

LA PREUVE PAR PROUST

[Marc Escola](#)

Presses Universitaires de France | « Nouvelle revue d'esthétique »

2020/2 n° 26 | pages 53 à 68

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130826569

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-2-page-53.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

MARC ESCOLA

La preuve par Proust

I.

Dans ce qu'il est désormais convenu d'appeler la « suite bardadraque », Gérard Genette n'aura livré finalement que peu de confidences qui invitent à une relecture sinon à une réévaluation de son œuvre théorique, regardée par lui comme achevée avec le siècle, et comptant sans doute pour rien les circonstances biographiques qui ont pu présider à son élaboration. À la différence de Frédéric, Gérard n'avait guère le goût du *post-scriptum*, à deux exceptions près qui sont dans toutes les mémoires.

La première, c'est bien sûr *Nouveau Discours du récit* qui revient en 1983 sur un essai paru une décennie plus tôt pour traiter non de sa genèse mais de sa réception. On n'a pas assez souligné, de ce côté-ci de l'Atlantique, que la seule confidence biographique sur laquelle s'ouvre *Nouveau Discours du récit* pour éclairer l'élaboration de « Discours du récit » est très largement apocryphe, et j'ai peut-être eu tort de feindre naguère de la prendre au sérieux : c'est la fameuse anecdote climatique qui justifie le choix d'*À la recherche du temps perdu* comme unique corpus pour l'élaboration d'une théorie des formes narratives :

[...] le propos, conçu si je ne m'abuse pendant l'hiver (février-avril) 1969 à New Harbour, Rhode Hampshire, où je me trouvais fréquemment retenu chez moi par les congères, [était] d'éprouver et systématiser quelques catégories, déjà entrevues çà et là [en n. : « Frontières du récit », « Vraisemblance et motivation », « Stendhal », « D'un récit baroque », *Figures II*, 1969] sur le seul texte dont je disposais « à domicile » : les trois volumes Pléiade de la *Recherche* et sur les débris d'une mémoire littéraire déjà passablement sinistrée [...].

Que mes collègues de Harkness University, qui s'enorgueillissent à juste titre d'une des meilleures bibliothèques du monde, et qui osent s'y rendre par tous les temps, me pardonnent ce parallèle doublement incongru [avec la façon elle souveraine dont Erich Auerbach, privé ailleurs de bibliothèque, écrivit un jour *Mimésis*], qui ne figure ici que pour l'amour du « petit fait vrai ^[1] ».

L'amour du petit fait vrai doit ici moins à Stendhal qu'à Borges, ou au Nabokov de *Feu Pâle* : Rhode Hampshire est un État-chimère, qui tient de

1. *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, § II, p. 9 (rééd. dans *Discours du récit*, « Points », 2007 p. 296).

Rhode Island et du New Hampshire, et qui est à la carte des États-Unis ce que le quai 9¾ est au plan de la gare de King's Cross depuis *Harry Potter* ; si New Harbor est (par ailleurs) un village du Maine, New Harbour est un district de Terre-Neuve, en territoire canadien ; quant à Edward S. Harkness, il n'a jamais donné son nom à l'Université dont il fut pourtant l'un des principaux bienfaiteurs : Yale University, à New Haven, dans le Connecticut donc, où Genette dispensa en effet cet hiver-là, durant ce qui fut aussi son premier séjour américain, un séminaire sur Proust comme *visiting professor*. Ce qu'enseigne la confiance, et l'œuvre tout entière de Gérard Genette, c'est qu'on a toujours tort de cultiver l'esprit de sérieux.

La seconde exception tient dans l'essai « Du texte à l'œuvre » placé en tête de *Figures IV*, dont la parution en mars 1999 constitua une heureuse surprise pour tous ceux qui pouvaient croire la série des *Figures* abandonnée depuis *Figures III*, vingt-sept ans plus tôt. Cet essai, que son auteur qualifiait sans rire, c'est-à-dire avec ce qu'il faut d'humour noir, « d'exercice d'autodiction préposthume », donnait à lire la version augmentée d'une conférence prononcée à la Maison française de New York University en octobre 1997, où le théoricien s'employait à retracer son « parcours intellectuel » depuis son premier texte publié, en 1959, jusqu'à la parution en cette même année 1997 du second volume de *L'Œuvre de l'art*, qui constituait alors et resta manifestement pour lui le terme de son entreprise théorique. Genette s'en est ensuite tenu à cette autobiographie intellectuelle, déclinée depuis lors dans toutes les interviews sans que la « suite bardadraque » vienne interférer vraiment avec cette version durablement autorisée^[2]. Le travail sur Proust mené à New Haven début 1969 y est expédié en quelques lignes, et « l'analyse d'ensemble de la *Recherche du temps perdu* » mentionnée comme une simple « pierre de touche, ou plutôt une expérience de terrain, comme disent les ethnologues, pour un essai de théorie générale des structures narratives »^[3].

L'intérêt pour « l'analyse du récit » se trouve quant à elle imputée à la commande par Roland Barthes d'un article pour le numéro 8 de la revue *Communications* paru en 1966 (ce fut, comme on sait, « Frontières du récit ») :

J'entrai à reculons dans ce champ [l'analyse du récit] qui ne m'attirait pas spécialement, ayant toujours, jusqu'alors (et sans doute un peu au-delà), considéré la mécanique narrative comme la fonction la moins séduisante de la littérature, roman compris, comme en témoigne assez mon essai, écrit en 1965, sur les « Silences de Flaubert » [dans *Figures I*, 1966], qui est une apologie des aspects non narratifs, voire anti-narratifs, chez ce romancier paradoxal, pour qui le récit était « une chose très fastidieuse^[4] ».

II.

Si l'on franchit maintenant le Rubicon qui sépare la collection « Poétique » de la collection « Fiction & Cie » au sein des mêmes éditions du Seuil, les rares

2. S'agissant de *Figures IV*, il faut souligner au passage que le recueil offre un peu plus qu'une anticipation de *Bardadrac* : non pas parce qu'il rassemble comme l'abécédaire des textes élaborés à différentes périodes et pour certains très lointains – remontant à 1961 pour le plus ancien ; non pas même parce qu'il offre dans ses sections finales des productions qui ne sont pas d'allure théorique et dont le statut est volontairement ambigu ; mais parce qu'il propose sous le titre « L'autre du même » une série de « variations sur les variations » qui tiennent de l'autoportrait et dont la composition en alinéas séparés par des astérisques renoue avec la première manière de Genette, qu'illustrait l'article sur Stendhal dans *Figures II* et qui sera aussi sa dernière façon dans *Épilogue*. Ce même volume de *Figures IV* offrait au demeurant trois articles sur Stendhal, prenant la suite de celui qui faisait en quelque sorte le pont entre *Figures I* et *Figures II*. Sur le statut singulier de Stendhal, qui fut sans doute « son écrivain préféré », voir l'article de Marie Parmentier, « La lecture perpétuelle de Stendhal en personne » dans l'hommage rendu par la revue *Poétique* à son fondateur (n° 185, 2019), et en amont son essai sur « Stendhal et la narratologie » (*L'Année stendhalienne*, 2013).

3. *Figures IV*, Seuil, « Poétique », 1999, p. 15.

