

il annonce qu'il enverra son manuscrit morceau par morceau jusqu'à ce qu'il ait reçu « *les épreuves de tout l'ouvrage* », et il précise : « *de tous les volumes et non pas seulement du 1^{er}* ». Cf. M. PROUST, G. GALLIMARD, *Correspondance 1912-1922*, éd. P. FOUCHÉ, Paris, Gallimard, 1989, 72.

⁹ M. PROUST, *La Prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. III, 666-667.



For a portrait of Marcel Proust, mixed media, black and white, 2020.
 Dimitrije Roggero: Art direction, photography, digital processing.
 Fabrizio Amante: clay sculpting.

« Complexité ordonnée » et « complexité confuse » : les deux pôles de la phrase proustienne

Ilaria Vidotto

« Poètes, sculpteurs, peintres et musiciens, nous respirons l'existence à travers la phrase¹ » ; tout saisissante qu'elle soit, cette formule de Flaubert ne contribue hélas guère à l'appréhension d'un objet que les linguistes ont, de leur côté, tenté de cerner sur la base de critères typographiques, morphologiques, logico-sémantiques ou pragmatiques, sans parvenir pour autant à une définition partagée et pleinement satisfaisante. Notre but n'étant pas de revenir sur ce débat au demeurant irrésolu, mais de réfléchir au fonctionnement de la phrase complexe proustienne, les réflexions qui vont suivre s'appuieront sur une définition immédiatement opératoire de la phrase comme « suite de mots délimitée par une lettre majuscule initiale et par un point final² ». À défaut d'être consensuel, le parti pris d'une délimitation purement graphique de la phrase a néanmoins l'avantage d'englober la totalité des réalisations écrites et, qui plus est, de mettre à la disposition du stylisticien un ensemble d'observables « dont tout sujet parlant sent aussi intuitivement l'unité et les limites³ ».

L'intuition spontanée d'une cohésion et d'un bornage propre à la phrase est à l'origine des sentiments tout aussi spontanés de « linéarité », d'« élégance », ou au contraire de « difficulté », voire d'« illisible », que l'on peut éprouver à la lecture d'un texte en prose. Tout comme le rythme et le lexique, la syntaxe représente en effet un domaine d'investissement et d'expérimentation stylistiques pour les écrivains⁴, qui en manient les ressources afin d'obtenir tel ou tel effet de sens. En aval, la perception de la simplicité, ou de la complexité, d'une phrase est conditionnée en premier lieu par sa longueur, autrement dit par le nombre de mots qui trouvent place entre les bornes initiale (la majuscule) et finale (le point). Bien que ces paramètres ne soient pas tout à fait stabilisés, on admet en général qu'une phrase est perçue comme *brève* lorsqu'elle compte environ une dizaine de mots ; elle peut être qualifiée de *moyenne* dès lors que l'unité phrastique se compose d'une vingtaine de mots, tandis qu'au-delà de trente mots la phrase commence à être perçue comme *longue*. Au-delà de ces données purement quantitatives, liées aux facultés de mémorisation⁵, il va de soi qu'une augmentation du nombre de mots au sein de la séquence phrastique s'accompagne d'une complexification

des enchaînements et des dépendances qui régissent les relations entre les constituants. C'est pourquoi une phrase brève sera aussi, en toute vraisemblance, une phrase *simple*, soit une phrase composée d'une seule proposition, ne recourant guère à la subordination ni aux mots de liaison, et se tenant donc au plus près de la structure minimale sujet/verbe/complément. *A contrario*, une phrase longue offrira une charpente plus complexe, fortement axée sur la coordination et la subordination, tolérant en outre toute sorte d'étoffement au niveau syntagmatique. Entre ces deux pôles, la phrase moyenne constitue un véritable juste milieu, dans la mesure où elle « *ne présent[e] pas plus de trois mouvements, quel que soit le mode de liaison entre les propositions*⁶ ». Cela signifie que l'agencement et l'enrichissement des groupes, ainsi que le recours à la subordination, de toute façon modestes, aboutissent à des enchaînements équilibrés, susceptibles d'incarner l'idéal de mesure et de clarté autour duquel s'est construit l'imaginaire langagier du français.

