

MARCEL PROUST AUJOURD'HUI

PROUST DANS LA LITTÉRATURE
CONTEMPORAINE



ES1

Édité par/Edited by
Sjef Houppermans, Nell de Hullu-van Doeselaar, Manet van Montfrans,
Annelies Schulte Nordholt et Sabine van Wesemael

MARCEL PROUST AUJOURD'HUI

6

Marcel Proust Aujourd'hui

Revue Annuelle Bilingue de la Société Néerlandaise Marcel Proust

An Annual Bilingual Review of the Dutch Marcel Proust Society

Association fondée le 11 novembre 1972

par Drs. M. Boks-Schouten † et Drs. N. Nahmias-Radovici †

Secrétariat : Dr. Sabine van Wesemael

UVA / Frans, Spuistraat 134, NL 1012 VB Amsterdam

Pour tout renseignement concernant l'association, consulter le site :

www.marcelproust.nl

Rédaction / Editors

Sjef Houppermans (Leyde)

Nell de Hullu-van Doeselaar (Leyde)

Manet van Montfrans (Amsterdam)

Annelies Schulte Nordholt (Leyde)

Sabine van Wesemael (Amsterdam)

Comité de lecture

Sophie Bertho (Amsterdam VU)

Emily Eells (Paris Nanterre)

Luc Fraisse (Strasbourg)

Franc Schuerewegen (Nimègue / Anvers)

Toute correspondance destinée à la rédaction doit être adressée à /

All editorial correspondence should be addressed to :

Dr. S. Houppermans : Faculteit der Letteren / Opleiding Frans

Postbus 9515 NL 2300 RA Leiden

E-mail : j.m.houppermans@let.leidenuniv.nl

Subscriptions, advertisements and business correspondence :

Editions Rodopi B.V., Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam,

The Netherlands, telephone +31 (0) 20 6114821 ; www.rodopi.nl

MARCEL PROUST AUJOURD'HUI
NUMÉRO 6

PROUST DANS LA
LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Édité par
Sjef Houppermans
Nell de Hullu-van Doeselaar
Manet van Montfrans
Annelies Schulte Nordholt
Sabine van Wesemael



Amsterdam - New York, NY 2008

Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard,
comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux
petit pan de mur. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire,
disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer
plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même
précieuse, comme ce petit pan de mur jaune. »

Cover design: Pier Post

Couverture: La Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand.

The paper on which this book is printed meets the requirements of
'ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents -
Requirements for permanence'.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions
de 'ISO 9706: 1994, Information et documentation - Papier pour documents -
Prescriptions pour la permanence'.

ISBN: 978-90-420-2468-7

Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2008

Printed in The Netherlands

TABLE DES MATIÈRES

Introduction		7
Luc Fraisse	Changement de paysage les réécritures de Proust dans les récits de Gracq	13
Yona Hanhart-Marmor	De Proust à Claude Simon : une esthétique de la rature	37
Geneviève Dubosclard	De Marcel Proust à Claude Simon : la mémoire de la création	59
Christophe Ippolito	‘Faire Verdurin’ : formes et extériorité dans <i>Tropismes</i> et <i>Les Fruits d’or</i>	81
Annette van der Krogt	Nathalie Sarraute et la réécriture de Proust dans <i>Tropismes</i>	103
Fanny Daubigny	Le roman de l’écrivain myope	127

Davide Vago	Marguerite Yourcenar et Marcel Proust : l'écriture rayonnant de la mort	145
Annelise Schulte Nordholt	Réécritures proustiennes ? <i>L'interdit</i> de Gérard Wajcman	167
Maria Muresan	Le renversement du paradigme proustien de la mémoire dans <i>Le grand incendie de Londres</i> de Jacques Roubaud	189
Sjef Houppermans	Les poses de Marcel Proust dans l'œuvre de Renaud Camus	211
Florian Pennanech	Proust et le roman de Roland Barthes	235
Isabelle Dangy	Proust et le roman spectral : le cas d'Anne-Marie Garat	255

INTRODUCTION

Présences de Proust dans le roman français d'après 1945

En parcourant en diagonale la table des matières du présent numéro, on relève des noms attendus – Gracq, Simon, Sarraute, Barthes – mais tout autant de noms inattendus, contemporains surtout, comme ceux de Yourcenar, Roubaud, Rouaud, Garat, Renaud Camus et Wajcman. Et le lecteur informé sur la question relèvera également des blancs, des absences. Ensemble fragmentaire, disparate peut-être, qui ne prétend aucunement offrir une image exhaustive de la présence de Proust dans la littérature des derniers 60 ans. Mais un tel ensemble montre bien que c'est non de la présence, mais des présences, multiples et diverses, de Proust qu'il faut parler. Le résultat du modeste inventaire que voici – avec tous les paysages proustiens qu'il laisse en friche – nous incite à interroger la nature de ces multiples présences de Proust dans la littérature contemporaine : quels aspects de la *Recherche* ont été relus, retenus, travaillés, transformés et parfois réécrits par les romanciers de la période ? Ici, on peut distinguer grossièrement deux types de rapport à Proust. Il y a, d'une part, les romanciers qui, de la *Recherche*, reprennent surtout une thématique fondamentale – questions, images, métaphores, paysages – tout en la transformant, mais qui la reprennent dans leur propre style inaliénable, sans tenter de se couler dans le style proustien, ou même en se situant aux antipodes de ce style. Il y a, d'autre part, ceux et celles qui reprennent et s'assimilent la *Recherche* tout d'abord au niveau textuel. Tout en s'attachant à certains thèmes proustiens, c'est surtout à travers le style qu'ils le font. Dans ce second cas seulement il est, à proprement dire, question de réécriture proustienne. Dans le premier cas, par contre, on pourrait peut-être parler plutôt de relecture de Proust. Une autre distinction qui parcourt de part en part le corpus présenté ici, c'est celle entre les textes qui, en

forme d'hommage à Proust, reprennent des thèmes ou des images de la *Recherche* et ceux qui en prennent résolument le contre-pied, en poussant le style proustien à l'extrême jusqu'à en dénoncer la vision totalisante, ou en procédant parfois de manière carrément iconoclaste.

Relectures de Proust d'abord, réécritures ensuite : c'est l'ordre que nous adoptons ici pour structurer et présenter brièvement les contributions à ce numéro. Avec les récits de Julien Gracq (Fraisie), ce sont surtout les paysages de Combray, et avec eux l'atmosphère des premiers volumes de la *Recherche*, qui resurgissent subrepticement. Ces paysages, et avec eux les noms de lieux, se prêtent en effet merveilleusement à la rêverie surréaliste. C'est un tout autre thème proustien que nous retrouvons chez Yourcenar (Vago), fascinée depuis toujours par « le Temps, ce grand sculpteur ». De *Mémoires d'Hadrien* au *Labyrinthe du monde*, en passant par *L'Œuvre au noir*, le temps est destructeur tout autant que sculpteur, moulant les personnages jusqu'à en faire des statues pétrifiées, *sub specie aeternitatis*, porteuses non seulement de leur propre époque mais aussi de l'intemporalité.

Si le thème du temps et de la mémoire demeure central dans la relecture contemporaine de Proust, il prendra cependant bientôt un tout autre tour avec des auteurs tels Jacques Roubaud, Anne-Marie Garat et Gérard Wajcman : ici, la mémoire a perdu son évidence pour devenir problématique, dysphorique même, et sur ce point, une faille s'ouvre par rapport à l'œuvre proustienne. Dans les multiples volumes du *Grand incendie de Londres* de Roubaud (Muresan), on assiste en effet à un véritable renversement du paradigme proustien, aussi bien quant aux thèmes majeurs que quant aux formes et aux images. Pour Roubaud, les réminiscences de la mémoire involontaire sont des « images-poésie » que l'écriture, comme remémoration narrative, ne saurait que figer, détruire ; le couple temps perdu - temps retrouvé est entièrement à revoir, car le temps est forcément ce qu'on ne saurait posséder. Cette perte de confiance en les pouvoirs de la mémoire et en son aptitude à nous redonner le

passé est également sensible dans tout un pan de la littérature contemporaine parfois appelé « le roman spectral » (Dangy), notamment chez Anne-Marie Garat qui met à jour une expérience « dysphorique » de la mémoire. Dans cette littérature marquée par l'Histoire, en particulier par la Deuxième Guerre Mondiale et la Shoah, le désir tout proustien de se souvenir devient inséparable de son contraire, le désir d'oublier un passé traumatique, qui cependant resurgit par le biais du spectre, éternel revenant d'un passé indésirable. L'œuvre de Wajcman (Schulte Nordholt) est à situer dans le même contexte historique. Ici, nous assistons à une reprise assez littérale de la trame narrative d'*Albertine disparue* (voyage à Venise) mais le thème central de la mémoire s'y inverse en perte radicale de la mémoire, oubli, jusqu'à la disparition de la parole et à l'aphasie. Aphasie qui s'avère liée, comme chez Garat, à l'expérience mal transmise de la Shoah et à la perte du langage d'origine, le yiddish.

Cependant, le « roman de la mémoire » n'est pas le seul rejeton de Proust, au sein de la littérature contemporaine. Il y a également, chez Minuit notamment, une filière d'auteurs qui, eux, reprennent un tout autre versant de la *Recherche* : la « myopie » de la vision proustienne du monde. A l'encontre des contemporains de Proust, qui dénonçaient cette myopie de l'écriture proustienne, un romancier comme Rouaud (Daubigny) va ériger celle-ci en système, en esthétique, et reprendre dans leurs œuvres cet art du détail. Avec leurs œuvres, nous ne sommes plus tout à fait dans la relecture de Proust, mais déjà aussi dans la réécriture de celui-ci. En effet, comment prôner l'art du détail sans le pratiquer, au niveau de la phrase ? A mi-chemin entre relecture et réécriture, nous trouvons également un tout autre ensemble de textes, par Roland Barthes cette fois. Il s'agit de son projet de roman jamais écrit, la *Vita nova*, où nous assistons à la passionnante métamorphose du critique en romancier (Pennanech). Sur la fin de sa vie, laissant en plan toute lecture autonomiste s'attachant exclusivement à l'œuvre, Barthes va se montrer sensible à la personne de l'auteur, à la figure de Proust présente en filigrane dans la *Recherche*. C'est en s'identifiant à

ce Proust qui écrit qu'il va essayer de débusquer, chez celui-ci, le moment où « ça prend ».

Désirant écrire en romancier, écrire comme Proust – mais ne le pouvant pas car cela reviendrait à abandonner le fragment – Barthes est un premier exemple (en négatif) des auteurs qui feront non seulement une relecture mais une réécriture de la *Recherche*. Cette réécriture, ce sont ses contemporains, les Nouveaux Romanciers, qui s'en rapprochent le plus. Aussi sont-ils amplement représentés dans le présent volume, du moins en ce qui concerne Claude Simon et Nathalie Sarraute. Dans *Les fruits d'or*, on le sait, Sarraute pousse plus avant l'impitoyable analyse proustienne du « clan Verdurin », en l'appliquant à un salon littéraire contemporain. Extraordinaire représentation des mécanismes et des rituels d'une société qui, par le biais des tropismes, révèle également les limites du « faire Verdurin » dans la *Recherche* (Ippolito). Mais ce n'est pas seulement par de tels thèmes, mais par son écriture même, que Sarraute frôle bien souvent Proust, ce que révèle une analyse détaillée basée sur la stylistique de Leo Spitzer. Éléments retardants, phrases à chute, richesse lexicale (par exemple dans l'emploi des termes empruntés à la biologie, comme le mot de « tropismes »), écriture analogique : tout concourt, dès son premier ouvrage, *Tropismes*, à évoquer l'écriture proustienne (Van der Krogt).

L'autre Nouveau Romancier qui ne pouvait faire défaut ici est Claude Simon. Au delà de thèmes communs comme la mémoire, il s'agit là aussi d'une présence proustienne qui se situe surtout au niveau du texte. De *La bataille de Pharsale* par exemple, où le romancier, loin de faire des citations explicites de la *Recherche*, glisse subrepticement des mots, des groupes de mots de Proust dans le tissu de son propre texte, y intégrant ainsi comme des « souvenirs de Proust », entièrement sur le mode de l'allusion (Dubloscard). Écriture uniquement en hommage de Proust ? On abandonne vite cette idée, lorsqu'on lit l'essai suivant, qui s'attache cette fois-ci aux *Géorgiques* (Hanhart), en montrant que si l'esthétique de Proust est parfaitement intégrée par Claude Simon, elle finit pourtant par être rejetée, à cause de

son caractère totalisant. Tout en poussant à l'extrême le style proustien (comparaisons, parenthèses, tirets, points de suspension), l'écriture de Simon est d'essence lacunaire, comme le montrent les multiples phrases tronquées, les mots manquants et les lacunes dans les descriptions de personnages. Écriture de la rature et de l'erreur qui chez Simon prend une valeur positive (alors qu'elle est le propre du brouillon et de l'avant-texte chez Proust).

Après Sarraute et Simon, on terminera cette série de réécritures de Proust par un auteur qui, à ses débuts, fut situé dans la postérité du même Nouveau Roman, mais qui trouva rapidement sa propre voix : Renaud Camus. « Poses de Marcel Proust » (Houppermans) : ce titre montre bien que, dans cette œuvre d'un virtuose du langage, Proust est présent moins au niveau thématique qu'au niveau « esthétique et érotique », dans la textualité même du texte : « mots de passe » tirés de la *Recherche*, au niveau des noms propres (noms de pays mais aussi de personnages, jusqu'à celui de l'auteur) et d'une intertextualité foisonnante ; au niveau aussi de jeux de mots et de calembours sur ces « mots de passe » proustiens, qui provoquent retournements de sens et redoublements de signification. C'est ce « plaisir du texte » tout barthésien que Renaud apprécie par dessus tout dans Proust, et qu'il poursuit à travers sa propre écriture.

CHANGEMENT DE PAYSAGE

Les réécritures de Proust dans les récits de Gracq

Luc Fraisse
Université de Strasbourg

La présence de Proust dans les écrits de Gracq est de deux ordres : son œuvre critique et les livres extraits de ses carnets donnent sur la Recherche du temps perdu des angles de vue qu'il est intéressant de voir se superposer. Mais il s'agira ici presque exclusivement des récits de Gracq, dans lesquels le nom de Proust n'apparaît pas, bien que des épisodes et des phrases du romancier apparaissent à la surface de la narration, assez textuellement pour être objectivement reconnus, mais réorientés par un contexte et une finalité autres. Ces réécritures connaissent trois centres plus particulièrement attractifs : Combray, Balbec et Albertine endormie.

Les écrits de réflexion que Julien Gracq a développés, de *Préférences* aux deux *Lettrines* jusqu'à *En lisant en écrivant*, et même les tours et détours d'une écriture en liberté qui, de *La Forme d'une ville* et *Autour des sept collines* aux *Carnets du grand chemin*, nourrit volontiers des pages de critique, révèlent que le nom de Proust se rencontre assez fréquemment sous la plume de l'écrivain essayiste. Disséminées comme au hasard d'une errance à travers la littérature, ces remarques, laissées à leur place, dessinent un premier *paysage* de Proust dans l'œuvre de Julien Gracq. Nous y intéressent, autant que les remarques de détail, l'ouverture en série d'*angles de vue* sur la *Recherche du temps perdu*, l'esquisse d'une collection de *profils perdus* du romancier – et ces angles et profils valent pour ce qu'ils se superposent, se chevauchent, multiplient les perspectives.

Nous méditons ainsi sur les aspects de Proust que dégage, dans toute sa diversité, une critique d'auteur se développant sur une longue durée. Marie Miguet-Ollagnier, dans une étude à paraître qu'elle a eu la bienveillance de nous soumettre¹, ordonne avec profondeur ces reflets et dégage l'itinéraire d'une lecture réticente à une méditation admirative, qui relie deux sensibilités littéraires entrant partiellement en coïncidence, dans des écrits critiques rebondissant sans cesse d'un versant à l'autre de la question Proust, qui finit par habiter son quotidien d'écrivain².

En regard de ce cheminement critique, nous voudrions examiner les *récits* de Julien Gracq, où le nom de Proust n'est pas prononcé. L'optique alors nécessairement change. Gracq ne commente plus, il récrit ; il ne désigne plus, il refait. Le transfert s'opère de fiction à fiction, en l'absence même des deux auteurs en tant que tels. Un narrateur met ses pas dans les pas d'un autre narrateur, antérieur, et que son statut de narrateur ne lui donne pas à connaître. La narration de Gracq prend un détour pour venir réveiller un bout d'épisode, une situation de la *Recherche*. L'analogie de roman à récit n'existe pas que dans l'esprit du lecteur des deux écrivains : des citations voilées, comme Gracq en entretisse sa prose, plus il est vrai souvent de poètes, mais ici d'un romancier, attestent que le phénomène de réécriture est bien à l'œuvre, que nous sommes dans le *principe de réalité* de l'œuvre qui se constitue. Et si l'étude de Marie Miguet et la nôtre peuvent gagner à être placées côte à côte, c'est que les passages commentés dans les livres de critique et les passages imités dans les récits de fiction ne sont pas les mêmes. L'optique de Gracq n'est pas identique, au moment de commenter Proust, c'est-à-dire pourtant de décrire la résonance de Proust en lui, et de le récrire. Le surgissement de Proust ici et là est semblable-

¹ Marie Miguet-Ollagnier, « Julien Gracq lecteur de Proust », à paraître dans le *Bulletin d'informations proustiennes*.

² En dépit de son titre, l'étude de Serge Gaubert, 1972, l'une des plus brillantes publiées sur Gracq encore à ce jour, ne porte à peu près pas sur une comparaison avec Proust.

ment fragmenté par éclats de prose. Les deux dimensions peuvent parfois se correspondre : tel volume de la *Recherche*, moins apprécié par le critique, qui le dit, précisément ne nourrit pas la fiction, qui se tait. Mais assez souvent, la fiction se nourrit d'épisodes que le critique n'a pas trouvés à commenter.

Un écrivain entretient ainsi une intimité à plusieurs profondeurs avec ses lectures. À quoi s'ajoute que Gracq ne peut, par sa nature, revenir à Proust qu'*en lisant en écrivant* : la réécriture d'épisodes de la *Recherche* dans ses récits montre à l'œuvre, selon son durable souhait, le lecteur se faisant écrivain, *lisant* Proust, c'est-à-dire *écrivant* Proust. On peut observer que Gracq lisant Proust change d'avis sur la longue durée : mais cette ligne que l'on peut suivre des yeux se double d'une autre qui passe sous terre. En 1981, l'écrivain évoque devant Jean Roudaut le cas de Breton et « son dialogue tôt interrompu avec Valéry – mais en fait continué intérieurement » (Gracq, 1995, 1218). C'est ce dialogue souvent interrompu dans la trame critique mais continué intérieurement par l'entremise de la fiction, que nous voudrions observer. « Proust le subjugué et le lasse », écrit Hubert Haddad (2004, 107) – successivement ou tour à tour, dans la frise capricieuse de sa prose critique ; simultanément aussi, *en lisant* avec quelque lassitude, *en écrivant* avec des reliquats imprévus de fascination. Avec subtilité, Jean-Louis Leutrat souligne à l'inverse que les appropriations chez Gracq sont des formes de mises à distance des écrivains antérieurs ; il sollicite l'exemple de Proust, pour affirmer que « le tout petit écart externe qu'il instaure dans la répétition marque une grande différence interne et lui fait opérer un saut magistral par lequel il annule ses 'modèles' » (Leutrat, 1991, 255).

Il les annule en tant que modèles, mais non en tant qu'incitateurs à la création. « On écrit d'abord, rappelle Gracq dans *En lisant en écrivant*, parce que d'autres avant vous ont écrit [...]. Dans cette affaire, le mimétisme spontané compte beaucoup : pas d'écrivain sans insertion dans une chaîne d'écrivains ininterrompue » (Gracq, 1995, 657). Prenons-y garde : ce n'est pas exactement l'écrivain cultivé qui parle ici de

sa bibliothèque ; c'est en propre un créateur de fictions. C'est parce que le roman est conçu par Gracq comme un travail sur la matière romanesque : Gilles Plazy souligne que même une pièce comme *Le Roi Pêcheur* retravaille le roman du Graal (1989, 131). La matière de la *Recherche* n'est pas aussi évidemment travaillée dans les récits de Gracq que, de bout en bout, la *matière de Bretagne* ; mais dans ces imitations déformées, il y va de l'élan même propre à la fiction.

Pour conserver en partie à ces réécritures quelque chose de leur mouvement créateur, nous évoquerons les épisodes de la *Recherche*, fugitivement récrits, selon leur ordre d'apparition chez Proust. Sous forme de reflets éclatés, on verra que trois pôles retiennent en particulier le narrateur gracquien : Combray, Balbec et Albertine dans son sommeil.

À l'époque d'*En lisant en écrivant*, remarque Marie Miguet, Julien Gracq signale une relecture complète de la *Recherche*, qui nourrit aussi les entretiens de l'époque ; relecture donc tardive, que nous ne pouvons porter au compte des récits, qui de fait ne reprennent pas divers épisodes ou motifs romanesques également, dans les sept volumes du cycle de la *Recherche*. Comme la plupart des lecteurs de Proust, le créateur a surtout retenu l'atmosphère et la matière des deux premières sections, *Du côté de chez Swann* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (même si, on le verra, certaines réminiscences plus éparses vont jusqu'au *Temps retrouvé*). « *Du côté de chez Swann* seul ne connaît aucune baisse de régime », déclare-t-il en 1986 à Jean Carrière (Gracq, 1995, 1248).

L'univers de Combray est, dès lors, en regard de celui de Balbec, plus globalement transposé quant à lui dans certains récits, le plus prégnant dans la narration gracquienne. L'ouverture de la *Recherche*, mettant en scène le dormeur qui

s'éveille et le narrateur intermédiaire³, émerge en souvenirs flot-tants dans les diverses fictions de Gracq. Le narrateur d'*Un beau ténébreux*, s'interrogeant une fois de plus sur le comportement d'Allan, qui a laissé sur son bureau un calendrier fixé au 8 novembre, demeure perplexe « comme à la nuit, au milieu d'une lecture, soudain on se dresse désorienté, prêtant l'oreille, dans la chambre familière que le battement de l'horloge arrêté depuis quelques secondes vient d'abandonner, dans un grand bruissement de train rapide, à je ne sais quelle pente vertigineuse » (Gracq, 1988, 197). Dans le sillage de Breton et du surréalisme, les récits de rêves, fugitifs ou précis, ne seront pas rares sous la plume de Gracq ; mais trop d'éléments sont rassemblés ici appartenant aux premières pages de *Du côté de chez Swann* pour que cette réminiscence n'apparaisse pas comme prédominante : l'endormissement du narrateur au milieu de sa lecture, son réveil désorienté et le bruit d'un train marquant à l'extérieur les distances (R² I, 3). Dans ce contexte, « les doigts pâles du matin » évoqués vers la fin du récit (Gracq, 1988, 254) répondent au « doigt levé du jour » (R² I, 184) qui signale au même narrateur intermédiaire, à la fin de « Combray », que ses tourments de la nuit sont terminés.

Dans l'entretien accordé à Gilbert Ernst au sujet d'*Un balcon en forêt*, réalisé pour le volume des *Cahiers de L'Herne* en 1972, Julien Gracq soulignait : « On retrouve une moitié de sa vie qui est perdue d'habitude parce qu'on ne vit pas la nuit »⁴. Et de fait, on peut relire dans cette optique, vers le début du récit, le cheminement du protagoniste Grange vers le fortin (Gracq, 1995, 7-10) : il aperçoit, d'un point de vue surplombant Moriarmé, « la place de l'Église », comme l'enfant à Combray, dans l'épisode des clochers de Martinville auquel nous revien-drons, il lit et écrit à côté du conducteur « parmi les cahots », et observe les changements du paysage « à chaque virage », jus-

³ Selon la très clarifiante terminologie de Marcel Muller, 1965.

⁴ Julien Gracq, *Julien Gracq, Cahiers de L'Herne*, entretien avec Gilbert Ernst, 211-221, ici 217.

qu'à ce que, à l'issue de cette traversée rétrograde du chapitre « Combray », il se retrouve dans « le demi-sommeil qui le retournait sur son lit de camp », laissant « souvent Grange, réveillé avant le jour et songeant dans son lit de camp » (*ibid.*, 13). C'est un paradoxe que l'entrée en matière de ce récit de guerre remonte le cours du chapitre « Combray » jusqu'à se retrouver à l'ouverture de la *Recherche* : ce qui était simple comparaison dans *Un beau ténébreux* est devenu situation analogique vécue par le personnage. Analogie en vertu de quoi un soldat en cantonnement peut se reconnaître, la nuit, dans le personnage insomniac et maladif de Proust ; car il y va aussi, dans ces réminiscences flottantes, du lectorat potentiel de la *Recherche*.

« Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville... » (R² I, 47). Ce qui éveille l'intérêt de Julien Gracq, c'est chaque fois qu'il rencontre un Proust comme involontairement géographe, donnant la configuration des sites. Il le relèvera à propos de la région de Balbec, mais il se souvient à l'occasion de la situation générale de Combray, dans *En lisant en écrivant*, hors du chapitre consacré à Proust, à propos d'une visite de Chartres dans le sillage de *La Cathédrale* de Huysmans (Gracq, 1995, 691-692). C'est à cause de ce filtrage subtil que ce morceau ne ressortit pas à de la critique littéraire, mais à un phénomène de réécriture créatrice. C'est un fait que Gracq récrit la description des vitraux de l'église Saint-Hilaire : « Le cousinage avec les tapis d'Orient de ces verrières, que la distance, et l'épaisseur des sertissages de plomb, rendent presque toutes non figuratives, s'impose à l'œil d'emblée » et évoque, chez Proust, « la trame de leur douce tapisserie de verre » et « ce tapis éblouissant et doré de myosotis de verre » (R² I, 59-60). Vient le moment d'évaluer la configuration générale du site : « Dans aucune ville-cathédrale que je connaisse, ni à Amiens, ni à Bourges, ni à Reims, l'assujettissement de la tenure urbaine au vaisseau central ne se resserre plus étroitement [...] : un groupement fonctionnel modeste : hôtellerie, moulins, marché, relais, poids public, s'est blotti à

l'abri d'une immunité primitive et monumentale ». On sait que Chartres a beaucoup inspiré Combray ; mais sous la plume ici précise de Gracq, c'est un Combray revu par Vidal de La Blache et Emmanuel de Martonne, ses maîtres de science géographique.

Point n'est besoin ici, pour retrouver la poésie, d'un épisode de la madeleine, dont on sait la lecture mitigée que fait Gracq dans ses *Lettrines* : « l'émerveillement qu'il me cause me fait songer à ces sachets de potage déshydratés où se recompose dans l'assiette, retrouvant même sa frisure, soudain un merveilleux brin de persil. J'admire. Mais je ne sais pas si j'aime ça. L'aspect et même le mouvement récupéré de la vie ne laissent jamais oublier la dessiccation préalable » (Gracq, 1995, 157). Les brouillons de Proust nous révèlent que la madeleine trempée dans le thé était à l'origine une simple biscotte trempée dans une tisane ; la scène rétrograde encore, au profit d'un brin de persil reformé dans une assiette de soupe ! C'est à partir de cette réserve qu'on peut comprendre pourquoi les morceaux de prose poétique composant *Les Eaux étroites* tournent autour de l'enchantement de Combray, mais en faisant l'économie d'une théorie du souvenir et d'une scène de réminiscence. C'est qu'aux yeux de Gracq, le moyen compromettrait le résultat.

Point de madeleine donc chez Gracq, mais de frais souvenirs en résonance avec l'univers combraysien. Et pour la même raison sans doute, point de références précises, mais des souvenirs flottants, vases communicants de fiction à fiction, de rêve à rêve. Commencer *Les Eaux étroites* par la mention « de bonne heure », Marie Miguet l'a souligné, puis par l'évocation de la « fleur japonaise » (Gracq, 1988, 527-528), c'est laisser voler sur le texte des souvenirs d'enfance de libres images de Combray. L'auteur de *Lettrines II* empruntera la voix du chroniqueur proustien à l'heure des bilans, pour évoquer l'atmosphère de sa propre famille : « De cette chronique d'un temps perdu qui s'entretissait et s'étoffait autour de la table de famille chaque soir monte l'image d'une humanité simple, lente, patoisante, cordiale, bavarde, prompte à la goguette, fleurissant avec naïveté

sur son territoire minuscule, comme la giroflée dans son pot à fleurs » (Gracq, 1995, 351).

« *Les Eaux étroites*, souligne Michel Murat, sont le *Combray* de Gracq » (Murat, 2004, 289). Encore les choses ne vont-elles pas sans dispersion et sans contradictions. Gilles Plazy a su plus précisément dégager la portée de la dette envers Proust – par-dessus en fait le surréalisme : *Les Eaux étroites* « font penser plus à Rousseau, à Chateaubriand et Proust qu'à Breton » ; à Proust, parce qu'un souvenir d'enfance est donné à dévoiler par l'écriture, à laquelle Gracq fixe ici « une mission proustienne qu'il ne lui avait pas encore demandé de remplir » (Plazy, 1989, 180 et 182). Mais la réécriture n'oublie pas dès lors aussi les réticences. Gracq reproche, on le sait, à Proust le manque de mouvement ; la première phrase des *Eaux étroites* est certes un rappel de Combray, mais à propos des voyages.

Dans cette optique dont il faut prendre la mesure, les images de Combray peuvent apparaître dans les récits gracquiens. Dès *Au château d'Argol*, la projection de lanterne magique justement se projette, de façon très inattendue, sur le paysage vu des terrasses du château, grâce à des réminiscences de vocabulaire très précises : « les landes jaunes étaient coupées par les méandres capricieux d'une vallée », et « par cette échancrure triangulaire on apercevait une anse marine ourlée d'écume, et bordée de grèves blanches et désertes. Cette mer où l'on n'apercevait pas une voile étonnait par sa parfaite immobilité : on eût dit une touche de peintre d'un bleu profond ». Voilà qui annonce Elstir, par « le poudrolement de la lumière » (Gracq, 1988, 15-16), mais relisons les expressions dans l'épisode de la lanterne magique ici reprises : « Le château et la lande étaient jaunes », et la forme de « la petite forêt triangulaire » s'explique, comme la coupure du château, par « la limite d'un des ovales de verre ménagés dans le châssis » qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne » (R² I, 9). Le jeu littéraire est important dans *Au château d'Argol* ; plus précisément ici, il s'agit de retrouver Proust par-dessus l'influence plus immédiatement surréaliste.

Albert, dès les premières lignes du récit, « s'abrita à l'ombre déjà grandie des aubépines et se mit en chemin » ; comme dans *Les Eaux étroites* plus tard, Gracq se plaît à catapulter les réminiscences, puisque dans le même trajet, « des mares herbeuses, au pied desquelles des pavés inégaux formaient le plus sûr appui pour le pied au milieu d'un sol perfide » (Gracq, 1988, 7 et 10), renvoient sans transition à l'autre bout de la *Recherche* : encore par dérision des souvenirs involontaires qu'on a vu l'écrivain goûter avec modération, les pavés inégaux, loin de faire trébucher, assurent-ils au contraire le pied.

La fleur japonaise des *Eaux étroites*, celle du paysage fluvial des abords de Combray, des eaux de la Vivonne « d'apparence cloisonnée et de goût japonais » (R² I, 167), la fleur japonaise des souvenirs d'enfance se prépare dès longtemps, puisque le narrateur d'*Au château d'Argol* déjà prêtait « pour un instant la légèreté inattendue d'une estampe japonaise » (Gracq, 1988, 10), au point que Jean-Louis Leutrat peut suivre la destinée de ce motif japonais dans tous les écrits de Gracq (Leutrat, 1991, 169-173). Mais entre Proust et Gracq sera intervenu Gaston Bachelard, et le fleuve, chez l'auteur d'*Un balcon en forêt*, coulera dans les divers récits pour rappeler à l'homme qu'il est une « plante humaine ».

Dans ses promenades avec Mona, le protagoniste du *Balcon* aperçoit au loin la petite ville de Spa : « on aperçoit une petite ville accrochée à un piton au-dessus d'une gorge, étincelante sous le soleil de toutes ses maisons blanches, flottée dans la brume mauve du ciel. La lumière de la neige lui donnait une phosphorescence de cité interdite et de terre promise » (Gracq, 1995, 162). Cette cité inaccessible donne l'image de l'univers narratif selon Gracq, éloigné de tout contact trop direct avec la « réalité » ; mais les derniers mots font revivre l'évocation, aux abords de Combray, de Roussainville : « Devant nous, dans le lointain, terre promise ou maudite, Roussainville, dans les murs duquel je n'ai jamais pénétré », ville châtiée par la pluie de l'orage (R² I, 150), et non comme chez Gracq blottie dans la neige. Dans le roman de Proust, Roussainville renfermait une

promesse de révélations ultérieures ; il figure la clôture même du récit de Gracq.

Les paysages et non les personnages de Combray sont apparus chemin faisant, en surimpression des récits gracquiens. Une exception notable est ici le surgissement de la figure de Legrandin, revivant dans le visage du capitaine Marino du *Rivage des Syrtes*, dont Aldo rapporte : « À la fin du dîner, au milieu de ces rires qu'il aimait à déchaîner et à entretenir, et où son visage tanné s'empourprait légèrement, je voyais dans son œil, lorsqu'il glissait sur moi, se fixer brusquement comme une légère encoche, passer une ombre de gêne qui m'oblitérait, me sautait, m'exceptait de l'unisson de la troupe joyeuse, comme si nous n'avions affaire désormais que sur un plan où il fût plus malaisé de se mouvoir et de se tenir » (Gracq, 1988, 579). Cette *encoche légère* devient une caractéristique du personnage : « C'est ainsi qu'il regardait toujours, une taie légère flottant sur son œil gris qui cachait ce qu'il ne fallait pas voir » (*ibid.*, 588). Petit détail, trop petit détail si l'auteur d'*En lisant en écrivant* ne signalait précisément « les détails lilliputiens par lesquels se trahit le snobisme de Legrandin » (Gracq, 1995, 625), telle cette encoche : « Mais à ce nom de Guermantes, je vis au milieu des yeux bleus de notre ami se ficher une petite encoche brune comme s'ils venaient d'être percés d'une pointe invisible » (R² I, 125-126). Voilà qui montre qu'un détail en effet *lilliputien*, mais dans le commentaire de Proust par Julien Gracq, avait bien plus tôt trouvé à s'exprimer dans la fiction.

Revenons un dernier instant aux paysages de Combray. On se souvient que le héros éprouve un premier empêchement de sa vocation devant la mare de Montjouvain, qui par la plénitude de l'impression qu'elle lui inspire, n'obtient de lui qu'un quadruple zut (R² I, 153). Simon dans « La Presqu'île », se promenant dans la localité au nom imaginaire de Kergrit, se souvient d'une expérience toute proche : « Le froid, le silence, l'immobilité, la nuit, il les avait toujours aimés, mais parfois, au creux d'une forêt, devant une mare dormante, dans l'accueil figé d'une pièce vide, il les *touchait* du doigt tout à coup comme une

promesse glacée, un état final, dernier, qui une seconde laissait tomber le masque – ses soirées surtout, à la tombée du jour, étaient pleines de ces paniques mal domestiquées » (Gracq, 1995, 468). Dans ces *impressions privilégiées*, dont Gracq reconnaîtra de son côté l'importance à la source de l'inspiration, il optera plutôt pour celle qui voisine ici avec la mare dormante, celle procurée par une chambre vide⁵. « Devant une mare dormante », le personnage entre de fait en coïncidence avec le narrateur écrivain, mais dans un moment morbide, comme s'il devait ne pouvoir survivre à cette fusion, à laquelle au contraire aspire le héros proustien pour rejoindre un autre lui-même, le narrateur.

C'est ce que laisse apparaître le plus célèbre épisode des clochers de Martinville, que l'on a déjà vu effleuré dans *Un balcon en forêt*, lorsque Grange est en chemin en direction du fortin. Subtilement, à la fin d'*Un beau ténébreux*, l'équivalent de la page sur les clochers, soit ici « une phrase d'un poème écrit dans sa jeunesse », surgit dans l'esprit d'Allan au moment où il va se suicider (Gracq, 1988, 256-257) ; un poème également en prose, ce que révèle la citation qui en est donnée. L'éveil d'une vocation chez Proust est devenue la toute fin d'un parcours.

Jusqu'à l'évocation de Balbec, les épisodes suivants de la *Recherche* ne donnent plus lieu à un ensemble aussi resserré de réminiscences. La jalousie qui sépare les deux protagonistes d'*Au château d'Argol* est trop allégorisée pour qu'on y reconnaisse un quelconque écho de celle de Swann, dans la partie centrale du premier volume. De ces circonstances, il ne conserve que l'abandon, à cause de l'obsession créée par Odette, de l'étude sur Vermeer : « Il avait allégué des travaux en train, une étude – en réalité abandonnée depuis des années – sur Ver Meer de Delft » ; mais parfois, Odette « venait chez lui dans l'après-midi, interrompre sa rêverie ou cette étude sur Vermeer à laquelle il s'était remis dernièrement » ; une réflexion de Mme Swann dans les *Jeunes filles* révélera cependant que cette étude

⁵ Voir « Les yeux bien ouverts » dans *Préférences*, Gracq, 1988, 853.

n'a jamais été achevée (R² II, 195, 236 et 525). Gérard, dans *Un beau ténébreux*, procédera de même : « Je comptais travailler à cette étude sur Rimbaud, mais la littérature m'ennuie » (Gracq, 1988, 121). Jean-Louis Leutrat avait été frappé du rapprochement⁶, mais il faudrait ajouter que la situation se répétera dans *Le Rivage des Syrtes* chez Aldo, du moment qu'il connaîtra Vanessa : « J'abandonnai peu à peu mon travail » (Gracq, 1988, 598). La notion proustienne de *temps perdu* rôde un instant, dans ces rapides notations, mais sans l'appareil dogmatique de l'histoire d'une vocation.

Des sections parisiennes à cheval sur la fin de *Du côté de chez Swann* et le début des *Jeunes filles en fleurs*, Gracq a retenu la rêverie sur les noms. La critique a relevé cet écho proustien, notamment du dernier chapitre de *La Forme d'une ville* (Gracq, 1995, 872-877), où l'on doit cependant remarquer que le point de vue diffère, puisqu'il y a interaction entre les noms de lieux et les sites parcourus, alors que la croyance proustienne ne peut se développer que dans l'ignorance complète des lieux que les noms désignent. Encore l'optique du héros de *Swann* est-elle chemin faisant rejointe : « Les noms vraiment évocateurs de Nantes, chacun à leur manière, sont des noms qui ont rompu avec leur origine historique ou anecdotique pour venir former en moi une pure constellation verbale » (Gracq, 1995, 873) ; tout comme le mouvement de la démonstration de paragraphe en paragraphe, si familier au narrateur de Proust, qu'il classe ses impressions de lecture à Combray ou sa rêverie sur les noms : « Moins suggestifs que l'entrelacs de noms emblématiques qui viennent se suspendre à une ville » ; « Mais la vérité est que, ni par le sortilège des noms, ni par les instantanés qu'elle a gravés dans la mémoire... » (Gracq, 1995, 875 et 877). De fait, Simon parcourant « La Presqu'île » s'adonne – mais déjà sur place, comme plus tard dans *La Forme d'une ville* – à une méditation en tout proustienne sur les noms de lieux dont « les uns qui semblaient, par la collision du féminin avec la désinence mascu-

⁶ Leutrat, 1991, 267, note 57.

line un peu niaise, garder en dépôt dans ce finistère la langue pataude des paysans de Molière : La Maraudois, La Chétardais, La Devinais ; les autres – là où le bas breton autrefois avait mordu sur le pays Gallo, moins articulés que plutôt broyés entre des mandibules : Porhoët, Crancoët, Renrouët » (Gracq, 1995, 431). Encore l'énumération procède-t-elle d'un échange de valeurs entre fiction et réel : là où le héros proustien applique des images arbitraires aux noms, Simon procède en historien-géographe ; mais Simon raisonne ce faisant sur des noms inventés ou transportés d'ailleurs, alors que Proust désigne – fût-ce pour former un itinéraire un peu fantaisiste – des noms réels de Normandie (R² I, 380-382). La plus grande nuance est atteinte sur ce point dans l'entretien accordé en 2000 à Jean-Paul Dekiss, où Gracq reconnaît que le voyage sur les lieux n'épuise pas cet âge des noms et des croyances (qu'il ne rapporte pas dans ce contexte à Proust) : « Par exemple la litanie des noms de rues de Nantes, des lieux caractéristiques, ressuscite plus globalement la ville que les espèces d'instantanés que j'ai encore en mémoire, que la mémoire garde et qui ne se raccordent pas toujours tellement bien, tandis que l'image sonore des noms caractéristiques des villes, des places, des églises reste très évocatrice » (Gracq, 2002, 241-242). Voilà qui ouvre un troisième terme à la dialectique proustienne des noms et des pays – non la négation par la connaissance du pays de la résonance éveillée par son nom, mais la coexistence dans la mémoire des deux, selon deux régimes mémoriels distincts.

Après une longue éclipse depuis Legrandin, un personnage parisien apparaît sur le devant de la scène : Norpois. Ses commentaires, au début des *Jeunes filles*, sur le langage diplomatique autour de la visite dans la capitale du roi Théodose (R² I, 451-455), viendront se refléter, dans *Le Rivage des Syrtes*, sur le commentaire à donner des instructions venant d'Orsenna – formules banales à détacher pour leur haute signification (Gracq, 1988, 669 *sqq.*), et dans le décryptage de la politique générale se faisant jour dans la Seigneurie, tel « le retour en grâce du vieil Aldobrandi, qui marquait pour Orsenna aux yeux des bons ob-

servateurs une modification profonde de son équilibre » (Gracq, 1988, 670). Le père d'Aldo, dans ses propos devant son fils (Gracq, 1988, 802-804), se rapprochera de celui que l'on nommait familièrement dans la *Recherche* « le père Norpois ». L'espace cependant d'un instant, Vanessa elle-même fait revivre le style parlé de Bergotte, « le Bergotte » que le narrateur des *Jeunes filles* opposait au style « à la Bergotte », pour en déduire qu'« il en est ainsi de tous les grands écrivains, la beauté de leurs phrases est imprévisible » (R² I, 541), cependant que Vanessa se saisit des choses « d'un geste ou d'une inflexion de voix merveilleusement aisée, et pourtant imprévisible, comme s'agrippe infaillible le mot d'un poète » (Gracq, 1988, 596).

Au-delà de Combray, c'est l'univers de Balbec qui ressurgit le plus nettement dans l'univers de Julien Gracq. L'Hôtel des Vagues qui sert de cadre à *Un beau ténébreux*⁷, l'Hôtel des Bains où Simon dans « La Presqu'île » retient une chambre pour Irmgard et lui ressuscitent, longuement dans le premier cas (« Plage noble, mélancolique et glorieuse, les vitres du front de mer toutes à la fois incendiées par le soleil couchant comme un paquebot qui s'illumine » ; « la salle à manger de l'Hôtel des Vagues est une pièce singulière, avec des boiseries, une décoration », « dans cette petite ville oisive où je ne connais personne et où je n'ai que faire, où j'ai échoué par pur désœuvrement » – Gracq, 1988, 104, 114 et 121), épisodiquement dans le second, l'ensoleillement du roman de bord de mer qui distingue la seconde moitié des *Jeunes filles*, puis la majeure partie de *Sodome et Gomorrhe II*. Si contrairement au héros de Proust, Gérard peut dire, de la pénombre et de la décoration de sa chambre : « J'aime ma chambre », le casino le soir donne à découvrir « cette belle lumière d'aquarium » (Gracq, 1988, 126 et 167) que l'on retrouve dans « La Presqu'île », quand Simon attend au salon du relais Pen-Bé : « le tricotement [d'une vieille femme silencieuse] et le tic-tac continuèrent de débiter les secondes

⁷ Serge Gaubert met en rapport le début d'*Un beau ténébreux* et la description de Balbec, 1972, 323.

sans s'émouvoir, pour le silence d'aquarium » (Gracq, 1995, 423) ; l'atmosphère se rapproche de celle, peu accueillante, que trouve le héros de Proust en pénétrant dans sa chambre du Grand-Hôtel⁸. Allan et sa compagne, dans *Un beau ténébreux*, sont apparus « dressés comme une apparition sur la mer » (Gracq, 1988, 128), cependant que la petite bande de Balbec surgit devant le héros « là, devant la mer, comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce » (R² II, 149).

On sait la déception (propre aux « pays » confrontés à leurs « noms ») qu'éprouve le héros en arrivant à Balbec, voyant l'église qu'il imaginait battue par les flots au voisinage d'un café et d'un billard (R² II, 19). Gracq dans « La Presqu'île » renchérit, la déception exceptée, quand Simon traverse le bourg de Malassac, où « le mur de schistes jaunes de l'église » apparaît « en face de l'urinoir municipal », ce qui ne le trouble pas (Gracq, 1995, 438). L'église de Balbec, décrite par Swann à l'avance comme « presque persane », se reflète dans l'église Saint-Damase à Maremma dans *Le Rivage des Syrtes*, avec ses « coupoles persanes » et son ornementation marine : « Des filets rapiécés tapissaient les murs, et, selon la très vieille coutume des marins des Syrtes, une barque de pêche avec tous ses agrès, tirée jusque devant l'autel sur des roues, remplaçait la crèche » (Gracq, 1988, 705 et 706), comme l'édifice de Balbec contient une croix rapportée par les flots, un vitrail retraçant les circonstances de son « invention » : « c'était bien dans la mer que les pêcheurs avaient trouvé, selon la légende, le Christ miraculeux dont un vitrail de cette église qui était à quelques mètres de moi racontait la découverte ; c'était bien de falaises battues par les flots qu'avait été tirée la pierre de la nef et des tours » (R² II, 19). Encore ces mentions constituent-elles chez Proust une

⁸ R² II, 27. Un passage sur Chardin dans *Carnets du grand chemin* (Gracq, 1995, 1062-1063) fait écho aux considérations du narrateur sur les « natures mortes » que forment les tables du restaurant (R² II, 224), surtout si l'on sait que cette page des *Jeunes filles* s'inspire d'un article de 1895 où Proust décrivait l'univers de Chardin.

concession : il y aura un *mais*, la découverte de l'église est pour l'instant décevante. D'une telle déception, menant chez Proust de l'âge des noms et des croyances à l'âge pour l'instant des mots, le narrateur du *Rivage des Syrtes* n'a pas besoin : il prépare quant à lui un sermon de Noël consacrant l'anonyme préparation de l'effondrement d'Orsenna.

Dans les alentours de Balbec cependant, Gracq romancier a retenu encore l'église entourée de lierre que le héros des *Jeunes filles*, au cours de ses promenades dans la voiture de Mme de Villeparisis, aperçoit à Incarville : « Dans le bloc de verdure devant lequel on me laissa, il fallait pour reconnaître une église faire un effort qui me fît serrer de plus près l'idée d'église ; en effet, [...] j'étais obligé d'y faire perpétuellement appel pour ne pas oublier, ici que le cintre de cette touffe de lierre était celui d'une verrière ogivale, là, que la saillie des feuilles était due au relief d'un chapiteau » (R² II, 75). Telle apparaît la chapelle des abîmes, dans *Au château d'Argol* : « De folles végétations aux feuilles curieusement dentelées, des ronces aux épines vigoureuses, des touffes grises d'avoine s'accrochaient aux pierres », à quoi s'ajoute que « la forêt de tous côtés l'enserrait comme un manteau étouffant » ; on revient presque à l'église Saint-Hilaire à Combray, ou plutôt se crée, sous la plume de Gracq, une église proustienne hybride, mi-Combray mi-Balbec, quand la chapelle s'enfonce « comme dans un abîme sous-marin », celui de la forêt environnante, « qui pressait ses parois de verre et de pierre » (Gracq, 1988, 54-55).

Il est clair que l'univers de Balbec – et celui des *Jeunes filles en fleurs* plus que celui de *Sodome et Gomorrhe* – laisse une marque prégnante dans la mémoire littéraire de Gracq romancier. La « phrase type » qu'il retiendra avec le plus d'insistance, de ce séjour modèle en bord de mer, ce sont les métaphores d'Elstir, qui confondent voire inversent la terre et la mer (R² II, 191-194). Dans ses *Lettrines*, l'essayiste s'est montré sensible à ce passage, et à la reconnaissance des métaphores d'Elstir dans les paysages maritimes qu'il a observés ; la section s'intitule justement « Marine » : « Proust parle longuement, et énigmati-

quement, des paysages marins d'Elstir, et tout spécialement de ce *Port de Carquethuit*, dont il dit qu'Elstir y a peint la terre comme une marine et l'eau au contraire comme si la terre y projetait encore sa solidité massive. Il n'y a pas de singularité, même extravagante, de couleur, de lumière ou de matière chez un peintre que la nature – parfois et quelque part – ne ratifie et ne contresigne » (Gracq, 1995, 364-365). Relevons l'adverbe *énigmatiquement*, car nous allons voir que dès lors, l'auteur de fictions ne va cesser en fait de revenir sur cette énigme pour essayer, non par le raisonnement, mais par diverses réécritures, de l'approfondir. La *vérification* de l'existence des métaphores d'Elstir, il l'a menée très tôt, dans sa ville de Nantes, « ni tout à fait terrienne, ni tout à fait maritime », note-t-il dans *La Forme d'une ville* (Gracq, 1995, 872).

Mais l'investigation revisitant *Le Port de Carquethuit* va plus avant dans les pures fictions. La mémoire sensible de Gracq s'est fixée sur quelques points plus particuliers de la toile, la vision d'un bateau semblant voguer sur terre (« si bien qu'un navire en pleine mer, à demi caché par les ouvrages avancés de l'arsenal, semblait voguer au milieu de la ville ») comme sur une véritable chaussée (« on pensait à quelque chaussée de pierres ou à un champ de neige, sur lequel on était effrayé de voir un navire s'élever en pente raide et à sec comme une voiture qui s'ébroue en sortant d'un gué, mais qu'au bout d'un moment, en y voyant sur l'étendue haute et inégale du plateau solide des bateaux titubants, on comprenait, identique en tous ces aspects divers, être encore la mer » – R² II, 193 et 194).

Chez l'auteur du *Château d'Argol*, l'illusion d'optique se fait, depuis le point de vue sur la mer aperçu sur les hauteurs du cimetière, entre un nuage et l'apparence d'un vaisseau : « Il sembla s'avancer un moment vers le fond de la baie, puis, suivant une courbe solennelle, parut virer dans la direction de l'est, faisant alors admirer le contraste qui se déployait, comme sur une voilure aérienne, entre son ventre bombé, d'un blanc pur et éblouissant et les profonds golfes d'ombre qui paraissaient s'ouvrir dans son sein » (Gracq, 1988, 27). Mais dans *Un balcon*

en forêt, Grange attendant Mona au fortin suscite une comparaison où la clause proustienne *être encore la mer* prend une nouvelle vie : « il avançait dans chacune de ses journées comme dans ces avenues éventées des plages qui sont plus vivantes que les autres, parce qu'à chaque tournant malgré soi on lève la tête, pour voir si le bout de la perspective ne ramènera pas encore une fois la mer » (Gracq, 1995, 48).

La longue nouvelle de « La Presqu'île » se prête par excellence à ces réécritures du paysage terraqué. Et ici, il nous semble qu'Élisabeth Cardonne-Arlyck subtilise à l'excès, quand elle pense devoir signaler « par rapport à la métaphore proustienne une différence radicale d'accent. Dans la peinture d'Elstir, Proust souligne l'échange, la réciprocité simultanée des termes marins et terrestres. Dans « La Presqu'île », l'insistance est sur le déplacement, la nécessité de 'passer à côté' pour atteindre (en manquant), de déplacer pour écrire » (1981, 63). Car d'une part, il y a bel et bien échange dans les descriptions de Gracq, et d'autre part, ce déplacement est déjà à l'origine de la vision d'art chez Proust. Simon parcourant la presqu'île observe « le large ruban de la route » « dévalant vers lui par-dessus l'épaule de la colline d'une coulée lisse de fleuve d'asphalte », « le fleuve d'asphalte rugissant et suant » (Gracq, 1995, 421 et 428). C'est la réplique donnée au bateau se transformant en voiture caracolante sous le pinceau d'Elstir : « dès qu'il roula sur le plateau, la maigre bande de genêts et d'ajoncs se tapit au ras du sol, laissant le soleil balayer les friches comme une mer râpeuse et frissante : plutôt que le soleil descendre, on croyait sentir la terre autour de soi se hausser dans l'air comme le plus haut pont d'un navire – battue de part en part d'une lumière écumeuse » (Gracq, 1995, 466-467).

De métaphore en métaphore, la voiture de Simon entre véritablement dans le tableau et effectue la scène permettant à l'illusion d'art de se produire : « La voiture jaillit de la tranchée obscure des arbres et commença à rouler comme sur la mer au ras de la plaine illuminée ; de ce côté le Marais Gât venait baigner le pied même de l'escarpement du plateau. [...] La route

traversait le Marais en une ligne droite qui le coupait à perte de vue : une tranchée basse, ouverte entre les roseaux bruissants [...] ; on eût dit que l'eau, puissamment, sourdement, soulevait la croûte fragile de la route et la chevelure ondulante des jonchaies » (Gracq, 1995, 471). La voiture de Simon montre la tentative menée par Gracq d'*agir* sur la peinture d'Elstir pour en percer enfin l'énigme.

Dans les derniers volumes de la *Recherche*, l'imaginaire de Gracq se fixera une dernière fois, mais durablement, sur le sommeil d'Albertine, ces passages dont Proust avait préparé un montage pour une prépublication sous le titre de « La regarder dormir »⁹. Le premier personnage à se placer dans la situation du héros de *La Prisonnière* est Aldo observant Vanessa dans son sommeil, ou plutôt, comme bientôt Albertine, dans ses demi-réveils : « Vanessa s'éveillait à demi, et, les yeux fermés dans l'excès de sa lassitude, souriait seulement de sa bouche entrouverte ; sa main tâtonnait vers moi, et à peine m'avait-elle trouvé qu'engourdie de certitude confiante, avec un soupir d'aise, elle somnait de nouveau dans le sommeil » (Gracq, 1988, 683). La proximité des formulations atteste alors pleinement la réminiscence : « Parfois, à mon côté, je la regardais s'endormir, décollée insensiblement de moi comme d'une berge, et d'une respiration plus ample soudain prenant le large, et comme roulée par un flot de fatigue heureuse ; à ces instants elle n'était jamais nue, mais toujours, séparée de moi, ramenait le drap d'un geste furtif et rapide jusqu'à son cou – son épaule qui soulevait le drap, toute ruisselante de chevelure de noyée, semblait écarter d'elle l'imminence d'une masse énorme : la longue étendue solennelle du lit l'enfouissait, glissait avec elle de toute sa nappe silencieuse ; dressé sur un coude à côté d'elle, il me semblait que je regardais émerger de vague en vague entre deux eaux la dérive de cette tête alourdie, de plus en plus perdue et lointaine » (Gracq, 1988, 696-697). La réminiscence proustienne est rappe-

⁹ R² III, 78-580. L'extrait parut dans la *Nouvelle Revue française* du 1^{er} novembre 1922.

lée dans les premiers mots, de façon que cette asymptote initiale permette de mesurer ensuite l'écart grandissant ; si le changement de respiration fait encore écho à Proust, ce sont ensuite une chevelure baudelairienne, une noyée rimbaldienne et une femme bachelardienne d'eau et de songe que développe l'enrichissement progressif des images.

C'est au petit matin que, dans *Un balcon en forêt*, Grange retrouve Mona endormie, qui comme Albertine s'éveille en passant sans transition du sommeil à la veille comme de la veille au sommeil : « Quand Mona s'éveillait, avec cette manière instantanée qu'elle avait de passer de la lumière à l'ombre (elle s'endormait au milieu d'une phrase, comme les très jeunes enfants), cinglé, fouetté, mordu, étrillé, il se sentait comme sous la douche d'une cascade d'avril, il était dépossédé de lui pour la journée ; mais cette minute où il la regardait encore dormir était plus grave » (Gracq, 1995, 45). Et Grange, comme le narrateur proustien, joue avec le corps abandonné de la femme endormie : « Quelquefois il passait un de ses bras sous elle, et, glissant l'autre au creux de son ventre, la tenait un moment à bras le corps sans qu'elle s'éveillât, toute roulée dans son paquet de linges » (Gracq, 1995, 46). La formulation proustienne réapparaîtra une dernière fois dans « Le Roi Cophetua », à l'issue de la nuit que passe le narrateur avec la servante-maîtresse : « Je regardais, très songeur, dormir la gisante énigmatique » ; la pensée de la mort est souvent associée à cette vision, d'un récit à l'autre, mais chez Gracq, la prémonition de la disparition prochaine d'Albertine est remplacée, ici notamment, par la morbide énigme d'un Edgar Poe : on sait tout ce que cette dernière nouvelle doit à *La Chute de la Maison Usher*. « Éveillé, et la regardant dormir » (le passage et le titre de Proust constituent bien une « phrase type » du récit gracquien), le narrateur du « Roi Cophetua » dégage la différence entre le sujet endormi dans une fausse mort et le sujet observant l'endormie, « les yeux bien ouverts », ce qui était dans *Préférences* justement le titre du texte où Gracq définissait chez lui-même les phrases types inspirant son œuvre : « Le sommeil d'une femme qu'on regarde in-

tensément conjure autour d'elle une innocence, une sécurité presque démente : il m'a toujours paru inconcevable de s'abandonner ainsi les yeux fermés à des yeux ouverts » (Gracq, 1995, 521). Yeux fermés de la femme endormie, yeux ouverts d'un narrateur conscient du réseau thématique de son imaginaire.

