

Des "intermittences du cœur" comme principe du roman proustien

Autor(en): **Wieser, Dagmar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 32: **Rhythmus**

PDF erstellt am: **15.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006509>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dagmar Wieser

Des "intermittences du cœur" comme principe du roman proustien

1. Penser le rythme

La première fois qu'il est question d'un rythme dans la *Recherche du temps perdu* est une scène de lecture. Cette scène fonde une véritable poétique du rythme, dans la mesure où elle place ce dernier au cœur de la problématique romanesque de la culpabilité. On se rappellera l'épisode, bien connu, du "drame de mon déshabillage".¹ Un soir d'été à Combray, le héros est envoyé se coucher plus tôt qu'à son habitude, car ses parents attendent un invité. Privé du baiser maternel, l'enfant se révolte et finit par obtenir, en plus du baiser escompté, que sa mère demeure auprès de lui malgré les réticences paternelles. La mère cherche dès lors à calmer l'enfant en lui lisant un roman de George Sand, *François le Champi*. "Je n'avais jamais lu encore de vrais romans",² glose le héros-narrateur. L'apprentissage des romans ne fait donc que doubler une initiation, ou mieux, une rupture commise dans l'ordre des sentiments permis. L'enfant, aussi désobéissant que navré de l'être, appréhende le roman dans une situation de transgression œdipienne. C'est ce contexte qu'éclaire, si besoin en était, le sujet de *François le Champi*. Il s'agit, comme on sait, de l'histoire d'un enfant trouvé dans les champs et qui, parvenu à l'âge adulte, devient l'époux de sa mère adoptive. Vu le parallélisme des situations, il apparaît que la mère et lectrice ramène involontairement son fils aux sentiments impétueux dont elle cherche à le distraire. Par le

1 *Du côté de chez Swann, I, I; A la Recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 4 vol., 1987-1989, vol. I, p. 43 (nos références à cette édition seront désormais abrégées selon ce modèle: I 43).

2 *Ibid.*, p. 41.

choix de *François le Champi*, elle semble en confirmer les élans et les payer de retour. Mais cette confirmation vient à l'enfant par un biais purement symbolique. Tout en exauçant le désir impossible, la fiction romanesque transforme et dirige ce dernier vers une œuvre d'art, "idylle ardente et pure", ainsi que la critique proustienne l'a depuis longtemps remarqué.³

"[L]ectrice admirable", la mère consacre le langage et le roman comme médiations de son amour et moyen de séparation tout à la fois. Pour l'enfant, le nom aussi "doux" qu'énigmatique de "Champi" recèlera pour longtemps non seulement le "profond mystère" d'un "amour naissant" mais aussi "l'essence" des romans.⁴ Ce nom réapparaît à l'extrême fin du *Temps retrouvé*, au moment même où se formule la décision d'écrire:

Ah! si j'avais encore les forces qui étaient intactes encore dans la soirée que j'avais alors évoquée en apercevant *François le Champi*! C'était de cette soirée, où ma mère avait abdiqué, que datait, avec la mort lente de ma grand-mère, le déclin de ma volonté, de ma santé. [*Le Temps retrouvé*, IV 621]

Dans le contexte du *Temps retrouvé*, l'épisode de la lecture faite à Combray apparaît doublement comme une origine. Cet épisode désigne aux yeux du narrateur vieillissant le moment où, enfant presque illettré, il serait né à la littérature. Mais il circonscrit avec précision l'origine aussi d'un sentiment de faute. L'exercice de la littérature, investi en tant que mode de la relation œdipienne, se place d'emblée sous le signe de la culpabilité. Celle-ci apparaît sous la forme de la maladie qui laisse prévoir au futur romancier qu'il sera empêché d'achever son œuvre (mais comment ne pas le soupçonner de se punir d'avoir assumé, encore tout enfant, sa rivalité avec son père?).⁵ La culpabilité se manifeste aussi à travers la crainte

3 Voir Jean Rousset, *Forme et Signification*, Paris, Corti, 1962, p. 157, et plus récemment Geneviève Henrot, "Marcel Proust et le signe 'Champi'", *Poétique* 78, 1989, pp. 131-150, p. 140.

4 *Du côté de chez Swann*, I, I (1 43).

5 S'aliter serait alors une manière de reculer devant l'interdit paternel. Ce serait retrouver la relation avec la mère sur un mode préœdipien et "régressif". Voir Manfred Schneider, *Subversive Ästhetik. Regression als Be-*

d'avoir abîmé, par un appétit affectif présumé trop avide, la figure de la grand-mère. Une curieuse dialectique s'instaure:

La maladie qui, en me faisant, comme un rude directeur de conscience, mourir au monde, m'avait rendu service "car si le grain de froment ne meurt après qu'on l'a semé, il restera seul, mais s'il meurt, il portera beaucoup de fruits", la maladie qui, après que la paresse m'avait protégé contre la facilité, allait peut-être me garder contre la paresse, la maladie avait usé mes forces [...]. [*Ibid.*]

Il faut combattre la maladie morale (le sentiment de faute ressenti envers les parents) pour pouvoir faire œuvre. Mais d'autre part la maladie physique "rend [...] service" car elle protège de la tentation du monde, de la paresse, de la perte de temps ... Il faut en tout état de cause lui payer son tribut. Une vision sacrificielle des activités d'écrivain semble l'unique réponse possible à une vocation née de l'Œdipe.⁶

La question du rythme, nous l'avons annoncé, est au cœur de cette vocation sacrificielle. Revenons un instant à la voix de la mère insufflant à la prose de George Sand "une sorte de vie sentimentale et continue". Le narrateur décrit soigneusement la réalisation rythmique imposée par la mère aux phrases de la romancière:

[...] quand c'était maman qui me lisait à haute voix, [...] elle passait toutes les scènes d'amour. [...] Si ma mère était une lectrice infidèle c'était aussi, pour les ouvrages où elle trouvait l'accent d'un sentiment vrai, une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation, par la beauté et la douceur du son. [...] De même, quand elle lisait la prose de George Sand, [...] elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire ten-

dingung und Thema von Marcel Prousts Romankunst, Tübingen, Niemeyer, 1975.