4. *Ibidem*, p. 15.

confidences relatives à l'élaboration de l'œuvre théorique figurent presque toutes dans *Codicille* qui se donne comme un *post-scriptum* non seulement à *Bardadrac* mais à l'ensemble de l'œuvre depuis *Figures I* ; ce sont celles où Frédéric affiche une nouvelle fois, non sans malice et avec un peu de coquetterie, son inappétence pour le roman comme genre et le récit comme forme, en confessant incidemment sa tardive découverte de Proust :

Mon premier vrai contact, vraiment tardif, avec l'œuvre de Proust eut lieu en 1955, et par le truchement d'une anthologie établie, je ne sais trop à quelle date, par Ramón Fernandez pour les éditions Gallimard, dans un format inhabituel (presque carré), sur papier jauni d'après-guerre et sous une couverture bleu canard, qu'on ne trouve plus trop, je suppose, [et] que les bibliographies modernes ignorent superbement [...]. Autant que je puisse le reconstituer de mémoire, le choix de Fernandez faisait bien naturellement la part la plus belle aux pages les plus détachables, et donc aux descriptions : aubépines, mer à Balbec, toiles d'Elstir, sonate de Vinteuil... C'est sur cette base précaire, et à travers des transcriptions non pas encore photocopiées mais ronéotées comme des tracts, que je transmis à mes premiers élèves une version un peu atypique, et sans doute graphiquement fautive, de la *Recherche*. [...]

Le fait est que ma première lecture « complète » (en tout cas, *suivie*) dut attendre mon achat, en 1956, des trois volumes de l'édition Clarac en Pléiade, où je découvris enfin que cette œuvre, pour moi essentiellement descriptive et poétique, était aussi, pour le meilleur ou pour le pire, un *récit*, et racontait une histoire. Mais mes premières pages sur cet objet, écrites en août 1961 [« Proust palimpseste »] ^[5], reposaient encore largement sur le souvenir de ces anciennes lectures fragmentaires. En ce particulier comme en général, je n'entrais dans le mode narratif qu'à reculons, et comme à regret ^[6].

L'aveu, à l'évidence concerté, n'avait pas échappé aux premiers lecteurs de *Codicille* – je l'avais moi-même épinglé avec quelques autres souvenirs de Proust dans une note de l'essai intitulé « Le clou de Tchekhov » rédigé au cours de la même année 2009, où je faisais un sort à la confiance climatique susdite ^[7], et Florian Pennanech y est revenu à nouveaux frais dans sa récente *Poétique de la critique* ^[8]. La mémoire de Genette se révèle ici parfaitement fidèle, à plus de cinquante ans de distance : la « couverture bleu canard » est celle de la réédition de 1947 de l'anthologie établie par Fernandez pour le troisième volume des *Cahiers Marcel Proust* paru à la *Nrf* en 1928 – quelques mois seulement après la publication posthume du *Temps retrouvé* – et régulièrement rééditée sous le titre *Morceaux choisis de Marcel Proust* ; en 1947, on en était déjà à la quarantième impression – j'ignore à quelle date les éditions Gallimard ont mis fin à cette *success story* qu'il n'y avait nulle raison d'interrompre, mais ce commode *vade-mecum* n'est visiblement plus à leur catalogue aujourd'hui.

On y retrouve bien les « morceaux » énumérés par l'auteur de *Codicille*, et les passages aujourd'hui encore attendus, quoique parfois présentés sous d'autres titres que ceux que la tradition critique a entérinés, mais on ne peut guère soutenir que les descriptions y soient surreprésentées ou que l'anthologie ait pu délivrer une vision « essentiellement descriptive et poétique » du roman proustien. Fernandez s'y montre partout soucieux de la continuité du récit et de la signification d'une œuvre dont il est l'un des premiers lecteurs à pouvoir

5. Repris dans *Figures I*, Paris, Seuil, 1966. Signalons au passage, et par amour du « petit fait vrai » (?), que cette lecture eut lieu « sur une table de cuisine au Croisic en août 1961 » (entrée « Lectures » d'*Apostille*, Seuil, « Fiction et Cie », 2012, p. 168).
6. Entrée « Anthologie » de *Codicille*, Seuil, « Fiction et Cie », 2009, p. 19-20.
7. M. Escola, « Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive », Atelier de théorie littéraire de Fabula (https://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive) ; version longue d'une communication prononcée à l'Académie des Arts à Bruxelles à l'automne 2008, dont le texte est paru avec les actes du colloque *La Partie et le Tout. Les Moments de la lecture romanesque sous l'Ancien Régime (XVIII^e-XVIII^e siècles)*, réunis par M. Escola, J. Hermann, L. Omacini et J.-P. Sermain, Louvain, Peeters, 2011.
8. Seuil, « Poétique », 2019, p. 239-240.

apprécier l'achèvement ; car le critique s'est refusé à constituer une anthologie thématique, comme sa Préface vient le souligner :

Nous avons d'abord songé à une composition thématique [...] qui aurait groupé sous divers titres, tels que l'Amour, la Mort, etc. des extraits traitant d'un même sujet. Nous avons dû renoncer à l'entreprise, car les thèmes, chez Proust, sont à ce point entrelacés, que les démêler les uns des autres eût entraîné la destruction du tissu même de l'œuvre. Il fallait découper ce tissu sans entamer la trame. L'opération [...] demeurait périlleuse. D'une part, en effet, rien ne paraît mieux se prêter que le texte de Proust à l'épreuve des extraits. À tout moment, le texte se divise de lui-même en « morceaux » bien balancés et bien arrondis, qui s'achèvent dans une harmonie très heureuse. Mais d'autre part le récit est si soigneusement composé que le vrai sens de l'œuvre n'apparaît qu'à la lumière de l'œuvre tout entière. On ne pouvait donc se contenter d'échantillons, de passages recommandés pour leur beauté propre. De cette œuvre sans chapitres, que Proust rêvait de tasser, comme une Bible, en un seul volume, il fallait aussi rappeler l'esprit, les transitions, la continuité. À côté des *Morceaux* proprement dits, dont la beauté est indépendante de la signification de l'œuvre, nous avons choisi les pages qui nous paraissent marquer le mieux cette signification^[9].

Le choix couvre de fait toute l'étendue du roman, un volume après l'autre, de la première page de *Du côté de chez Swann* à la dernière du *Temps retrouvé*, même si le premier titre s'y trouve surreprésenté^[10]. La même Préface offre aussi et surtout, en trois courtes pages, le premier en date (sauf erreur) des résumés d'*À la recherche du temps perdu*, ordonné à cet efficient sommaire :

À la recherche du temps perdu, c'est l'histoire d'une conscience, des progrès d'un individu qui, d'abord plongé dans la vie, et dans la vie souvent la plus superficielle, découvre sa vocation et du même coup ce qui lui paraît être la véritable signification de la vie^[11].

Pour faire plus bref, il faudra oser un jour quelque chose comme : « Marcel devient écrivain. » Le souci de la dimension narrative du texte proustien est plus manifeste encore dans l'essai que le même Fernandez consacra à la *Recherche* sous l'intitulé *À la gloire de Proust*, ultérieurement réédité sous celui de *Proust et la généalogie du roman moderne*, achevé en juillet 1942 et publié en 1944 aux éditions de la *Nouvelle Revue Critique*. Si l'essai procède par empan thématiques (l'amour, la vie sociale, la mort, les personnages...), il offre un efficient chapitre « À vol d'oiseau » qui cherche à donner au lecteur les moyens d'une saisie synthétique des « correspondances », soit : d'une appréciation de « l'enchaînement des parties symphoniquement en correspondance les unes avec les autres », pour concurrencer « une idée anthologique qui a pu nuire à l'intelligence de l'œuvre »^[12].