On le voit, ce n'est pas dans l'imagination comparative du lecteur que Gracq récrit Proust. Les formules éparses de Proust rôdent dans le récit gracquien, constituant souvent une sorte de point de départ, de germe à un déploiement d'images selon un processus propre à l'écriture poétique, laquelle marque pour finir les limites de ces indéniables réécritures. Julien Gracq convoque ainsi volontiers sous sa plume la notion de *la vraie vie*, qu'un lecteur de la *Recherche* croirait d'abord volontiers proustienne, songeant à la grande déclaration du narrateur du *Temps retrouvé* : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (R² IV, 474). C'est dans son *André Breton* que Gracq semble emprunter le chemin de la célèbre phrase : « vivre, la seule vie qui mérite pour Breton d'être vécue, la vie 'à perdre haleine' » célébrée dans *Nadja* ; mais si « les pavés inégaux » apparaissent peu après, c'est dans une page où la poésie considérée (on se croit encore chez Proust) comme « la mémoire affective d'une manière de vivre perdue » est rendue périmée par le véritable concepteur, pour Gracq, de la vraie vie – Rimbaud, celui pour qui la poésie est au contraire pressentiment, apte en cela à « changer la vie », parce que « la vraie vie est ailleurs ». Ces textes, non du *Temps retrouvé*, mais de « Délires » et « Délires I » dans *Une saison en enfer*, sont « l'annonciation de la bonne nouvelle que le royaume de la poésie est en nous, devant nous, si nous savons le conquérir », et non le reconstituer ; Rimbaud « est le premier à concevoir franchement la poésie comme un appel à une manière de vivre » (Gracq, 1988, 444 et 460-462), ce à quoi s'initient Grange dans *Un balcon en forêt*,

Simon dans « La Presqu'île », tous deux « le dos tourné à une fausse vie, pour découvrir [...] la source inépuisable et fécondante de la vraie vie présente » (Berthier, 1972, 92). Dans ce combat de formulations, dans cette *bataille de phrases* dirait Jean Ricardou, il est notable de voir Rimbaud résolument l'emporter sur Proust, l'intuition poétique sur la reconstitution intellectuelle, parce que l'écrivain du récit poétique, quoique lecteur si admiratif de Stendhal, écrit au fond bien moins dans le sillage de Balzac, Flaubert et Proust que dans celui d'Edgar Poe, Baudelaire, Rimbaud et Breton.

Les résurgences des motifs et formules de Proust dans la phrase de Gracq, si leur précision les rend objectivement reconnaissables, offrent l'intérêt d'être – sous la plume d'un écrivain géographe – au sens fort et volontaire *dépaysées*. Entre Proust et Gracq s'interposent le surréalisme, la littérature engagée, l'existentialisme et le Nouveau roman, par rapport auxquels il s'agit de se situer simultanément. Ce que donnent à voir les transformations de la *Recherche du temps perdu* chez Gracq, c'est précisément ce *changement de paysage* littéraire.

L'intérêt est qu'il soit progressif : on glisse de Proust à Gracq par étapes qui se chevauchent, et la phrase aboutie du récit gracquien cumule ces chevauchements. On cite volontiers la déclaration à Jean Carrière, en 1986, sur les relectures en mouvement de Proust par Julien Gracq : « Les relations que j'ai, que j'ai eues, avec l'œuvre de Proust, comme sans doute beaucoup de lecteurs, ne sont pas équivoques, elles ont seulement changé insensiblement avec les années » (Gracq, 1995, 1247). C'est de fait l'*insensiblement* qui est à l'œuvre dans ces réécritures, qui marquent un changement de décor esthétique dont peut donner une idée, ou plutôt une correction nuancée, on va le voir, la transformation du paysage qu'observe Simon dans « La Presqu'île » : « Le paysage avait changé depuis la grand'route, par petites touches rapides et peu appuyées, mais c'étaient des modifications à peine sensibles qui n'évoquaient ni de près ni de loin quelque chose d'aussi théâtral et d'aussi tranché qu'un changement de décor » (Gracq, 1995, 429).

L'entretien de 1978 avec Jean-Louis Tissier révèle que c'est la lecture, déterminante, du *Tableau géographique de la France* de Vidal de La Blache qui a définitivement rendu Gracq sensible à ces progressifs changements de paysage, Vidal de La Blache chez qui « c'est l'enchaînement qui est remarquable, ce sont les transitions d'une région à l'autre où il marque, dans un paragraphe, par petites touches, climatologiques ou bien concernant la nature du sol, la végétation, un passage graduel » (Gracq, 1995, 1196). Ce n'est assurément pas ici le nord des Bauges qui se transforme en Saumurois, sur une distance de vingt ou trente kilomètres, mais ce que les anciens *Tableaux de la littérature française* peinaient à nous faire distinguer, un monde littéraire se transformant par petites touches, ce que ne donne pas à apercevoir une juxtaposition de chapitres sur les auteurs qui se sont succédé. Et ce curieux spectacle de Gracq, non plus *lisant mais écrivant* Proust, nous donne à comprendre comment le cycle romanesque de la *Recherche* travaille silencieusement la matière littéraire du XX^e siècle¹⁰.

Bibliographie

- Philippe Berthier, « Gracq et Buzzati poètes de l'événement », dans *Julien Gracq, Cahiers de L'Herne (infra)*, 90-104.
- Élisabeth Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction, le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Paris, Minard, « Archives des Lettres modernes », n° 199, 1981.
- Serge Gaubert, « Julien Gracq et le temps perdu », dans *Julien Gracq, Cahiers de L'Herne (infra)*, 319-327.
- Julien Gracq, *Œuvres complètes* éditées par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1988 et 1995.
- Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.

¹⁰ Ce problème particulier a fait l'objet du recueil collectif réuni par nos soins, *Proust en devenir, L'Esprit créateur*, 2006.

Hubert Haddad, *Julien Gracq, la forme d'une vie*, Paris, Zulma, 2004.

Julien Gracq, Cahiers de L'Herne, dirigé par Jean-Louis Leutrat, 1972.

Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq*, Paris, Le Seuil, « Les Contemporains », 1991.

Marcel Muller, *Les Voix narratives dans la « Recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965.

Michel Murat, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2004.

Gilles Plazy, *Voyage en Gracqoland*, Paris, Éditions de l'instant, 1989.

Proust en devenir, études réunies par Luc Fraisse, *L'Esprit créateur*, vol. 46, n° 4, 2006.

DE PROUST À CLAUDE SIMON

Une esthétique de la rature

Yona Hanhart-Marmor

Nous nous proposons d'éclairer le parallèle entre Proust et Claude Simon en nous plaçant du point de vue de l'œuvre comme recherche, de l'écriture comme suite de tâtonnements, d'hésitations, de corrections et d'approximations.

Nous tenterons tout d'abord de repérer des similitudes entre l'écriture simonienne et l'écriture proustienne au niveau des procédés visant à mettre en relief le caractère inévitablement – et, chez Simon, délibérément – elliptique, lacunaire et « fautif » de l'écriture romanesque. Nous verrons ensuite en quoi cette écriture correspond à la perception d'un réel énigmatique, contradictoire, soumis à l'usure et à la destruction. Enfin, nous nous pencherons sur les images de la rature, mises en abyme qui donnent à lire une véritable esthétique de l'imperfection et de l'errance.

Dès ses premiers romans, Claude Simon n'a cessé de souligner, plus ou moins explicitement, le rôle immense joué dans son œuvre par l'influence de Proust. Il suffit de penser à l'incipit de *La Corde raide*, aux citations de la *Recherche* qui émaillent le texte de *La bataille de Pharsale* et font corps avec lui, aux réflexions, dans *Le Jardin des plantes*, sur la description des mouettes faite par Marcel à la jeune Mme de Cambremer ou, dans le même roman, à l'intérêt porté par le narrateur à certains éléments biographiques concernant les mœurs de Proust. Les analyses faites par des critiques sur les rapports entre les deux écrivains, plus précisément sur l'influence de Proust dans l'œuvre simonienne, portent presque toutes sur leur traitement du phénomène de la

mémoire et du souvenir, de la perception du temps ou, dans un autre registre, de leur rapport à l'œuvre d'art.

Il nous semble cependant qu'un autre aspect de l'écriture et de l'esthétique simoniennes mériterait d'être mis en rapport avec celles de son prédécesseur. Nous voudrions ici nous intéresser à la reprise par Simon d'une esthétique de l'erreur, de la rature. Il nous semble que c'est aussi dans ce sens que Simon reprend la notion de recherche, et que ce qui le fascine dans l'écriture proustienne, c'est le fait qu'il s'agit d'une écriture de l'insaisissable, du secret, de la question sans réponse, d'une écriture en perpétuel devenir, d'une écriture de la *Recherche*. C'est donc ici la fascination simonienne pour l'écriture de Proust moins dans son sujet que dans son processus même qui appelle notre réflexion.

Nous voudrions prendre comme point de départ et arrière-plan théorique l'article de Gérard Genette consacré à Proust dans *Figures I* et intitulé *Proust palimpseste*. En effet, il est possible de lire cet essai dans le sens de notre hypothèse : La *Recherche*, au moins partiellement, se donne à lire comme une œuvre de l'inachèvement, de la rupture, de la 'discohérence'. À l'esthétique explicite de la *Recherche* – retrouver le Temps perdu, le monde des essences – correspondrait un mouvement inverse, dissimulé mais informant l'œuvre au moins autant que son Autre lumineux, mouvement traduisant dans sa négativité le caractère inaccessible du réel, la résistance des choses, les objets perçus comme mirages, le réel comme illusion ; mouvement qui expliquerait en grande partie le style spécifique de Proust, son « sur-impressionisme », sa « superposition d'objets simultanément perçus » (Genette, 1966, 49), les perpétuelles confusions engendrées par les artifices qui tendent à donner à un objet naturel l'apparence d'une œuvre d'art.

La *Recherche*, de ce point de vue, est un « palimpseste du temps et de l'espace », constitué de « vues discordantes sans cesse contrariées et sans cesse rapprochées par un inlassable mouvement de dissociation douloureuse et de synthèse impossible » (51), autrement dit une œuvre construite tout entière

comme une succession de ratures destinées à être raturées elles-mêmes, une succession d'ellipses et de lacunes, un permanent auto-anéantissement du réel représenté, tenant à la nature même de ce qui y tente de s'écrire. La *Recherche*, en même temps qu'elle est une entreprise de révélation d'une vérité, d'un message presque transcendant, porte en son sein l'échec de cette entreprise, et le vrai pouvoir de l'œuvre, selon Genette, lui vient de cette vérité manquée.

Nous voudrions nous pencher sur l'un des romans de Simon où l'influence de Proust se fait le moins explicitement sentir, où le texte ne contient aucune référence, même allusive, à la *Recherche*, où la place prédominante qu'occupait Proust dans les précédents romans semble avoir été prise par d'autres écrivains tels que Virgile, Michelet ou Orwell : il s'agit évidemment des *Géorgiques*. Il nous semble que si ce roman est en apparence affranchi de l'influence proustienne, celle-ci se fait sentir d'une manière beaucoup plus profonde, beaucoup plus intrinsèque à l'esthétique qui le sous-tend et à l'écriture si particulière qui est la sienne, et qui sont une esthétique et une écriture de la rature.

Nous ne souhaitons évidemment pas ici poser une équivalence entre le projet proustien et le projet simonien. L'œuvre de Proust reste le récit d'une quête qui a fini par atteindre son but, et cet aboutissement se donne à lire à tous les niveaux de l'œuvre, même dans la syntaxe qui, pour compliquée et presque monstrueusement proliférante qu'elle paraisse, constitue en fait l'expression d'une vision du monde, des choses et des êtres extrêmement organisée et hiérarchisée¹, tandis que Simon crée une écriture et une esthétique de l'inachevé, du fragmentaire, du lacunaire comme tels, et qui, nous le verrons, portent en eux-mêmes leur sens et leur cohérence. Il n'en demeure pas moins que, jusqu'à la révélation finale de la matinée Guermantes, le héros proustien cherche en vain une inaccessible vérité, et que dans ce processus non encore arrivé à son terme, la mise en pa-

¹ Voir Spitzer, 1970.

rallèle avec l'écriture simonienne ne semble pas dénuée de pertinence.

Nous nous attacherons d'abord à relever les procédés communs au moyen desquels, à tous les niveaux de l'œuvre, les deux auteurs soulignent l'essentielle hésitation de la perception et partant de l'écriture, en face d'un réel fuyant, souvent contradictoire et, pour reprendre un mot cher aux deux écrivains, fuligineux.

Nous nous intéresserons ensuite à la vision simonienne de la réalité comme d'un ensemble mouvant et instable, en perpétuelle contradiction avec lui-même, ne cessant de nier ce qu'il semblait incarner l'instant d'avant, soumis à l'action destructrice et désunificatrice du temps, auquel aucun Temps finalement découvert ne vient rendre sens et cohérence, du moins au niveau humain.

Nous nous pencherons enfin sur les images simoniennes de la *rature*, qu'on peut considérer comme des mises en abyme, et qui mettent en lumière le passage de la conception proustienne de la recherche comme étape transitoire et menant à la révélation finale, à l'esthétique simonienne de la quête et de l'inachevé perpétuels, ne nécessitant aucun dépassement et constituant finalement le but même de l'œuvre.

Ainsi, nous verrons comment chez Simon l'esthétique de Proust est à la fois profondément intégrée et, par cette intégration même, rejetée.

Une écriture de la rature

Dans son étude sur le style de Proust, Léo Spitzer, parlant des *disjonctions* proustiennes, montre que Proust procède par images isolées et que, pour cette raison, « nous ne voyons que des segments, des ondes partielles du fleuve de la vie ». Il prend comme exemple la structure d'une phrase extraite du premier volume de la recherche, et qui s'étend en fait sur une page entière :

Mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais habitées dans ma vie ; chambres d'hiver où [...] ; où [...] ; – chambres d'été où [...], où [...], où [...] ; parfois la chambre Louis XVI [...] ; parfois au contraire celle [...] , où [...] ; – où [...] ; – où [...] ». (Spitzer, 1970, 420)

Cette écriture totalisante et paradoxalement fragmentaire, qui déploie des efforts gigantesques jusqu'à la monstruosité, selon un terme de Spitzer, pour donner une vision globale, totale du réel et des expériences évoqués, et qui, en raison même de cet effort, pointe incessamment son nécessaire échec, devient chez Simon, délibérément, une écriture de l'inachevé, de l'interrompu, de la coupure, de l'ellipse.

Le procédé le plus aisément repérable qu'emploie Simon pour figurer au cœur même de son écriture l'impossibilité de dire la totalité, consiste en phrases brutalement interrompues, tronquées. Dans la plupart des cas, Simon fait subir cette amputation à des extraits de la correspondance de LSM, mettant ainsi l'accent sur le caractère à la fois partiel et arbitraire de ses « emprunts » : ce que nous connaissons de LSM, ce ne sera qu'une minuscule partie, définie par le bon plaisir de l'écrivain, de « l'amoncellement de paperasses, de vieilles lettres et de registres. » (*Les Géorgiques*, 193)² Mais, plus profondément, cet inachèvement évoque l'impossibilité fondamentale, malgré toutes les archives possibles, de connaître vraiment LSM ou tout autre personnage : « Je me suis formé de nouveaux liens : j'ai épousé en secondes noces une ancienne amie qui est plutôt une compagne que » (G, 193) Il arrive même que la phrase s'interrompe au milieu d'un mot, ce qui rend plus visibles encore les limites que l'écriture s'impose : « il faut empêch... ». (G, 69)

Ce procédé, très fréquent, montre une écriture désireuse de s'assigner des limites, et qui se donne pour but, au moins autant que de décrire le réel, de mettre en scène les limites de sa des-

² Dorénavant, nous abrègerons dans nos références *Les Géorgiques* par G.

cription. Mais on distinguera peut-être mieux le fil qui unit Proust et Simon si on se penche sur une autre caractéristique de l'écriture simonienne, écriture lacunaire par excellence. On sait que la lacune est au cœur de la *Recherche* : la vie du héros et des autres personnages n'est connue que de manière très partielle, et les ellipses peuvent s'étendre sur des périodes extrêmement importantes soit temporellement (le séjour du narrateur en maison de santé dure « plusieurs années ») soit affectivement (ainsi, nous ne saurons rien des circonstances de la mort de la grand-mère du narrateur). Or, chez Simon, cette prégnance du lacunaire ne se contente plus d'informer la macro-structure, elle affecte également les plus petits éléments du récit, et se perçoit jusque dans la syntaxe. Ainsi, les phrases très brèves des premières pages du roman nous délivrent chaque fois une seule information sur le personnage dont il est question, mais qui cessera immédiatement d'être le sujet du récit pour céder la place à un autre personnage (ou au personnage qu'il était à une autre époque) dont nous aurons une vue tout aussi fragmentaire et lacunaire : « Il voit des points noirs. Le soir il sera mort. Il a trente ans. Il est capitaine. Il va à l'opéra. » (G, 21)

L'alternance de phrases en romain et en italiques, qui figure en fait l'alternance de deux récits distincts, accentue encore le caractère fragmentaire des morceaux d'histoire qui nous sont parcimonieusement délivrés, et qui atteint son acmé lorsqu'à plusieurs reprises, une phrase en romain s'interrompt pour laisser la place à un autre récit en italiques, et reprend quelques lignes plus loin en répétant les derniers mots :

Il y avait alors longtemps que la vieille dame était morte, que le vieux visage hagard... [récit en italiques]
 ... que le vieux visage hagard avait cessé d'errer [...], la vieille dame réduite maintenant [...] à quelques ossements... [récit en italiques]
 ...à quelques ossements. (G, 215-218)

Cette écriture figure et symbolise d'ailleurs son mode de fonctionnement lorsqu'elle décrit la lecture fragmentée, scindée, d'un extrait de la correspondance de LSM: l'ombre recouvrant une partie du cahier permet au personnage, dans un premier temps, de lire uniquement la fin des vers :

 nuit entendait mes plaintes
trouvait sur un cercueil lorsque
 changé l'Europe de face
 mouvement de la révolution
courir des hasards de toute espèce
 plus grands dangers j'ai bien. (G, 34)

Le texte laisse blanc l'espace des mots manquants que nous lirons, eux aussi fragmentés, à la page suivante, comme si l'écriture revendiquait comme constitutive l'incomplétude qui est la sienne.

Enfin, l'écriture simonienne ne cesse d'exprimer son insatisfaction pour les termes qu'elle propose, de chercher le mot juste en mettant l'accent sur l'irréparable impossibilité de le trouver. Nous ne choisirons ici qu'un exemple qui nous semble condenser en une phrase une grande partie des procédés simoniens mettant en évidence le caractère approximatif de l'écriture :

puis (*de même* qu'un peu plus tôt, agressé au-dehors par le froid, il s'était un instant tenu immobile, le souffle coupé et incapable de mouvements), après un moment (agressé, *assailli* maintenant par *sinon* la tiédeur – le poêle aux puantes émanations de goudron parvenant *cependant* à maintenir dans le local une température légèrement supérieure à zéro – *du moins (comment dire ? ... l'habitabilité ?)* de la pièce – attendant donc que la masse d'air glacé qui avait pénétré avec lui se dissolve peu à peu). (G, 15, c'est nous qui soulignons)

Dans cette phrase, les comparaisons, les parenthèses, les tirets, les adverbes d'opposition et de concession, l'épanorthose, les points d'interrogation et de suspension, la déconstruction de la syntaxe (puisque le sujet de la proposition entre tirets ne se trouve pas dans cette proposition mais dans une parenthèse qui y est incluse, et qui transporte dans la syntaxe l'insatisfaction de l'écrivain devant le terme qu'il a trouvé et auquel il n'accorde pas la fonction de sujet grammatical), pointe, au moins autant que le réchauffement du soldat, l'impossibilité de dire ce réchauffement. Cette contamination de la syntaxe par le lacunaire, le fragmenté, l'approximatif, montre bien comment Simon, s'inspirant de l'esthétique proustienne, la transpose dans des domaines que Proust lui-même avait laissés intacts. Il semble en effet que Simon attache une valeur positive au fragmentaire et à la rature. Et, si nous suivons cette piste, nous verrons que là encore, le style simonien rejoint celui de Proust, tout en accentuant certaines caractéristiques. En effet, on trouve fréquemment dans la *Recherche* des passages où l'écriture se montre en train de rechercher le mot juste, où, une fois le terme le plus adéquat trouvé, elle ne supprime pas les tâtonnements antérieurs mais les conserve, leur donnant dans la phrase au moins la même importance que le mot finalement choisi : « Tous ces souvenirs [...] ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on pût distinguer entre eux [...] sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration ». (R² I, 184) Chez Simon, ce procédé devient récurrent et révèle une conception très particulière de la rature, correction, supplément qui, pour parler en termes derridiens, ne se substitue pas mais supplée. Au terme du travail de recherche du mot juste, les traces de ce travail demeurent au moins aussi intéressantes que son aboutissement. Cette approche se décline de plusieurs manières : parfois, un mot entre parenthèses vient rectifier le terme précédent, mais tant la conservation de ce dernier que la position syntaxiquement subordonnée du mot « juste », entre parenthèses, invalident la hiérarchie qui semblait s'établir : « aux regards écarquillés (écaillés) d'oiseaux ». (G, 58) Parfois, le récit, par

l'emploi d'adverbes et de propositions d'opposition et de concession, nie ce qu'il affirme au moment même où il l'affirme, et l'ambiguïté, l'indécidabilité, deviennent alors les éléments les plus signifiants du passage :

le côté impétueux et mordant du personnage *semble avoir cédé la place* à une espèce de pesanteur, de placidité *que persiste cependant à démentir* la vivacité du regard, *toutefois contenue*, comme si, de même que le corps enfermé dans la tunique *cette fois* sévèrement agrafée [...] il se tenait à l'abri derrière ce masque épais, à la peau tannée [...] contrastant par la coloration avec la crinière *toujours* léonine *mais grisonnante*, disciplinée elle aussi *tout au moins* pour l'occasion, c'est-à-dire les séances de pose devant le peintre. (G, 63-64, c'est nous qui soulignons)

Le verbe « semble » jette déjà le doute sur le changement décrit par le narrateur, puis la nouvelle caractéristique du personnage est d'emblée contestée, tant par la juxtaposition de deux termes, « pesanteur » et « placidité », que par la proposition complétive qui suit immédiatement le deuxième. Ce qui venait démentir est à son tour démenti, par l'adverbe « toutefois ». Le deuxième adjectif (« grisonnante ») vient contredire le premier, qui était déjà démenti à l'avance par l'adverbe « toujours ». Enfin, le syntagme adverbial « tout au moins » vient ôter à l'adjectif son caractère de généralité, et donc de vérité. Devant cette phrase qui, systématiquement, exprime en même temps une chose et son contraire, le lecteur est saisi de vertige et renonce à découvrir une vérité dont l'existence lui apparaît de plus en plus douteuse. Ce refus de hiérarchiser les termes, de distinguer entre le mot juste, « vrai », et ceux qui ont jalonné la recherche et qui devraient, dans la rédaction finale, être supprimés, est plus évident encore lorsque Simon, inversant l'ordre logique, place le mot « barré » *avant* celui qui vient le remplacer, et fait ainsi exprimer à la syntaxe une hiérarchisation inverse à celle du signifié, montrant que le mot juste n'existe pas, que tous les mots

sont aussi justes – ou plutôt aussi approximatifs – les uns que les autres. Pensons, par exemple, à des passages tels que : « invitant non à une étreinte, pas même à une saillie, mais à l'assouvissement de quelque besoin naturel ». (G, 110) Et, à nouveau, il semble que l'écriture figure par une image son mode de fonctionnement : décrivant le château en ruines, le narrateur écrit : « l'escalier en degrés *remplacé par* une volée de degrés en ciment barrant maintenant la façade en oblique, comme un emplâtre ». (G, 148, c'est nous qui soulignons) L'escalier n'existe plus, puisqu'il a été « remplacé ». Cependant, il est toujours présent dans la phrase, et l'emploi du passif permet de le faire figurer en première position, avant les degrés en ciment qui le barrent (on notera au passage la polysémie du terme qui pourrait aussi bien s'appliquer à l'écriture) et qui, dans la syntaxe, sont moins présents que lui.

Enfin, on sait combien Proust affectionne la proposition de diverses hypothèses, souvent contradictoires qui pourtant coexistent au sein d'une phrase ou d'un passage. Il nous suffit de penser aux raisons pour lesquelles les Guermantes ne fréquentent pas Mme de Franquetot : « les plus brillants d'entre eux la tenant un peu à l'écart, peut-être parce qu'elle était ennuyeuse, ou parce qu'elle était méchante, ou parce qu'elle était d'une branche inférieure, ou peut-être sans aucune raison ». (R² I, 323) Chez Simon également, diverses hypothèses dont chacune vient contredire la précédente coexistent dans le texte, montrant que l'intérêt de l'écrivain réside bien plus dans ces tâtonnements de l'écriture que dans l'établissement d'une impossible vérité :

les yeux clos, le soleil à travers les paupières injectées de sang jouant à étirer, séparer, rassembler de nouveau de vagues formes incandescentes, pourpres, jade, grenat, turquoise...

Ou peut-être pas : les yeux grands ouverts ». (G, 367)

Ce passage est particulièrement significatif parce que la seconde hypothèse ne vient pas seulement « raturer » celle qui la précède, mais tous les passages du roman dans lesquels Simon décrivait les jeux de couleurs observés par les yeux fermés, et qui perdent toute possibilité d'existence si, au contraire, les yeux étaient « grand ouverts ». De plus, il s'agit d'un passage qui tente une « reconstitution » (dans ses plus infimes détails, on le voit) de la vie de LSM : par la juxtaposition de deux hypothèses contradictoires et par le refus de favoriser l'une des deux, l'écriture se donne paradoxalement comme le contraire d'une reconstitution qui est d'ordinaire le propre de toute biographie et qui découle d'une volonté de maîtrise, d'une cohérence imposée de force au réel. L'écriture simonienne se veut et s'affirme une écriture du doute, de la supposition, de la recherche et de l'erreur.

Cette conception de la rature comme constitutive de l'acte d'écrire devient plus évidente encore lorsqu'on s'aperçoit que très souvent, la correction vise au remplacement d'un terme relativement abstrait par un mot plus proche de l'expérience vécue de manière physique, sensorielle, et donc plus authentique. On trouve déjà ce procédé dans la *Recherche*. Ainsi, parlant des sentiments de Swann à l'égard d'Odette, le narrateur écrit : « il [...] n'aurait pas été [...] très mécontent qu'on se la figurât tenant à lui, – qu'on les sentît unis l'un à l'autre – par quelque chose d'aussi fort que le snobisme ou l'argent. » (R² I, 263) Le procédé, chez Simon, se retrouve presque à chaque page : « La nuit commence à tomber lorsque le train s'arrête pour de bon. *C'est-à-dire* quand, à l'extérieur, ils entendent rouler les cailloux du remblai sous les pas, et les cris des sous-officiers. (G, 82, c'est nous qui soulignons) Dire que le train s'arrête, c'est déjà interpréter, et, partant, déformer l'expérience vécue.

Ainsi, l'écriture simonienne semble s'inscrire dans la lignée de l'écriture proustienne, tant par le caractère inachevé et lacunaire de ses énoncés – puisque la phrase elle-même, évidemment, est toujours calculée, achevée, nécessaire – que par la valeur accordée à la correction en tant que telle, qui seule per-

met de passer d'un ordre abstrait à la concrétude de l'expérience.

Le défaut du réel

Cette écriture spécifique a pour effet de donner au lecteur la vision d'un réel à la fois énigmatique et contradictoire. C'est alors que, par la restitution de ce que le temps a effacé, aboli, supprimé, elle peut prendre tout son sens et transcender cet ontologique « défaut » du réel.

Point n'est besoin de s'étendre sur l'amour du narrateur de la *Recherche* pour les mystères, les surprises et les énigmes. D'un certain point de vue, ce sont eux qui constituent le sujet du roman, et qui donnent au lecteur le sentiment que le réel constitue une entité indéchiffrable et imprévisible : la perverse amie de Mlle Vinteuil n'est-elle pas celle-là même qui pieusement tentera d'achever le travail du père humilié, la très bourgeoise Mme Verdurin ne deviendra-t-elle pas princesse de Guermantes, ne s'avérera-t-il pas que le geste méprisant de Gilberte était en fait un signe d'amour, et que le côté de Guermantes touchait celui de Méséglise ? Dans *les Géorgiques* également, l'énigme est au cœur du roman, constitue le cœur du roman, puisque le fratricide ne sera révélé au lecteur que dans sa deuxième moitié, restant jusque là un « secret », et que même cette révélation faite, il gardera le statut d'un événement dont il faut soigneusement protéger le mystère. Lorsque l'écriture aura cessé d'assumer cette fonction, c'est en quelque sorte la grand-mère qui, dans la narration, prendra le relais, s'obstinant à renouveler jusqu'à la fin de sa vie le papier peint qui dissimule la porte du placard contenant les archives de LSM, prenant en charge le recouvrement que l'écriture a fini par abandonner, et que LSM en premier lieu avait inauguré : « Oui. Ne le mentionnant jamais. N'en parlant jamais. N'écrivant jamais le prénom, interdisant même sans doute qu'on le prononce devant lui ». (G, 448)

De manière plus générale, l'écriture se confronte sans cesse à l'impossibilité de comprendre, d'interpréter, de déchiffrer le réel. Ainsi, le lecteur ne connaîtra jamais la véritable rai-

son de la débandade des soldats, de la tournure catastrophique que prit leur marche nocturne. Toutes les tentatives d'explication proposées par le texte sont rejetées dans une suite de « ni...ni... », rejet encore renforcé par l'emploi de parenthèses et de tirets qui invalident ce qui a été écrit précédemment et par la phrase finale qui consiste uniquement dans le mot : « Non ». (G, 448) Le doute finit par s'étendre à l'ensemble de ce que l'écriture évoque, rendant impossible toute appréhension d'une quelconque réalité :

Puis de nouveau dans la salle de classe (ou peut-être était-ce celle de la mairie, avec un buste de la République en plâtre sur une console murale, les globes de ses seins recouverts d'une couche de poussière, la photographie d'un homme moustachu, en habit, le cordon d'une décoration en sautoir et deux doigts de la main posés sur un livre ?) (G, 114)

Plus profondément encore, l'existence même de la correspondance de LSM constitue un mystère : comment un homme sans cesse à cheval, sans cesse sur le champ de bataille, peut-il écrire presque quotidiennement des lettres si longues et si précises, comment peut-il être à ce point doué d'ubiquité, à la fois chez lui et à la guerre ? Si cependant le réel était seulement énigmatique, il pourrait toujours subsister un espoir de parvenir à percer cette énigme, à connaître ce réel. Mais le réel simonien est plus que cela, son « défaut » est plus intrinsèque et plus irrémédiable : c'est un réel contradictoire, qui présente à l'observateur désemparé plusieurs visages différents, et qui se refuse à toute appréhension.

On trouve bien sûr déjà chez Proust, comme (un) thème récurrent, cette « polyaspectualité ». Contentons-nous de penser aux innombrables visages d'Albertine, qui chaque jour apparaissent méconnaissables au narrateur. (R² II, 298) Chez Simon, le réel n'est pas plus cohérent ou compréhensible, bien au contraire. On se souvient de la juxtaposition récurrente

d'hypothèses pourtant contradictoires, et qui chargent l'événement le plus anodin d'une impénétrable opacité.

Plus troublant encore pour le lecteur est le procédé par lequel un passage vient démentir, « raturer », parfois avec une distance de plusieurs dizaines de pages, un passage antérieur, ce qui a pour effet de faire planer un doute sur l'ensemble du contenu du roman. Ainsi, pages 63-64, le narrateur résume une lettre de LSM dans laquelle ce dernier parle du « goût amer que lui laisse la nuit passée avec la jeune Italienne : le ton faussement enjoué sur lequel il la raconte, la plaisante et maladroite justification (lui faire moins de mal que les moustiques), sa hâte, son départ comme une fuite, la sèche brusquerie avec laquelle il poursuit sans transition ». Or, ce récit ne peut se lire qu'en rapport avec un passage de la page 27 : « Il écrit à son ami le général Miollis qu'un soir d'étape, à Goro, il a passé la nuit avec une jeune Italienne. Il dit que si les moustiques qui infestent le delta du Pô sucent la fille il pouvait bien en faire autant. ». Alors que le lecteur considérerait jusque là le séjour italien comme une période durant laquelle LSM était heureux et sûr de lui, il se trouve tout à coup face à l'image d'un homme déjà vieillissant, brisé, impuissant, et doute alors fondamentalement de la possibilité de construire une vision cohérente des événements ou des personnages. Toute possibilité d'établir un ordre du réel, et donc du récit, s'avère donc utopique ou fallacieuse, et la structure inhabituelle du roman, qui passe sans cesse d'un récit à l'autre, quittant sans cesse sa voie pour en suivre une autre et *dérouter* le lecteur au sens premier du terme, prend alors toute sa signification.

Mais surtout, le réel simonien est un réel en perpétuelle désagrégation, travaillé de l'intérieur par le temps destructeur. Et l'écriture, par cette restitution à la fois du passé et de son irrémédiable altération ou effacement, possède le pouvoir de transcender ces derniers, en se révélant l'unique gardienne digne de confiance, telle Batti dans le château déserté, de ce à quoi elle est seule capable de donner l'existence. On se souvient de la mélancolique promenade du narrateur de la *Recherche*, bien des

années après les événements qu'il vient de raconter, et durant laquelle tant l'automne que les innombrables changements par rapport à l'époque où il fréquentait le bois de Boulogne, l'emplissent de désespoir : « Le soleil s'était caché. La nature recommençait à régner sur le Bois d'où s'était envolée l'idée qu'il était le Jardin élyséen de la Femme ; au-dessus du moulin factice le vrai ciel était gris ; [...] la réalité que j'avais connue n'existait plus ». (R² I, 419) Le lecteur comprendra finalement que la vanité d'une réalité aussi inconsistante qu'une ombre ne peut être rachetée que par sa transposition dans l'écriture, qui opère sur elle une véritable transmutation et lui donne l'éternité qu'elle était incapable d'atteindre. Beaucoup plus implicitement, par le fait même de son existence, l'écriture simonienne accomplit le même miracle, et donne l'existence à cela même dont elle raconte la disparition.

Le réel simonien tout entier se trouve placé sous le signe de l'effacement, de la suppression. Les hommes, en premier lieu, pour les motifs les plus divers, s'attachent à faire disparaître ce qui a existé, qu'il s'agisse de la grand-mère pour effacer de la mémoire familiale le souvenir du fratricide – « et avec elle ce fut comme si tout ce qui subsistait encore d'un passé confus, d'une tranche d'Histoire [...] avait été effacé, aboli » (G, 197) ; abolition qui sera elle-même abolie par le récit dans le roman de sa mise en œuvre : l'écriture restituera, en le mettant au cœur même du roman ce que la grand-mère avait tenté de faire disparaître – ou, plus proches de lui, des petits-enfants de LSM, « effaçant [...], gommant, scotomisant plutôt [...] ce que, dans leur bienséance guindée, ils considéraient comme une tache, une honte ». (G, 149) Et là aussi l'écriture, en faisant de la vie de LSM le sujet du roman, effacera l'effacement et rendra l'existence à ce qui avait été occulté.

Mais, bien évidemment, c'est surtout le temps qui accomplit le plus inéluctablement cette œuvre de destruction et c'est sur lui que l'écriture remporte surtout la victoire ; écriture qui restitue par leur énumération les chevaux dont LSM biffe les noms au fur et à mesure de leur disparition (G, 76), écriture qui

remet à leur place les objets ôtés par l'huissier de l'appartement du promoteur censé posséder la statue de LSM : « sur les murs les tableaux avaient laissé des rectangles clairs, dans un coin la moquette gardait encore l'empreinte d'un carré où les poils aplatis étaient restés couchés » (G, 237-238) : les tableaux, absents de la pièce vidée, sont présents dans la phrase qui énonce cette absence. Le symbole le plus évident et sans doute le plus poignant de cette inéluctable désagrégation opérée par le temps et de son reversement par l'écriture est la description du tombeau d'Anne-Marie, de l'effacement de l'épithaphe, de l'innommable décomposition du corps aimé, description qui d'un certain point de vue fait des *Géorgiques* une *vanité*, mise en spectacle de l'éphémère de toute chose qui met d'autant mieux en valeur l'éternité de l'œuvre d'art. Cette résurrection du disparu par l'écriture, la phrase la met en scène lors du récit de la visite au tombeau : « l'air humide, frais, chargé d'un subtil et délétère parfum non de mort, d'agonie, de putréfaction : plutôt (comment dire ?) de transmutation ». (G, 162) Par les procédés relevés plus haut, procédés de l'approximation, de la recherche (épanorthose, parenthèse, ponctuation interrogative), l'écriture permet le passage de la mort, de la décomposition, à la « transmutation », au miracle de la métamorphose en récit.

Ainsi, si l'écriture simonienne se veut délibérément une écriture tâtonnante, approximative, une écriture de la recherche, c'est parce que de cette façon seulement elle peut créer la vision d'un réel énigmatique, contradictoire, toujours déjà en voie de destruction et par là même vaincre à la fois l'incohérence et la mort.

La rature comme esthétique

On a évoqué plus haut la différence fondamentale entre Proust et Simon : le premier raconte les péripéties d'un personnage errant, dont la recherche s'achève par la révélation finale à la fois de la vocation d'écrivain et du Temps retrouvé. L'errance, bien qu'elle se poursuive durant la quasi totalité du roman, n'est donc qu'une étape destinée à être dépassée, et le récit proustien est un

récit qui raconte l'errance mais qui en est sorti. Chez Simon, il en va tout autrement, et c'est pour cela que nous disions que par l'intégration de l'esthétique proustienne, Simon finit par la rejeter : chez Simon, on reste dans la recherche en tant que telle, elle constitue en dernière analyse la valeur la plus haute de l'écriture et du roman.

Pour s'en apercevoir, il suffit de considérer la définition donnée par Simon du récit orwellien, contre-exemple du roman simonien et qui constitue l'image parfaite de tout ce que celui-ci ne veut pas être :

Peut-être espère-t-il qu'en écrivant son aventure il s'en dégagera un sens cohérent. Tout d'abord le fait qu'il va énumérer dans leur ordre chronologique des événements qui se bousculent pêle-mêle dans sa mémoire ou se présentent selon des priorités d'ordre affectif devrait, dans une certaine mesure, les expliquer. Il pense aussi peut-être qu'à l'intérieur de cet ordre premier les obligations de la construction syntaxique feront ressortir des rapports de cause à effet. Il y aura cependant des trous dans son récit, des points obscurs, des incohérences même. (G, 310)

Par son refus de l'incohérence, du désordre, de la contradiction, par son obsession de la causalité, c'est-à-dire d'une maîtrise du réel par la rationalisation, Orwell tombe justement dans ce à quoi il voulait échapper et que Simon parvient à transcender par la fidélité de sa restitution, la soumission à l'éphémère et au chaos de tout ce qui forme le cadre de l'expérience humaine. L'écriture orwellienne, loin de posséder le pouvoir de ressusciter ce qui s'est dissous dans le passé, ressemble au mode d'emploi d'une machine qui n'est en fait qu'« un ensemble grinçant d'engrenages ne servant à rien, sinon à détruire et à tuer, avant de se démantibuler et de se détruire lui-même. » (G, 312) Elle constitue le type même d'une écriture inauthentique et menteuse, pleine d'omissions et d'ellipses délibérées, mises au service d'une idéologie et non d'un véritable désir de vérité.

Le récit simonien est donc un récit qui se réclame de la rature, qui la perçoit comme la condition de son authenticité ou plutôt de son *éthique*. Cette conception se donne tout particulièrement à lire dans les images de la rature qu'on trouve tout au long du roman et qu'on peut donc considérer, en tant qu'elles incarnent l'idéal de l'écriture simonienne, comme des mises en abyme. Nous n'en évoquerons que quelques-unes. Il nous faut évidemment mentionner en premier lieu l'*incipit* du roman, cet imaginaire dessin à l'antique : bien que seuls les visages des personnages soient colorés et que certains éléments de la compositions soient à peine esquissés, il s'agit « d'une œuvre considérée par son auteur comme parfaitement accomplie ». (G, 16) C'est-à-dire que l'inachèvement de l'œuvre n'empêche pas celle-ci d'être une œuvre achevée, au contraire, pourrait-on ajouter. Et il est très significatif qu'en conclusion de la description de ce dessin, Simon nous informe qu'« on peut voir [...] (quoi qu'elle ait été soigneusement gommée et apparaisse maintenant d'un gris très pâle, comme fantomatique) que la main droite du personnage assis a été primitivement dessinée dans une position différente » (G, 16-17) : le gommage reste apparent, le fantôme de ce qui a été ensuite supprimé (et le mot *fantôme* ne cessera tout au long du roman de hanter l'écriture simonienne) reste dans le dessin aussi présent que ce qui l'a remplacé. C'est pourquoi ce dessin peut être considéré comme la mise en abyme d'un roman qui ne cesse d'afficher ses hésitations et ses corrections. Et Simon présentera sans cesse à ses lecteurs l'image de documents biffés, raturés, qu'il s'agisse des déclarations des révolutionnaires devant la guillotine (386), du roman que tente d'écrire le vieil homme qui a vécu la guerre (47), des lettres de Batti (462) et surtout de la correspondance de LSM qui bien souvent semble être dans le roman l'image de l'écrivain, et sa correspondance celle du roman dans lequel elle prend place :

Ainsi sa harangue au roi dont il a laborieusement refait et raturé plusieurs fois le brouillon : l'écriture impulsive, fougueuse, l'encre pâle, transparente, d'un brun rouille

presque rose : avec leurs festons irréguliers de jambages, d'entrelacs, de ratures, d'arabesques, les lignes dessinent sur les feuillets jaunis comme de minces bandes de dentelle déchiquetées et fanées. (G, 58)

Simon va jusqu'à restituer dans son écriture le processus même de la rature, remontant jusqu'au moment où LSM écrit : « il barre Octavien d'une série de croisillons, dessinant des losanges dont avec un soin distrait il remplit de hachures un sur deux, en damier, mettant un point au centre des losanges libres et écrit à la suite : Octavianus » (G, 59). Sa restitution de l'imperfection dans la correspondance de LSM met en valeur le pouvoir qu'a cette imperfection de faire surgir ce qu'elle évoque :

Le dernier nom de la liste des chevaux, Xailoum, est écrit en lettres deux fois plus grandes que les autres, la plume écrasée a laissé des pleins épais. Après l'avoir tracé la main revenue trop vite en arrière a balayé l'encre encore fraîche et des franges noires s'étirent vers la gauche à partir des jambages appuyés des lettres, du grand X majuscule en particulier, comme la crinière d'un cheval au galop flot-tant dans le vent. (G, 71)

C'est la défaillance de la main écrivant qui permet l'avènement dans la phrase de l'image même du cheval évoqué. Et la description des ratures et de l'inachèvement dans l'écriture de LSM est la façon la plus sobre mais aussi la plus poignante de décrire le vieillissement et la détresse du personnage, l'approche de la mort, le passage du temps, autrement dit d'évoquer les thèmes essentiels du roman :

l'écriture maintenant relâchée, comme ataxique, obéissant sans doute aux pulsions irrégulières du sang, les lettres tantôt trop grandes, tantôt presque escamotées, griffonnées, comme si la force lui manquait, les premières pages noircies avec une espèce de fureur, de fougue sénile, puis les

lignes se distendant, divergeant, les corrections, les ratures, les surcharges se multipliant [...] comme si dans le vieux cerveau mal irrigué tout se brouillait, [...] quelques feuillets à peine couverts, comme à la hâte, comme s'il savait que le temps lui était compté, de cette écriture d'abord impétueuse, violente, mal contrôlée, se désunissant peu à peu, vacillant, le texte s'arrêtant soudain au milieu d'une phrase [...] (G, 374)

Enfin, nombre d'images dans le roman peuvent se lire comme des métaphores de cette écriture de la recherche et de la rature revendiquée par le récit simonien. A nouveau, il nous faudra ici nous contenter d'en évoquer quelques-unes. Ainsi, immédiatement après le récit de LSM raturant sa lettre évoquée plus haut, le narrateur décrit un vol de corneilles : « Sans raison apparente une corneille, puis une autre, puis plusieurs s'envolent des arbres du verger. A la fin toutes les suivent. Battant lourdement des ailes elles reviennent vers la terrasse, volant bas, poussant leurs cris noirs et discordants dont le tapage va croissant » (58), pour citer ensuite un passage d'une lettre de LSM à Batti :

Vous direz je vous prie au jardinier d'arracher les vieux arbres fruitiers qui sont dans le verger faisant chenevrier et de les planter en quinconce dans la pièce au-dessus de l'allée [...] mais de les planter de manière qu'avec le temps le quinconce puisse se lier au verger actuel [...] Vous y mettez force châtaigniers, vous... (59)

Entre une image de rature et une lettre recommandant d'arracher pour replanter, lettre, de surcroît, inachevée, le vol de corneilles, comme l'a déjà fait remarquer Pierre Schoentjes (Schoentjes, 1995, 118), est de toute évidence une image de l'œuvre : comme elle il se caractérise par un apparent désordre, qui cache un ordre rigoureux et cohérent :

Le vol des corneilles s'éloigne peu à peu. En fait, il se décompose en une multitude de vols tournants, sans liens apparents, de sorte que l'essaim noir est animé d'un double mouvement : celui qui le déporte lentement et, à l'intérieur, cette quantité de remous, de retours en arrière, de boucles décrites dans des plans verticaux ou obliques donnant l'impression d'un désordre qui n'influe cependant en rien sur le déplacement de l'ensemble, les attardés rejoignant le groupe à tire-d'aile tandis que d'autres se mettent à tourner, comme une série de relais. (G, 36)

Et toutes les évocations de traces, de marques, qu'il s'agisse des cicatrices de LSM (65-66) qui font de son corps un équivalent à la fois de sa correspondance et du roman dont il est le héros, des éraflures visibles sur la couverture des cahiers retrouvés dans le placard secret (69), des traînées noires laissées par l'explosion (131), des empreintes de doigts sur le mur du wagon (260), des « pièces » et des « repeints » du rideau de théâtre (221) qui lui donnent son caractère « misérablement fastueux », oxymore symbolique de l'esthétique des *Géorgiques*, semblent des auto-figurations de l'écriture qui ne cesse de pointer, au-delà de la disparité des éléments évoqués, son propre fonctionnement. Ainsi, toutes les caractéristiques du roman que nous avons repérées au long de notre étude et qui sont d'ordinaire empreintes d'une tonalité négative et dépréciative – imperfection, approximation, inachèvement, lacune, rature – sont revendiquées par l'écriture simonienne comme les outils mêmes de son pouvoir de restitution, et les indispensables garants de sa justesse et de sa vérité.

Telle est la poignante beauté du roman simonien, monument érigé sur des ruines ; ruines érigées en monument. L'étude des rapports de l'écriture de Simon avec celle de Proust éclaire, nous l'espérons, l'un des types les plus productifs et les plus intéressants de l'influence d'un écrivain sur un autre : lorsque, loin de

borner à une simple et stérile imitation ou, pour y échapper, à un assassinat dans les règles, le « fils » trouve le moyen, par la puissance même de la fascination exercée sur lui, de l'utiliser pour créer autre chose, puisque, comme Proust l'écrivait lui-même, « on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant ». (*R*² IV, 620) Le tournant que Simon fait prendre à la recherche proustienne, en même temps qu'il en accrédite la fécondité, constitue une sorte de rupture, de radicalisation de cette recherche, une forme d'actualisation aussi puisque Simon écrit après les bouleversements de la Seconde Guerre mondiale, et que l'expérience de la guerre occupe dans *Les Géorgiques* et dans l'ensemble de son œuvre, une position très différente et infiniment plus centrale que dans celle de Proust.

Bibliographie primaire

Marcel Proust, *A la recherche du Temps perdu*, Paris, Gallimard, 1987.

Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.

Bibliographie secondaire

Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

Pierre Schoentjes, *Claude Simon par correspondance*, Genève, Droz, 1995.

Léo Spitzer, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970.

DE MARCEL PROUST À CLAUDE SIMON

La mémoire de la création

Geneviève Dubosclard
Université Marc Bloch, Strasbourg II

Quand Claude Simon récrit Proust dans La Bataille de Pharsale, c'est en inscrivant des fragments qui, matière textuelle, sont cités, transposés ou déformés. S'il s'avère qu'en l'espèce, récrire Proust est traverser le langage pour produire un sens nouveau, la présence du texte proustien dans La Bataille de Pharsale ouvre à l'exploration d'un art du roman auquel préside moins l'anecdote qu'une mémoire de la création. La sollicitation du texte proustien ne participerait pas alors exclusivement de la pratique commune aux néoromanciers, qui est de préférer la réflexion de l'écriture à la fiction pure, mais selon un autre point de vue, d'un romanesque de l'innutrition.

Et c'est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l'auteur ils pourraient s'appeler « Conclusions » et pour le lecteur « Incitations ». Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs¹.

Proust, Simon : entre ces deux romanciers, entre ces deux écritures existent un héritage et une démarcation, c'est-à-dire l'action

¹ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, 176.

de séparer et d'unir dans le même mouvement. Ce partage engendre pourtant l'œuvre et Simon, à l'instar d'autres romanciers², le fait sien, en explore, durant au moins cinquante années, toutes les manières, toutes les possibilités, creusant à chaque roman, avec obstination, son sillon propre. Pas d'œuvre qu'il n'ait écrite qui ne renouvelle la présence proustienne : depuis l'*incipit* de *La Corde raide* : « Autrefois, je restais tard au lit et j'étais bien » jusqu'au *Tramway*, où Marcel Proust demeure dans ce chant du cygne la seule des références de prédilection de Simon à être retenue, la lecture enthousiaste des jeunes années s'est prolongée dans le travail romanesque comme dans le discours critique qui en sont l'un et l'autre tout entiers habités et qui, depuis ses origines, traverse l'histoire du roman simonien. Ainsi, ce qui est l'épanchement de la lecture individuelle s'illustre-t-il par la présence de la création proustienne dans le grain du texte tout comme dans l'épitexte où c'est à l'aune des citations de la *Recherche* que le romancier simonien définit sa propre écriture, inaugure un pacte romanesque, selon lequel un réalisme ne saurait s'entendre en dehors de l'exploration des puissances du langage, des enchaînements par contiguïté mémorielle ou scripturale, la force de la description et dans la pertinence des analogies. Quand Simon s'enthousiasme pour le « long tableau de l'apparition du groupe des jeunes filles sur la digue de Balbec » (Simon, 1986, 409), c'est aussi pour analyser les possibilités d'une description-narration qu'il envisage pour sa propre écriture romanesque.

Quoique sujet de maints exercices « d'admiration » (Miguet-Ollagnier, 2006), Proust, n'en est jamais pour autant sacralisé en l'objet d'une coïte vénération, mais plutôt consacré en l'interlocuteur d'un dialogue que Claude Simon a poursuivi avec insistance. Ainsi la présence de Proust détient-elle sous la plume du nouveau romancier une vie et une vitalité telle que jamais elle n'est momifiée. Les résurgences de ce qui s'avère source

² Voir à cet égard « Proust en devenir » *L'esprit créateur*, dir. L. Fraisse, Winter n° 2006, vol. 46, n°4, 1-5.

nourricière, ou fleuve souterrain irriguant et fertilisant le terreau simonien ont bien sûr suscité de nombreuses études qui ont permis de mettre au jour des faits compositionnels et structuraux communs aux deux auteurs. Si ce travail n'est plus à faire, il mérite d'être reconsidéré et d'être prolongé afin de décrire et de comprendre le processus de réappropriation d'une écriture, qui dans le dialogue continué devient personnel alors qu'il porte l'empreinte d'une autre écriture, puisque, comme l'analyse J. Starobinski (1987, 12) : « La leçon de Joyce, relayée et réinventée par Proust, [...] est chose acquise pour Claude Simon, dès le début de son travail, [...]. Mais il s'agit de faire autre chose, tout en marquant le lien ».

Le lien entre les deux romanciers est toutefois considérable dès lors que la pratique romanesque est concernée. La détermination du point de vue de l'écriture par le filtre de la mémoire, un travail de la pensée qui atteint à l'originalité de la vision par une écriture métaphorique, « l'unité phrastique », la composition rétrospective : tels sont les niveaux de convergence entre les deux œuvres que déploie l'étude de M. Lefere. Les références, qu'elles soient réminiscences ou fruit d'une sollicitation involontaire, attestent la présence proustienne, qui peut avoir trait aux noms de quelques personnages, aux citations, à la construction analogique du texte, aux similitudes thématiques et aux choix formels.

Pour traiter de la présence proustienne dans le romanesque simonien, la critique ou bien s'est appuyée sur l'analyse des combinatoires intertextuelles, ou bien elle s'est fondée sur les relations de filiation établies entre les deux créateurs. C'est en particulier le cas d'études pionnières telles que celles de Françoise Rossum-Guyon (1997) et Mary Orr (1993) qui ont repéré des emprunts et qui sont d'accord pour observer que l'hypotexte proustien entre dans l'exigence d'une composition pensée sur le mode d'une combinatoire et fondée sur des harmoniques verbales. Ces travaux ne prennent toutefois pas pleinement la mesure des phénomènes que nous voudrions souligner. Parce que les études mentionnées montrent que la question touche la produc-

tion du texte, nous souhaitons aborder cette question selon un angle d'approche quelque peu différent. Il se situe autant en amont qu'en aval et prend pour origine le travail de création, mais principalement le travail de lecture dans lequel celle-ci fonde son origine et s'accomplit : celui du lecteur de Simon comme celui de Simon lecteur de Proust.

Que recherche Simon dans Proust, sinon ce dialogue dans lequel il investit l'idée de son propre travail de romancier ? Étudier la présence de Proust chez Simon, c'est surtout découvrir une approche de l'art du roman, où la lecture a toute sa place. La synthèse proposée par L. Besnouin-Cadet (2004) peut ainsi articuler les étapes de la création simonienne sur les différentes lectures de Proust qu'en a réalisées Claude Simon romancier. Trois périodes de lecture-crédation sont définies : d'abord ancrée au cœur de la mémoire involontaire, la lecture simonienne de Proust s'intéresse au rôle majeur dévolu à la description. Cette lecture porte ensuite l'empreinte du contexte littéraire du 'nouveau nouveau roman' : le texte proustien devient un générateur textuel et fournit un modèle de composition scripturale. Enfin, alors que Claude Simon remet sur le devant de la scène romanesque des effets de référentialité, il sollicite à nouveau Proust. Ainsi cette étude souligne-t-elle avec justesse comment les multiples lectures réalisées par Simon sont autant d'accomplissements créateurs.

Fin connaisseur de l'œuvre proustienne, Luc Fraisse (2005, 223) relève que la « rétrospection nocturne apparente *La Route des Flandres* à la structure narrative d'*A la recherche du temps perdu* », décèle qu'un trait d'écriture comme la relative explicative relève chez les deux romanciers d'un « art de rattacher *in extremis* au récit les *excursus* qui tendent sans cesse à s'en échapper », lit dans telle page de *La Route des Flandres* « une surenchère sur la description du port de « Carquethuit » d'Elstir dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, discerne ici un « nouvel emprunt à Proust », et note enfin la pratique de la description ambulatoire « des œuvres d'art que Proust avait déjà reprise des Goncourt ». Non moins familière des œuvres de l'un

et l'autre romancier, Marie Miguet Ollagnier (2006,104) observe quant à elle que la puissance et la fréquence de « micro-indices d'intertextualité » sont telles que « la mémoire littéraire du lecteur est sollicitée pour découvrir derrière les émotions simoniennes l'hypotexte proustien ». Le lecteur croise ce qu'il a pu rencontrer dans l'œuvre de Proust, y découvre des modalités d'écriture, d'innombrables mots qui ne sauraient se réduire aux *topoi* proustiens, si bien que ne peut qu'être saisi de vertige ce même lecteur, qui, se détournant des miroitements et des réverbérations que procurent bien des pages simoniennes, s'empare à rebours de l'œuvre de Proust : les œuvres passent par les mêmes mots, parfois les mêmes images, se déploient sur des rythmiques analogues, jouent des adjectifs de manière semblable. Cette impression d'égarement, d'étourdissement lui fait prendre conscience d'un phénomène mystérieux dont il ne doit espérer apprendre rien de précis ni de définitif sur le sens de la création, sinon qu'il gîte dans ce mouvement qui est celui d'une relance, d'une dynamique dont l'énergie est consubstantielle à la démarche elle-même : c'est l'exploration égarée du voyageur, la progression aventureuse, tâtonnante et sans cesse reconduite de l'explorateur, qui figure celle du lecteur tout autant que celle de l'écrivain telle qu'elle surgit dans l'image sur laquelle se referme le *Discours de Stockholm*³.

Que l'œuvre simonienne soit tout entière frappée du sceau proustien doit-il amener à supposer une hiérarchie entre les deux œuvres ? La découverte d'une reprise serait une faiblesse qui attise l'ironie, tout autant que l'on sache par ailleurs qu'une identité littéraire se forge par métissage de grandes figures antérieures (ce que Proust lui-même n'était pas sans savoir) :

³ « [...] l'écrivain progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart- et, si l'on veut à tout prix tirer un enseignement de sa démarche, on dira que nous avançons toujours sur des sables mouvants. » (Simon, 2006, 902)

des romans comme *La Modification* ou *La Route des Flandres* s'inscrivent dans la ligne de son effort, mais l'amenuisent et l'appauvrissent, tournant le flux de conscience artistique de Proust en une rumination égarée, au point qu'on a pu appeler l'auteur de ce dernier roman Claude Simon, le Proust du pauvre, comme pour souligner au cœur de l'analogie, la distance qui les sépare autant que des poireaux les asperges, précisément irisées par le pinceau de Proust. (Barrère, 1964, 52)

Le jugement de valeur peut se renverser en éloge à l'instar de celui de Mireille Calle (1993, XI) qui voit au contraire dans cette présence de Proust « le plus fabuleux des cheminements entrepris depuis *La Recherche* proustienne » Une telle appréciation s'avère plus satisfaisante, puisqu'elle n'esquive pas la vitalité même que l'exemple qui nous occupe illustre par son universalisme comme par son particularisme. Loin d'établir des valeurs discriminantes, loin de gêner l'originalité d'un style, ce processus d'identification, d'incorporation d'une écriture par une autre n'en exalte-t-il pas et n'en exprime-t-il pas les plus hautes qualités ?

Entre désir de création de formes nouvelles et souci de restaurer, sinon de maintenir et faire vivre, donner vie au passé, nous voudrions donc que notre étude traçât un chemin plausible établissant la référence à Marcel Proust dans son intentionnalité littéraire et dans son unité créatrice. Il y aurait, à notre sens, dans la présence de Proust, une préoccupation, un *souci* qui révèle moins une vaine répétition, un pastiche permanent qu'un acte créateur où un romancier recherche chez un de ses pairs les arcanes de sa création à venir. La nature exacte du lien entre les deux auteurs ne relèverait pas d'une servilité de l'imagination, ni même d'une stérilité de l'inspiration, dans la mesure où, au cours de cette conversation perpétuée avec Proust, le timbre propre de Claude Simon ne manque pas de se faire entendre.

Pour examiner cette prééminence du texte proustien au sein de l'œuvre de Simon nous avons choisi de rouvrir *La Ba-*

*taille de Pharsale*⁴, qui s'avère en l'espèce être un registre exemplaire de bien des emplois de la présence proustienne. Qu'ils soient réminiscences involontaires, mimétismes inconscients ou reprises délibérées, les mots de Proust, avant de constituer une matière première parmi d'autres, s'y énoncent comme le souvenir d'une lecture que le nouveau romancier orchestre avec son propre texte.