- 6 Toutefois, la nuit de lecture réverbère une faute antérieure, "prœœdipienne", dont témoigne le fantasme d'avoir brisé la grand-mère. Naît alors un désir de réparation dont se nourrit en dernière instance aussi la création artistique. Voir Angela Moorjani, "A Cryptanalysis of Proust's 'Les Intermittences du cœur'", *Modern Language Notes*, vol. 105, n° 4, 1990 (september), pp. 875-888 (p. 879), et Leo Bersani, "The Culture of Redemption: Marcel Proust and Melanie Klein", *Critical Inquiry*, 1986 (winter), pp. 399-421.

aient tout entières dans le registre de sa sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et qui les dicta, mais que les mots n'indiquent pas; grâce à lui elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue. [*Du côté de chez Swann I, I; I 42*]

“[L]ectrice infidèle”, la mère inflige une censure au texte, signe qu'elle a perçu, même intuitivement, la transgression amoureuse dont parle la fiction. Ne passe-t-elle pas “toutes les scènes d'amour”? Sa volonté de dissimulation s'exprime aussi à travers les inflexions de sa voix. Par sa manière d'“attaquer” les mots du texte, elle en amortit “toute crudité”. Mais inversement le désir s'épanche, atténué, à travers la “tendresse naturelle” à son élocution particulière.⁷

On est frappé de voir que c'est la voix vive, autant que le contenu des phrases lues, qui produisent un sens perçu par l'enfant. Le narrateur établit une équivalence entre l'“accent” et le “sentiment”, le “son” et la “douceur”, le “rythme” et la “vie sentimentale”. Il semblerait donc que la subjectivité du personnage de la mère se concrétise à travers l'interprétation vocale donnée à *François le Champi*. A cet égard, le rythme de la lecture orale semble particulièrement révélateur. Notre lectrice a tendance tantôt à presser, tantôt à ralentir “la marche des syllabes”. Afin d'amortir toute gêne, elle inflige à la prose de George Sand “un rythme uniforme” qui ne semble pas respecter toujours les structures objectives du texte lu.

Pour autant, la lecture ici décrite ne relève pas de la subjectivité pure. Tout se passe comme si le rythme, tel qu'il est inscrit dans la forme du texte, était ce que chaque lecteur peut réaliser à son gré, quitte à mettre au jour sa propre sensibilité à travers les distorsions mêmes qu'il inflige au

7 Pour l'expressivité de la voix, révélatrice de la subjectivité amoureuse, voir les pages consacrées par Jean Rousset à “La voix de Charlus”, *Derniers regards sur le baroque*, Paris, Corti, 1998, pp. 135-150.

texte. Lire et rythmer un texte, c'est insuffler une "vie sentimentale" à ce qui autrement resterait lettre morte. Défini par le narrateur en termes d'accents, de sonorités et de syllabes (mais il faudra revenir sur cette terminologie), le rythme fonctionne donc comme un "blanc". Il constitue un des points d'accrochage où la subjectivité du lecteur se projette sur le texte pour en faire advenir le sens. Dès lors, le rythme s'avère tributaire d'une situation d'énonciation: l'enfant qui écoute est en mesure de reconstruire "l'accent cordial qui [...] préexista" à la conception des phrases.

La page de "Combray" qu'on vient de lire illustre, implicitement et sans la soumettre à une théorisation, la conception du rythme propre à Marcel Proust. Elle envisage le rythme comme un phénomène au croisement du son et du sens. Ancré dans le vécu affectif de l'écrivain, le rythme se livrerait dans le processus de lecture, qui apparaît comme un véritable acte d'interprétation.⁸ L'œuvre d'art se charge dès lors d'une certaine indétermination, puisque sa signification varie en fonction de chaque acte de lecture singulier. Expression audible de la "vie sentimentale", le rythme sollicite la perspective d'une stylistique ou d'une esthétique de la réception.⁹

S'il est un phénomène de la communication intersubjective, le rythme relève aussi d'une rhétorique du corps et des

8 Ainsi que l'écrit Hanno Helbling: "Wahrnehmung eines "Tonfalls" setzt körperliche Präsenz voraus, und die Individualität des gemalten, gesprochenen, musizierten Rhythmus wendet sich an die leib-seelische Gegenwart von Personen." *Rhythmus*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999, p. 77. Une telle vision de la lecture comme "performance" se trouve aussi chez Paul Zumthor: "Ce que produit la concrétisation d'un texte doué d'une charge poétique, ce sont, indissolublement liés aux effets sémantiques, des transformations du lecteur même, transformations perçues en général comme émotion pure, mais qui manifestent un ébranlement physiologique." *Performance, réception, lecture*, Paris, Sedes, 1990, p. 56.

9 Pour "l'indétermination" de l'œuvre d'art, toute relative puisqu'elle n'existent qu'en fonction des données formelles, voir Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, Munich, Fink, 1976, en particulier le ch. IV sur "L'interaction entre le texte et le lecteur". Pour le concept d'"œuvre ouverte" et les mécanismes de coopération textuelle entre lecteur et écrivain, voir Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

désirs. C'est grâce au rythme de la diction maternelle que devient sensible le fondement pulsionnel de ce lien d'amour que l'acte de lecture semble devoir sublimer. Dans la perspective du futur romancier, le rythme linguistique se charge dès lors d'une fonction de mémoire. Se répercutant de mot en mot, de page en page, il permettrait à l'œuvre naissante de s'abreuver de proche en proche à l'amour qui avait été à l'origine de la vocation romanesque de l'enfant.

Une telle vision du rythme a été pensée par des linguistes de la deuxième moitié du XX^e siècle. Pour ces derniers, le rythme fait partie des strates "suprasegmentales" du langage. Celles-ci sont indépendantes du sens dénotatif et "séparé[es] diachroniquement de la syntaxe". Premières dans l'apprentissage du langage, elles sont "inné[es] ou développ[ées] dans le rapport à la mère et à la micro-société environnante". Leur fonction sémiotique est "émotionnelle, expressive" et dès lors "connotative": le rythme "ne constitue pas une signification univoque [...]".¹⁰

Viennent alors à l'esprit les termes en lesquels Proust circonscrit son rapport à la langue maternelle:

Ce sont [d]es affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d'un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable.¹¹

La métaphore musicale implique l'idée d'une analogie entre l'art littéraire et l'art de la composition. L'écrivain serait l'auteur d'une "musique latente" qui resterait silencieuse s'il n'y avait l'acte de lecture, un acte d'interprétation au sens musical du terme. Notons aussi l'idée de l'ancienneté de ce chant qui se dégage de la langue maternelle (dans le même contexte, Proust évoque le "charme des origines"). Est désignée ainsi la dimension purement signifiante du langage, dont

10 Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, pp. 437 sq.

11 "Contre l'obscurité" (1896), *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandres, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1971, p. 393.