Ces quelques précisions, relevant d'une description purement linguistique, dénotative, indiquent déjà de quel côté penche la phrase proustienne. Cependant, une appréhension *stylistique* des phénomènes syntaxiques comporte aussi la

prise en compte des valeurs, ou des connotations, que ces phénomènes – en l’occurrence, les notions de phrase brève, moyenne ou longue – assument dans l’histoire des formes et des pratiques littéraires. Une telle analyse a été menée avec profit par le linguiste et stylisticien Julien Piat⁷, qui a montré comment le regard que l’on pose sur la syntaxe après 1850 témoigne à la fois d’une persistance de l’héritage rhétorique et d’une évolution des représentations traditionnellement associées aux différentes catégories de phrases. Ainsi, la phrase brève continue d’être assimilée au modèle du style coupé, et par conséquent aux impératifs illuministes de concision et de netteté, même s’il n’est pas rare que, au cours du ^{xix}^e siècle, ces mêmes traits soient mis au service de l’expression de la subjectivité. De même, malgré la dilution progressive des hiérarchies et le relâchement de la cohésion syntactico-sémantique, la phrase longue ne se laisse guère appréhender en dehors du patron rhétorique de la période⁸. Dans le cadre d’une enquête sur la prose des années 1920, la linguiste Stéphanie Smadja⁹ a pu affirmer, d’une façon plus générale, que la phrase brève/moyenne, avec son dépouillement lexical, son dosage très économique des caractérisants et d’autres constituants non essentiels, constitue l’emblème d’un style « simple », valorisé en tant que parangon de la belle prose (néo)classique. C’est en revanche autour de la phrase longue, périodique ou non, que s’articule, en principe, un style perçu comme « complexe », qui a dans l’amplification – entendue à la fois comme augmentation des volumes syntaxiques et comme profusion lexicale et figurale – sa caractéristique maîtresse.

Quelle est alors la place de la « comète Proust » dans le ciel de la prose littéraire du tournant du siècle ? Cette brillante formule du critique littéraire Albert Thibaudet¹⁰ dit bien l’effet d’apparition, et de fulgurance, qui accompagna la publication de *Du côté de chez Swann* en 1913. Deux leitmotifs parcourent sans distinction les critiques de l’époque, y compris celles qui se montrèrent favorables au roman proustien : d’une part, la mise en évidence du caractère inclassable d’un récit à la composition déconcertante, qui côtoie

plusieurs genres sans finalement en choisir aucun¹¹ ; d’autre part, la stupeur presque agacée face à une densité formelle qualifiée, au mieux, de compacité, et, au pire, d’« *embarras de l’élocution*¹² », à cause de « *l’effroyable syntaxe*¹³ » qui égare le lecteur dans les méandres de phrases trop longues, surchargées de parenthèses, d’incidentes, d’inutiles détours. La « *légende du style de Proust*¹⁴ » ne tarda donc pas à se répandre, et l’on ne se préoccupa guère des nuances qui distinguent la complexité de la complication. Les métaphores empruntées au domaine végétal (forêt touffue, broussaille, labyrinthe, dédale) abondent dans ces comptes-rendus ; elles témoignent de l’effort, plus ou moins bienveillant, de venir à bout d’un choc stylistique, d’appréhender une écriture qui entre en collision avec un imaginaire littéraire dominant qui érige la phrase bien balancée d’un Ernest Renan ou d’un Anatole France en emblème de la belle prose, sinon de la perfection du style¹⁵. Ce fut donc moins par aveuglement, ou par mépris, que plus simplement en raison du système de valeurs esthétiques en vigueur, qu’en 1913 le plébiscite de la critique, et des lecteurs, alla non pas à l’obscur roman de Proust mais au très limpide *Grand Meaulnes* d’Alain-Fournier, dont les phrases – rigoureusement moyennes – s’enchaînent avec fluidité, sans rien qui pèse ou qui pose¹⁶.

