IMAGINER L'ŒUVRE D'ART : DU FRAGMENT ET DE L'UNITÉ DANS L'ÉCRITURE. LECTURE DE PROUST PAR GILLES DELEUZE

Carmen ANDREI*

Abstract : *My study aims at analyzing Proust's imaginary, namely the work of art in general and the literary creation in particular, such as the author himself develops and argues in* À la recherche du temps perdu, *especially in* La Prisonnière *and* Le Temps retrouvé. *In support of my observations and comments, I use the study made by Gilles Deleuze,* Proust et les signes, *this one being the first interpreter who has noticed the connections between the original unity of the work and the fragment (the crumbling of the parties) and who has proposed the "vases clos" theory. I emphasize the manifestations of the self-contemplation which are defining for Proust's imaginary.*

Keywords*: imaginary, fragment, unity, self-contemplation.*

Lorsque Gilles Deleuze offrait une lecture de Proust, *autre* par rapport à l'exégèse déjà consacrée et classique, il ouvrait ainsi de nouvelles « pistes » dans la réception d'une œuvre déconcertante, réputée difficile, voire opaque pour un lecteur non avisé. Il faisait paraître *Proust et les signes* dans une première édition en 1964 aux Presses Universitaires de France. Ensuite, il choisit d'augmenter cette édition d'un chapitre en 1970 et de rééditer le livre avec une nouvelle organisation interne : il divisait la seconde partie de son livre – *La machine littéraire* – où il analysait la production et la multiplication des signes du point de vue de la composition de *La Recherche* en plusieurs chapitres[1]. Je retiens ce livre qui me servira d'appui argumenté à mes analyses puisque Gilles Deleuze y touchait à une problématique particulièrement intéressante : celle du *fragment* et de *l'unité*, dans le 2e chapitre de la seconde partie (Deleuze, 1970 : 140-147). La citation de départ qui m'aidera à développer mes propos se présente comme suit :

> Prétendre que Proust avait l'idée même confuse de l'unité préalable de la *Recherche*, ou bien qu'il l'a trouvée par après, mais comme animant dès le début l'ensemble, *c'est lire d'un mauvais œil*, lui appliquer des critères tout faits de tonalité organique qu'il refuse précisément, se fermer à la conception si nouvelle d'unité qu'il était en train de créer. Car c'est bien de là qu'il faut partir : la disparité, l'incommensurabilité, l'émiettement des parties de la *Recherche*, avec les ruptures, hiatus, lacunes, intermittences qui en garantissent l'ultime diversité (*ibidem* : 140)[2].

Deleuze récuse donc une lecture de Proust qui considérerait qu'il disposait, au moment où il allait écrire la *Recherche* ou lors de l'écriture de celle-ci d'une conception de l'unité comme totalité organique – d'une unité pleine, pleinement logique, par voie de conséquence. Lire de la sorte, c'est « lire d'un mauvais œil », c'est à la fois attribuer à Proust une conception de l'unité que l'auteur récuse et ne pas comprendre la nouvelle unité qu'il tente de créer. Cette nouvelle unité, c'est une unité *de* et *dans* la disparité, l'émiettement des parties. J'entends par là qu'il y a unité parce que la diversité est

* Université « Dunărea de Jos » de Galaţi, Carmen.Andrei@ugal.ro

[1] C'est à cette édition que je ferai référence dans mon article.

[2] C'est nous qui soulignons en italiques.

BDD-A6054 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:12 UTC)

irréductible et il faut partir de là, des ruptures, des lacunes, des hiatus dont l'œuvre est faite, et qui constitue un principe organisateur (à son insu ?)

Suite à une analyse approfondie de la *Recherche* que j'ai entamée il y a quelques années, j'arriverai à mettre en évidence cette idée d'*émiettement* (ruptures, lacunes, intermittences, etc.) en donnant quelques exemples issus des constats reconnus à l'unanimité par les exégètes les plus consacrés :