Simon imagine en effet un narrateur qui se rappelle sa lecture du roman proustien selon les données d'une mémoire matérielle : les mots du romancier échappent à son souvenir alors que persiste celui de leur localisation précise dans l'espace de l'œuvre.

Disant que la jalousie est comme...comme...

Me rappelant l'endroit : environ dans le premier tiers en haut d'une page de droite (Simon, 1969, 76).⁵

Déclinées ensuite dans six courts paragraphes, les citations partiellement « cryptées » du texte proustien sont issues du *Temps retrouvé*. De cette mémoire du narrateur-lecteur dépendent bien des emprunts simoniens dans leur approximation, comme l'observe Jean H. Duffy (2006) mais aussi la description d'une photographie⁶ à valeur d'hypotypose :

Me représentant toujours Charlus sous les traits de Proust lui-même tel qu'il apparaît sur cette photo où l'ombre de la ride qui descend à partir de la narine semble prolonger la moustache comme si celui-ci se relevait en croc ce qui lui confère raidi dans cette pose d'échassier avec sa canne d'ébène son costume sombre ses souliers vernis son col

⁴ L'édition à laquelle nous nous référons est *La Bataille de Pharsale*, Éditions de Minuit, 1969.

⁵ Ou bien encore « jalousie ou donc page de droite », p. 90.

⁶ Simon décrit ici la dernière photographie connue de Proust, prise en 1921 dans le jardin des Tuileries lors d'une visite de l'exposition des peintres hollandais à l'Orangerie. Voir à cet effet Jean H Duffy (2006)

raide sa tête rejetée en arrière quelque chose de germanique une allure vaguement inquiétante clandestine comme ces princes ou ces rois habituellement revêtus d'uniformes chamarrés endossant un anonyme complet veston qu'ils portent avec autant de maladresse que les militaires en civil et venus incognito à Paris pour satisfaire à des penchants cachés inavouables et crapuleux d'autant plus raides d'autant plus compassés avec leurs moustaches en crocs leur morgue mal dissimulée que (Simon, 1969, 158)

Usant d'une complète liberté que lui octroient la familiarité et l'intimité de la lecture qu'il se remémore, le narrateur-lecteur assimile le personnage de Charlus à son créateur, le descripteur développe un des attributs du personnage mentionnés dans *Le Temps retrouvé* par exemple comme la « germanophilie de M. de Charlus » (R² IV, 491), attribue la photographie de l'auteur lui-même à un des personnages de la fiction, brouillant les lignes qui dissocient réalité et fiction. De même le narrateur du *Tramway* calque le souvenir du jeu de sa cousine sur celui de l'amie d'Albertine (Simon, 2001, 53). L'anamnèse de la lecture proustienne résulte d'une translation dans le présent de la narration.

C'est également de manière à la fois directe et prégnante que Simon met Proust sur la scène de son roman dans le lieu décisif de l'exergue, où il inscrit le nom du romancier en lettres capitales à la suite du fragment d'une phrase issue de *La Recherche* (R² IV, 457), laquelle figure en lettres italiques :

Je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. MARCEL PROUST (Simon, 1969, 99)

Imposée par cette signature au regard et à l'attention du lecteur, la mention du nom du romancier en acquiert l'aura supplémentaire décrite en ces termes par G. Genette :

[...] dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte – caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation. (Genette, 1987, 147)

Quel est alors l'enjeu de cette présence proustienne, qui se décline non seulement par le souvenir de ses romans que le narrateur se remémore, mais aussi ostensiblement par la citation et par la référence explicite à la personne du romancier ? Est-ce revendiquer le patronage d'un illustre modèle qui servirait alors de caution à la conquête d'une écriture personnelle ?

Déterminée par des raisons internes à l'œuvre ou au chapitre qu'il précède, valant pour chaque texte affecté, l'épigraphe fournit une mise en abyme initiatrice qui institue une correspondance avec l'œuvre citée en référence. Dans le cas présent, elle ouvre une phase intitulée « Lexique » à laquelle il revient de ménager un passage entre un premier moment du roman où l'impuissance voulue du récit entrelace les fragments d'une narration disloquée à des descriptions parcellisées et une troisième partie qui, selon un titre à lire par antiphrase, « Chronologie des événements », découvre un agencement régi par les principes d'association ménagés par la langue. L'organisant en sept rubriques, le romancier ressaisit dans ce « Lexique » le vocabulaire et la grammaire de son roman pour les décliner autour de sept substantifs, dans l'ordre alphabétique d'un répertoire personnel qui donne leur titre et leur matière à sept chapitres, à partir desquels la donne romanesque est redirigée. Si l'on juge, à la suite de Stuart Sykes (1979, 146), que cette composition relève d'une « phase majeure de la pratique simonienne », qui « ouvre la voie à une nouvelle recherche », afin que le roman puisse « repartir, reprendre à zéro » (Simon, 1969, 181) c'est alors bien sous

l'égide de celui qui s'avère le passeur et le médiateur entre une manière d'écrire et une autre que Simon place son texte. Il affirme ainsi le pouvoir fécondant et créateur des suggestions qu'il découvre dans le texte proustien ; il le fragmente à son gré afin d'y puiser de quoi restaurer la représentation du réel et de quoi résorber le hiatus entre commencement et recommencement. A la faveur de l'énoncé d'un principe d'écriture qui se fonde sur l'observation acharnée des signes dispensés par le monde matériel pour s'intéresser à des aspects de la réalité qui ne sont pas l'essence de la trame narrative, le discours romanesque pourra donc approcher une représentation initialement détruite, la potentielle restauration d'un monde disloqué fait tout autant des trahisons de l'amour, d'une épave de machine agricole, des ruines de la Grèce, de descriptions de tableaux, d'études de nuances... Le nœud du dialogue entre Simon et Proust serait un point secret de l'acte créateur, lequel semble relever d'un processus initiatique où Proust détiendrait le rôle d'intercesseur vers une modernité d'écriture, lui qui est pour Simon : « Le plus grand écrivain révolutionnaire du XXème siècle », « l'écrivain véritablement subversif, c'est-à-dire renversant sens dessus dessous l'optique romanesque traditionnelle ». (Simon, 1982, 17)

Que cette entrée en lecture par l'épigraphe soit avant tout la mise en place d'une écriture romanesque dont le médiateur obligé est Marcel Proust, ne doit pas nous faire oublier que l'œuvre de ce dernier n'est pas seulement convoquée au titre d'une garantie extérieure, mais au contraire intimement présente au plus profond de la conscience narrative.

Quand le mode d'insertion des citations en appelle à l'italique ou à la lettre capitale, les jeux de la typographie organisent l'espace du dialogue et balisent l'hétérogénéité du texte. Là où le verbe proustien s'identifie, s'isole, soit par les marques typographiques, soit par les références marginales, la citation ouvre le dialogue, prend présence et voix dans le discours de l'autre. Les voix interfèrent, se dissocient, se mêlent, les plans se conjuguent pour des effets de profondeur ouverts par des digressions dont se soutient l'élan du motif simonien. Nous reten-

drons ici un exemple parmi d'autres : aux mots proustiens « *que nous appelions le raidillon aux aubépines et où vous prétendez que vous êtes tombé dans votre enfance amoureux de moi alors que je vous assure en toute vérité que* » (Simon, 1969, 85) est adressée une réplique en contradiction et par la typographie et par la thématique : « La verte campagne de la guerre vide désertée silencieuse pas un paysan dans les champs pas une moissonneuse dans le raidillon pas une charrette de foin » (Simon, 1969, 85). Autant de réparties qui, à partir d'un mot, émaillent le récit pour le dramatiser. Ailleurs, de tels rebondissements mettent en relief des charnières, qui, tenon et mortaise, se suffisent aussi d'un mot, soit ici le mot de « raidillon », soit ailleurs ce « rat » qui dans *Le Jardin des Plantes* (Simon, 1997, 142) vaut pour dénominateur commun à la description du tableau de Poussin tout comme l'évocation des « mêmes apaches fouetteurs » du *Tramway* (Simon, 2001, 59) reliera le personnage de la « bonne » (Simon, 2001, 82) aux souvenirs et à l'analyse de la lecture proustienne.

Mais la citation se glisse le plus souvent de façon subreptice, se dissimule, se fond dans la surface unie du texte et échappe au regard non prévenu, puis captive. L'ouverture de *La Bataille de Pharsale* développe ses figures en une constellation verbale issue du tableau que le narrateur de Proust trouve à Balbec « dans la fenêtre » de sa chambre :

Dans le verre glauque qu'elle boursoflait de ses vagues rondes, la mer, sertie entre les montants de fer de ma croisée comme dans les plombs d'un vitrail, effilochait sur toute la profonde bordure rocheuse de la baie des triangles empennés d'une immobile écume linéamentée avec la délicatesse d'une plume ou d'un duvet dessinés par Pisanello et fixés sur l'émail blanc, inaltérable et crémeux qui figure une couche de neige dans les verrières de Gallé. (R² II, 160)

Prélevés arbitrairement ou non, sciemment ou non, les mots de Proust, tels que « empennés », présent dans « l'empennage vibrant », « l'arche empennée », ou encore le « vitrail », viennent se plaquer dans le paysage composé par Simon (Simon, 1969, 10-11) ; de même les « triangles » proustiens sont adaptés à des variations géométriques, symboliques et affectives. Quant à la comparaison picturale, c'est sous une forme interrogative qu'elle transite et la « boursoflure » sous la plume simonienne est affectée aux nuages. Outre ce glissement serpentin des mots de Proust parmi ceux de Simon, nous observons un intérêt similaire pour la description des effets procurés par la « surface inégale du verre, glissant et disparaissant, l'image reflétée de la façade d'angles, balcons, fenêtres, sinueuse aussi, comme ces reflets dans l'eau ». Claude Simon adosse donc son roman aux mots proustiens : par la dissémination de traces verbales qui s'apparente à un phénomène d'infiltrations thématiques et d'instillations verbales, le lecteur peut suivre une nouvelle aventure du récit qui est celle de la mémoire du texte proustien se frayant un chemin dans le texte simonien.

Pensons encore à la « coloration rose » (R² II, 272) de la main d'Albertine qui devient rose abricot sur le talon de Corinne, d'une manière plus large le goût des adjectifs de couleur, « le grelottement de la sonnette du cinéma » au « son continu, stupide » (Simon, 1981, 204) rappelle par la double caractérisation la façon dont Proust décrit celle de Combray. Le texte simonien laisse apparent son mouvement d'écriture qui est de plonger ses racines dans un texte antérieur et de laisser se déployer une mémoire de la création romanesque par le volume de son inscription dans un *continuum*. Simon se souvient des mots de Proust et détermine à partir d'eux une poétique propre qui en exacerbe les suggestions. Le titre du roman *Les Corps conducteurs* (dont la parution en 1971 suit celle de *La Bataille de Pharsale*), ainsi que la comparaison développée par Simon entre les mots et les corps conducteurs, à partir de laquelle il élabore un principe de conduction verbale, surgissent d'une parenthèse proustienne : « et même une syllabe commune à deux noms dif-

férents suffisait à ma mémoire – comme à un électricien qui se contente du moindre corps conducteur – pour établir le contact entre Albertine et mon cœur » (R² IV, 118).

Si la présence proustienne a pour vertu efficiente d'engager l'aboutissement créatif de l'écriture simonienne, elle s'observe avant tout sous des espèces qui supposent donc pleinement « une mémoire de la création » : de la naturalisation, de l'assimilation et de l'hybridation découle en partie la singularité du texte simonien, qui compose des mosaïques où les mots de M. Proust, les situations romanesques sont non seulement intégrées dans la fiction, mais propices à une découverte des arcanes de l'écriture romanesque.

Quand Simon rappelle la genèse de *La Bataille de Pharsale*, c'est en outre l'occasion pour lui d'approfondir l'originalité paradoxale du travail d'imitation et de distance entretenu avec l'intertexte :

Il s'agit d'un narrateur [...] imaginant alternativement ou en même temps la manière dont sa maîtresse le trompe et la bataille de Pharsale. Comme on n'imagine bien que ce que l'on a vécu soi-même, il fait appel pour cette bataille à des souvenirs de guerre personnels ou à des tableaux qu'il a vus et sur lesquels il projette d'écrire un essai [...] (Simon, 1969, 181).

Alliant les puissances de l'imagination à celles de la mémoire, l'inventivité romanesque emprunte aux connaissances préalables, aux représentations picturales, tout comme elle puise aux souvenirs livresques qui lui permettent d'avancer des hypothèses, d'imaginer des scènes. Qu'un personnage de *La Bataille de Pharsale* attende dans la rue, puis dans un couloir et imagine les ébats du couple infidèle, ne manque pas de rappeler la scène où Swann se trouve dans les rues de Paris et tente de percer l'identité de l'homme qui se trouve chez Odette. Les allusions à la fiction de la *Recherche* concernent la vision proustienne de la passion fondée sur la souffrance et sur la capacité tant « historique » qu'enquêtrice de la jalousie.

Comme tout travail d'imagination qui est une projection d'images, le texte expose, fait voir, projette des images. Là où Proust explore la jalousie en la référant à un univers psychologique préoccupé de notions de cause et d'effet, d'élucidation de règles psychologiques, la recherche du sublime, de l'idéal le cède chez Simon à une représentation à la fois pornographique et pulsionnelle. L'herméneutique simonienne de la jalousie substitue à l'analyse psychologique le réalisme, la crudité exacerbée, le matérialisme. Elle est la description de cette scène d'étreinte répétée de manière obsessionnelle telle que l' imagine le personnage du jaloux, « oreille qui peut voir » (Simon, 1969, 196), qui, posté derrière la porte d'une chambre d'hôtel écoute, devine, imagine l'étreinte de deux personnages destinés à demeurer dans l'anonymat, « voyant l'enchevêtrement confus de membres avec des parties nettes d'autres bougées » (Simon, 1969, 25). Est-ce cela « déproustailler »⁷ Proust, que d'expurger la représentation de passions humaines des analyses psychologiques ? Si Simon a appris de Proust la description physique, il en déplace en effet le point d'application en procédant selon les lois d'un rigoureux matérialisme. Déliant l'intrication de la présence sensible et des mécanismes des consciences altérées par la jalousie, il modifie la perspective du texte proustien.

On a pu dès lors juger que le texte de Proust dans *La Bataille de Pharsale* était comme soumis au massacre et à la dislocation : en témoigneraient des réécritures parodiques telles que « Sodome et Gonorrhée page combien » (Simon, 1969, 178) ou bien encore la réécriture selon une paronomase parodique et tronquée d'un passage de *Du côté de chez Swann* (R² II, 272) serait pour Simon le moyen de signer l'« acte d'indépendance de sa propre écriture », (Bertrand, 1987, 140). C'est ainsi laisser entendre qu'il existerait dans cette réécriture une forme d'irrespect passionné ou de meurtre. Si toute imitation est recevable, du fait qu'elle donne une forme et une vie nouvelles à ce

⁷ Selon le mot de Simon, cité par Mireille Calle-Gruber, in « A un jeune homme », *Cahiers Claude Simon*, (2006, 64).

qu'elle imite, elle en invalide si elle est réussie la forme première qui n'en est plus bientôt que la forme ancienne, désuète. Si une telle parodie n'était pas un hapax dans l'œuvre simonienne, une telle distance consacrerait effectivement une différence entre un romancier et un père littéraire ; telle est encore l'interprétation de M. Orr (1993, 106-137), qui voit dans cette forme parodique une émancipation de l'écriture simonienne vers sa propre autonomie. La critique ne pouvait assurément connaître l'évolution ultérieure de l'œuvre et en particulier les effets de mise à plat qu'elle procure dans *Le Jardin des Plantes*, (Simon, 1997) véritable « essai » où, selon la formule de la quatrième de couverture : « portrait d'une mémoire », est affichée la nature médiatisée de la création romanesque par l'exploration transparente des parallélismes : des fragments de Proust liés thématiquement ou formellement à son propre roman, des extraits de *Sodome et Gomorrhe* comme l'extrait d'une lettre de Proust à son éditeur y laissent s'exprimer les voix simonienne et proustienne en assonance, jusque dans leurs différences de timbre.

Récrire le roman proustien de la jalousie est bien plutôt révélateur d'un art du roman qui autant pour Simon que pour Proust ne repose pas sur l'invention de quelque arbitraire, de quelque piètre fiction, mais réalise l'acclimatation de modes scripturaux où une vérité créatrice est enfouie, ensevelie. Tel est l'exemple privilégié d'une relation à la mémoire. L'écriture de Claude Simon s'engendre dans un double mouvement : la recherche formelle se nourrit de ce qui a été vécu, éprouvé, lu et la présence proustienne y possède le privilège d'anticiper l'acte d'écrire, de servir moins d'écran que d'écrin à l'écriture personnelle, de l'enfermer et de la libérer à la fois : « La mémoire n'est-elle pas une forme d'imagination, une fiction qui récrit les traces laissées, tandis que l'imagination, si créative soit-elle procède du souvenir de ce qui ne s'est pas produit », explique M. Schneider (1985, 15-16). Le processus citationnel tout comme les différents effets de reprise, de déformation ou d'imitation formels ne sont pas non plus le fruit d'une sécheresse imaginative, mais plongent aux sources profondes d'une

imagination hantée par la présence de ceux qui furent et de ce qui est. Elle est « conversation » au sens où Descartes l'entend ; elle est aussi une écriture-mémoire qui répète, qui répercute la parole d'autrui afin de réaliser en la diffractant la voix du narrateur.

La capacité de l'écriture simonienne à faire siennes ces différentes composantes n'a d'égale que la semblable puissance de l'écriture proustienne. Rien de ce qui est assimilé ne lui appartient en propre : si Simon fait sien le texte proustien, c'est parce que ce texte est sien, comparable ou semblable à soi par essence, selon la loi énoncée dans *Le Temps retrouvé* :

En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. (R² IV, 489-90)

Qu'il procède par transformation, condensation, révélation de l'indicible cheminement intérieur du narrateur, sous forme de citations, d'allusions, de pastiche (défini comme l'imitation, parodique ou non, des textes singuliers des traits typiques d'un auteur) voire de parodie, Simon mêle sa propre voix à la voix proustienne. Quand est posée à Claude Simon (2004) la question de savoir « sur quel mode fonctionne l'intertextualité dans [ses] œuvres : allusion, cryptage sémantique, traitement iconoclaste et détournement, ou fidélité au référent ? Autre ? », le laconisme de la réponse est à la mesure de sa densité : « Disons allusion », c'est-à-dire un clin d'œil mineur et épars, « échappée », ou selon la définition de G. Genette : « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevables ». (Genette, 1992, 8)

Loin de souhaiter des lecteurs qui ne voudraient que saluer son érudition par la leur, et peut-être loin de souhaiter des lecteurs qui lui assureraient leur reconnaissance en raison de ce haut patronage, Claude Simon propose plutôt un jeu de pistes,

un jeu d'intelligence qui suscite ou qui attend de leur lecture qu'elle soit une lecture de plus en plus attentive, de plus en plus arachnéenne, *tisserande* aussi. La démystification du travail du romancier, par l'exhibition et l'ostentation de ce qui est son ouvrage, conduit avec l'humilité du bricoleur, ne doit pas ainsi entraîner une conception du texte comme « production », voire comme « produit » ; cette création métaphorisée en artisanat dénote un fait plus essentiel : une image de soi en l'autre, une image de l'écrivain, une image de lecteur qui se renversent l'une dans l'autre, qui « fait se distendre et danser le réseau étincelant et géométrique de fils parallèles » (Simon, 1981, 53-54) d'une œuvre à l'autre. C'est ainsi constituer une œuvre monde qui contient tout le monde d'une autre œuvre par appropriation. Que le romancier soit à la fois écrivain et lecteur, de l'étroitesse du lien entre lire et écrire dépend une union de création, création du romancier qui compose un texte ouvert sur d'autres textes, d'autres compositions, que le lecteur prolonge à son tour. La réflexion simonienne est dialogue avec le romancier admiré, lequel, testateur, fait de son geste de création un legs de l'un à l'autre, et un don au lecteur auquel il appartient de s'en saisir et de faire l'expérience du dessaisissement, parce qu'il ne peut que chercher à accommoder son regard afin de trouver la juste distance où les œuvres respectives prennent leur propre essor dans leur espace réciproque.

Présence de Proust en Simon, Proust et Simon ensemble, conjuguant leurs pouvoirs, sans rien abdiquer de leurs prérogatives propres, au profit du seul romanesque. Sollicitée dans son langage, dans sa phrase comme basse rythmique, dans ses thèmes, récite, pastichée, parodiée, désarticulée, la présence proustienne vaudrait pour figuration symbolique d'un modèle qui est à la fois modèle idéal et modèle heuristique, qu'il s'agit de reprendre sans qu'il soit nécessaire de s'en déprendre. Il n'est pas exclu que la présence continue de Proust à ses côtés ait permis à Simon de se situer par rapport à une œuvre dont l'originalité formelle ouvre la voie à une écriture nouvelle, ni que ce compagnonnage légitime par son autorité ses tentatives d'élaboration

d'une forme personnelle. Toutefois, voir dans l'affirmation de la présence de Proust la seule reconnaissance par Simon d'une autorité par laquelle il abrite sa propre pensée, serait certainement méconnaître la réflexivité propre à l'œuvre simonienne, qui est de ne pas fonder de théorie, mais de soumettre l'exploration de ses idées esthétiques et poétiques à l'épreuve des réalisations d'œuvres qui sont pour lui autant « alliés substantiels » que « grands astreignants ». Les romans écrits par Simon conservent en effet leur empreinte et leur présence si bien que l'on peut avancer que Simon trouve dans la fidélité qu'est la perpétuation des traits proustiens un principe de médiation qui est à la fois d'identité et d'altérité créatrice. Loin d'être ressassée, la parole proustienne revit, s'exprime et parle dans les formes inédites du présent simonien, jusqu'à l'exacerbation qui s'observe par exemple dans la manière dont est conférée à la phrase la charge de susciter un intérêt narratif par les péripéties de ses agencements et la résolution des attentes qu'elle ménage soigneusement, exacerbation de la manière proustienne qui s'observe également dans le renchérissement simonien du « saut qualitatif dans l'appareillage optique » (Gracq, 1995, 624) que J. Gracq décèle dans le roman proustien. Simon ne se réfère jamais à ce modèle littéraire dont il compose ses romans sans qu'il opère des choix déterminés, qu'il leur confère un sens singulier, et surtout en réforme les dimensions.

A la faveur d'un processus d'incorporation dont la formule semble inspirée de la théorie de « l'innutrition » par laquelle des poètes de la Renaissance figuraient leur imitation des Anciens et la façon dont ils les faisaient revivre en eux, le roman de Proust se trouve donc assimilé et réincarné dans la nouveauté du disciple. La notion d'innutrition que défendait Montaigne lorsqu'il prend l'image de l'abeille éclaire la relation que le romancier simonien entretient avec cet aîné estimé et taquiné : celui-ci transparaît dans ses mots, dans ses traits, non sans malice, parce qu'il s'est comme incorporé sa légende, et que sa présence, réincarnée, renaît en son œuvre à une vie toujours persistante. L'idéalité intemporelle des formes renaissantes le cède assuré-

ment dans le roman simonien à une historicité foncière des formes littéraires où la présence des mots de l'autre est aussi le signe textuel de la mémoire, qui par sa seule existence concrétise l'existence du temps. Elle est la lecture individualisée du passé sans laquelle n'existe pas ce « présent du passé » où Saint-Augustin reconnaissait la véritable mémoire. Simon perpétue la mémoire proustienne, prolonge ce qu'il a aimé, et, ce faisant, préserve la littérature de l'effacement, puisqu'à cet horizon mémoriel se constitue et perdure le bonheur d'écrire.

Bibliographie

- Jean-Bertrand Barrère, *La Cure d'amaigrissement du roman*, Paris, Albin Michel, 1964.
- Michel Bertrand, *Langue romanesque et parole scripturale : essai sur Claude Simon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987
- Laurence Besnouin-Cadet, *La filiation proustienne chez Claude Simon*. Thèse de doctorat soutenue en 2004 à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Pierre-Louis Rey, (thèse dactylographiée).
- Mireille Calle, « Liminaire », *Claude Simon, Chemins de la mémoire*, textes, entretiens, manuscrits réunis par M. Calle, 1993, XI-XV.
- Mireille Calle, « A un jeune homme », *Claude Simon maintenant*, textes réunis par D. Viart, *Cahiers Claude Simon* n°2, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2006.
- Jean H Duffy, « *La Bataille de Pharsale*. Notice », in *Simon Œuvres*, dir. A.B Duncan et Jean H. Duffy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.
- Luc Fraisse, « La gravure hypothétique de l'ancêtre dans *La Route des Flandres* », *Littérature et représentations artistiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Luc Fraisse, « Proust en devenir », *L'esprit créateur*, dir. L. Fraisse, Winter n°2006, vol.46, n°4, 1-5.
- Gérard Genette, *Seuils*, Paris, coll. « Poétique », Seuil, 1987.

- Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, « Points Essais », Paris, 1992.
- Julien Gracq, « Proust considéré comme terminus », *Œuvres*, éd. établie par Bernhild Boie, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- Robin Lefere, « Claude Simon et Marcel Proust », *Studi Francesi*, 34 (1), 1990.
- Marie Miguët-Ollagnier, « Claude Simon face à Proust, exercices d'admiration », *L'esprit créateur*, dir. L. Fraisse, Winter n°2006, vol.46, n°4, 100-112.
- Marry Orr, *Claude Simon: The intertextual dimension*, Glasgow, University of Glasgow, 1993, 136-137.
- Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, dir. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989.
- Françoise van Rossum-Guyon, « De Claude Simon à Proust : un exemple d'intertextualité », *Le Cœur critique : Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Amsterdam, Rodopi, 1997, 117-136.
- Michel Schneider, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
- Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, Paris, Éditions de Minuit, 1971.
- Claude Simon, « Document. Interview avec Claude Simon ». Entretien avec Bettina L. Knapp. *Kentucky Romance Quarterly*, 16 (2), 1969, 179-190.
- Claude Simon, « Claude Simon, à la question », réponses aux questions des participants au Colloque de Cerisy [1974], *Lire Claude Simon*, sous la direction de Jean Ricardou, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1986.
- Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- Claude Simon, « Roman, description, action », *Studi di Letteratura Francese*, 1982, 8, (170).

- Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.
- Claude Simon, *Le Tramway*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
- Claude Simon, *Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Roger-Michel Allemand*, 2001-2003, L'icosathèque 22, 2004.
- Claude Simon, *Œuvres*, dir. A.B Duncan et Jean H. Duffy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.
- Jean Starobinski, « La Journée dans *Histoire* » in *Sur Claude Simon*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 9-23.
- Stuart Sykes, *Les Romans de Claude Simon*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 126-146.

‘FAIRE VERDURIN’

Formes et extériorité dans *Tropismes et Les Fruits d’or*

Christophe Ippolito
Georgia Institute of Technology

Entre ce qu’il appelle « faire Verdurin » et « être Guermantes », Proust semble instaurer dans la Recherche le jeu d’une dialectique de l’être et du paraître, entre intériorité et extériorité, idée et représentation. Nathalie Sarraute, décrivant les groupes anonymes de Tropismes et des Fruits d’or et leurs discours, semble reprendre à son compte un art de ‘faire Verdurin’. Mais qu’en est-il de l’être? En fait, si la méthode employée diffère, la quête est comparable : comme chez Proust, il s’agit de faire remonter à la surface, des dessous du ‘faire Verdurin’, des signes de l’être, des indices de l’intériorité.

À Odette qui renâcle, Mme Bontemps suggère : « Après dîner on irait tous ensemble en Verdurin, *faire Verdurin* » (R² I, 595 ; mes italiques). Dans ce « pays perdu » (R² I, 595), où il fait bon perdre son temps selon les lois édictées par la Patronne, *faire Verdurin* (ou dire Verdurin, dans la mesure où ici faire est d’abord dire), c’est adapter sa performance à une petite société qui est une image de l’extériorité. À l’inverse, il existe dans la *Recherche* une représentation de l’intériorité qui isole quelque chose du nom de la duchesse de Guermantes, « laquelle à vrai dire à force d’être *Guermantes* devenait dans une certaine mesure quelque chose d’autre et de plus agréable » (R² II, 732 ; mes italiques). Ainsi se dessine une polarité : du faire (Verdurin) à l’être (Guermantes), du paraître au surgissement de l’apparaître.

C’est cette dialectique de l’être et du paraître que Sarraute reprend semble-t-il dans *Tropismes et Les Fruits d’or*, quoique sur un mode différent que l’on tentera d’interroger ici. Dans

Tropismes, ce rapport s'exprime dans le treizième texte satirisant le shopping en commun, mais aussi dans le dixième texte où, puisqu'ici comme chez Proust l'intériorité est en jeu, les buveuses de thés sont ironiquement opposées aux femmes d'intérieur. *Les Fruits d'or*, où les groupes anonymes de *Tropismes* reparaissent, ne mettent-ils pas également en scène, comme chez Proust, des comportements de clan, des observations mondaines sur l'exposition Courbet aux remarques conventionnelles sur le dernier roman à la mode? Mais là aussi s'effectue un renversement, comme si les tropismes et le portrait de paria esquisaient une voie vers l'intériorité. Ce qui conduit à s'interroger sur l'insistance des deux auteurs sur le mouvement qui s'effectue, selon des modalités cependant différentes, du paraître à l'être, du dessus à la découverte du dessous, de l'extériorité à l'intériorité – sur ce qui surgit et perce sous l'écorce des interactions, comme ce signe de l'intériorité que semble être le tropisme.

Faire Verdurin, être Guermantes

Une métaphore filée dominante organise comme on sait le discours du narrateur sur le « 'petit noyau' » (R² I, 185) : le clan Verdurin est représenté comme une église où une assemblée de fidèles respecte un « Credo » (R² I, 185), une croyance ; l'utilisation ironique du lexique catholique (Marks, 1965, 75) invite à conférer au clan une dimension universalisante (si l'on considère du moins l'étymologie du mot 'catholique') qui en fait une mise en abyme du monde social. Lorsque Mme Bontemps dit à Odette : « [mais] le temps de prendre langue, comme dit la Patronne, et la glace sera bientôt rompue » (R² I, 595), c'est bien l'image de l'hostie qui irrigue cette représentation de la communion laïque qu'est un dîner dans le monde. Cette église a une hiérarchie arbitraire dirigée par Mme Verdurin, maîtresse du verbe écrit et oral, « la Loi et les Prophètes » (R² I, 592). L'assistant un diacre (son mari), des desservants (la princesse Sherbatoff), des prêcheurs (Brichot), des musiciens (Morel), des missionnaires (Odette, Morel). Certains fidèles sont plus inno-

cents que d’autres ; ainsi pour Cottard, les Verdurin « connaissent tout le monde » (R² III, 273). Cette église a son martyr (Sannette) comme ses convertis (Swann par Odette, Charlus par Morel) ou ses excommuniés, tel Charlus (cf. Ippolito, 1994, 36). Cottard, qui quant à lui parle « de la meilleure foi du monde » (R² III, 273), fait fort mal Verdurin, lui qui selon la Patronne « est un savant qui vit en dehors de l’existence pratique, [...] ne connaît pas par lui-même la valeur des choses et [...] s’en rapporte à ce que [le couple Verdurin] lui en [dit] » (R² I, 198).

Le choix de la métaphore de l’église peut renvoyer à l’expression d’un lien social fort et codifié parmi les membres du petit clan ; comme Anne Henry l’a rappelé (1983, 121–147), Proust est un lecteur de Gabriel Tarde (prédécesseur de Bergson au Collège de France) qui fait reposer le lien social sur le désir et la croyance. Ce choix ouvre aussi les cérémonies rituelles des Verdurin au festif, à l’hypocrisie, au péché, bref à tous les discours et contrediscours religieux. Fête laïque il y a, mais décrire un culte où en définitive la divinité est remplacée par un vide, c’est s’intéresser au paraître et aux formes de cet agrégat social, de ce salon de second ordre (pour Swann par exemple) ; c’est aussi en dévoiler par contraste le néant. S’il n’y pas de divinité, il n’y a pas de foi, mais une forme désincarnée de lien social entre des individus, une forme qui n’a pas d’autre justification que d’être forme, qui fait exister la pure extériorité du clan comme groupe social. Bourdieu, parlant des classes moyennes, écrivait que « [leur] souci du paraître [...] est aussi au principe de leur *prétention*, disposition permanente à cette sorte de bluff ou d’usurpation sociale qui consiste à devancer l’être par le paraître » (1979, 282–283).

Certes, les Verdurin ont des particularismes qui ne sont pas particulièrement liés, loin s’en faut, aux simulacres de la classe moyenne ; mais on voudrait insister ici sur le côté exemplaire de ce groupe social ; il ne s’agit pas pour Proust de décrire un milieu, comme le prouve assez son pastiche des Goncourt dans *Le Temps retrouvé*. Il s’agit plutôt d’opérer une stylisation du jeu

social. Valéry, insistant sur la prégnance du modèle de la Cour chez ce grand lecteur de Saint-Simon qu'était Proust, notait que

le très grand art, l'art des figures simplifiées et des types les plus purs, entités qui permettent le développement symétrique, et comme musical, des conséquences d'une situation bien isolée, est lié à l'existence d'un milieu conventionnel, où se parle un langage orné de voiles et pourvu de limites, où le *paraître* commande l'*être* [...]. (1957, 773–774)

La 'messe' Verdurin dit les rituels de la société tout entière en pratiquant les siens propres, et les pratiquant elle célèbre cette société, avec laquelle elle entre donc dans un rapport spéculaire du microcosme au macrocosme. Dans le même mouvement, Durkheim, adversaire de Tarde, généralisait les résultats de sa recherche sur les formes élémentaires de la vie religieuse en faisant des cérémonies rituelles les éléments d'une grammaire exemplaire des groupements sociaux, si bien qu'en ses termes « l'idée de la société est l'âme de la religion », et la vie religieuse « la forme éminente et comme une expression raccourcie de la société tout entière » (Durkheim, 1991, 697). En effet, faire (Verdurin) ensemble, agir en commun, pratiquer l'action cultuelle commune fonde la société, qui « ne peut faire sentir son influence que si elle est un acte » (Durkheim, 1991, 696). Au contraire de la « parenthèse » (R² II, 323) quasi-féodale que les Guermantes représentent pour Françoise, la secte Verdurin peut être lue comme un reflet de l'ensemble de la société. Ainsi l'une des fonctions les plus importantes de la métaphore de l'église est-elle de faire passer du particulier au général, du « petit groupe » (R² I, 185) à la société prise comme totalité.

Dans son observation des particularismes des salons le narrateur proustien répète plusieurs fois qu'il n'est intéressé que par des lois générales (cf. Picon, 1963, 58-59) et notamment par des « lois psychologiques » (R² IV, 360). Cette insistance sur la notion de loi peut permettre de subsumer l'opposition que la critique proustienne a parfois pu entretenir entre le côté tardien et le

côté durkheimien de Proust, entre la référence à l’individu et celle au groupe (comme constituants de la société). Une addition que Proust comptait insérer avant le pastiche des Goncourt du *Temps retrouvé* porte :

Je savais que je ne savais pas regarder – sauf des choses plus profondes que l’extérieur, de sorte que si arrivant dans un dîner je n’écoutais ni ce qu’on me disait ni je ne voyais ce qui était devant moi, en revanche une similitude (comme l’identité du salon Verdurin) faisait de moi un instant un autre homme, qui goûtait avec une joie pure au général. (cf. Milly, 1971, 817)

C’est que du point de vue du narrateur, les individus sont moins intéressants en eux-mêmes que les lois qui se dégagent de leur interaction (et c’est aussi un signe que l’intérêt du romancier pour les personnages s’efface, comme leur personnalité s’estompe derrière un masque de circonstance dans des dîners qui sont d’abord des jeux sociaux) :

[...] en réunissant toutes les remarques que j’avais pu faire dans un dîner sur les convives, le dessin des lignes tracées par moi figurait un ensemble de lois psychologiques où l’intérêt propre qu’avait eu dans ses discours le convive ne tenait presque aucune place. (R² IV, 297)

La généralité se manifeste dans ces lois psychologiques implicites ou explicites qui, portant sur le discours et le comportement, organisent le rituel social, règlent la conduite des invités et le théâtre de leur société. Dans la mesure où elles concernent des performances, aussi bien les lois que les stratégies portent sur les conditions du discours : l’art de faire Verdurin est d’abord un art (certes contrefait dans le cas précis) de la conversation. On peut relever quelques-unes des lois Verdurin : faire preuve de politesse, accepter le jugement des autres et le jugement dernier de Mme Verdurin, maintenir une fiction d’égalité entre les convives (en termes de temps de parole, par exemple), et en particu-

lier accepter de ne pas exprimer une supériorité intrinsèque (qu'elle soit due à la profession, comme pour le clinicien Cottard, ou à d'autres talents, comme pour Swann ou Morel). De son côté, la foi est remplacée par des stratégies qui ne recouvrent que des intérêts particuliers (l'amour de Swann pour Odette, celui de Charlus pour Morel) : faire Verdurin, c'est être dans le monde, paraître, jouer un rôle social. Stratégies et lois sont dans une relation de correspondance, comme le sont les désirs et les croyances chez Tarde : les stratégies sont adaptées aux lois. On peut également énumérer quelques-unes des stratégies en usage dans cette petite Cour : quêter l'approbation, ne pas déplaire, répondre aux attentes des autres, parler de choses qui invitent les autres interlocuteurs à réagir, maintenir à tout prix la fonction phatique de la communication. L'essentiel, comme le dit Mme Verdurin devenue princesse de Guermantes, c'est de participer, de ne pas cesser de faire Verdurin : « jusqu'au bout elle était décidée à 'participer', à 'faire clan' » (R² IV, 562).

Dans ces conditions, faire Verdurin c'est ne pas cesser de 'faire signe' : ainsi « Mme Verdurin fait signe qu'elle rit » (Deleuze, 1964, 4). Faire signe, soit avant tout signifier une appartenance, parler Verdurin, jouer Verdurin, traduire le monde en Verdurin, se faire plus Verdurin que nature, suivre les us et les coutumes d'une Cour où la maîtresse de maison remplace le monarque (cf. Tarde, 1989, 109). Les fidèles accumulent les signes de reconnaissance qui facilitent le faire Verdurin. Parmi ces marqueurs de l'univers du discours Verdurin, on trouve le langage du corps que caricature le rire simulé de Mme Verdurin, cette « mimique conventionnelle qui signifiait, sans fatigue ni risques pour elle, qu'elle riait aux larmes » (R² I, 202). Plus de mouvements spontanés : les tropismes sont contenus, dans la mesure du possible. En fait, les habitués du salon ont tous des attributs comparables, et de surcroît tous s'imitent eux-mêmes (cf. Picon, 1963, 53). Il y a un soubassement sociologique à cette imitation généralisée : Proust est redevable à sa lecture des *Lois de l'imitation* de Tarde. Ainsi « l'instinct d'imitation » (R²

III, 325) et d’auto-imitation qui au-delà des Verdurin anime d’autres personnages de Proust est-il manifestement inspiré par ce que Tarde pose comme les lois de l’imitation qui fondent le lien social (cf. Henry, 1983, 132 et 138). Tous se composent un personnage, et ce petit théâtre dans le roman observe des lois et établit des règles, voire des contraintes narratives qui donnent un ordre nécessaire à la liberté propre au genre du roman. Les acteurs sont plus ou moins bons selon les situations, il y a des seconds rôles assumés (Saniette), des timides jouent à contre-emploi, tel Cottard. La communion des personnages se fait donc au sein d’une expérience d’ordre dramatique ; en fait, le cercle Verdurin fonctionne comme une troupe, avec ses apprentis, son chef, ses comédiens chevronnés ; la pièce qui est jouée, c’est la socialisation commune. Le clan n’existe socialement qu’en tant qu’il fait troupe et que ses membres prennent les contours de ce groupe qu’ils contribuent à définir ensemble. Si objectif il y a, il se résume au grégarisme, et d’abord à l’autocélébration apparente du groupe, du collectif. « Tout pour les amis, vivent les camarades », dit M. Verdurin (R² I, 186). Les personnages s’effacent derrière la communauté qu’ils forment, leurs professions derrière le loisir partagé : c’est par accident que le clan découvre un grand clinicien en Cottard. Certes, il existe d’autres arts de faire dans le roman, ceux des Guermantes par exemple, et donc un paraître Guermantes, puisque les Guermantes peuvent affecter de « faire de l’esprit Guermantes » (R² II, 872). Cependant un « génie de la famille » (R² II, 732) inspire cet art de faire ; cependant, lorsque par exemple une métaphore comparable (« église ») est employée pour décrire l’hôtel de Guermantes qui n’est pas seulement un « temple », mais aussi une « assemblée des fidèles » (R² II, 315), c’est de façon non systématique et dans le contexte d’un long passage sur le nom « amarante et légendaire » de Guermantes (R² II, 314). En définitive, il semble que seule la locution *faire Verdurin*, lexicalisée, désigne un groupe qui se prête à la généralisation. Ce n’est pourtant qu’un côté de la recherche proustienne, comme il est expliqué

dans une ébauche écrite pour commenter le pastiche des Goncourt :

[...] je montrerais [...] cette mince couche de superficie que nous croyons la réalité et au-delà de laquelle nos yeux vont si peu que ce qu'il y a dessous [échappe], et cela ferait le livre, puis tout d'un coup, dans un dernier chapitre, [...] je montrerais l'autre face, ce qui donnerait la sensation de la faible écorce de profondeur à laquelle nous pénétrons comparativement à ce qui est [...]. (cf. Milly, 1971, 826)

En contrepoint, l'être Guermantes se donne d'abord comme le contraire de l'anonyme. La nominalisation fictive de Guermantes porte assertion, pose une intériorité comme faisant partie de l'univers de la *Recherche*, une intériorité qui est extérieure au sujet de la narration comme à ce qu'il observe. Rien ne peut être vu chez la duchesse de cette « couleur amarante de la dernière syllabe de son nom » (R² II, 506), et ici le côté subjectif de la nomination est redoublé par l'imaginarisation du nom. La nominalisation est le signe d'un préconstruit, c'est-à-dire du fait que le temps traverse le discours, le précède, et dépose comme des succédanés dont la naissance et l'origine lointaine sont déjà presque effacés (presque, puisque la référence historique à Louis VI le Gros dit quelque chose de l'origine). L'être Guermantes, signe de l'intériorité, se décline comme une Idée platonicienne. Le château de la duchesse est décrit comme « quelque chose qui eût été au-delà du réel », son nom a des « rayons mystérieux » (R² IV, 153) ; il est vrai que la duchesse est doublement Guermantes, par sa naissance et par son nom. Ce nom, comme l'idée que le narrateur s'en fait, il s'agit d'en « retrouver quelque chose » (R² II, 502). Le nom désigne l'essence, l'idée : « [un] Don Juan D'Autriche, une Isabelle d'Este, situés pour nous dans le monde des noms [...] nous [semblent] d'une essence unique et, par suite, incomparable » (R² II, 814). Or cette essence, c'est « une différence, la Différence ultime et absolue. C'est elle qui constitue l'être, qui nous fait concevoir l'être » (Deleuze, 1964,

36). Ainsi la représentation de l’être est-elle inscrite au cœur de la *Recherche*.

Le faire Verdurin de Nathalie Sarraute

Chez Sarraute, la différence dont parle Deleuze n’est jamais formulée, on doit aller la chercher sous les signes, et en particulier dans les tropismes. Mais comme chez Proust, on a une représentation de sous-groupes : les textes X et XIII de *Tropismes* décrivent des groupes de femmes agissant de manière mécanique dans leurs pratiques de consommatrices, des consommatrices heureuses de consommer. Le texte X semble quasiment exclure le clan des buveuses de thé ‘comme il faut’ de l’espèce humaine, notamment en jouant sur l’homophonie ‘elles’/‘ailes’ (T 64)¹ ; elles sont assimilées à des oiseaux « voraces » dans une cage, le salon de thé à une « volière pépiante » (T 63) qui est l’habitat de cette espèce sociale de l’extériorité en situation ; négativité donc, comme dans cette phrase qui ouvre *Le Côté de Guermantes* : « Le pépiement matinal des oiseaux semblait insipide à Françoise » (R² II, 309) ; extériorité il y a, puisque le texte oppose le groupe dépeint à la « femme d’intérieur » (T 64), en jouant ici sur la polyvalence du sens de ces mots. Comme dans le salon Verdurin, ce qui domine ici c’est le bruit assourdissant d’une machine parlante qui tourne à vide, le bavardage pour lui-même, l’écho d’un groupe qui cette fois reste anonyme, se définit seulement dans sa pluralité. Comme chez les Verdurin, le travail est relégué en dehors de la sphère sociale, le faire s’est réduit à un dire ; les interactions se font dans la sphère du loisir. Dans le texte XIII sur le shopping, le point central est là encore le conformisme du groupe, mais à la différence du groupe proustien, dans l’accomplissement collectif d’un rituel social supposé festif, les désirs sont les mêmes pour toutes, elles cherchent de la même façon, leurs automatismes sont les mêmes. Ici comme

¹ Les abréviations T, P, FO et ES renvoient respectivement à *Tropismes*, *Le Planétarium*, *Les Fruits d’or* et *L’Ère du soupçon* dans les éditions mentionnées en bibliographie.

chez Proust des métaphores filées désignent les sous-groupes, mais la métaphore filée militaire qui organise le texte XIII diffère de la métaphore religieuse proustienne : les femmes, toutes semblables dans leurs ‘uniformes’ sont assimilées à une armée en marche (cf. T 81). Et comme dans le texte X, elles sont déshumanisées, représentées comme des animaux qui cette fois furètent, trottent, là encore d’une manière mécanique (ce qui est renforcé dans le texte par l’effet de répétition de l’imparfait), à la poursuite d’un bonheur de consommer ici ironiquement déjoué.

Dans *Les Fruits d’or*, c’est la culture qui est objet de la consommation, ou comme on voudra de la cérémonie rituelle, comme c’est principalement le cas chez les Verdurin où la culture est un élément important du snobisme. Là encore pluralité d’une foule anonyme lors d’une réunion ici mondaine, rencontre de discours qui se font échos, l’essentiel étant de rebondir, de maintenir le contact, de faire jouer des rapports de force. Pour les personnages anonymes qui traversent le livre, parler d’art est plutôt l’occasion de proférer des paroles convenues que d’engager un débat sur l’œuvre, sur quelle l’œuvre que ce soit d’ailleurs. Chacun joue son personnage, et ce qui est dit se réduit à ce qui peut selon les conventions être dit dans cette situation, rien de plus. Pas d’émotion esthétique décelable, pas de chemin possible vers l’intériorité. Les tableaux de Courbet, le roman de Bréhier dans *Les Fruits d’or* peuvent-ils manifester la mise en œuvre de la vérité de l’étant comme le faisait la petite sonate de Vinteuil chez Proust? Non, car dans le discours, l’œuvre est un nom, une référence, un simulacre, comme les autres références de noms d’écrivains, voire d’adjectifs (‘classique’, etc.) qui scandent les jugements. De son côté, le lecteur ne sait de l’œuvre que ce qui en est dit, règle rigoureusement suivie par Sarraute. On ne sait rien de positif sur son contenu.

Dans ces textes les pratiques de clan sont comme chez Proust ce qui définit les groupes. Dans *Les Fruits d’or*, où le groupe est une caricature du petit univers de l’édition parisienne, le jeu se fait avec des règles intériorisées, sur le terrain d’un sa-

voir commun, d’une expérience de la socialité commune ; c’est ainsi que les rôles sont distribués. L’activité du groupe est centrée sur ce qui le définit comme groupe, c’est-à-dire ses classements. Car comme Proust, Sarraute met en scène une forme de socialité mettant en scène des cercles fermés qui ont des lois, des valeurs et des discours communs. Partager un ennemi qu’on exclut (l’intrus de la fin du roman), voilà qui aide à se reconnaître comme groupe : « [ils] se redressent tous ensemble, durcis, serrés les uns contre les autres, formant une seule masse » (FO 611). Dans le groupe des *Fruits d’or*, même « art [...] de marquer les distances » (R² II, 736) que chez les Guermantes : « [ici], chacun garde ses distances » (FO 539). C’est qu’ « [il] y a des gens qu’on ne doit laisser approcher de soi à aucun prix. Des parasites qui dévorent votre substance....Des microbes qui se fixent sur vous... » (FO 532). Comme chez les Verdurin, il s’agit d’éviter les ennuyeux : « [oh] moi, autant que possible j’évite les gens qui m’ennuient, qui me font perdre mon temps » (FO 533). Comme chez Proust, des règles, des formes de courtoisie, facilitent le ‘faire Verdurin’ de la conversation : « On est entre gens de bonne compagnie » (FO 539). Comme chez Proust, il existe une hiérarchisation au sein du groupe, mais ici l’expression de la hiérarchie a des connotations politiques. La métaphore religieuse est remplacée par la métaphore politique. Le sous-groupe a un chef : « Il lance le mot d’ordre. le commandant en chef a pris ses décisions » (FO 536) ; ce chef règne sur un « troupeau hébété » (FO 551) de sujets qui « aiment tant être guidés, assurés que leur esprit tenu en laisse sera conduit sur des chemins bien tracés » (FO 559). Il y a une autorité collective qui veille à ce que « tout rentre dans l’ordre », et qui dispose d’une propagande organisée proclamant que « [tout] est dit » (FO 613). Il s’agit d’un ordre arbitraire, tel que celui qui prévaut dans un régime autoritaire :

[...] y a t-il donc un décret, une loi, dispense accordée en haut lieu qui l’autorise, lui, à refuser de voir ces gens charmants cultivés intelligents? Qu’ont-ils fait qui soit

prévu, édicté, codifié, qui permette de prendre à leur égard une mesure si exorbitante du droit des gens? (FO 533)

En fin de compte, c'est le régime de la terreur, mais cette terreur dans les lettres pourrait bien représenter, au-delà des conventions de la représentation du milieu littéraire, une forme plus politique de terreur : « [on] vivait en pleine terreur. Personne n'osait broncher » (FO 596). Le seul autre accepté, c'est le même, le double, celui qui fait partie du champ du clan.

La conséquence de ces pratiques est un effacement du sujet et du personnage qui le représente au sein de la masse anonyme qui l'environne, effacement corrélatif d'un conformisme qui apparaît comme une variation de la loi de l'imitation tardienne et proustienne, autant que le fruit d'une réflexion théorique sur l'évolution du roman telle qu'elle est présentée dans l'intervention de Sarraute, 'Ce que je cherche à faire', au colloque *Nouveau Roman : Hier, Aujourd'hui* de 1971 :

Ce personnage ne devait plus être qu'un porteur d'états, un porteur anonyme, à peine visible, un simple support de hasard. Parfois c'est à travers un groupe que cette substance mouvante circulait le plus aisément, un groupe désigné par 'ils' ou 'elles' [...]. (1996, 1703)

Comme Proust chez qui déjà le personnage s'efface, comme Flaubert qui était d'abord intéressé par des rapports², Sarraute est intéressée par des lois générales qui s'expriment au sein de groupes plus que par les individus ou les groupes en eux-mêmes. De son point de vue, il n'y pas coupure avec Proust ; elle soutient d'ailleurs que l'essentiel n'est pas dans les personnages proustiens mais dans « une substance inconnue, qui [l'] avait bouleversée, qui était tout-à-fait nouvelle » (Rykner 1991, 171). Dès *l'Ère du soupçon* elle défend l'anonymat du personnage

² « Il n'y a de vrai que les 'rapports', c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets » (Flaubert, 1930, 135).

(11). Mme Verdurin prône de faire clan, le groupe anonyme des *Fruits d’or* veut faire bloc. Sarraute revient deux fois, à l’incipit et à la clôture du roman, sur ce qu’on pourrait appeler l’univers du ‘même’, un mot répété plusieurs fois dans ces passages : « On se reconnaît du premier coup. On est, n’est-ce pas, entre gens du même monde. Mêmes clubs fermés, mêmes cercles [...], même monocle à l’œil » (FO 525) ; et l’on retrouve avec le monocle l’un des attributs de Mme Verdurin. Et à la fin du roman : « Nous sommes tous ici, n’est-ce pas, de même espèce, de même couleur, de même race, de même confession et de même rang. Soudés en un seul bloc. Il n’y a et il ne peut y avoir, ici, entre nous, aucun paria » (FO 604).

Ce discours de la répétition, circulaire, clos sur lui-même, qui envahit le texte tout entier, fonctionne pour se renvoyer l’assentiment à soi-même : sa logique est dans sa clôture ; c’est ainsi que le groupe produit une représentation positive de lui-même. Même les failles qui d’ordinaire ouvriraient le discours à la différence, les discours qui le traversent (les références à Stendhal par exemple), sont en fait ramenés au lieu commun. De plus, à la différence de ce qui arrive dans le roman précédent, *Le Planétarium*, le personnage investiguant l’intériorité a disparu comme les autres personnages. Ainsi la question de l’origine, du sens, n’est pas posée *dans* le texte ; l’idée de l’être, abstraite du sujet comme de l’objet, n’est plus au centre du récit. Faut-il voir ici un type de roman nouveau où « tout est dehors », où on est délivré de la « vie intérieure » que Sartre reprochait à Proust de privilégier (1947, 32) ?

À la recherche de l’être Guermantes

En fait, comme Proust, Sarraute pratique une forme de la « littérature [...] *exposante* » que Flaubert ‘le précurseur’ envisageait : « [il] faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu’elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus » (Flaubert, 1980, II, 298). Sarraute, au risque de justifier l’accusation de Robbe-Grillet sur sa tendance à la psychologie des profondeurs (cf. Minogue, 1981, 15), ne dit-elle pas être

« intéressée par le côté invisible » (Fauchereau & Ristat, 1984, 12) ? Et elle disait dans la communication de 1971 mentionnée ci-dessus: « c'est cette percée difficile à travers un univers factice [...] qui bouillonne sous et effleure dans la conversation que j'ai voulu montrer dans *Les Fruits d'or* » (1996, 1704). Ainsi une convergence s'esquisse sur un objectif commun, la quête de l'intériorité sous les apparences, objectif d'ailleurs propre au romancier selon Bergson :

Que si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissions nous-mêmes. (Bergson, 1963, 88)

Et

Nous jugeons du talent d'un romancier à la puissance avec laquelle il tire du domaine public, où le langage les avait ainsi fait descendre, des sentiments et des idées auxquels il essaie de rendre, par une multiplicité de détails qui se juxtaposent, leur primitive et vivante individualité. (Bergson, 1963, 109)

Sarraute, rejetant l'analyse des sentiments, « cette étape nécessaire, mais dépassée », a pris pour champ privilégié le domaine public du discours et de ses conventions, mais c'est pour mieux s'intéresser aux failles qui permettent de voir l'intériorité sous ce discours : « la mise en mouvement de forces psychiques inconnues et toujours à découvrir dont aucun roman moderne ne peut se passer » (ES 11). Comme le rappelle Dominique Rabaté, « [ce] qui avait été creusé, fouillé et découvert [...] par Proust a secrété une nouvelle enveloppe, une nouvelle couche dont la

‘surface’ [...] doit être à nouveau percée »³ (2000, 49). Dans ces conditions, qu’il soit permis d’examiner deux voies vers l’intériorité chez Sarraute, et ces voies sont d’ailleurs complémentaires ; dans un premier temps, on voudrait examiner le sens à donner à cet accident de l’extériorité qu’est l’exclusion de ces groupes anonymes ; d’autre part, on voudrait relire à la lumière de ce qui précède les tropismes comme des accidents de l’extériorité conventionnelle, et des manifestations de l’intériorité.

Il est une première voie d’accès à l’intériorité que Sarraute privilégie, directement en relation avec les groupes décrits ci-dessus. Comme Erving Goffman, autre grand lecteur de Proust, elle dépeint les dysfonctionnements des interactions sociales, comme lui d’ailleurs elle est attirée non pas par des groupes répertoriés et connus (église, etc.) mais par des groupes plus indéterminés. Bien que lisse et circulaire, le discours de ces groupes n’est pas toujours uniforme, il y a des accidents de l’extériorité, des tropismes, des êtres en proie à ces tropismes, piégés par les jeux sociaux (comme Swann ou Charlus dans la *Recherche*), exclus. C’est bien le signe que « [ces] croyances et ces besoins, que l’invention et l’imitation spécifient et qu’en ce sens elles créent, mais qui virtuellement préexistent à leur action, ont leur source profonde au-dessous du monde social, dans le monde vivant » (Tarde, 1979, 159). Il est extrêmement difficile sinon dans les failles de la façade lisse du discours que quelque chose d’un individu se révèle dans cette situation où chacun joue le rôle attendu qui lui est dévolu, tel le narrateur du second texte de

³ Dans sa continuité, la critique sarrautienne a d’ailleurs généralement admis qu’un des aspects les plus importants de l’entreprise de Sarraute consiste à faire découvrir les dessous de la surface du discours ; c’est ce que les deux exemples suivants établissent : « [la] substance du roman, c’est son aptitude à exprimer la réalité psychique qui se cache sous les paroles et les actions [...] » (Tison Braun, 1971, 16); « La langue ne serait plus conçue comme structure d’accueil d’un sens préexistant et déjà connu, mais serait l’instrument de découverte de ce qui a échappé à l’univers verbal » (Boué, 1997, 25).

Tropismes pour qui l'essentiel est de « ne pas [...] faire sentir un seul instant qu'on se [croit] différent » (T 18)

En ce sens, l'exclusion du groupe appelle une intériorité, en particulier dans *Les Fruits d'or* celle de cet unique lecteur qui comme l'a indiqué Sarraute « arrive, à la fin, à établir avec l'œuvre un contact direct, à préserver la fraîcheur intacte de sa sensation, comme s'efforce de le faire un écrivain » (Serreau, 1968) ; ce lecteur qui avoue : « Moi *Les Fruits d'or* je trouve ça admirable » (FO 608). Ce faisant, il provoque une réaction immédiate du groupe frappé dans son intégrité de groupe : « Comment peut-on imaginer pareil scandale! Vous êtes un des nôtres, vous êtes parmi vos pairs ici, il ne faut pas oublier cela... » (FO 608). Rien ne permet de distinguer un rapport véritable avec l'œuvre si ce n'est chez ce lecteur, inattendu, intrus qui se manifeste par sa non-appartenance à un groupe qui a déjà cessé de s'intéresser au roman. Alors seulement la valeur marchande qui jusque là définissait le roman de Bréhier, était projetée par les échanges, s'oppose à la valeur de l'usage fait de ce roman par ce lecteur. C'est le moment de la crise, soit étymologiquement le moment du jugement, c'est aussi le moment où explosent les tropismes ; et c'est aussi ce type de moment de malaise qui fondera le théâtre de Sarraute. Parce qu'il y a finalement menace de débat d'idées, de débat sur le sens, le jugement de la communauté ne portera pas sur l'œuvre en tant que telle mais sur son destinataire qui a osé initier le débat, transgresser la règle sociale et discursive par son manque de déférence et de ruse : victime de la guerre de tous contre un, il est exclu du groupe, condamné à l'intériorité.