Proust rattache la perception à un âge précoce. C'est l'âge où pour chacun d'entre nous la langue était musique, rythme et sonorités avant de véhiculer un sens et d'être discours.

D'une telle conception du rythme – on peut la dire pulsionnelle – témoignent bien d'autres métaphores utilisées par Proust dans ses textes de critique littéraire. Dans une note à sa traduction de *Sésame et les Lys* parue en 1906, il compare l'œuvre littéraire à des "tracés sphygmographiques":

[...] et en effet l'œuvre d'art n'est-elle pas pour le rythme caché – d'autant plus vital que nous ne le percevons pas nous-mêmes – de notre âme, semblable à ces tracés sphygmographiques où s'inscrivent automatiquement les pulsations de notre sang?¹²

Dans le style (le tracé) de l'œuvre littéraire s'inscriraient les pulsations du cœur ("sphygmos" signifie "pouls"). Reste à savoir quelle acception, physiologique ou psychologique, il convient d'assigner au mot "cœur". Retenons en tout état de cause que le rythme n'est pas selon Proust une donnée de la langue, mais un révélateur "sphygmographique" de la subjectivité. Il détermine le mode sous lequel un écrivain particulier s'approprie la langue.

C'est cette conception "sphygmographique" du rythme selon laquelle la scansion d'une œuvre prolongerait les battements du "cœur", que nous nous proposons d'illustrer dans les pages qui suivent. Il s'agit pour nous de montrer sous quelle forme ce rythme "sphygmographique" est présent dans la *Recherche du temps perdu* et de quelle manière il oriente l'interprétation de l'œuvre.



Tournons-nous d'abord vers *Contre Sainte-Beuve*. On y remarque une note où Proust parle du rythme comme de ce qui lui permet de reconnaître et d'identifier un écrivain avant même toute analyse de contenu:

12 John Ruskin, *Sésame et les Lys*, traduction et notes de Marcel Proust, précédé de *Sur la lecture* de Marcel Proust, édition établie par Antoine Compagnon, Bruxelles, éditions Complexe, 1987, p. 146, note 35.

Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres, et tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais, je pressais les notes ou les ralentissais ou les interrompais, pour marquer la mesure des notes et leur retour, comme on fait quand on chante [...].¹³

Une fois de plus, le rythme est l'élément du texte qui permet à la subjectivité du lecteur d'entrer en résonance avec celle de l'auteur, inscrite dans la forme des phrases. Lire, c'est réactualiser un "air" qui existe en dessous des "paroles". C'est cette structure musicale qui permet à Proust de "distinguer" un écrivain et d'en reconnaître l'originalité. Notons qu'il utilise ici les mêmes mots – "presser ou ralentir les notes" – qu'il avait trouvés dans *La Recherche* pour décrire la lecture faite par le personnage de la mère.

Le pas est vite franchi qui lui fera dire que le rythme, c'est le style. Ainsi lorsqu'il réfléchit à ses activités de pasticheur:

Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages [...], mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire.¹⁴

A nouveau, le "rythme d'un Balzac, d'un Flaubert" se propage au point d'imposer une "discipline" à la "voix intérieure" du lecteur, en l'occurrence Marcel Proust. C'est de ce rythme perçu que semble naître le désir d'imitation créatrice ("parler comme eux"). Ce qui le confirme, c'est l'importance accordée par Proust lecteur au sens de l'ouïe: "j'avais cette oreille-là plus fine et plus juste que bien d'autres, dit-il, ce qui m'a permis de faire des pastiches, car chez les écrivains, quand on tient l'air, les paroles viennent bien vite."¹⁵ À en croire notre auteur, c'est donc la capacité à reconnaître et à reproduire le rythme d'un texte qui permettrait d'en appréhender le style.

13 "Notes sur la littérature et la critique", *Contre Sainte-Beuve*, p. 303.

14 "À propos du style de Flaubert" (1920), *Contre Sainte-Beuve*, p. 594.

15 "Notes sur la littérature et la critique", *Contre Sainte-Beuve*, p. 303.

Du moins Proust affirme-t-il à propos d'Ernest Renan, également pastiché par lui: "J'avais réglé mon métronome intérieur à son rythme, et j'aurais pu écrire dix volumes comme cela."¹⁶

Remarquons toutefois que la matrice rythmique que Proust dit percevoir antérieurement à toute analyse, semble se situer à une telle profondeur qu'il en découle la forme aussi bien que le fond. Et, bien en deçà des accidents du style, la pensée proustienne du rythme vise à cerner une présence énonciatrice:

J'aime lire Chateaubriand parce qu'en faisant entendre toutes les deux ou trois pages, comme après un intervalle de silence dans les nuits d'été on entend les deux notes, toujours les mêmes, qui composent le chant de la chouette, ce qui est son cri à lui, aussi monotone mais aussi inimitable, on sent bien ce que c'est un poète.¹⁷

C'est une des constances du discours proustien sur le rythme que d'être métaphorique. L'élément dont la répétition crée un rythme ("un intervalle") n'a pas besoin d'être explicité: c'est "comme" un chant d'oiseau dans le silence de la nuit. Est-ce un thème? Est-ce une forme? Est-ce une posture d'énonciation?

2. Stylistique

La question se pose de savoir à quelle réalité sensible correspond ce rythme verbal dont Proust parle à l'aide de métaphores musicales. Tournons-nous vers une page de la *Recherche*, de préférence une page où il est question du style en littérature. On sait depuis les études conduites par Jean Milly sur la phrase de Proust, et auxquelles les lignes qui suivent sont largement redevables, qu'on trouve dans le discours d'un personnage fictif, le romancier Bergotte, un modèle qui est applicable également au discours du narrateur de la *Recher-*

16 Lettre à Robert Dreyfus du 21 mars 1908, *Correspondance de Marcel Proust, 1908*, t. VIII, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1981, p. 65.