III.

Le souvenir de cette anthologie de R. Fernandez, sinon son objet d'immanence, n'a manifestement pas quitté Genette au lendemain de sa lecture « suivie » d'*À la recherche du temps perdu* dans l'édition Clarac-Ferré. On en

9. *Morceaux choisis de Marcel Proust, Cahiers Marcel Proust*, n° 3, 1928 (p. 7 dans l'édition de 1947).

10. Les extraits correspondants occupent à eux seuls 100 pages sur les 370 que compte l'anthologie.

11. *Ibidem*, p. 9.

12. *Proust et la généalogie du roman moderne* [1944], Paris, Grasset, 1979, p. 67-68.

trouve un écho en 1982 encore, dans la section XXI de *Palimpsestes* consacrée aux autopastiches dont celui inséré dans *La Prisonnière*, « déguisé en allopastiche » – le discours d’Albertine sur les glaces, « que le Narrateur donne comme un exemple de l’influence de son propre style sur celui de sa compagne », à comprendre donc comme un « pastiche involontaire fictif de Marcel par Albertine, qui accomplit en le couvrant un réel pastiche volontaire de Proust par lui-même ». L’analyse permet au théoricien du second degré de faire valoir que : « Toute anthologie fonctionne à peu près comme un recueil de pastiches, et spécialement, d’ailleurs, l’anthologie monographe de Proust jadis composée par Ramón Fernandez ^[13]. »

Dans *Codicille* toujours, Genette rappelle que la pratique de l’anthologie est peut-être la condition première de notre relation aux œuvres d’art, en faisant une nouvelle fois allusion aux *Morceaux choisis de Proust* :

La pratique de l’anthologie, à quoi nous devons une grande part de notre connaissance des œuvres d’art, constitue [...], par défaut, des semblants de corpus qu’on pourrait qualifier d’apocryphes par omission. Mais notre relation à l’art (à tous les arts) est, bien plus souvent que nous ne (nous) l’avouons, de cet ordre, qui ne suffit pas à l’invalider. J’ai évoqué plus haut la manière dont j’étais entré dans l’œuvre de Proust, Roland Barthes n’a jamais, que je sache, prétendu en privé avoir lu toute la *Recherche*, et « avoir lu toute la *Recherche* » est d’ailleurs, comme le suggère assez bien Pierre Bayard, une prétention un peu vaine, à moins de réincarner ce héros borgésien qui ne pouvait rien oublier – ni, du coup, rien vraiment comprendre : comment comprendre ce qu’on ne peut réduire ^[14] ?

Le héros de Borges, c’est bien sûr le Funes de glorieuse mémoire à qui l’on doit cette leçon elle-même inoubliable : « penser, c’est oublier des différences », précepte que ne désavouerait certes pas l’auteur de *Le Hors sujet. Proust et la Digression*, qui invitait en 1996 à purger la *Recherche* de ses dispensables digressions, ni celui du *Plaisir du texte*, qui affichait en privé, et parfois même en public, son goût pour la lecture « en piqué » – « Bonheur de Proust : d’une lecture à l’autre, on ne saute jamais les mêmes passages. » Cette conviction est au demeurant celle de tout poéticien, tenu de subsumer régulièrement le singulier sous l’universel : on ne comprend bien que ce que l’on peut décrire à l’aide de catégories générales, en « réduisant » toutes les différences.

IV.

Quoi qu’il en soit des vertus proprement heuristiques de l’anthologie comme pratique, le texte de la *Recherche* étudié durant l’hiver 1969 pour l’établissement d’une « théorie générale des structures narratives ^[15] » est bien, « pour le meilleur et pour le pire », un texte *continu* et, par décision de méthode, un texte *complet*. On peut toutefois, et l’on doit peut-être se demander ce que la théorie produite doit au corpus privilégié – les « trois volumes

13. *Palimpsestes*, Seuil, « Poétique », 1982, § XXI (rééd. « Points », 1992, p. 167 et 172 pour nos citations), avec l’indication en note : « *Morceaux choisis*, Gallimard, 1928 ».

14. *Codicille*, entrée « Œuvre », *op. cit.*, p. 201.

15. La formule est celle retenue dans « Du texte à l’œuvre », *Figures IV*, *op. cit.*, p. 15.

Pléiade de la *Recherche* » –, ou plus exactement au *statut* consenti au roman de Proust dans l'élaboration des notions premières de la narratologie. Comme on sait, Genette n'a pas évité la question dans l'Avant-propos à « Discours du récit » : il y formule « deux remarques d'inégale importance » sur lesquelles reviendra « l'Après-propos ». Je les rappelle ici, en les abrégant beaucoup :

L'objet spécifique de cette étude est le récit dans *À la recherche du temps perdu*. Cette précision appelle immédiatement deux remarques d'inégale importance.

[1.] Chacun sait aujourd'hui que l'ouvrage ainsi dénommé, et dont le texte canonique est établi depuis 1954 par l'édition Clarac-Ferré, n'est que le dernier état d'une œuvre à laquelle Proust a travaillé pour ainsi dire toute sa vie, et dont les versions antérieures se dispersent pour l'essentiel entre *Les Plaisirs et les Jours* (1896), *Pastiches et Mélanges* (1919), les divers recueils ou inédits posthumes intitulés *Chroniques* (1927), *Jean Santeuil* (1952), et *Contre Sainte-Beuve* (1954), et les quelques quatre-vingts cahiers déposés depuis 1962 au cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale. Pour cette raison, à quoi s'ajoute l'interruption forcée du 18 novembre 1922, la *Recherche*, moins qu'aucune autre, ne peut être regardée comme une œuvre close, et il est donc toujours légitime et parfois nécessaire d'en appeler pour comparaison du texte « définitif » à telle ou telle de ses variantes. [...]

[2.] Il me paraît impossible de traiter de la *Recherche du temps perdu* comme un simple exemple de ce que serait le récit en général, ou le récit romanesque, ou le récit de forme autobiographique [...] : la spécificité de la narration proustienne prise dans son ensemble est *irréductible*, et toute extrapolation serait ici une faute de méthode ; la *Recherche* n'illustre qu'elle-même. Mais d'un autre côté, cette spécificité n'est pas *indécomposable*, et chacun des traits qu'y dégage l'analyse se prête à quelque rapprochement, comparaison ou mise en perspective. Comme toute œuvre, comme tout organisme, la *Recherche* est faite d'éléments universels, ou du moins transindividuels, qu'elle assemble en une synthèse spécifique, en une totalité singulière. L'analyser, c'est aller non du général au particulier, mais bien du particulier au général : de cet être incomparable qu'est la *Recherche* à ces éléments forts communs, figures et procédés d'utilité publique et de circulation courante que j'appelle anachronies, itératif, focalisations, paralexes et autres. [...]

