De l'importance de Mme Sazerat dans la délivrance des « grandes lois » : les corrections sur les placards Bodmer

Isabelle Serça

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1139>

DOI : 10.4000/genesis.1139

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique
littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2013

Pagination : 37-50

ISBN : 978-2-84050-893-9

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Isabelle Serça, « De l'importance de Mme Sazerat dans la délivrance des « grandes lois » : les
corrections sur les placards Bodmer », *Genesis* [En ligne], 36 | 2013, mis en ligne le 15 juin 2015,
consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1139> ; DOI : 10.4000/
genesis.1139

De l'importance de Mme Sazerat dans la délivrance des « grandes lois » : les corrections sur les placards Bodmer

Isabelle Serça

On connaît la visée de Proust, qui est de délivrer des lois générales dans un ouvrage qu'il qualifie de « dogmatique », comme il l'écrit à Rivière en février 1914, quelques mois après la sortie de *Swann* : « Enfin je trouve un lecteur qui *devine* que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction ! » Rien ne l'ulcérerait tant en effet dans les critiques dont *Swann* fut l'objet lors de sa sortie que les qualificatifs de « précieux » ou « raffiné » appliqués à son œuvre, comme en témoignent les remarques du *Temps retrouvé*² – si l'on m'autorise ce passage de l'homme à l'œuvre. De fait, les critiques reconnaissent volontiers une profondeur et une justesse inédites dans l'analyse, mais elles sont quasi unanimes pour dénoncer un manque de composition. L'impression première est celle d'une « forêt touffue », pour reprendre l'expression d'André Chaumeix dans un article au demeurant élogieux³. C'est la même image qui revient sous la plume d'Henri Ghéon dans *La NRF*, où il critique l'absence de perspective de cette « œuvre de loisir » :

La moindre image de rencontre, le moindre souffle printanier, comme le moindre passant de la rue, ont pris dans sa mémoire une place aussi grande et non moins privilégiée que les plus rares aventures, que les plus déchirantes passions, que les êtres les plus attachés à sa vie. Loin de lui le dessein de choisir et de « préférer » dans tout cela ! Toutes choses sont égales⁴.

Parmi les passages que cite le critique à l'appui de ses dires, figure la longue description des vitraux de l'église de Combray⁵. La flèche acérée que décoche Ghéon vient alors clouer au sol la pauvre Mme Sazerat agenouillée dans le reflet du roi de jeu de cartes :

Voilà le feu d'artifice d'images et de notations que suscitera un vitrail et M. Proust ne nous fera pas même grâce de

Mme Sazerat avec son paquet de gâteaux ; il suffit qu'il se souvienne de l'avoir vue à l'église une fois ! Qu'est donc Mme Sazerat ! Un comparse, dont à peine il reparlera. Mais M. Proust croirait mentir s'il nous celait sa présence fortuite.

« Proust n'a refusé rien », n'étant pas guidé par « le dessein de choisir », affirme Ghéon ; or la silhouette de Mme Sazerat se découpant sur le reflet du vitrail n'apparaît pas au fil de la plume profuse d'un auteur qui *ne saurait pas choisir*. La mise en scène du personnage est en effet l'objet d'un ajout sur la dactylographie, qui présentait une phrase plus courte, sans la longue parenthèse :

Ces vitraux qui ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil ne se montrait pas, de sorte que fût-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église ; l'un rempli dans toute

1. *Corr.*, t. XIII, p. 43.

2. « Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails » (*TR*, IV, p. 618).

3. *Le Journal des Débats*, 25 janvier 1914.

4. *La NRF*, 1^{er} janvier 1914. Proust sera profondément blessé et écrira d'ailleurs aussitôt à Ghéon, le 2 janvier, pour répondre « à quelques paroles par trop injustes » (*Corr.*, t. XIII, p. 22).

5. « Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que fût-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église ; l'un était rempli dans toute sa grandeur par un seul personnage pareil à un Roi de jeu de cartes, qui vivait là-haut, sous un dais architectural, entre ciel et terre (et dans le reflet oblique et bleu duquel, parfois les jours de semaine, à midi, quand il n'y a pas d'office – à l'un de ces rares moments où l'église aérée, vacante, plus humaine, luxueuse, avec du soleil sur son riche mobilier, avait l'air presque habitable comme le hall, de pierre sculptée et de verre peint, d'un hôtel de style Moyen Âge – on voyait s'agenouiller un instant Mme Sazerat, posant sur le prie-Dieu voisin un paquet tout ficelé de petits fours qu'elle venait de prendre chez le pâtissier d'en face et qu'elle allait rapporter pour le déjeuner) ; dans un autre une montagne de neige rose [...] » (« Combray », I, p. 58-59).

Fig. 1 : « Combray », « Deuxième Dactylographie », f° 151, détail (BnF, NAF 16733)

sa grandeur par un seul personnage pareil à un Roi de jeu de cartes, qui vivait là-haut entre ciel et terre ; un autre où une montagne de neige rose [...] (NAF 16733, f° 151 ; voir fig. 1).

C'est donc délibérément que Proust place l'élément particulier qu'est ce personnage emblématique du village de Combray dans la description de l'église : prenant à contre-pied l'affirmation de Ghéon, on montrera ici, à partir des corrections apportées sur les épreuves, que Proust suit un dessein précis, celui de nouer par des liens serrés le général au particulier, d'où le choix d'ajouter Mme Sazerat lors de la relecture. Formuler « les grandes lois » est certes le but que doit s'assigner l'écrivain selon Proust, mais, comme le veut la leçon du *Temps retrouvé*,

l'artiste ne peut dégager la loi générale qu'en plongeant au cœur du particulier. Le texte fait ainsi la navette entre « grandes lois » et « riens puérils » – tissage auquel n'est pas étrangère la genèse de l'œuvre. Les corrections sur épreuves – tout particulièrement celles que Proust a apportées sur les premières épreuves de *Swann* (dites « placards Bodmer ») au printemps 1913 – sont à cet égard très significatives, car elles systématisent cette tendance, en donnant un tour particulier aux passages généralisants.