17 Note de date incertaine recueillie dans *Contre Sainte-Beuve*, p. 651.

che. Voici donc en quels termes ce narrateur décrit (et reproduit) le rythme des phrases de Bergotte:

[...] il y avait plus d'intonations, plus d'accent, dans ses livres que dans ses propos: accent indépendant de la beauté du style, que l'auteur lui-même n'a pas perçu sans doute, car il n'est pas séparable de sa personnalité la plus intime. C'est cet accent qui aux moments où dans ses livres, Bergotte était entièrement naturel, rythmait les mots souvent alors fort insignifiants qu'il écrivait. Cet accent n'est pas noté dans le texte, rien ne l'y indique et pourtant il s'ajoute de lui-même aux phrases, on ne peut pas les dire autrement, il est ce qu'il y avait de plus éphémère et pourtant de plus profond chez l'écrivain et c'est cela qui portera témoignage sur sa nature, qui dira si malgré toutes les duretés qu'il a exprimées il était doux, malgré toutes les sensualités, sentimental. [*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I; I 543]

Là encore, le rythme est traité comme l'expression de la "personnalité" profonde de l'écrivain. Indice de la subjectivité créatrice, il est cependant occulté dans la conversation mondaine.¹⁸ Arrêtons-nous donc sur la forme de ce rythme aussi "éphémère" que "profond".

Afin d'en donner une juste appréciation, accordons-nous pour dire "que tout effet de répétition produit un rythme". Cette définition simple a l'avantage d'être applicable au texte littéraire. Nous l'empruntons à Pierre Larthomas, fin théoricien du langage dramatique:

Les éléments qui font l'objet d'une reprise sont de toute sorte, et l'on aurait tort de penser qu'ils n'appartiennent qu'au signifiant. Il y a aussi un rythme du signifié: exprimer la même idée à plusieurs reprises, de manières absolument différentes, c'est introduire un rythme, à condition que la répétition soit voulue, et qu'elle ait une certaine valeur esthétique. On voit alors que dans tout énoncé il n'y a pas un rythme mais des rythmes qui ordinairement conjuguent leurs effets mais qui peuvent aussi se contrarier.¹⁹

18 C'est d'avoir méconnu cette différence essentielle entre la conversation ordinaire et la parole littéraire que Proust reproche comme on sait à Sainte-Beuve. Voir *La Méthode de Sainte-Beuve*, *Contre Sainte-Beuve*, p. 224, et *Le Temps retrouvé* (IV 476).

19 Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, P.U.F., 1980 (1972¹), p. 309 et 310. Larthomas s'appuie sur une synthèse entre différentes conceptions du rythme proposée par Jean Mourot dans sa thèse: *Rythme*

Conformément à ces observations, la page de la *Recherche* qui vient d'être citée nous met en présence d'une pluralité de rythmes. Tout d'abord au niveau des *sonorités*. Une correspondance phonétique s'établit entre des mots rapprochés dans la phrase ("pas/perçu", "duretés/doux", "sensualités/sentimental"). La paronomase a pour effet de créer une similitude entre des mots qui s'opposent d'un point de vue dénotatif. C'est le principe de toute poésie que de subvertir la double articulation du langage.

Mais ce rythme phonétique interagit avec l'accentuation du discours. On trouve, aux places en relief, une finale consonantique ("style", "intime"). Par contre, en fin de phrase, la syllabe accentuée est vocalique ("propos"). C'est à dire que les acmés de la phrase ont un caractère suspensif, alors que la fin de la phrase possède un caractère conclusif. Jean Milly a montré que Proust emprunte ce procédé à la prose oratoire d'un Rousseau et d'un Chateaubriand.²⁰

Indépendamment de ces considérations accentuelles, on constate que certaines phrases s'organisent selon des schèmes syllabiques bien définis par la tradition métrique française: l'"accent indépendant de la beauté du style" reproduit la forme d'un alexandrin.²¹ Enfin, on peut dégager un rythme de type *syntaxique*, assuré par la reprise des mêmes patrons: "plus d'intonations/plus d'accent", "dans ses livres/dans ses propos".

Les facteurs linguistiques produisant un effet de rythme sont donc pluriels. Récurrences phonétiques, schèmes syllabiques et formes syntaxiques se propagent de sorte à produire un effet de *continuo* ou de *legato* musical. Notons à ce propos que les éditeurs de Proust ont souvent déploré que rare-

et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe: le génie d'un style, Gap, Imprimerie Louis-Jean, 1960, pp. 1-17.

20 *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Champion, 1983 (1975¹), p. 13.

21 Jean Milly (*La phrase de Proust*, p. 25) appelle ce phénomène un "nombre", terme repris aux rhétoriciens classiques, ou encore "prose cadencée" (terminologie conforme à celle de H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1961).

ment ce dernier n'introduise des signes de ponctuation ou des alinéas dans ses manuscrits. Or c'est l'usage parcimonieux des virgules qui permet à la ponctuation proustienne d'être purement rythmique et de donner une figuration du souffle vocal.²²

L'impression de compacité rythmique et typographique se confirme si l'on se place d'un point de vue argumentatif: le discours de Proust est riche en particules de liaison (conjonctions, locutions adverbiales ...). Il est donc fortement lié. On peut le considérer comme dense dans la mesure où il est volontiers polysémique ("en être"). Enfin, les épisodes romanesques s'articulent les uns aux autres grâce à des indications de transition chronologique ou spatiale parfaitement explicites. Le narrateur (en cela tourné vers le XIX^e siècle) assume fortement sa fonction de régie; il se montre "liant".

Une volonté stylistique se fait jour qui tend vers l'homogénéité et la cohésion généralisées. Il en naît un effet de "sourdine"²³ qui doit nous retenir. Car l'intention stylistique du *continuo*, manifeste dans l'écriture de la *Recherche*, n'est pas sans évoquer le mode de lecture fictif attribué au personnage de la mère. Ce modèle fictif indiquerait donc une solution de compromis: cherchant à susciter un "rythme uniforme", bien tempéré, Proust lui-même aurait chargé l'exercice romanesque d'une fonction de modération passionnelle. Dans leur continuité, les rythmes de l'écriture semblent devoir apaiser un sentiment de culpabilité.

Mais si tout se ressemble, si tout est paragramme et mélodée, les contours de la phrase et de la signification se perdent et le rythme s'en trouve noyé! – Il n'en est évidemment rien. L'effet de glissement est limité dans son ampleur. De plus, sa

22 C'est la raison pour laquelle André Ferré a situé *La Recherche du temps perdu* "dans la grande tradition du style oral français (et même à l'occasion du style oratoire)". "Du message à la leçon", *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 2, 1952, p. 115.