Ce que je me propose ici est essentiellement une méthode d'analyse : il me faut bien reconnaître qu'en cherchant le spécifique je trouve de l'universel, et qu'en voulant mettre la théorie au service de la critique, je mets malgré moi la critique au service de la théorie. Ce paradoxe est celui de toute poétique, sans doute aussi de toute activité de connaissance, toujours écartelée entre ces deux lieux communs incontournables, qu'il n'est d'objets que singuliers, et de science que du général [...] ^[16].

La seconde remarque n'appelle pas d'autres commentaires que la glose délivrée plus haut par anticipation : ce paradoxe-là est en effet depuis toujours, c'est-à-dire Aristote, et sans doute pour longtemps, « celui de toute poétique ». La première doit nous retenir davantage ; à relire ces lignes, on ne peut être que frappé par l'absence d'un terme, manifestement écarté : celui d'*inachèvement* ; il est certes fait mention du « dernier état d'une œuvre » dont l'élaboration se confond avec la vie de l'auteur, qui compte plusieurs « versions » et qui se trouve « interrompue » par la disparition de son créateur, mais cela n'autorise apparemment pas le théoricien à poser le récit comme inachevé. Il faut poser crûment la question : l'alternative qui permet de regarder *À la recherche du temps perdu* comme un texte achevé (le dénouement a été arrêté dès la rédaction des premières pages) ou inachevé (le plan initial a été révisé plusieurs fois en cours de route, jusqu'à se défaire lors du remaniement des derniers volumes),

16. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 67-68 (rééd. « Points », 2007, p. 11).

peut-elle être tout à fait indifférente dans la perspective d'une théorie générale du récit ? Soit, plus abruptement : la narratologie pouvait-elle élaborer ses catégories sur un texte inachevé – Lucien Leuwen, par hypothèse ? Ou encore, et plus précisément : quelle préméditation de l'histoire le poéticien doit-il supposer à l'auteur pour pouvoir proposer une description *systematique* de son récit ?

Poser la question en ces termes^[17], c'est reconduire la narratologie à ce qui m'apparaît comme l'un de ses postulats souterrains, en dépit de toutes les déclarations de méthode : la conviction que *l'histoire préexiste logiquement au récit que la narration en délivre*, par quoi il est loisible et licite d'étudier l'un par l'autre. Si le principe définit en propre le récit historique, il ne va nullement de soi s'agissant d'un récit de fiction.

Voyons d'abord en quels termes Genette revient sur le statut de la *Recherche* dans « l'Après-propos » de « Discours du récit » ; on y retrouve les deux remarques inaugurales, mais dans l'ordre inverse – comme si le travail accompli avait renversé leur hiérarchie. Le projet narratologique se trouve d'abord efficacement reformulé comme une « confrontation du récit proustien au système général des possibles narratifs » : c'est là sans doute la meilleure façon d'affronter « le paradoxe de toute poésie » en posant par méthode que le « système des possibles » peut être théoriquement déduit de n'importe quel texte narratif – suffisamment long et complexe : la preuve par Proust. Quant à la naguère « première remarque », son importance se trouve manifestement réévaluée :

Si l'on ne peut nier chez Proust la volonté de cohérence et l'effort de construction, tout aussi indéniable est dans son œuvre la résistance de la matière et la part de l'incontrôlé – peut-être de l'incontrôlable. On a déjà noté le caractère *rétroactif*, ici comme Balzac ou chez Wagner, d'une unité tardivement conquise sur un matériau hétérogène et originellement non concerté. Tout aussi évidente est la part de l'inachèvement dû au travail en quelque sorte supplémentaire apporté à l'œuvre par le sursis accidentel de 1914. La *Recherche du temps perdu* a été, sans doute, dans l'esprit de Proust du moins, une œuvre « achevée » : c'était en 1913, et la parfaite composition de cette époque (*Côté de chez Swann*, *Côté de Guermantes*, *Temps retrouvé*) en témoigne à sa façon. Mais on sait ce qu'il en est advenu ; et nul ne peut prétendre que la structure actuelle de la *Recherche* soit l'effet d'autre chose que des circonstances : une cause active, la guerre, une cause négative, la mort. [...] Si la *Recherche* a été achevée un jour, elle ne l'est plus aujourd'hui, et la façon dont elle a admis l'extraordinaire amplification ultérieure prouve peut-être que cet achèvement provisoire n'était, comme tout achèvement, qu'une illusion rétrospective. Il faut rendre à l'œuvre à son incomplétude, au frisson de l'indéfini, au souffle de l'imparfait. La *Recherche* n'est pas un objet clos : ce n'est pas un objet. [...] L'harmonieux triptyque de 1913 a doublé de surface, mais d'un seul côté, le premier volet restant, par force, conforme au plan primitif. Ce déséquilibre, ou décentrement, nous agréé comme tel et dans son *imprémédité*, et nous nous garderons bien de le motiver en « rendant compte » d'une clôture inexistante et d'une construction illusoire, et de réduire abusivement ce que Proust, à propos d'autre chose, appelait la « contingence du récit » [dans *Jean Santeuil*, Pléiade, p. 314]. Les « lois » du récit proustien sont, comme ce récit même, partielles, défectives, peut-être hasardeuses : lois coutumières et tout empiriques, qu'il ne faut pas hypostasier en un Canon^[18].

17. O. Stucki a montré de son côté ce que l'élaboration de la catégorie de la *voix* devait au corpus proustien : « La voix de Proust », *Cahiers de narratologie*, n° 31, 2016 (<https://journals.openedition.org/narratologie/7613>).

18. *Figures III*, *op. cit.*, p. 272 (p. 279-280 de l'édition 2007).

On trouve ici les mots dont le narratologue avait voulu se dispenser à l'ouverture du chantier : ceux d'inachèvement, d'achèvement d'achevé, encore que ce dernier terme soit assorti de guillemets – de fait, *À la recherche du temps perdu* n'est pas une œuvre achevée ; mais c'est pour conférer au récit proustien un statut pleinement paradoxal : celui d'une œuvre achevée une première fois, puis continuée et interrompue par la mort de l'auteur. La *Recherche* est donc une œuvre *inachevée après coup* ; la description n'est certes pas inexacte, mais elle vient révéler que la description systématique des formes narratives s'est donnée avec le roman proustien, par une nécessité qu'on osera dire structurelle, un texte pleinement concerté par son auteur, soit : une intrigue spectaculairement dénouée dont les subtils rouages se révèlent à la relecture, et dont les accidents n'appellent pas *en tant que tels* une élaboration théorique, à de rares exceptions près – la paralepse et la paralipse notamment et surtout, dont le statut demeure singulièrement problématique comme j'ai essayé de le montrer ailleurs ^[19].

Cet « Après-propos » n'est donc pas à lire comme un *post-scriptum*, mais bien comme une manière de continuation ou de possible relance du propos théorique : pas plus que le récit proustien, « Discours du récit » ne doit être « hypostasié en un Canon ».

VI.