Cette dernière étape des corrections sur épreuves

6. TR, IV, p. 479.

constitue un corpus génétique de premier intérêt. Les placards Bodmer, où les corrections manuscrites montent à l'assaut des pavés imprimés, sont en effet spectaculaires ; l'imprimeur sera d'ailleurs obligé de recomposer entièrement ces premières épreuves, sur lesquelles Proust procédera encore à des modifications⁷. D'un point de vue thématique, ces corrections sont le lieu de reconfigurations qui engagent la composition même de l'œuvre, comme l'a montré par exemple Jo Yoshida⁸. D'un point de vue stylistique, elles sont, avec les dactylographies, un moment charnière, à l'articulation du manuscrit et de l'imprimé. J'ai étudié ailleurs comment des corrections minuscules comme celles qui ont trait à la ponctuation dessinent alors la phrase⁹ ; je m'intéresserai ici aux corrections qui visent à resserrer ce lien entre général et particulier. L'on observe alors un « Proust aux brouillons¹⁰ » attentif à ne délivrer aucune vérité générale en tant que telle, toujours soucieux au contraire de l'entrelacer d'un lien intime au particulier, en l'occurrence un détail de l'univers de Combray.

Resserrer la focalisation sur Combray

Ce resserrement autour de l'univers combraysien se manifeste ainsi çà et là par des corrections de détail, comme la modification ci-dessous par laquelle « un jardinier » devient « le jardinier que méprisait ma grand-mère » : l'article défini en lieu et place de l'article indéfini donne une détermination spécifique au référent, identifié par la relative déterminative qui le suit. On a alors ce que les linguistes appellent une « description définie », qui isole un objet particulier dans un contexte, alors que le déterminant indéfini, dans son emploi générique, référerait à une classe :

[...] impression que ne me donnait guère le pays où je me trouvais, et surtout notre jardin, produit sans prestige de la <correcte> fantaisie ~~d'un jardinier~~ <du jardinier que méprisait ma grand-mère> [...] (Premières épreuves corrigées, Fondation Martin Bodmer, plac. 14, col. 5 ; « Combray », I, p. 85).

Vétilles que de telles corrections : cependant, prises dans leur ensemble, elles dessinent ce souci de resserrer la focale sur Combray, et plus précisément, dans cette « chronique quotidienne » que relate le narrateur¹¹,

sur l'unité itérative du dimanche. Ainsi de l'évocation des après-midi consacrées à la lecture, fondée sur un imparfait dont Gérard Genette a montré comment il mêlait singulatif et itératif¹² ; le terme « dimanche » est ajouté sur les placards :

Beaux après-midi <du dimanche> sous le ~~cèdre~~ <marronnier> du jardin de Combray [...] (plac. 15, col. 1 ; « Combray », I, p. 87).

Ainsi du petit morceau de madeleine, offert au narrateur par la tante Léonie « tous les matins », qui ne l'est plus que « le dimanche matin » sur les placards. La version finale, qui ritualise autour du dimanche ce qui était au départ un événement quotidien voit alors apparaître la parenthèse qui justifie que ce soit ce jour-là et non un autre que le narrateur aille rendre visite à sa tante :

Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que ~~tous les matins~~ <le dimanche matin> à Combray <(parce que ce jour-là je ne sortais pas de ~~bonne heure~~ avant l'heure de la messe)>, quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de ~~thé ou~~ <de thé ou> de tilleul (plac. 9, col. 2 ; I, p. 46).

Combray est l'aune à partir de laquelle se mesure l'expérience du monde chez le narrateur : le côté de Méséglise et le côté de Guermantes constituent en effet

7. Les premières épreuves corrigées de *Swann*, constituées des placards composés par Grasset, sont restées longtemps inaccessibles jusqu'à leur acquisition en 2000 par la Fondation Martin Bodmer sise à Cologne (Genève), d'où leur désignation : « Placards Bodmer » ; on s'intéressera le cas échéant aux deux états du texte qui encadrent ces Placards Bodmer, les deuxièmes épreuves corrigées, ainsi que le jeu dactylographique qui a servi pour l'impression, qui sont conservés au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, sous la cote NAF 16755 pour les épreuves et NAF 16733 pour la dactylographie.

8. Voir « Ce que nous apprennent les épreuves de *Du côté de chez Swann* dans la collection Bodmer », *BIP*, n° 35, 2005, p. 31-45.

9. Voir *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

10. Pour reprendre le titre de l'ouvrage édité en 2011 par N. Mauriac Dyer et K. Yoshikawa aux éditions Brepols.

11. En regard de la « chronique quotidienne mais immémoriale de Combray » que la tante Léonie lit du matin au soir en regardant la rue depuis son lit (I, p. 51).

12. « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 145 sq.

« [l]es gisements profonds de [son] sol mental¹³ ». Rien ne lui vaut Combray, puisque aussi bien « il y a quelque chose d'individuel dans les lieux¹⁴ ». Rien ne vaut les comparaisons empruntées à l'univers de Combray – c'est-à-dire à la diégèse –, comme le souligne le commentaire métatextuel en italique dans le passage ci-dessous, qui fait partie d'un ajout sur les placards. Ce commentaire a pour fonction de justifier, après la présentation circonstanciée d'un premier comparant fort éloigné du point de départ que constitue le comparé – Swann en Aristée –, un second, plus adéquat car il a « plus de chance de venir à l'esprit » du personnage, où Swann devient Ali Baba¹⁵. Les rapprochements sont tous deux tirés d'une œuvre littéraire : le premier des *Géorgiques*, le second des *Mille et Une Nuits* ; même si l'on connaît l'importance de cette référence dans la *Recherche*, la seconde n'est pas combraysienne pour autant – à ceci près que la décoration des assiettes à petits-fours constitue le chaînon textuel qui la rattache solidement à la diégèse :

Mais si l'on avait dit à ma grand-tante que ce Swann qui, [...] ; qu'en sortant de chez nous, à Paris, après nous avoir dit qu'il rentrait se coucher, il rebroussait chemin à peine la rue tournée et se rendait dans tel « salon » insoupçonné et prestigieux comme l'éblouissante caverne où on voyait entrer Ali Baba sur les assiettes à dessert de Combray, quand il était sûr qu'on ne le voyait pas <«salon que jamais l'œil d'aucun agent ou associé d'agent ne contempla», cela eût paru aussi extraordinaire à ma tante que pourrait <aurait pu> l'être pour une dame plus lettrée la pensée d'être personnellement liée avec Aristée dont elle aurait compris, en se rappelant les *Géorgiques*, qu'il allait, après avoir causé avec elle, plonger au sein des royaumes de Thétis, dans un empire soustrait aux yeux des mortels et où Virgile nous le montre reçu à bras ouverts, <ou pour s'en tenir à une image qui avait plus de chance de lui venir à l'esprit car elle l'avait vue peinte sur nos assiettes à petits fours de Combray, d'avoir eu à dîner Ali-Baba, lequel quand il se saura seul, pénétrera dans la caverne éblouissante et insoupçonnée éblouissante de trésors insoupçonnés> (plac. 3, col. 8 ; I, p. 18 ; je souligne ; voir fig. 2)¹⁶.