23 C'est ainsi que Leo Spitzer désigna naguère les procédés d'atténuation caractéristiques du style de Jean Racine, style qui véhicule "un rationalisme posé, presque purement formel". Voir "L'effet de sourdine dans le style classique: Racine" (1931), *Études de style*, Paris, Gallimard, "Tel", 1970, p. 208-335 p. 208.

fonction – ou tout au moins son effet – est de voiler et de résorber une tendance esthétique parfaitement contraire. C'est une tendance aux séries discontinues qui composent le roman dans son ensemble. On peut considérer que cette tendance à la rupture constitue l'envers, sur le plan formel, du vécu de culpabilité qui sous-tend le processus d'écriture. C'est ce qu'illustre une lettre à Jacques Rivière où la configuration de la *Recherche* est présentée comme un ensemble de suites similaires:

Comme [mon œuvre] est une construction, forcément, il y a des pleins, des piliers, et dans l'intervalle des deux piliers je peux me livrer aux minutieuses peintures. Tout le volume sur la séparation d'avec Albertine, sa mort, l'oubli, laisse loin derrière lui la brouille avec Gilberte. De sorte qu'il y aura trois esquisses très différentes du même sujet (séparation de Swann avec Odette dans *Un amour de Swann* – brouille avec Gilberte dans *Les Jeunes Filles en fleurs* – séparation avec Albertine dans *Sodome et Gomorrhe*, la meilleure partie).²⁴

Le principe formel des "esquisses" successives, dont chacune amplifie la précédente, a pour fondement vécu la discontinuité caractéristique de l'expérience de l'amour. Cette discontinuité n'est pas sans affecter le sentiment du "moi" et du temps. Notons en effet que l'amour est abordé par son envers: la rupture ("brouille", "séparation", "mort", "oubli"). Mais c'est en tant que discontinue que l'expérience amoureuse assume un rôle structurant. C'est elle qui forme le "pilier[...]" multiplié sur lequel repose la "construction" romanesque. Bâtie sur des "intervalle[s]", cette dernière n'a rien d'ornemental elle assume une fonction de connaissance.

Le rôle heuristique assigné à la répétition en art (et en amour) se concrétise au sein même de l'œuvre, à la façon d'une mise en abîme. Le support en est bien entendu l'œuvre musicale de Vinteuil, incarnation même de la douleur d'aimer. Sorte de répondant fictif de Richard Wagner,²⁵ ce compositeur

24 Marcel Proust, Jacques Rivière, *Correspondance 1914-1922*, présentée et annotée par Philip Kolb, Paris, Gallimard, 1976, p. 114.

25 Voir Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 36. – Pour la vaste bibliographie concernant les rapports entre la *Recherche* et Wagner, nous renvoyons à l'article de Patrick Labarthe,

excelle dans l'art du leitmotiv. Or notre héros (en cela digne successeur de Charles Swann) déchiffre les phrases de Vinteuil comme une transposition de sa propre vie amoureuse. Le leitmotiv confère à cette vie une forme symbolique, il en scande l'évolution et le destin. Instrument d'introspection, il permet dès lors au personnage mélomane de considérer sa subjectivité amoureuse dans son essence abstraite. En ce sens, le leitmotiv nous apparaît comme un parfait instrument "sphygmographique". Mais, conformément à ce que Proust observe dans sa lettre à Jacques Rivière, le thème musical n'est révélateur qu'en vertu de la forme de présence qu'il lui est donné de revêtir, aussi bien dans la partition du Vinteuil que dans la vie du héros (et dans la *Recherche du temps perdu*): présence répétitive et intermittente.²⁶

3. Vers une poétique du rythme

La lettre à Jacques Rivière où Proust théorise le principe de composition de son œuvre, fondée sur la répétition en amour, possède sa réplique dans une page célèbre recueillie dans *Contre Sainte-Beuve*.

[...] pour m'en tenir au point de vue de la composition, j'avais simplement pour passer d'un plan à un autre plan, usé non d'un fait, mais de ce que j'avais trouvé plus pur, plus précieux comme jointure, un phénomène de mémoire. Ouvrez les *Mémoires d'outre-tombe* ou *Les Filles du feu* de Gérard de Nerval. Vous verrez que ces deux grands écrivains [...] connurent parfaitement ce procédé de brusque transition.²⁷

Ce que décrivent ces lignes est une esthétique de la syncope. Cette esthétique repose sur un "phénomène de mémoire", certaines réminiscences ayant servi de "transition" thématique

cité dans la note qui suit.

26 Voir l'analyse subtile de Patrick Labarthe: "C'est en effet le retour insistant du motif qui, thématissant la vie amoureuse, offre simultanément une *différenciation* de l'expérience que l'expérience elle-même ne parvient pas à fixer." "Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1, 2001, pp. 105-122, p. 110.

27 "À propos du style de Flaubert", *Contre Sainte-Beuve*, pp. 598 sq.

("jointure") entre certains épisodes du roman qui, quoique distants chronologiquement, entretiennent des liens de ressemblance. Chacun sait en effet que la mémoire du narrateur constitue dans la *Recherche du temps perdu* une sorte de carrefour thématique. Elle déploie les expériences fictivement vécues non pas dans leur ordre chronologique, mais selon un principe associatif²⁸. La narratologie réserve à ce procédé syncopique le nom de "syllepse". Quant à Proust, il parle d'"intermittences du cœur":

Ce phénomène de mémoire a servi de transition à Nerval, à ce grand génie dont presque toutes les œuvres pourraient avoir pour titre celui que j'avais donné d'abord à une des miennes: *Les Intermittences du cœur*. [*Ibid.*]

Même provisoire, le titre des "intermittences du cœur" avertit le lecteur d'un rythme qui serait inscrit dans l'œuvre et qui en scanderait le mouvement. Ce rythme formel aurait pour fondement thématique le "cœur", siège des passions. Nous retrouvons un principe "sphygmographique". Mais dans la version définitive du roman, la formule des "intermittences du cœur" est déçue de son statut de titre général. D'une façon tout à fait irrégulière, elle désigne, dans *Sodome et Gomorrhe II*, vers la fin du premier chapitre, le récit consacré au second séjour à Balbec.²⁹

Refoulée du frontispice du roman, échouée aux abords de *Sodome et Gomorrhe*, la formule place la problématique du rythme au cœur d'un épisode "sphygmographique" s'il en est puisque la culpabilité y devient un thème romanesque. Souvenons-nous: dans les pages en question de *Sodome et Go-*

28 L'"ordre" du récit tend dès lors vers l'achronie. C'est ce qu'a mis en évidence Gérard Genette, soulignant le "[...] caractère rétrospectivement synthétique du récit proustien, à chaque instant tout entier présent à lui-même dans l'esprit du narrateur, qui – depuis le jour où il en a perçu dans une extase la signification unifiante – ne cesse d'en tenir tous les fils à la fois [...]." *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 115 – voir aussi p. 121 pour le concept de "syllepse".