Genette est resté constamment fidèle à cette caractérisation de la *Recherche* comme une œuvre inachevée après coup. Trois « entrées » de *Codicille* (toujours) en font foi chacune à leur façon. À l'entrée « Œuvre » déjà mentionnée, mais qu'il faudrait reproduire ici dans son intégralité, Genette se refuse « à rappeler une fois de plus à quels illusoirs états d'esprit Valéry et Borges attribuaient la notion d'« œuvre achevée » », en faisant valoir la difficulté qu'il y a à distinguer « l'état final d'une œuvre de ses éventuelles ébauches ou « avant-textes » », s'agissant de « l'état textuel aujourd'hui (diversement) connu des *Pensées*, de *Lucien Leuwen* ou de *L'Homme sans qualités*, de ces volumes de la *Recherche* laissés en chantier – je n'ose dire « en plan » – par Proust et *édités* (c'est bien le mot) après sa mort ^[20] ». Les aléas du texte de la *Recherche* s'y trouvent évoqués en ces termes :

Albertine disparue, devenue un jour *La Fugitive* et redevenue un autre jour *Albertine disparue*, puis amputée (je simplifie outrageusement) de quelques deux cents pages que les lecteurs des années trente, quarante, cinquante... [donc aussi l'auteur de *Figures III*] tenaient dur comme fer pour une partie majeure de l'œuvre proustienne, et auxquelles ce statut est maintenant retiré, au nom d'une biffure auctoriale tardive, précédemment ignorée ou négligée comme d'intention douteuse ^[21].

19. Voir M. Escola, « Chaque âge a ses plaisirs ». Les aventures de la paralipse », *Poétique*, n° 185, *op. cit.*

20. *Op. cit.*, p. 199.

21. *Ibidem*, p. 201.

Le rappel donne au poéticien une nouvelle occasion de persifler la « critique génétique » qui « retranche parfois autant qu'elle ajoute » et qui, « par additions, soustractions, déplacements et substitutions », peut parfois « tirer sous les pieds de l'œuvre le tapis de son texte », laissant alors celle-ci « en état d'apesanteur, hésitant entre deux statuts également précaires, celui d'œuvre sans texte et celui de texte sans œuvre, l'un et l'autre privés de bord »^[22]. Déclarations virtuoses qui n'ont pas d'autre finalité que de réaffirmer le statut décidément singulier du roman proustien :

[...] On sait depuis toujours qu'un même texte peut donner *lieu* à plusieurs « œuvres » qui en émanent, selon ses modes de lecture et d'interprétation, mais le cas de la *Recherche* montre à l'inverse qu'une œuvre littéraire (ou autre) peut, dans une certaine mesure, *changer de texte* (de lieu d'immanence), sans tout à fait perdre son identité opérable, comme un individu qui change d'identité spécifique – par exemple, d'aspect physique, de nationalité, de statut civil ou professionnel – conserve néanmoins son identité « numérique^[23] ».

Mais la *Recherche* aurait-elle conservé « tout à fait » son identité opérable, si quelque découverte nous eût apporté une nouvelle version du *Temps retrouvé* qui livrerait le récit manquant (paralipse) des années de guerre, en vertu de laquelle le narrateur renoncerait une fois pour toutes au désir d'écrire au terme d'une révélation inattendue et au profit d'une vocation insoupçonnée (« Marcel devient diplomate » : parrainé par Norpois, il s'apprête à commencer une carrière auprès d'Aristide Briand) ? Si l'on peut compter pour (à peu près) rien les accidents survenus dans l'édition du texte, c'est que l'œuvre a été achevée dès le départ et inachevée après coup – que les premières et les dernières pages ont été écrites en même temps, comme le romancier, et le poéticien après lui, n'ont eu de cesse de le rappeler.

Dans « Énigme », Genette s'attarde à l'interrogation qui taraudait Roland Barthes à l'époque de *La Préparation du roman*, quant à la « manière dont en septembre 1909, l'œuvre de Proust, jusque-là hésitante, sort de ses limbes et se définit enfin comme la future *Recherche* : “Tout d'un coup, ça prend” », avant de balayer la question en ces termes :

[...] il est fort douteux qu'en 1909 Proust ait eu une idée même approximative des « proportions » qu'allait prendre la *Recherche* dans son premier état « définitif » de 1913, pour ne rien dire de celles, presque triples et définitivement provisoires, qu'elle recevra par la suite, pour les raisons que cette fois on ne connaît que trop bien^[24].

La résolution de « l'énigme » n'a jamais fait de doute pour Genette, qui a toujours tenu pour décisif le passage du « il » de *Jean Santeuil* au « je » de la *Recherche*, comme les écrits du *Contre Sainte-Beuve* en portent un suffisant témoignage. Dans cette même entrée de *Codicille*, il rapporte aussi la lettre à Geneviève Straus, datée de la fin août 1909 à Cabourg, où le romancier déclarait « non sans forfanterie : “Je viens de commencer – et de finir – tout un long

22. *Ibidem*, p. 201-202.

23. *Ibidem*, p. 202.

24. *Op. cit.*, p. 99.

livre. [...] Je voudrais bien finir, aboutir. Si tout est écrit, beaucoup de choses sont à remanier.” » Vient alors cette tranquille affirmation :

L'œuvre *in progress* depuis au moins 1906, et crue (ou prétendue) achevée en 1913, reste à jamais (« définitivement », comme le *Grand Verre* de Duchamp en 1923, mais pour une raison moins volontaire et plus naturelle), et apparemment de plus en plus, inachevée^[25].

L'exemple de Duchamp ne manque pas d'éclat, mais il est ici quelque peu ambigu, si l'on (Wikipédia) se souvient que *Le Grand Verre*, initialement composé de deux grands panneaux de verre, a d'abord été une œuvre décrétée « définitivement inachevée » par l'artiste au terme de sept ans d'élaboration (1915-1923) ; qu'elle fut une première fois exposée au Musée de Brooklyn (1926), où son créateur recommandait, en même temps qu'on la contemplait, de lire la centaine de notes « de travail » par lui laissées, et ultérieurement éditées, ou plus exactement reproduites à l'identique (format, encres de couleur, ratures et corrections) dans une boîte (de façon à permettre une lecture dans un ordre aléatoire) commercialisée (rien ne se perd) à trois cents exemplaires sous le titre *La Boîte verte* (1932) ; que les panneaux furent ensuite (mal) emballés dans une caisse pour être livrés à leur propriétaire, l'artiste, collectionneuse et mécène Katherine Dreier, laquelle avait apparemment d'autres œuvres à déballer, ou manquait peut-être de place sur ses murs, car ce ne fut que dix ans plus tard (1936 donc) qu'elle se décida à faire ouvrir la caisse, et (ou) à révéler que l'œuvre se trouvait irrémédiablement brisée ; que Duchamp, mis au fait du dommage, consacra trois mois à assembler les débris, avant de renoncer à toute tentative de reconstitution, et de décider, treize ans plus tard seulement (1949), d'hypostasier les fragments, emprisonnés entre deux nouvelles plaques de verre (plus solides), en une œuvre à part entière (si l'on ose dire). L'œuvre semble avoir alors retrouvé son titre original : *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, dont André Breton avait naguère publié les bans (« Le Phare de la mariée », *Minotaure*, 1935) ; et c'est elle que l'on peut aujourd'hui encore contempler au Philadelphia Museum of Art, ou et plus commodément depuis son fauteuil dans *Le Musée imaginaire* de M. Butor (2015). À qui l'interrogeait sur ce titre, Duchamp répondait que le « concept » lui venait d'une attraction de fête foraine où des jeunes gens devaient envoyer des projectiles sur une figure drapée dans une robe de mariée pour tenter de la déshabiller. *Chamboulou* eût donc fait un titre passable, mais il est vrai qu'il pouvait convenir à toutes les réalisations d'un artiste qui a révolutionné l'idée que nous nous faisons de l'œuvre de l'art.