Revenons maintenant sur la notion de tropisme. On pourrait en esquisser une brève 'histoire' limitée aux auteurs déjà cités. Il y aurait la version de Bergson :

C'est le moi d'en bas qui remonte à la surface. C'est la croûte extérieure qui éclate, cédant à une irrésistible poussée. Il s'opérerait donc, dans les profondeurs de ce moi, et au-dessous de ces arguments très raisonnablement juxtaposés,

posés, un bouillonnement et par là même une tension croissante de sentiments et d’idées, non point inconscients sans doute, mais auxquels nous ne voulions pas prendre garde. (Bergson, 1963, 112)

Les notions mêmes de tropismes et de sous-conversation sont certes absentes de chez Proust mais on peut retrouver dans la *Recherche* des notations qui peuvent éclairer les catégories sarrautiennes. Ainsi de cette réflexion de Proust qui observe en 1893 un phénomène très proche de la sous-conversation sarrautienne, dans le carnet d’autographes de Germaine Giraudeau : « [quoi] de plus troublant que cette conversation comme parallèle à notre dialogue intérieur, qui le reflète plutôt qu’elle ne l’exprime, qui ne le rencontre jamais » (Freeman, 1963, 12–13). A propos de la notion de tropisme, comme chez Sarraute pour qui « le corps ne se trompe jamais », mais « révèle » (P 382), le narrateur proustien dit qu’il « [manifestait] la vérité » par les « confidences involontaires de [son] corps et de [ses] actes » (R² II, 365)⁴. Pour ce narrateur,

la vérité n’a pas besoin d’être dite pour être manifestée, et [...] on peut peut-être la recueillir plus sûrement, sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d’elles, dans mille signes extérieurs, même dans certains phénomènes invisibles, analogues dans le monde des caractères à ce que sont, dans la nature physique, les changements atmosphériques.... (R² II, 365)⁵

Sarraute ne définit pas la notion de tropisme. Au contraire, elle évoque « des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience » (ES 8). Mais elle insiste sur le fait que les tropismes permettent un accès à l’intériorité, ce qu’elle appelle « la source secrète de notre exis-

⁴ Sur ces points, voir Calin, 1976, 54.

⁵ Cf. Vineberg, 1975, 576.

tence », en parlant de « certaines actions intérieures » (ES 8). Dans *Les Fruits d'or*, une expérience du tropisme se manifeste ainsi : « j'avais dû faire à mon insu un des ces mouvements intérieurs imperceptibles... mais les autres, pour peu qu'ils soient sur le qui-vive, les sentent, je ne sais comment » (594) ; dans *Le Planétarium*, signalons cette « ébauche de rire » qui signale « une fissure » (378), comme le simili-rire de Mme Verdurin. Dans la terminologie qu'emploie Sarraute pour décrire le surgissement des tropismes ('mouvement intérieur'), on retrouve donc cette idée de l'intériorité qui fait remonter de la surface à l'origine, idée partagée par Proust et qu'on a vu exposée par Bergson ci-dessus.

Cependant, s'il existe chez Sarraute et Proust un horizon philosophique commun, il ne semble pas par exemple que Tarde, d'ailleurs longtemps oublié après sa disparition en 1904, ait pu influencer Sarraute. Ce n'est pas à dire que Sarraute se désintéresse du débat sociologique : sur ce terrain, on peut ainsi faire l'hypothèse chez Sarraute d'un point de convergence avec Bataille, lecteur de Durkheim. Sarraute a confié que le mot *tropisme* revenait souvent lorsqu'elle a écrit le recueil du même nom, soit de 1932 à 1937 :

Je cherchais pour mon premier livre, un titre qui puisse évoquer tant bien que mal toutes ces sensations indéfinissables et, à l'époque, *tropisme* était dans l'air. Je pensais qu'il pourrait s'appliquer à ces sortes de mouvements instinctifs qui sont indépendants de notre volonté, qui sont provoqués par des excitations venant de l'extérieur. (Fauchereau & Ristat, 1984, 9)

Or la première partie d'une conférence de Bataille faite en janvier 1938 sur les phénomènes d'attraction et de répulsion s'intitule « Tropismes, sexualité, rire et larmes » (Bataille, 1995, 120–142). Chez Sarraute, les tropismes peuvent se définir dans les mêmes termes d'attraction et de répulsion (cf. Tison-Braun, 1971, 16). La convergence ne se résume pas là : deux mois après

sa conférence inaugurale du Collège de sociologie du 20 novembre 1937 sur la ‘sociologie sacrée’, qu’il avait d’abord pensé intituler « Du clan au monde entier », Bataille, après Durkheim, avance en janvier 1938 que ce qui fait le noyau de tout agglomérat social n’a rien à voir avec la personnalité des individus mais est un « ensemble d’objets, de lieux, de croyances et de pratiques ayant un caractère sacré » (Bataille, 1979, 128). Du faire aux signes de l’être se dessine ici une articulation qui fait écho à celles que mettent en oeuvre Proust et Sarraute. Cependant, l’objectif de Sarraute n’est pas plus sociologique que celui de Proust ; il s’agit bien plutôt de chercher à dévoiler ce qui est ; on sait que Sarraute a voulu dans son oeuvre ‘évacuer le social’ (cf. Benmussa, 1987, 120). En un sens, sur la surface artificiellement lisse des groupes anonymes sarrautiens, sur ce pan de mur formé par *l’habitus* de groupe, il est plus aisé d’isoler les tropismes qui se font jour et disent l’intériorité. Dès lors, la question de l’origine est posée *par* le texte. Les tropismes, comme les phénomènes d’exclusion des clans, appellent un effort de recherche de l’intériorité.

En fin de compte, et pour se limiter encore une fois aux catégories proustiennes que cette investigation a privilégiées, si l’on retrouve une variation du ‘faire Verdurin’ chez Sarraute, on retrouve aussi une préoccupation comparable pour la question de l’être. Il ne s’agit plus de représenter l’être au cœur du roman, mais de le poser comme un point d’arrivée de la lecture. De l’être Guermantes aux tropismes ? Le tropisme ne désigne pas une réalité intellectuelle en soi, mais une opportunité d’entrevoir l’être au sein de la réalité quotidienne, soit une subjectivité qui ne serait pas enfouie dans des profondeurs psychologiques, mais qui se révèle dans ce qui remonte à la surface des apparences. Les indices de l’intériorité ne sont plus manifestés dans une profondeur du temps de l’origine, mais dans le présent de tropismes qui se révèlent d’abord dans les failles de l’art de ‘faire Verdurin’. Ainsi l’intérieur, la vibration de l’être, serait-il non pas le contraire de l’extérieur mais une modalité de la présence de l’extérieur révélée par la saisie, sous les mots, sous

l'écorce d'un langage qui ne serait pas encore pétrifié, de quelque chose de la partie immergée de l'iceberg des rites sociaux.

Bibliographie

- Georges Bataille, « Attraction et répulsion : I. Tropismes, sexualité, rire et larmes » (conférence du samedi 22 janvier 1938), in Denis Hollier, éd., *Le Collège de sociologie : 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1995, 120–142.
- Simone Benmussa, *Nathalie Sarraute—Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, in *Œuvres*, édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, seconde édition, 1963, 1–157.
- Rachel Boué, *Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.
- Françoise Calin, *La Vie retrouvée : étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris, Minard, 1976.
- Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, 1912, Paris, Le Livre de Poche, 1991.
- Serge Fauchereau & Jean Ristat, « Conversation avec Nathalie Sarraute », *Digraphie*, No. 32, mars 1984, 9–18.
- Gustave Flaubert, *Correspondance*, Vol. II, Jean Bruneau éd., Paris, Gallimard, La Pléiade, 1980.
- Gustave Flaubert, *Correspondance*, huitième série, Paris, Cornard, 1930.
- Bryant C. Freeman, « Un amour de Proust? Textes inédits à Germaine Giraudeau », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, No. 13, 1963.
- Anne Henry, *Proust romancier. Le Tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983.
- Christophe Ippolito, « 'Faire Verdurin', 'être Guermantes' », *Proceedings of the Fourth Annual Graduate Student Confer-*

- ence in French and Comparative Literature*, New York, Columbia University, 1994, 35–40.
- Jonathan E. Marks, « The Verdurins and Their Cult », *Yale French Studies*, No. 34, 1965, 73–80.
- Jean Milly, « Le pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, septembre-décembre 1971, 71ème année, No. 5–6, 815–835.
- Valerie Minogue, *Nathalie Sarraute and the War of Words. A Study of Five Novels*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1981.
- Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, 1963.
- Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1988–1989.
- Dominique Rabaté, « Le dedans et le dehors », in *Nathalie Sarraute : un écrivain dans le siècle*, éd. sous la direction de Joëlle Gleize et Anne Leoni, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, 47–60.
- Arnaud Rykner, « Entretien avec Nathalie Sarraute », in Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991, 153–183.
- Nathalie Sarraute, *Tropismes*, 1939, Paris, Minuit, 1957.
- Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.
- Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, 1959, in *Œuvres complètes*, éd. sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1996, 341–519.
- Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or*, 1963, in *Œuvres complètes*, éd. sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1996, 521–620.
- Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », 1972, in *Œuvres complètes*, éd. sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1996, 1694–1706.
- Geneviève Serreau, « Nathalie Sarraute et les secrets de la création », entretien avec Nathalie Sarraute, *La Quinzaine littéraire*, 1–15 mai 1968.

- Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », 1939, *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris, Gallimard, 1947, 29–32.
- Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*, 1890, seconde édition, 1895, Paris & Genève, Slatkine, 1979.
- Gabriel Tarde, *L'Opinion et la foule*, 1901, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- Micheline Tison Braun, *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971.
- Paul Valéry, « Hommage à Marcel Proust », 1923, in *Variété*, in *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, 769–774.
- Elsa Vineberg, « Marcel Proust, Nathalie Sarraute and the Psychological Novel », *Modern Language Notes*, Vol. 90, No. 4, The French Issue, 1975, 575–583.

NATHALIE SARRAUTE ET LA RÉÉCRITURE DE PROUST DANS *TROPISMES*

Annette van der Krogt, Université de Leyde

*Dans son œuvre critique Nathalie Sarraute fait à plusieurs reprises mention de Proust parmi les auteurs qui l'ont inspirée. Elle reconnaît que l'œuvre de Proust a été pour elle « un grand bouleversement » et elle lui attribue une influence profonde sur sa conception littéraire. Dans cette étude nous nous posons la question de savoir si ce rapport à Proust, soutenu par Nathalie Sarraute dans ses écrits critiques, est également sensible au niveau de l'écriture sarrautienne, de son style. Rapprocher l'écriture de Nathalie Sarraute, connue par la brièveté de ses textes, de celle de Proust, caractérisée par la densité et la longueur des phases, semble, à première vue, une entreprise douteuse. Une analyse stylistique de *Tropismes*, largement basée sur *Études de style* de Leo Spitzer, pourrait pourtant montrer que, dans une certaine mesure, Nathalie Sarraute a récrit Proust.*

Si je n'avais jamais lu Proust avec ce monde de sentiments – analysés, c'est entendu – mais vus au microscope, tout un univers que nous sentions mais que nous n'avions jamais vu dans la littérature, s'ouvrirait, [...] je n'aurais jamais écrit ce que j'ai écrit (Sarraute dans Benmussa, 1999, 67-68)

En 1932, quand Nathalie Sarraute commence à écrire son premier livre, *Tropismes*, elle essaie de décrire des sensations, des mouvements intérieurs, « les tropismes » :

ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. (Sarraute 1999, 1554)

Notre hypothèse ici est que les tropismes de Nathalie Sarraute ont une ressemblance frappante avec les impressions, les sensations ressenties par Proust :

Ces sentiments particuliers, toujours quelque chose en nous s'efforce de les amener à plus de vérité, c'est-à-dire de les faire se rejoindre à un sentiment plus général, commun à toute l'humanité, avec lequel les individus et les peines qu'ils nous causent nous sont seulement une occasion de communier. (R² II, 418)

Mettre en mots les sensations à la limite de la conscience, ce qui est hors des mots, a exigé de Nathalie Sarraute une écriture qui convienne à cet objectif, la « recreation d'impressions », « dire » l'indicible. La création littéraire ne permettant pas, selon elle, la répétition des formes employées par ses prédécesseurs, elle a élaboré un style qui lui est propre, un style poétique, rythmique, sonore, « profondément marqué par l'oralité » (Sarraute, 1971). Dans ses essais critiques elle reconnaît pourtant l'influence importante d'auteurs comme Woolf, Dostoïevski et Proust sur sa conception littéraire. En nous basant sur *Etudes de style* de Leo Spitzer, reconnu comme « grand maître de la stylistique », regardons de plus près si et dans quelle mesure Nathalie Sarraute aurait récrit Proust.

Le rythme de la phrase et la phrase proustienne

On [l'écrivain] doit être préoccupé uniquement de l'impression ou de l'idée à traduire. Les yeux de l'esprit sont tournés au-dedans, il faut s'efforcer de rendre avec la plus grande fidélité possible le modèle in-

térieur. On n'a pas trop de toutes ses forces de soumission au réel, pour arriver à faire passer l'impression la plus simple en apparence, du monde de l'invisible dans celui si différent du concret où l'ineffable se résout en claires formules. (Proust, 1994, 341)

Selon Leo Spitzer, le rythme de la phrase est « l'élément déterminant dans le style de Proust, directement lié à la façon dont Proust regarde le monde : ces phrases complexes, que le lecteur doit démêler, reflètent l'univers complexe que Proust contemple » (Spitzer, 1970, 398). La participation du lecteur est exigée. Spitzer constate plusieurs caractéristiques de la longue phrase proustienne, entre autres la séparation du premier plan et de l'arrière-plan par la ponctuation (tirets, parenthèses) ou la reprise d'un membre de phrase, les descriptions ralenties et microscopiques, la création d'un équilibre de la phrase par les triades symétriques (entre autres la règle des trois adjectifs), la terminaison sur des membres de phrase dissymétriques et la progression vers la fin de la phrase (cf. Spitzer, 400-411).

En analysant le style de Nathalie Sarraute dans *Tropismes*, on pourrait constater plusieurs aspects de la phrase proustienne dans ses textes. Quant à la longueur des phrases, il y a alternance de phrases longues, complexes et de phrases courtes, simples. Dans les phrases complexes, on pourrait détecter quelques éléments retardants appliqués par Proust. Leo Spitzer donne comme exemple de la séparation du premier plan et de l'arrière-plan appliqué par Proust, le passage suivant (nous soulignons) :

il était déjà prêt à passer la porte de l'atelier quand il s'entendait rappeler par ces mots [*séparation par parenthèses*] par ces mots [*reprise d'un membre de phrase*] qu'Odette lui jetait, comme il était déjà sur le seuil [...]. (R² I, 292-293)

Dans le passage suivant, Nathalie Sarraute semble se servir du même procédé :

Ils ne cherchaient jamais à se souvenir de la campagne où ils avaient joué autrefois, ils ne cherchaient jamais à retrouver la couleur et l'odeur de la petite ville où ils avaient grandi, ils ne voyaient jamais surgir en eux, [*séparation par trois subordonnées introduites par l'adverbe 'quand'*] quand ils marchaient dans les rues de leur quartier, quand ils regardaient les devantures des magasins, quand ils passaient devant la loge de la concierge et la saluaient très poliment, ils ne voyaient jamais se lever dans leur souvenir [*reprise du membre de la phrase 'ils ne voyaient jamais surgir en eux'*] un pan de mur inondé de vie, ou les pavés d'une cour, intenses et caressants, ou les marches douces d'un perron sur lequel ils s'étaient assis dans leur enfance. (*Tropismes* III, 6, nous soulignons)¹

On rencontre encore le même phénomène dans le passage suivant de *Tropismes* :

Il paraissait certain, [*de nouveau séparation par des subordonnées, cette fois-ci introduites par 'quand' et 'que'*] quand on ouvrait la porte et qu'on voyait l'escalier, plein d'un calme implacable, impersonnel et sans couleur, un escalier qui ne semblait pas avoir gardé la moindre trace des gens qui l'avaient parcouru, pas le moindre souvenir de leur passage, quand on se mettait derrière la fenêtre de la salle à manger et qu'on regardait les façades des maisons, les boutiques, les vieilles femmes et les petits enfants qui marchaient dans la rue, [*reprise du membre de la phrase*] il paraissait certain qu'il fallait le plus longtemps possible – attendre, demeurer ainsi immobile, ne rien faire, ne pas bouger, que la suprême compréhension, que la véritable intelligence,

¹ On note l'analogie avec la thématique proustienne dans ce passage.

c'était cela, ne rien entreprendre, remuer le moins possible, ne rien faire. (*Tropismes* V, 9, nous soulignons)

Tout comme les membres de phrases entre parenthèses chez Proust, les subordonnées chez Nathalie Sarraute créent un mouvement, une accumulation d'événements, une tension qui aboutit pourtant à une situation de repos, d'immobilité : être assis, ne rien faire.

Spitzer signale l'importance des triades symétriques en tant qu'élément retardant dans l'œuvre de Proust. Elles se présentent le plus souvent sous forme d'adjectif. Proust élabore la « règle des trois adjectifs » dans *Sodome et Gomorrhe* », où il critique l'inversion de la progression attendue :

la marquise avait appris simultanément à écrire et à jouer Chopin. C'était l'époque où les gens bien élevés observaient la règle d'être aimables et celle dite des trois adjectifs. Mme de Cambremer les combinait toutes les deux. Un adjectif louangeur ne lui suffisait pas, elle le faisait suivre (après un petit tiret) d'un second, puis (après un deuxième tiret) d'un troisième. Mais ce qui lui était particulier, c'est que, contrairement au but social et littéraire qu'elle se proposait, la succession des trois épithètes revêtait dans les billets de Mme de Cambremer l'aspect non d'une progression, mais d'un *diminuendo*. Mme de Cambremer me dit dans cette première lettre qu'elle avait vu Saint-Loup et avait encore plus apprécié que jamais ses qualités « uniques – rares – réelles », et qu'il devait revenir avec un de ses amis [...], et que si je voulais venir avec eux ou sans eux dîner à Féterne, elle en serait « ravie – heureuse – contente ». Peut-être était-ce parce que le désir d'amabilité n'était pas égalé chez elle par la fertilité de l'imagination et la richesse du vocabulaire que cette dame, tenant à pousser trois exclamations, n'avait la force de donner dans la deuxième et la troisième qu'un écho affaibli de la première. (R² III, 336)

Selon Luc Fraisse, l'adjectif serait « le noyau de la phrase chez Proust », il jouerait un rôle équivalent « à la touche impressionniste » (Fraisse, 1995, 132, 133). Les triades permettent de donner une multiplication de facettes : « l'accumulation vise à produire une somme de sensations qui traduise, par une sorte de *fondus disparates*, la richesse de l'impression originale, décomposée en autant de facettes que d'épithètes, mais harmonisée par le halo que chaque épithète projette sur ses voisines » (Fraisse, 1995, 133).

On peut constater également les triades symétriques dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Dans le texte de *Tropismes* III susmentionné « la règle des trois adjectifs » proustienne semble être appliquée : « une salle nue, grise et tiède », et « aux yeux pâles, luisantes et lisses ». Dans le deuxième passage cité (*Tropismes* V, 9), par exemple, on rencontre « un calme implacable, impersonnel et sans couleur », mais également des triades symétriques sous forme de substantifs, « les façades des maisons, les boutiques, les vieilles femmes et les petits enfants » et d'infinitifs, « ne rien faire, ne pas bouger, ne rien entreprendre », et « attendre, demeurer ainsi immobile, remuer le moins possible ». Selon Spitzer, la triade chez Proust, « par son organisation symétrique autour d'un élément central, a quelque chose de définitif » (Spitzer, 409). Chez Nathalie Sarraute on a plutôt l'impression que la triade est appliquée pour tenter de décrire les tropismes ressentis, ce qui implique que c'est une action « ouverte », qui suit les sinuosités de la pensée, plus spécifique de la sous-conversation. Tout comme chez Proust, les adjectifs sont multiples dans la phrase sarrautienne, et peut-être pour la même raison que souligne Luc Fraisse : la touche impressionniste. Car afin de communiquer les tropismes, Nathalie Sarraute semble avoir besoin de plusieurs adjectifs qui puissent traduire une certaine image. Les répétitions sont également un moyen stylistique de rallonger la phrase, comme dans le deuxième texte : « l'escalier, un escalier », « la moindre trace, le moindre souvenir ».

Un autre élément de la phrase proustienne, la progression vers la fin, se retrouve également dans l'œuvre de Nathalie Sarraute et selon Noël Dazord c'est surtout dans *Tropismes* qu'on peut trouver les phrases à progression vers la fin : des « phrases à chute ». Ses phrases à chute seraient « héritées d'une tradition littéraire » (Dazord, 126) de Flaubert et de Proust, « calculée dans ses sinuosités » (Dazord, 123) afin de créer un certain suspense à travers les éléments retardants qu'on vient d'étudier. Les deux exemples suivants illustrent ces phrases à chute :

Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines, ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'éloigner. Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d'eux, *attendaient*. (*Tropismes* I, 3, nous soulignons)

Avant qu'il ait eu le temps de se jeter sur eux – avec cet instinct sûr, cet instinct de défense, cette vitalité facile qui faisait leur force inquiétante, ils se retournaient sur lui, et d'un coup, il ne savait comment, *l'assommerait*. (*Tropismes* II, 5, nous soulignons)

Les phrases à chute ont « l'effet de chute conclusive sur un seul terme » (Dazord, 123) après des énumérations, des méandres de la pensée dans l'évolution de la phrase et dans les deux exemples, on peut effectivement constater cet effet. Nous partageons le point de vue de Spitzer en ce qui concerne l'objectif de Proust d'arriver à ce style spécifique et nous soutenons la thèse que Nathalie Sarraute ait voulu créer ici et là, pour les mêmes raisons, des phrases proustiennes en essayant de décrire les tropismes :

ce tâtonnement inquiet des phrases a pour but de compléter par le rythme de la phrase les analyses détaillées, impressionnistes, dans lesquelles se complaît Proust. Le

rythme, autant que l'analyse, dépeint la naissance dans l'âme d'une impression de réalité, le « devenir-réel », souvent si difficile à atteindre [...]. Dans ces répétitions, ces recommencements, ces gradations ne sent-on pas quelque chose comme l'obscur besoin qu'a toute créature (et l'artiste Proust) de créer et bâtir de la réalité, quelque chose comme un effort en direction de l'être, la recherche passionnée de la vraie vie ? (Spitzer, 423)

Dans la phrase proustienne Spitzer distingue différents moyens de liaison : l'anticipation de l'accord grammatical, l'emploi d'un démonstratif, les tournures participiales et relatives, le subjonctif comme le mode de la subordination, les propositions subordonnées au second degré, le discours indirect pour un effet de pseudo-subjectivité. En analysant le passage suivant pris du texte XXII de *Tropismes*, on peut reconnaître une multitude de caractéristiques de la phrase proustienne :

De temps à autre, seulement, quand il était trop fatigué, [...] il se permettait de partir seul faire un petit voyage. Et là-bas, quand il se promenait à la tombée du jour, dans les ruelles recueillies sous la neige, pleines de douce indulgence, il frôlait de ses mains les briques rouges et blanches des maisons et, se collant au mur, de biais, craignant d'être indiscret, il regardait à travers une vitre claire, dans une chambre au rez-de-chaussée où l'on avait posé devant la fenêtre des pots de plantes vertes sur des soucoupes de porcelaine, et d'où, chauds, pleins, lourds d'une mystérieuse densité, des objets lui jetaient une parcelle - à lui aussi, bien qu'il fût inconnu et étranger - de leur rayonnement ; où un coin de table, la porte d'un buffet, la paille d'une chaise sortaient de la pénombre et consentaient à devenir pour lui, miséricordeusement pour lui aussi, puisqu'il se tenait là et attendait, un petit morceau de son enfance. (*Tropismes* XXII, 30)

Nathalie Sarraute applique également des moyens de liaisons : insertion de propositions subordonnées, description ralentie et microscopique du regard du personnage, de la rue vers la maison, à travers la vitre dans une chambre vers une parcelle de différents objets qui, sortant de la pénombre, lui rappellent son enfance, propositions introduites par l'adverbe « où », tournures participiales. On peut de nouveau constater une progression vers la fin, qui est la partie la plus importante de la phrase : « un petit morceau de son enfance ».

La triade symétrique est présente dans ce passage : « chauds, pleins, lourds », « un coin de table, la porte d'un buffet, la paille d'une chaise ». Les phrases les plus longues de Proust seraient liées aux thèmes du temps, de la mémoire, du sommeil et de la chambre (Gros, 1981, 71). Ce passage, une des plus longues phrases de *Tropismes*, est également associé à la mémoire car la chambre est ici liée au phénomène « proustien » de la mémoire involontaire : un coin de table, la porte d'un buffet, la paille d'une chaise font surgir « un petit morceau de son enfance ». Dans ce passage, la connotation négative, « miséricordieusement », est pourtant en contraste avec l'atmosphère de Combray. La résurgence d'une sensation passée prendra une place importante dans toute l'œuvre de Nathalie Sarraute.

Le pouvoir des mots

L'œuvre de Proust est caractérisée par une grande sensibilité au langage. En exprimant entre autres les sensations intérieures, dont il témoigne dans sa critique littéraire et dans son œuvre romanesque sous forme de réflexions métadiscursives, Proust est surtout préoccupé de l'effet du langage. C'est de notoriété publique que Proust travaillait sans cesse ses textes. Spitzer distingue plusieurs méthodes utilisées par Proust. Tout d'abord, il mentionne le fait que Proust « traite la parole comme une manifestation biologique de toute une personnalité, et de même que chez Proust les sens, les arts, les mouvements de l'âme ont entre eux des affinités, à la parole prononcée sont associés un geste, une mimique, et surtout une âme, un accent » (Spitzer, 436). La musicalité du récit, l'oralité de ses textes sont des caractéristi-

ques de l'œuvre de Proust. Puis, Spitzer note le transfert des sensations ressenties dans une langue écrite, de sorte que « lentement, laborieusement, Proust nous fait toucher les fibres optiques et acoustiques de l'impression produite par un fait de langue » (Spitzer, 437) :

Elle [la mère du narrateur] retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut l'accent cordial qui leur préexiste et qui les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui, elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue (R² I, 42).

Retrouver « l'accent cordial qui leur préexiste et qui les dicta » (R² I, 42), c'est par excellence ce que Nathalie Sarraute veut réaliser dans son œuvre. Elle désire exprimer ces mouvements qui se trouvent aux limites de la conscience, en quelque sorte sous le langage, des sensations qui sont encore plus profondes que celles qu'envisageait Proust : « la seule chose dont je sois sûre, c'est la sincérité de mon effort pour dégager une sensation qui me paraissait encore inexprimée, pour la débarrasser de ce qui l'encombre, comme je le pouvais, de la faire vivre au moyen du langage »². Il est concevable que cet objectif de Nathalie Sarraute aille de pair avec une grande sensibilité au langage.

Dans sa conférence, « Le langage dans l'art du roman », Nathalie Sarraute s'explique sur l'importance du langage et elle énumère les qualités recherchées du langage (Sarraute, 1686). Des ressemblances avec l'art langagier de Proust se révèlent.

² Nathalie Sarraute, www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/sarraute/03.html, page consultée le 8/10/2006

Retrouver ou découvrir des mots fait penser aux trois moyens appliqués par Proust : créer des mots nouveaux pour y attacher les sensations (« faire catleya » par exemple), attacher des sensations à des mots non fixés conceptuellement (les sensations qu'éprouve le héros-narrateur devant le nom de Swann) et attacher une sensation de mystère à des mots déjà fixés conceptuellement, dont le trait caractéristique extérieur serait l'emploi de la majuscule (Spitzer, 442). Le terme « tropisme », terme emprunté à la botanique ou à la zoologie et qui constitue le titre du premier livre de Nathalie Sarraute, est un exemple par excellence de l'attachement d'un sens différent à un mot déjà fixé conceptuellement. Ce n'est pas dans *Tropismes*, mais dans *L'Usage de la parole* que l'on trouve un exemple de l'attachement d'une sensation de mystère à des mots déjà fixés conceptuellement. Dans le texte « Le mot Amour », Nathalie Sarraute reflète sur le thème de l'amour (Sarraute, 946). Là elle se sert également de majuscules pour des notions prises dans un sens mythique, comme « amour », « ennui », « éloignement », « mépris » et « haine ». Nathalie Sarraute a, tout comme Proust, « retrouvé ses mots » dans un vocabulaire scientifique³ afin de trouver « un mot rare, un ornement qui rehaussera l'éclat de l'ensemble » (Sarraute, 1106), surtout dans le domaine de la biologie, de la géologie, ce qui pourrait être expliqué par le lien avec l'origine du mot « tropisme ». Dans son étude, « Mes mots à moi » : aperçus lexicométriques sur l'œuvre de Nathalie Sarraute », Michel Bernard montre qu' il y a effectivement des listes de « mots rares » dans cette œuvre (Bernard, 2003, 65). Ils y sont insérés le plus souvent intégralement, dans une énumération qui facilite la compréhension, mais on les trouve aussi de façon indépendante, comme, par exemple, « une légère tendance à l'asthénie » (*Tropismes* XXII,30).

³ Leo Spitzer, *Etudes de style*, 447 en ce qui concerne Proust, et Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, 362 en ce qui concerne Nathalie Sarraute.

Dans l'œuvre de Proust, Spitzer a remarqué un usage fréquent des adjectifs précédés du préfixe *-in/-im*, phénomène qu'on retrouve également dans *Tropismes*, (*inconnu, impalpable, indéfini, implacable, immobile*) et il explique : « L'infinité du processus de la vie intérieure et l'infinité des détails notés se reflètent dans ces formations en *-in*, auxquelles ces formations en *in...able* ajoutent l'impuissance de l'homme à pénétrer ces infinités » (Spitzer, 450). Cette constatation est applicable à l'écriture de Nathalie Sarraute, elle-même si préoccupée de la transmission des tropismes en langage et qui, vu le nombre des adjectifs en *-in*, a clairement eu recours au même procédé que Proust afin d'atteindre cet objectif.

En mettant en lumière les tropismes, Nathalie Sarraute témoigne d'une sensibilité extrême aux paroles et à tout ce qui entoure la communication verbale, comme « la teneur particulière de la voix, les accidents de la prononciation et de l'élocution jusqu'à la gestuelle et à la posture, en passant par la mimique et l'expression du regard », (Pierrot, 124). Jean Pierrot remarque à juste titre que cette sensibilité « n'est pas une invention de [Nathalie Sarraute]. On sait par exemple quel soin, avant elle, Proust avait pris de relever ces éléments en ce qui concerne les personnages qu'il nous présente » (Pierrot, 124). Dans *L'ère du soupçon* Nathalie Sarraute confirme que

... il n'est pas exagéré de dire qu'il [Proust] a plus qu'aucun autre romancier excellé dans les descriptions très minutieuses, précises, subtiles, au plus haut degré évocatrices, des jeux de physionomie, des regards, des moindres intonations et inflexions de voix de ses personnages, renseignant le lecteur, presque aussi bien que pourrait le faire le jeu des acteurs, sur la signification secrète de leurs paroles (Sarraute, 1602).

Le deuxième texte de *Tropismes* par exemple, révèle l'effet ressenti des paroles énoncées, en montrant comment le personnage

principal ressent les banalités du langage comme un supplice mental et physique :

Il lui semblait qu'alors, dans un déferlement subit d'action, de puissance, avec une force immense, il les [les paroles banales] secouerait comme de vieux chiffons sales, les tor-drait, les déchirerait, les détruirait complètement. Mais il savait aussi que c'était probablement une impression fausse. Avant qu'il ait le temps de se jeter sur eux – avec cet instinct sûr, cet instinct de défense, cette vitalité facile qui faisait leur force inquiétante, ils se retourneraient sur lui et, d'un coup, il ne savait comment, l'assommeraient. (*Tropismes* II, 5)

Le texte XIV est également consacré à la sensibilité et à la cruauté provoquée par le langage verbal et non-verbal :

Toujours fixés sur elle, comme fascinés, ils surveillaient avec effroi chaque mot, la plus légère intonation, la nuance la plus subtile, chaque geste, chaque regard ; ils s'avançaient sur la pointe des pieds [...]. Mais parfois cela sortait d'eux, des plaisanteries stupides, des ricanements, d'atroces histoires d'anthropophages, cela sortait et éclatait sans qu'ils pussent le retenir. Et elle se repliait doucement – oh ! – c'était trop affreux ! (*Tropismes* XIV, 20)

Dans les ouvrages qui suivent *Tropismes*, Nathalie Sarraute va élaborer l'effet de la communication verbale et non-verbale. Cet effet constitue un des éléments des tropismes qu'elle cherche à décrire, car la communication verbale et non-verbale résulte en une réaction tropismique : « le corps ne se trompe jamais : avant la conscience, il enregistre, il amplifie, il rassemble et révèle au dehors avec une implacable brutalité les multitudes d'impressions infimes, insaisissables, éparses » (Pierrot, 125). Nathalie Sarraute s'efforce alors de traduire en paroles les tropismes engendrés par des paroles énoncées. Nathalie Sarraute attribue aux mots un pouvoir dominant, total qui est souvent violent. Dans

L'ère du soupçon elle explique que les mots sont « l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace d'innombrables petits crimes » (Sarraute, 1597). A partir de *Les Fruits d'or*, ce sont surtout les mots et leurs effets qui préoccupent Nathalie Sarraute dans ses romans, ses pièces de théâtre, surtout dans *L'Usage de la parole*, comme l'indique le titre. Dans un sens, on pourrait soutenir que Nathalie Sarraute personnifie les mots, « mes véritables personnages, mes seuls personnages, ce sont les mots » (Jefferson, 2000, 62). Dans son dernier livre, *Ouvrez*, les mots sont effectivement les seuls personnages du texte. Afin d'exprimer les effets provoqués par les mots, elle a souvent recours à l'écriture analogique.

L'écriture analogique

la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. (R² IV, 486)

L'analogie est un élément important de l'esthétique de Proust comme de celle de Nathalie Sarraute. Dans la *Recherche*, le héros-narrateur se livre à l'introspection afin de trouver le sens des énigmes de l'existence. A travers des associations libres, des comparaisons, des images et surtout des métaphores, il cherche à recréer les impressions, à traduire ce monde intérieur. L'objectif que se pose Nathalie Sarraute, décrire les tropismes, exige un travail équivalent à ce que fait le héros-narrateur de Proust. Elle essaie de faire revivre, d'éprouver elle-même les tropismes qu'il lui faut décrire. Et, comme l'explique Micheline Tison Braun « l'efficacité de l'image vient de ce qu'elle offre une expression plus vraie, plus juste, de la réalité mentale. L'image ici n'est pas une métaphore – ou une allégorie – destinée à faciliter la compréhension ; ce n'est pas une transcription, une traduction de la pensée à l'usage des esprits débiles. C'est la pensée même en train d'éclore, la « matière mentale » avant son élaboration – et

sa déformation – par l'intelligence » (Tison Braun, 22). Tout comme chez Proust, l'écriture analogique lui sert à révéler aux lecteurs les sensations éprouvées antérieurement au langage. Les comparaisons, les métaphores et les métaphores filées constituent le moyen de décrire les tropismes, elles sont essentielles dans l'écriture sous-conversationnelle, car

tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot – pas même les mots du monologue intérieur – ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême [...], il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. (Sarraute, 1554)

L'écriture sous-conversationnelle de Nathalie Sarraute consiste en effet à « ramener l'abstrait des noms-concepts au concret des images métaphoriques et comparatives » (Adert, 218).

Plusieurs critiques ont relevé que les comparaisons sarrautiennes ont souvent un rapport avec les sciences. Ainsi, selon Jean Pierrot entre autres, Nathalie Sarraute a recours aux images liées à l'univers de la science ou de la technique : géologie, physique, chimie, biologie, anatomie, médecine, chirurgie, technique, domaine militaire, qui ont chacun avec leur vocabulaire spécifique, ce que nous venons de montrer dans le paragraphe précédent. Les images animalières seraient utilisées le plus fréquemment par Nathalie Sarraute pour « qualifier des conduites humaines et décrire des individus » (Pierrot, 362), le règne végétal pour exprimer l'inanimé. Ces images sont mises en rapport avec la signification du mot « tropisme » et cette constatation a mené les critiques à conclure que *Tropismes* pourrait être qualifié comme une série de poèmes en prose (Adert, 218). Micheline Tison Braun doute du fait que les images sarrautiennes constituent la poéticité du texte. Bien qu'elle souligne la fonction fictionnalisante, on pourrait soutenir que la fiction est rendue poétique dans un sens par l'emploi de l'écriture analogique, tout comme on pourrait le constater chez Proust. Regardons de plus

près le procédé de l'écriture analogique chez Proust et Nathalie Sarraute.

Spitzer signale que Proust utilise souvent la forme du « comme » de la comparaison achevée afin de « dessiner les diverses tendances concurrentes, l'influence mutuelle des images » (Spitzer, 460) :

les pigeons dont les beaux corps irisés qui ont la forme d'un cœur et sont *comme* les lilas du règne des oiseaux [...] (R², I, 400, nous soulignons).

Nathalie Sarraute fait un usage abondant de ce type de comparaison dans *Tropismes* notamment :

C'était ce qu'il pensait, écoutant, étendu sur son lit, pendant que *comme* une sorte de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement [...]. Il lui semblait qu'alors, dans un déferlement subit d'action, de puissance, avec une force immense, il les secouerait *comme* de vieux chiffons sales, les tordrait, les déchirerait, les détruirait complètement (*Tropismes* II, 5, nous soulignons),

Ils avaient tous les trois de longues têtes aux yeux pâles, luisantes et lisses *comme* de grands œufs d'ivoire (*Tropismes* III, 7, nous soulignons),

Ce bruit soudain de l'eau dans ce silence suspendu, ce serait *comme* un signal, *comme* un appel vers eux, ce serait *comme* un contact horrible, *comme* de toucher avec la pointe d'une baguette une méduse et puis d'attendre avec dégoût qu'elle tressaille tout à coup, se soulève et se replie. (*Tropismes* V, 9, nous soulignons)

Les comparaisons lui servent à intensifier l'image (yeux pâles – œufs d'ivoire), ou même à intensifier l'action : « leur pensée »

est comparée à « une sorte de bave poisseuse », comparaison soutenue par les verbes qui suivent : « s'infiltrer », « se coller », « tapisser ». Les tropismes étant si difficiles à saisir par l'écriture, il est concevable que l'écrivain ait besoin de plusieurs façons de les exprimer, comme le montre le troisième exemple. Nathalie Sarraute compare « ce bruit soudain de l'eau » quatre fois de façon différente, la quatrième comparaison donnant une image animalière.

Une autre forme de la comparaison qu'on retrouve souvent chez les deux auteurs, bien que ce ne soit pas au même plan, est la comparaison hypothétique en *comme si*, afin d'atteindre une couche plus profonde dans le récit :

Ce simple croquis bouleversait Swann parce qu'il lui faisait tout d'un coup apercevoir qu'Odette avait une vie qui n'était pas tout entière à lui [...] ; il se promettait de lui demander où elle allait, à ce moment-là, *comme si* dans toute la vie incolore – presque inexistante, parce qu'elle lui était invisible – de sa maîtresse, il n'y avait qu'une seule chose en dehors de tous ces sourires adressés à lui. (R² I, 237, nous soulignons)

Les gloses en *comme si* soutiennent ou fortifient le récit. Spitzer fait référence à la théorie de Pongs, l'auteur de *Das Bild in der Dichtung* (Pongs, 1960, 165), qui distingue deux comparaisons hypothétiques en *comme si* : a. pure séparation « responsable » entre la sphère du réel et la sphère de l'image et b. une fiction subjective, un « arbitraire subjectif dont le pouvoir souverain nous amène finalement à reconnaître que la réalité elle-même ne prend forme à nos yeux que par le canal de fictions humaines ». Spitzer est d'avis que chez Proust on retrouve les deux : « Proust se plaît à séparer la sphère du réel et la sphère de l'image parce qu'il voulait montrer l'édifice de fictions qu'est notre réalité » (Spitzer, 472).

Regardons de plus près le passage suivant :

Et il sentait filtrer de la cuisine la pensée humble et crasseuse, piétinante, piétinant toujours sur place, toujours sur place, tournant en rond, en rond, *comme* s'ils avaient le vertige mais ne pouvaient pas s'arrêter, *comme* s'ils avaient mal au cœur mais ne pouvaient pas s'arrêter [...]. (*Tropismes* II ,4, nous soulignons)

On pourrait conclure qu'il y a séparation entre le réel et l'image, mais en même temps, tout comme chez Proust, on voit nettement que l'action perçue par le personnage est ressentie comme sa réalité : avoir le vertige, avoir mal au cœur. Une autre forme de comparaison qu'on rencontre chez les deux auteurs est l'usage d'autres termes comparatifs, comme par exemple *ressembler à, tel, ainsi, pareil à* ou bien *semblable à* :

On leur offrait une existence à la fois dépouillée et protégée, une existence *semblable à* une salle d'attente dans une gare de banlieue déserte, une salle nue, grise et tiède, avec un poêle noir au milieu et des banquettes en bois le long des murs. (*Tropismes* III, 6, nous soulignons)

La métaphore – voie royale chez Proust – constitue pour Nathalie Sarraute un outil efficace pour exprimer les sensations éprouvées dans les tropismes, et elle s'en sert dès *Tropismes*, dont le titre même est un terme métaphorique :

Dans l'après-midi elles sortaient ensemble, menaient la vie des femmes. Ah ! cette vie était extraordinaire ! Elles allaient dans des « thés » [...]. Tout autour c'était une volière pépiante, chaude et gaîment éclairée et ornée [...]. Elles, elles, elles, toujours elles, voraces, pépiantes et délicates. (*Tropismes* X, 15)

Lors d'un entretien avec Simone Benmussa, Nathalie Sarraute explique comment elle procède :

C'est dans *Les Fruits d'or* – quand ils disent : « C'est très beau ». Normalement il s'agit d'une impression globale. Quand quelqu'un dit : « C'est très beau », sans vraiment le penser, toutes les sensations que j'essaye de montrer viennent en même temps, mais je suis obligée de les décomposer : « C'est très beau... » et je l'accompagne d'une métaphore pour montrer ce qu'on ressent à ce moment-là. Puis je recommence « c'est très beau », une autre métaphore, « c'est très beau », une autre métaphore et ainsi plusieurs fois pour arriver à reconstituer quelque chose qu'on ressent globalement. (Benmussa, 141)

Le quatrième texte de *Tropismes* est une illustration de ce procédé. Dans ce texte, Nathalie Sarraute décrit la façon dont quelques femmes ressentent une « lutte » verbale infligée par un homme, à l'aide de la métaphore filée des danseuses dirigées par l'homme dans une « danse verbale qui trébuche en un véritable « faux pas »⁴ :

Il leur semblait parfois qu'elles ne cessaient de regarder en lui une baguette qu'il maniait tout le temps comme pour les diriger, qu'il s'agitait doucement pour les faire obéir, comme un maître de ballet. Là, là, là, elles dansaient, tournaient et pivotaient, donnaient un peu d'esprit, un peu d'intelligence, mais comme sans y toucher, mais sans jamais passer sur le plan interdit qui pourrait lui déplaire [...]

Allez donc ! En avant ! Ah, non, ce n'est pas cela ! En arrière ! En arrière ! Mais oui, le ton enjoué, oui, encore, doucement, sur la pointe des pieds, la plaisanterie et l'ironie [...]

Quel épuisement que cette dépense, ce sautaillement perpétuel devant lui : en arrière, en avant, en avant, en avant, et

⁴ Dans le texte : Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, Tropismes*, Notes et variantes par Valérie Minogue, 1735.

en arrière encore, maintenant mouvement tournant autour de lui, et puis encore sur la pointe des pieds [...] pour lui procurer cette jouissance. (*Tropismes* IV, 7)

Cet exemple montre comment Nathalie Sarraute ramène l'abstrait au concret ; la métaphore filée a une fonction poétique, soutenue par le rythme et les répétitions : elle a créé un véritable « ballet verbal ».

L'emploi de la métaphore par Sarraute étant mis en rapport avec Proust (Vernière-Plank, 1967, 74), on trouve une référence directe à Proust dans un cas de métonymie, une figure de style souvent appliquée par Proust dans le texte XII de *Tropismes*. Il s'agit de l'œuvre de Proust, mal comprise et critiquée à l'époque mais que Nathalie Sarraute fut une des premières à admirer. A travers le professeur rationaliste du Collège de France, elle critique le traitement injuste de Proust. Tout au long du passage, l'œuvre de Proust (et de Rimbaud en même temps) est comparée à la personne de Proust, chose critiquée par Proust dans *Contre Sainte Beuve* : l'œuvre ne s'explique pas par l'homme :

Il se plaisait à farfouiller [...] dans les dessous de Proust ou de Rimbaud [...].

Ils ne doivent pas vous démonter. Tenez, ils sont entre mes mains comme des petits enfants tremblants et nus, et je les tiens dans le creux de ma main devant vous comme si j'étais leur créateur, leur père [...].

Evitant les boutiques pleines de jolis objets, [...] Rimbaud ou Proust, arrachés de la vie, rejetés hors de la vie et privés de soutien, devaient errer sans but le long des rues, ou somnoler, la tête tombant sur la poitrine, dans quelque square poussiéreux. (*Tropismes* XII, 18-19)

Chez Proust et Sarraute l'écriture analogique consiste, outre les comparaisons achevées et les métaphores, en comparaisons spécifiques, comme la synesthésie et la personnification. Le caractère métaphorique de la synesthésie s'explique par le fait que comparé et comparant appartiennent à deux domaines sensoriels

différents. La personnification est une figure métaphorique où le comparant est un être humain, une personne, tandis que le comparé ne l'est pas (Chenoufi, 1994, 55, 83). L'exemple suivant illustre comment Proust applique ces deux figures de style :

Avant d'y arriver [au parc de M. Swann], nous rencontrions, venue au-devant des étrangers, l'odeur de ses lilas. Eux-mêmes, d'entre les petits cœurs verts et frais de leurs feuilles, levaient curieusement au-dessus de la barrière du parc, leurs panaches de plumes mauves ou blanches que lustrait, même à l'ombre, le soleil où elles avaient baigné. Quelques-uns, à demi cachés par la petite maison en tuiles appelée maison des Archers, où logeait le gardien, dépassaient son pignon gothique de leur rose minaret. Les Nymphes du printemps eussent semblé vulgaires, auprès de ces jeunes houris qui gardaient dans ce jardin français les tons vifs et purs des miniatures de la Perse. Malgré mon désir d'enlacer leur taille souple et d'attirer à moi les boucles étoilées de leur tête odorante, nous passions sans nous arrêter [...] Le temps des lilas approchait de sa fin ; quelques-uns effusaient encore en hauts lustres mauves les bulles délicates de leurs fleurs, mais dans bien des parties du feuillage où déferlait [...] leur mousse embaumée, se flétrissait, diminuée et noircie, une écume creuse, sèche et sans parfum. (R² I, 133-134)

Dans ce fragment *les petits cœurs frais, leur tête odorante et une écume sans parfum* sont quelques exemples des associations synesthésiques qu'on peut retrouver en abondance dans l'œuvre de Proust, surtout en rapport avec le son et la couleur. Les personnifications sont nombreuses dans ce fragment, comme par exemple *leurs panaches de plumes ont baigné, ces jeunes houris, leur taille souple, les boucles étoilées de leur tête odorante*. Le fragment suivant, pris du texte XVII de *Tropismes*, montre comment Nathalie Sarraute utilise les différentes métaphores et son procédé fait penser au procédé de Proust :

Les taillis broussilleux étaient percés de carrefours où convergeaient symétriquement des allées droites. L'herbe était rare et piétinée, mais sur les branches des feuilles fraîches commençaient à sortir ; elles ne parvenaient pas à jeter autour d'elles un peu de leur éclat et ressemblaient à ces enfants au sourire aigrelet qui plissent la figure sous le soleil dans les salles d'hôpital. [...] Leurs paroles, mêlées aux inquiétants parfums de ce printemps chétif, pleines d'ombres où s'agitaient des formes confuses, l'enveloppaient. (*Tropismes* XVII, 24)

La synesthésie et la personnification se rapprochent en considérant la dernière phrase de ce fragment : les *inquiétants parfums de ce printemps chétif*. Jean-Yves Tadié remarque par rapport à ce texte une autre ressemblance avec Proust : l'emploi de l'imparfait « qui semblait à Proust si mélancolique » (Sarraute, 1739). L'imparfait soutient effectivement, avec ces métaphores, l'atmosphère triste créée par Nathalie Sarraute dans le texte XVII. L'imparfait est d'ailleurs le temps qu'on retrouve surtout dans *Tropismes*. Dans les ouvrages qui suivent, elle va utiliser surtout le présent.

Nathalie Sarraute a recherché une écriture qui lui a permis de transcrire les tropismes, qu'elle considère comme les « gisements profonds d'un sol mental » (R² I, 182). A travers une analyse stylistique, nous avons pu constater que certains éléments de son écriture dans *Tropismes* présentent des ressemblances frappantes avec le style de Proust. La phrase proustienne avec ses éléments retardants, ses « tâtonnements » semble lui montrer la voie par excellence pour mettre en mots ce qui est hors des mots. Ainsi l'écriture analogique, si importante dans l'œuvre de Proust, est un élément primordial de l'esthétique de Nathalie Sarraute. Qu'il existe, dès *Tropismes*, un rapport avec l'écriture analogique de Proust nous paraît évident. Nathalie Sarraute continue à s'en servir dans toute son œuvre. Des analogies avec Proust restent à découvrir, non seulement au niveau de l'écriture

mais également en ce qui concerne la thématique, comme le montre le passage suivant, pris dans *Entre la vie et la mort*, dans lequel le protagoniste décrit le processus de son écriture, qu'il compare à la création d'une cathédrale, tout comme l'a fait Proust de la *Recherche*, bien qu'il faille noter la différence dans l'image de la cathédrale. Chez Proust on constate un registre 'élevé', tandis que chez Nathalie Sarraute la signification de la cathédrale est plutôt d'un registre 'bas' :

... avec les mots je construis ce monument à notre gloire à tous, cette cathédrale où vous pourrez vous recueillir et avec tous les autres exhiler vers le ciel muet vos nobles plaintes. Je saisis les mots, je les triture, je les assemble, je les cimente, je les dresse... Vous verrez ces voûtes et ces piliers, ils s'élancent... mes cris de désespoir comme un chant d'orgue... Elle fait de la main un signe qui veut dire : chut ! Allons, travaillez, au lieu de tant parler, ne laissez pas la veine s'épuiser, s'évaporer en bavardages la précieuse inspiration. Elle a refermé la porte. Elle s'éloigne en glissant, en faisant le moins possible craquer le plancher... Maintenant je suis seul. Cette fois, pour de bon. Elle n'a pas vu la fissure. L'image qu'elle a plaquée dessus aussitôt a tout recouvert : celle de la cathédrale superbe. (Sarraute, 660)

Bibliographie

- Laurent Adert, *Les mots des autres*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du Livre, Collection Signatures, 1999.
- Michel Bernard, « « Mes mots à moi » : aperçus lexicométriques sur l'œuvre de Nathalie Sarraute », dans *Nathalie Sarraute : Du tropisme à la phrase*, édité par Agnès Fontvielle et Philippe Wahl, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.

- A.M. Chenoufi, *La métaphore dans À la recherche du temps perdu*, Tunis, Faculté des Lettres de la Manouba, 1996.
- Noel Dazord, « La phrase en devenir de Nathalie Sarraute », dans *Nathalie Sarraute : Du tropisme à la phrase*, édité par Agnès Fontvielle et Philippe Wahl, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.
- Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995.
- Bernard Gros, *À la recherche du temps perdu – Marcel Proust*, Paris, Hatier, 1981.
- Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory, Questions of difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Paris, Librairie José Corti, 1990.
- Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung, Bd. I, Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg, Elwert, 1960.
- Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition réalisée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989.
- Marcel Proust, *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1994 sur <http://www-syscom.univ-mlv.fr/~vignat/Html/Proust/style1.html>, page consultée le 6/10/2006.
- Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, édition réalisée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- Leo Spitzer, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970.
- Micheline Tison Braun, *Nathalie Sarraute et la recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971.
- Marie-Laure Vernière-Plank, *Nathalie Sarraute : tradition et « modernité » d'une œuvre contemporaine*, New York, Fordham University, 1967.

LE ROMAN DE L'ÉCRIVAIN MYOPE

Fanny Daubigny

Nous nous proposons de soulever la question de la modernité de la vision dans la littérature française pour y examiner en particulier la myopie du narrateur dans A la Recherche du Temps Perdu et l'irruption de l'image floue dans le roman de Jean Rouaud, Le monde à peu près. Dans le roman de Proust et la génération d'écrivains qui s'en inspire, la myopie littéraire inaugure un espace narratif intermédiaire, dans lequel le flou de l'image poétique formule une nouvelle hypothèse esthétique. La myopie comme nouvelle méthode d'exploration poétique ne renvoie pas comme la critique de la fin du XIXème siècle l'a formulé, à une erreur de représentation, mais manifeste la marque du génie littéraire de son auteur.

Madame B...me racontait hier qu'elle avait eu tout temps la vue faible ; ses parents ne s'en avisèrent pas aussitôt, et ce n'est que vers l'âge de douze ans qu'on commença de lui faire porter des lunettes. « Je me souviens si bien de ma joie », me disait-elle, « lorsque, pour la première fois, je distinguai tous les petits cailloux de la cour. » – Lorsque nous lisons Proust, nous commençons de percevoir brusquement du détail où ne nous apparaissait jusqu'alors qu'une masse.

Billet à Angèle, André Gide¹

La modernité de la vision à la fin du XIXème siècle

Lorsque paraît en 1913 le premier volume de la *Recherche, Du Côté de chez Swann*, le roman de Marcel Proust vient poser à la

¹ Marcel Proust, *Lettres à André Gide*, Paris, Ides et Calendes, 1949, 102.

critique un problème d'interprétation nouveau. Comment faut-il, en effet, lire un texte qui, par ses descriptions interminables et son attention aux menus détails semble pécher par excès de myopie? Comment faut-il comprendre une oeuvre qui, en saisissant les effets du réel au travers de verres correcteurs, semble offrir une vision déformée de la réalité? Enfin, comment évaluer la qualité esthétique d'un livre, qui, par ses caractères illisibles, semble plonger le XX^{ème} siècle littéraire dans un nouvel obscurantisme du style?

Dès sa parution, le premier volet de *A la Recherche du Temps Perdu* enflamme donc les critiques. Emile Blanche, parmi les premiers, reproche au romancier son excès de myopie et le critique pour trop « regarde[r] les hommes avec une loupe ».² A ses détracteurs qui ne voient en lui qu'un « fouilleur de détails » (R² IV, 618), Proust rétorque que l'artiste agit en réalité à la manière de l'« oculiste » : en proposant un nouveau mode d'observation, il permet de corriger la vision erronée de ses lecteurs :

[...] Le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : « Maintenant, regardez. » Et voici que le monde [...] nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. » (R² II, 263)

Pour l'écrivain André Gide, lecteur de Proust, la réception du texte proustien ne fut pas sans poser non plus quelques problèmes. Après avoir refusé pour l'édition le manuscrit proustien en arguant des difficultés pour le lecteur d'un style illisible, trop attentif aux détails de la vie mondaine de l'aristocratie parisienne, le romancier confesse quelques années plus tard son erreur de jugement et de vision, et loue à son tour Marcel Proust

² Cité par Henri Bonnet, *Marcel Proust de 1907 à 1914 (1959)*, 2 vol., Paris, Nizet, 1971, T.I, 181.

comme l'un des génies littéraires du XX^{ème} siècle. En recourant lui aussi à l'analogie de l'artiste comme praticien, Gide dans une lettre adressée à Angèle en 1921, affirme que l'acuité visuelle de l'écrivain est, en fait, source de révélation esthétique. Lire Proust, affirme Gide, c'est un peu comme chausser des lunettes pour la première fois, « nous commençons de percevoir brusquement du détail où ne nous apparaissait jusqu'alors qu'une masse. »³

L'intérêt de la question de la vision myope à la fin du XIX^{ème} siècle est donc central si l'on considère en particulier le débat de fond qui anime la scène intellectuelle et artistique française durant cette période. La critique de l'hyper-sensibilité visuelle proustienne n'est en fait qu'une expression de la polémique qui partage les théoriciens de l'époque sur la question de la composition d'une œuvre. Une œuvre artistique doit-elle obéir au principe de l'unité, dans laquelle la partie renvoie au tout, ou au contraire doit-elle obéir au principe de l'hétérogénéité, dans laquelle la partie n'est pas tout à fait solidaire du tout? Pour le narrateur de la *Recherche*, lui-même, la question reste d'ailleurs sans réponse. A la fin du *Temps Retrouvé*, le héros ne sait toujours pas quelle forme donner à son œuvre. Le roman proustien prendra-t-il la forme d'une « église » (R² IV, 618), dans laquelle chaque partie reflète l'essence divine de son créateur ou au contraire ressemblera-t-elle à ce « monument druidique au sommet d'une île » (R² IV, 618), où le centre est partout et la circonférence, nulle part ?

Si le choix de l'indétermination quant à la forme à donner au roman s'avère être aussi de la part de l'écrivain une méthode efficace pour détourner subtilement les attaques des critiques, il n'en demeure pas moins que l'auteur reste fortement influencé dans sa pensée esthétique par les débats qui, depuis le milieu du XIX^{ème} siècle, se formulent autour de la question de la composition de l'œuvre.

³ *Lettres à André Gide*, op.cit., 102.