29 Pour l'histoire détaillée de ce titre, voir la *Notice* due à Antoine Compagnon dans le troisième volume de notre édition de référence (III., p. 1225 sq.).

morrbe II, le protagoniste, un jeune adulte au moment des événements, est soudainement visité par le souvenir de sa grand-mère, décédée bien des mois plus tôt. Le jeune homme en avait rayé la mort de sa mémoire car le souvenir en était trop coupable (“dans [s]a légèreté, [s]on amour du plaisir”, le petit-fils a peut-être hâté la mort de la vieille dame). Ce passé vite oublié fait donc brutalement irruption dans le présent:

[...] ce n'était qu'à l'instant – plus d'une année après son enterrement, à cause de cet anachronisme qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments – que je venais d'apprendre qu'elle était morte. [*Sodome et Gomorrhe II, I; III 152-153*]

Et le narrateur de gloser: “aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du cœur”. Deux temporalités se dégagent. Au temps subjectivement vécu (temps immobile, comme l'inconscient, et qui semble ignorer la chronologie) s'oppose “le calendrier des faits”: c'est le temps naturel, mesurable en heures et en années. De la rencontre, pour ne pas dire du heurt des deux temporalités naissent les “intermittences du cœur”. Concluons-en que la formule désigne le rythme propre au travail de deuil. C'est un rythme imprévisible, fondé sur la pression d'une perte refoulée. Ainsi que le héros, mûri, le reconnaît dans *Le Temps retrouvé*:

Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit; j'avais perdu ma grand-mère en réalité bien des mois après l'avoir perdue en fait [...]. [*Le Temps retrouvé*, IV 491]³⁰

30 Une telle description de l'expérience du deuil correspond largement à celle que Sigmund Freud élabore dans les années mêmes où Proust compose la *Recherche*: au gré de ses rêveries *intermittentes*, le sujet endeuillé cherche à se convaincre que l'être perdu continue à être présent, alors même que la réalité exige de s'en séparer impérativement. L'évidence de la perte subie s'impose donc par à-coups, et dans le temps. Il faut surtout écarter toute velléité d'identification au défunt, “ombre de l'Objet tombée sur le moi”. Cette menace d'une perte d'identité tient à la reviviscence de ruptures anciennes, télescopées dans le souvenir. Voir *Deuil et mélancolie* (1915, publié en 1917), *Œuvres complètes*, vol. XIII, édition établie par A. Bourguignon, P. Cotet, J. Lancher, Paris, P.U.F., 1994 (1988¹).

Mais la formule des "intermittences du cœur" est polysémique. Elle revêt dans le contexte de *Sodome et Gomorrhe* un sens tout aussi bien physiologique: le héros, terrassé par son chagrin soudain, ressent une "fatigue cardiaque". Il est victime d'une intermittence du cœur au sens médical du terme.³¹ Par là, il semble reproduire les symptômes manifestés par la grand-mère au moment où elle avait subi sa première "attaque d'urémie".³² Inconsciemment, le jeune homme semble donc s'identifier à l'aïeule disparue. L'arrêt cardiaque lui permet d'expié sa culpabilité tout en contournant l'évidence de la perte subie. Ce qui confirme cette identification, ce sont les mots de notre personnage contemplant une photographie de la vieille dame: "jamais je ne pourrais plus effacer cette contraction de sa figure, et cette souffrance de son cœur, ou plutôt du mien".³³ On comprend alors que l'indifférence apparente manifestée par le jeune homme au moment de la mort de l'aïeule, n'avait été que l'envers d'une altérité mal acceptée.

Mais ainsi, la séparation ne peut se faire. En rêve, le jeune homme répète indéfiniment le retour de la défunte. Celle avec qui il s'est confondu en pensée, devient, après sa mort, une visiteuse encombrante, une "atroce et divine présence".³⁴

Aussi douloureuse qu'elle soit, l'expérience des "intermittences du cœur" annonce une lumière qui ne se fera pleinement que dans l'esprit du héros parvenu au terme de sa carrière. En effet, la syncope ("trouble") de la mémoire subie par le jeune homme préfigure à bien des égards la future expérience du "temps à l'état pur".³⁵ On sait que c'est cette dernière qui lui permettra, quoique vieilli et malade, de se constituer en un écrivain. Certaines réminiscences sensorielles, fortuites mais répétitives, l'auront mis en état d'entrevoir

31 Dans une lettre à Eugène Fasquelle, Proust précise que l'expression d'"intermittences du cœur" "fait allusion dans le monde moral à une maladie du corps" (28 octobre 1912, *Correspondance de Marcel Proust*, 1912, t. XI, 1984, p. 257).

32 *Le Côté de Guermantes*, II, I (II 614). Lors du récit de cette attaque (II 607-608) apparaît par trois fois l'expression "avoir mal au cœur".

33 *Sodome et Gomorrhe* (III 156).

34 *Sodome et Gomorrhe*, II, I (III 161).

35 *Le Temps retrouvé* (IV 451).

“l’essence habituellement cachée des choses” et de se sentir “affranchi du temps”. Ce pressentiment, affermi par la répétition, agit comme un avertissement ultime. Il faudra “tâcher d’interpréter les sensations comme les signes d’autant de lois et d’idées, [les] convertir en un équivalent spirituel. Or [...] qu’était-ce autre chose que faire œuvre d’art?”³⁶

A ce sujet, le personnage de Bergotte s’avère un prédécesseur malheureux de notre personnage. Victime d’une syncope, Bergotte meurt au moment même où il semble bénéficier d’une révélation d’ordre esthétique. Il tombe foudroyé alors qu’il est en train de contempler un “petit pan de mur jaune de la *Vue de Delft*” du peintre Vermeer.³⁷ Plus tard, le héros expliquera à Albertine que les œuvres de ce dernier sont les “fragments d’un même monde”, en cela comparables aux “phrases de Vinteuil” ou encore à la “phrase type” de Barbey d’Aurevilly.³⁸ Il réfléchit alors à la “monotonie des œuvres de Vinteuil” et conclut “que les grands littérateurs n’ont jamais fait qu’une seule œuvre, où plutôt réfracté à travers de milieux divers une même beauté qu’ils apportent au monde.” Dans leur “monotonie” formelle (leurs “phrase[s] type”), les tableaux de Vermeer réverbéreraient donc un peu de “temps à l’état pur” que sa syncope aurait permis à Bergotte d’entrevoir, mais non plus de réaliser dans ses œuvres.