De la construction temporelle du roman

Tout lecteur remarque que l'évolution du roman ne se fait pas de façon continue, progressive. Une série de *moments* surnagent dans la mémoire, étalés sur divers laps temporels plus ou moins longs : une matinée, deux années (le plus long). Rien n'est peint au hasard : chaque moment est lié à un lieu bien précis (Combray, Paris, Venise, Balbec, etc.) En dehors de ces moments, aucun autre souvenir ne survit. Dans cette perspective, la *Recherche* apparaît comme une série de blocs discontinus, juxtaposés. Entre ces blocs il y a des *hiatus* (qui durent parfois plusieurs années), des blancs temporels où l'on ne sait pas ce qui se passe. On peut inventorier au moins une douzaine de moments. Les deux premiers livres, *Swann* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* comportent quatre moments :

1. Combray, synonyme de l'enfance ;
2. Le Paris de Swann (évoqué quinze ans en arrière) dans *Un amour de Swann* ;
3. Le Paris des Champs-Élysées (l'amour pour Gilberte notamment) ;
4. Balbec – une saison d'été (deux ans plus tard).

Les « vases clos »

Le titre du chapitre de Deleuze, *Les boîtes et les vases* tire son origine des deux figures fondamentales relatives à l'émiettement des parties et aux ruptures. Ces deux figures fondamentales dont je traiterai par la suite concernent soit le rapport *contenant-contenu*, soit le rapport *parties-tout*.

La première figure est celle de l'emboîtement : « […] les choses, les personnes et les noms sont des boîtes, d'où l'on tire quelque chose d'une toute autre forme, d'une toute autre nature, contenu démesuré » (*ibidem* : 140). L'image qui domine cette première figure est celle des boîtes entrouvertes dont le narrateur expliquera, déliera, développera le contenu « incommensurable au contenant » (*ibidem* : 141). La notion *d'après-coup* est importante et fonctionne comme une clé qui ouvre le texte de Proust vers une meilleure compréhension. Elle va de paire avec l'auto-contemplation :

> […] je songeais combien tout de même ces œuvres participent à ce caractère d'être – bien que merveilleusement – toujours incomplètes, qui est le caractère de toutes les grandes œuvres du XIX^{e} siècle ; du XIX^{e} siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle et extérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas (*ibidem* : 141).

La deuxième figure est dominée par l'image des vases clos : des parties asymétriques et non communicantes coexistent, soit comme des moitiés bien séparées, soit comme des « côtés » ou des chemins opposés, soit comme des prises dans un tourbillon. Dès lors, l'activité du narrateur Marcel consistera à élire, à choisir. L'image du vase clos marque

BDD-A6054 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:12 UTC)

l'opposition d'une partie avec un voisinage sans communication. Un exemple évident pour soutenir l'idée de cette deuxième figure est représenté par « les deux côtés » de la *Recherche*, Méséglise et Guermantes qui sont éminemment des vases clos, sans communication. On se promène ou du côté de Méséglise (du côté de chez Swann), ou du côté des Guermantes. L'expression de *vase clos* appartient à Proust même, elle est consacrée par lui-même comme le souligne Deleuze en le citant directement : « C'est ainsi que les deux côtés de la *Recherche*, le côté de Méséglise et le côté des Guermantes se tiennent juxtaposés, « inconnaissables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux d'après-midi différents » (Deleuze, 1970 : 150).

Les deux espaces clos, hétérogènes convergent finalement dans *Le Temps retrouvé* : « entre ces routes des transversales s'établissaient » (Proust, 1954 : 1029). Gilberte révèle un sentier entre les deux promenades. Une autre clé de voûte qui relie les transversale est *le bourdon*: c'est un insecte transversal par excellence, qui fait communiquer les fleurs séparées et les sexes cloisonnés. Il en va de même pour les personnages qui ont souvent deux visages, deux faces, deux personnalités qui ne communiquent pas. Albertine par exemple, a un visage qui répond à la confiance et un qui réagit au soupçon jaloux.

On se questionne par la suite : quelle serait donc la signification de ces vases clos ? Pour Gilles Deleuze, les vases clos montrent que la totalité est toujours statique et dénuée de sens profond, elle est donc illusoire. Pour étayer cette réponse, un passage de Proust est cité :

> Ce que nous croyons notre amour, notre jalousie, n'est pas une même passion continue, indivisible. Ils se composent d'une infinité d'amours successives, de jalousies différentes et qui sont éphémères, mais par leur multitude ininterrompue donnent l'impression de la continuité, l'illusion de l'unité (Deleuze, 1970 :152).