Dès 1834, Désiré Nisard s'intéresse, par exemple, au motif du détail dans la poésie latine de la décadence et note que l'abondance de détails dans la description nuit à la qualité d'érudition de l'œuvre : « Notre littérature est aussi arrivée, ou, si, l'on aime mieux, est tombée dans sa période descriptive. »⁴ Reprenant les conclusions des travaux de Nisard, Paul Bourget dans *Les Essais de Psychologie Contemporaine* (1883) observe à son tour que la concentration de l'artiste sur le motif du détail l'éloigne de la véritable vocation de l'art, qui est l'expression de l'unité du Beau : « l'élan passionné par lequel l'homme reporte sur telle ou telle créature, sur tel ou tel objet, l'ardeur exaltée qui se détourne de Dieu »⁵. La préoccupation morale est enfin aussi présente chez Gabriel Séailles, auteur de *l'Essai sur le Génie dans l'Art*, (1883) qui, au travers de sa conception organiciste de l'œuvre, voit dans l'obéissance figurative du détail au tout, le reflet de l'essence divine :

Chaque syllabe a son caractère comme sa personnalité et n'existe que par le mot qui le comprend ; chaque mot a sa valeur et n'est rien par lui-même, il est inséré dans la proposition qui s'insère dans la phrase. La phrase est un tout, mais à la façon de l'organe dans le corps animé. Le style est une forme vivante où les vivants s'enveloppent à l'infini.⁶

La tournure souvent violente des propos que théoriciens et artistes échangent à cette époque sur la question du détail démontre clairement, comme l'analyse finement Jonathan Crary dans son essai *Modernity and the Problem of the Observer*, que le débat sur la modernité à la fin du XIX^e siècle, se construit autour

⁴ Désiré Nisard, *Etudes de moeurs et de critiques sur les poètes latins de la décadence* (1834), Paris, Hachette, 3e éd., 1867, t.II, 286.

⁵ Paul Bourget, « Charles Baudelaire », *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883, 9.

⁶ Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, G. Baillière, 1883, 244.

d'une problématique nouvelle de la vision. En opposition avec une conception classique de la vision, la modernité, selon Crary, coïncide avec l'effondrement des modèles classiques qui privilégient une représentation claire et stable du monde :

Modernity, in this case, coincides with the collapse of classical models of vision and their stable space of representations. Instead, observation becomes increasingly a question of equivalent sensations and stimuli that have no reference to a spatial location⁷.

Pour l'artiste de la fin du XIX^{ème} siècle, tout modèle qui résiste à un modèle normatif de la vision suscite donc un intérêt croissant. La fascination nouvelle qu'exerce sur les artistes toutes les expérimentations visuelles liées à l'usage de nouveaux instruments d'observation définit un nouveau regard, que certains critiques continuent pourtant de considérer comme défectueux :

The widespread preoccupation with the defects of human vision defined even more precisely an outline of the normal, and generated new technologies for imposing a normative vision on the observer »⁸.

Chez Proust, l'originalité de la vision poétique de l'écrivain se manifeste elle aussi au travers d'expérimentations visuelles avec l'usage de nouveaux procédés comme le stéréoscope, le télescope, le microscope, ou encore la photographie. La curiosité de l'écrivain pour toutes ces déformations visuelles engendrées par l'utilisation de ces nouvelles techniques est, en effet, clairement identifiable dans son roman. On notera en particulier, la récurrence du motif de l'image trouble ou floue qui semble flotter en permanence dans l'espace imaginaire de l'auteur : là où le narra-

⁷ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT, 1992, 24.

⁸ *Ibid.*, 16.

teur voudrait avoir le souvenir exact, s'interpose toujours la réalité de la vision « trouble ». (R² II, 201)

Dans cet article, on montrera comment dans l'œuvre de Marcel Proust, le narrateur myope, à l'inverse du narrateur omniscient, est donc celui, par qui, au double sens littéral et figuré, le trouble arrive. Dans le roman proustien, la myopie du narrateur, comme vision a-normative, semble devoir négocier en permanence la saisie visuelle de l'objet regardé. Hésitant entre une vue lointaine ou rapprochée de l'objet, le narrateur myope semble préférer évoluer dans la zone médiane de l'indétermination sémantique et visuelle. La myopie proustienne offre alors un espace narratif intermédiaire, domaine de l'hypothétique qui, pour citer Jacques Derrida dans l'introduction à son essai *Mémoires d'Aveugle*, suspend le sens :

Mais c'est de scepticisme que je vous entretiens, justement, de la différence entre croire et voir, croire voir et entrevoir – ou pas. Avant que le doute ne devienne un système, la skepsis est chose des yeux, le mot désigne une perception visuelle, l'observation, la vigilance, l'attention du regard au cours de l'examen. On guette, on réfléchit à ce qu'on voit, on réfléchit ce qu'on voit en retardant le moment de conclure. Gardant la chose en vue, on la regarde. Le jugement est suspendu à l'hypothèse.⁹

En proposant une vision sceptique du monde mais aussi de la littérature, qui hésite entre deux hypothèses, Proust informe de la même manière toute une génération d'écrivains, qui à sa suite, continueront d'interroger littéralement ou figurativement, la question de la myopie, comme nouvelle méthode d'investigation et de représentation littéraire. Dans ce monde trouble que le nar-

⁹ Jacques Derrida. *Mémoires d'aveugles. L'Autoportrait et autres ruines*, Paris, RMN, 1990, 9-10.

rateur ne peut apercevoir que « à peu près »¹⁰, le temps et le sens se trouvent perpétuellement tenus à distance, comme suspendus.

Marcel, le Narrateur Myope

Dans le roman de Proust, la myopie du narrateur est figurative. Le narrateur n'est pas littéralement myope, mais il observe la réalité qui l'entoure avec une vigilance du regard propre à la vision sceptique et inquisitrice du myope. Plutôt que défaut de la vision, qu'il faudrait corriger, la myopie chez Proust renvoie à une vision originale et à une nouvelle forme d'écriture. Dans le volume *A L'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, qui place justement au cœur du récit la question de l'expérimentation visuelle, avec la découverte que fera le jeune Marcel des marines d'Elstir, le regard sceptique du narrateur observe le monde alternativement de loin et de près, comme si deux hypothèses de lecture du réel étaient possibles.

Nombreuses sont en effet les scènes dans ce volume, dans lesquelles le narrateur hésite entre deux perspectives, deux points de vue et finalement deux interprétations de la réalité qui l'entoure. Aussi, lors de promenades en calèche avec Madame de Villeparisis l'après-midi aux environs de Balbec, le narrateur s'aperçoit que « de loin », le paysage évoque les compositions romantiques d'un « Leconte de Lisle » (708), alors que de près la vision compose un tableau dans lequel la présence de détails « contemporains » vient troubler la représentation idéale imaginée par le narrateur avant de sortir :

Mais quand, la voiture de Mme De Villeparisis étant parvenue en haut d'une côte, j'apercevais la mer entre les feuillages des arbres, alors sans doute de si loin disparaissaient ces détails contemporains qui l'avaient mise comme en dehors de la nature et de l'histoire, et je pouvais en regardant les flots m'efforcer de penser que c'était les mê-

¹⁰ Référence au titre du roman de l'auteur, Jean Rouaud, *Le monde à peu près*, Paris, Minuit, 1996.

mes que Leconte De Lisle nous peint dans *l'Orestie* quand “tel qu’un vol d’oiseaux carnassiers dans l’aurore”, les guerriers chevelus de l’héroïque Hellas “de cent mille avirons battaient le flot sonore”. Mais, en revanche, je n’étais plus assez près de la mer qui ne me semblait pas vivante, mais figée, je ne sentais plus de puissance sous ses couleurs étendues comme celles d’une peinture entre les feuilles où elle apparaissait aussi inconsistante que le ciel, et seulement plus foncée que lui. (R² II, 67-68)

La lecture de ce passage indique clairement que le regard proustien, dans les premiers épisodes du roman reste encore prisonnier d’une dialectique visuelle du proche et du lointain. Alors que de loin, la réalité semble perdre son caractère et apparaît « figée », de près la réalité semble au contraire imposer au regard du narrateur une matérialité peu plaisante. Le rejet des « détails contemporains » signalés par les images des « baigneurs, de cabines et de yachts » montre bien la méfiance encore présente du narrateur pour les objets observés sous une lunette microscopique.

L’évolution du regard du narrateur sera cependant nettement perceptible dans les épisodes ultérieurs. Alors que les récits de jeunesse des aventures passées à Combray privilégient une vision idéalisante qui opère de loin, la découverte de l’amour pousse le narrateur à réajuster sa lunette pour tenter de déchiffrer à présent tous ces détails, qui comme de nouveaux indices renvoient à la découverte d’un nouvel ordre de connaissance. Les objets et les êtres fonctionnent tout à coup comme des signes¹¹ mystérieux qu’il sera nécessaire de déchiffrer pour accéder à l’énigme du souvenir, de la vérité et de l’art. Le détail-signe se pose alors comme fondement d’une nouvelle méthode d’investigation du réel qui permet au narrateur de diriger sa quête vers de « nouveaux buts » esthétiques :

¹¹ Voir l’étude de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.

La diversité de l'éclairage ne modifie pas moins l'orientation d'un lieu, ne dresse pas moins devant nous de nouveaux buts qu'il nous donne le désir d'atteindre, que ne ferait un trajet longuement et effectivement parcouru en voyage. (R², II, 33-34)

Abandonnant les rêveries romantiques qui consistaient à composer de loin un tableau du pays ou des êtres désirés, le narrateur comprend que la vérité esthétique qu'il recherche est désormais à trouver dans une étreinte matérielle avec son objet. La découverte de l'énigme de la bande des jeunes filles en fleurs passe alors par une observation minutieuse et passionnée de tous ces détails étranges, irrégularités visuelles qui compose le visage de l'être aimé. En se collant à la surface granuleuse du monde, comme une « collection » d'objets que l'on souhaite « voir de près » (74), le regard myope chez Proust trouve non seulement une méthode mais aussi « la preuve » et « la vérification » d'un nouveau système d'observation mis en place hypothétiquement au début du roman. En inspectant minutieusement les traits des jeunes filles en fleurs, le narrateur sait désormais qu'il évite ainsi les erreurs de lectures trop rapides des êtres effectuées pendant sa jeunesse :

Il ne pouvait en être ainsi maintenant. J'avais bien regardé leurs visages ; chacun d'eux, je l'avais vu, non pas dans tous ses profils, et rarement de face, mais tout de même selon deux ou trois aspects assez différents pour que je pusse faire soit la rectification, soit la vérification et la « preuve » des différentes suppositions de lignes et de couleurs que hasarde la première vue, et pour voir subsister en eux, à travers les expressions successives, quelque chose d'inaltérablement matériel. (R² II, 155)

« De plus près », le monde devient chez Proust beaucoup plus clair. L'abondance du détail ne nuit plus à la compréhension de l'ensemble, mais paradoxalement la facilite. Le système de re-

présentation et d'interprétation du monde que le narrateur tentait de figurer encore de manière hypothétique au début du récit, se matérialise progressivement au travers d'un regard et d'une écriture myope qui pulvérise le monde et la phrase en une multitude bigarrée d'infinis détails.

Myopies contemporaines

La question de l'influence du regard proustien sur la génération de romanciers qui émerge sur la scène littéraire française depuis le début des années 90 prend tout son intérêt si l'on considère en particulier les échos qui existent entre l'œuvre de Proust et l'univers romanesque de Jean Rouaud. Lauréat du prix Goncourt en 1990 pour son premier roman, *Les Champs d'Honneur*, l'univers imaginaire de Rouaud rappelle l'univers proustien, en ce que, comme l'affirme l'auteur lui-même, l'écriture, en tant qu'elle impose une traduction du réel, ne peut pas être le produit d'une lecture transparente du monde.

Nous sommes en littérature, c'est-à-dire qu'après avoir versé du thé dans notre tasse, ce que la notice saura nous conseiller, en précisant d'ébouillanter au préalable la théière, – ce que personne ne fait jamais –, après y avoir trempé une madeleine, dont l'étiquette sur le sachet nous renseigne en quinze langues sur sa composition, nous allons être confronté, dès la première bouchée, au moment où le mélange de thé et de biscuit s'effondre sur la langue, nous allons être confronté à quelque chose de proprement intraduisible qu'il faudra pourtant traduire.¹²

Chez Proust comme chez Rouaud, l'image poétique qui se forme dans la tasse de thé, avant d'être traduite est donc toujours un peu trouble. Dans le roman de Rouaud, *Le Monde à peu près*¹³, le narrateur est littéralement myope. « Mais que savent-

¹² Allocation en l'honneur de Joseph Winiger, Berlin, 2006.

¹³ Voir note bas de page n.10.

ils de la perspective du myope ? » (26). On apprend aussi dès l'ouverture du récit, que le jeune héros est « orphelin » (14) de père et qu'il ambitionne comme le héros proustien une carrière d'écrivain, poursuivant le projet d'une œuvre, qui mettrait ironiquement en scène une sorte de poète non-voyant « double de Rimbaud traitant de son impossible retour » (31). Séparé de sa famille, le narrateur passe ainsi les neuf premières années dans un pensionnat en compagnie de son ami, Georges-Yves ou Gyf, ponctuées le dimanche après-midi de parties de football à l'Amicale de Football de Logrée, petite bourgade du golfe du Morbihan.

Dans la première scène du roman, on retrouve donc le jeune héros, tel un Fabrice Del Dongo postmoderne, perdu dans la mêlée des joueurs de terrain¹⁴. Parsemant les alentours du stade improvisé, les groupes de spectateurs attendent de la part du narrateur le geste héroïque qui pourrait encore faire entrer le petit club sportif dans le cercle de la légende régionale. Mais l'attente sera déçue puisque le héros, irrémédiablement myope, ratera la passe et permettra involontairement la victoire de l'équipe adverse.

Le plus drôle, c'est que je n'ai rien vu – cette vision tremblée des myopes qui tient le monde à distance, le confine dans un étroit périmètre de netteté aux contours de plus en plus incertains, poudreux, au-delà desquels les formes perdent la rigueur des lignes, se glissent dans une gaine flottante, s'entourent d'une sorte de nuage électronique (21).

Plongé dans une sorte de brouillard « électronique », le narrateur peine à délimiter un cadre descriptif dans lequel viendraient s'insérer les objets et sujets de son observation. Dans le roman de Rouaud, les cadres et bordures sont, en effet, toujours dessi-

¹⁴ Référence à l'épisode de l'ouverture du roman de Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, dans lequel le jeune Fabrice assiste dans la plus totale confusion à la défaite de Waterloo.

nés de manière provisoire, quasi improvisés (à l'image de ce « vestiaire triste de campagne, implanté en bordure de ce qui relèverait d'un champ de labour, n'étaient les lignes tracées à la chaux et les poteaux du but » (9)), ou menaçant à tout moment de disparaître, comme cette chaussée, qui « comme un fleuve se perd dans les sables, par abandon des bordures puis morcellement et disparition du revêtement de ciment » (63).

L'érosion lente des limites descriptives facilite aussi la possibilité pour le narrateur de maintenir à distance, voire de passer sous silence, dans une sorte de brouillage narratif, le choc traumatique de certains événements, comme la mort du père ou plus prosaïquement l'échec amoureux. Alors que l'on apprend que le premier amour du narrateur disparaît tragiquement lors d'une noyade, « Ainsi mon premier amour s'était noyé. » (130), l'idylle de courte durée avec la jeune fille Théo lors d'une nuit d'ivresse laisse le narrateur dans une sorte de halo visuel, « où s'engouffrent comme dans un trou noir le regard, la lumière et le désir » (214), qui ne laissera aucune trace.

L'effacement des contours narratifs rend ainsi pour le narrateur la réalité plus supportable. Face à la logique implacable de la réalité, le jeune héros préfère se réfugier dans un univers où règne l'indistinct, l'indéterminé et dans lequel une image poétique floue du monde se reflète. La vision tremblée et brouillée du myope se révèle être comme dans le roman proustien, un subterfuge habile du narrateur pour ne pas raconter dans le détail l'absence de l'être aimé.

Comme le souligne avec justesse Raymonde Coudert dans son essai « Cadres proustiens » c'est bien l'absence de cadre, ce portrait « sans bords » de la mère, et du baiser manqué, qui va informer l'écriture poétique du narrateur jusqu'à la fin de la *Recherche* :

C'est ce « cadre » qui nous intéresse ici. Quadrangle, *tondo*, fresque, absence de cadre, chacune de ces formes illustre un point de vue, une place de l'œil et du corps en rapport avec le motif regardé, en même temps qu'une position

de jouissance. Jusqu'au vis-à vis le plus intime avec un portrait maternel proprement iconique, sans bord, qui nous est donné d'emblée dans la *Recherche*, mais que nous mettons trois mille pages à oublier, avant d'en retrouver le doux contour abrité dans l'architecture de Venise.¹⁵ (7)

On ajoutera à la suite de l'observation faite par Raymonde Couderc que l'impossibilité de tracer pour l'écrivain une limite ou un contour précis autour du portrait maternel, définit précisément le style d'une écriture proustienne, qui dans son tracé fragile et précaire rappelle la fragmentation visuelle de son narrateur. La myopie du narrateur chez Rouaud comme chez Proust ne s'envisage donc pas seulement d'un point de vue strictement optique, comme défaut de la vision qu'il faudrait corriger, mais plutôt d'un point de vue poétique, comme dispositif littéraire qui met en place progressivement dans le roman une écriture attentive au motif du point et du détail au détriment de l'ensemble et de la ligne :

Mais pour ce qui est de voir grand, à un rayon de là, c'est-à-dire de l'iris, c'est l'athanor ; l'univers fusionne, se désagrège, domaine verlainien du flou, de l'imprécis, composition tachiste du paysage, couleurs débordant du trait, volumes aquarellés, blocs brumeux, perspective évanescence, profondeur écrasée, silhouettes escamotées, nuages bibendum dégonflés, ciel tendu comme un lointain de théâtre, lumières électriques noyées dans une nuée de micro-étincelles, soleil corpusculaire, disque de lune ceinturé, quelle que soit la saison, d'une parasélène, cette couleur crayeuse dont on dit qu'elle est le signe de neige....L'art du détail, le bruissement du vent, le tapotement de la pluie, c'est notre fonds de commerce. (Rouaud, 21-22)

¹⁵ Raymonde Couderc, dans « Cadres Proustiens », *Proust et ses peintres*. Études réunies par Sophie Bertho, *CRIN* 37, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, 7.

Avatar stylistique d'un art poétique proustien, la phrase chez Rouaud, au contact rapproché avec l'objet se désagrège et réfléchit dans sa composition tachiste les empreintes lumineuses de l'objet entre-aperçu lors d'une furtive étreinte visuelle. « L'art du détail » commente le narrateur, c'est un peu « le fonds de commerce » de l'écrivain myope. En outre, bien qu'étant placé au cœur d'une nouvelle vision esthétique, le détail, comme motif privilégié de l'attention du regard myope informe aussi bien chez Proust que chez Rouaud un rapport particulier du narrateur avec le temps.

Alors que chez Proust, les petites miettes de madeleine mêlées aux quelques gorgées de thé délivrent après quelques tentatives infructueuses « l'édifice immense du souvenir » (R² I, 46), la cérémonie du thé envisagée comme un rituel de tous « ces petits faits mis méthodiquement bout à bout » procure pour le narrateur du roman de Rouaud l'impression de pouvoir « tenir le temps à distance ». (136) Si l'attention minutieuse au détail visuel permet de tenir le présent « à distance », le détail vient aussi informer chez Proust comme chez Rouaud les bases d'une théorie du souvenir. A l'image du narrateur proustien, pour qui certains « détails choisis à notre insu par les circonstances » aident à recomposer l'image du tableau de la première rencontre, (R² II, 229), le narrateur chez Rouaud s'applique, « dans la pénombre du dortoir » à recomposer grâce à la mémoire de quelques traits « brouillés », le portrait-robot de son premier amour :

J'aurais aimé demander à mon camarade s'il avait lui une photo de ma danseuse sirène. Ses traits s'étaient définitivement brouillés, et je ne gardais plus que le souvenir de ses longs cheveux – [...] mais ce n'était pas forcément un souvenir d'origine. Avaient pu se greffer sur cette image enfantine d'autres visions plus tardives... » (132)

La vision trouble du myope interdit bien la reconstitution exacte du souvenir mais en contrepartie reconstruit en intercalant les

rêveries du présent et du futur, un passé non réalisé et rêvé. De même que le motif du détail dans la *Recherche* se trouve à la base d'une théorie sur le souvenir, il fonctionnera enfin, chez Proust et Rouaud comme un agent révélateur de la vocation de l'écrivain. On se souvient, en effet, que c'est en trébuchant sur un pavé irrégulier que le narrateur à la fin du *Temps Retrouvé* voit tout à coup réapparaître les images enfouies de « ce Combray, ce Venise, ce Balbec envahissants » (875). A l'instar des miettes de madeleine mêlées aux gorgées de thé, le pavé fonctionne à la fin de la *Recherche* comme agent déclencheur de la théorie sur le temps et l'art que le narrateur se propose de développer dans l'œuvre future.

Dans le roman de Rouaud, c'est en trébuchant sur un « pavé mal embouché » (225) de la ville que le narrateur myope va de la même manière saisir la nécessité de l'écriture de l'œuvre. Après avoir remis sans cesse au lendemain le projet-réalisation de son œuvre, le narrateur saisit tout à coup l'importance de l'écriture :

Et là comme il arrive souvent, ce grain de sable dans la conscience sur quoi achoppent la rêverie et les plus belles constructions de l'esprit : à peine je songeais à m'étonner de cette anomalie, de cette absence d'embouteillage et de piétons en un lieu habituellement si fréquenté, que précipité hors du champ clos de mes pensées, je trébuchai sur un obstacle imprévu et m'étais lourdement de tout mon long sur les pavés. [...] En fait la douleur au genou était si vive qu'elle me ramena à mon Jean-Arthur.[...] Maintenant que j'allais avoir du temps, que rien ni personne ne viendrait me distraire de mon grand œuvre, je me promis de nouveau de m'occuper de lui. (224)

Déçu par la platitude vulgaire d'un monde devenu lisse qui se dévoile sous la lunette hyper-focalisante de l'observateur cynique, « Et la claire vision ne vous pardonne rien » (243), le narrateur, tenté un moment par la curiosité de chausser des « lunettes

magiques » (249), découvre avec stupeur la superchérie artistique de son ami GyF. La grande œuvre poétique à laquelle se préparait son ami depuis les années passées ensemble au pensionnat s'avère être en fait le tournage d'un film pornographique amateur au titre étrangement évocateur de « Tombeau pour Grand-Mère » (237).

Le narrateur comprend ainsi à la fin du roman que voir c'est se transformer un peu en critique, « Du coup on devient critique, est motif à commentaire, plus ou moins désagréable. » (243) Alors que dans un monde trouble, certaines irrégularités ou aspects retors de la réalité échappaient encore à l'attention de l'observateur, dans un monde tout à fait clair, tous les défauts et vices de genre apparaissent tout à coup avec plus de brutalité :

Au lieu que là, avec ce passage à la troisième dimension, cette mise en relief d'un morceau de pain sur la table, énigmatique soudain, ou cette apparition des cercles de vin imprimés par le pied des verres sur le bois, rien ne vous échappe. (243)

Entre la fonction critique et créative de l'artiste, le narrateur n'hésitera guère. Semblable au narrateur proustien, pour qui la théorie, c'est un peu le prix que l'on laisse sur l'étiquette de l'objet, le narrateur chez Rouaud préférera ainsi garder la poésie opaque des choses. Poète des foules du dimanche après-midi sur le terrain de jeu de l'Amicale de Logrée, le narrateur myope, en ignorant l'architecture générale de l'équipe en place, invente avec le ballon des « effets de style, des entrechats » (34), un peu comme le ferait l'écrivain avec les figures de style ; préférant la « beauté du geste » (19) au spectacle unificateur de la victoire, le poète non-voyant avance sur le terrain, comme un « équilibriste » (63) monté sur des échasses, peu sûr de son pas et de sa vision, mais laissant sur le sol la marque de son empreinte originale.

Je m'effrayais que les miennes [échasses] fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Du moins, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes [...] comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer dans le temps. (R² IV,625)

Bibliographie

- Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1992.
- Henri Bonnet, *Marcel Proust de 1907 à 1914*, Paris, Nizet, 1971.
- Paul Bourget, « Charles Baudelaire », *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883.
- Raymonde Coudert, « Cadres Proustiens », dans *Proust et les peintres*, Études réunies par Sophie Bertho, Amsterdam-Atlanta, CRIN 37, Rodopi, 2000.
- Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugles, L'Autoportrait et autres ruines*. Paris, RMN, 1990.
- Désiré Nizard, *Études de mœurs et de critiques sur les poètes latins de la décadence* (1834), Paris, Hachette, 3e éd., 1867.
- Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, Paris, Minuit, 1996.
- Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Boston, M.I.T, 1990.
- Marcel Proust, *A La Recherche du Temps Perdu*, Ed. Jean-Yves Tadié, Gallimard, Paris, 1987.
- Marcel Proust, *Lettres à André Gide*, Ides et Calendes, Paris, 1949.
- Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, G. Baillière, 1883.

MARGUERITE YOURCENAR ET PROUST

L'écriture rayonnant de la mort¹

Davide Vago
Università Cattolica de Milan
Université Paris VII – Denis Diderot

« Le jour où une statue est terminée, sa vie, en un sens, commence ». À partir de cette phrase du Temps, ce grand sculpteur, écho du Bal de têtes proustien, nous allons questionner l'œuvre de Marguerite Yourcenar du point de vue de l'origine de l'écriture. Fondé sur la mémoire qui fonctionne comme un immense entonnoir géologique, d'où sortent des personnages pétris comme des statues de pierre, le travail des deux romanciers hésite entre fragment et architecture. À travers sa correspondance, ensuite en ébauchant une analyse de sa production romanesque, nous allons déceler le filigrane de la Recherche derrière la mémoire, les personnages, l'écriture de Yourcenar.

Introduction

L'un des plus célèbres passages du chef-d'œuvre proustien concerne la danse macabre du *Bal de têtes* pendant la matinée chez la princesse de Guermantes. Après la révélation de sa vocation d'écrivain, à partir du pavé mal équarri de la cour de l'hôtel de Guermantes, le narrateur comprend enfin quel sera le sujet du livre à faire. Il doit en effet « interpréter les sensations comme

¹ Ce titre veut être un écho d'un vers de Baudelaire (« le soleil rayonnant sur la mer ») que Proust aime particulièrement, comme Antoine Compagnon l'a relevé dans son *Proust entre deux siècles* (Compagnon 1989). Nous avons changé la proposition « sur » en « de » pour mieux définir l'origine de cette écriture qui émane « de » la mort.

les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce qu'[il] avait senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui [lui] paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? » (R² IV, 457). La compréhension de cette vocation – la traduction de l'impression du passé – ne sera complète que lorsque le narrateur aura rencontré les personnages qui participent à cette réunion mondaine transformés en pantins du Temps, en marionnettes qui s'approchent inexorablement de leur fin. Le narrateur trouve en effet la confirmation de sa vocation d'écrivain en contemplant les modifications tragi-comiques que le Temps a sculptées inexorablement sur les visages, les corps, les cheveux de ces « poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années » (R² IV, 503).

Le travail sur la mémoire commence sous l'égide de la mort qui approche : l'instant dernier donne naissance à l'écriture du roman à venir. Dans cette étude, nous espérons montrer comment cette écriture qui rayonne de la mort est passée dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar qui, en se situant aux antipodes des virtuosités syntaxiques du style proustien, décline ce thème de la mémoire comme source d'écriture, suivant des typologies thématiques tout à fait proustiennes. D'abord, nous allons montrer rapidement comment, dans le roman de Proust, un motif récurrent, parmi bien d'autres², exprime le thème de la mort : les personnes sont progressivement changées en statues, le temps

² Les motifs liés à la mort sont nombreux dans l'œuvre proustienne. La classification complète de ces motifs se trouve dans le livre d'Aude Le Roux-Kieken: si le durcissement apparaît comme consubstantiel à la rigidité cadavérique, l'originalité du romancier se trouve surtout dans « la déclinaison des variantes, la richesse des motifs de l'induration, qui n'est pas seulement *lithi-nos thanatos*, mais qui transforme aussi volontiers le corps en métal, coquillage, argile... ; ensuite, quand la transformation opérée est de type pierreux (marbre, pierre ponce, rocher...), Proust file alors de préférence la métaphore de la sculpture (primitive, médiévale, polychrome), en insistant sur l'aspect artistique du travail entrepris sur une matière humaine de plus en plus inerte » (Aude Le Roux-Kieken 2005, 341).

qui passe se rendant visible dans un processus de pétrification des êtres. Ensuite, nous allons analyser quelques passages provenant de la correspondance de Yourcenar qui montrent le filtre de sa lecture de l'œuvre proustienne, suivie d'une réflexion sur la nature de la mémoire et sur le rôle de l'écriture qui trouve son point d'origine dans les pages de Proust. Enfin, nous allons présenter quelques passages des œuvres de Yourcenar qui relèvent de cet héritage proustien.

La mort et la sculpture dans À la recherche du temps perdu
Dès les premiers personnages rencontrés pendant le *Bal de têtes*, le narrateur souligne deux aspects qui reviennent comme un motif musical dans toute cette partie du *Temps retrouvé*. D'abord, la blancheur des cheveux et des barbes ; ensuite le travail du Temps qui s'est écoulé, en durcissant les membres, les corps, les visages.

Ce dernier aspect nous intéresse particulièrement : il s'agit d'une véritable « rêverie de la pierre »³, ou bien d'une densification matérielle qui prélude à une transformation de ces pantins du temps en *personnages littéraires*. Il suffit de penser, en effet, au prince de Guermantes, qui « traînant à ses pieds qu'elles alourdisaient comme des semelles de plomb, semblait avoir assumé de figurer un des "âges de la vie" » (R² IV, 499). Dès son apparition, il est déjà le pantin alourdi, mécanique et ridicule du temps. De la même façon, le temps a « épaissi » la figure du marquis de Cambremer, ou bien il a « durci » les traits des invités. À ce propos, Proust est clair : le temps qui passe est un véritable sculpteur des figures et des corps. Voilà comment apparaît Legrandin qui a perdu toute fascination et est donc désormais décoloré : « la suppression du rose [...] de ses lèvres et de ses joues donnait à sa figure l'apparence grisâtre et aussi la précision sculpturale de la pierre, sculptait ses traits allongés et mornes comme ceux de certains dieux égyptiens » (R² IV, 513).

³ Nous empruntons cette expression au célèbre ouvrage de Gaston Bachelard, qui a traité de l'imagination de la matière (Bachelard 1992).

En fait, tout au long de cette ligne pétrifiante du temps, Proust se pose subrepticement une autre question : comment garder la mémoire de ces êtres rongés, que le travail pétrifiant du temps dégrade déjà en débris et en morceaux irréguliers de marbre ? Le Temps, en effet, ne se contente pas de pétrifier les personnages : on arrive jusqu'à l'effritement, à la poussière du temps, qui peut-être va les faire envoler et disparaître. Lorsque les formes de la statue se dissolvent, ce qui reste est le matériel géologique brut, c'est-à-dire le gisement minéral. L'art sculptural du temps glisse vers l'effort de l'écrivain à venir, qui est comparable à celui d'un mineur ou d'un géologue. Le narrateur est frappé d'« une pareille révolution dans la géologie d'un visage, de voir quelles érosions s'étaient faites le long du nez, quelles énormes alluvions au bord des joues entouraient toute la figure de leurs masses opaques et réfractaires » (R² IV, 524). Quelques lignes avant cette métamorphose, Proust précise que « des taches brunes avaient envahi leurs joues, et leur figure avait jauni, s'était foncée comme un livre ». La géologie brute n'est pas sans rapport avec la littérature : comme on peut lire les strates géologiques d'un rocher, et arriver par conséquent à établir sa datation, de même on peut « lire » ces débris minéraux comme des pages de parchemin, que le Temps a brunies. La mémoire qui se traduit en mots est le point de contact entre la géologie et la lecture : la mémoire qui se creuse un passage dans les couches minérales du temps passé, et qui revient à la surface chargée de mots, en déclenchant ainsi le diapason de *l'œuvre littéraire*.

Cette « stratification » de la mémoire proustienne nous apparaît clairement lorsque le narrateur dit à propos d'Albertine : « le temps était loin où j'avais bien petitement commencé à Balbec par ajouter aux sensations visuelles quand je regardais Albertine, des sensations de saveur, d'odeur, de toucher. Depuis, des sensations plus profondes, plus douces, plus indéfinissables s'y étaient ajoutées, puis des sensations douloureuses » (R² IV, 22).

Face à cette mémoire géologique, le narrateur confesse au lecteur que « [sa] personne d'aujourd'hui n'est qu'une carrière abandonnée, qui croit que tout ce qu'elle contient est pareil et monotone, mais d'où chaque souvenir, comme un sculpteur de génie tire des statues innombrables » (R² IV, 464). Les pierres abandonnées de ses souvenirs deviennent le matériel de son écriture : ainsi les gens qu'il a rencontrés autrefois deviennent « des statues », pas seulement à cause de la vieillesse et du temps, mais aussi pour gagner la dignité de personnages littéraires en ronde-bosse. Par conséquent, il est nécessaire que les personnages passent par ce processus de pétrification et de moulage avant de prendre place dans le portail de cette nouvelle Bible d'Amiens⁴. Proust même nous donne les clés de cette interprétation, en utilisant des comparaisons littéraires lorsqu'il décrit ces marionnettes du temps. Le duc de Guermantes est ainsi comparé à un personnage de Molière, « un risible Gêronte » (R² IV, 597), tout comme M. de Charlus rencontré aux Champs-Élysées possédait déjà « la majesté shakespearienne d'un roi Lear » (R² IV, 438).

Pour trouver la première « gisante de pierre » de cette cathédrale du temps il faut remonter au *Côté de Guermantes*, au célèbre passage de la mort de la grand-mère ; « durcie » par la maladie et par la mort qui approche avec son ciseau, la grand-mère montre des traits qui « comme dans des séances de modelage, semblaient s'appliquer, dans un effort qui la détournait de tout le reste, à se conformer à certain modèle que nous ne connaissions pas » (R² II, 620). La maladie mortelle agit comme le regard de Méduse : elle pétrifie. Mais le dernier regard jeté par le narrateur sur la grand-mère recèle une pitié calme : après

⁴ Luc Fraisse a écrit à ce propos : « répondant à l'appel du narrateur, les personnages semblent se souvenir, à l'heure fictive de leur mort, qu'ils sont les figurants d'une œuvre-cathédrale, et parvenus au chœur du livre, foulant aux pieds son pavage spirituel, ils s'incorporent miraculeusement à la pierre des plates-tombes qui les attendent depuis toujours, dans le chœur de l'église Saint-Hilaire à Combray » (Fraisse 1990, 402).

les convulsions de l'agonie, ses traits se détendent grâce au réconfort qui suit la tempête. « La vie en se retirant venait d'emporter les désillusions de la vie. Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand-mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille » (R² II, 641). Le modelage de la sculpture permet de remonter le temps : la dernière image que nous retenons de la grand-mère est celle d'une jeune fille sculptée comme dans le portail d'une église de mots⁵. Comme la cathédrale d'Amiens décrite par Ruskin était une Bible métamorphosée en pierre pour gagner en visibilité, de même la pétrification des personnages est pour Proust nécessaire pour les transformer en *œuvre littéraire*.

Un dernier motif qui s'enchaîne dans cette ligne de pierre est celui de la passion amoureuse. L'amour inversé, ressenti comme coupable, est pétrifiant comme le regard de Méduse : il est puissance de mort⁶. Morel reste paralysé, « figé dans une immobilité artificielle » (R² III, 467), à cause du regard de Charlus amoureux et jaloux. L'amour qui ne peut être que jalousie continuellement alimentée conduit à une mort, pour ainsi dire, anticipée : sous les regards possessifs du narrateur, Albertine endormie se transforme ainsi en une statue de pierre déposée dans sa chambre-prison. La « grise prisonnière » est alors la nouvelle concrétisation minérale de la gisante qui la précède, la

⁵ Cette gisante de mots est peut-être plus résistante au temps que la Vierge sculptée dans le portail de la cathédrale d'Amiens décrite par Ruskin : dans la préface de sa traduction, Proust souligne la fragilité de la sculpture médiévale, en disant qu'« un jour sans doute aussi le sourire de la Vierge Dorée [...] cessera, par l'effritement des pierres qu'il écarte gracieusement, de répandre, pour nos enfants, de la beauté, comme, à nos pères croyants, il a versé du courage » (Ruskin 1947, 26-27).

⁶ Anne Simon a indiqué que « le voyeurisme est enfin une façon pour Proust de mettre en relation le regard, le désir et la mort [...] l'un des points communs à la *quasi* totalité des scènes de voyeurisme relevées est en effet la mention d'une pétrification soit du voyeur, soit de l'observé, soit des deux individus » (Simon 2001, 189).

grand-mère : une anticipation du deuil futur, une allégorie du souvenir qui alimentera la jalousie.

Ce fut une morte en effet que je vis quand j'entrai ensuite dans sa chambre. Elle s'était endormie aussitôt couchée ; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre. On eût dit, comme dans certains Jugements derniers du Moyen Âge, que la tête seule surgissait hors de la tombe, attendant dans son sommeil la trompette de l'Archange (R² III, 862).

Marguerite Yourcenar lectrice de Proust : des correspondances intermittentes

Cette écriture qui provient de la mort – et de la pétrification qui en est, nous venons de le voir, l'un des motifs dominants – a frappé Marguerite Yourcenar, d'abord en tant que lectrice passionnée de l'œuvre proustienne, ensuite en tant qu'écrivain.

Une note précieuse est contenue dans une lettre de Marguerite Yourcenar à Jean Mouton, datée 23 avril 1957 : en discutant de son essai *Le style de Marcel Proust*, Yourcenar reproche aimablement au critique d'avoir choisi de préférence ses exemples dans les deux volumes de *Du Côté de chez Swann*. Voici pourquoi :

Vous dirai-je que je suis de ces amateurs qui, reprenant Proust presque chaque année, rouvrent volontiers l'ouvrage au début du *Côté de Guermantes* pour lire ensuite d'un trait jusqu'au bout ? À coup sûr, *Swann* est bien beau, mais d'une beauté encore pénétrée de la langueur d'une époque heureuse, et plus j'avance dans l'œuvre, plus j'ai l'impression de me rapprocher du plus profond Proust, jusqu'à ce que j'arrive enfin dans les dernières pages du *Temps Retrouvé* à l'éternelle poésie de l'extraordinaire *Danse des Morts*. Il me semble que la fatigue, la maladie, la hâte d'en finir donnent alors au style de Proust la beauté

des derniers dessins d'un Goya ou d'un Rembrandt...(Yourcenar 1995, 131-132).

En définitive, Yourcenar est une fidèle lectrice de l'œuvre proustienne, mais cette lettre révèle aussi à partir de quel point de vue elle aborde la *Recherche* : le plus « profond » Proust se situe dans l'« éternelle poésie » de la *Danse des Morts*, c'est-à-dire dans le *Bal de têtes* qui est le point de départ de l'écriture du héros-narrateur. Yourcenar complète cet aveu ailleurs, dans un essai consacré à Thomas Mann mais où Proust est présent comme pierre de touche :

Aucun écrivain, certes, n'a mieux décrit que Proust l'action de la mort s'exerçant sur un être et le détruisant peu à peu comme la mer un rocher, mais il s'agit toujours d'une action mécanique, quasi extérieure, même lorsqu'elle se produit au-dedans d'un organisme ou d'une portion de celui-ci, et l'être lui-même n'y prend part que pour y résister ou pour la supporter (Yourcenar 1991, 186).

Yourcenar partage avec Proust la conviction que la mort passe par un procédé mécanique de pétrification des êtres et, ensuite, par celui d'une lente destruction du minéral. Le rocher s'effrite à cause de l'action incessante de la mer ; la personne transformée en statue se désagrège par le travail mécanique du temps qui ne peut qu'être ciseleur.

Une autre note, cachée cette fois dans l'essai sur Constantin Cavafy⁷, nous montre que la réflexion de Yourcenar sur l'œuvre proustienne n'a jamais cessé, même si elle se révèle de

⁷ Yourcenar n'a jamais consacré d'études monographiques à Marcel Proust ; elle en parle par conséquent de façon indirecte. Dans le troisième tome de sa correspondance, qui vient d'être publié, nous avons trouvé l'indication d'une proposition de titre pour une série de conférences en Virginie et à Philadelphie : « L'univers de Proust » (Yourcenar 2007, 467). Il serait intéressant de pouvoir y avoir accès, mais ce texte n'a pas été publié jusqu'à présent.

façon *intermittente*. Selon Yourcenar, les écrivains du début du XX^e siècle (Proust, Pirandello, Rilke et Gide) partagent le problème de l'« équation » du souvenir. L'une de ces « formules » de la mémoire concerne l'écriture qui jaillit de la mort, chez Proust comme dans les œuvres de Yourcenar : en effet, c'est à travers la construction des personnages *dans le temps* que Proust exploite les ressources de l'écriture par rapport à la mort – et à la mémoire. Yourcenar y reconnaît le véritable génie proustien.

Parmi les grands écrivains du début du siècle, je crois que je retiendrai surtout Marcel Proust. J'aime chez lui la grande construction thématique, la perception exquise du passage du temps et du changement qu'il produit dans les personnalités humaines, et une sensibilité qui ne ressemble à aucune autre. J'ai relu Proust sept ou huit fois. (Yourcenar 1980, 250-251).

Peu importe, ajoute Yourcenar, que les méthodes et les choix de Proust diffèrent des siens (Yourcenar critique ainsi quelques passages du texte proustien) : elle y trouve néanmoins une chance de s'instruire. Honorer la mémoire de l'œuvre proustienne devient pour Yourcenar le défi de son écriture : si éloignée que son œuvre puisse sembler de la complexe syntaxe proustienne, le thème de la mémoire et le traitement du personnage chez elle ont maints points en commun avec l'univers de la *Recherche*.

Pour Yourcenar, l'écriture passe inévitablement par un processus de pétrification : « qu'il s'agisse d'un marbre, d'une phrase, ou d'un bras nu, une certaine notion du lisse et du poli (c'est-à-dire du parfait et du délicieux) me semble faire partie du concept même de bonheur, qu'il est grand temps de défendre » (Yourcenar 2004, 124-125). Le processus de pétrification donc, à partir des statues des temps classiques mais en passant aussi par le *Temps retrouvé* de Proust, comporte une perfection recherchée, le poli du marbre étant le symbole de toute perfection de la forme.

Et encore : le personnage pétrifié déclenche chez Yourcenar une réflexion sur le travail de l'écrivain-sculpteur. En parlant d'un ballet tiré de ses *Mémoires d'Hadrien*, elle écrit dans une lettre au danseur George de Cuevas : « j'aime à voir cette argile que j'ai tant pétrie et repétrie reprendre vie et prendre un nouveau corps entre vos mains » (Yourcenar 2004, 127). Comment ne pas penser aux révélations proustiennes de la matinée chez la princesse de Guermantes, qui concernent justement l'œuvre d'art à faire « dans une matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciales, compacte, fraîcheissante et rose » (R² IV, 449) ? Néanmoins, il faut remarquer des différences manifestes : tandis que la matière proustienne contient des notions centrées sur une écriture de la polysensorialité – les mots *sonorité*, *fraîchissante*, *rose* appartenant à des domaines sensoriels différents – la matière des *Mémoires d'Hadrien* apparaît, dès son titre, plus étroitement liée à une dimension statuaire, polie et solennelle des protagonistes que le style de Yourcenar cisèle. Le travail de l'écrivain est celui d'un rude mineur : pour expliquer la construction de ce roman, Yourcenar dit qu'« il faut d'abord que la montagne existe ; je veux dire les graviers, les cailloux, les blocs informes qui constituent au jour le jour la réalité d'une vie d'homme » (Yourcenar 2004, 138-139).

Le travail de Yourcenar se situe à la limite de celui de l'historien et de l'érudit, même si elle qualifie les *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir* comme deux « œuvres d'imagination créatrice basées sur l'histoire » (Yourcenar 1995, 359). Elle avoue sa dette envers les historiens avec une comparaison, encore une fois, liée au monde de la géologie : « je me sens aussi reconnaissante envers eux qu'un sculpteur devrait l'être envers l'ingénieur qui a frayé une route de montagne et rendu accessible la carrière de marbres, et vers les géologues qui l'ont prospectée » (Yourcenar 2004, 482). Le travail de la mémoire est un travail sur le temps transformé en espace : l'écrivain sonde les couches géologiques des instants de temps superposés, et remonte à la surface avec une matière minérale à travailler –

dans la forme que le ciseau donne à ces matériaux inertes se cache le génie de l'écrivain, par rapport à l'historien. Ce chemin à tracer trouve un pivot dans l'œuvre proustienne : « de notre temps, le roman historique [...] ne peut être que plongé dans un *temps retrouvé*, prise de possession d'un *monde intérieur* » (Yourcenar 1982, 527. Nous soulignons). Grâce à Proust, le roman historique devient quelque chose de nouveau : la mémoire proustienne transformée en espace investit le roman yourcenarien – c'est la mémoire du chemin qui unit le côté de Guermantes et le côté de chez Swann⁸.

Cette insistance sur les lieux géologiques de la mémoire – insistance évidemment classique, que l'on pense à *L'orateur* de Cicéron⁹ – est considérée par Yourcenar comme étant tout à fait proustienne. Cela typifie

...pour moi ce genre de pensée où la description géographique ne se sépare pas du *trajet*. À la vérité, quand nous évoquons, non pas géographiquement, mais topographiquement, des lieux dont nous connaissons les moindres contours, n'est-ce pas encore ce mode de penser qui prédomine ? Le jeune Marcel se dirige du côté de Guermantes ou du côté de chez Swann sur l'équivalent de rubans ou de pistes (Yourcenar 1995, 236).

Yourcenar écrit ses livres suivant un chemin où la topographie se reflète dans la géologie : dans un entretien radiophonique, elle

⁸ Voici une dernière annotation qui se trouve dans un essai consacré à Virginia Woolf : « Pirandello et Proust nous proposent la notion d'un Temps-Espace, qui permet de faire le tour des petites figurines humaines, ou d'un Temps-Événement, dont l'action physique finit au sens propre du mot par dégrader les invités de la princesse de Guermantes » (Yourcenar 1991, 493).

⁹ Pour ce qui concerne la mnémotechnique, en effet, Cicéron suggère d'associer les choses que l'orateur doit dire à des lieux bien précis : l'ordre des lieux d'un milieu à lui familial (sa propre maison, par exemple) conservera ainsi l'ordre des choses à dire dans son discours, qui sera alors solidement fondé.

révèle que beaucoup de ses romans demandent un long travail de gestation « je dirais presque géologique, c'est-à-dire de composition par couches successives » (Patrick de Rosbo 1972, 20).

Dans cette reformulation personnelle de quelques idées proustiennes à propos de la littérature, Yourcenar supporte bien la comparaison avec la cathédrale de la *Recherche*. Parfois, elle n'hésite pas à critiquer des choix proustiens concernant la construction du roman : nous pouvons parler ainsi d'une correspondance *intermittente* avec l'œuvre de Proust. Elle n'a pas peur d'écrire que « l'adoption à toutes fins de sa psychologie mécanistique de l'habitude me paraît avoir fait un tort irréparable au roman moderne » (Yourcenar 2004, 384). Ou encore, Yourcenar discute de la véracité de Proust (et de son contraire, la dissimulation continuelle) avec Jean Mouton, puisqu'elle place erronément la *Recherche* sous la loupe déformante de l'autobiographisme. Plutôt que nous attarder sur son jugement défavorable à propos des jeunes filles proustiennes, nous citons une dernière remarque qui nous concerne de plus près : une indication tout à fait étonnante à propos de la temporalité proustienne :

Cette œuvre si bouddhiste pour la constatation du passage, par l'émiettement de toute personnalité extérieure, [...] et en même temps si chrétienne par le sentiment partout épars d'une sorte de péché originel, par le sens presque inquiétant de l'indignité de la chair, par une contemplation de l'artiste très proche de la *visio intellectualis* [...] (Yourcenar 1995, 283-284).

En définitive, Yourcenar greffe sur Proust une intuition universelle du temps qui passe : voilà donc que Proust devient « bouddhiste » par la constatation du temps qui passe, tout en restant « chrétien » pour le sens du péché originel. Cette affirmation prouve que Yourcenar lit Proust à la lumière de ses propres connaissances philosophiques, évidemment très élargies. Nous pouvons ne pas concorder sur cette affirmation yourcena-

rien : en tout cas, cela prouve que derrière la conception du temps de Yourcenar, le filigrane de la *Recherche* est à déceler.

Comment cette réflexion théorique passe-t-elle dans l'écriture ? Jusqu'à quel point la mort, la pétrification des êtres pour qu'ils deviennent de véritables *personnages* et la mémoire géologique (les trois points de l'œuvre proustienne que nous avons résumés jusqu'ici) passent-elles dans l'œuvre romanesque de Yourcenar ? Nous n'avons choisi que quelques rapprochements possibles : voilà les premiers résultats d'un questionnement qui reste ouvert à des recherches futures.

Quelques visages proustiens dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : ébauche d'un essai thématique

Le point de départ de l'écriture des *Mémoires d'Hadrien* est une phrase, la seule que Yourcenar retienne de la version de 1934 du roman, qui est pour nous très significative : « je commence à apercevoir le profil de ma mort ». Elle le confie au lecteur de ses *Carnets de notes* : « comme un peintre établi devant un horizon, et qui sans cesse déplace son chevalet à droite, puis à gauche, j'avais enfin trouvé le point de vue du livre » (Yourcenar 1982, 520). Le point de départ du livre est donc le profil de la mort, taillé dans la pierre. L'écriture jaillit à partir de ce point : la mort devient la perspective du roman entier. Yourcenar le confirme lorsqu'elle révèle avoir pensé au beau titre *Hadrianus moriens* pour son roman : « j'ai parfois pensé à employer ce titre pour mon livre au lieu de celui de *Mémoires d'Hadrien* » (Yourcenar 2004, 143).

Ces traces évidemment proustiennes sont présentes lorsqu'Hadrien, en repensant à sa vie, suggère une vision géologique de la mémoire. Il nous avouera : « la mémoire de la plupart des hommes est un cimetière abandonné, où gisent sans honneurs des morts qu'ils ont cessé de chérir » (Yourcenar 1982,

449)¹⁰. Le temps qui forme la vie de l'homme travaille en effet les jours d'Hadrien avec les instruments d'un géologue.

Le paysage de mes jours semble se composer, comme les régions de montagne, de matériaux divers entassés pêle-mêle. J'y rencontre ma nature, déjà composite, formée en parties égales d'instinct et de culture. Çà et là, affleurent les granits de l'inévitable ; partout, les éboulements du hasard. Je m'efforce de reparcourir ma vie pour y trouver un plan, y suivre une veine de plomb ou d'or, ou l'écoulement d'une rivière souterraine, mais ce plan tout factice n'est qu'un trompe-l'œil du souvenir (Yourcenar 1982, 304-305).

Tracer un chemin dans les couches géologiques de la mémoire : Hadrien rejoint ici le protagoniste de la *Recherche*. Il est intéressant de noter que cette réflexion sur la mémoire suit de peu un passage concernant l'hésitation entre le sommeil et le réveil – tout comme au début de Combray. Voilà ce passage à propos du sommeil où la voix de Yourcenar se mêle à celle de Proust :

Un homme qui dort peu et mal, appuyé sur de nombreux coussins, médite tout à loisir sur cette particulière volupté [...] ce qui m'intéresse ici, c'est le mystère spécifique du sommeil goûté par lui-même, l'inévitable plongée hasardée chaque soir par l'homme nu, seul, et désarmé, dans un océan où tout change, les couleurs, les densités, le rythme même du souffle, et où nous rencontrons les morts (Yourcenar 1982, 298-299).

¹⁰ Baudelaire avait utilisé une image similaire dans *Spleen II* : en parlant de son esprit plein de souvenirs, il écrit *c'est une pyramide, un immense caveau, / Qui contient plus de morts que la fosse commune. / Je suis un cimetière abhorré de la lune* (vv. 6-8).

Le sommeil qui se confond avec la mort et la résurrection du passé à travers la mémoire : dès leur début, les *Mémoires d'Hadrien* repétrissent des thèmes et des mots tout à fait proustiens. La pierre devient pour Hadrien une façon de continuer la destinée de l'homme dans le temps : voilà pourquoi, lorsqu'il parle de ses constructions d'architecture, il souligne sa collaboration avec la terre, la pierre étant une concrétion visible du temps qui passe.

J'ai beaucoup reconstruit : c'est collaborer avec le temps sous son aspect de passé, en saisir ou en modifier l'esprit, lui servir de relais vers un plus long avenir ; c'est retrouver sous les pierres le secret des sources. Notre vie est brève : nous parlons sans cesse des siècles qui précèdent ou qui suivent le nôtre comme s'ils nous étaient totalement étrangers ; j'y touchais pourtant dans mes jeux avec la pierre (Yourcenar 1982, 384-385).

Mais Hadrien ne se contente pas de sculpter les villes ou les paysages : il cherche aussi, comme le protagoniste de la *Recherche* avec Albertine, à sculpter l'humain. L'être qu'Hadrien a aimé le plus sur terre est le jeune Antinoüs. Sa passion amoureuse se lie – à l'instar du modèle proustien – à une rêverie sur la pierre. Avant d'imposer au monde la multiplication des visages d'Antinoüs grâce à l'art statuaire (« enregistrer par la statuaire la beauté successive d'une forme qui change »), afin que la pierre puisse perpétuer son corps périssable, Hadrien avoue que son amour travaille le corps du jeune garçon avec un ciseau. « Ce visage changeait comme si nuit et jour je l'avais sculpté » (Yourcenar 1982, 406) ; encore, « la belle bouche avait pris un pli amer dont s'apercevaient les sculpteurs » (Yourcenar 1982, 419). Enfin, cet amour qui devient de plus en plus exclusif, jusqu'à ce que la volonté d'Hadrien s'impose totalement sur celle du jeune Grec, conduit à la pétrification de l'être aimé, à son effritement, à sa mort anticipée : « je réduis cette jeune figure aux proportions d'une statuette de cire que j'aurais pétrie, puis

écrasée entre mes mains » (Yourcenar 1982, 420). Albertine endormie ne se situe pas très loin du jeune Antinoüs.

La fin célèbre du roman, « tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... » (Yourcenar 1982, 515) n'est qu'un dernier reflet de la mort de la grand-mère du protagoniste de la *Recherche*. Après un effort violent pour défendre sa vie, « ma grand-mère ouvrit les yeux. Je me précipitai sur Françoise pour cacher ses pleurs, pendant que mes parents parleraient à la malade. Le bruit de l'oxygène s'était tu, le médecin s'éloigna du lit. Ma grand-mère était morte » (R² II, 640. Nous soulignons).

D'une part la passion amoureuse qui, en devenant intransigeante, devance le désir de prolonger la vie humaine au-delà du temps à travers l'art statuaire ; d'autre part, la mémoire comme un chemin géologique à partir d'une mort pétrifiante : le personnage d'Hadrien n'est, en définitive, que le porte-parole de Yourcenar en tant qu'écrivain. En prêtant sa propre voix au « je » d'Hadrien mourant – son projet étant de « refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors » (Yourcenar 1982, 524) – Yourcenar pose aux lecteurs le problème du roman par rapport à l'autobiographisme. L'une des notes de ses carnets dit que « si j'ai choisi d'écrire ces *Mémoires d'Hadrien* à la première personne, c'est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fût-ce de moi-même » (Yourcenar 1982, 527). Ou bien, une autre note lie les souvenirs des lieux d'Hadrien à l'écriture : « matins à la Villa Adriana ; innombrables soirs passés dans les petits cafés qui bordent l'Olympéion ; va-et-vient incessant sur les mers grecques ; routes d'Asie Mineure. Pour que je puisse utiliser ces souvenirs, qui sont miens, il a fallu qu'ils devinssent aussi éloignés de moi que le II^e siècle » (Yourcenar 1982, 520). L'écrivain doit s'éloigner de ses propres souvenirs pour prêter sa voix à l'empereur mourant, se dédoublant en quelque sorte lui-même par rapport à l'écriture. Le problème du moi par rapport à l'écriture était évident dans l'interprétation yourcenarienne de l'œuvre proustienne : les mêmes questions se posent dans l'écriture de son roman. Il lui a fallu une cassure de plusieurs années, après les

premiers fragments de l'œuvre, pour « essayer de combler, non seulement la distance me séparant d'Hadrien, mais surtout celle qui me séparait de moi-même » (Yourcenar 1982, 524). Grâce à l'écriture qui rend compte de cette distance, Yourcenar peut affirmer : « tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi » (Yourcenar 1982, 537).

L'ambiguïté du rapport entre l'écrivain et son personnage nous conduit au cœur de la dernière œuvre de Yourcenar : la trilogie *Le Labyrinthe du monde*. Nous trouvons ici le thème proustien de la géographie de la mémoire : en prêtant encore une fois sa voix à d'autres personnages qui composent le complexe réseau de sa famille, Yourcenar crée un triptyque où les références proustiennes abondent. Sa mère Fernande qui vient de mourir est décrite comme une gisante, « un bloc inerte et clos, insensible à la lumière, à la chaleur, au contact », avec des « grands plissements parallèles, presque sculpturaux » (Yourcenar 1991, 733), comme ceux d'Albertine endormie. Ou bien Noémi octogénaire devenue, un peu comme la grand-mère de la *Recherche*, inconnaissable, « l'épaisse incarnation de la Mort, ou, pis encore, du Mal » (Yourcenar 1991, 1058). Mais Yourcenar fait évoluer cet héritage proustien dans des objets qui concrétisent (à la façon des statues proustiennes) le temps qui passe et ne laisse que des ruines : Michel-Charles mourant retire de ses doigts « le beau camée antique qui représente Auguste vieilli » (Yourcenar 1991, 1141) pour le donner à son fils. Le temps de la vie, de l'héritage de famille, mais aussi de la sauvegarde de la beauté ancienne : tout cela est *spatialisé* dans la pierre dure du camée.

La trilogie pose le problème de la mémoire personnelle et familiale comme étant liée à des couches géologiques, qui parfois remontent à la surface, ou bien s'impriment pour rester inoubliables. Un chapitre de *Quoi ? L'Éternité* s'intitule « les miettes de l'enfance » : des bribes qui s'assemblent dans l'esprit comme celles d'une invisible madeleine qu'une tasse de thé contourne ; ailleurs, Yourcenar parle de la mer vue la première fois comme d'un souvenir géologique, « une première couche bleue [qui] avait été déposée en moi » (Yourcenar 1991, 1294).

Comment les aïeux de la romancière sont-ils transformés en êtres de papier ? L'édifice du souvenir est bâti « de restes, de vestiges, de murs écroulés. On comprend encore l'intérêt de Marguerite Yourcenar pour les failles, les coupures, les lacunes qui habitent les personnages et sur lesquelles l'écriture insiste suivant un parcours métonymique » (Sperti 1999, 10-11), en conduisant ainsi le lecteur d'une génération à l'autre. Les fentes géologiques de la mémoire familiale créent des références croisées de fiction, d'histoire et de souvenir à travers la métaphore omniprésente de la pierre. Le temps qui passe se visualise géographiquement : « la passéité confère une place privilégiée à l'espace dans la trilogie [...] la composante topologique se révèle tout aussi fondatrice dans l'espace narratif yourcenarien et de plus grand intérêt nous paraît son rôle dans l'imaginaire de l'écrivain » (Sperti 1999, 108). La mémoire proustienne fonctionne alors comme un véritable poteau indicateur dans le chemin de la connaissance du passé : l'image du titre, le *labyrinthe*, confirme cet itinéraire, qui se veut à la fois topographique et spirituel à l'intérieur du dédale du temps.