Si l’exception du style de Proust est donc apparue d’emblée, plusieurs études stylistiques ont ensuite mis en lumière, de façon moins impressionniste, le faisceau de procédés à l’origine d’une complexité syntaxique qui ne se réduit nullement à une question de longueur¹⁷. Dans le sillage des observations pionnières de Leo Spitzer, des spécialistes comme Jean Milly, Isabelle Serça ou Stéphane Chaudier¹⁸ ont pu formaliser ce que Proust n’a jamais cessé de signifier à ses critiques, à savoir que la phrase complexe, loin d’être un artifice, présuppose et reflète une saisie cognitive complexe, à la fois sensible et analytique, de phénomènes disparates dont l’écrivain s’efforce de recomposer l’unité. C’est alors à partir de ce principe fondamental que s’expliquent les dispositifs de retardement identifiés par Spitzer (parenthèses, incidentes, « *relatives encastrées* »,

inversions), les phénomènes d’amplification par duplication et emboîtement, ou encore les ajustements correctifs et les effets de rallonge. Autant d’éléments qui témoignent d’une volonté de canaliser la complexité du monde perçu sans l’raser, et que Proust mobilise en visant avant tout une clarté et une lisibilité maximales.

Ces aspects étant désormais acquis, nous souhaiterions plutôt montrer que – pour paraphraser l’incipit célèbre d’*Anna Karénine* de Tolstoï – si toutes les phrases complexes de Proust se ressemblent, chaque phrase complexe l’est à sa façon. Autrement dit, la complexité des longues « soies » proustiennes nous semble susceptible de se décliner de différentes manières, et ce selon que la structure de la phrase garde un souvenir plus ou moins prégnant des patrons de la période oratoire. À défaut de pouvoir établir une palette complète de réalisations, nous nous bornerons ici à illustrer deux cas limite, incarnant les extrêmes d’un continuum qui se déploierait entre une « complexité ordonnée » – formule que le narrateur applique aux vers raciniens dits par la Berma – et une « complexité confuse¹⁹ », celle de la foule des impressions qui se pressent dans la conscience.

Soit alors, pour le premier pôle, ce passage d’*À l’ombre des jeunes filles en fleurs* où il est question de Saint-Loup :

« *Dans l’agilité morale et physique qui donnait tant de grâce à son amabilité, dans l’aisance avec laquelle il offrait sa voiture à ma grand-mère et l’y faisait monter, dans son adresse à sauter du siège quand il avait peur que j’eusse froid, pour jeter son propre manteau sur mes épaules, je ne sentais pas seulement la souplesse héréditaire des grands chasseurs qu’avaient été depuis des générations les ancêtres de ce jeune homme qui ne prétendait qu’à l’intellectualité, leur dédain de la richesse qui, subsistant chez lui à côté du goût qu’il avait d’elle rien que pour pouvoir mieux fêter ses amis, lui faisait mettre si négligemment son luxe à leurs pieds ; j’y sentais surtout la certitude ou l’illusion qu’avaient eues ces grands seigneurs d’être “plus que les autres”, grâce à quoi ils n’avaient pu léguer à Saint-Loup ce désir de montrer*

qu’on est “autant que les autres”, cette peur de paraître trop empressé qui lui était en effet vraiment inconnue et qui enlaidit de tant de raideur et de gaucherie la plus sincère amabilité plébéienne²⁰. »