La figure d'Ali Baba était évoquée un peu plus haut dans la phrase comme comparant d'un de ces salons prestigieux où se rend Swann ; précédée du commentaire, l'analogie s'intègre encore davantage dans la diégèse, puisqu'elle devient une comparaison que pourrait faire le

personnage lui-même et non plus seulement le narrateur.

L'exemple emblématique de cette focalisation sur l'univers combraysien pourrait être la citation suivante, qui voit surgir sur les placards les sœurs de la grand-mère dans un passage où elles n'ont apparemment rien à faire :

Exposés sur ce silence imperceptible, qui n'en absorbait rien, les bruits les plus éloignés, ceux qui devaient venir de jardins situés à l'autre bout de la ville, se percevaient détaillés avec tant de netteté, avec un tel « fini » qu'ils semblaient ne devoir cet « effet de lointain » qu'à leur pianissimo, comme ces motifs qu'un instrumentiste placé dans un orchestre au milieu des autres exécute en sourdine, et que le public croit entendre bien loin de la salle de concert quoique l'auteur se soit naturellement arrangé pour que cette distance, illusoire, n'empêche pas une seule des notes, tout le contour mélodique, de parvenir aux oreilles avec la plus intacte précision. <en sourdine si bien exécutés par l'orchestre du Conservatoire que quoiqu'on n'en perde pas une note on croit les entendre cependant bien loin de la salle du concert et que les abonnés comme les sœurs de ma grand-mère quand Swann leur avait donné ses places tous les vieux abonnés, <comme> les sœurs de ma grand-mère quand Swann leur avait donné ses places – tendaient avec ravissement tous les vieux abonnés rav, les sœurs de ma gd-mère quand Swann leur avait donné ses places ten tendaient l'oreille comme s'ils avaient écouté les progrès lointains d'une armée en marche qui n'aurait pas encore tourné la rue de Trévise.> (plac. 6, col. 8 ; I, p. 32 ; voir fig. 3).

Le lecteur ne laisse pas de se demander ce que viennent faire les personnages dans cette parenthèse *lato sensu* qui a tout d'une digression, véritablement « hors sujet¹⁷ ». Or ce resserrement autour de l'univers de Combray va de pair avec un ancrage « réaliste », fruit du mouvement

13. I, p. 18.

14. *Ibid.* Le passage pose une analogie entre l'attachement au paysage de Combray et l'attachement à la mère.

15. J'utilise, ici et plus loin, les termes de « comparant », « comparé » et « comparaison » *lato sensu*, puisqu'il s'agit *stricto sensu* d'une analogie, fondée sur une structure comparative en « aussi... que » : « [...] aussi extraordinaire à ma tante qu'aurait pu l'être pour une dame plus lettrée la pensée [...] ».

16. Le tiret double qui isole dans la version finale le commentaire justifiant le second rapprochement sera ajouté sur les deuxième épreuves corrigées (NAF 16755, f°s 12^{ro-v°}).

17. Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Pierre Bayard, qui ne manque pas de relever ce passage (*Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996, note 7 de la page 21).

de retouche sur les placards. L'allusion aux sœurs de la grand-mère n'est pas présente dans la dactylographie, où il est fait référence à *un* orchestre et non à *l'*orchestre précis du Conservatoire :

[...] ne devoir cet « effet de lointain » qu'à leur pianissimo, comme ces motifs qu'un instrumentiste placé dans un orchestre au milieu des autres exécute *si-pianissimo* <en sourdine et> que le public croit les entendre bien loin de la salle de concert, à ~~une grande distance~~, et quoique l'auteur se soit naturellement arrangé pour que cette distance ~~factice~~, illusoire, n'empêche pas une seule des notes, tout le contour mélodique de parvenir aux oreilles avec la plus intacte précision (« Deuxième dactylographie », NAF 16733, f° 66 r°).

Comme plus haut, le remplacement de l'article indéfini « un » par l'article défini « le » substitue à la valeur générique une valeur spécifique, le référent étant ici identifié par une expansion présentant un nom propre : l'image est ainsi lestée d'un poids réaliste¹⁸. C'est alors que Proust place parmi « les vieux abonnés » de l'orchestre du Conservatoire « les sœurs de la grand-mère » du narrateur, dont la présence, qui convoque par ricochet celle de Swann, ancre ainsi davantage le texte dans l'univers combraysien. On notera à cet égard le curieux imparfait de la seconde consécutive coordonnée par « et » (« et que tous les vieux abonnés [...] tendaient l'oreille [...] ») alors que la première est au présent de vérité générale qui va de pair avec un « on » comme il est habituel (« [...] si bien exécutés que [...] on croit les entendre [...] »). Cet imparfait (et le plus-que-parfait de la comparaison hypothétique) retrouve le temps passé du début de la phrase qui présentait le comparé et réinscrit l'image dans le cadre énonciatif habituel de « Combray ». Comme dans la citation sur Swann en Ali Baba, Proust placera cette digression incongrue entre tirets lors de la correction des deuxième épreuves (elle deviendra dès lors une parenthèse *stricto sensu*), de même qu'il ajoutera cet « aussi » insistant, qui « raccroche » plus solidement ces personnages combraysiens à la foule des « vieux abonnés¹⁹ ».

Ces corrections participent ainsi d'un resserrement autour de Combray : Combray est en effet le noyau qui contient virtuellement toutes les expansions, de même

que « tout Combray et ses environs [...], est sorti, ville et jardins, de [la] tasse de thé » du narrateur²⁰.