Il y a cependant un système de passage qui existe entre les vases clos ou les parties closes, mais il n'est ni un moyen de communication directe, ni un moyen de totalisation. Toute l'œuvre consiste à établir ce que Deleuze nomme des « transversales » qui font sauter d'un côté à l'autre, d'une monde à un autre, mais qui ne réduisent jamais le multiple à un tout. Ce sont ces transversales qui affirment l'unité recherchée par Proust, « l'unité très originale *de* ce multiple » (*ibidem* : 153). Deleuze souligne le *de* pour marquer qu'il s'agit d'un génitif objectif et subjectif : l'unité du multiple provient du multiple, elle est constituée par lui, par ses fragments « irréductibles au Tout (*ibidem* : 153). C'est ainsi que la jalousie est transversale de la multiplicité amoureuses ; le voyage, de la multiplicité des lieux ; le sommeil, de la multiplicité des moments (le début de la recherche est un exemple illustratif), etc.

En note, Deleuze se livre à une analyse d'un extrait des *Jeunes filles en fleurs*. Citons Proust d'abord :

> Le train tourna… et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu.

Deleuze commente de la sorte : « […] ce texte invoque bien une continuité et une totalité ; mais l'essentiel est de savoir où celles-ci s'élaborent – ni dans le point de vue ni dans la chose vue, mais dans la transversale, d'une fenêtre à l'autre » (Deleuze, *op. cit.* : 153). Pour atteindre la notion de transversale, le philosophe dépasse les mots « une vue totale et un tableau continu » qui pourraient lui être opposés (« Proust recherche

BDD-A6054 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:12 UTC)

bien une totalité, la preuve en est qu'il parle de vue totale, de tableau continu […] », (*ibidem* : 153). À mon sens, ce syntagme « une vue totale et un tableau continu » indique une irréductibilité des fragments à tout puisque, si on désirait à toutes fins faire de l'expression citée, « une vue totale et un tableau continu », une valorisation de tout, il faudrait encore compter avec la conjonction *et* qui ne peut relier que ce qui est séparée de façon irréductible: la vue et le tableau ne peuvent fusionner.

Gilles Deleuze conclut son chapitre par une réflexion sur le temps, sur le temps comme *transversale*, transversale de tous les espaces possibles, y compris des espaces de temps. Se référant à Bergson qui pensait que le temps signifie que « tout n'est pas donné : le Tout n'est pas donnable », Deleuze interprète cette formule comme l'affirmation de l'unité du multiple. Le temps affirmerait ainsi l'unité cherchée par Proust, celle qui ne réduit pas le multiple. Je cite à l'appui les dernières lignes du chapitre :

> […] le temps a l'étrange pouvoir d'affirmer simultanément des morceaux qui ne font pas un tout dans l'espace, pas plus qu'ils n'en forment pas un par succession dans le temps. Le temps est exactement la transversale de tous les espaces possibles, y compris des espaces de temps (*ibidem* : 157).

Unité et multiple *vs* unité et fragment dans un fragment de *La Prisonnière*

Je ferai la lecture-analyse d'un fragment tiré de *La Prisonnière* qui apparaît comme une réflexion sur la tension entre l'unité et le multiple et l'unité et le fragment, définitoire pour comprendre la conception proustienne sur l'œuvre d'art.

Proust distingue deux types d'unité, une *unité de projet*, qui est une unité logique correspondant à un « seul et transcendant dessein », froide, artificielle (comme une thèse), factice, et une *unité d'après-coup*, plus réelle, non factice, vitale, rétroactive. Cette unité n'est pas prévue au départ, elle ne surgit qu'après-coup et « tout d'un coup dans *l'ivresse* et *l'enthousiasme* de *l'illumination rétrospective*. Elle est celle de « toutes les grandes œuvres du XIX^{e} siècle ».

Dans cette perspective, *le morceau*, le fragment est premier. Il est composé pour lui-même dans un moment d'inspiration. Par exemple,

> Wagner [a tiré] de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore, et s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac […] (Proust, 1954, III : 160-161)

Avant de citer Wagner qui trouble l'écrivain par une « habilité vulcanienne » (Deleuze, *op. cit.* : 161), Proust donne comme exemple Balzac qui a écrit sans penser, « sans s'arrêter à celui qui a vu après-coup dans ses romans une *Comédie humaine* » ((Proust, 1954, III : 160-161). Chaque morceau a sa note propre, la « pureté de Raphaël », la « simplicité de l'Évangile » (*ibidem* : 160-161).