L’aisance naturelle de l’aristocrate est déséquilibrée par le narrateur dans l’empan d’une seule phrase de 19 lignes (dans l’édition de la Pléiade). On constate pourtant que cette longueur considérable n’entrave pas la lisibilité du passage, du moment que la « marche en avant des idées » est balisée dans et par « la ligne claire »²¹ d’une période découpée en deux blocs homogènes, séparés et unis à la fois par le point-virgule. En deçà et au-delà de cette césure, qui confère à l’ensemble une structure binaire, les deux sous-phrases s’articulent autour d’une même charpente minimale – « je sentais » + complément –, étoffée selon les procédés classiques de l’amplification. On notera ainsi, à l’attaque de la première proposition, la présence de trois groupes prépositionnels, agencés selon le principe oratoire de la cadence majeure (augmentation progressive des masses volumétriques de chaque élément), qui – tout en retardant l’apparition des constituants nucléaires – détaillent, en guise d’exemples, les circonstances où s’est révélée la noble élégance de Saint-Loup. De la même manière, la droite de la proposition s’étire à travers un double procédé de duplication : d’une part, le mouvement correctif de l’épanorthose (« pas seulement... surtout ») dédouble la ligne principale en préparant l’apparition du deuxième bloc propositionnel ; d’autre part, la position du complément d’objet direct est elle aussi saturée par deux éléments (« la souplesse héréditaire », « leur dédain »), à leur tour expansés par une phrase relative. Ces parallélismes binaires sont reproduits ensuite dans la deuxième sous-phrase, qui affiche une structure identique : pas de gonflement sur la gauche, cette fois, mais un côté droit fortement travaillé, avec le double complément d’objet prolongé par l’expansion relative, la dernière se ramifiant ultérieurement en deux noyaux qui fournissent une ultime relance avant la clausule.

S’il semble somme toute assez facile de démonter le « mécano » syntaxique proustien,

c'est parce que la phrase se donne ici comme une unité compacte : le fragment du portrait de Saint-Loup, oscillant entre le particulier de l'individu et le général de sa classe d'origine, s'affine au rythme de rectifications et d'ajouts qui demeurent fortement hiérarchisés, ordonnés dans et par la structure périodique. bercé par les balancements des parallélismes (deux macro-propositions subdivisées chacune en deux membres), le lecteur est ainsi guidé d'une main sûre, par la syntaxe, vers le déploiement complet du sens.

Le modèle de la période latine et classique, que Proust pratique dès sa première jeunesse²², nous paraît fonctionner comme un cadre à la fois rigoureux et souple, à même de contenir, tout en préservant l'étagement, le flot des réalités à transcrire. En revanche, dès lors que les contours du cadre périodique se font moins perceptibles, assouplis jusqu'au relâchement par la nécessité de rendre l'intégralité d'une expérience, la phrase proustienne dérive vers une complexité moins régulée :

« Comme un jeune homme, un jour d'examen ou de duel, trouve le fait sur lequel on l'a interrogé, la balle qu'il a tirée, bien peu de chose quand il pense aux réserves de science et de courage qu'il possède et dont il aurait voulu faire preuve, de même mon esprit qui avait dressé la Vierge du porche hors des reproductions que j'en avais eues sous les yeux, inaccessible aux vicissitudes qui pouvaient menacer celles-ci, intacte si on les détruisait, idéale, ayant une valeur universelle, s'étonnait de voir la statue qu'il avait mille fois sculptée réduite maintenant à sa propre apparence de pierre, occupant par rapport à la portée de mon bras une place où elle avait pour rivales une affiche électorale et la pointe de ma canne, enchaînée à la Place, inséparable du débouché de la grand-rue, ne pouvant fuir les regards du café et du bureau d'omnibus, recevant sur son visage la moitié du rayon de soleil couchant – et bientôt, dans quelques heures, de la clarté du réverbère – dont le bureau du Comptoir d'escompte recevait l'autre moitié, gagnée, en même temps que cette succursale d'un établissement de crédit, par le relent des cuisines du pâtissier, soumise à la tyrannie du Particulier au point que, si j'avais voulu tracer

ma signature sur cette pierre, c'est elle, la Vierge illustre que jusque-là j'avais douée d'une existence générale et d'une intangible beauté, la Vierge de Balbec, l'unique (ce qui, hélas ! voulait dire la seule), qui, sur son corps encrassé de la même suie que les maisons voisines, aurait, sans pouvoir s'en défaire, montré à tous les admirateurs venus là pour la contempler, la trace de mon morceau de craie et les lettres de mon nom, et c'était elle enfin, l'œuvre d'art immortelle et si longtemps désirée, que je trouvais métamorphosée, ainsi que l'église elle-même, en une petite vieille de pierre dont je pouvais mesurer la hauteur et compter les rides²³. »