Mais revenons à notre héros. La question se pose de savoir sous quel aspect “les intermittences du cœur” constituent donc un “phénomène de mémoire” analogue aux réminiscences heureuses? Il apparaît en effet que comme ces dernières, les premières sont “involontaires” et s’associent à une sensation corporelle. Mieux encore, elles déterminent une renaissance du passé subjectif, prélude d’une intuition ayant trait à l’intemporel (ce dont témoigne la présence d’un vocabulaire

36 *Le Temps retrouvé* (IV 457).

37 *La Prisonnière* (III 692, III 877, III 879).

38 Cette dernière a trait à la culpabilité sexuelle dont la présence dans la *Recherche* semble avoir incité Proust à fréquenter Barbey tout au long de sa carrière: “C’est sans doute dans ce contexte de culpabilité sexuelle, homosexuelle même chez Proust adolescent, qu’est né le motif des intermittences du cœur [...]” (Luc Fraisse, “Marcel Proust lecteur de Barbey d’Aurevilly”, *Travaux de littérature*, VIII, 1995, Paris, Klincksieck, pp. 319-340, p. 325).

métaphysique "présence inconnue, divine" / "temps à l'état pur"):

Bouleversement de toute ma personne. [...] comme je souffrais d'une *fatigue cardiaque*, tâchant de dompter ma souffrance, je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. [...] Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère [...]; le visage de ma grand-mère [...] dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un *souvenir involontaire et complet* la réalité vivante. [*Sodome et Gomorrhe II, I; III 152-15*]

Si les ressemblances sont indéniables, il existe cependant une différence capitale entre les réminiscences libératrices et les intermittences de la mémoire endeuillée. Cette différence réside dans l'entité qui est soustraite au temps. C'est ici le sujet, là l'objet d'amour perdu (avec qui le sujet se confond toutefois). La question se pose dès lors de savoir comment le héros, qui dans ses rêves est hanté par une morte (plus tard doublée par Albertine disparue), pourra devenir un "homme affranchi de l'ordre du temps". Lui dont la vie amoureuse est marquée par une compulsion à la répétition, comment pourra-t-il donner le jour à une œuvre bien rythmée? Trois médiations auront été nécessaires.

Tout d'abord cette expérience de grâce que sont les réminiscences sensorielles, source d'une "leçon d'idéalisme".³⁹ Cette révélation première en entraîne une autre: l'œuvre à venir aura à se nourrir des illusions de la "vie passée":

Alors [...] une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que [les] matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs [...], dans la douleur [...]. [*Le Temps retrouvé*, IV 478]

Cette "vie passée" avait été marquée du sceau de la répétition (signe de son inanité). Mais après coup, et sur le modèle de l'expérience du "temps à l'état pur", la répétition apparaît

39 *Le Temps retrouvé* (IV 489).

comme l'indice d'une loi. Elle est la garante d'une constante d'ordre psychologique ou social. Ce sont ces constantes-là que le futur écrivain se promet de mettre au jour:

Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité (Idée) dont la contemplation nous donne aussitôt de la joie au lieu de la peine que nous avons. Tout l'art de vivre, c'est de ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités. [*Le Temps retrouvé*, IV 477]

Grâce à la médiation des réminiscences sensorielles, l'amour lui-même, vu sa dimension répétitive, devient source d'intellection.⁴⁰ Et le gain intellectuel, gage de la création active, console de la perte de l'être aimé. L'idée de sa mort devient plus tolérable; "l'atroce et divine présence" reflue au profit de la "divinité (Idée)".⁴¹

Mais pour accéder à la capacité de créer, il aura fallu deux médiations ultérieures. L'une consiste en la contemplation artistique. La musique de Vinteuil, nous l'avons vu, essaie "d'imiter, de recréer" les souffrances de l'amour, mais pour dégager "jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables [...]".⁴²

La dernière médiation nécessaire consiste en un exercice spirituel de type "port-royaliste".⁴³ Il faut procéder à un "redressement de l'oblique discours intérieur", se déprendre des leurres de l'amour-propre, et en particulier rendre aux êtres aimés leur altérité:

40 Voir Gilles Deleuze: "L'incarnation des essences se poursuit dans les signes amoureux, et même dans les signes mondains. La différence et la répétition restent alors les deux pouvoirs de l'essence." *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1964, p. 83.

41 Voir Yves Tadié: "[...] si l'expérience des 'Intermittences du cœur' est incomplète, puisqu'elle ne révèle que la mort, [...] de la tasse de thé tout Combray sort pour n'y plus rentrer [...]" *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, "TEL", 1971, p. 305.

42 "Un amour de Swann", *Du côté de chez Swann*, II (I 343).

43 *Le Temps retrouvé* (IV 473).

[Le] travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire [...] qu'il nous fera suivre." [*Le Temps retrouvé*, IV 475]

L'écrivain qui reparaît les différentes étapes de sa vie amoureuse effectue un véritable travail de deuil. En effet, le narrateur conçoit le deuil exactement dans les mêmes termes que l'activité de création littéraire. C'est une répétition en sens inverse:

[...] avant de l'[Albertine] oublier tout à fait, comme un voyageur qui revient par la même route au point d'où il est parti, il me faudrait, avant d'atteindre à l'indifférence initiale, traverser en sens inverse tous les sentiments par lesquels j'avais passé avant d'arriver à mon grand amour. [*Albertine disparue*, IV 138]

Activité de répétition, le deuil rend intelligible la loi en amour. De la "divinité atroce" il conduit à la "divinité (Idée)". La répétition compulsive cède le pas aux joies de l'intelligence:

Et la récapitulation que je faisais des déceptions de ma vie, en tant que vécue, [...] rapprochait [...] des désappointements différents. Je sentais bien que la déception du voyage, la déception de l'amour n'étaient pas des déceptions différentes, mais l'aspect varié que prend [...] l'impuissance que nous avons à nous réaliser [...]. [*Le Temps retrouvé*, IV 456]

Les conséquences esthétiques d'une telle vision créatrice sont connues: l'œuvre d'art s'élèvera sur le contrepoint entre deux sources d'inspiration: les essences intemporelles et les lois élaborées grâce à une longue expérience de la vie en société (source des "intermittences du cœur"). Voilà qui annonce un art des intervalles thématiques:

Je sentais pourtant que ces vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité [...] pourraient enchâsser [...] ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent [...]. [*Le Temps retrouvé*, IV 477]⁴⁴