Ce mouvement du général vers le particulier prend cependant un tour plus marqué dans les passages où Proust développe les « grandes lois », qu'il s'agisse d'homosexualité, de sadisme ou de littérature – bref, lorsque le texte ressortit plus à l'essai qu'au roman. Les études génétiques ont montré comment le roman de Proust est né de l'essai sur Sainte-Beuve auquel il travaillait²¹ ; il hésitait alors entre deux formes, comme il le dit à Georges de Lauris en décembre 1908 : un essai de facture classique – « l'essai de Taine en moins bien » – ou un récit : « le récit d'une matinée [où] Maman viendrait près de mon lit et [où] je lui raconterais un article que je veux faire sur Sainte-Beuve²² ». De fait, la frontière entre les deux genres littéraires de l'essai et du roman est brouillée dans la *Recherche*²³ : c'est ce maillage très serré de l'argumentatif et du narratif que les corrections sur les placards resserrent encore, Proust n'ayant de cesse de raccrocher au récit (à la diégèse) les morceaux qu'il juge à ce moment-là – en se relisant – trop généraux ou théoriques.

Inscrire la loi générale au cœur du particulier

Parfois, Proust supprime purement et simplement le fragment lorsque celui-ci s'éloigne par trop du récit. Ainsi la scène du drame du coucher était-elle sur les placards suivie d'un très long développement, dont nous ne donnons

18. Le Conservatoire national de musique était situé jusqu'en 1911 à l'angle de la rue du Conservatoire, parallèle à la rue de Tréville mentionnée dans le texte.

19. Deuxièmes épreuves corrigées, NAF 16755, f° 21 v°. Voir I, p. 32-33 : « tous les vieux abonnés – les sœurs de ma grand-mère aussi quand Swann leur avait donné ses places – tendaient l'oreille [...] ».

20. I, p. 47.

21. Voir l'article de Françoise Leriche qui fait le point sur la question : « Hésitations énonciatives et génériques dans la genèse du roman proustien », *BIP*, n° 42, 2012, p. 69-84.

22. *Corr.*, t. VIII, p. 171, décembre 1908. Voir aussi la lettre à Mme de Noailles, *ibid.*, p. 170.

23. Voir la mise au point que constituent les articles regroupés sous le titre « Essai et fiction dans la *Recherche* : le partage des genres ? », dans la troisième partie du *BIP*, n° 42 mentionné *supra*, présentée et éditée par Maya Lavault. (Contributions de F. Leriche, F. Goujon, F. Godeau, J. Dubois, V. Ferré et M. Lavault.)

43

que la fin, qui transposait cette scène de l'amour filial dans le domaine du sentiment amoureux²⁴ ; le couple *Je-Maman* du drame du coucher relaté au passé faisait alors place au couple *Nous-Elle* présenté au présent :

À nous alors de savoir considérer avec curiosité et posséder avec délices cette petite parcelle de bonheur [...] ; à nous de supposer qu'elle n'est que le fragment d'un bonheur durable et réel [...] ; et, pour que le lendemain n'inflige pas un démenti à cette feinte, à nous de ne pas chercher à obtenir une faveur de plus après celle que nous n'avons due qu'à l'artifice d'une minute d'exception. Enfermons-nous plutôt dans la solitude ; tâchons d'y rester longtemps [...] (plac. 8, col. 4-5 ; le passage est entièrement biffé).

Dans cette version, Proust allait même jusqu'à donner des conseils au lecteur par le biais d'injonctions portées par un infinitif, voire des impératifs. Quand bien même il s'agirait d'un ouvrage « dogmatique », le ton l'est par trop ici pour qu'il le conserve tel quel : s'il a pour objectif de dégager des lois générales, Proust ne se veut pas pour autant prêcheur, et de telles exhortations, voire de telles parénèses, n'ont pas leur place dans son œuvre ; il remplace alors cette longue homélie par les quelques lignes de la version imprimée qui ne quittent pas l'ancrage du récit.

Un tel rapprochement entre amour filial et sentiment amoureux a d'ailleurs déjà été développé quelques pages plus haut, au sein même du drame du coucher, lorsque le narrateur-enfant veut revoir sa mère²⁵. Le texte rapproche alors cette situation de celle d'un couple dont l'un veut retrouver l'autre par un intermédiaire, ami ou domestique ; d'un côté le récit premier relaté par un *Je* au passé simple, de l'autre un commentaire généralisant, assumé par un *Nous* au présent générique. Cependant des liens subtils et des transitions insensibles viennent entrecroiser les fils du récit et de cette « fiction théorique », pour reprendre le terme évocateur de Jacques Dubois²⁶, si bien que chaque plan occupe alternativement le devant de la scène.

Proust va encore resserrer les liens entre les deux plans lors de la relecture des placards en ajoutant deux « comparaisons » au sens large – plus exactement deux comparatives – qui rapprochent la situation particulière du commentaire général et inversement. La première comparaison est un ajout sur la marge de gauche placé entre deux tirets, qui met en regard le *Nous* et le *Je*, le

présent de vérité générale et le passé du récit par le biais de l'expression temporelle « en ce moment » :

Que nous l'aimons, <– comme en ce moment j'aimais Françoise → le parent < l'intermédiaire > bien intentionné [...] (plac. 6, col. 2 ; I, p. 30).

La seconde comparaison fait partie d'un long passage ajouté en lieu et place des quelques lignes biffées ci-dessous. Les paroles de la mère rapportées au narrateur-enfant par Françoise assurent le passage d'un plan à l'autre, dans la mesure où elles sont elles-mêmes rattachées par le narrateur à la « fiction théorique » : « que depuis j'ai si souvent entendus [...] » :

Maman ne vint pas et [...] ~~elle me fit dire que je devrais être endormi depuis longtemps, qu'elle était très fâchée. Françoise se retira [...]. Je me couchai~~ mais au bout de quelques secondes, je sentis qu'en écrivant ce mot à maman [...] (plac. 6, col. 6-7).