À l'entrée « Varietur » de *Codicille*, Genette revient encore, et toujours *cum grano salis*, sur les raisons qui font du roman proustien une œuvre « apparemment de plus en plus inachevée » ; il y évoque à nouveaux frais « les aléas des éditions d'À la recherche du temps perdu depuis l'édition Clarac-Ferré utilisée

25. *Ibidem*, p. 101.

en 1960 pour l'élaboration de « Discours du récit » », en expliquant pourquoi il a dû renoncer à substituer aux références originales la pagination de la « nouvelle Pléiade », supervisée par Jean-Yves Tadié, lors du « passage en Points », soit la réédition en un seul volume au format de poche, de « Discours du récit » désormais arrimé à *Nouveau Discours du récit* (2007) ^[26] :

[...] ayant un peu trop différé l'opération, et l'œuvre de Proust étant entre-temps, comme on dit, tombée de son haut dans le domaine public, je me trouvai devoir considérer non pas une nouvelle édition, mais au moins trois ou quatre, dont certaines ne diffèrent pas seulement par leurs formats, mais bien par leurs décisions textuelles – non pas toujours de simple détail, mais parfois de structure plus profonde. La « nouvelle Pléiade » ne pouvait donc plus être tenue pour le nouveau « texte de référence » obligatoire et *ne varietur*, et encore moins, bien sûr, comme le texte le plus accessible pour les éventuels jeunes lecteurs. Je m'en tins donc à mes références d'origine [...].

Le terrain de référence de ces deux essais ainsi réunis sous une seule couverture est donc un texte largement « périmé », comme ils le sont tous. [...]

Heureusement, « la » *Recherche* telle que je croyais alors la connaître n'était là qu'une sorte de pierre de touche proposée (imposée) par des circonstances (déjà) climatiques pour éprouver la validité d'une méthode d'analyse, et chacun est libre de la tenir pour une sorte d'objet narratif non identifié, presque apocryphe, et forgé pour les besoins de la cause narratologique ^[27].

La « cause narratologique », que « Discours du récit » a si bien servi, avait donc des besoins ? Disons qu'il lui fallait une « pierre de touche », soit un corpus, et que, comme toute méthode, elle avait des prérequis auxquels le roman proustien répondait mieux qu'un autre, et pas seulement par son ampleur. Si Genette tient toujours à rappeler que la *Recherche* a été achevée avant d'être inachevée, c'est que la description des « structures narratives » suppose un récit suffisamment... structuré, c'est-à-dire concerté : l'examen de la façon dont une narration *ordonne* les événements, par exemple, n'a de sens qu'à prêter au romancier une connaissance de l'histoire préalable au récit qu'il en donne, en supposant donc le terme du récit déterminé d'avance. C'est au demeurant à la fin de la section sur les anachronies dans « Discours du récit » que l'on trouve l'une des rares déclarations où le théoricien souligne ce que la narratologie doit à la facture du récit proustien :

L'importance du récit « anachronique » dans la *Recherche du temps perdu* est évidemment liée au 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, d'en percevoir à la fois tous les lieux et tous les moments, entre lesquels il est constamment à même d'établir une multitude de relations « télescopiques » ^[28].

Récit « à chaque instant tout entier présent à l'esprit du narrateur » – à la conscience du narratologue aussi bien : le « caractère rétrospectivement synthétique » reconnu au récit proustien qualifie assez bien la saisie opérée par le poéticien depuis une position isomorphe à celle du narrateur, et depuis laquelle

26. Dans le volume paru en 2007, Genette ne s'est manifestement pas senti tenu de justifier le choix de l'édition de référence pour les citations de la *Recherche* : « Discours du récit » et *Nouveau Discours du récit* y sont reproduits à l'identique (*ne varietur* donc), jusques et y compris pour la bibliographie, arrêtée à la date du « 27 juin 1983 ».

27. *Op. cit.*, p. 106-107.

28. *Figures III*, « Discours du récit », *op. cit.*, p. 115 (p. 72 de l'éd. 2007).

il est « constamment à même d'établir une multitude de relations télescopiques » entre tous les moments du récit. Parce que le poéticien est, par nécessité de méthode, un relecteur, il est assez logique qu'il ait privilégié une œuvre qui programme sa relecture ; les exemples retenus dans l'article « Vraisemblance et motivation » (*Figures II*), qui délivrait les prolégomènes de « Discours du récit » en théorisant le « principe de causalité régressive » pour faire de la « détermination rétrograde des moyens par les fins » la loi même de l'écriture fictionnelle, ne se distinguent pas sur ce point : *La Princesse de Clèves*, *Le Cid* ou *Bérénice* sont des fictions dont la structure et les procédés ne s'apprécient bien que depuis leur dénouement délibérément paradoxal – à la relecture donc^[29].

VII.

La position du poéticien est si bien isomorphe à celle (toute théorique) du narrateur proustien qu'il lui arrive parfois de faire état d'un savoir supérieur à celui de... l'auteur dans le temps de la rédaction. J'ai signalé ailleurs^[30] ce passage étonnant dans l'examen des anachronies où Genette donne la phrase qui clôt la « scène de sacrilège de Montjouvain » comme un exemple de ces « prolepses répétitives » qui « réfèrent d'avance à un événement qui sera en son temps raconté tout au long » :

« On verra plus tard que, pour de tout autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie. » [I, 159] Allusion, bien entendu, à la jalousie que provoquera chez Marcel la révélation (fausse) des relations entre Albertine et Mlle Vinteuil [à la fin de *Sodome & Gomorrhe*, II, 1114]^[31].

Prononcé *tongue in cheek*, le « bien entendu » n'en est pas moins typique de la supériorité que le relecteur peut s'arroger sur le premier lecteur, et mieux encore sur le héros d'un récit homodiégétique – il révèle ce qu'a de gratifiant toute relecture, qui constitue le vrai geste professionnel. La tranquille annonce du narrateur proustien a toutefois ceci de problématique que « l'allusion » vise un personnage que le romancier n'a pas encore affabulé, et qui n'a donc tout simplement pas d'existence, même fantomatique, à la date de première rédaction de la scène ; Genette rejette en note de bas de page l'indispensable précision sur la genèse de l'œuvre :

Mais il faut rappeler que lorsqu'il écrit cette phrase avant 1913 Proust n'a pas encore « inventé » le personnage d'Albertine, qui s'élaborera entre 1914 et 1917. Il a cependant à l'esprit, de toute évidence, pour la scène de Montjouvain, une « retombée » de cet ordre, qui s'est seulement précisée par la suite : *annonce*, donc, doublement prophétique.

Dans cette manière de déni de toute vraie considération génétique, Genette n'est pas loin de concéder que « l'allusion » obéit ici à un tout

29. Sur ce point précis, voir « Le clou de Tchekhov », art. cit. Et pour une réflexion sur la causalité fictionnelle qui discute « Vraisemblance et motivation », voir Jean de Guardia, *Logique du genre dramatique* (Genève, Droz, 2018), notamment le chapitre « Extension du théorème de Valincour ».