Nous pourrions continuer encore sur ces traces proustiennes : les « intermittences du cœur » de Proust deviennent pour Yourcenar les « intermittences des sens » lors de sa découverte de l'amour pour les femmes... la voie est tracée pour des recherches ultérieures.

Conclusions

Pouvons-nous tirer une conclusion, même provisoire, de ce questionnement de l'œuvre de Yourcenar à la lumière de Proust ? La thématique de la mémoire et celle de la pierre trouvent une sorte d'issue inévitable dans une écriture fondée sur le *fragment*. Nous pouvons parler pour les deux écrivains d'une esthétique fondée d'une part sur une architecture générale, d'autre part sur le fragment (« minéral ») qui forme le soubassement de cette architecture. D'un côté, Proust et ses différents cahiers, ses « paperoles », ses innombrables corrections... tout cela donne l'image d'une création artistique « intermittente », l'unité étant

liée à un « épiphénomène de la fragmentation » : « car le fragment et la totalité sont les deux pôles de la création, qui est un assemblage de fragments *pris* dans une totalité » (Fraisie 1988, 272). De l'autre, le travail de Yourcenar, qui écrit de nombreuses « notes » ou « carnets » formant partie intégrante d'œuvres telles que *Mémoires d'Hadrien* ou *L'Œuvre au noir*. Une lettre de Yourcenar confirme cette conclusion à propos d'une écriture fondée sur la mémoire et le fragment :

Je puis vous assurer que de très longues compositions, un roman, une pièce entière, des chapitres entiers de *l'Hadrien* ou de mon présent ouvrage [*L'Œuvre au noir*] ont été composés mentalement, pensés et repensés dans tous leurs détails à plusieurs reprises, et ces récits avec leurs différentes variantes confiés à la mémoire, qui a convenablement rempli sa tâche. Évidemment, l'écriture ensuite élimine certains détails, en ajoute, et surtout en précise beaucoup d'autres (Yourcenar 1995, 237).

La mémoire de Yourcenar ne peut pas se passer des fragments des statues de l'Antiquité, de la Grèce, d'Antinoüs de la Villa Adriana... cela se traduit dans une solidité de la phrase qui nous porte à suggérer une stylistique de la pierre. Le « poli » du marbre d'*Hadrien* est « celui du temps où vivait l'empereur, et celui du passage des siècles [...] et dans *Archives du Nord* j'ai le sentiment d'avoir pétri une pâte très épaisse. Mais cette épaisseur, à mes yeux, n'est pas un défaut, c'est celle de la réalité de ce milieu-là » (Yourcenar 1980, 237). Ainsi Yourcenar pétrit-elle son pain dans une forme qui rappelle les statues grandioses de l'ancienne Grèce, même si réduites en débris, lesquels restent à ses yeux sublimes : « ces durs objets façonnés à l'imitation des formes de la vie organique ont subi, à leur manière, l'équivalent de la fatigue, du vieillissement, du malheur. Ils ont changé comme le temps nous change » (Yourcenar 1991, 312). Ces fragments de l'Antiquité sont aussi, en définitive, le précipité minéral des « bribes » du roman proustien.

L'écriture de Proust ne peut que construire des statues bizarres, voire parodiques : sa syntaxe vertigineuse la fait pencher vers un art statuaire plus baroque que classique. Ainsi la même ligne thématique, celle de la pierre, porte les deux écrivains à une écriture sous l'égide de Méduse : une écriture qui les conduit à des résultats parfois très différents, mais qui rayonnent, comme le filon d'or d'un rocher, d'une même origine.

Bibliographie

- Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1992.
- Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.
- Luc Fraisse, *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Corti, 1988.
- Luc Fraisse, *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.
- Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Champion, 2005.
- Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié *et. al.*, 4 volumes, Paris, Gallimard, 1987-1989, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (R²).
- Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972.
- John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris, Mercure de France, 1947.
- Anne Simon, « Regard et voyeurisme dans *Sodome et Gomorrhe* » in *Lectures de Sodome et Gomorrhe de Marcel Proust*, Cahiers Textuel n°23, 2001, 181-193.
- Valeria Sperti, *Écriture et mémoire. Le labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Napoli, Liguori, 1999.
- Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980.
- Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995.
- Marguerite Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, Paris, Gallimard, 2004.
- Marguerite Yourcenar, « *Une volonté sans fléchissement* ». *Correspondance 1957-1960*, Paris, Gallimard, 2007.

RÉÉCRITURES PROUSTIENNES ?

L'interdit de Gérard Wajcman

Annelise Schulte Nordholt
Université de Leyde

*L'interdit*¹ de Gérard Wajcman est un roman fait de notes en bas de page, commentant un récit disparu. Récit d'un voyage à Venise qui va de pair avec la perte de la parole et successivement avec le retour de celle-ci et avec la venue à l'écriture. Par sa trame narrative aussi bien que par les nombreuses citations implicites tirées de la Recherche, ce roman contemporain se frotte à Proust, déployant une vision de Venise, mais aussi de la création artistique, fort proche de celle d'Albertine disparue.

« Kein französischer Erinnerungstext ohne Proustreminiszenz [sic] et voilà : ein Proust-Motto läutet den Text ein, und später kommen Marcel und die mémoire noch einmal auf. » (Metz 2004-05). De manière légèrement moqueuse, Bernhard Metz signale la présence de Proust dans le roman de Wajcman. Il laisse sous-entendre que la référence à Proust serait une solution de facilité, dans le genre auquel appartient le roman, celui du « roman de la mémoire ». Or rien n'est moins vrai, comme le montre Fransiska Louwagie qui, dans le roman, a dénombré, outre le motto, toute une série de citations non-référencées extraites de la Recherche (Louwagie, 2008).

Certes, de l'extérieur, rien, dans *L'interdit*, ne semble nous renvoyer à Proust. Car, autant, dans *La recherche*, le langage

¹ Gérard Wajcman, *L'interdit*, Nous, 2002 [Denoël, 1986] ; abréviation : I.

coule de source, remplissant, sans blancs, sans solution de continuité, des milliers et des milliers de pages, autant, dans *L'interdit*, le langage semble s'être entièrement asséché : roman composé exclusivement de notes numérotées, en bas de page. Pages donc en grande partie vides, avec en haut, en petites capitales, le titre courant : *L'interdit*. Instruments typographiques forts clairs pour exprimer que le blanc entre le titre courant et les notes est le lieu d'un récit disparu. Comme le dit la quatrième de couverture : « Il y eut ici un récit. Ne subsistent plus que des notes en bas de page dont les renvois invitent le lecteur, d'une part, à imaginer ce qu'était – ou ce qu'aurait pu être – ce texte et, de l'autre, à s'interroger sur les raisons de cette inexplicable disparition. »

Pourtant, comme en creux, à partir de ces notes témoignant d'un texte disparu, peu à peu émerge un personnage principal, anonyme, dont l'aventure n'est pas sans rappeler celle du narrateur proustien, dans les derniers volumes de la *Recherche*. Son parcours est en effet thématiquement très proche de celui du narrateur dans *Albertine disparue* : après avoir rompu avec la femme qu'il aimait, il quitte la France pour l'Italie, où il séjourne longuement à Venise, qui sera le lieu-clef de l'expérience qu'il va traverser. Expérience certes fort lointaine, en apparence, de celle de Marcel : progressivement, au cours de ce voyage, le personnage de Wajcman va perdre la mémoire en même temps que la faculté de parler (mais non d'écrire), jusqu'au mutisme absolu, aphasie qui porte également atteinte à son sentiment d'identité. Confronté à un Juif qui prie dans une synagogue du ghetto de Venise, il va découvrir comment cette exclusion actuelle de la langue française est liée à son exclusion passée de la langue yiddish, dans son enfance peu après la Seconde Guerre Mondiale. S'étant enfermé, comme Proust, dans sa chambre pour essayer de noter par écrit son expérience, il va peu à peu recouvrer le langage, retrouver la langue française, tout en prenant conscience de la langue disparue, du yiddish qu'il va désormais tenter d'inscrire en elle. C'est la dernière note du roman – note qui n'en est pas une, car elle ne porte pas de numéro –

qui apporte cette mise au point : réflexion sur l'écrivain juif né après la guerre, sur son rapport au langage et à la judéité. À partir de ce moment précis, les lignes couvriront à nouveau les pages, de haut en bas, la note sera bannie dans le langage retrouvé, l'avènement de l'écriture.

Il appert donc que de multiples manières, *L'interdit* se frotte à la *Recherche* : non seulement, ce qui est le plus apparent, par l'exergue et les multiples (impli)citations proustiennes, mais par sa trame narrative qui, à travers des thèmes comme Venise et l'amour perdu, plonge vers ceux de la mémoire et de l'oubli, du silence et de la venue à l'écriture. D'ailleurs, Proust n'est certainement pas le seul intertexte. Le roman, ou plutôt les notes qui le constituent, sont criblées de citations, le plus souvent non-référencées, d'auteurs aussi divers que Freud, Mallarmé, Poe, Claudel, Flaubert, Shakespeare et Chateaubriand, mais ils ne déterminent pas la trame narrative du texte, comme le fait Proust.

« *[Le] noir orage qu'il nous semble avoir traversé* »

Que ce soit une citation de la *Recherche* qui soit placée en exergue du roman, voilà qui montre déjà la place centrale de l'intertexte proustien :

Alors du noir orage qu'il nous semble avoir traversé (mais nous ne disons même pas *nous*) nous sortons gisants, sans pensées : un « nous » qui serait sans contenu. Quel coup de marteau l'être ou la chose qui est là a-t-elle reçu pour tout ignorer ? (Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*)

Voilà l'exergue de Wajcman ; lorsqu'on remonte au texte de Proust, on s'aperçoit qu'il manque un membre de phrase : « Quel coup de marteau l'être ou la chose qui est là a-t-elle reçu pour tout ignorer, *stupéfaite jusqu'au moment où la mémoire accourue lui rend la conscience ou la personnalité?* ». (R² III, 371, je souligne) Pourquoi cette omission ? Mais rappelons d'abord le contexte proustien. Il s'agit d'une phrase tirée de So-

dome et Gomorrhe, de la longue réflexion sur le sommeil profond où le narrateur est plongé en rentrant des dîners chez les Verdurin, à la Raspelière. Comme dans plusieurs passages semblables – premièrement l’ouverture de *La Recherche*, les pages communément appelées celles du « Dormeur éveillé » – le narrateur s’interroge ici sur « le miracle » de la résurgence de la conscience dans le réveil : comment se fait-il qu’au terme d’une expérience dont il ne saurait exagérer la radicalité, au terme du sommeil comme perte non seulement de la notion de l’espace et du temps, mais aussi de la notion du moi, le dormeur puisse soudain recouvrer tout cela au moment du réveil ?

Le « sommeil de plomb » (cf. R² II, 387) fait en effet table rase de sa personnalité, il confond les sexes (« la race qui l’habite, comme celle des premiers humains, est androgyne ... », R² III, 372), efface les distinctions entre les hommes et les choses : au réveil, ce n’est pas un individu, mais « l’être ou la chose qui est là » qui se demande comment il a pu perdre ainsi la mémoire de tout. Mais surtout il passe un coup d’éponge sur la personnalité : « Alors de ces sommeils profonds on s’éveille dans une aurore, ne sachant qui on est, n’étant personne, neuf, prêt à tout, le cerveau se trouvant vidé de ce passé qui était la vie jusque là. » (R² III, 371) Perte d’identité qui est d’ailleurs, notons-le, vécue sous un jour positif : la perte de mémoire est perçue par lui non comme une perte angoissante (ce qui sera au contraire le cas chez Wajcman) mais comme une libération salutaire, accueillie avec émerveillement : « Et peut-être est-ce plus beau encore quand l’atterrissage du réveil se fait brutalement [...] » (*ibid.*) Perte du moi qui va de pair avec une disparition de toute conscience de soi : « le sommeil l’emmenait loin hors du monde habité par le souvenir et la pensée, à travers un éther où il était seul, plus que seul, n’ayant pas ce compagnon où l’on s’aperçoit soi-même [...] » (R² III, 372), autrement dit le pouvoir d’auto-réflexion, de se dédoubler pour avoir conscience de lui-même, et de dire ‘je’, ou ‘nous’.

Dans ces pages, le sommeil est décrit comme une mort : nous en sortons « gisants », dit le motto adopté par Wajcman,

« ci-gît » qui ne surgit que dans un contexte de mort. Le dormeur est par là comparé à une statue de gisant, dans toute son immobilité et froideur, ou même au mort lui-même. Cependant, même ici, le ton reste léger chez Proust : c'est que le sommeil n'est jamais qu'une 'petite mort' qui nous donne la chance inouïe de nous permettre d'observer, d'avoir en quelque sorte une expérience de la mort.

Ailleurs, j'ai analysé en détail les multiples passages de la *Recherche* sur les demi-sommeils, les interprétant non comme une expérience du temps perdu, de l'oubli et de la contingence, mais comme l'image privilégiée de la naissance du moi créateur à partir de la nuit de l'inconscient. Dans une telle lecture, le Dormeur éveillé n'est plus une figure inauthentique, déchue du moi proustien, mais en fait partie intégrante, et la *Recherche* devient la genèse et l'histoire du moi qui va créer, écrire et qui, pour ce faire, doit d'abord remonter vers ce degré zéro du sujet qu'est le moi primitif, privé de conscience et d'identité, qui se révèle dans le « sommeil de plomb ». (cf. Schulte Nordholt, 1996 & 2002) Mais, après ce rappel du contexte proustien, il faut tenter de saisir la portée de l'inscription de cette citation dans le texte de Wajcman.

Arraché à son contexte de sommeil, le « noir orage » renvoie, chez Wajcman, à la crise personnelle traversée par le personnage central de *L'interdit*, qui culmine dans sa perte de la parole. Ainsi, l'expérience de dépersonnalisation et de perte de mémoire propre au sommeil, racontée sur un ton léger, enjoué, chez Proust, se trouve radicalisée chez Wajcman jusqu'à devenir un véritable « drame » : « dans ce silence, c'est un drame qui se joue : celui d'un homme qui, privé de mémoire, et après être resté longuement *interdit*, longuement sans voix, lutte contre l'oubli [...] » (quatrième de couverture). On comprend alors pourquoi, dans la citation de Proust, Wajcman retient le « noir orage » mais oblitère la dernière partie de la phrase, qui rapporte comment la mémoire, la parole finissent par revenir. Dans *L'interdit* en effet, la mémoire, et avec elle la parole, ne reviennent qu'à l'extrême fin, et le récit lui-même est centré sur

l'expérience de l'oubli, de la perte. La crise narrée dans le roman reprend donc point par point les éléments propres au sommeil proustien, mais de manière radicalisée, poussée à leur extrême.

Ainsi, même l'aphasie vécue par le protagoniste de Wajcman se retrouve chez Proust, mais sur le mode de l'hyperbole, avec une certaine ironie : « Et souvent, une heure de sommeil de trop est une attaque de paralysie après laquelle il faut retrouver l'usage de ses membres, *rapprendre à parler*. » (R² III, 630, je souligne) Cette perte de la parole est étroitement liée à une perte de la mémoire qui, contrairement à celle du narrateur proustien, semble définitive : « Je perds de plus en plus la mémoire. Je parlais à Paolo et j'ai soudain senti ma phrase s'arrêter, s'effondrer sous moi. [...] ce sont les mots eux-mêmes qui se refusent, s'éloignent, qui m'oublient. [...] Rien ne peut m'assurer que toujours ils [les mots] se souviendront de moi. » (I, 110) Enfin, si la perte d'identité liée au sommeil est passagère, chez Proust, elle devient chez Wajcman un processus inexorable : bien avant sa perte de parole, par son départ et sa rupture avec la femme aimée, le protagoniste « se faisait réellement absent » (I, 55), « il n'est plus personne ». (I, 45) Cette expérience de dépersonnalisation le rapproche non de Proust mais de Mallarmé. Une note de *L'interdit* renvoie d'ailleurs à Mallarmé, « mort muet » (I, 40), auquel le personnage se compare peut-être dans le récit disparu. Ces formules – être mort, devenir absent – nous mènent en effet à Mallarmé, à l'expérience de dépersonnalisation qui, selon plusieurs critiques, est à la base d'*Igitur*, et qu'il décrit dans quelques lettres restées célèbres : « Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais heureusement, je suis parfaitement mort... C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus le Stéphane que tu as connu... ». (Mallarmé, 1959, 242)²

² Pour une analyse pénétrante de cette 'crise' de Mallarmé, et du conte *Igitur*, qui en résulta notamment, cf. Sem Dresden, 1993.

La « Venise intérieure »

Le « noir orage » traversé par le personnage de Wajcman est donc comme une radicalisation de l'expérience du dormeur proustien. Il se complète, dans le récit, de nombreuses autres références ou correspondances avec la *Recherche* qui font de *L'interdit* un texte à forte tonalité proustienne. Du point de vue thématique, ce qui importe surtout, c'est que *L'interdit* est le récit d'un voyage à Venise. De manière fort proustienne, le texte de Wajcman met l'accent sur le rôle primordial du « rêve de Venise », de la représentation qu'on en a avant d'y aller. Rêve d'autant plus puissant qu'il est déterminé par les images que nous en donnent la peinture vénitienne. C'est ce rêve que Wajcman, d'un terme lui aussi tiré de *La Recherche*, appelle « la Venise intérieure ». (I, 195) Pour le protagoniste, « c'était moins une cité que l'image d'une cité, glorieuse, qui se nommait Venise. Elle ne s'était pas ornée d'arts, témoins de sa grandeur : elle s'était faite elle-même le reflet de ses arts, de son propre miroir. De toujours, le Grand Canal avait ressemblé à celui peint par Carpaccio, les palais à ceux de Guardi et ses habitants aux portraits de Veronèse ou de Titien. Elle était tout entière le regard de ses peintres, l'image déposée au fond de leur œil. » (*ibid.*) Certes, il ne faut pas prendre ces lignes trop à la lettre : Venise n'a pas été construite à l'image de la peinture vénitienne, qui lui est forcément postérieure, mais nous ne pouvons la voir qu'à travers le regard, le reflet de ses peintres. L'image a priori que nous nous formons de Venise, à travers Véronèse, Guardi et Carpaccio, voilà « le rêve de Venise », la « Venise intérieure » avec laquelle la Venise réelle est appelée à coïncider. Cette priorité de l'image, du rêve sur la réalité, est d'ailleurs le propre non seulement de Venise, mais de l'Italie tout entière : l'Italie « où la nature existe moins encore qu'ailleurs, recouverte, oubliée sous un paysage de Giorgione ou un arbre de Lorrain qui font d'un cyprès, d'une colline une matière d'esprit, impérissable pour cela mais en même temps rêvée et fragile [...] Chaque fleur est de peinture [...] ». (I, 119)

La « Venise intérieure » : l'expression est de Proust, mais elle y surgit dans un contexte sensiblement différent, celui du souvenir enfoui d'Albertine, pendant le séjour du narrateur à Venise. En effet, à Venise, les « lois de l'oubli » vont faire qu'il se croit parfaitement indifférent à elle, immunisé en quelque sorte. Oubli qui n'est qu'apparence, car Albertine n'a pas encore tout à fait « disparu » :

Parfois au crépuscule en rentrant à l'hôtel je sentais que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi-même comme aux 'plombs' d'une *Venise intérieure*, dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à me donner une ouverture sur le passé. (R² IV, 218, je souligne)

Dans son roman, Wajcman extrapole cette formule proustienne mais la signification qu'il lui assigne cadre parfaitement avec la *Recherche* : il s'agit du thème récurrent de la réalité – personne ou lieu – vue à travers l'image préalable qu'on en a, image qui résulte d'une alliance intime avec le nom. « Noms de pays : le nom », « Noms de pays : le pays » : ces deux titres résument tout le chemin que parcourra le narrateur, de la rêverie sur les noms de Venise, Florence et Balbec jusqu'à la confrontation à la réalité. C'est à propos de Balbec, on le sait, que cette confrontation se trouve décrite le plus en détail : déception devant l'église de Balbec si peu conforme au rêve ruskinien qu'il s'en faisait, et devant le paysage marin dont il avait tant rêvé. Cette vision sera cependant corrigée, révisée à partir du moment où Elstir lui apprendra à regarder ce paysage à travers les yeux de la peinture, de sa peinture.

Il faut donc bien faire la distinction entre l'image produite par le nom, et celle qui résulte de la peinture. La première sera vite démasquée par le narrateur, mais la seconde restera fermement en place. Tout au long de la *Recherche*, Venise restera « la ville de Giorgione » (R² II, 719), de Carpaccio et du Titien, au point que, dans l'esprit du narrateur, bien avant d'avoir vu Venise, la ville réelle est évaluée à l'aune de la ville imaginaire des

peintres : « je pensais que [...] le soleil teignait déjà les flots du Grand Canal d'un si sombre azur et de si nobles émeraudes qu'en venant se briser aux pieds des peintures du Titien, ils pouvaient rivaliser de riche coloris avec elles. » (R² I, 385) Même les quartiers populaires de Paris seront vus à travers la vision picturale des quartiers pauvres de Venise :

C'est à ses quartiers pauvres que font penser les quartiers pauvres de Paris, le matin, avec leurs hautes cheminées évasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs : c'est tout un jardin qui fleurit en nuances si variées qu'on dirait, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem. (R² II, 860)

Aucun peintre n'est cité ici, et pourtant, nous le savons, ces cheminées sortent tout droit des œuvres de Carpaccio, si admirées par le narrateur lors de sa visite de San Giorgio degli Schiavoni³. D'autre part, le jardin de tulipes de Delft ou de Haarlem ne peut être qu'une allusion à la peinture hollandaise, autre référence centrale dans la *Recherche*. Ainsi, Carpaccio, Vermeer et Pieter de Hooch – et même Whistler ! – se conjuguent pour transformer la réalité parisienne en paysage pictural, qu'il soit vénitien, hollandais ou anglais.

Venise et la fragmentation esthétique

Plus que le narrateur proustien, le personnage de *L'interdit*, visitant Venise près d'un siècle plus tard, a une conscience aiguë que dans la littérature, « tout a déjà été dit » sur Venise, et que la ville est submergée sous « le long ruban des écrits antérieurs sur Venise ». (I, 199) S'il ne fait pas de nouvelles découvertes sur la ville, par contre celle-ci l'appelle à découvrir, par l'écriture, « ce

³ « Je regardais l'admirable ciel incarnat et violet sur lequel se détachent ces hautes cheminées incrustées, dont la forme évasée et le rouge épanouissement de tulipes fait penser à tant de Venises de Whistler. » (R² IV, 225)

qu'il ne savait pas sur lui-même » (*ibid.*). Ainsi, « autant qu'un lieu, Venise semblait également un temps crucial dans [sa] vie, celui où, obligé de regarder derrière soi, on était sommé d'en venir au fait qu'on avait contourné sans cesse. » (*ibid.*). Comme chez Proust, l'expérience de Venise joue un rôle crucial dans la venue à l'écriture, elle est l'un des épisodes qui se conjuguent pour mettre fin à « la procrastination » (I, 199 ; terme proustien, comme on sait), elle « met à nu le rêve caressé, le souhait incertain ou faible d'être un jour écrivain. » Le voyage à Venise joue donc un rôle de catalyseur dans l'expérience du protagoniste : c'est là qu'il perd littéralement la parole, et qu'il la retrouve. (*ibid.*) Fort proustiennement, cette confrontation à soi est aussi une confrontation à un passé 'oublié' : devant le Juif priant en hébreu dans la synagogue du ghetto vénitien, le protagoniste retrouvera la sensation à la fois de familiarité et d'exclusion qu'il avait, enfant, lorsque ses parents parlaient yiddish en sa présence.

Il faut se demander alors pourquoi, en quoi Venise constitue dans *L'interdit* le lieu de cristallisation de la vocation littéraire, où le héros à la fois perd la parole et la retrouve, se découvrant écrivain. Or cette cause est la même que dans la *Recherche* : il s'agit du caractère essentiellement *fragmentaire* de Venise, qui appelle en quelque sorte la vision esthétique éclatée qui selon Proust, est propre à l'œuvre artistique. Dans ses notes, le commentateur du roman de Wajcman insiste sur le caractère fragmentaire de Venise : le protagoniste ne saurait embrasser la ville, d'un seul regard, comme on embrasse un paysage, il peut certes la parcourir, « mais c'était rue après rue, place après place, par des points de vue éclatés, multiples, qui ne pouvaient se raccorder les uns les autres dans son esprit. » (I, 101) Loin d'être déficiente, cette vision fragmentaire permet au contraire de centrer sur cet autre élément proustien par excellence, *l'impression* : « chaque lieu déposait moins dans le souvenir son image que l'impression particulière qu'il avait produite. De sorte que reconstituer une ville en imagination c'était mettre bout à bout une odeur, la couleur rose d'une église, une jolie femme

croisée sur la place. » (*ibid.*) Comme chez Proust, c'est dans de telles « impressions rares » que « tout lieu est ramassé », concentré, et si le protagoniste cherchait une vue d'ensemble, unifiante, de Venise, ce serait toujours aux dépens de telles impressions. De Venise, on ne peut avoir de vision que discontinue : « A la différence d'un paysage de campagne, on ne voit pas une ville. », du moins pas comme une unité. (*ibid.*) Cette discontinuité implique qu'« on peut décrire un paysage, mais pas une ville ; celle-là on ne peut que la raconter, c'est-à-dire restituer en même temps que les lieux la durée, le temps qu'il aura fallu pour la parcourir. » (*ibid.*) « Venise lui semblera se dérouler comme des phrases vers un terme suspendu, la révélation d'un secret. » (*ibid.*) : ici, Venise semble d'emblée être une ville écrite, narrée, littéraire, et nous tenons la raison pour laquelle c'est précisément là que le protagoniste, terrassé par le silence et la mutité, décide de

s'asseoir et de noter le plus précisément possible ce qui lui arrivait. [...] Il commença à écrire. Ce furent d'abord des notes éparses puis, au fur et à mesure qu'il écrivait [...], ces notes devinrent plus longues et prirent ensuite la forme d'un récit plus suivi. (I, 233)

Récit qui se trouve cependant oblitéré dans le texte que nous lisons, zébré de blancs, image même de la discontinuité. Le roman de Wajcman, uniquement fait de notes en bas de page, est évidemment l'expression même de cette discontinuité de l'impression, propre à l'expérience de Venise. On saurait difficilement imaginer écriture plus fragmentaire, plus discontinue.

Or, la discontinuité et le fragment sont à la base même de la vision de Venise au chapitre III d'*Albertine disparue*. Jamais le narrateur ne décrit Venise – ses monuments, ses églises – sinon par impressions, par touches éparses, il la raconte plutôt, et ce chapitre est une série d'épisodes, de récits de promenades dans Venise. Promenades l'après-midi en gondole, dans les quartiers populaires de la ville. Loin des demeures seigneuriales

et des vastes perspectives du Grand Canal, ce sont les petits canaux qui vont lui faire découvrir Venise par fragments, par morceaux successifs – Venise divisée, compartimentée :

les « *petits canaux* » en effet « semblaient, au fur et à mesure que j'avancais, me pratiquer un chemin, creusé en plein cœur d'un quartier qu'ils *divisaient*, en écartant à peine, d'un mince sillon arbitrairement tracé, les hautes maisons aux *petites* fenêtres mauresques. [...] On sentait qu'entre les pauvres demeures que le *petit* canal venait de *séparer*, et qui eussent sans cela formé un tout compact, aucune place n'avait été réservée. » (R² IV, 206, je souligne)

Comme souvent lorsqu'il est question de fragment, l'adjectif « petit » surgit de manière récurrente : « Parfois apparaissait un monument plus beau qui se trouvait là comme une surprise dans une boîte que nous viendrions d'ouvrir, un *petit* temple d'ivoire [...]. A chaque fois je trouvais quelque chose de nouveau [...], *petit* monument ou campo imprévu [...]. Je revenais à pied par les *petites* calli [...] ». (IV, 206-207, je souligne) Un peu plus loin, lorsque le narrateur raconte ses promenades nocturnes dans Venise, il appert encore plus clairement que ces calli sont la condition même de la nature fragmentée de la ville :

Comprimées les unes contre les autres, ces calli *divisaient* en tous sens, de leur rainure, le *morceau* de Venise *découpé* entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses. (IV, 229, je souligne)

Les calli et les petits canaux découpent donc Venise en une multitude de fragments, la transformant, comme l'a montré Luc Fraisse, en « le grand symbole de la fragmentation du réel et de la vision éclatée de l'artiste. » (1988, 183) C'est grâce à sa belle étude sur le fragment que nous comprenons aujourd'hui un peu

mieux le rapport entre cette fragmentation propre à toute perception – si ostensiblement présente d'un bout à l'autre de la *Recherche* – et le travail de l'artiste, qui transforme ce fragment 'naturel' en « fragment expérimental », en objet esthétique : « petit pan de mur jaune » ou « petite phrase » de Vinteuil. Pourquoi cette place privilégiée du fragment, du « petit » dans l'esthétique proustienne ? C'est qu'il est l'image condensée, incroyablement compacte, d'un ensemble : *pars pro toto* (d'où les rapports toujours métonymiques entre par exemple le petit pan de mur jaune et l'ensemble du tableau de Vermeer), cristallisation. L'image de la cristallisation revient souvent dans le contexte du fragment : le morceau de Venise « découpé entre un canal et la lagune » est si concentré que c'est « comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses » (R² IV, 229), c'est-à-dire suivant la configuration des calli et des canaux, et le fragment de tissu urbain en question est une « matière cristallisée » (*ibid.*).

Si la vision fragmentaire de Venise appelle le narrateur à ce travail de transformation, de « cristallisation » justement du réel, on voit dans quel sens l'épisode de Venise constitue un tournant dans l'itinéraire artistique du narrateur : au cours de son séjour dans cette ville, il s'éloignera peu à peu de l'expérience vécue, de la vie passée – notamment de son amour pour Albertine –, pour se tourner de plus en plus vers les vérités de l'art, dont il va bientôt découvrir les lois dans *Le temps retrouvé*. D'ailleurs, tout au long de *La prisonnière*, lorsque le narrateur tente jalousement d'enfermer Albertine dans son appartement parisien, le désir ou le rêve de Venise et celui de posséder Albertine sont décrits comme deux désirs antagonistes, qui s'excluent⁴. Aussi, à la fin de *La prisonnière*, sa décision de

⁴ « [...] s'il n'y avait pas eu Albertine [...], je pourrais en ce moment dîner à Venise dans une de ces petites salles à manger surbaissées comme une cale de navire, et où on voit le Grand Canal par de petites fenêtres cintrées qu'entourent des moulures mauresques ». (R² III, 681 ; cf. aussi 675-676)

quitter Albertine coïncidera avec celle de partir enfin pour Venise. (cf. R² III, 915)

Pour le protagoniste de *L'interdit*, comme pour le narrateur proustien, Venise est donc une ville qui ne peut être vécue que dans la discontinuité, dans le fragment qu'est *l'impression*, et c'est cette fragmentation essentielle qui en fait la ville écrite, littéraire par excellence : « reconstituer une ville en imagination c'était mettre bout à bout une odeur, la couleur rose d'une église, une jolie femme croisée sur la place. » (I, 101) Et si l'écrivain, par l'imagination et la mémoire, travaille sur des fragments, des impressions, c'est peut-être aussi parce que, dès avant d'avoir visité Venise, son imagination, son « rêve de Venise », à travers la peinture, la lui présentait comme telle.

« *Le devenir yiddish de la langue française* »

De Venise, revenons pour finir à la figure du protagoniste et à sa mystérieuse perte de la parole. Comme le narrateur proustien encore une fois, le personnage souffre d'asthme et de crises d'étouffement. Physiquement, cet asthme est décrit comme une peur de relâcher l'air, c'est-à-dire d'expirer et par là, de « ne plus respirer » (I, 117) : « Il tétait l'air la bouche grande ouverte mais ne pouvait le rejeter, comme si son corps refusait de s'en séparer et en demandait pourtant encore. » (*ibid.*). Asthme contracté dès l'enfance, et que l'auteur des notes interprète après coup comme un signe annonciateur de la perte de parole future : « L'asthme peut expliquer cette perpétuelle équivalence qu'il établit entre l'acte de parler et l'expiration du souffle qui attache à chaque mot prononcé un risque vital. » (I, 229) Car parler, c'est nécessairement expirer, donc perdre le souffle, risquer la mort. Ici, la perspective devient vite psychologique, lorsque l'asthme est vu comme « une sorte de langage rudimentaire », un « langage inarticulé [qui] tenterait d'exprimer ce qui est trop douloureux pour être exprimé verbalement, de manifester l'indicible [...] ». (*ibid.*) Elle devient psychanalytique (n'oublions pas que Wajcman est également psychanalyste) lorsque, de manière fort proustienne, cet asthme est mis en rapport avec une relation

étouffante du personnage à sa mère. Peur de parler, d'expirer, peur de dormir, peur d'être séparé de la mère : tout cela est lié dans *L'interdit* comme dans la *Recherche* :

Ce n'est que lorsque sa mère ouvrait la porte de sa chambre au petit matin qu'il s'allongeait ; il attendait sa venue pour s'endormir. Elle lui disait quelques mots – sans lui poser de questions afin qu'il n'ait pas à s'essouffler en parlant – tirait les draps, remontait son oreiller, étendait sur lui une couverture [...]. Il s'endormait épuisé, sans un mot, frissonnant. (I, 89)

Venue de la mère qui, comme dans la *Recherche*, est en même temps espérée et redoutée : elle met fin à la souffrance mais elle confirme aussi la dépendance du protagoniste. Afin d'atténuer cette dépendance, il possède un inhalateur – qu'il appelle « petite mère de poche » – : soulager ainsi ses étouffements lui permet « de conjurer la pensée envahissante concernant sa mère [...] faute de n'avoir pas pu empêcher sa mère de penser à lui tout le temps [...] ». (I, 136)

Pour le protagoniste, la mère est tout entière présente dans sa voix : « Jadis le moindre signe des sa voix me laissait espérer que ma mère viendrait [...] Je n'étais pas suspendu aux mots qu'elle disait mais à ses bruits, je flottais au gré de ce ressac, approchant, se retirant puis revenant encore et disparaissant [...] ». (I, 248-49) Or cette voix – et c'est là « un des rares souvenirs dont [il] dispose » (I, 250) – est une voix qui parle yiddish avec le père du protagoniste. Langue qu'il vit comme à la fois familière et étrangère, puisqu'il ne la comprend pas, ne la parle pas, et qui est pour cela la langue de l'exclusion : « je me sentais totalement exclu de ce qui m'importait le plus, de paroles presque vitales, puisqu'elles débattaient de moi. » (*ibid.*) Et c'est cette expérience à la fois de familiarité et d'étrangeté qu'il va avoir lorsque, dans une des synagogues du ghetto de Venise, il est confronté à un Juif entrain de prier :

Difficile de dire combien de temps après il s'est retrouvé là. Il n'allait nulle part vraiment mais l'homme qui se balançait, la tête recouverte d'un châle de prière, perdu dans sa récitation, lui avait donné envie de pleurer. Alors il était resté, en pleurant. Ces gestes pourtant, ce chant, il ne les comprenait pas. Il les reconnaissait mais jamais auparavant il n'avait éprouvé cette sensation d'étrangeté et à la fois de complète familiarité. (I, 217-18)

L'homme vraisemblablement prie en hébreu, non en yiddish, mais les deux langues se trouvent ici sur le même plan, « langues juives », langues qui pour le protagoniste parlent d'une judéité auquel il se sent appartenir sur le mode de l'exclusion. La prière de l'homme est pour lui « un récit étrange dont la signification lui demeurerait fermée mais qui parlait de lui. Il s'y était reconnu [...] Il se sentait juif. » (I, 221) Dans la synagogue, il découvre une judéité qui n'est pas le sentiment d'appartenance à un peuple, à une communauté, mais celui d'une non-appartenance, un « sentiment d'infinie distance » par rapport aux autres Juifs, avec qui il n'a en commun « que la séparation, une absence. » (I, 222) Cette étrangeté a certes son origine « dans le lointain Hourban qui avait séparé tout un peuple de son Temple pour le jeter dans la diaspora » (*ibid.*) mais plus encore à Auschwitz, qui paradoxalement, a « réuni les juifs » pour les détruire définitivement, avec la langue – le yiddish – et la culture qui était la leur. (I, 224)

C'est dans cette perspective qu'il faut voir le refus, ou plutôt l'impossibilité des parents d'inclure leur fils dans leurs conversations en yiddish : ce serait l'ancrer dans cet univers disparu qui est le leur, lui transmettre une langue désormais morte. Ils veulent au contraire que leur fils – né en France, de nationalité française – parle non « la langue de [ses] parents », la « langue des disparus » (I, 255) mais « la langue des autres, du pays où nous vivions, qui nous avait accueillis, de mon pays [...] ». (I, 252) Exclusion du yiddish, de sa langue maternelle qui fera que le français sera à jamais pour lui une « langue de prêt », où il se sent « l'hôte de [sa] langue ». (I, 259) Si les pa-

rents, la mère surtout, sont ceux qui empêchent ici l'accès à la langue maternelle – « non pas au sens où on l'entend habituellement mais à celui d'assurer continûment la fonction d'une mère, d'une présence rassurante, protectrice » (I, 244) – on comprend mieux la configuration de l'asthme et de l'étouffement, l'impossibilité d'expirer, donc de parler, qui en résulte.

L'interdit : ce titre prend alors tout son sens. Si le personnage est celui qui reste interdit, sans parole, c'est que cette parole lui est interdite, défendue, c'est qu'il n'a pas droit à la parole. De là, tout au long du roman, l'idée récurrente d'une faute commise, que la perte de la langue viendrait punir. Bien avant de perdre la parole, il se sent structurellement coupable, sans savoir de quoi : « Mais la certitude d'une faute était justement ce qui lui ôtait la force et le droit d'accomplir aucun acte. » (I, 55) Cette faute, c'est de s'être laissé exclure de sa langue maternelle, d'être devenu interdit de séjour dans le yiddish :

C'est comme si la possibilité que j'ai eue, comme chacun, de parler ou comprendre une langue avait dépendu non pas du lieu de ma naissance ou de mes capacités physiques ou mentales mais d'un *droit* ou, disons, d'un consentement tacite que me donnait cette langue d'y occuper une place. (I, 239, je souligne)

Dans la mise au point finale, c'est par cet interdit qui l'a frappé dans l'enfance que le personnage va en quelque sorte expliquer l'interdit qui le frappe actuellement :

cette interdiction, j'ai le sentiment que c'est elle qui s'est étendue aux autres langues que j'ai tenté d'apprendre [...]. C'est peut-être encore elle qui touche maintenant le français. (I, 251-52)

Interdit qui prend donc ici un autre sens encore, celui d'une zone interdite à la conscience, d'un domaine dérobé, d'une vérité qu'il a toujours refusé, qu'il a contourné pendant de longues

années. En prêtant l'oreille à la prière chantonnante du Juif dans la synagogue du ghetto de Venise, il s'ouvre à une judéité longtemps réprimée. Judéité qui pour lui coïncide avec ce que, dans un essai sur *L'interdit*, il appelle « la Disparition » : « l'extermination des Juifs dans les chambres à gaz, leur disparition avec l'entreprise d'effacement des traces et de la mémoire de leur disparition », la disparition aussi du yiddish, de « la langue que mes parents parlèrent. » (Wajcman, 2003, 179) Le français, loin d'évincer le yiddish, se trouve alors investi de toute la puissance de cette langue disparue : « la langue française, aimée de mes parents, fut pour moi comme *le reste* de la langue yiddish inconnue » (*ibid.*, je souligne). Afin de donner une voix à ce reste, il s'agira alors de trouver une écriture, un style qui témoigne de la langue disparue, qui en porte en quelque sorte les traces. C'est ce que Wajcman appelle « le devenir yiddish de la langue française » (*ibid.*) Il réside dans le style puissamment expérimental du roman, écrit « dans la forme et le style de la note infrapaginale qui traversait tous les genres, de la note savante au fragment secret en passant par la note d'éditeur ». (*ibid.*) Mais le plus important, ce n'est pas le style de la note, mais le blanc qu'il découvre sur la page, blanc, vide qui est le noyau même du roman :

[...] l'objet matériel de ce livre, ce avec quoi il est fait, ce ne sont pas tant les notes qu'un vide central, un manque, une absence, un trou dont les notes étaient le bord ou le support.

L'absence est le sujet de ce livre.

[...] Faire d'un manque un objet, positif, matériel, visible. Rendre palpable l'absence, donner à lire, à entendre ou à voir la présence d'une absence. (*ibid.*)

Wajcman se sent ici très proche de Georges Perec, auquel il avoue tout son dû, notamment au Perec de *La disparition* (cf. *ibid.*). E disparu, page blanche témoignant d'un récit disparu : autant de voies pour parler, sans en parler directement, de cette « disparition », de la Shoah qui pour Perec comme pour Wajc-

man, est « l'événement central du XX^{ème} siècle », « l'objet du siècle », comme le dit ailleurs Wajcman, au sens de l'objet par excellence de l'art contemporain. (cf. Wajcman, 1998) Or ce « devenir yiddish du français », c'est un phénomène que l'on retrouve tout aussi bien chez Perec, qui avait le même rapport au yiddish que Wajcman. Pour lui aussi, c'est une langue entendue dans la première enfance, donc familière, mais jamais parlée, jamais apprise, qui lui est donc à jamais demeurée fermée. Dans *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Régine Robin analyse ce rapport au yiddish chez nombre d'auteurs juifs d'avant et d'après-guerre (notamment Kafka). Loin d'absolutiser l'impact du yiddish chez Perec, elle montre pourtant comment celui-ci a « fait résonner l'étrangement de la langue, une langue autre, perdue » (Robin, 1993, 254) et la ré-inscrit au cœur même du français. Ainsi, il y a bel et bien un « être Juif dans la langue » (*ibid.*, 227), même si cela se manifeste de manières fort diverses d'un auteur à l'autre.

Y a-t-il chez Proust – pour revenir à lui – un « être Juif dans la langue » ? Ce n'est point ici le lieu de se le demander. Force est de constater que, du point de vue de leur sociologie de l'identité juive, Proust et Wajcman appartiennent à des époques tout à fait différentes, sinon diamétralement opposées. Proust démonte subtilement les paradoxes de l'assimilation – condition de l'émancipation – qui au 19^{ème} siècle, prétend faire du Juif un « Français de confession israélite », tournant définitivement le dos au ghetto et au yiddish. Pour Wajcman par contre, et pour nombre d'écrivains juifs de sa génération, née après la guerre, ces données se trouvent radicalement modifiées. Des « paramètres nouveaux, parmi lesquels la Shoah et la création de l'Etat d'Israël, [...] expliquent l'émergence, depuis les années 70, d'un Juif diasporique radicalement nouveau », comme le dit Henri Raczymow au terme d'un article sur « Proust et la judéité ». (Raczymow 1997, 167) Judéité qui va de nouveau s'affirmer ouvertement, dans un renouveau à la fois de la culture et des langues juives, y compris le yiddish. (cf. Schulte Nordholt, 2008)

Ce n'est donc pas sur ce plan là que, dans *L'interdit*, Wajcman est proche de Proust. Son rapport à la *Recherche* se situe plutôt sur le plan plus général d'une réflexion sur la mémoire et l'avènement de l'écriture. Ce récit, ou plutôt ce récit disparu d'un séjour à Venise constitue une réécriture radicalisée d'*Albertine disparue*. Même trame narrative: un voyageur à Venise, vécue de manière très proustienne comme « Venise intérieure » , est confronté à un tournant dans sa vie, à une expérience radicale. Expérience de dépersonnalisation proche, en plus radical, des « demi-réveils » du héros proustien. Plus extrême aussi parce que la longue stérilité littéraire du héros proustien devient ici une véritable perte de la parole, une aphasie mais comme chez Proust, seule l'émergence d'un « souvenir involontaire » (né de la sonorité de la prière dans la synagogue) peut mettre fin au silence et à la « procrastination », donner lieu à une parole qui ne se dérobe plus devant l'essentiel. Dans cet avènement de l'écriture, même rôle-clef de Venise qui par sa fragmentation, est d'emblée le parangon de la création artistique : une ville écrite, depuis toujours imaginaire et donc d'emblée recréée dans l'œuvre d'art.

Bibliographie

- Dresden, Sem, « 'La folie d'Elbehnon': folie et créativité chez Mallarmé, *La révolution dans les lettres. Textes pour Fernand Drijkoningen*, Henriette Ritter & Annelies Schulte Nordholt, éd., Amsterdam, Rodopi, 1993, 73-86.
- Fraisse, Luc, *La processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Corti, 1988.
- Louwagie, Fransiska, « L'écriture 'extime' de Gérard Wajcman », *Etudes françaises*, à paraître en 2008.
- Mallarmé, Stéphane, *Correspondance I*, Paris, Gallimard, 1959.
- Metz, Bernhard, « Noten, Anmerkungen, Kommentare : der (Fuss-) Notenroman als literarische Gattung. Rekapitulation der Sitzung vom 16. Dezember (Wajcman) », *Seminar für AVL – FU Berlin*, 2004-2005,

<http://www.complit.fu.berlin.de/archiv/kvv/lvwise20042005/16442/rekapi9.pdf>

Proust, Marcel

R² I: *A la recherche du temps perdu, I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

R² II: *A la recherche du temps perdu, II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

R² III: *A la recherche du temps perdu, III*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

R² IV: *A la recherche du temps perdu, IV*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

Raczymow, Henri, « Proust et la judéité : les destins croisés de Swann et de Bloch », *Jüdische Selbstwahrnehmung/La prise de conscience de l'identité juive*, Hans Otto Horch & Charlotte Wardi, éd., Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1997, 161-167.

Robin, Régine, *Le deuil de l'origine. Une langue de trop, la langue en moins*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

Schulte Nordholt, Annelise, « Le dormeur éveillé comme figure du moi proustien », *Neophilologus* 80, 1996, 539-554

Schulte Nordholt, Annelise, *Le moi créateur dans A la recherche du temps perdu*, L'Harmattan, 2002.

Schulte Nordholt, Annelise, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Rodopi, Amsterdam, 2008.

Wajcman, Gérard, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.

Wajcman, Gérard, *L'interdit*, Nous, 2002 [Denoël, 1986].

Wajcman, Gérard, « L'interdit », *La Licorne*, no. 67, 2003, 177-180.

LE RENVERSEMENT DU
PARADIGME PROUSTIEN
DE LA MÉMOIRE
dans *Le grand incendie de Londres*
de Jacques Roubaud

Maria Muresan
École Normale Supérieure, Paris

Le grand incendie de Londres peut être lu comme le renversement des images, des formes et des sens majeurs de la Recherche de Proust. L'intention de démasquer le temps retrouvé et la vérité de la survivance comme autant d'illusions s'appuie chez Roubaud sur la différence qu'il s'invente entre une vie consacrée à la poésie (entre 1961-1978) et une vie vouée à l'écriture d'un récit (depuis 1985 jusqu'à présent). Le programme narratif de Proust est annoncé dans l'épisode de la lanterne magique, et il est révélé dans le passage de l'illumination dans la bibliothèque du prince de Guermantes. Roubaud réécrit ces deux passages dans son récit afin de montrer la distance infranchissable entre le pouvoir mnémonique du roman proustien et son propre projet narratif.

il y a évidemment une polémique implicite avec 'La recherche' de monsieur Marcel. Je dis: pas de temps perdu ; le temps n'est jamais perdu, il ne peut donc pas être retrouvé. Il est latent ou détruit. (Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*)

La destruction de la mémoire de poésie

Jacques Roubaud publie entre 1989 et 2002 un récit avec incises et bifurcations conçu en six volumes, *Le grand incendie de Londres*, duquel seulement cinq volumes sont parus jusqu'à présent¹. Dans ce récit, Roubaud critique le paradigme romanesque de la *Recherche du temps perdu*. Dans ses remarques sur la poésie, la mémoire et le temps recueillies dans la revue de poétique comparée *Mezura* il s'en prend explicitement à l'illusion romanesque que la *Recherche* n'aurait pas eu l'intelligence de dissiper :

il n'y a pas de temps perdu. On ne perd pas ce que l'on ne possède jamais. On ne peut pas non plus le retrouver. Le souvenir ne nous offre pas le passé, mais une image momentanée du passé construite par le présent. Le titre donc est impropre, n'est pas le nom propre du livre qu'il prétend être, mais un masque [...] l'enfant, présenté comme se préoccupant de donner un baiser à sa mère et se souvenant avec une telle exactitude de la conversation autour de lui [...] Ce n'est pas que cela soit invraisemblable qui me choque, mais que la narration ne prenne aucune distance, même légère, avec sa présentation de la scène comme ayant effectivement eu lieu.²

Ainsi, contrairement à la *Recherche*, où les opérations de l'écriture se cachaient soigneusement derrière la fiction d'un récit d'apprentissage, *Gril* est une mise en scène savante de l'écriture de la mémoire envisagée comme moyen de destruction

¹ Le récit de Roubaud comprend cinq volumes publiés aux éditions du Seuil: *Le grand incendie de Londres* (1989), *La Boucle* (1993), *Mathématique* (1997), *Poésie* (2000), *La bibliothèque de Warburg* (2002). L'ensemble de ces cinq volumes est appelé par Roubaud *Le grand incendie de Londres*, et je vais l'abrégier dans mon article par *Gril*.

² Roubaud, 1995, 33.

de la réminiscence et de la mémoire poétique, et de leur temps latent.

Il se trouve que ce contre quoi Roubaud s'insurge est la trouvaille même du récit de Proust. Dans son article « Proust Palimpseste », Gérard Genette analyse le paradoxe qui a fasciné tant de lecteurs :

Là se trouve en effet le plus troublant paradoxe de la *Recherche* : c'est qu'elle se présente à la fois comme œuvre et comme approche de l'œuvre, comme terme et comme genèse, comme recherche du temps perdu et comme of-frande du temps retrouvé.³

Blanchot lui-même disait que : « nous ne savons jamais à quel temps appartient l'événement qu'il évoque, si cela arrive pour qu'arrive le moment du récit à partir duquel ce qui s'est passé devient réalité et vérité ». L'intention de cacher le projet et l'acte de l'écriture est la source principale de la fiction et de l'illusion romanesque dans la *Recherche*, et le paradoxe de la coexistence du temps perdu et du temps retrouvé hérite de cette forme de déploiement dissimulé de l'esprit dans son histoire, formulée par Hegel dans *La raison dans l'histoire*⁴. La nécessité de l'illusion romanesque qui dissimule l'écriture du souvenir découle aussi du pacte que Proust établit avec ses lecteurs, qui est une contemplation (et identification) créatrice du « livre intérieur de signes inconnus » devenu « instrument optique »⁵. De-

³ Genette, 1965, 62.

⁴ « Ce n'est pas l'Idée qui s'expose au conflit, au combat et au danger ; elle se tient en arrière hors de toute attaque et de tout dommage et envoie au combat la passion pour s'y consumer. On peut appeler *ruse de la Raison* le fait qu'elle laisse agir à sa place les passions », Hegel, 1965, 129-130. La raison reste cachée, comme le projet romanesque proustien, derrière l'illusion du déroulement de l'histoire proprement dite.

⁵ « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre, il n'eût

leuze a appelé ce pacte qui caractérise la modernité de la *Recherche* « non seulement un instrument, mais une machine »,⁶ qui fonctionne comme une « explication par image »⁷.

Si la *Recherche* était le récit d'apprentissage d'un romancier, *Gril* se présente comme le récit de la destruction de la mémoire de poésie. Le renversement du paradigme proustien y est une conséquence de la différence radicale que Roubaud établit entre la mémoire cultivée par la poésie et la remémoration narrative. Cette différence n'existe pas dans la *Recherche*, car chez Proust, la contemplation de toute oeuvre d'art, que ce soit un tableau d'Elstir, la sonate ou le septuor de Vinteuil, le rôle créé par Berma, un poème de Baudelaire, de Nerval ou de Hugo, contribue à la révélation finale de la vérité romanesque de « cette pointe intérieure et extrême des sensations [...] cette qualité inconnue d'un monde unique » (R² III, 876-877). La poésie a été d'abord conçue par Roubaud à l'intérieur d'un Projet de poésie et de mathématique régi par le principe mnémonique de « la poésie et la mémoire de la langue » et un principe rythmique décelable à l'aide d'une arithmétique des « nombres proto-naturels » (autour des nombres 2,3,5,7). En 1978, ce projet est abandonné, de sorte que *Gril* s'écrit maintenant sur ses ruines, comme l'élucidation de son abandon. De cette manière, le récit de Roubaud est « l'autobiographie du Projet » et non pas celle de son narrateur ; il est aussi « un traité de mémoire »⁸ qui observe et explore ce qui se passe avec le sens, le style et

peut-être pas vu en soi-même.[...] Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre » (R² IV, 489-490).

⁶ « Et non seulement instrument, la *Recherche* est une machine. L'oeuvre d'art moderne est tout ce qu'on veut, [...] du moment que ça marche », Deleuze, 1964, 174-175.

⁷ Selon Deleuze, le style de Proust est explicatif, *ibid.*, 199.

⁸ « J'écris au fond, à l'imitation d'un roman, dont j'emprunte en partie la forme, un traité de mémoire; mais avec cette particularité que c'est un traité réduit au compte rendu d'une expérience unique, avec ses protocoles, et son mode propre de restitution », *Le grand Incendie de Londres*, 100.

l'intention romanesque, au fur et à mesure que la mémoire poétique disparaît.

La vérité polyphonique du roman de Proust intègre la maîtrise et la sensibilité de plusieurs arts, tandis que *Gril* s'accomplit par la voie négative de la désintégration volontaire de l'unité entre prose et poésie, musique et peinture. A la place de la richesse métaphorique proustienne, la vérité des images racontées dans *Gril* se présente comme le dessèchement du souvenir par la sollicitation de la langue prosaïque du récit, jusqu'à ce qu'il devienne semblable à une photographie dans laquelle la mémoire intime ne se reconnaît plus. Dans la théorie de l'image élaborée par Roubaud après l'abandon du Projet de poésie, il oppose l'image, surtout dans sa qualité d'*image-souvenir*, et d'*image-poésie* à la *piction*. L'image est toujours en mouvement, en rapport avec le monde, puisqu'elle est « le changement en moi induit par quelque chose du monde »⁹. A l'inverse, la *piction* est une image externe, rigide, qui interrompt le cours des choses dans le monde. L'image est essentiellement privée, aperçue seulement par celui qui la nomme en dehors de toute signification, à l'aide de la formule rythmique d'un poème appris par coeur. La *piction* est publique et disponible à de multiples désignations. Elle est accessible en tant que référent à être interprétée, décrite, signifiée¹⁰. Roubaud décrit le lien entre la poésie et l'image dans *Poésie* : de la façon suivante : « Le regard que je viens de dire 'poétique'[...] sert à disposer le monde à pénétrer par le regard jusqu'à cet endroit (sans lieu précis : l'espace du dedans) où l'image en train de se faire rencontre l'image souvenir ancienne qui mettra en mouvement les séquences marmonnantes d'un peut-être poème en voie de constitution »¹¹. Ainsi les anneaux métaphoriques qui tiennent ensemble une sensation

⁹ Jacques Roubaud, *La Boucle*, 252.

¹⁰ La théorie de la *piction* est développée dans plusieurs livres de Roubaud ; dans son récit à incises et bifurcations, cette notion est expliquée à plusieurs reprises, mais l'explication la plus détaillée est offerte dans *La boucle*, 249-256.

¹¹ Jacques Roubaud, *Poésie*, 14.

présente et une sensation du passé ne sont utilisés par Roubaud qu'en poésie. Le récit n'aura jamais, selon lui, ni le pouvoir ni le devoir de les employer. De ce fait, *Gril* devient « une machine » de destruction de la mémoire par l'écriture narrative. Le bout de récit écrit chaque matin avant l'aube est bien délimité par un titre et numéroté ; il représente un « moment de prose » à l'intérieur d'une forêt narrative de la mémoire, les matins manqués (ou il n'a rien écrit) étant aussi consciencieusement mentionnés dans le texte. Si la *Recherche* sort d'un moment unique placé à la fin du récit, *Gril* sort chaque jour des opérations de l'écriture « sans ratures, sans repentir, sans réflexion, sans imagination »¹².

Dans la *Recherche* la densité métaphorique camouflait les opérations précises de l'écriture pour renforcer les rencontres fortuites, la survivance presque magique du passé et l'intuition des lois propres aux mondes hétérogènes du sensible, de l'amour, et de la société mondaine. Les qualités et les lois de la sensation, du personnage et du monde proustiens, se retrouvent chez Roubaud en tant que traits et effets des opérations de l'écriture sur le souvenir. Ainsi l'immobilisation et l'appauvrissement progressif du souvenir changé en *piction* par les sollicitations de l'écriture, miment la façon dont chez Proust les images mobiles des visages des jeunes filles au début de la narration, deviennent d'abord des images réduites¹³ et ensuite les images rigides des visages du « Bal des têtes », « ruines superbes », « poupées ... vieillards fantoches ». La mort de la grand-mère, de Swann et d'Albertine, qui dévoile les lois du désir et de l'amour de plusieurs moi passés¹⁴ chez Proust, devient chez

¹² *Le grand incendie de Londres*, 13.

¹³ «...au fur et à mesure que l'être dont elle dépend révèle mieux l'immensité de la place qu'il occupe pour nous [...] proportionnellement l'image de cet être décroît jusqu'à ne plus être perceptible » (R² IV, 49).

¹⁴ La mort de Swann n'est pas racontée, étant une des grandes ellipses de la *Recherche* qui nous montre que l'esprit du narrateur était à ce moment-là entièrement accaparé par la famille des Guermantes. La mort de la grand-

Roubaud la mort de son jeune frère, de sa femme et de sa mère qui a des conséquences directes sur les manières élégiaques de raconter *Gril*. La nomination proustienne part d'une rêverie déçue par la réalité (i.e. noms de villes, nom de Guermantes) pour arriver au nom prononcé par l'amant qui exprime la possession de l'être aimé (rendu prisonnier)¹⁵, ou l'exercice de la mémoire¹⁶. Chez Roubaud, la nomination parcourt le chemin inverse, car elle part de la richesse de la mémoire poétique et de la possession de l'être aimé par la poésie, et arrive à la déception devant la réalité du deuil, de l'ennui et du découragement. Le récit s'éloigne de ce fait de la plénitude et du charme de la nomination poétique, dont la préhistoire était ce langage privé inventé par l'enfant qu'il évoque dans *La boucle*, et duquel il ne lui reste à présent que des rimes éparses, tel que le nom de ce fruit étrange de l'Oranjeunie¹⁷, et les Dieux de la place Davila de sa ville natale, Carcassonne¹⁸. On voit ainsi que beaucoup d'éléments qui apparaissent chez Proust au niveau de ce qui est raconté, se retrouvent souvent inversés ou semblables chez Roubaud, mais au niveau de l'énonciation et du rituel de l'écriture. On pourrait dire que le devenir du narrateur proustien a lieu dans

mère est racontée au moment où le désir du narrateur s'est affranchi du milieu familial et commence ses errances érotiques autour d'Albertine.