Ma mère ne vint pas, et [...] me fit dire par Françoise ces mots : « Il n'y a pas de réponse » que depuis j'ai si souvent entendu des concierges de « palaces » [...] rapporter à quelque pauvre fille qui s'étonne : « Comment, il n'a rien dit [...]. » Et – de même qu'elle assure invariablement n'avoir pas besoin du bec supplémentaire que le concierge veut allumer pour elle, et reste là, n'entendant plus que les rares propos sur le temps qu'il fait échangés entre le concierge et un chasseur qu'il envoie tout d'un coup en s'apercevant de l'heure, faire rafraîchir dans la glace la boisson d'un client – ayant décliné l'offre de Françoise de me faire de la tisane ou de rester

24. Il s'agit du paragraphe qui clôt le drame du coucher, épisode séparé dans l'édition de la « Pléiade » par un saut de deux lignes de l'expérience de la madeleine qui termine le premier chapitre de « Combray » : « Mes remords étaient calmés [...] encore de moi » (I, p. 42-43) ; le passage (plus d'une trentaine de lignes, quasi une colonne entière) qui est biffé sur le placard, est placé après « Demain mes angoisses reprendraient et maman ne resterait pas là ».

25. I, p. 29-32. Pour une analyse détaillée de ce passage, voir I. Serça, « Une parenthèse dans le drame du coucher », *Les Coutures apparentes de la Recherche : Proust et la ponctuation*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2010, p. 163 sq.

26. Voir « Petits éléments de fiction théorique », *BIP*, n° 42, *op. cit.*, p. 109-112, où J. Dubois montre, à partir de « certaines digressions caractéristiques », qu'entre discours narratif et discours essayiste, « c'est à qui prendra le pas sur l'autre ».

auprès de moi, je la laissai retourner à l'office, je me couchai et je fermai les yeux en tâchant de ne pas entendre la voix de mes parents qui prenaient le café au jardin. Mais au bout de quelques secondes, je sentis qu'en écrivant ce mot à maman [...]»²⁷ (I, p. 31-32).

La trame du récit second croise ainsi la chaîne du récit premier pour former le tissu du texte dans un va-et-vient constant entre les deux plans, le général et le particulier.

Parfois les corrections sont plus systématiques, comme dans le long développement sur le sadisme, qui fait suite à l'épisode de Montjouvain relaté pages 157-163 dans l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade ». La scène proprement dite va jusqu'à « je n'en entendis pas davantage » (p. 161) et présente ensuite l'analyse psychologique ; sur les placards, cette analyse se fonde au début sur le personnage – Mlle Vington, qui n'est pas encore Mlle Vinteuil – auquel elle revient à la fin. Vers le milieu du développement cependant, Proust se laisse en quelque sorte emporter par sa visée généralisante, oubliant en chemin Mlle Vington pour s'attacher à décrire « le » sadique ; c'est ce passage trop théorique qu'il corrige lorsqu'il se relit sur les épreuves, procédant à des retouches systématiques visant à recentrer l'analyse sur le personnage de la diégèse :

Mais, au-delà de l'apparence, dans le cœur ~~du sadique~~ <de Mlle Vington>, le mal, au début du moins, ~~est bien loin d'être~~ <ne fut sans doute pas> sans mélange. ~~Le sadique~~ <Une sadique comme était Mlle Vington> est l'artiste du mal, ~~un être entièrement mauvais ne pourrait pas être sadique~~ <ce qu'une créature entièrement mauvaise ne pourrait être> car le mal ne lui serait pas extérieur, il lui semblerait tout naturel, ne se distinguerait même pas ~~de lui~~ <d'elle> ; et la vertu, la mémoire des morts, la tendresse filiale, comme ~~il~~ <elle> n'en aurait pas le culte, ~~il~~ <elle> ne trouverait pas un plaisir sacrilège à les profaner. Les sadiques <comme Mlle Vington> sont des êtres si purement sentimentaux, si naturellement vertueux que même le plaisir sensuel leur paraît quelque chose de mauvais, le privilège des méchants. Et quand ils se concèdent à eux-mêmes de s'y livrer un moment, c'est dans la peau des méchants qu'ils tâchent d'entrer et de faire entrer leur complice, de façon à avoir eu un moment l'illusion de s'être évadé de leur âme scrupuleuse et tendre, dans le monde inhumain du plaisir. ~~Et on comprend combien ils le désireraient~~ <Et je comprenais combien elle l'eût désiré> en voyant combien il ~~leur est~~ <lui était> impossible d'y réussir. [...] Ce

n'est pas le mal qui ~~donne~~ <lui donnait> l'idée du plaisir ~~aux sadiques~~, qui ~~leur est~~ <lui semblait> agréable ; c'est le plaisir qui ~~leur semble~~ <lui semblait> malin. Et comme chaque fois qu'ils <elle> s'y ~~adonnent~~ <adonnait> il s'~~accompagne~~ <s'accompagnait> pour ~~eux~~ <elle> de ces pensées mauvaises qui le reste du temps ~~sont absents de leur âme vertueuse~~, ils ~~finissaient~~ <étaient absentes de son âme vertueuse, elle finissait> par trouver au plaisir quelque chose de diabolique, par l'identifier au Mal. Peut-être Mlle Vington [...] (plac. 26, col. 1-2 ; I, p. 162 ; voir fig. 4).

Proust remplace systématiquement le déterminant défini singulier ou pluriel (« le » ou « les » sadique[s])²⁸ par le nom propre ou le pronom anaphorique qui lui est associé (« elle ») : « dans le cœur du sadique » devient ainsi « dans le cœur de Mlle Vington ». Disparaît alors la valeur générique du déterminant défini qui renvoie à une classe – autrement dit à un *type*, celui du sadique –, pour désigner un individu concret par le biais du nom propre. L'on passe ainsi d'une valeur générique maximale à une valeur spécifique maximale, puisque le nom propre est le seul de tous les mots à désigner directement un être particulier et non une classe d'êtres²⁹... c'est-à-dire très exactement ce que fait Proust avec cette correction, passant d'une définition générale à une description singulière. Il lui suffit parfois d'ajouter simplement le nom propre par le biais d'un « comme » et de remplacer le déterminant défini par l'indéfini pour infléchir ce caractère général, sans changer ensuite le reste de la phrase : « Le sadique est l'artiste du mal [...] » devient ainsi « Une sadique comme était Mlle Vington est l'artiste du mal [...] ».

27. Les modifications sont trop importantes pour être rapportées ici dans leur entier, puisque les quatre colonnes qui précèdent – où apparaît le thème de la « pauvre fille » – sont biffées, de même que le passage qui les remplaçait dans un premier temps (col. 3-6). Comme plus haut, les tirets qui isolent la comparative (« Et – de même que [...] ») seront ajoutés sur les deuxièmes épreuves (NAF 16755, f° 20 v°).