30. Dans l'article déjà cité, « "Chaque âge a ses plaisirs." Les aventures de la paralipse ».

31. *Figures III*, *op. cit.*, p. 111 (p. 67 de l'éd. 2007) ; les références entre crochets sont celles données en note par Genette : dans l'éd. Clarac-Ferré donc (éd. Tadié : I, 157 sq. ; p. 499 sq.).

autre régime que celui de la prolepse, fût-elle « répétitive » : au vrai, le procédé n'a pas de nom dans la théorie du récit – il est de l'ordre de la pure *promesse* ou mieux du *pense-bête*, le romancier inscrivant dans la lettre du texte l'amorce d'un développement (dans quelles circonstances le héros sera-t-il amené à se souvenir de cette scène et quels en seront alors les effets ?) qu'il s'oblige *par là* à rédiger plus tard, sans trop savoir encore quand, c'est-à-dire *où*. Comment nommer cette étrange « figure », nullement exceptionnelle dans le corpus des romans à la première personne, qui veut que le romancier ne sache pas encore ce que son narrateur prétend savoir, et que le poéticien sait déjà^[32] ?

On mesure ici ce qu'a de décisif la position du poéticien comme relecteur dans l'identification des procédés narratifs : parce qu'on ne décrit bien qu'un récit déjà lu, *l'histoire est logiquement pensée comme préexistant au récit qui en est donné* – « l'analyse du récit », dans *Figures III* comme déjà dans « Vraisemblance et motivation », consistant précisément à apprécier les choix narratifs en rapportant l'une à l'autre.

VIII.

Le principe enveloppe deux conséquences, « d'inégale importance ». La première, que l'on vient d'entrevoir, est que le romancier est réputé connaître à *tout instant* la suite et le terme de l'histoire dont il fait le récit ; pour la narratologie telle que la promeut « Discours du récit », il y a peut-être des récits incomplets mais il n'y a pas de narration inachevée. Pour le dire autrement, et recourir à une dichotomie un peu facile mais qui n'est pas sans mérite : il n'y a que des romanciers à programme, il n'y a pas de romanciers à processus ; d'où peut-être le fait que la narratologie, et Genette lui-même qui avait pourtant commencé par là, ait déserté les romans de Stendhal ; la plupart des récits stendhaliens ont été si ouvertement écrits dans l'ignorance de leur fin qu'ils sont presque tous demeurés inachevés – les *Chroniques italiennes*, *Armance* et *Le Rouge et le Noir* font à peu près seuls exception, mais l'on sait assez pourquoi : Stendhal n'a pas eu à inventer chemin faisant un dénouement dont la « chronique » historique ou judiciaire, ou un précédent récit, l'avait obligamment pourvu dès le début ; quant à la fin exacte de *La Chartreuse de Parme*, les dernières pages de la version (écourtée) finalement publiée suffirent à manifester que le romancier s'en est désintéressé – au lendemain de la mort de Sandrino, en vue de laquelle tout le roman fut écrit, si l'on en croit une lettre à Balzac et une note en marge du manuscrit de *Lamiel*. Partout ailleurs, Stendhal produit l'histoire au fur et à mesure qu'il la met en récit. En témoignent, parmi les *marginalia* de *Lamiel*, ces constats bien faits pour désespérer un narratologue :

32. Le procédé est fréquent dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle, notamment ceux du maître du genre, l'abbé Prévost, qui sont pour la plupart restés inachevés (il n'est pas même sûr que *Manon Lescaut* fasse exception).

La page que j'écris me donne l'idée de la suivante.

À chaque page je vois s'élever le brouillard qui couvrirait la suivante.

Mon talent, s'il y a talent, est celui d'*improvisateur*. J'oublie tout ce qui est écrit. Je pourrais faire quatre romans sur le même sujet, et j'oublierais tout également^[33].

S'il peut y avoir une preuve par Proust du caractère systématique des procédés narratifs, il ne saurait donc y avoir de preuve par Stendhal.

La seconde conséquence est plus technique, et demanderait plus de temps : parce qu'elle touche la distinction même entre *histoire* et *récit*, le postulat engage une autre pétition de principe, à laquelle Genette est resté là encore fidèle jusque dans *Fiction et Diction*, à savoir : qu'il n'y a pas de différence narrative entre récit de fiction et récit factuel. Il faut relire les deux présentations proposées, dans des termes toujours étonnamment rapides, de la distinction inaugurale entre histoire et récit. La première prend logiquement place dans l'introduction à « Discours du récit », aussitôt après les définitions bien connues :

Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif, [...] *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.

Notre objet est donc ici le récit, au sens restreint que nous assignons désormais à ce terme. Il est assez évident [...] que des trois niveaux [histoire, récit, narration], celui du discours narratif est le seul qui s'offre directement à l'analyse. [...]. Si nous voulions étudier pour eux-mêmes, disons, les événements racontés par Michelet dans son *Histoire de France*, nous pourrions recourir à toutes sortes de documents extérieurs à cette œuvre. [*Idem* pour l'étude de la rédaction de l'œuvre]. [...] Aucun document extérieur à la *Recherche*, et spécialement pas une bonne biographie de M. Proust [...] ne pourrait [nous] renseigner ni sur [les] événements, ni sur [l']acte [narratif], puisque les uns et les autres sont fictifs et mettent en scène non Marcel Proust, mais le héros et narrateur supposé de son roman. Non pas certes que le contenu narratif de la *Recherche* soit pour moi sans aucun rapport avec la vie de l'auteur : mais simplement ce rapport n'est pas tel que l'on puisse utiliser la seconde pour une analyse rigoureuse de la première (non plus que l'inverse). [...] C'est donc le récit, et lui seul, qui nous informe ici, d'une part sur les événements qu'il relate, et d'autre part sur l'activité qui est censée le mettre au jour^[34].

La fiction narrative s'offre donc « à l'analyse » par le seul niveau du récit ou « discours narratif » : les événements n'ont pas d'existence ailleurs que dans le récit que la narration « produit », c'est-à-dire aussi ordonne, si bien qu'il n'y a pas, semble-t-il, de sens à poser une antériorité logique de l'histoire sur le récit. Et c'est là apparemment ce qui distingue en propre le récit fictionnel du récit historique : les événements n'y préexistent pas au récit qui les relate. L'option est tout à fait défendable, et ses conséquences méthodologiques parfaitement assumées : à de rares exceptions près^[35], le théoricien du récit s'interdit toute référence à la biographie de Proust pour décrire les choix narratifs du romancier, ce qui revient à apprécier en effet les relations entre histoire et récit depuis le seul « discours narratif ». Mais si l'on fait observer que le narrateur

33. Cité par Jacques Neefs, « Stendhal sans fins », in Louis Hay et alii, *Le Manuscrit inachevé. Écriture. Création. Communication*, Paris, Éd. du CNRS, 1986.

34. « Discours du récit. Essai de méthode », in *Figures III*, *op. cit.*, p. 73 (p. 15-16 de l'éd. 2007).