¹⁵ « il y avait de fort dans un prénom qui aux yeux de tout le monde et d'Odette elle-même n'avait que dans la bouche de Swann ce sens absolument possessif. [...] je savais que moi seul pouvais dire de celle façon-là « Albertine » à Andrée », *La Prisonnière*, dans R² III, 607.

¹⁶ Dans *Albertine disparue* où le nom de la jeune femme morte facilite la remémoration de tout un pan de vie. C'est un long passage qui se poursuit sur plusieurs pages et commence par « Grande faiblesse sans doute pour un être de consister en une simple collection de moments ; grande force aussi [...] Et puis cet émiettement ne fait pas seulement vivre la morte, il la multiplie » (R² IV, 60).

¹⁷ « J'en avais fait la découverte, au fond solitaire et caché du Parc Sauvage, et je lui avais donné un nom, un nom propre : Oranjeunie », *La boucle*, 130-131.

¹⁸ « Certains de leurs Noms étaient secrets. Secrets ils étaient imprononçables », *La boucle*, 150.

le *monde raconté* qui nourrit les pouvoirs de la mémoire, tandis que l'évolution du narrateur roubaldien est transposée dans un *monde racontant* qui dissout la mémoire.

Le pacte avec le lecteur que *Gril* établit est double. Il y a d'une part un pacte de véridicité conforme à ce que Genette appelle « le discours immédiat » :

La stratégie de la véridicité [...] s'étend, d'une manière plus radicale encore : non seulement j'affirme maintenant que ce que je raconte est vrai...mais je vous dis aussi que dans cette branche présente les choses, variées, sont racontées à la suite, mais pas à la suite nécessairement dans ce qui se passe : à la suite dans le temps de leur dévoilement, c'est-à-dire à mesure que je les raconte. Le temps de la narration est vrai. Je vous présente, et vous lisez en ce moment même les pages qui sont disposées exactement selon la succession des instants de leur écriture.¹⁹

Mais en même temps que cette immédiate présence de la conscience à l'acte de l'écriture, Roubaud envisage aussi un pacte semblable à celui du roman policier, qui demande au lecteur de deviner quelle est la (les) règle(s) cachée(s) derrière ce qui est raconté:

Mais j'écris des mots comme *commencement d'écrire ce que cela sera*, c'est bien évidemment que je ne vais pas immédiatement écrire *ce que cela est* [...]. Je veux dire par là que je pourrais dès aujourd'hui écrire, en une phrase de dix mots exactement « 'Le grand incendie de Londres' sera », mais en même temps il est clair que 'le grand incendie de Londres' ne sera ce qu'il sera qu'une fois achevé [...]. Il s'ensuit que je n'écrirai la fin de cette phrase programmatique, de cette définition qu'à la presque fin du li-

¹⁹ *Le grand incendie de Londres*, 49.

vre, en admettant que j'ai l'occasion de l'écrire du tout. [...].²⁰

Ce pacte demande au lecteur de faire ce que Nelson Goodman demandait de l'induction scientifique : de bien attribuer une étiquette (ici celle générique) afin de créer une loi à partir des formes particulières du récit. Pourtant, Goodman montre que tout acte de projection inductive est sujet au paradoxe suivant :

Suppose that all emeralds examined before a certain time *t* are green. At time *t*, then, our observations support the hypothesis that all emeralds are green ; [...] Now let me introduce another predicate less familiar than 'green'. It is the predicate 'grue' and it applies to all things examined before *t* if they are green, but to other things just if they are blue. Then at time *t* we have for each evidence statement asserting that that emerald is green, a parallel evidence statement asserting that the emerald is grue.²¹

Cette formulation excentrique nous ramène à l'évidence d'une infinité de projections, quelque étranges qu'elles soient, concevables si le temps est pris en compte. Or, c'est le même paradoxe que *Gril* déploie dans son écriture²². Le lecteur est placé dans la situation paradoxale décrite par Goodman, où la fiction est intrinsèque à l'acte de la projection. Si chez Proust le livre de la *Recherche* était offert comme instrument d'exploration de l'intériorité en général, le pacte de *Gril* requiert un permanent détachement de la part du lecteur pour mieux s'investir dans une démarche proprement détective. En utilisant le temps présent pour raconter des souvenirs dont le sens sera établi par une devinette à la Goodman (« new riddle of induction »), Roubaud

²⁰ *Ibid.*, 31.

²¹ Goodman, 1955, 74.

²² Les références à Nelson Goodman et à son paradoxe sont nombreuses dans *Gril*, les plus remarquables étant celles de *La boucle*, 232-238.

montre que ce paradoxe est nécessaire si on veut donner un sens à la poésie à l'aide d'un discours qui lui est extérieur. Si la poésie était pour lui le seul moyen de maîtriser le passage du temps, *Gril* montre que l'explication de la poésie dans le récit détruit la mémoire de poésie, de même que le passage du temps l'emporte sur l'écriture, comme la fiction l'emporte sur la vérité. Si l'écriture métaphorique et dissimulée de la *Recherche* incarnait le paradigme d'un livre riche qui requerrait un nombre illimité de lectures, *Gril* est par définition la prose d'une seule lecture, car le sens du roman est et doit être selon Roubaud essentiellement celui de la première lecture.

Parce que *Gril* se présente comme la destruction progressive de la mémoire de poésie, à des moments différents de temps l'ampleur, la vitalité et la structure de cette mémoire sera elle-même différente. Un monde intérieur de la mémoire organisé par la récitation et la composition de poèmes sera détruit petit à petit, et modifiera en retour la richesse des structures langagières utilisées dans l'histoire en prose. Ainsi, les images s'appauvrissent, le nombre de bifurcations et d'incises se réduit. Dans le premier et le deuxième volume le sens de chaque « moment de prose » est énormément sophistiqué, comprenant à la fois un sens littéral, et un ou plusieurs sens figurés. Dans les derniers volumes, la narration devient presque linéaire, en même temps que les images évoluent vers des lignes abstraites où la tautologie menace.

Pour voir tous ces éléments mentionnés à l'œuvre dans les mailles du texte roubaldien et proustien j'aimerais prendre deux exemples, qui proviennent du premier respectivement du deuxième chapitre du premier volume de *Gril*, et qui sont des réinterprétations de la scène de la lanterne magique de *Combray* et du moment de l'illumination dans la bibliothèque du prince de Guermantes du *Temps retrouvé*.

La lampe – le double photographique et lanterne magique

Une première référence à la *Recherche* est déjà lisible dans la scène qui ouvre *Gril* où Roubaud change le *drame proustien* du

coucher (R² I, 23-38) en un *drame du lever*. L'image principale qui circonscrit les deux scènes est celle d'une chambre, utilisée dans les deux récits comme l'archétype de l'enfermement dans lequel les deux narrateurs poursuivent leur vie et où ils écrivent leurs récits. Dans Proust cette chambre est l'une des plus éloignées dans le temps, la chambre de sa première enfance à Combray, où a lieu l'inoubliable scène de la séparation pendant la nuit de la mère et de l'enfant. Cette même chambre est le modèle d'autres pièces dans la *Recherche* où le drame du coucher évoluera de l'anxiété aigue et des désirs immédiats vers des postures plus réflexives où l'art et l'éternité sont partagés avec l'être aimé²³. Dans le récit de Roubaud, la chambre de la scène incipit est la plus récente dans le temps, et elle est la copie d'une autre série de chambres englouties dans le passé, qui imitent la chambre initiale où a eu lieu le rêve concernant le projet de poésie, et le récit qui devrait l'accompagner.

Si la chambre de Proust est l'archétype d'un monde narré, annonçant les grands thèmes du livre – la réminiscence, le souvenir, l'habitude, et le comportement érotique et social du héros –, la chambre de Roubaud est l'archétype d'un monde narrant, établissant le cadre rituel de l'écriture du présent récit. C'est la chambre où Roubaud narrateur est en train d'écrire chaque jour avant l'aube le présent récit sous la lumière de la lampe qui devient le centre de ce drame du lever. Proust efface délibérément les frontières temporelles entre les diverses chambres du passé (au début de son livre), les seuls indicateurs du temps étant dans son cas les adverbes indéfinis (« parfois », « quelque fois », « longtemps »²⁴). Roubaud marque les dates avec soin, quand il situe la chambre du présent récit à la date de son commence-

²³ Dans *La Prisonnière* par exemple, Marcel élabore la théorie des phrases-types inspirée par le septuor de Vinteuil joué par Albertine dans la chambre de Paris, R² III, 876-883.

²⁴ Qui fait partie de ce que Genette a nommé l'*a-chronie* de la *Recherche*, dans *Figures III*, et Auerbach l'*omnitemporalité symbolique* (Jeder-Zeitlichkeit) dans son livre *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*.

ment, le 11 juin 1985 ; les autres dates importantes du devenir du projet de poésie sont également liées à des chambres, on dirait des chambres noires du temps : avril 1980 où la photographie décrite dans le premier chapitre a été prise, la nuit de l'illumination du Projet de mathématique et de poésie, juillet 1970, la nuit la plus reculée dans le temps en 1943 où le narrateur enfant inscrivait une fleur de glace sur la fenêtre peinte en bleu pour le camouflage pendant la guerre. L'impression d'indétermination temporelle du récit proustien est renforcée par le passé simple et l'imparfait (parfois le subjonctif), à l'instar du récit romanesque du XIXe siècle ; l'urgence du repérage temporel chez Roubaud est soulignée par le présent du récit.

Un autre procédé que ces deux scènes partagent est la façon indirecte et différée dont les deux narrateurs introduisent l'élément capital de la scène (racontée, racontant respectivement) : le baiser refusé et la honte de son obtention, chez Proust, et la mort de la jeune femme, chez Roubaud. Ainsi, le récit du *drame du coucher* proprement dit est précédé par celui du vertige de la réminiscence et du sommeil (les autres chambres), la description de la lanterne magique, le récit des visites de Swann et le petit univers de la maison de la grand-mère. De la même manière, l'annonce de la mort d'Alix dans *Gril* est précédée de la description minutieuse de plusieurs chambres dans la nuit avant l'aube, et de la répétition lucide et volontaire du même acte de l'écriture imposé au corps et à la pensée du narrateur. À la place de la lanterne magique s'est substitué le double photographique réalisé par sa femme dans le passé, qui est une vision de la nuit d'amour.

La lanterne magique peut être interprétée comme une allégorie de l'écriture métaphorique, avec ses plis, ses surimpressions, ses palimpsestes. Mais elle peut être aussi l'allégorie du projet caché de la Recherche d'où est sortie l'histoire d'apprentissage. La lanterne est un projecteur qui reste invisible quand on regarde l'histoire projetée. Le dispositif du double photographique de Roubaud est lui aussi une allégorie à la fois de la *piction*, et du double poétique qui hante son récit. Il est

raconté en transposant en prose le *style du yûgen* (style du mystère profond), de la poésie japonaise classique.

La description de la lanterne forme une série d'images très claires et poétiques dans la tête du lecteur:

une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient peintes comme dans un vitrail vacillant et momentané une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; [...] Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration. (R² I, 9,10)

Le double photographique est décrit avec la minutie d'un géomètre, on ne pourrait plus littéral et exact, sans que le lecteur arrive immédiatement à se représenter le référent de la photographie:

La photographie se compose d'un rectangle qui se découpe dans le mur du fond de la chambre face au lit, d'où l'oeil regarde [...] et dans l'image du mur [...] il y a deux rectangles de proportions inégales d'inclinaison légèrement dissonantes [...] le premier intérieur au rectangle tranché dans le mur par la géométrie arbitraire du négatif inscrit le second rectangle d'une image qui représente Fès, la ville

même dans laquelle cette chambre d'hôtel et où a été cette tranche rectangulaire de mur. Fès serait visible par la fenêtre, qui est à gauche dans l'espace d'où provient l'image que je décris et se trouve figurer telle qu'on la verrait de cette fenêtre, mais seulement à travers l'image intérieure au rectangle plus sombre inscrit, avec quelques maisons en arrière plan de colline peuplée, l'épi d'un palmier en avant [...] un ciel enfin, [...] semble être de la même substance que le mur, être dans la même étendue que celle du rectangle le plus grand qui contient la photographie [...]. Le second rectangle [...] c'est la représentation d'un miroir accroché au mur. [...] et dans le miroir représenté dans l'image on voit la surface d'un autre mur, celui qui fait face dans la chambre, celui contre lequel est le lit d'où cette image a été prise et, en somme, est vue nécessairement, même s'il l'ignore, par qui la voit.²⁵

Dans la poésie japonaise classique, le trait essentiel du style du mystère profond provenait de la sensation d'une profondeur dans le temps obtenue par la technique de l'allusion variée (*honkadori*)²⁶. Par exemple, le poème de Shunzei que Roubaud connaît du livre de Brawer sur la poésie japonaise dit : « as the evening falls,/From along the moors the autumn wind/blows chill into the heart/and the quails raise their plaintive cry/in the deep grass of secluded Fukakusa ». Il est une allusion au poème suivant écrit deux siècles auparavant par le poète Narihira: « When I have left./ This village of Fukakusa where time/has drifted by,/Will its 'deep grass' grow ever taller/and it became a barren moor ». La femme à laquelle ce poème est adressé lui répond par un autre poème: « Though it became a moor,/with the quails I will raise my plaintive cry/and pass the years, and wait,/for can it be you will not return/if only briefly for the falconing ? »²⁷.

²⁵ *Le grand incendie de Londres*, 17

²⁶ Une reprise avec une variation d'un poème court du passé (tanka).

²⁷ Ces exemples sont cités par Brower et Miner, 1961, 298-299.

De cet exemple japonais Roubaud retient pour la description de la photographie d'Alix la lande déserte, le départ de l'être aimé, et la plainte de l'amant resté seul. Le poème qui est écrit dans le style *yugen* est une remémoration silencieuse de ces poèmes du passé, étant une des formes favorites de l'axiome de la création roubaldienne « la poésie est la mémoire de la langue ». Or, ce qui disparaît dans la prose est forcément la mémoire des mots, en faveur de la paraphrase qui détruit l'intensité de l'image dans la tête du lecteur. La rhétorique de la transcription et de la description directe, et frontale de l'image renforce la brutalité de l'événement qui l'a provoquée : la mort, et non pas seulement comme dans le poème japonais le départ de l'être aimé.

Pour celui qui se souvient du moment de sa prise, le *punctum* de ce dispositif photographique (au sens que Barthes lui donne, de ce qui nous touche dans la photographie) est l'absence du lit. Cette absence est une métaphore de l'absence de la femme morte, mais elle est aussi une métonymie de l'œil d'où la photographie a été prise. L'absence de lit incarne aussi le style de Roubaud qui évite de narrer les événements importants de sa vie sentimentale et sociale, dans sa prose par excellence elliptique, dans sa littéralité qui côtoie l'événement traumatique sans pour autant le nommer. La mémoire de poésie de Roubaud a aidé le narrateur à sélectionner cet aspect particulier de la photographie. Un sonnet de Mallarmé parle de la même absence du lit : « Une dentelle s'abolit/ dans le doute du jeu suprême/ à n'entrouvrir comme blasphème/qu'absence éternelle du lit ».

Le double photographique est enfin une figure du récit lui-même en tant que prose de la mémoire qui transforme la traîne de souvenirs en *pictions*. La chambre de Fez y est une réinterprétation originale de la lande de Fukakusa ; le double-poème est ici converti en une double photographique, l'homme et la femme ont changé leurs rôles (l'homme pousse une plainte retenue, la femme est partie pour toujours), et la désolation de l'espace ouvert (la lande) passe dans le vide d'un espace fermé (chambre vide). En bon oulipien, Jacques Roubaud ne faillit pas

remarquer qu'en anglais la lande et la chambre sont des palindromes (moor/room).

La lanterne magique incarne un récit visualisé, « le livre d'images » d'une narration ancienne qui symbolise toutes les quêtes amoureuses du narrateur dans sa vie ultérieure. Aux images mouvantes et fusionnant de la lanterne magique se substituent chez Roubaud des images rigides et séparées. La source qui a produit la photographie (l'œil du photographe) est absente, tandis que la source de la lanterne magique est toujours là, même si invisible. Le titre de ce chapitre est « la lampe » dans *Gril*, mais il s'agit d'une lampe qui illumine les images de l'extérieur. C'est l'allégorie de la lumière du lecteur qui va donner un sens à cette série de *pictions* qui séparent et extériorisent les souvenirs. Sans cette projection d'une lumière extérieure, les photographies resteraient dans l'obscurité. Chez Proust, la source cachée de la lanterne annonce le projet romanesque qui reste caché jusqu'à la fin de son récit.

L'illumination – dans la bibliothèque de Johns Hopkins et dans la bibliothèque du prince de Guermantes

Une deuxième référence explicite à un épisode mémorable de la *Recherche* se cache dans un passage lui-même important dans *Gril* qui raconte l'illumination de la première forme concrète du *Projet de poésie* et du récit qui l'accompagne. Dans le chapitre « La Chaîne » le narrateur nous parle d'« une sorte d'illumination qui me le fait apparaître soudain dans son articulation, qui devient évidente : c'est-à-dire que ses parties, encore imaginaires et jusque-là autonomes, s'ajustent, s'enchaînent à ce qu'il me semble alors, indissolublement »²⁸. Comment ne pas penser à la chaîne du « livre intérieur des signes inconnus » de Proust où la vérité du livre à venir est révélée à la suite de l'enchaînement vertigineux des trois épisodes dits de la mémoire involontaire (les pavés mal équarris, raideur de la serviette, le bruit de la cuiller contre une assiette), quand le souvenir « jette

²⁸ *Le grand incendie de Londres*, 51.

un chaînon entre lui et la minute présente » (R² IV, 449) et où la plume d'un autre livre cher au narrateur enfant, *François le Champi*, avait été électrisée par le narrateur « comme s'amusement souvent à faire les collégiens, et voici, que mille riens de Combray, et que je n'apercevais plus depuis longtemps, sautaient légèrement d'eux-mêmes et venaient à la queue leu leu se suspendre au bec aimanté, en une chaîne interminable et tremblante de souvenirs » (R² IV, 463) ? Le choix de l'image de la chaîne pour raconter l'illumination d'un projet romanesque après une longue période d'incubation met déjà le lecteur en garde quant à la possibilité d'une présence non-fortuite et significative du texte proustien dans les méandres du récit de Roubaud. A la relecture on s'aperçoit que ces ressemblances s'appuient sur un réseau de similitudes qui sont savamment redistribuées et interprétées, de sorte que l'illumination-révélation du roman proustien auquel aboutissait secrètement et lentement une vocation littéraire méconnue, devient ici une illumination-illusion d'un *Projet de poésie* dont le présent récit ne fait que raconter l'échec. La révélation proustienne était la syncope qui délimitait d'une manière infinitésimale le désir de devenir écrivain du présent accomplissement de l'écriture romanesque ; syncope que l'on a tant admiré dans l'effet d'un roman en train de s'écrire et déjà écrit. Pour Roubaud le livre intérieur est infiniment séparé du livre en train de s'écrire par une série d'événements mystérieux qui ont tour à tour précipité les aboutissements provisoires et l'abandon du projet de poésie. De la sorte, il y a dédoublement entre un *Grand Incendie de Londres* échoué, narration romanesque née et succombée avec le Projet de poésie, qui reste un livre « intérieur » enveloppé d'un mystère profond, et « le grand incendie de Londres » écriture véridique en train de se faire qui exhibe à satiété ses propres opérations d'inscription journalière, aussi que les temps morts quand l'écriture n'avance pas. Pour mieux marquer cette non-coïncidence essentielle entre « le livre intérieur » du souvenir et le livre en train de s'écrire, Roubaud change souvent le sens et les détails qui composent l'illumination proustienne. Ainsi, au

lieu de la matinée chez la princesse de Guermantes, la révélation roubaldienne a lieu pendant la nuit, dans un passé lointain explicitement séparé de l'écriture présente. Si, « le livre intérieur des signes inconnus » est le chaînon final d'une chaîne de trois micro-révélations involontaires qui se produisent l'une après l'autre presque en même temps dans un automatisme fulgurant, les trois révélations qui ont précédé le livre de *Gril* ont lieu à trois moments différents du temps, et sombrent dans la contemplation morose de l'échec. Si l'unité de l'espace de la bibliothèque de Guermantes où ces révélations ont lieu est ébranlée seulement le temps d'un éclair par l'opération subjective de la remémoration, (la baie vitrée de la terrasse de Balbec, le paysage vu du train et Venise), chez Roubaud la révélation se poursuit et se dissémine dans des espaces différents : la bibliothèque de Johns Hopkins où il est invité en tant que Professeur de littérature médiévale et de poétique, où la première révélation se produit, le musée de Iowa où il rencontre un professeur démodé et un milieu d'écrivains et de poètes qui lui dévoilent les secrets de la poésie contemporaine américaine ou de la poésie japonaise médiévale ; et quelques mois plus tard, le balcon de Madrid où le narrateur reprend la lecture du *Cancioneros* de Baena. L'atmosphère estivale que la mémoire involontaire fait entrer dans la bibliothèque hivernale²⁹ de Guermantes ressemble au contraste entre l'hiver enneigé de Johns Hopkins, et l'été de Madrid, sauf que chez Roubaud c'est l'hiver qui est la saison de l'amour, et l'été le temps de la désolation.

Dans la *Recherche* « le livre des signes inconnus » est lié exclusivement aux souvenirs qui existent en dehors du langage, et que tout langage qui précède la forme stylistique du présent roman, aurait pu déformer ou même détruire ; chez Roubaud la

²⁹ Proust évite systématiquement de nous donner trop d'indices sur la saison pendant laquelle la matinée de la princesse de Guermantes a eu lieu. Il mentionne pourtant « les allées couvertes d'un sable fin ou de feuilles mortes » (R² IV, 437) des Champs-Élysées, ce qui nous fait penser à un jour d'automne ou d'hiver.

révélation est essentiellement liée à la lecture, et à la mémoire du langage poétique qui précède le langage du présent récit. Cette différence est très bien marquée dans l'exemple du livre qui enferme tout un passé du souvenir. Chez Proust, *François le Champi*, qu'il extrait des étagères de la bibliothèque des Guermantes renferme l'univers de l'enfance, où sa mère lui en lisait des fragments, tout en sautant les passages trop « décolletés » qui aurait pu intriguer le petit Marcel. Une relecture des mots de ce livre à l'âge adulte aurait pu avoir le résultat néfaste de tuer ce monde de l'enfance que le livre en tant qu'objet (non relu, ainsi devenu pur « livre d'images ») a su préserver. Chez Roubaud, le livre de Baena est non seulement lu et relu, mais également inscrit dans la tradition plus vaste de la poésie médiévale française, provençale et anglaise qui fonctionne d'après les mêmes principes formels et existentiels de l'amour pour la poésie, en liant les images à la langue rythmée. Cette poésie, il l'enferme à présent dans une bibliothèque personnelle qui se trouve à ses côtés. Si ses livres de poésie y sont devenus des simples objets comme chez Proust, ce n'est pas pour préserver la mémoire, mais pour avoir abandonné la mémoire de poésie qui sera définitivement détruite dans le présent récit.

Il y a une étonnante similarité entre « le lien formel ténu »³⁰ de la langue et de la mémoire poétique chez Roubaud, et « les anneaux nécessaire d'un beau style » chez Proust, entre le constat du hasard et du fortuit comme marque d'authenticité³¹, mais aussi quelle encore plus étonnante dissymétrie, entre un monde pour la poésie qui sombre définitivement dans le passé du récit de *Gril* et un monde-de-poésie qui sort des profondeurs de l'âme pour résonner à sa vraie intensité dans la *Recherche*. Car c'est ici que réside la grande différence : un récit qui expulse la poésie et qui s'écrit sur ces cendres, et un récit qui sort comme une Atlantide engloutie de la mer de la poésie. Ce ren-

³⁰ *Le grand incendie de Londres*, 64.

³¹ « Mais justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait la vérité du passé » (R² IV, 457).

versement est visible dans le motif de la prose qui s'écrit à la façon d'une gelée. Chez Proust la gelée de bœuf faite par Françoise et qui a jadis enchanté les papilles de M. de Norpois est un aliment divin soigneusement préparé pour surprendre le consommateur: « ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, [...] et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissent la gelée ? » (R² IV, 612) Roubaud, compare lui aussi son livre à une gelée, la gelée d'azerolles: « j'ai aimé, je l'avoue, cette singularité presque invisible, concentrant dans un orgueil de couleur et de saveur une mémoire à la fois familiale et collective, silencieusement. Et je m'imagine un peu la préparation de la prose comme celle de la gelée d'azerolles : les fruits sont des instants ; la cuisson, la mémoire, et dans la voix qui incline le déroulement des phrases je guette avec impatience, inquiétude, incertitude, l'apparition, si hasardeuse, du *frisson* »³². Louée par sa rareté, et par sa technique traditionnelle qui vient du même monde paysan que celui de Françoise, la gelée n'est plus ce qu'il y a de meilleur en matière culinaire, car elle est contrastée avec la fraîcheur des fruits sauvages (mûres) que l'enfant trouvait au bord d'un chemin de champagne, et que le narrateur assimile maintenant avec nostalgie à la force de l'irruption sauvage d'autrefois de la création poétique.

Le Grand incendie de Londres peut être lu, ceci n'étant bien sûr pas la seule piste de lecture possible, comme le renversement des images, des formes et des sens majeurs de la *Recherche*. Ainsi, au lieu d'une écriture qui se cache, on a une écriture qui montre ses opérations de destruction de la mémoire de poésie. L'intention de démasquer le temps retrouvé et la vérité de la survivance comme autant d'illusions s'appuie chez Roubaud sur la différence qu'il s'invente entre une vie consacrée à la poésie et une vie abandonnée à l'écriture romanesque. La réussite romanesque est comparée par Proust à une cathédrale qui vainc la fuite du temps. Le titre du récit de Roubaud, désigne la

³² *Le grand incendie de Londres*, 95.

destruction de la cathédrale Saint-Paul de Londres³³ et indique ainsi la destruction de la mémoire de poésie, ce temps latent, par le temps qui passe.³⁴

Bibliographie

- Robert H Brower et Earl Miner, *Japanese Court Poetry*, Stanford, Cal, Stanford U.P, 1961.
- Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1964.
- Gérard Genette, *Figures 1*, Paris, Seuil, 1965.
- Nelson Goodman, *Fact, Fiction, and Forecast*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1955.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La raison dans l'histoire*, trad. K Papaioannou, Paris, Plon, 1965.
- Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (La Pléiade), édité par Jean-Yves Tadié (4 vol), 1978.
- Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, comprenant *La Boucle* (1993), *Mathématique* (1997), *Poésie* (2000) et *La bibliothèque de Warburg* (2002).
- Jacques Roubaud, *Mezueria*, Cahiers de poétique comparée, 1995, no 33.

³³ Outre cet événement qui eut lieu en 1666, il cite toute une série de projets inachevés, tels que le traité de mathématique des Bourbaki qui est une « cathédrale à la fois engloutie, en ruine et inachevée, où on se rend compte du présent bougeant de son «histoire».

³⁴ *Le grand incendie de Londres*, 314.

LES POSES DE MARCEL PROUST DANS L'ŒUVRE DE RENAUD CAMUS

Sjef Houppermans
Université de Leiden

La présence de Proust et de la Recherche dans l'oeuvre de Renaud Camus est massive et impressionnante, véritable clé de voûte de la fiction ainsi que de la réflexion théorique. C'est que Proust est une des références majeures d'un univers littéraire qui se veut encyclopédique et totalisateur, mais également l'auteur qui permet de multiplier les niveaux et les expéditions bathmologiques.

Renaud Camus (*1946) a publié depuis 1975 une œuvre comprenant quelque 70 titres dans les genres les plus divers. Ainsi on trouve parmi ces textes des romans qui sont des fictions de voyage et surtout des récits fantastiques, dont les plus connus constituent la série de *Roman Roi* (1983-1987). C'est l'épopée d'une dynastie pseudo-balkanique à l'heure des révolutions qui font chanceler les trônes avec toute la petite histoire romantique qui fait pleurer les Sisi et suscite la fascination devant les roitelets comme Louis 2 de Bavière. Le tout est situé dans des régions trans-transsylvaniques, en terre de Caronie, où l'une des provinces peut s'appeler Proust. C'est dire combien l'effondrement d'une aristocratie nourrie d'illusions et la bravoure du jeune prétendant Roman se greffent sur la sociologie mondaine de l'auteur de la *Recherche* alors que l'auteur ne redoute visiblement pas de pratiquer l'art du pastiche à l'instar du chroniqueur de l'affaire Lemoine. La suite de *Roman Roi* est pourtant aussi – comme ce titre le fait deviner – une longue méditation

sur l'art romanesque, sur ses frasques et ses dépits, sur sa gloire et sa décadence. De cette manière encore l'ensemble de la construction s'ordonne autour de la plaine proustienne¹.

Ne nous arrêtons pas ici aux *Élégies*, ni aux *Éloges*. Parmi les *Chroniques* nous remarquons surtout le sulfureux *Tricks* (1983) que préfaça Roland Barthes (en pensant sans doute à son *Sade, Fourier, Loyola*). La sérielle et inextricable suite de rencontres homosexuelles (pour lesquelles on préférera le terme camusien d'*achrien*) est dans un sens une majoration exponentielle de la maison de passe que hante et qui hante le narrateur de la *Recherche*. Malgré les affres intermittentes de la jalousie la sexualité chez Camus se définit plutôt comme libre, festive, joyeuse, et elle perd ainsi sa dimension douloureuse que Proust souligne, mais aussi une certaine force dramatique sans doute.

*Récit, Miscellanées, Topographie, Répertoires, Qu', Écrits sur l'art, Écrits politiques, Manuels, Entretiens et Théâtre*² constituent d'autres catégories qui indiquent bien l'ampleur des visées de l'auteur.

Afin de préciser la place que Proust occupe chez Renaud Camus on va se limiter ici à considérer les différents volumes des *Églogues*, ainsi que la série du *Journal* et on terminera par une analyse de cette interférence dans *Du sens*, son principal livre théorique.

Églogues

Les *Églogues* se composent de 5 livres (jusqu'en 2008 – le projet global en prévoit deux autres) : *Passage* (1975) ; *Échange* (1976) ; *Travers* (1978) ; *Été – Travers II* (1982) ; *l'Amour l'automne – Travers III* (2007). C'est probablement l'œuvre la plus ambitieuse de Renaud Camus. Son point de départ serait le 'nouveau nouveau roman' des années 70, les constructions fic-

¹ Pour situer ce roman en famille voir

http://www.ombres-blanches.fr/pub/repere/carte_lit/niv5.php?id_chap=941

² Sa première pièce, *Théâtre ce soir*, de 2008, prolonge et pervertit la tradition de l'émission télévisée *Au théâtre ce soir*.

tionnelles multistratifiées telles que Robbe-Grillet les écrivait à l'époque dans *La Maison de rendez-vous* (1965) par exemple et *Projet pour une révolution à New York* (1970). Le titre de l'ensemble présuppose des méditations bucoliques suivant l'exemple des auteurs de l'Antiquité (Virgile par exemple) ou de la Renaissance (Ronsard, Marot). Pourtant Camus avance encore une autre étymologie : *ex-logos*, ce qui provient du discours d'autrui, la grande voix de l'univers. Les mots 'passage', 'échange' et 'travers' vont dans la même direction : les textes en question constituent une vaste plate-forme de citations, allusions, associations, variantes provenant d'écrits et de discours des quatre coins du monde et de la bibliothèque universelle, fiction arrangée, modulée et concertée tout au long de la série des livres. C'est à ce niveau-là que la parenté avec Proust s'affirme au sein d'une grande famille internationale d'auteurs, de créateurs et de célébrités. La *Recherche* et les *Églogues* sont tous les deux des livres de rencontres : salons mondains, hôtels de luxe, musées et restaurants, maisons de passe et châteaux seigneuriaux constituent un semblable réseau de recherche, d'apprentissage et de désir. Mais n'oublions pourtant pas trop vite le premier sens d'églogue qui persiste secrètement derrière l'écran de la plurivocité et de la multitude des contacts. Le lieu narcissique élémentaire se cache-se devine-s'exhibe derrière ces voiles bariolés. C'est pour Proust ce cabinet du plaisir solitaire qui sent l'iris (c'est-à-dire qui demande à être vu, miré par l'iris) ou cette guérite en sparterie où se pratique la lecture de Stendhal. C'est plus généralement Combray et ses environs, la campagne chérie, mais où s'instaure également la première fissure, l'initial sevrage : les incontournables 'deux côtés'. La grande tentation du désir dans la *Recherche* est le repliement sur ce lieu des origines et sa vérité : la réalité de la recherche sera la longue errance cerclant autour de cet espace dont ne restent que les traces. L'écriture constituera après la lecture l'ultime refuge (la guérite qui soulage enfin) sous couvert de liège, dive bouteille rebouchée.

Pour Camus le mot clé par excellence qui guide l'exploration scripturale, c'est PARC, et ce parc-là c'est tout d'abord le grand jardin de la maison de Chamalières où se passe – fort sage avant tout passage – l'enfance dorlotée par la mère. Ensuite le fragment ARC par exemple servira à établir ponts et chaussées, mais les souvenirs du parc des débuts, du jardin d'Éden, insisteront irrésistiblement à tous les niveaux. Pour n'en nommer que trois : le compositeur Duparc, le plus grand des créateurs français de chants, dont surtout les mises en musique de poèmes de Baudelaire traduisent merveilleusement l'élan (post)romantique vers un ailleurs à retrouver, hante les *Églogues* comme une mélodie qu'on entend depuis un horizon lointain ; parmi les citations en langue étrangère s'imposent avec la plus remarquable obstination celles en italien provenant du roman *Le Jardin des Finzi-Contini* de Bassani (et du film qu'en a tiré Vittorio de Sica). C'est l'histoire de l'effondrement d'un jardin représentant la dévastation d'un univers (et symbolisant de sa façon les horreurs de la Shoah). « Giocate, giocate pure » se répète le cri de l'insouciance dont on connaît le tragique avenir. Le Parc en troisième instance fait pénétrer jusqu'au cœur de l'énonciation, car si *Passage* est publié sous le nom de Renaud Camus, *Échange* se verra affublé du pseudonyme Denis Duparc³, alors que *Travers* selon la couverture est une coproduction de Renaud Camus et Tony Duparc⁴ et que *L'Amour l'automne* a comme scripteurs J.R.G. Le Camus (où se devine la silhouette de Le Clézio) et Antoine Duparc (le sculpteur qui se spécialisa dans le modelage des anges). PARC, c'est le lieu de tous les départs et de tous les retours : c'est pourquoi l'auteur signe tel texte *P.A.* petites annonces, bouteilles jetées à la mer

³ Serait-ce sur la bretelle Saint-Denis/Duparc qu'il faisait du stop ?

⁴ Interférence avec le nom de l'auteur Tony Duvert également et large ouverture ainsi sur les virtualités de tous les vairs.

pour se retrouver RC⁵. Et vogue la galère comme l'exprime la quatrième de couverture :

À la dissémination du sens, à l'éparpillement des destins, à la dissolution des personnalités, à la dispersion des identités (floues, toujours prêtes à lâcher, à commencer par celles des "auteurs", qu'on distingue mal de celles des "personnages"), les *Églogues*, par la constante recherche des passages (comme dans l'histoire des explorations), par un échange de tous les instants à travers l'espace et le temps, opposent, en forme de *roman*, une cohérence autre, échelonnée, appuyée sur une poétique du Nom et, qui sait, sur une mystique toute littérale de la Lettre.

On peut d'ailleurs avoir l'impression qu'au fur et à mesure de la progression de la suite, pour Camus la recherche du temps perdu (et la résonance proustienne) s'efface, se dissimule, se refoule devant l'évanescence dans les foules, mais on sait que qui mieux se cache, exacerbe par là même son désir de revenir à son miroir initial.⁶

Avant de voir plus en détail comment se concrétise la présence de Proust, il faut préciser pourquoi je parlerai des 'poses' par préférence à d'autres termes : c'est que la place de l'autre n'est pas d'abord thématique ici (ou morale – suivant une éthique à la mode qui définit de la sorte le choix de se consacrer à l'écriture), mais esthétique et érotique. Proust permet de jouer et de jouir et bien sûr il suspend le temps dans ces pauses qui glorifient l'entracte.

Passage a comme particularité de s'accompagner d'une série de photos qui se rapportent à des citations précises dans le

⁵ Hersé si l'on veut dans la lignée de Hergé et de herbé (terre amadouée mais également château défendu).

⁶ D'autre part c'est la complexité croissante du réseau qui dilue les différentes composantes.

texte. Le deuxième groupe d'illustrations se trouve entre les pages 110 et 111 et se compose de 6 unités d'origine fort diverse se rapportant d'une manière ou d'une autre aux pages qui suivent (jeune homme nu qui bande ; le poète (Loys Masson nous apprend la table) sous les multipliants ; parc à statues provenant de *L'Année dernière à Marienbad* (entre autres est fait mention d'Ulysse bandant son arc) ; Denis Duparc (« hair parted in the middle »)). La première des deux pages de photos se partage entre deux compositions : celle qui a comme légende « D'ailleurs vérification faite... » et qui montre l'habitation d'un poète (Saint-John Perse nous informe le registre) et la photo qui montre Proust au centre d'un orchestre de fantaisie grattant dextrement une raquette de tennis. La légende se lit : « ou bien Love ». C'est le tennis du Boulevard Bineau à Neuilly (photo provenant de l'Album Proust de la Pléiade). Le passage auquel renvoie la légende décrit (pages 123, 124) différents épisodes, entre autres une promenade dans Paris qui passe près de ce tennis. On y trouve aussi des lignes sur une rencontre dans une tasse et des notes sur l'écriture matérielle. « Love » permet le glissement, le passage (mot qui est lui-même un connecteur majeur) : surtout à cause de l'étymologie qui fait dériver le terme de l'expression « playing for love.. » qui souligne le côté gratuit, vide et pervers du jeu amoureux⁷. Le tennis représente l'échange, le va-et-vient, le durassien moderato cantabile et ouvre sur Denis également⁸. La grimace de Marcel sur la photo en dit long sur les dérives ludiques. Proust ainsi se situe à un point nodal de la construction où *passage*, *pas sage* et *passe l'âge* (le promeneur vieillissant allant vers sa mort) s'entrelacent. Pour avoir une idée du circuit dans lequel nous risquons bientôt de nous perdre lisons le texte en guise de postface que propose la page 207 :

⁷ Le mot s'écrit aussi 'LOVE'.

⁸ *Le Jardin des Finzi-Contini* commence également par l'envahissement du tennis privé.

De nombreux passages de ce livre, en représentant près d'un quart probablement, sont empruntés, sans que ce soit indiqué plus d'une fois sur trois à peu près, à divers textes de Giorgio Bassani, Yves Bonnefoy, Michel Butor, Nicolas et Elena Calas, Oscar Cargill, Louis Chadourne, Tristan Corbière, Jacques Davy du Perron, Denis Duparc, Marguerite Duras, Tony Duvert, T.S. Eliot, Léon-Paul Fargue, Allen Ginsberg, Christopher Isherwood, Henry James, Francis Jammes, Jules Laforgue, Valéry Larbaud, Henry J.-M. Levett, Lucy R. Lippard, Stéphane Mallarmé, Mary McCarthy, Herman Melville, Vladimir Nabokov, Claude Ollier, Saint-John Perse, Marcel Proust, Jean Racine, Jean Ricardou, Arthur Rimbaud, Jacqueline Risset, Raymond Roussel, Alain Robbe-Grillet, George Sand, Claude Simon, Paul-Jean Toulet et Virginia Woolf, ainsi qu'au Grand Larousse encyclopédique, évidemment. Le reste est constitué, pour la moitié au moins, de citations tirées d'écrits antérieurs de l'auteur.

Cette énumération reste valable pour les volumes suivants où toutefois l'échafaudage n'ira qu'en se complexifiant. Ailleurs j'ai suivi les traces de Raymond Roussel dans les *Églogues*⁹ ; tentons ici de repasser sur la voie proustienne sans vouloir être exhaustif mais afin de reconnaître la stratégie d'écriture.

Il s'agit d'abord de l'exploitation de certains mots de passe qui prennent leur place dans le vaste réseau des noms et des termes évocateurs : ainsi Swann. « M. Swann, le père, était agent de change. Entendant son coup de sonnette à la grille, elle marche au-devant de lui à travers la pelouse, en arrachant subrepticement au passage quelques tuteurs » (32)¹⁰. Swann est l'homme cygne (il sera question d'un parc à cygnes à la page

⁹ Dans *Renaud Camus érographe*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004.

¹⁰ « L'infinie forêt des associations » (78) devient encore plus dense quand cette phrase revient à d'autres endroits de la saga : ainsi *Échange* 199, principe de répétition qui constitue une autre constante des *Églogues*.

suivante), c'est-à-dire aussi l'homme signe qui lie les mondes et révèle leurs concordances. On aperçoit dans la citation l'*échange* et ce qui *change* (les deux parties de la deuxième phrase ne se suivent pas dans la *Recherche*) pour enchaîner avec *passage*. Le texte camusien crée ainsi de nouveaux liens, arrachant virtuellement certains écrans protecteurs. Par exemple encore page 48 où se trouve la phrase proustienne « Et aux lacunes que cette distraction [les rêveries] laissait dans le récit, s'ajoutait, quand c'était sa mère qui lui lisait à haute voix, qu'elle passait toutes les scènes d'amour ». Dans *Passage* suivra alors le récit d' « allègres copulations ».

Swann sert aussi de connecteur avec l'autre auteur préféré – Raymond Roussel – et il est intéressant d'examiner la surdétermination : Swann trouve son homonyme dans Souann, le fondateur des dynasties dans *Impressions d'Afrique*, famille où s'origine une longue histoire de relations passionnées et déchirées par la jalousie. La ressemblance se répercute multiples fois entre les instances de la fiction (proustienne et roussellienne) et plus tard se pose la question : « Qui est roux chez Proust ? » (*Été* 57, avec dans la phrase qui suit un joli cygne aimé et ensuite un Noir près des billards, ce qui nous rappelle le conte genèse de Roussel « Parmi les noirs »). La réponse serait : « Gilberte Swann, effectivement, est rousse » (162) ; alors on peut dire également : Gilberte Swann est rousse, elle¹¹. La surdétermination crée une atmosphère de nécessité, de fatalité des coïncidences, des rencontres, des répétitions, chargeant de sens un univers morcelé et arbitraire. C'est la biographie autant que le texte qui participe à cette constellation : quand par exemple Agostinelli est inscrit à son école d'aviation sous le nom de Marcel Swann (*Été*). Dans ce cadre on rencontre aussi des références à l'allée Marcel Proust, faisant écho aux scènes de la *Recherche* qui oc-

¹¹ Autre transition : auprès du billard mentionné évolue Gilbert du couple d'artistes anglais Gilbert et George. On retrouvera ce couple sur la photo-exergue de *Travers* accompagné de la légende pseudo-proustienne 'a touch of blossom', jeunes garçons à l'ombre des fleurs.

cupent la pelouse des Champs-Élysées (*Passage* 176) ou des réflexions sur le nom de Combray-Illiers (*Échange* 195) élaborant diverses combinaisons (Camus a beaucoup lu Painter). C'est aussi le cas pour la manière dont se chevauchent des remarques sur les derniers jours de la vie de Proust et la fameuse visite de Bergotte au Jeu de Paume (*Passage* 171 et 184). La mort est écartée momentanément par les égarements dans les buissons, mort et sexualité étant partout étroitement entrelacées chez Camus (comme chez Proust) ; voilà encore ce que montre la page 185 :

Marc aime aussi le passage, me dit-il, où, lors d'une de ses dernières sorties, il entonne la longue liste de ses amis morts. Sur sa demande, ils l'ont laissé seul un instant. Assis dans un fauteuil, il entre en conversation avec un garçon jardinier. Appuyé à la balustrade, on peut voir cette allée au-delà de la place, si l'on regarde droit devant soi, dans la direction de l'arc. Mais dès la page suivante, on s'en souvient, le narrateur se range de côté au cri d'un wattman et bute sur des pavés inégaux, derrière lesquels est une remise. Ils le transportent à Saint-Marc, à Venise.¹²

Marcel et Charlus se confondent. Marc, l'arc et 'passage' indiquent des voies de traverse alors que le garçon jardinier combine pour Charlus sexualité et parc (« Un grand enfant », dira Jupien). C'est du haut de la plate-forme du Jeu de Paume que le regard traverse ensuite la Place de la Concorde pour regarder dans la direction de l'Allée Marcel Proust. Et c'est dans la *Recherche* que se situe bien sûr la scène suivante (« on s'en souvient » figurant comme clin d'œil). Saint-Marc et Venise s'ouvrent dans les *Églogues* sur une longue série d'autres associations (George Sand, Henri James, Thomas Mann etc. etc.). « Remise » et « transporter » font d'ailleurs aussi partie des

¹² Le texte continue en parlant des films qui sont à l'affiche sur les Champs-Élysées (*Dark passage* par exemple).

mots qui désignent poétiquement les processus en activité dans ce passage, dans ce livre, dans la série, dans la bibliothèque, dans le discours universel. De même que Proust, grâce à la mémoire involontaire, met en place les fulgurantes transitions qui permettent de juguler le temps, Camus se sert de passages proustiens afin de cimenter la construction transtemporelle des *Églogues*. D'autres textes 'de relation' s'y joignent ; ainsi quand la grand'mère de Marcel et celle du narrateur camusien se rencontrent dans leur prédilection pour Madame de Sévigné (E 160).

Échange fournit un autre exemple significatif et fonctionnel de l'insertion du texte proustien. A la page 196 le texte s'est séparé en deux (processus que multipliera la suite). La partie haute parle entre autres de Pierre Loti et de l'étrange mariage chez lui entre la vie et les œuvres. La partie basse reflète l'aspect d'échange au niveau du texte de Proust en se concentrant sur les deux côtés de Combray :

Entre les deux côtés se multiplient les échanges, et plusieurs noms véritables, une ou deux lettres ou non transformées, désignent des lieux qui ne le sont pas moins, à quelques détails près, mais qui n'ont aucun rapport avec eux. Puis cet ensemble lui-même, près de trois mille pages plus loin, est l'objet d'un vaste mouvement tournant, et, décrivant autour de Paris un immense arc-de-cercle, il est projeté si près du front que pendant un an et demi, à en croire la lettre reçue par le narrateur entre deux séjours dans la maison de repos où il a dû se retirer, la ligne de démarcation sépare le village en deux moitiés égales.¹³

¹³ Que les commentaires sur Proust soient de Camus lui-même ou bien qu'ils constituent des citations ne change rien à leur rôle. En 2007 Camus publie le journal de *Travers* qui montre la formation progressive du réseau de noms, de mots-clés, d'associations.

Unité, séparation, réunion, superposition, échange et manque constituent la vaste toile de fond, le réseau fondamental aussi bien des *Églogues* que de leur grand exemple la *Recherche*. Comme pour Proust on peut se poser la question au sujet de l'œuvre de Camus si c'est finalement la glorieuse osmose ou la fissuration infinie qui s'impose. *Été* commente le phénomène : MÊME LES RÉVÉLATIONS QUI SEMBLER PROTÉGER MARCEL DE LA DÉSAGRÉGATION DU SUJET ONT POUR EFFET INATTENDU DE METTRE EN VALEUR LA SÉDUCTION QU'EXERCE CETTE DÉSINTÉGRATION (357)¹³.

Dans la revue *La Chronique des écrits en cours* (Éditions de l'Équinoxe, numéro 2, décembre 1981, 64), Camus définit les *Églogues* comme une œuvre où chaque passage est « une unité en soi ». « Mais », poursuit-il, « chaque passage, chaque phrase, chaque mot n'a droit de présence qu'à appartenir à des réseaux très complexes, par chaque volume tissés, resserrés, enrichis, par l'œuvre entière élaborés, et, puisque celle-ci n'est qu'un extrait, un églogue, des églogues, par le monde chaque jour fomentés, corrigés, confirmés. Rien qui ne renvoie à tout. Comme dit 'mon père', 'c'est tout un ensemble' ». La citation tirée de la *Recherche* qui couronne cette définition des *Églogues* est d'une profonde ambiguïté : plutôt que de renvoyer à une idée totalisatrice et complète elle indique la confusion (« un mot qui m'épouvantait par l'imprécision et l'immensité des réformes dont il semblait annoncer l'imminente introduction dans ma si douce vie » se poursuit le passage proustien, R²I, 563). L'ensemble séduit par son rôle de contenant, d'univers englobant, mais il exerce concurremment la fascination angoissante et délicieuse de l'insaisissable : par ses contours il mime l'objet du désir ; par ses voies de fuite il reflète les élans du désir même. Est-ce un hasard si le seul autre endroit de la *Recherche* où l'expression se rencontre dans le même sens est la phrase suivante : « C'était sur tout un ensemble qu'Albertine me mentait », R²III, 606.

Dans ce même article (66 sqq.) Camus révèle une autre ligne signifiante (« trame principale ») qui trouve ses racines chez Proust : il s'agit de 'loup'. Comme chez Roussel la bête et le masque répandent l'épouvante et les énigmes. Wolf, Wolfson, puis Lupin, Dupin et autres suivent cette piste. Mais c'est d'abord Marcel qui est affublé du surnom de 'petit loup' et c'est dans le personnage de Robert de Saint-Loup que le narrateur trouve son double le plus complexe et le plus déroutant.

Travers et *Été* multiplient les niveaux (matériels entre autres : notes sur notes sur notes etc.), les types de lettres d'impression, les impacts bathmologiques. Pour ce dernier aspect Proust ouvre beaucoup de voies. On sait que la bathmologie de facture barthienne piste particulièrement les sens sous le sens, les retournements de sens, les redoublements et les revirements des significations. Bloch et Swann par exemple, de manière diversifiée, illustrent cette loi (T 125) et une note page 132 signale les manipulations proustiennes dans sa présentation de l'homosexualité. Le texte ainsi ne reproduit pas la vie mais la vie s'y écrit dans ses contradictions et ses détours : « EN CE SENS LA RECHERCHE EST MOINS UNE AUTOBIOGRAPHIE QU'UNE AUTOGRAPHIE » (T 193) ce qui vaut autant pour *Travers* et suite. La lettre qui peut changer une vie, à prendre très littéralement comme lettre de l'alphabet, le glissement de la lettre le long de la chaîne désirante, c'est ce mécanisme que *Travers* commente page 268 : « ET MÊME UNE SYLLABE COMMUNE À DEUX NOMS DIFFÉRENTS SUFFISAIT À MA MÉMOIRE – COMME À UN ÉLECTRICIEN QUI SE CONTENTE DU MOINDRE CORPS BON CONDUCTEUR – POUR RÉTABLIR LE CONTACT ENTRE ALBERTINE ET MON CŒUR ». Le procédé reviendra chez Proust pour ce qui concerne la 'confusion' entre les lettres de Gilberte et d'Albertine dans la célèbre scène de la signature. La fiction est un labyrinthe où tantôt peut surgir Ariane salvatrice, mais où plus souvent la multitude des pistes nous égare.

Travers II, *Été* intensifie les tendances de *Travers I*, la maturité de l'été s'épanouissant en vastes ramifications et en rhizomateux pullulements où reviennent d'ailleurs la plupart des cas étudiés ici. C'est comme nous savons le nom de 'l'auteur', Camus, également qui est traité de la sorte. Les différents Camus de l'histoire (littéraire) mettent leur aumône dans cette sébile, et indirectement les nez (né, Ney, Gogol etc.) les rejoignent, accompagnés ou non de leurs symboliques dauphins.

Pourtant dans *Été* Proust ouvre une voie plus directe vu que Camus figure comme nom propre dans *Combray* : c'est l'épicier, ce qui suscite des phrases intercalées dans *Été* : « Allez donc chercher deux sous de sel chez Camus » (139), ou bien « Je serais bien allée chez Camus... » (177, 270 ; Françoise dixit). Et c'est Camus qui pendant les après-midi de lecture estivale de Marcel frappe sur sa batterie de caisses poussiéreuses et dont les coups « retentissant dans l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds, semblaient faire voler au loin des astres écarlates » (E 62 ; fond sonore, paraît-il, pour la « petite musique de chambre » des mouches – *muscae musicae*). Belle synesthésie qui complète la concordance des signifiants par un enchevêtrement de sens¹⁴. Et devinette : qui a un nez camus dans la *Recherche* ? On le devine : c'est évidemment Bergotte.

D'autre part on peut traiter le nom de l'auteur comme entité matérielle à remodeler, à mettre dans tous les moules, à préparer en plat de famille. Page 76 on lit par exemple : « Now having shaken off that stupor, I find the latter anagrams with Proust while 'T.S. Elliot' goes well with Toilets. » Giocate. « LES NOMS PROPRES M'ÉCHAPPENT ABSOLUMENT », lit-on en bas de cette page 76. Les noms propres n'ont pas de sens, donc revêtent virtuellement tous les sens ; c'est l'instrument par excellence du romancier (Barthes et Alain Roger ont écrit des

¹⁴ Camus-Duvert ne se servant pas de tout le bazar de l'épicier, j'adjoins volontiers par la présente en supplément la phrase : « chez Camus où étaient plus chers ceux des biscuits qui étaient roses » (R² I, 138). On sait que le rose chez Proust colore par excellence les désirs et les appétits.

études raffinées sur le nom propre chez Proust, études citées par Camus).

Vers la fin d'Été on trouve une liste des lectures qui ont inspiré notamment ce volume des *Églogues* ; l'une des séries centrales est la suivante : *Pale Fire*, *Lolita*, *Ada*, *Indiana*, *Bouvard et Pécuchet*, *A la Recherche du temps perdu*, *Ulysse*, *le Mariage de Loti*, *Le Journal d'un fou*, *Le Nez*, *Lionnerie*, *William Wilson*, *la Mort à Venise*, *Tristan*, *Le Horla*, *l'Aleph*, *Le Sentiment géographique*, *Journal d'un voyage en France*, *Buena Vista Park*, etc.¹⁵. Voilà la famille où se situe Renaud Camus et où il positionne Proust tout autrement que ne le feraient les contemporains de ce dernier, par exemple.

Un long silence a suivi la publication d'Été ; ce n'est qu'en 2007, c'est-à-dire vingt-cinq ans après, que paraît *Travers III - L'Amour l'Automne*. C'est à la fois une reprise, une remise, une redonne et un tournant, un virage, une direction autre. La diversification s'amplifie, la stratification se complique, la figuration trouve d'autres assises, mais en outre se précise la dimension documentaire (entre les pages 313 et 485 une suite d'essais à la Quignard allègent et enrichissent le récit), et entrent en lice le vécu de l'existence ainsi que la multitude des expériences esthétiques, sociales, politiques, idéologiques. 'L'amour l'automne' par exemple est une réalité de la vie autant qu'une exigence fictionnelle. Le ton se charge sans doute d'une mélancolie existentielle plus intense et moins imposée par les apparences. Ainsi le propose l'exergue : *Names we have, even, to clap on the wind ; But we must die, as you, to understand*. Signé H. Crane. C'est aussi dans le domaine proustien que ce ton plus rude se retrouve : ainsi page 48 où se situe la citation : « ces mots 'massacré par les sauvages' percèrent douloureusement le cœur de Swann ». Pour Illiers la pénible situation pendant la guerre est surtout soulignée (143) et il est rappelé que le titre de Pessoa *Cran d'arrêt du beau temps* est emprunté aux carnets de Proust (ce Pessoa qui

¹⁵ Les deux derniers titres sont des livres de Renaud Camus.

à cause de son goût pour l'hétéronomie et pour le masque est devenu de plus en plus important dans la vision de Camus).

Pour les citations tirées de Proust on peut se demander ce qui a justifié leur choix : ainsi la phrase suivante page 169 « Pardonnez-moi, monsieur de vous interrompre, dis-je à M. de Charlus pour l'amener au sujet qui m'intéressait, vous me disiez que la fille de l'auteur allait venir ». On peut supposer que le commentaire sur les coupures ainsi abordé s'entrelace avec l'insistance de la jalousie et de l'obsession (il s'agirait de mieux connaître cette infâme demoiselle Vinteuil). Morel lui aussi a par conséquence une place importante dans ce volume des *Églogues*. Dans la partie 'Essais', le discours sur la *Recherche* concerne d'abord le navire qui partit en 1791 pour retrouver l'explorateur la Pérouse. A ce moment-là on donne aussi d'ailleurs le nom d'*Ile de la Recherche* à Vanikoro où en effet on retrouvera les traces du navigateur beaucoup plus tard. Mais on sait que c'est Rue La Pérouse qu'habite d'autre part Odette. Camus tisse ainsi des liens fascinants laissant présumer que Proust lui-même approfondit vertigineusement la notion de Recherche (Swann la nuit hantant la rue en question et Marcel l'imitant par la suite). L'essai page 402 est consacré plus particulièrement à Proust et s'intitule *Le massacre*.

Swann, à partir de ces simples mots, « massacré par les sauvages », prononcés sans y penser par un interlocuteur qui jusqu'alors l'ennuyait, saute comme un fou sur le sujet *la Pérouse* (« Il y a de bien belles vies qui ont fini de cette façon. Ainsi vous savez... ce navigateur ... ») et prolonge très artificiellement la conversation, au contraire, pour la seule raison que sa bien-aimée habite une rue portant le nom du marin disparu (« - Vous connaissez quelqu'un rue La Pérouse ? demanda Swann d'un air agité ») : il offre ainsi l'exemple le plus parlant de ces transitions où l'enchaînement des causes et des effets paraît n'entrer pour rien, et qui font de la *Recherche* l'énorme archipel qu'on sait, plein de marées et de contre-marées, de courants et de

contre-courants, de ressacs et de vagues qui vous emportent et se jettent avec vous sur la plage, là, avec un grand éclat d'écume et de mémoire, de désinvolture et d'obsession.

Cette métaphore filée qui marie le discours littéraire et les rythmes de la mer se fondant sur l'origine thalassienne de la recherche, traduit également l'aspiration profonde des *Églogues*. L'essai sur la Pérouse se complète par deux autres qui accentuent la parenté avec Proust telle qu'elle passe par les mots (ainsi 'Recherche'). La seconde de ces sections — à la page 468 — revient sur l'expression « tout un ensemble », qui risque de gâcher la relation de Marcel avec Swann et Bergotte.