28. La valeur générique du déterminant défini est plus faible avec le pluriel, car la classe est alors construite comme une totalité d'individus appréhendée collectivement.

29. L'extension du nom propre est réduite à un seul élément : les noms propres sont placés à part dans les dictionnaires, puisqu'un article consacré à un nom propre ne propose pas une définition, mais la description du référent.

Fig. 4 : Du côté de chez Swann, placard corrigé n° 26, colonnes 1-4
[Fondation Martin Bodmer, Cologny (Genève)]

De même, le présent gnomique – qui affecte la plupart du temps le verbe « être », verbe d'état par excellence –, est remplacé par un temps du passé, l'imparfait la plupart du temps puisqu'il s'agit de décrire une propriété, ou bien le passé simple lorsqu'il s'agit d'une évolution : « [...] dans le cœur du sadique, le mal, au début du moins, est bien loin d'être sans mélange » devient « dans le cœur de Mlle Vington, le mal, au début du moins, ne fut sans doute pas sans mélange ». Le passé simple, temps de base du système du « récit » au sens de Benveniste, ancre ainsi la description dans le cadre narratif.

Le *On* du commentaire général est alors remplacé par un *Je*, sujet du verbe « comprendre » conjugué à l'imparfait, qui mène explicitement le développement réflexif : « Et on comprend combien ils le désireraient en voyant combien il leur est impossible d'y réussir » devient : « Et je comprenais combien elle l'eût désiré en voyant combien il lui était impossible d'y réussir » – le subjonctif plus-que-parfait marquant l'irréel dans un contexte au passé, alors que le conditionnel dans la version précédente marquait l'irréel du présent, comme le montre la suite de la phrase.

Cette irruption du *Je* se retrouve çà et là dans les corrections sur les placards, où la première personne est associée à des verbes d'appréhension intellectuelle qui mettent en scène la quête du narrateur de la *Recherche*, laquelle ne trouvera son terme que dans le dernier tome. C'est ce *Je* que nous connaissons bien, au moyen duquel le commentaire est présenté comme se formant dans le temps même de la séquence³⁰ ou bien *a posteriori*, bénéficiant du savoir du narrateur – l'instance narrative – dont est privé le narrateur-personnage³¹, comme dans la citation suivante :

Et <je me rends compte maintenant que> ces Vertus et ces Vices de Padoue lui ressemblaient encore d'une autre manière. De même que [...] (plac. 13, col. 8 ; I, p. 80).

Par une modification très simple, le narrateur ajoute son grain de sel au rapprochement que pose Swann entre la fille de cuisine et la Charité de Giotto : le *Je*, qui actualise la description, présente ici un « présent de l'écriture », accompagné de l'adverbe déictique « maintenant ». Ce simple ajout modifie ainsi en profondeur la structure de la phrase, puisqu'il constitue la proposition principale de ce

qui suit : la phrase simple devient alors une complétive, rattachée au raisonnement du narrateur et apparaît comme le fruit de sa réflexion.

Ces retouches ne réduisent pas la visée générale : elles ne font que l'ancrer dans le cas particulier de façon à ce que le développement s'inscrive pleinement dans la chronique de Combray. Ainsi la période binaire qui résume l'analyse sur le sadisme en milieu de paragraphe garde-t-elle sa tournure de maxime, avec un parallélisme syntaxique qui met en relief le chiasme ainsi opéré : « Ce n'est pas le mal qui donne l'idée du plaisir aux sadiques, qui leur est agréable ; c'est le plaisir qui leur semble malin » devient « Ce n'est pas le mal qui lui donnait l'idée du plaisir, qui lui semblait agréable ; c'est le plaisir qui lui semblait malin ». Ainsi retouchée, la sentence est prise dans le tissu narratif du récit et le développement sur « le » sadique est entièrement retailé sur Mlle Vington.

L'analyse psychologique n'est pas seule à faire l'objet de telles retouches, puisque Proust s'intéresse aussi bien aux « grandes lois » du kaléidoscope social ou de la création artistique. La critique littéraire, on s'en souvient, est le point de départ du *Contre Sainte-Beuve* qui devait s'achever par une « conversation avec Maman » où le narrateur racontait l'article qu'il projetait d'écrire sur Sainte-Beuve. C'est précisément « Maman » qui dans « Combray » est au cœur du passage sur la lecture que Proust retouche sur les placards. La version non corrigée – celle de la dactylographie – pourrait figurer telle quelle dans un ouvrage de critique littéraire : se fondant sur un présent de vérité générale et usant du vocabulaire de la linguistique (« phrase », « accent », « mot », « épithète », « temps des verbes », « imparfait », « passé défini », « syllabe », « rythme », « prose »), le développement met en scène un « on », puis, pour finir, « le lecteur » soi-même auquel Proust délivre la marche à suivre dans la formule sans appel qui clôt le paragraphe. Ce « traité sur la lecture »

30. Voir la citation précédente (« Et je comprenais combien... »). Gérard Genette a montré comment les descriptions et/ou les commentaires proustiens sont en quelque sorte narrativisés (« Discours du récit », *op. cit.*, p. 133-138).

31. Rappelons que le *Je* polyphonique de la *Recherche* recouvre à la fois, pour faire vite, le personnage et l'instance narrative (ou plutôt les instances narratives).

est alors amendé sur les placards pour faire entendre à l'imparfait la voix de la mère lisant George Sand :

~~Aux phrases les plus simples est immanent, ou plutôt préexis-~~
~~tant un accent cordial, qui les fait attaquer dans le ton qu'il~~
~~faut, mais que les mots n'indiquent pas ; chemin faisant, c'est~~
~~lui qui choisit les épithètes et, si on ne le fait pas sentir sous~~
~~elles, on ne comprend plus la raison de leur choix, elles~~
~~semblent communes : il amortit en passant <Elle retrouvait~~
~~pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui~~
~~leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ;~~
~~grâce à lui, elle amortissait au passage> toute crudité dans les~~
~~temps des verbes, de façon à donner <donnait> à l'imparfait~~
~~et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie~~
~~qu'il y a dans la tendresse. Puis il dirige <, dirigeait> la~~
~~phrase qui finit <finissait> vers celle qui va <allait>~~
~~commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des~~
~~syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités soient~~
~~<fussent> différentes, dans un rythme uniforme <insufflant>³²~~
~~à cette prose si commune une sorte de vie continue et senti-~~
~~mentale>. C'est cet accent, ce souffle continu qui fait vivre~~
~~cette prose et que le lecteur doit trouver en soi pour pouvoir~~
~~le lui donner (plac. 8, col. 3-4 ; I, p. 42 ; voir fig. 5).~~