Bien que la technique et les dispositifs d'amplification ne changent guère d'un exemple à l'autre, on peine à retrouver ici l'ossature périodique et à identifier un schéma rythmique et syntaxique reconnaissable – qu'il s'agisse de parallélismes binaires ou ternaires. La phrase s'allonge vers la droite selon un principe accumulatif, les ajouts se succédant en cascade au fur et à mesure que s'enrichit la description de la statue de la Vierge de Balbec. Un premier obstacle à la saisie cognitive vient de la distance qu'interpose entre le sujet (« mon esprit ») et le verbe (« s'étonnait ») la relative déterminative « qui avait dressé » ; entravé par les épithètes détachées et la proposition participiale rattachées à la Vierge, le lecteur perd de vue le thème initial (l'action de l'esprit) car son attention est déviée vers l'image idéalisée de la statue du porche, mise à mal par le contact avec la réalité. Et c'est de la même manière, à l'instar d'un élastique tendu qui enserrerait entre ses deux extrêmes une masse de plus en plus grande, que la phrase se déploie ensuite. Le syntagme nominal « la statue » devient le pivot d'une série de huit expansions à valeur caractérisante (*réduite, occupant, enchaînée, inséparable, ne pouvant fuir, recevant, gagnée, soumise*), diversement étoffées et coordonnées par asyndète, qui précisent la découverte affligeante de l'emplacement de la statue réelle de la Vierge dans le contexte d'un Balbec urbain et prosaïque. En introduisant les détails descriptifs par touches juxtaposées, l'accumulation rythme les étapes d'une profanation (la statue fantasmée anéantie par

son homologue réel) que la syntaxe amène savamment à son climax : la corrélation intensive « au point que », faisant suite à la dernière expansion, culmine dans le double clivage emphatique « c'est elle... qui / c'est elle enfin que... », où s'exprime la stupéfaction du héros vis-à-vis de la possibilité concrète d'accomplir la profanation suprême : graver son nom sur la « petite vieille de pierre » ayant remplacé la Vierge intangible de son imagination.

La syntaxe épouse le mouvement en *crescendo* de la déception du héros et l'équilibre hiérarchique au fondement de la notion de période se voit balayé par une complexité qui, tout en inscrivant dans le tissu phrastique la simultanéité des sensations, réalise aussi le télescopage de différentes couches temporelles. L'étirement de l'élastique syntaxique traduit les contrastes et les oscillations de l'élastique du temps : le lecteur est balloté entre le passé de l'imagination (les croyances au sujet de la statue), l'actualité, elle-même révolue, de la perception déceptive (la découverte de la vierge réelle) et aussi un avenir tout proche, sur lequel ouvre la première parenthèse (« et bientôt, dans quelques heures, de la clarté du réverbère »). « [I]nformée[s] par la lutte avec et contre le temps²⁴ », les phrases proustiennes ne sont donc pas seulement « polyphoniques, dense et soutenues²⁵ », mais surtout polychroniques.

Ainsi, qu'elle soit « ordonnée » et enserrée dans les contours de la période, ou « confuse », voire profuse en dehors de tout schéma, la complexité des phrases proustiennes résulte toujours de la volonté d'embrasser, par l'écriture, la vie dans sa totalité – sensible, intellectuelle, temporelle ; elle trahit enfin l'ambition à respirer l'existence, comme l'écrivait Flaubert, à une plus grande profondeur.

¹ G. FLAUBERT, *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, 516.

² M. RIEGEL et alii, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2014, 201.

³ *Ibidem*.

⁴ Ceci est particulièrement vrai à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, où l'unité « phrase » fait l'objet de jugements esthétiques reposant sur

des critères de moins en moins rhétoriques et de plus en plus grammaticaux. Voir G. PHILIPPE, *Sujet, verbe, complément*, Paris, Gallimard, 2002 ; G. PHILIPPE et J. PIAT (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

⁵ « L'empan de mémoire immédiate d'un lecteur, c'est-à-dire la suite de mots qu'il peut retenir en cours de lecture, varie suivant les sujets de 9 à 22 mots ». F. RICHARDEAU, « 248 phrases de Proust », *Communication et langages* 45, 1980, 25.