À un moment donné, il y a *auto-contemplation* (ce qui correspond à la notion de *réflexivité* chez les modernes), l'auteur se regarde travailler, se juge, *se lit* – « jetant sur ses ouvrages le regard […] » (*ibidem* : 160-161). Grâce à cette illumination rétrospective, il revient sur tout ce qu'il a fait et y *découvre* une unité que l'œuvre « n'a pas ». Il faut alors ajouter le dernier et plus sublime « coup de pinceau ». L'unité est une fiction, l'œuvre n'a pas d'unité, mais par un dernier coup de pinceau, par une dernière touche de fiction (de travail sur le nom des personnages, des préfaces, etc.). L'unité

BDD-A6054 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:12 UTC)

vitale, d'une certaine façon, n'existe pas ou n'existe que grâce à un coup d'écriture, un tour de force. Citons Proust à l'appui :

> Unité ultérieure, non factice, sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui, à grand effort de titres et de sous-titres, se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein. Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre les morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre ; unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution. Elle est (mais s'appliquant cette fois à l'ensemble) comme tel morceau composé à part, né d'une inspiration, non exigé par le développement artificiel d'une thèse, et qui vient s'intégrer au reste (*ibidem* : 161).

Les exemples pris par Proust sont les poèmes disparates de Victor Hugo, qui ont engendré par la suite *La Légende des siècles* et les essais fragmentaires de Michelet, qui ont généré *La Bible de l'Humanité*. Citons de nouveau les romans de Balzac qui composent la *Comédie humaine* et les morceaux de Wagner qui entrent dans un opéra et des quatre opéras qui constituent la Tétralogie.

À ce point de l'analyse, il importe de se demander si ce phénomène de *l'illumination rétrospective* s'applique à Proust. Autrement dit, la *Recherche* est-elle le fruit d'une telle illumination ? L'illumination finale du *Temps retrouvé* est-elle une illumination rétrospective ? Mais aussi, ces deux pages de la *Prisonnière* sont-elles l'équivalent des préfaces de Michelet ?

Le thème de l'inachèvement – « le caractère [de grandes œuvres] d'être toujours incomplètes » – est lié à l'auto-contemplation, respectivement à la réflexivité. Le lien très subtil à expliquer existe – Proust ne le fait pas – il existe depuis 1800, l'École d'Iéna l'avait déjà programmé. Il se décline comme suit :

a) *au sens concret*, immédiat, il est exact que les grandes œuvres sont inachevées (voir les exemples évidents de Balzac, de Hugo, de Wagner, etc.) Il semble que le projet unificateur lance dans ses synthèses, de prévisions gigantesques, trop « hasardeuses ». mais ce n'est peut-être que le signe d'un inachèvement plus profond, qui existerait même si le projet était complètement réalisé.

b) *au sens sémantique*, l'œuvre ouverte dont le sens est toujours fuyant, instable pousse le lecteur à *essayer* de l'achever. Peut-être, parce que la réflexivité établit une tension, une dualité, une oscillation, une ambiguïté, un déboîtement qui ne peut être résolu. Cette tension entre le fragment et l'unité ne laisse plus le lecteur en repos.

La scène de l'illumination rétrospective, autrement appelée *rétroaction*, est une scène de lecture. C'est en se relisant que survient cette illumination. La rencontre de la tension, de l'instabilité, c'est la lecture même. Dès lors, toutes les *transversales*, si elles affirment, comme le pense Gilles Deleuze, l'unité désirée par Proust, sont, à notre avis également, des *allégories de la lecture*. Autrement dit, décrire le va-et-vient d'une fenêtre à l'autre pour rentoiler les fragments intermittents et opposites, c'est décrire le mouvement de la lecture. Je me pose la question pour chaque transversale.