Le morceau, qui occupe plus de six lignes sur le placard, est barré et remplacé par une longue bulle manuscrite dans la marge de gauche, qui est insérée au long, Proust supprimant le retour à la ligne pour intégrer encore davantage le morceau corrigé. Comme dans le passage précédent sur le sadisme, cet exposé théorique fait suite à un épisode du récit dans lequel Proust n'a rien modifié. Il ne corrige que ce qui lui semble par trop abstrait à la relecture. Le passage présentait en effet une série de verbes au présent gnomique, dont le sujet est *un* « accent cordial ». Proust modifie le temps des verbes pour les conjuguer à l'imparfait, renouant avec l'énonciation des phrases précédentes et surtout, il rapporte ces verbes à la mère – ou à la voix de la mère – qui devient le sujet syntaxique : *l'* « accent cordial », déterminé par l'article défini, devient alors l'objet des verbes dont elle est le sujet. La phrase d'ouverture, on l'a vu, est adaptée et modifiée ; quant à la phrase de clôture, elle est purement et simplement supprimée : le ton y était en effet celui d'un traité mettant en scène la figure du « lecteur », avec les modalisateurs « devoir » et « pouvoir ». Proust fait disparaître ce ton quelque peu sentencieux en substituant à ce sujet « immanent » – *l'* « accent cordial » qui

« préexiste » aux mots –, un *actant* incarné en la personne de la mère, dont la voix devient le principe actif de cette lecture intelligente et sensible. Dans la dactylographie, « le lecteur [...] doit trouver en soi » cet « accent » pour « pouvoir [le] donner » à la prose ; dans la version finale, c'est la voix de la mère qui le fait entendre. On avait un traité du rythme dans la dactylographie ; c'est la mère qui le met en œuvre en lisant à haute voix *François le Champi* dans la version finale. La correction *actualise* ainsi (au sens narratologique et au sens linguistique) le traité didactique et, par suite, l'épisode est inséré dans l'univers de Combray. Tout le passage est alors homogène, débutant à la page précédente par « Maman s'assit à côté de mon lit ; elle avait pris *François le Champi* [...] » et se terminant sur l'évocation de la voix maternelle.

Cette voix des origines est celle par laquelle, au seuil de la *Recherche*, le narrateur fait son entrée en littérature. L'écriture passe en effet par la figure privilégiée de la mère : en témoigne la « conversation avec Maman » des projets du *Contre Sainte-Beuve*, que Proust pensa tout d'abord à reporter à la fin de l'œuvre en devenir³³, avant d'en abandonner l'idée. À l'essai de critique littéraire de facture classique, il préférerait une mise en scène singulière, portée par un *Je* aux prises avec un *Tu*. Le *Tu* disparaîtra dans le roman : ne restera que le *Je*, qui fait entendre tout uniment plusieurs voix.

C'est ce *Je* polyphonique qui fait la navette entre le narratif et l'argumentatif dans un mouvement continu de va-et-vient. Le *Je* est en effet le point de passage, l'un de ces sentiers mal gardés qui permettent de passer clandestinement la frontière entre les deux genres littéraires de l'essai et du roman³⁴.

32. Proust remplacera le participe présent « insufflant » par la forme conjuguée à l'imparfait « elle insufflait » sur les deuxième et troisième épreuves (NAF 16755, fo 27 vo).

33. Voir la lettre qu'il adresse au directeur du *Mercure de France* pendant l'été 1909 : « Je termine un livre qui, malgré son titre provisoire : *Contre Sainte-Beuve. Souvenirs d'une matinée* est un véritable roman [...]. Le nom de Sainte-Beuve ne vient pas par hasard. Le livre finit bien par une longue conversation sur Sainte-Beuve et l'esthétique » (*Corr.*, t. IX, p. 78, juillet-août 1909).

34. Voir, pour le point de vue stylistique, mon étude « Roman/Essai : le cas Proust », dans *L'Essai : métamorphoses d'un genre*, dir. Pierre Glaudes, Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2002, p. 83-106.

Fig. 5 : Du côté de chez Swann, placard corrigé n° 8, colonnes 3 et 4
[Fondation Martin Bodmer, Cologny (Genève)]

*

Bien plus tard, l'année même de sa mort, Proust reviendra sur ce qu'il vécut comme un douloureux quiproquo entre lui et la critique :

J'ai eu le malheur de commencer un livre par le mot « je » et, aussitôt, on a cru qu'au lieu de chercher à découvrir des lois générales, je « m'analysais » au sens individuel et étroit du mot³⁵.

Le narrateur, est-il dit dans *Le Temps retrouvé*, essaie de « décrire la courbe » et de « dégager la loi » des « gestes » ou des « paroles » des personnages, de leur « vie » et de leur « nature »³⁶. La *Recherche* glisse ainsi dans un va-et-vient constant entre général et particulier, comme dans la double parenthèse que Proust a ajoutée sur les placards dans la description des vitraux de l'église³⁷. La première,

on l'a vu, a pour fonction d'actualiser la description en posant un personnage combraysien dans le reflet d'un des vitraux ; elle resserre progressivement le champ, pour le fixer tout à la fin sur le point que forme Mme Sazerat, tandis que la seconde parenthèse, enchâssée dans la première, aura élargi la vision à l'église tout entière en redéployant la description pour la porter à un niveau général. Le texte fait varier la distance focale, zoom avant pour présenter un détail en gros plan, zoom arrière pour offrir un plan d'ensemble, le point de passage étant fondé sur le déterminant discontinu « un de ces... qui... », qui met en œuvre l'exophore mémorielle par laquelle se « réalise le passage idéal du particulier au général³⁸ ».

Il fallait que Mme Sazerat vînt s'agenouiller dans le « reflet oblique et bleu du vitrail » et que le roi de jeu de cartes se projetât sur le paquet de petits-fours pour que la *Recherche* pût déployer les « lois générales » à l'œuvre dans l'« individuel » – dans le sens large que Proust veut sans doute donner à ce terme : ce qui est propre à l'*individu* dans la *personne*.