⁶ J. PIAT, « La langue littéraire et la phrase », in G. PHILIPPE et J. PIAT (dir.), *La Langue littéraire, op. cit.*, 189.

⁷ *Ibidem*, 179-203.

⁸ Rappelons que la période constitue une « unité de développement thématique, pourvue d'une certaine cohésion grammaticale et tendant à un englobement sous une unique architecture mélodique ». G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992, 266.

⁹ S. SMADJA, *La nouvelle prose française*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.

¹⁰ A. THIBAUDET, « Réflexions sur la littérature, Après vingt ans », *NRF*, 1929, cité dans S. SMADJA, *La nouvelle prose française, op. cit.*, 70.

¹¹ Voir par exemple l'article du critique littéraire Francis Chevassu recensant *Du côté de chez Swann* dans *Le Figaro* du 8 décembre 1913.

¹² Formule qu'emploie le critique et essayiste Paul Souday dans *Le Temps*, le 10 décembre 1913.

¹³ Ainsi le critique littéraire Lucien Maury dans *La Revue politique et littéraire* de décembre 1913.

¹⁴ B. CRÉMIEUX, *XX^e siècle*, Paris, Éditions de la NRF, 1924, 80.

¹⁵ Voir G. PHILIPPE, *Le Rêve du style parfait*, Paris, PUF, 2013.

¹⁶ Voici un exemple : « Nous étions pourtant depuis dix ans dans ce pays lorsque Meaulnes arriva. J'avais quinze ans. C'était un froid dimanche de novembre, le premier jour d'automne qui fit songer à l'hiver. Toute la journée, Millie avait attendu une voiture de La Gare qui devait lui apporter un chapeau pour la mauvaise saison. Le matin, elle avait manqué la messe ; et jusqu'au sermon, assis dans le chœur avec les autres enfants, j'avais regardé anxieusement du côté des cloches, pour la voir entrer avec son chapeau neuf. » ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Honoré Champion, 2009 [1913], 59-60.

¹⁷ Les enquêtes statistiques de Jean Milly et d'Étienne Brunet ont contribué en effet à relativiser un paramètre qui relève finalement plus d'une perception de lecture que d'une réalité effective, les phrases véritablement longues, qui se déploient

sans découpages intermédiaires, n'étant pas prédominantes dans la *Recherche*. Voir J. MILLY, *La longueur des phrases dans « Combray »*, Paris-Genève, Honoré Champion-Slatkine, 1986.

¹⁸ L. SPITZER, « Le style de Marcel Proust » [1928], in L. SPITZER, *Études de style*, tr. fr. A. COULON, M. FOUCAULT et É. KAUFHOLZ, Paris, Gallimard, 1970, 397-474 ; J. MILLY, *La Phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse, 1975 ; I. SERÇA, « Écrire le temps. Phrase, rythme, ponctuation chez Proust », *Poétique* 153, 2008, 23-39 ; S. CHAUDIER, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 », in G. PHILIPPE et J. PIAT (dir.), *La langue littéraire*, *op. cit.*, 413-421.

¹⁹ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. TADIÉ, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », respectivement vol. II, 351 et 269. Toutes nos citations proviennent de cette édition.

²⁰ *Ibidem*, vol. I, 96.

²¹ Les deux formules sont empruntées à Leo Spitzer, cf. L. SPITZER, « Le style de Marcel Proust », *op. cit.*, 417.

²² Voir sur ce point E. KAËS, *Proust à l'école*, Genève, Droz, 2020, 211 *sqq.*

²³ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. II, 20-21.

²⁴ I. SERÇA, « Écrire le temps. Phrase, rythme, ponctuation chez Proust », *op. cit.*, 25.

²⁵ L. SPITZER, « Le style de Marcel Proust », *op. cit.*, 404.



For a portrait of Marcel Proust, mixed media, black and white, 2020.
Dimitrije Roggero: Art direction, photography, digital processing.
Fabrizio Amante: clay sculpting.