Dans un chapitre d'*Allégories de la lecture*, consacré à Marcel Proust, Paul de Man a déjà mis en évidence le lien entre le va-et-vient et la lecture. Dans ce texte, qui

BDD-A6054 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:12 UTC)

est un hommage au critique Georges Poulet[1], Paul de Man commence son analyse en reprenant un aspect sur lequel *L'Espace proustien* avait insisté : le mouvement de va-et-vient entre la prospection et la rétrospection constitue la spécificité du roman proustien. De Man associe ce mouvement d'aller-retour au mouvement de re-lecture auquel nous invite le texte de Proust. Pourquoi serions-nous conviés à une telle re-lecture ? Cela est dû, selon Paul de Man, à la complication de la phrase *et* du récit. La phrase proustienne, très longue et d'une haute complexité grammaticale, nécessite de la part du lecteur une attention très soutenue. Dès que celle-ci se relâche, moi, en tant que lectrice attentive, je la reprends, aux yeux de mouche et la relis. La récit, quant à lui, par sa longueur, sa complexité, ses personnages, réclame pour le moins une lecture partielle.

Conclusions

Proust n'avait pas l'idée de l'unité préalable de la *Recherche*. Il n y a pas chez lui ce que l'on appelle une « totalité organique », une « unité logique ». Il en crée donc une nouvelle conception. Les parties de la *Recherche* restent morcelées, fragmentées sans que rien leur manque. Ce sont des parties éternellement partielles qui, cependant forment et ne forment pas un tout : aucune unité organique, aucune unité logique ne donne la totalité organique, mais les parties convergent vers la définition d'un logos. Les essences, les points de vue sur le monde ne forment, eux non plus, ni une unité, ni une totalité.

La Recherche est bien inachevée dans les deux sens, au sens concret et au sens sémantique : les parties ne sont pas finies (si Proust avait vécu plus longtemps, il aurait vraisemblablement pu les accroître). De surcroît, l'instabilité entre les fragments et l'unité, le multiple et l'unité fait que la lecture est interminable.

Le caractère nécessairement inachevé des grandes œuvres et l'ajout, le dernier coup de pinceau, qu'elle ne cesse de réclamer à leurs auteurs font peut-être de ces textes des textes « illisibles » pour leurs auteurs. J'entends « illisible » au sens que Maurice Blanchot a donné à ce mot dans un paragraphe de *L'Espace littéraire* intitulé « Noli me legere ». Dans ce passage Blanchot dit que l'écrivain n'a pas d'autre possibilité que d'écrire / imaginer toujours cette œuvre, donc ajouter sans cesse. L'écrivain est obligé de faire retour à ce qui a suscité son écriture, donc il se retrouve dans la même situation originaire, au début de sa tâche.

La communication entre les parties closes / les vases clos de la *Recherche* se réalise par la *transversale*. La réponse à la question de l'illumination rétrospective est affirmative : il y a de l'illumination finale dans *Le Temps retrouvé*. Où se trouve donc l'unité de Proust ? La réponse la donne lui-même lorsqu'il cite comme exemple Balzac : l'unité est découverte au fur et à mesure par l'auteur lui-même comme un effet de ses livres. L'*un* ou le *tout* résulte des parties « subalternes », du morcellement ou de la disparité. L'unité se réalise par les transversales, une dimension de la transversalité qui relie les espaces clos. Les systèmes de passage(s) convergent au niveau macrostructural.

Bibliographie

Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1re éd. 1964, 2e éd. 1970, Paris

[1] Voir dans ce sens, Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, t. I, Paris, Plon, 1950 et *Études sur le temps humain*, t. II – *La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, où les analyses sont amplement détaillées.

BDD-A6054 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:12 UTC)

Bataille, Georges, « Digression sur la poésie et sur Marcel Proust » in *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, collection « Idées », n° 128, 1955
a Blanchot, Maurice, « L'expérience de Proust », « Le chant des sirènes » in *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, collection « Idées », n° 246, 1959
b Blanchot, Maurice, « Nietzsche et l'écriture fragmentaire. Parole de fragment » in *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969
Lacoue-Labarthe Ph. et Nancy, J.-L., « L'exigence fragmentaire » in *L'absolu littéraire (Théorie de la littérature du romantisme allemand*), Seuil, Paris, collection « Poétique », 1978
Man, Paul de, *Allégories de la lecture*, traduit de l'anglais par Thomas Trezise, Éd. Galilée, Paris, 1989
Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière. Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, t. III.

BDD-A6054 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:12 UTC)