35. « Réponses à une enquête des "Annales" » [26 février 1922], *EA*, p. 640.

36. *TR*, IV, p. 564.

37. Voir note 5.

38. Éric Bordas, « Un stylème dix-neuviémiste : le déterminant discontinu un de ces... qui... », *L'Information grammaticale*, n° 90, 2001, p. 34. Plus exactement, cette cataphore démonstrative se rapproche fort de l'exophore mémorielle, bien qu'elle n'en présente pas la forme canonique. Voir du même auteur « Proust et l'exophore mémorielle », *BIP*, n° 35, 2005, p. 131-147.

ISABELLE SERÇA est professeur de stylistique française à l'université de Toulouse-le-Mirail. Elle travaille sur l'écriture du temps et de la mémoire dans la prose moderne et contemporaine, avec comme biais privilégié la ponctuation et comme corpus privilégié l'œuvre de Proust – la version publiée comme les manuscrits. Elle a rédigé les entrées autour du langage dans le *Dictionnaire Marcel Proust* paru aux éditions Champion (2004) et a publié en 2010 chez le même éditeur *Les Coutures apparentes de la Recherche, Proust et la ponctuation* dans la collection « Recherches proustiennes ». Son dernier livre, *Esthétique de la ponctuation*, est paru chez Gallimard dans la collection « Blanche » en 2012.

isabelle.serca@free.fr

Résumés

De l'importance de Mme Sazerat dans la délivrance des « grandes lois » : les corrections sur les placards Bodmer

L'analyse des corrections sur les premières épreuves de *Swann* (placards conservés à la Fondation Bodmer) montre comment Proust met en œuvre le but qu'il s'est fixé, à savoir formuler « les grandes lois » en plongeant au cœur du particulier. Qu'il s'agisse du sadisme ou de la littérature, il « raccroche » au récit les morceaux qu'il juge à ce moment-là – en se relisant – trop généraux. Le présent gnomique est remplacé par un temps du passé, et le *type* visé par le déterminant défini fait place à un personnage de la diégèse, comme dans le passage sur Montjouvain. Les corrections de Proust resserrent ainsi le maillage entre essai et récit qui caractérise son roman – tissage auquel n'est pas étrangère la genèse de l'œuvre, du *Contre Sainte-Beuve* à la *Recherche*.

The corrections on the first *Swann's* galleys (the Bodmer Foundation) show how Proust deals with his project : to bring out “the great laws” from the particular. Whatever the subject – sadism or literature –, he corrects the passages which seem to him too abstract when he is rereading his text. The gnomic present is replaced with the past tense, and the *type* aimed at by the definite determiner is replaced by a character of the story, as in the Montjouvain episode. These corrections strengthen the connection between essay and narration which characterizes Proust's novel – as the genesis of the *opus*, from *Contre Sainte-Beuve* to *À la recherche du temps perdu*, reminds us.

Die Untersuchung der Korrekturen der (von der Fondation Bodmer aufbewahrten) ersten Fahren von *Swann* stellt dar, wie Proust sein Ziel, „die großen Gesetze“ minuziös in Worte zu fassen, in die Tat umsetzt. Sei es Sadismus oder Literatur – er hat alle Passagen, die ihm beim nochmaligen Lesen in jenem Moment zu vage erschienen, mit der Erzählung verbunden. Das gnomische Präsens wurde durch eine Vergangenheitsform ersetzt und der vom definitiven Determinanten angestrebte *Typ* weicht einem Charakter der Diegese, gleich wie in der Episode über Montjouvain. Prousts Korrekturen verstärken so den für seinen Roman charakteristischen Zusammenhang zwischen Essay und Erzählung, der sich in der Genese des gesamten Werks, von *Gegen Sainte-Beuve* zu *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* abzeichnet.

El análisis de las correcciones en las primeras pruebas de *Swann* (Galeradas conservadas en la Fundación Bodmer) revela de qué manera Proust llevaba a la práctica la finalidad que se había fijado, es decir, formular “las grandes leyes”, sumergiéndose en el corazón de lo particular. Ya se trate del sadismo o de la literatura, el escritor “adhiera” al relato los fragmentos que en ese momento –releyéndose– considera como demasiado generales. El presente gnómico es reemplazado por un tiempo del pasado y el tipo designado por el determinante definido es sustituido por un personaje de la diégesis, como ocurre en el pasaje sobre Montjouvain. Las correcciones de Proust aprietan de este modo el entramado entre ensayo y relato que caracteriza su novela – entramado al que no es ajena la génesis de la obra, desde *Contra Sainte-Beuve* hasta *En busca del tiempo perdido*.

L'esame delle correzioni apportate sulle prime bozze di *Swann* (conservate presso la Fondazione Bodmer) mostra come Proust abbia raggiunto l'obiettivo che pure si era fissato: formulare “le grandi leggi” immergendosi nel particolare. Quallsivoglia fosse il progetto, sadismo o letteratura, egli corregge – nella fase di rilettura – i passaggi che ai suoi occhi avevano il sapore di astratte formulazioni. Il presente gnomico viene allora sostituito dal passato, e il *tipo* finalizzato a un assunto definito fa posto ad un personaggio del racconto, come avviene nel passaggio di Montjouvain. Le correzioni di Proust rafforzano in tal modo l'intreccio di saggio e narrazione, che poi caratterizza il suo romanzo: una tessitura cui non è estranea la stessa genesi dell'opera, da *Contre Sainte-Beuve* a la *Recherche*.

A análise das correções nas primeiras provas de *Swann* (pastas conservadas na Fundação Bodmer) mostra como Proust faz por alcançar os seus objetivos, arrancando “leis maiores” do âmagdo do particular. Quer se trate de sadismo ou de literatura, Proust marca os segmentos de narrativa que considera, nesse momento de releitura, como demasiado gerais. O presente gnômico é substituído por um tempo verbal do pretérito e tipos visados por determinantes definidos dão lugar a personagens diegéticas, como na passagem sobre Montjouvain. As correções de Proust reforçam assim a malha entre ensaio e história que caracteriza o romance – tessitura a que não é estranha a génesis do trabalho, desde *Contre Sainte-Beuve* até à *Recherche*.