⁴⁴ Quant à la genèse des deux "pôles" de l'inspiration proustienne, intemporel et humain, voir Jean Milly, *Proust et le style*, seconde édition aug-

Reste une énigme à éclaircir. Le narrateur ne souffle mot, dans *Le Temps retrouvé*, de son ancienne expérience des intermittences affectives. Ce silence n'a pas échappé aux commentateurs de la *Recherche*, qui concluent que les intermittences du cœur constituent des "réminiscences malheureuses que jamais l'art ne transcendera".⁴⁵

Il est permis d'observer que "les intermittences du cœur" ont été très tôt "transcend[ées]" en faveur d'un art de la sentence. Bien avant les pages décisives du *Temps retrouvé*, la séparation d'avec Gilberte Swann détermine le héros-narrateur à ériger la discontinuité de la mémoire en une loi de la vie amoureuse:

D'ailleurs si je m'arrangeais toujours, avant d'aller chez Mme Swann, à être certain de l'absence de sa fille, cela tenait peut-être autant qu'à ma résolution d'être brouillé avec elle, à cet espoir de réconciliation qui se superposait à ma volonté de renoncement (bien peu [de renoncements] sont absolus, au moins d'une façon continue, dans cette âme humaine dont une des lois, fortifiée par les afflux inopinés de souvenirs différents, est l'intermittence) et me masquait ce qu'elle avait de trop cruel. [*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I; I 581]

Enfin, les dernières pages du *Temps retrouvé* présagent une transcendance du moins partielle (puisque intermittente) de l'expérience amoureuse:

[...] dans les heures où on travaille on sent si bien l'être qu'on aime se dissoudre dans une réalité plus vaste qu'on arrive à l'oublier par instants et qu'on ne souffre plus de son amour, en travaillant, que comme de quelque mal purement physique où l'être aimé n'est pour rien, comme d'une sorte de maladie du cœur. [*Le Temps retrouvé*, IV 483]

Les "intermittences du cœur" ont donné lieu à des intermittences de l'écriture. Un battement s'instaure entre la souffrance d'aimer et la joie de penser: "Ce sont nos passions qui esquissent nos livres, [c'est] le repos d'intervalle qui les écrit."⁴⁶ Cette transcendance tient à l'intervention d'une ins-

mentée d'un complément biographique, Genève, Slatkine Reprints, 1991, p. 162 et 112.

⁴⁵ Notice d'Antoine Compagnon, *Sodome et Gomorrhe* (III 1227).

⁴⁶ *Le Temps retrouvé* (IV 486).

tance tierce : Le lecteur. C'est en pensant à lui que l'écrivain voudra "se détacher des êtres pour en restituer la généralité et donner [notre] amour, la compréhension de [notre] amour, à tous, à l'esprit universel."⁴⁷ Voilà qui est capital: les "généralités" et les "idées" n'ont d'autre finalité que de faire l'objet d'une réappropriation par chaque lecteur singulier:

[...] mon amour auquel j'avais tant tenu, serait, dans mon livre, si dégagé d'un être que des lecteurs divers l'appliqueraient exactement à ce qu'ils avaient éprouvé pour d'autres femmes. [*Le Temps retrouvé*, IV 481]

Invité à s'identifier aux personnages à venir en fonction de sa propre subjectivité amoureuse, c'est le lecteur qui rachète le temps perdu. Lisant le roman à son propre rythme, il insufflera à cette prose si peu commune "une sorte de vie sentimentale et continue".

Tout lecteur de Proust perçoit immédiatement cette injonction, confronté qu'il est aux particularités d'une phrase qui l'oblige à prendre son parti quant à sa diction.⁴⁸ Admirable d'empathie nous paraît à cet égard le témoignage d'André Gide, dont la lecture orale, effectuée sur un mode tour à tour *lento* et *veloce*, reproduit les rythmes que la fiction de la *Recherche* dit caractéristiques de la diction maternelle:

Mais attendez seulement mon retour et je vous lis ces interminables phrases à haute voix: [...] j'orchestre à ma façon les incidentes, je les nuance, tempérant ou précipitant mon débit; et je vous prouve que rien n'est superflu dans cette phrase, qu'il n'y fallait pas un mot de moins pour en maintenir les plans divers à leur distance et pour permettre à sa complexité un épanouissement total.⁴⁹

Transmettant à une lectrice future le rythme de l'écriture proustienne, Gide rachète en quelque sorte le refus qu'il avait naguère opposé à la parution de *Du côté de chez Swann* aux éditions de la Nouvelle Revue Française.

47 *Le Temps retrouvé* (V 476).

48 Pour une discussion du style oral de Proust, fait pour être lu à haute voix, voir Jean Milly, *La phrase de Proust*, pp. 199-203.

49 "Billets à Angèle. III. A propos de Marcel Proust.", *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924, p. 46.

Abstract

Ausgehend vom fiktiven Thema des Rhythmus in der *Recherche du temps perdu* zeigt dieser Aufsatz, dass Rhythmus dort gedacht wird als ein Phänomen an der Schnittstelle zwischen sinnlicher Erfahrung und abstrakter Bedeutung der Sprache. Erfahrbar wird er im Prozess des Lesens; es bedarf einer Rezeptionsästhetik, um ihm gerecht zu werden.

Eine stilistische Untersuchung, die sich auf Arbeiten von Jean Milly stützt, erläutert daraufhin, wie sich ein solcher Rhythmus auch im Text der *Recherche* manifestiert, nämlich als eine Form von *legato* oder *continuo* auf verschiedenster Ebene (Phonetik, Betonung, Syntax). Seine poetologische Funktion wiederum ist in der Fiktion angelegt (man erinnere sich an die Leseszene, die auf das berühmte "drame du coucher" in "Combray I" folgt): Rhythmisch monotones Sprechen verspricht Mässigung von Leidenschaft, Dämpfung insbesondere jenes Schuldgefühls, das dem Schreiben anhaftet, seit Romanlektüre in "Combray I" Gegenstand (und Spiegel) des oedipalen Konflikts wurde. Genau dieses Schuldgefühl ist es, das andererseits zu den "intermittences du cœur" führt, dem Hereinbrechen verdrängter Vergangenheit nämlich. Dieses Erlebnis nun schlägt sich im narrativen Prozedere der "Syllepse" nieder. Die Suche nach einem Ausgleich zwischen *continuo* und Syllepse wird abschliessend erläutert als ästhetische Bedingung einer Bewältigung von erlebter Schuld.