35. La plus remarquable tient à l'allusion toute... théorique à un frère dont le narrateur nous dissimulerait l'existence, qui forme la première illustration proposée pour la paralipse : « Soit le fait, par exemple, de raconter son enfance en occultant systématiquement l'existence de l'un des membres de sa famille (ce qui serait l'attitude de Proust envers son frère Robert si l'on tenait la *Recherche* pour une véritable autobiographie) » (« Discours du récit », *Figures III*, *op. cit.*, p. 92-93 ; rééd. 2007, p. 42-43). Voir « Chaque âge a ses plaisirs ». Les aventures de la paralipse », art. cit.

et en amont le romancier sont réputés connaître la suite et la fin de l'histoire dans tous les moments de la narration – et que le narratologue se trouve à la relecture informé d'avance de la totalité des événements –, est-il impossible de soutenir qu'en dépit de la déclaration de méthode, l'histoire préexiste en quelque façon au récit dont *Figures III* propose « l'analyse » méthodique ?

Nouveau Discours du récit ne pouvait pas ne pas revenir sur « la triade *histoire / récit / narration* », largement débattue depuis la parution de « Discours du récit ».

[Son] plus grand défaut est son ordre de présentation qui ne répond à aucune genèse réelle ou fictive. L'ordre véritable dans un récit non fictif (historique par exemple), est évidemment *histoire* (les événements révolus) – *narration* (l'acte narratif de l'historien) – *récit* : le produit de cet acte, éventuellement ou virtuellement susceptible de lui survivre en texte écrit, en enregistrement, en mémoire humaine. Cette rémanence seule, en fait, autorise à considérer le récit comme ultérieur à la narration : dans sa première occurrence, orale ou même écrite, il lui est parfaitement simultané, et leur distinction est moins de temps que d'aspect, *récit* désignant le discours prononcé (aspect syntaxique et sémantique [...]), *narration* la situation *dans* laquelle il est proféré : aspect pragmatique. En fiction, cette situation réelle est feinte (c'est précisément cette feinte, ou *simulation* – peut-être la meilleure traduction du grec *mimésis* –, qui définit l'œuvre de fiction), mais l'ordre véritable serait plutôt quelque chose comme narration > histoire & récit, l'acte narratif instaurant (inventant) *à la fois* l'histoire et son récit, alors parfaitement indissociables. Mais exista-t-il jamais une pure fiction ? Et une pure non-fiction ? La réponse est évidemment négative dans les deux cas, et le texte semi-autobiographique de *La Recherche* est une assez bonne illustration de la mixture qui fait l'ordinaire de nos récits, littéraires ou non ^[36].

Pour le récit factuel, on peut bien supposer quelque chose comme une « genèse », qui conduit d'événements attestés par ailleurs au récit qui nous les donne par le truchement d'une narration ; mais « en fiction », la narration « simulée » est réputée instaurer à la fois l'histoire et son récit, dès lors indissociables en droit. Il reste que le geste narratologique cherche constamment à confronter méthodiquement l'une à l'autre : comment traiter de l'ordre du récit sans regarder l'histoire comme logiquement antérieure à la narration ? Et si l'on pose que le romancier « feint » de rapporter (par délégation à un narrateur) ce qu'il a inventé, pour faire du produit de cette feinte l'objet exclusif de « l'analyse du récit », comment donner rang de phénomènes narratifs aux inévitables aléas inhérents non à la narration mais au processus d'invention ? La déclaration de méthode conduit à négliger toute considération génétique, en excluant du champ de la narratologie le travail de l'imagination fictionnelle.

Le chapitre « Récit fictionnel, récit factuel » de *Fiction et Diction* fut l'occasion pour Genette de revenir une dernière fois sur la distinction entre *histoire* et *récit*. On s'en tiendra ici au seul rappel des termes du débat avec Barbara Herrnstein-Smith, rapporté (sans surprise) dans l'examen des anachronies :

[B. Herrnstein Smith] se demande si et quand la comparaison (effectivement postulée par la narratologie) est possible entre l'ordre de l'histoire et celui du récit, et répond qu'elle

36. *Op. cit.*, 1983, § III, p. 10 sq. (p. 298 de l'éd. 2007).

l'est seulement lorsque le critique dispose, *en dehors du récit lui-même*, d'une source indépendante d'information sur la succession temporelle des événements « rapportés ^[37] ».

Selon la théoricienne, la comparaison ne serait licite que dans deux cas, dûment rappelés : les « œuvres de fiction dérivées d'une œuvre antérieure », pour lesquelles on dispose donc de deux récits de la même histoire, et les récits historiques, dont les événements peuvent être connus par ailleurs. Genette se réclame alors d'une remarque de N. Goodmann, aux prises avec la même critique, pour souligner ce « fait essentiel » déjà rappelé dans *Nouveau Discours du récit* ^[38] : « La distorsion n'est pas par rapport à un ordre des événements absolu et indépendant de toutes les versions, mais par rapport à ce que cette version elle-même *dit* être l'ordre des événements. » L'auteur de *Fiction et Diction* peut ici encore conclure à une indistinction de principe entre récit factuel et récit fictionnel : « Les anachronies du récit de fiction sont tout simplement déclarées ou suggérées par le récit lui-même – tout comme d'ailleurs, celles du récit factuel ^[39]. »

IX.

Résumons, pour les lecteurs qui auront accepté de nous suivre jusqu'ici (s'il en reste) : de « Discours du récit » à *Fiction et Diction*, Genette n'aura cessé de réaffirmer, comme le postulat fondateur de l'analyse du récit, que l'ordre de l'histoire peut et doit s'appréhender à partir du seul récit. Mais le choix de Proust et le statut dévolu à la *Recherche* jusque dans la suite bardadraque conduit à faire régulièrement comme si l'histoire préexistait logiquement au récit qui la délivre, selon trois biais au moins : parce qu'il s'agit d'une œuvre dont le dénouement a été d'avance arrêté et que l'auteur comme le narrateur sont réputés connaître à tout instant la totalité des événements ; parce qu'il s'agit d'un récit auto- et homodiégétique qui programme sa propre relecture, et que la position du poéticien comme relecteur se trouve dès lors isomorphe à celle de son narrateur ; parce que le caractère « semi-autobiographique » du roman laisse inévitablement subsister dans les marges du récit ce que nous savons de la biographie de son auteur. Cette triple caractéristique du récit proustien permet tout aussi régulièrement d'amuir toute différence narratologique entre récit fictionnel et récit factuel dans leur traitement de l'ordre des événements.

Pour placer vraiment sous la loupe du poéticien « l'acte narratif instaurant (inventant) à la fois l'histoire et son récit », soit la fiction en train de s'inventer, il eût fallu faire un sort à d'autres corpus : l'immense ensemble des fictions qui s'écrivent dans l'ignorance de leur fin et se publient par parties séparées, des longs romans de l'âge classique jusqu'à nos modernes séries télévisées. Ce qui nous fait encore « assez d'infini sur la planche ^[40] ».

37. *Fiction et Diction*, Seuil, « Poétique », 2004, p. 70 sq. ; le débat a été inauguré par la publication à l'automne 1980 de « Narrative Versions, Narrative Theories » dans *Critical Inquiry*, que Genette dit avoir « découvert après coup », et où la théoricienne visait aussi les travaux de S. Chatman ainsi qu'une étude de N. Goodman, lesquels devaient tous deux lui répondre l'été suivant dans la même revue, comme le rappelle en note la page précédente de *Fiction et Diction*.

38. Éd. cit., p. 17.

39. *Fiction et Diction*, op. cit., p. 73.

40. On aura reconnu le mot de J. Laforge rap- pelé à l'ouverture de *Palimpsestes*.