un autre quai ; s'approchant du musicien, le héros reconnaît Morel, le fils du valet de chambre de son oncle, et engage la conversation ; ce que voyant, M. de Charlus les rejoint fâché, s'adresse lui-même au musicien et congédie le héros. Surpris par l'enchaînement, le héros fait aussitôt cette réflexion à Albertine : « [...] le théâtre du monde dispose de moins de décors que d'acteurs et de moins d'acteurs que de "situations" » (t. III, p. 255). Pour les décors, il songe à « la vie de bains de mer et la vie de voyage », qui ne sont jamais, du moins pour la bonne société, qu'un concentré de la vie parisienne. Pour les « situations », qu'il met entre guillemets, ce qu'il a dans l'esprit est moins clair ; le sens est sans doute moins celui de « position, état, place » que de « circonstances » : en effet, le fait que Morel, fils du valet de chambre de son oncle, soit aussi un « parent » ou un « ami » de Charlus, cela ne le surprendra qu'un moment plus

⁸ Cité par Gwendoline Jarczyk, *Le Négatif ou l'écriture de l'autre dans la logique de Hegel*, Paris, Éd. Ellipses, 2000 (cité par R.-P. Droit, *Le Monde*, 12 mai 2000).

⁹ *Le Carnet de 1908*, éd. citée, p. 61.

tard, quand la « disproportion sociale » entre Charlus et Morel lui semblera tout à coup « trop immense ». Il en conclura alors que « les “reconnaisances”, pauvre expédient des œuvres factices, exprimeraient au contraire une part importante de la vie, si on savait aller jusqu’au romanesque vrai » (t. III, p. 255-6). Puis, dans un troisième temps, il comprendra, grâce à une illumination soudaine, que M. de Charlus ne connaissait nullement Morel avant de l’accoster, mais que le baron l’avait utilisé pour solliciter le musicien.

Le commentaire est rusé : dans la vie, dit le narrateur, le romanesque, ce sont les reconnaissances ; dans le roman, en revanche, les reconnaissances sont une facilité. Mais, comme Charlus et Morel ne se connaissaient pas, il n’y a pas eu reconnaissance. Est ainsi déniée, ou diminuée, la reconnaissance qui a quand même eu lieu et qui a fait que le héros a reconnu dans le musicien le fils du valet de chambre de son oncle. Le passage est donc compliqué, mais il désigne bien que la *Recherche*, comme tout prémédité, est le roman des reconnaissances. Comprendre le genre de la *Recherche* après l’épisode de la madeleine, c’est comprendre qu’on est dans le roman des reconnaissances. Mais en quel sens ? Dans *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, le héros reconnaît que le monsieur qui l’a dévisagé l’après-midi dans les jardins du Casino est le neveu de Mme de Villeparisis, mais c’est tout, la reconnaissance s’arrête là, pour le moment. « Sans doute la vie, en mettant à plusieurs reprises ces personnes sur mon chemin », dira le narrateur dans *Le Temps retrouvé*, « me les avait présentées dans des circonstances particulières qui en les entourant de toutes parts, avaient rétréci la vue que j’avais eue d’elles, et m’avait empêché de connaître leur essence » (t. IV, p. 553). Les reconnaissances ont en quelque sorte fait obstacle à la connaissance. Les reconnaissances sont en même temps un jalon vers la connaissance et un obstacle à la connaissance. Comprendre le genre de la *Recherche*, c’est comprendre le sens des reconnaissances : ce ne sont pas seulement des hasards de la vie, ce sont aussi des indices de la vérité.

Réelles dans la vie, elles sont factices dans le roman, si elles ne mènent à rien. Dans la *Recherche*, les romans abandonnés sont en général des reconnaissances factices, mais il en reste d’innombrables qui forment la trame du roman de Proust.

Antoine COMPAGNON