L'autre, page 408, tourne autour du nom (c'est son titre également) : avec Fénelon, l'amant de Proust à cette époque, Marcel développe une « forte activité anagrammatique » où Nonelef joute Lecram ou encore Stroup. Et Camus ajoute que c'est Pessoa qui note que Septuor « est l'anagramme de Proust au subjonctif ».

De toute manière on peut constater ainsi que la pose de Proust rejoint la parade de Camus : la langue et ses figures sont remodelées pour former des miroirs dissimulant Narcisse afin de mieux l'exhiber.

Journal

Le *Journal* de Renaud Camus est publié régulièrement depuis 1987 (*Journal romain 1985-1986*). Le 16^{ième} volume (*Corée l'absente, journal 2004*) a paru en 2007. Il s'agit de vastes livres de 400-500 pages en moyenne dont un des premiers soucis est l'exhaustivité : la vie physique, les problèmes et les joies de l'habitation (la demeure de Camus est le seigneurial château de Plieux dans le Gers), les rencontres et les relations (dans tous les domaines), les voyages et les visites, les événements culturels, la politique et ses avatars, la dégradation des paysages, l'évolution de la langue et des mœurs, les problèmes (et les joies) de l'écriture et de l'édition. Le *Journal* se veut personnel et litté-

raire, critique et élégiaque, saisi sur le vif et nourri de réflexions, un cheminement et une fugue, projet et coup de hasard, témoignage et cri de cœur, arche et bouteille jetée à la mer.

Les créateurs, peintres, compositeurs, architectes, auteurs occupent une place importante dans la vie de Camus et ils surgissent à quasiment toutes les pages du *Journal*. Grosso modo on peut dire que deux facteurs déterminent le rôle de ces compagnons de route : la permanence et la vigueur de la grande tradition – d’abord française – et la richesse des œuvres – à strates multiples –, permettant de nuancer et de remodeler infiniment le sens. Proust figure comme véritable repère capital dans ce contexte. C’est l’auteur par excellence ‘entre deux siècles’ qui glorifie le passé et tous ses souvenirs, fût-ce dans un processus de deuil, et qui d’autre part ne cesse de se projeter dans des formes nouvelles et d’arranger le destin de ses personnages suivant un parcours semé de surprises et de brusques revirements, de coups de théâtre et de fléchissements inattendus. Proust fait son apparition dans chaque volume du *Journal* comme appartenant à la famille, conseiller pour des questions de style et de culture, consolant par son abondance dans les moments de disette, inspirant l’auteur par la beauté de sa langue, berçant le lecteur par la musique de ses mots et de ses phrases.

Mais quelle serait exactement la place de Proust ? La question se pose de façon intrigante au moment de *L’Affaire Camus*. Certains passages de son *Journal* de 1995 *La Campagne de France*, souvent mal cités et tirés hors de leur contexte, déclenchent une vaste houle de réactions plutôt émotionnelles que réfléchies. Des accusations d’antisémitisme fusent sans que les ‘juges’ se soucient trop de bien lire le texte suivant toutes ses nuances. Dans le prolongement de la critique d’une présence disproportionnée à ses yeux de la voix juive lors de certaines émissions de France Culture, Camus médite entre autres sur la place de la pensée juive dans la culture française. Il écrit : « La pensée juive est certes tout à fait passionnante, en général, *mais elle n’est pas au cœur de la culture française – Ou bien si ? Un doute me prend.* Bergson est au cœur, oui, de la philosophie de

son temps dans notre pays. Ne parlons pas de Proust, qui, lui, serait bien près de l'épicentre¹⁶ ; *reste à savoir si Proust relève de la 'pensée juive'. Et même Bergson. Mais on doit pouvoir se poser la question.* » (les passages en italiques ont été supprimés dans la deuxième édition¹⁷). Proust l'insaisissable, tel que se désire sans doute Renaud Camus, revendiquant la liberté du créateur qui doit pouvoir remettre en question toute certitude que proclame la doxa. Le terme d'« épicentre » a été montré au doigt : son impact négatif (séisme) ne serait pas dû au hasard dans cette situation. On pourrait donner aussi une lecture 'littéraire' de ce mot : Proust marque épiquement l'endroit où se manifeste la grande transformation de la France au seuil de la modernité. Proust est auteur des apparences comme tous les grands créateurs : ils sont des constructeurs de formes et non pas des poseurs de vérités. Ou peut-être faudrait-il formuler autrement la question : la plus pertinente image du réel ne se dégagerait-elle pas justement d'un très précis travail sur les formes ? *Journal d'un voyage en France* (359) donne toutefois la réponse suivante : « Du *glissando* vertigineux des signes procèdent à part égale les deux tendances, qu'on dirait contradictoires, de mes goûts littéraires : pour de maximaux formalismes, pour des réalismes impeccables ; c'est-à-dire, ici et là, *nuancés* : Mallarmé et Samuel Pepys, Claude Simon et la Comtesse de Boigne, Proust et Proust ».

Sans vouloir être exhaustif signalons encore quelques pages du *Journal* où cette présence de Proust se nuance de manière particulière. C'est la langue de Proust qui pourrait servir de parangon mais « Peut-être devrais-je cesser de considérer le monde selon sa plus ou moins étroite conformité aux descriptions de la

¹⁶ On a fait remarquer « qu'*épicentre* c'était en général le mot utilisé pour les tremblements de terre. Je veux bien l'assumer comme tel : Proust est à la fois au cœur de nos Lettres, et jamais après lui elles ne seront les mêmes » (*Du Sens*, 392).

¹⁷ Etant présent au Colloque de Yale j'ai bien précisé ma position personnelle dès le début, signant notamment la pétition de Jean-Paul Marcheschi (voir *Du sens*, 343).

Recherche. C'est un point de vue qui prête à de vives déceptions – sans compter que chasseurs, liftiers et directeurs d'hôtel abondent eux-mêmes en assez jolis cuirs, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* » (*Sommeil de personne*, 238). Et au sujet du genre du journal le même volume propose telle extrapolation : « Combien serait palpitant et précieux un *Journal* de Proust, où l'on pourrait suivre jour après jour la composition de la *Recherche*, où l'on apprendrait comment sont nés tel ou tel nom ou tel ou tel raffinement de construction, comment s'est opéré tel ou tel renvoi, comment s'est fomenté tel ou tel signe, dans telle ou telle partie, pointant vers telle ou telle autre » (378). C'est ce désir projeté ici sur Proust qui a dû inspirer à Camus la publication du *Journal de Travers* qui répond assez à ces exigences.

Si Camus reproche à d'autres auteurs contemporains qui se revendiquent de Proust, tel Angelo Rinaldi, de manquer de 'musicalité' avant tout (*Vigiles* 427), lui-même se prête en 2000 à un exercice très particulier. Lors de l'exposition « Le temps, vite » à Beaubourg il compte parmi ceux qui sont invités à lire successivement la *Recherche* dans son intégralité. Lui chante-dit sa partie dans plusieurs registres (ainsi qu'il le fait régulièrement pour ses propres textes) « 'mélodie' française, opéra veriste, hurlements artaldiens, grand genre à la Bossuet, chuchotements, accent anglais, accent du Sud-Ouest, élocution loubard, leitmotif wagnériens, dictée scolaire, montages à la Bério etc. » (*K310*, 22). Plus loin (28) il mentionne encore « mes hurlements, murmures, helvétisations, anglicisations, plouquisations, bêlements etc. ». L'étroite unité entre la *polystratification* du récit proustien et son essentielle musicalité se manifeste ainsi comme principale vision camusienne du texte.

Ce sont, outre les anecdotiques apparitions de figures proustiennes, surtout ces deux aspects qui reviennent très régulièrement dans le *Journal* : l'ampleur, la vaste gamme et les mille variations de la voix de Proust d'une part, et de l'autre (étroitement entrelacés avec la première catégorie) les multiples surprises, les incessants coups de théâtre, les fulgurants revirements qu'on rencontre tout au long de la *Recherche*.

Certains phénomènes se combinent presque automatiquement avec leur rôle chez Proust : ainsi la dimension spectrale de la photographie et du téléphone (*Outrepas* 257) ou bien certains comportements mondains où Madame de Villeparisis et Charlus (dont surtout le *s* final ne se prononce pas) constituent des pré-décesseurs indépassables. Mais les temps ont bien changé : si Jean-Yves Tadié peut encore faire une apparition à la télévision en grand érudit et intellectuel irréprouvable (*Corée l'absente* 557), Camus répète en l'approuvant le mot de Giudicelli : « Pour que Proust soit invité à la télévision, aujourd'hui, il faudrait une émission sur l'asthme » (*Rainoch Moor* 681).

Du Sens

Pour préciser quelque peu la réflexion critique de Renaud Camus à partir de Proust, considérons finalement quelques passages clés de son grand livre théorisant : *Du Sens*.

Ce livre est à la fois d'actualité et d'une portée plus systématique. Quel est aujourd'hui par exemple le sens du mot 'français' et d'autres adjectifs de nationalité : cette question ouvre sur une réflexion touchant à l'essence du sens. Est-ce que le sens est éminemment arbitraire, échangeable, adaptable ou bien repose-t-il sur une base qui justifie son identité ? Pour citer la quatrième de couverture : « Les termes de ce débat, vingt-cinq siècles après, ramènent nécessairement à l'inépuisable dialogue entre Cratyle et Hermogène chez Platon. Globalement on peut dire qu'Hermogène a raison, de plus en plus raison, et que Cratyle a tort, de plus en plus grand tort. L'ennui est que Cratyle n'a pas *tout à fait* tort, d'une part ; et que son tort, qui pis est, se révèle souvent plus séduisant, plus riche, plus littéraire que la raison d'Hermogène (et peut-être plus protecteur de la personne) [...] ».

À côté de thématiques politiques, sociologiques et culturelles (y inclus « l'affaire Renaud Camus »), une large part du livre est consacrée à des mises en place dans le domaine littéraire (le Cratylisme n'est-il pas en effet l'une des sources de la littérature, sa justification et le noyau de sa fonction critique dans la

société ?). Proust occupe une place importante dans ce cadre, lui qui s'astreint infatigablement à montrer que toute recherche, que ce soit de temps perdu ou de sens, ne pourra réussir que dans la nécessité de la parole artistique, de l'acte créateur. Concrètement, Proust rend aux mots leur profondeur, leur stratification, leur souplesse. Pour 'français' c'est par exemple dans la figure de Saint-Loup que l'on reconnaît l'être « *loyal, courageux, galant, désintéressé* » représentant ce qui est « *typiquement français* » (68 ; cf R² II, 702). Pour pouvoir donner sa souplesse et son élégance au sens, son propre et son *chien*, il faut d'abord garder la bonne distance, donc se mettre à distance de la doxa qui impose la valeur directe, correcte, exacte d'un terme. Dans les pages 156-161 Camus traite en détail l'exemple des deux grand-tantes à Combray qui manquent totalement de distance artistique dans leur approche de Swann (et de Saint Simon). Elles sont des *intellectuelles* suivant Camus qui ont comme seul critère esthétique l'appréciation d'« intéressant », moyen sûr de méconnaître l'essentiel d'une œuvre d'art. « L'*intéressant* réduit tout au sens, et de préférence au sens *vertueux* — on dirait *idéologiquement souhaitable*, suivant les époques et les climats, *politiquement correct*, « *sympa* », conforme à la *doxa* du moment » (161). La *Recherche* ne fait que complexifier le sens tout au long de son cheminement, ce dont témoignent par exemple les fameuses paperoles qui « dans le même temps qu'elles accroissent la masse de l'œuvre, en écartent chacun des éléments, la rendent plus friable, plus poreuse, plus exposée au grand principe de contradiction, de renversement et de renversement du renversement, qui travaille sans relâche le corps de la *Recherche*, qui le sape et qui le constitue. » (194) Un autre exemple que discute Camus est la manière dont Proust met en scène l'affaire Dreyfus en nous présentant toute une panoplie d'attitudes différentes, de retournements, de surprenants changements. Et Camus de conclure : « Il n'est pas surprenant que la figure tutélaire des intellectuels, qui inaugure leur long règne au moment de l'affaire Dreyfus, soit celle d'un romancier 'naturaliste', et que

l'acte fondateur soit un article de journal. Mais le grand romancier 'réaliste', c'est Proust, ce n'est pas Zola » (201).

Si Renaud Camus peut appeler la *Recherche* « le plus grand roman des Lettres françaises et peut-être le plus important de ses livres » (245), c'est pour lui que l'œuvre de Proust constitue la plus magistrale expédition qui existe pour découvrir les sens du sens (et ce n'est pas un hasard si tout commence dans un sens par une expérience sensationnelle, sentimentale et sensuelle avec « un de ces gâteaux courts et dodus [...] qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques »). Dans un long fragment qui va de la page 241 à la page 255 nous trouvons une analyse fouillée de cette aventure du sens, notamment par la présentation d'une série de portraits des victimes et des conquérants du sens. Comme esclaves du sens apparaissent les intellectuels et les aristocrates, prônant les uns une scientificité squelettique, les autres une arrogance sclérosée. Souvent l'humour et l'ironie soulignent les manques et les excès de ces figures, que ce soit Bloch ou Basin, Morel ou Charlus (et pour ces deux derniers déjà la situation devient moins évidente). D'autre part il y a les personnages qui mesurent constamment la distance au sens, qui le varient et le redressent, le contournent et le prennent par derrière. Pour Renaud Camus c'est d'abord Swann en tant que figure mondaine qui fonctionne comme véritable révélateur des milieux sociaux qu'il traverse. Pourtant il lui manque la dimension du créateur et c'est à ce stade-là que le narrateur le rejoint pour le dépasser : lui saura arriver au point où les distances se concrétisent dans la matière fluide et tourbillonnante du Livre, piétinant sur place aussi bien que franchissant les abîmes les plus profonds. C'est là qu'il « inaugure, pour le meilleur et pour le pire, la 'modernité' » (245).

Camus continue alors : « deux autres personnages de la *Recherche*, moins importants, manifestent ce que j'appelle *un juste rapport au sens* ». Il s'agit d'abord d'Octave « dans les

choux »¹⁸, qui constitue l'exemple par excellence de la réversibilité, de l'inversion déroutante, d'un redoublement du sens qui fait du jeune vaurien un artiste de génie. Ce renversement est d'ailleurs précédé par un autre au moment du mariage d'Octave avec Andrée, comme le fait remarquer Camus. Ajoutons qu'Octave est cet intervalle parfait qui permet la consonance des niveaux et qu'il figure dans l'image du 8 couché, ce signe d'infini, d'infinis changements, d'une infinie disponibilité, virtualité, potentialité : Octave définit ainsi l'art dans toute sa maîtrise et dans toute sa déterritorialisation incessante.

La deuxième personne qui « entretient avec le sens et le discours une relation qu'on peut qualifier d'exemplaire » (252) est la grand-mère. Elle possède un jugement infaillible, ce dont elle fait hériter son petit-fils. C'est ainsi qu'elle estime Jupien « l'homme le plus distingué, le mieux qu'elle eût jamais vu. Car pour elle la distinction était quelque chose d'absolument indépendant du rang social » (254). J'aimerais ajouter ici à l'analyse de Camus que la grand-mère avec la perspicacité et l'ouverture apporte l'affect qui va nourrir aussi profondément toute la pérégrination du petit Marcel.

La *distinction* : c'est la vertu que sans doute Renaud Camus veut emprunter à Proust pour que la geste du sens – grandeur et décadence des signes – puisse offrir la beauté en prime, et comme primordiale conquête.

Bibliographie

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1978 (édition Jean-Yves Tadié).

Renaud Camus, *Églogues* :

Passage par Renaud Camus (Paris, Flammarion ; 1975).

Échange par Denis Duparc (Flammarion ; 1976).

¹⁸ Pour notre analyse du personnage et de son retour dans le roman *Octave avait vingt ans* de Gaspar Koenig voir MPA 3, 187.

- Travers* par Renaud Camus et Tony Duparc (Paris, Hachette ; 1978).
- Été (Travers II)* par Jean-Renaud Camus et Denis Duvert (Hachette ; 1982).
- L'Amour l'Automne (Travers III)* par J.R.G. Le Camus et Antoine du Parc (Paris, P.O.L. ; avril 2007).
- Renaud Camus, *Journal* :
- Journal romain (1985-1986)* (P.O.L. ; 1987).
- Vigiles* (Journal 1987) (P.O.L. ; janvier 1990).
- Agrets* (Journal 1988) (P.O.L. ; décembre 1990).
- Fendre l'air* (Journal 1989) (P.O.L. ; novembre 1991).
- L'Esprit des terrasses* (Journal 1990) (P.O.L. ; juin 1994).
- La Guerre de Transylvanie* (Journal 1991) (P.O.L. ; septembre 1996).
- Le Château de Seix* (Journal 1992) (P.O.L. ; novembre 1997) .
- Graal-Plieux* (Journal 1993) (P.O.L. ; décembre 1998).
- La Campagne de France* (Journal 1994) (Paris, Fayard ; avril 2000).
- Les Nuits de l'âme* (Journal 1996) (Fayard ; octobre 2000).
- La Salle des Pierres* (Journal 1995) (Fayard ; novembre 2000).
- Derniers Jours* (Journal 1997) (Fayard ; avril 2002).
- Hommage au Carré* (Journal 1998) (Fayard ; avril 2002).
- Retour à Canossa* (Journal 1999) (Fayard ; novembre 2002).
- K.310* (Journal 2000) (P.O.L. ; juin 2003).
- Sommeil de personne* (Journal 2001) (Fayard ; mars 2004).
- Outrepas* (Journal 2002) (Fayard ; 2005).
- Rannoch Moor* (Journal 2003) (Fayard ; mars 2006).
- Corée l'absente* (Journal 2004) (Fayard ; décembre 2007).
- Renaud Camus, *Du Sens*, P.O.L., 2002.
- Renaud Camus, *Roman roi*, P.O.L., 1983.
- Roman furieux*, P.O.L., 1987.
- Renaud Camus, *Tricks*, P.O.L., 1988 (édition définitive).

PROUST ET LE ROMAN DE ROLAND BARTHES

Florian Pennanech
Université du Havre

L'article réfléchit à la présence de la figure de Proust dans le roman que Roland Barthes n'a jamais écrit, à travers les diverses formulations du projet qu'il a néanmoins pu en proposer. À travers une lecture parallèle des textes critiques consacrées à Proust et des textes où Barthes s'identifie au romancier dans le cadre de la préparation de son propre roman, sont détaillés les éléments essentiels à partir desquels Barthes a pu théoriser le roman. On reprend à nouveaux frais les questions de la réflexivité, de la représentation, de l'écriture du fragment, afin de montrer combien le roman de Barthes comme sa lecture de Proust s'adossent à une nouvelle forme de réalisme.

On voudrait ici s'attacher à déterminer la place de Proust dans le roman que Roland Barthes n'a jamais écrit, mais dont le désir s'est manifesté dès le milieu des années 1970 et dont divers articles ainsi que son cours intitulé *La Préparation du Roman* au Collège de France portent la trace. S'intéresser à l'influence d'un auteur au sein d'une œuvre qui n'existe pas a de quoi surprendre, mais procède en réalité d'une manière de prendre au mot ce qu'on appellera ici à la manière de Barthes la « modernité » littéraire. Qu'y a-t-il en effet de plus symptomatique des options de ladite modernité que cette absence d'œuvre, ce « désœuvrement » dirait Blanchot, qui finit par constituer l'œuvre elle-même ? Or, précisément, une œuvre entièrement tendue par le désir d'écrire et qui finalement ne s'écrit pas, ou

s'épuise dans l'expression de son désir, n'est-ce pas exactement la façon dont cette modernité a perçu l'œuvre de Proust ?

Après la Libération, la critique, ressentant pleinement le caractère « conditionnel » de sa « littéarité », n'a eu de cesse que de s'être constituée comme activité proprement littéraire, et Proust, passé sans solution de continuité (du moins est-ce la représentation commune) du *Contre Sainte-Beuve* à la *Recherche*, de la critique au roman, a pu jouer le rôle de figure tutélaire. Barthes pourrait ainsi incarner le mythe typiquement moderne de l'écrivain sans œuvre, représentant par excellence la figure d'une « critique de créateurs sans création, ou dont la création serait en quelque sorte ce vide central » (Genette 1979, 21). De fait, parmi tous les romans français d'après 1945, le roman de Barthes (qu'on appelle le plus souvent *Vita Nova*, titre inscrit en lettres capitales sur la chemise cartonnée contenant les esquisses) a été sinon l'un des plus commentés, du moins celui qui a bénéficié de l'attention la plus importante au regard de son inexistence.

Il s'agit donc de réfléchir à la singularité du projet de Barthes par rapport à la façon dont on peut percevoir la catégorie du « roman après 1945 », tel que Barthes lui-même a contribué à en établir le modèle, à travers la question essentielle de la crise de la représentation. On sait que la *Recherche* a pu être lue à travers le prisme de la passion moderne pour la réflexivité, le roman ne racontant rien d'autre que sa propre genèse. La Nouvelle Critique et le Nouveau Roman en particulier auront contribué à forger ce lieu commun proustologique. Une lecture superficielle de l'œuvre de Barthes conduirait sans doute à la représentation suivante : après avoir longuement promu la réflexivité romanesque, dans ses essais critiques (critique en particulier dans ses travaux sur Robbe-Grillet) comme critère de modernité et de littéarité, et dans ses écrits théoriques consacrés à la question de la représentation, Barthes serait revenu au cours de ses dernières années à une conception plus traditionnelle ou plus consensuelle et aurait fondé son projet romanesque sur une réhabilitation du réalisme. On souhaite montrer ici, grâce au fil conducteur que

fournit la référence à Proust, que cette vue porte à faux, et que le projet romanesque de Barthes s'enracine dans une lecture de Proust dont on décèle très tôt les linéaments au sein de son œuvre et qui instaure un lien particulier entre roman et réalité.

*De l'œuvre à la vie*¹

Un certain nombre d'études ont déjà été consacrées au rapport de Barthes à Proust : faute de place on ne peut que renvoyer à la magistrale synthèse procurée par Antoine Compagnon sous le titre « Proust et moi » (Compagnon 1994). Toutes mettent en avant le fait que l'auteur de la *Recherche* est pour le critique l'écrivain d'élection, l'écrivain préféré, l'auteur de l'œuvre de référence. Toutes ne manquent pas non plus de souligner que cette précellence explicitement affirmée dans de nombreux textes, articles et entretiens, s'accompagne d'une étonnante discrétion vis-à-vis de l'œuvre dans les ouvrages et essais critiques. Barthes n'aura de fait écrit que quelques articles brefs, « Proust et les noms » en 1967, « Une idée de recherche » en 1971, « Ça prend » en 1979, ainsi qu'une conférence, « Longtemps je me suis couché de bonne heure » en 1978. Mais cette présence apparemment limitée se double d'une omniprésence, dans le paratexte, les préfaces, les notes, les entretiens, dont l'éditeur de Barthes a pu justement dire qu'elle « infuse l'écriture en profondeur » et apparaît « tapie dans la plupart de ses recoins — les plus sombres comme les plus éclairés » (Marty 2006, 125).

Proust devient une figure de plus en plus prégnante au fur et à mesure que Barthes avance en âge, jusqu'à devenir lancinante dans les derniers cours de Barthes au Collège de France, *La Préparation du Roman*, en particulier en sa seconde partie en 1979-1980 (la première partie, de 1978-1979, étant consacrée en grande majorité à l'étude du genre du haïku). Le phénomène s'accroît à raison de l'affirmation de plus en plus nette par

¹ Ce titre fait évidemment signe à la fois vers le célèbre « De l'œuvre au texte » et vers le « De la vie à l'œuvre » qui est celui de la première partie de *La préparation du Roman*.

Roland Barthes de son désir d'écrire un roman : le critique se compare à Dante et fait de Proust son Virgile, son « grand initiateur » (Barthes 1978, 465). Barthes n'affirme pas cependant vouloir récrire la *Recherche* : en vérité, la réécriture de la *Recherche* est déjà et constamment effectuée, en chacune des situations qui nous rappellent des épisodes du roman de Proust : « nous ne cessons d'ajouter à la *Recherche* (comme Proust le faisait sur ses manuscrits), nous ne cessons de l'écrire. Et, sans doute, c'est cela la lecture : réécrire le texte de l'œuvre à même le texte de notre vie. » (Barthes, 1979a, 628). Si Proust est l'initiateur, c'est que Barthes cherche dans le récit de la création de son roman un modèle pour sa propre création. Cette posture s'exprime nettement à travers l'idée, insistante, de l'identification, non de valeur (il ne s'agit pas de se comparer au grand écrivain) mais de structure : il s'agit de s'identifier à celui qui occupe la même position que lui, à savoir Proust se mettant à écrire son roman.

L'un des traits les plus remarquables dans l'évolution des modalités de la référence à Proust est ainsi le passage d'une étude d'ordre formel ou thématique (sur le rôle des noms propres dans « Proust et les noms », sur l'existence d'une structure invariante, la « loi d'inversion » tout au long du roman, dans « Une idée de recherche ») à une étude d'ordre biographique. Barthes affirme à cette époque avoir souvent éprouvé le désir d'écrire une biographie, et très exactement une biographie de « musicien allemand » (Barthes 1979c, 768). On sait qu'il travaillait aussi avec le cinéaste André Téchiné à un film consacré à la vie de Marcel Proust. Le recours à la biographie dans *La Préparation du roman*, ainsi que dans la conférence « Longtemps je me suis couché de bonne heure » et l'article « Ça prend », l'affirmation réitérée « Je ne suis pas proustien » mise en regard de la proclamation d'adhésion sans réserve au « marcellisme », à un fétichisme de l'auteur, le projet d'un séminaire consacré aux photographies de Proust et de ses proches accordée à une lecture « à clefs » du roman, l'ensemble de ces éléments constitue un dispositif qui tend à démontrer que pour Barthes, la

biographie de Proust (c'est-à-dire, en toute rigueur, non sa vie, mais sa vie écrite) devient le récit fondamental, et se substitue à celui de la *Recherche*. C'est que, du point de vue du thème de la préparation du roman, ce récit-là, qu'il soit mené par Castex et Surrer, Painter ou Henri Bonnet, est bien plus rentable : en effet, « l'histoire d'une vocation », n'est finalement dans la *Recherche* que marginale, le récit étant principalement dévolu à la « procrastination » du narrateur, la question de la volonté d'écrire et des difficultés qui s'ensuivent n'étant abordée de front que dans les dernières pages du *Temps retrouvé*, à titre d'annonces. Barthes, pour ainsi dire, écrit dans *La préparation du roman* une continuation de la *Recherche*, en enchaînant le récit de la vie de Proust à la dernière page du récit de la vie du narrateur. On peut discuter le bien-fondé d'une telle démarche : on peut aussi se contenter de décrire du point de vue de la poétique de l'œuvre ainsi élaborée la façon dont le cours de Barthes se constitue comme un récit autobiographique qui se présente comme un hypertexte d'une œuvre elle-même fabriquée par Barthes en raccordant deux récits (le premier étant une autobiographie, non de Proust mais du narrateur, le second une biographie de Proust par ses lecteurs).

Cette importance de la biographie dans les dernières années peut sembler de prime abord confirmer l'idée d'une rupture et d'un retour à des conceptions traditionnelles : on se souvient en particulier que les représentants de la Nouvelle Critique au nombre desquels Barthes peut être compté avaient pour principal point commun (peut-être le seul) de rejeter l'approche biographique (*Contre Sainte-Beuve* fournissant l'argument d'autorité). Toutefois, ce rejet ne signifiait nullement une séparation franche et nette entre la vie et l'œuvre mais bien davantage une complexification, exprimée par Barthes à travers la distinction (que l'on retrouve très fréquemment tout au long de ses écrits) entre l'analogie et l'homologie : il n'y a pas analogie entre la vie et l'œuvre, mais homologie, non un simple rapport de terme à terme, mais un rapport de rapports. Pour nuancer encore l'idée d'un revirement, on peut se reporter à la recension

de la biographie de Painter, intitulée « Les vies parallèles », parue en 1966, soit un an avant « Proust et les noms », coïncidence chronologique dont on doit mesurer l'importance. Il faut noter du reste que « Proust et les noms » a paru en 1967 dans l'ouvrage collectif *To Honor Roman Jakobson*, et a été ensuite repris dans les *Nouveaux Essais critiques*, publiés en 1972 à la suite de la réédition dans la collection du *Degré zéro de l'écriture*. Ainsi l'article se trouve-t-il aujourd'hui au début du quatrième volume des *Œuvres complètes* alors qu'il est contemporain d'écrits majoritairement recueillis dans le deuxième volume. Or, si « Proust et les noms » peut apparaître comme une lecture très formaliste de la *Recherche*, « Les vies parallèles » suggère l'existence d'un lien organique entre la vie et l'œuvre, non seulement parce qu'il y a bien « homologie » entre les deux (Barthes 1966b, 812), ou parce que (c'est là un lieu commun de la critique de l'œuvre de Proust à l'époque) ce n'est pas la vie que l'on retrouve dans l'œuvre mais bien l'œuvre que l'on retrouve dans la vie, qui « disperse en elle les mille fragments qui semblent lui préexister », tant il est vrai, écrit Barthes dans le sillage de Deleuze, que le « monde proustien » est « peuplé d'essences [...] qui sont dispersées dans l'œuvre et la vie de Proust : l'essence [...] se fragmente sans s'altérer, ses parcelles indiminuées vont se loger dans des apparences dont importe peu finalement qu'elles soient fictives ou réelles » (*Ibid.*, 812-813). L'idée selon laquelle c'est par la fragmentation que se fait la circulation de la vie à l'œuvre, du roman à la réalité, est déterminante, aussi bien pour la critique de Proust que pour l'écriture du roman à venir.

« Ça ne prend pas »

Dans tous ses textes, Barthes s'intéresse à un objet précis : le passage de la suite de « paperoles » au grand roman, le moment mystérieux où l'on quitte la période où « l'œuvre n'arrivait pas à "prendre" » (Barthes 1967, 67), le moment où, donc « ça prend », formule-titre d'un article de 1979 pour le *Magazine littéraire*. La critique du roman de Proust par Barthes, et symé-

triquement la poétique de son propre roman, consiste ainsi en une complexification progressive d'une conception originelle, que l'on trouve dans « Proust et les noms » : la *Recherche* est née d'un élément séminal, d'un acte fédérateur » (Barthes 1967, 68) que ce soit une « trouvaille » formelle, la mise en place de l'onomastique, le passage du « je » au « il », le principe du retour des personnages, ou un épisode biographique fondateur. Barthes va tenir pour dates essentielles celles de 1905 (la mort de la mère de Proust) et celle de 1909 (l'essai devient un roman), et se donner pour lui-même deux dates également fondatrices, la mort de sa mère survenue le 25 octobre 1977 et la « décision » d'écrire un roman du 15 avril 1978. Il faut relever que la capacité à forger des noms propres propices à la rêverie cratyléenne restera l'élément déterminant, d'où le fait que le premier et le plus nettement systématique (pour ainsi dire le seul) article de Barthes sur Proust y soit consacré, et, toujours en parfaite réciprocité, le fait que Barthes, ayant connu le même épisode biographique fondateur, achoppe sur la trouvaille formelle, en raison de son inaptitude à l'onomaturgie. Il y a naturellement quelque chose de très romantique dans cette façon de percevoir la création comme un processus centré sur un geste fondateur. La position de Barthes rejoint assurément la conception organiciste et téléologique exprimée dans la critique thématique, et tout particulièrement dans les études de Georges Poulet et Jean Rousset. L'œuvre apparaît comme pourvue d'un « point de départ », élément séminal à partir duquel elle s'engendre pour parvenir à son achèvement, qui est *Le Temps retrouvé*, et plus précisément la matinée chez la princesse de Guermantes. Toutefois, la lecture de Barthes se distingue de celle-ci en ne postulant aucun point d'arrivée, aucun achèvement : la *Recherche* est infinie car elle ne cesse de proliférer, de croître. La métaphore trivialisante de la mayonnaise exprime plaisamment mais économiquement cette lecture : « des paperoles, encore des paperoles ; augmentation infinie de la mayonnaise » (Barthes 2003, 209), « une fois qu'elle a pris, on peut rajouter indéfiniment de l'huile » (*ibid.*, 336). Telle est donc la vision de Proust par Bar-

thes, un Proust qui, comme il le disait déjà en 1968, « ajoute sans fin » (Barthes 1968, 78), à la différence d'un Flaubert qui ne cesse de corriger, de retrancher.

Rien ne manifeste mieux cette continuité de la lecture de Proust que la mention, dans le compte rendu de la biographie de Painter, de deux éléments essentiels : d'une part le fragment, d'autre part, la « prise ». La notion et l'image de la « prise » ont toujours été axiologiquement connotées chez Barthes : il faut surtout que rien ne « prenne ». Barthes se compare à une cuisinière qui s'active devant ses fourneaux, s'assurant que le contenu des casseroles reste toujours fluide et ne se s'épaississe jamais. Les métaphores les plus souvent employées pour décrire la *doxa* sont celles de la réification, de la solidification. Le propre de la littérature, c'est bien de « décevoir » le sens, et Barthes ne manque pas de marquer l'origine étymologique de ce mot : la « dé-ception », c'est la « dé-prise ». Pendant très longtemps, donc, toute mention de la « prise » chez Barthes s'accompagne d'une dévalorisation, à l'exception notable de la « prise » de l'œuvre chez Proust.

Telle est assurément la difficulté que rencontre Barthes quant à son propre roman : l'impossibilité de passer d'une écriture du fragment à une écriture de la continuité, aporie qui constitue le fil directeur du dernier cours au Collège de France sur *La Préparation du roman*. Ce questionnement est typique de la conception de la littérature qu'on a l'habitude de présenter comme dominante à partir de la Libération : l'œuvre est constitutivement inachevée (elle peut toujours être reprise et continuée par un autre, elle appelle toujours une réécriture), mais n'en est pas moins commencée. C'est le fameux « problème du commencement » qui se pose à Barthes, problème qui s'est aussi posé à Proust et dont la *Recherche* même, à travers les multiples seuils qui se succèdent à l'orée du premier volume, semble devoir comporter la trace. « Par où commencer ? », c'est la question que Barthes posait, et résolvait à sa façon, à propos de l'analyse structurale, c'est encore celle qu'il pose, sans parvenir à y répondre, à propos du roman.

De la critique au roman : critique et fragment

Si Proust est absent, ou plutôt singulièrement moins présent que prévu, comme objet de la critique chez Barthes, il est en revanche omniprésent comme figure d'autorité, comme incarnation du critique. Dans la préface de 1963 aux *Essais critiques* comme dans *Critique et vérité*, Proust fournit des arguments émanant d'une analyse qui demeure sommaire mais n'en est pas moins généralisée comme valant pour l'ensemble de la littérature. Proust fournit ainsi à la fois des principes d'intelligibilité du monde (Norpois comme figure de l'ancienne critique), des théories de l'œuvre littéraire (le cratylisme du narrateur comme croyance propre à tout romancier) et surtout un modèle qui permet à Barthes de penser téléologiquement le roman comme « horizon du critique », qui « est celui qui va écrire, et qui, semblable au narrateur proustien, emplit cette attente d'une œuvre de surcroît, qui se fait en cherchant » (Barthes 1964, 282). C'est ici la lecture réflexive de l'œuvre qui permet de penser la figure de l'écrivain-critique et son miroir, le critique-écrivain. Dès 1963, donc, Barthes annonce ce qui sera sa préoccupation à la fin des années 1970 : passer de la critique au roman, sous l'égide de Proust.

Toutefois, un autre aspect de la lecture de Proust doit être souligné : il s'agit de la question du fragment. On évoque souvent l'écriture fragmentaire de Barthes, plus rarement sa lecture fragmentante : il s'agit pourtant d'un aspect déterminant de sa critique, et qui intéresse au plus haut point d'une part les modalités de la présence de Proust dans son œuvre.

En effet, on doit constater que les monographies consacrées à des œuvres ou des auteurs se caractérisent par le caractère fragmentant de la lecture : la première, le *Michelet*, utilise bien une méthode qui rappelle la critique thématique d'un Jean-Pierre Richard, d'inspiration bachelardienne, et qui consiste à prélever dans l'œuvre des motifs pour les constituer en réseaux, mais déjà Barthes a une pratique erratique, comme l'a relevé Gérard Genette (Genette 2002, 37), de cette méthode. Là où

Jean-Pierre Richard vise une critique totalisante qui sature le réseau de l'œuvre, Barthes se contente de prélever des éléments saillants sans les relier dans une logique générale. *Sur Racine* est de même tout entier marqué du sceau de la fragmentation, ce qui se traduit par la présence des citations dans les notes de bas de page, comme isolées et détachées de leur contexte, ce qui mime peut-être iconiquement la pratique de la décontextualisation à l'œuvre dans cet essai (et qui lui fut comme on sait abondamment reprochée). Le phénomène est encore plus évident dans *S/Z*, où le morcellement du texte en « lexies » est rapporté, dans des textes contemporains (par exemple Barthes 1970) à une pratique « désinvolte » de la lecture : la présentation de l'étude est censée mimer, là encore, la façon dont Barthes lit, s'arrêtant à chaque instant pour lever la tête et se livrer à toutes les associations d'idées que lui suggère le fragment ainsi constitué. En somme lire, critiquer pour Barthes c'est fragmenter, et la critique est d'abord une manière de « rêver » à partir de bribes de textes, le contexte n'intervenant que très subsidiairement. *Critique et vérité* le dit sans équivoque : « la vision critique commence au *compiler* lui-même » (Barthes 1966a, 800). Et déjà, avant même la querelle de la Nouvelle Critique, Barthes soulignait que ce qui était reproché à la critique structurale était de « décomposer le livre en parties trop petites », de « diviser » et « disséquer » (Barthes 1964, 432). La critique est une fabrique du continu, elle a pour vocation de casser la « nappe », selon l'une des métaphores préférée de Barthes. Or, il en va exactement de même pour Proust, que Barthes ne lit qu'en le fragmentant, et si l'on ne trouve guère chez lui d'étude substantielle consacrée à la *Recherche*, on trouve en revanche des morceaux de lectures disséminés en maints endroits des *Œuvres complètes* (que les éditions récentes de cours, séminaires ou manuscrits ne cessent du reste de compléter). Il y a bien une critique de Proust, mais c'est l'ensemble de l'œuvre qui la contient. Comme la nouvelle de Balzac dans *S/Z*, la *Recherche* est pour Barthes un tissu de fragments, qui lui viennent – « Proust, c'est ce qui me vient » (Barthes 1973, 241) – et lui reviennent, des morceaux

épars dont il constelle ses écrits, et qu'on peut retrouver ici ou là. Proust se prête ainsi à une lecture parcellaire qui devient une réécriture par la recombinaison toujours possible des fragments constitués. Plus que par sa réflexivité, c'est par sa possibilité d'être sans cesse découpée et reconfigurée, donc réécriture, que l'œuvre de Proust apparaît moderne. D'autant que sa longueur permet de couper là où l'on veut, d'oublier des pans de l'œuvre, de les redécouvrir : « Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages » (Barthes 1973, 224). Derrière cette boutade, se dessine toute une théorie.

De la critique au roman : fragment et roman

C'est pourquoi Proust peut devenir la référence majeure dans la question du passage de l'écriture fragmentaire à celle du roman. Barthes est sans ambiguïtés à ce sujet : pour lui, écrire un roman, c'est écrire une œuvre longue continue, c'est sortir du fragment. Il reconnaît qu'il y a chez lui beaucoup de « romanesque », mais « aucun roman » (Barthes 1977, 32). L'opposition est nette : le romanesque, c'est le fragmentaire, le roman, c'est le continu. D'où l'importance de la problématique du fragment dans les deux volets du cours sur *La Préparation du Roman*. La *Recherche* est à la fois l'œuvre continue par excellence, et l'œuvre qui peut se fragmenter, ainsi qu'on vient de le voir. L'œuvre de Proust fournit donc à Barthes un modèle de résolution du problème qu'il s'est posé : passer à l'œuvre continue sans renoncer au fragment. Il s'agit d'abord d'un problème de composition : Barthes n'écrit que des « notes », comment les transformer en « nappe », « comment, quand *faire prendre* une poussière de Notations, dans une grande coulée ininterrompue ? » (Barthes 2003, 154), puis d'un problème de structure : comment conserver le rapport au réel instauré par le fragment, au sein d'une telle œuvre ?

Le fragment par excellence, dans le dernier cours du Collège de France, c'est bien entendu le haïku. La particularité du haïku est, comme le dit Barthes, de bloquer l'interprétation, de réfréner la pulsion herméneutique propre à l'Occident, au profit

d'un simple accès au réel. Il y a là, manifestement, une sorte de défi à la critique (du moins à la critique telle qu'on l'entend traditionnellement, et telle que la Nouvelle Critique a pu l'être, à savoir une activité vouée à la nomination d'un sens) : le haïku rend la critique caduque, impertinente. D'où le caractère très curieux de la première partie du cours, entièrement consacrée au haïku : Barthes donne le sentiment de « tirer à la ligne » (voir Compagnon 2003) car il commente longuement un objet duquel il n'a rien d'autre à dire que ceci : cet objet annule le commentaire, il n'y a rien à en dire.

Tel est bien le fragment tel que Barthes le conçoit : une manière de suspendre le sens, ce qui est la définition même de la littérature. Barthes a toujours défini la littérature comme ce qui échappe au stéréotype, à la *doxa*, comme la « tricherie salutaire » (Barthes 1978) qui permet d'esquiver l'« idéologie » attachée par nature au langage. Par là, la littérature donne accès au réel, au « référent » selon le terme utilisé à l'époque, en déjouant les pièges des sens préfabriqués, du « signifié » qui le recouvre. De sorte qu'interpréter, critiquer, c'est d'une certaine manière ramener la littérature du réel au sens, c'est la faire retomber dans la *doxa*. D'où le discours profondément anti-herméneutique de Barthes pour qui parler de littérature ce ne devrait être que fragmenter, citer, détacher et isoler des morceaux de réalité.

Or le haïku est l'exact opposé du roman de Proust, non seulement par sa longueur, mais encore par son fonctionnement. Barthes revient à plusieurs reprises sur l'image de la fleur japonaise, empruntée évidemment à « Combray » (R² I, 47) — « toute la *Recherche du temps perdu* sortie de la Madeleine, comme la fleur japonaise dans l'eau : développement, tiroirs, *dépli* infini. Dans le haïku, la fleur n'est pas dépliée, c'est la fleur japonaise sans eau : elle reste *bouton*. » (Barthes 2003, 74) — : le haïku ne se développe pas, ne prolifère pas, d'où la difficulté d'écrire un roman, la difficulté de « prendre », quand on n'écrit que des textes qui ont la structure de recueils de haïkus.

Retrouver le réel

Or, si Barthes tient tant au fragment, c'est entre autres parce que seul le fragment garantit la possibilité d'un lien au réel : la « note » donne accès au « référent », quand la « nappe » ne donne accès qu'au « signifié », à l'« idéologie », à la « *doxa* ». Il faut donc bien saisir que le « retour du sujet » chez Barthes s'inscrit dans cette perspective : il s'agit d'échapper au stéréotype en faisant de la subjectivité de l'écrivain comme du lecteur le principe d'une saisie singulière, individuelle de la réalité. On a reconnu, sans doute, le principe du *punctum* exposé dans *La Chambre claire* : comme il y a un *punctum* de la photographie, il y a un *punctum* de la littérature. Le détail notable, dont le rôle a été brillamment analysé naguère par Michel Charles (Charles 1998), qui montre que l'œuvre de Proust fait office chez Barthes de véritable « filtre herméneutique », c'est ainsi celui que relève la lecture fragmentante, la critique : le roman de Barthes, ce devrait être une collection de ces détails. De même que dans la lecture de l'œuvre littéraire certains éléments « poignent », la lecture par morceaux étant alors une manière de séparer, comme le bon grain de l'ivraie, les fragments de réel à l'intérieur de la « nappe » continue de l'écriture, de même dans l'écriture, les éléments qui « poignent » dans la réalité sont-ils restitués sous la forme de fragments. Barthes est fidèle à son mot d'ordre « écrire comme on lit » en écrivant par fragments, par fulgurances. Écrire une œuvre continue est évidemment une difficulté. C'est ici que la référence au Nouveau Roman s'impose. Si l'on revient aux analyses que Barthes a proposées de Robbe-Grillet dans les années 1950 et 1960, on constate que la question de la réflexivité est singulièrement absente, et qu'à l'inverse, ce qui est clairement mis en valeur, c'est la « littéralité » du roman. Le point de convergence le plus frappant entre ces écrits et ceux de la dernière période, ici considérés, est la fascination pour la discontinuité productrice d'éléments irréductiblement singuliers : Barthes loue chez Robbe-Grillet cette capacité d'arracher les objets à leurs fonctions, à leurs causes, à leurs sens. Les objets se contentent d'« être là », sans signifier, description qui coïn-

cide largement, jusqu'en ses résonances heideggériennes, avec celle qui sera faite à propos du haïku. Comme le *punctum* de la photographie, le haïku, ou le fragment de la *Recherche* dont on se souvient, nous donne un accès direct au réel (direct signifiant ici : sans l'entrave du sens). Frédéric Berthet a formulé ainsi les choses lors du colloque Barthes de Cerisy : « *du roman, Barthes en a écrit – mais il n'en a jamais écrit un. (...) ce qu'il nomme lui-même "le romanesque" pourrait se définir comme fragment de représentation* » (Compagnon 1977, 391). On pourrait aller plus loin en disant qu'il n'y a pas de représentation qui vaille hors du fragment pour Barthes. Aussi passer du romanesque au roman, c'est risquer de perdre la représentation. La vulgate métacritique propose de voir en Barthes, au moins durant sa période dite structuraliste, un tenant d'une approche qu'on appelle tantôt anti-mimétique, tantôt anti-référentielle, de la littérature. S'il y a chez Barthes un refus de voir dans la littérature une quelconque forme d'analogie avec le monde, il appert en revanche que la littérature est capable de livrer par fragments le réel.

C'est pourquoi Barthes peut proposer de voir dans la *Recherche* ce qu'il appelle des « moments de vérité ». Sa lecture par morceaux, sa critique fragmentante, ont vocation à isoler chez Proust les moments où l'écriture « point ». La mémoire peut jouer ce rôle de filtre, ou plutôt de crible, et l'on sait que Barthes évoque souvent sa mauvaise mémoire, inapte à la reminiscence proustienne, uniquement capable de produire des fragments, d'où cette remarque : « Type de remémoration de nos lectures : des sortes de "flocons" restent dans notre mémoire : le cognac du grand-père, une histoire de potiche, mais nous ne nous rappelons pas la consécution : c'est pour cela que nous pouvons relire Proust². » (Barthes 2003, 335). Si Barthes peut aller jusqu'à « haïkaïser » Proust, comme dirait un oulipien, c'est que l'exercice, ici rendu sous une forme certes spectaculaire

² Le cognac se trouve dans « Combray » (R².I, 12), et la potiche dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (R² I, 612) : elle réapparaît dans *Albertine disparue* (R² IV, 271).

laire, correspond à un mode de lecture que Barthes pratique effectivement, soit activement (en levant la tête, en prenant des notes, en fichant un auteur, en le découpant dans le cadre d'une étude structurale, et même, tout simplement, en le citant), soit passivement (en laissant l'univers de l'œuvre s'embrouiller dans son esprit jusqu'à n'en retenir que quelques débris, sa mémoire erratique jouant le rôle d'anthologiste parfaitement arbitraire). Ce mode de lecture est effectivement un mode de sélection, de discrimination : le *punctum* du roman survit à la sédimentation des souvenirs de lecture, il est ce qui émerge, ce qui subsiste. Si la mémoire à court terme est requise par le roman pour assurer l'unité de l'œuvre le temps de lecture, la mémoire à long terme travaille à en extraire les « moments de vérité ».

Il ne s'agit pas de l'épiphanie joycienne, il n'y a pas de révélation de la « quiddité » des choses mais bien plutôt de la « vérité d'un affect ». Il ne s'agit pas d'un réalisme fondé sur l'adéquation de l'écriture au monde, mais de la capacité de l'écriture à dire un rapport au monde. De sorte que la lecture fragmentante comme l'écriture fragmentaire semblent relever d'une entreprise d'approfondissement du lien de la littérature et du monde. L'influence de Proust sur le roman de Roland Barthes, consiste à fournir un modèle de réalisme par intermittence, un réalisme erratique, discontinu. Barthes le dit lui-même au détour d'un entretien : comme souvent, parlant de Sade, il lui confère un statut exceptionnel, mais ajoute aussitôt que ce statut est partagé par Proust, « qu'on peut aussi considérer comme un romancier picaresque, romancier du fragment » (Barthes 1976, 1004). Proust apporte le modèle d'une œuvre continue qui se fragmente en « moments de vérité ». Il n'y a donc guère de « paradoxe critique » à soutenir que loin de reconduire la lecture de la *Recherche* comme roman réflexif, Barthes, en définitive, n'a pas cherché autre chose, à partir d'une lecture réaliste de Proust, d'une lecture de Proust qui y décèle une nouvelle forme, supérieure, de réalisme, qu'à écrire un roman réaliste.

De la préparation au roman : Proust dans Vita Nova

Parlant du « roman de Roland Barthes », on ne peut en réalité parler que de la « préparation du roman ». Du roman lui-même, nous ne possédons que de maigres esquisses, improbables avant-textes d'un non-texte. On regroupe sous le titre *Vita Nova* une liasse de huit feuillets, d'une part reproduits en fac-similé et d'autres parts retranscrits à la fin du cinquième volume des *Œuvres Complètes*. Il s'agit principalement de plans. On observe que le nom de Proust n'est cité que deux fois, et d'une façon qui, d'ailleurs, laisse entendre qu'il ne peut faire figure de référence majeure, dans le second des deux feuillets datés du 22 août 1979 (voir Barthes 1979d, 996 et 1979e, 1001). La première mention du nom de Proust est suivie d'un point d'interrogation puis biffée. Le nom ainsi rayé figurait dans une partie intitulée « Maestri e Autori », par allusion à un passage de Dante dont Barthes note la référence (*Enfer*, II, 139-42). Proust semble devoir ainsi figurer parmi les « maîtres ». Une addition au crayon noir ajoute une précision, en distinguant les maîtres du discours (l'Écrivain, l'Ami) et les figures de l'anti-discours, au nombre desquelles la Femme et le Militant. La place de Proust parmi ces figures manifestement dévalorisées (on sait par exemple que Barthes distingue les trois arrogances : celle de la *doxa*, celle de la science, celle du militant) paraît curieuse : une flèche semble concerner le nom de Proust et indiquer qu'il est finalement reversé au nombre des « maîtres du discours », mais celle-ci est également biffée. Cette hésitation signale le statut très précaire de la référence à l'auteur de la *Recherche* dans *Vita Nova*. Un peu plus bas, en regard d'une mention de « la décision du 15 avril 1978 », on lit « Maestro Tolstoï se substitue à Proust ? », ce qui semble bien indiquer que la figure du maître, de l'écrivain allégorique, est désormais l'auteur de *Guerre et Paix*. Lors du colloque de Cerisy en 1977, Barthes a d'ailleurs évoqué sa lecture de Tolstoï : la référence à Proust est alors uniquement d'ordre biographique – « j'allais enfin, toutes affaires cessantes, déblayant tout le reste, entrer dans une sorte de grande ascèse comme a pu le faire Proust » (Compagnon 1977, 409) –, l'intertexte effectif, le

roman à récrire, étant alors *Guerre et Paix*. On retrouve une allusion au début du cours sur *La Préparation du Roman* (Barthes 2003, 38), mais *Guerre et Paix* est alors convoqué en parallèle de la *Recherche*, à laquelle rien ne dispute son statut central. Ainsi voit-on Proust s'effacer littéralement sous nos yeux : grande apparaît la tentation d'imaginer que le roman, s'il avait suivi la pente que les brouillons semblent attester, ne l'aurait simplement pas mentionné. Omniprésent dans la « préparation », absent dans le « roman » lui-même, l'initiateur disparaît une fois sa tâche achevée : exactement comme dans le cas de l'œuvre critique, l'œuvre romanesque semble devoir jouer de cette particulière présence-absence de Proust, derechef à peine évoqué explicitement, mais exerçant une influence décisive, dans l'ombre, en coulisses.

Conclusion

Écrire un roman, pour Barthes, c'est « faire revenir quelque chose en spirale » (Compagnon 1977, 410), selon l'image qu'il emprunte si souvent à Vico via Michelet : c'est revenir de façon « bathmologique » à une forme canonique, après avoir traversé la modernité et l'avant-garde. On insiste bien souvent sur l'opposition entre le roman « simple, filial, désirable » appelé de ses vœux par Barthes à la fin de la *Préparation du Roman*, et les constructions théoriques de l'auteur de l'« Introduction à l'analyse structurale du récit ».

Comme Antoine Compagnon soulignant que, loin de devoir opposer systématiquement un Barthes moderne et un Barthes antimoderne, on peut « remonter le fil antimoderne » (voir Compagnon 2005), on souhaite avoir montré ici comment le roman de Roland Barthes s'inscrit dans une démarche qui parcourt l'ensemble de son œuvre et qui sous-tend en particulier le rapport à Proust depuis les premiers textes.

Bibliographie

Roland Barthes

Essais critiques (1964) in *Œuvres complètes*, éditées par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. II, 269-528.

Critique et vérité (1966a), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, 757-801.

« Les vies parallèles » (1966b), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, 811-813.

« Proust et les noms » (1967), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. IV, 66-77.

« Écrire la lecture » (1970), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, 602-604.

« Une idée de recherche » (1971), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, 917-921.

Le Plaisir du texte (1973), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. IV, 217-264.

Roland Barthes par Roland Barthes (1975), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. IV, 575-771.

« Un grand rhétoricien des figures érotiques » (1976), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. IV, 1003-1007

Fragments d'un discours amoureux (1977), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. V, 25-296.

« Longtemps je me suis couché de bonne heure » (1978), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. V, 459-470.

« La chronique », (1979a), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. V, 625-653.

« Ça prend » (1979b), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. V, 654-656.

« Pour un Chateaubriand de papier » (1979c), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. V, 767-770.

Vita Nova (1979d), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. V, 994-1001.

« Transcription de *Vita Nova* (1979e), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. V, 1007-1018.

- La Préparation du Roman, Notes de cours et de séminaires au Collège France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Éditions du Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2003.
- Michel Charles, « Le sens du détail », in *Poétique*, 116, 1998, 387-424.
- Antoine Compagnon, *Prétexte : Roland Barthes*, (1977) Paris, U.G.E., 10/18, 1978, rééd. citée, Paris, C. Bourgois, 2003.
- « “Proust et moi” », in *Autobiography, historiography, rhetoric. A Festschrift in Honour of Frank Paul Bowman*, édité par Mary Donaldson-Evans, Lucienne Frappier-Mazur et Gerald Prince, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre : études de langue et littérature françaises », 1994, 68-73.
- « Le roman de Roland Barthes », in *Critique*, 678, 2003.
- « Roland Barthes en saint Polycarpe », in *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005, 404-440.
- Gérard Genette, « Raisons de la critique pure », in *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1969, rééd. citée, coll. « Points Essais », 1979, 7-22.
- Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- Éric Marty, « Marcel Proust dans *La Chambre claire* », in *L'Esprit créateur*, 46.4, 2006, 125-133.

PROUST ET LE ROMAN SPECTRAL

Le cas d'Anne-Marie Garat

Isabelle Dangy
Cierrec de Saint-Etienne

La critique tend à définir dans la littérature contemporaine un courant spectral caractérisé non seulement par la présence de fantômes moins surnaturels que métaphoriques, mais aussi par le sentiment d'une défaillance, d'une inconsistance du réel. Ce courant est lié à une gêne face à la prise en charge de l'histoire et à une expérience dysphorique de la mémoire, associées pourtant à l'impératif de se souvenir. Quelle peut être la place, manifeste ou cachée, de A la recherche du temps perdu, dans des œuvres qui mettent en scène de telles problématiques en décrivant les aléas de la remémoration et en essayant de construire le croisement de l'histoire personnelle et de l'histoire collective ? Sans apporter de réponse globale à cette question, on tâchera d'en préciser les termes par l'analyse d'un texte représentatif, Nous nous connaissons déjà, d'Anne-Marie Garat, dont la parenté stylistique, thématique et compositionnelle avec l'œuvre de Proust invite à la recherche des traces, et du sens des traces.

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous. Il en est ainsi de notre passé.

(R² I, 43-44)

Parler de littérature spectrale, c'est, tout d'abord, effectuer un constat devenu banal : le roman contemporain fourmille de revenants, qu'ils relèvent d'une inspiration fantastique ou qu'ils soient exploités comme un gisement métaphorique. C'est ensuite en déduire que cette présence multiple correspond à une tentative pour construire ou aménager un rapport névralgique au passé et à l'histoire, au deuil, à la filiation, à l'héritage. Lionel Ruffel écrit par exemple dans un article intitulé *Le temps des spectres* :

La spectralité semble ouvrir un nouveau rapport au temps et à l'histoire, sans repentir ni conjuration. Elle n'est cependant possible que dans un moment qui a accepté de situer la fin dans le passé, de l'achever, pour pouvoir en hériter et la porter dans le futur (Ruffel, 2004).

Les termes employés par Jean-François Hamel en conclusion de son essai consacré aux *Revenances de l'histoire* sont certes légèrement différents (de même que les limites historiques du corpus envisagé), mais ils se fondent sur un substrat d'observations comparables :

Les métaphores fantomales illustrent l'injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail du deuil à l'égard du passé, malgré l'érosion d'une mémoire partagée, ne s'accomplisse pas jusqu'à son terme, que les objets perdus conservent leur inquiétante étrangeté, que l'assomption de la perte et de la disparition demeure asymptotique (Hamel, 2006).

Au-delà d'une divergence relative au sens que les deux auteurs donnent à la cohabitation avec les spectres, c'est-à-dire à la possibilité partielle ou totale de liquider l'objet perdu, ces deux approches du phénomène spectral laissent entendre que l'une des

fonctions de l'écriture consiste à réorganiser le travail de la mémoire et de l'oubli, à arbitrer le conflit de la volonté créatrice avec l'impuissance ou la sidération. Ce terrain est celui-là même que Proust a délimité et arpenté il y a près d'un siècle. Du reste, Claude Burgelin, lorsqu'il évoque le foisonnement, dans la littérature de la fin du XX^{ème} siècle, de textes constituant autant de chantiers de la mémoire, précise dans une parenthèse que « l'ampleur de la dette à leurs deux aïeux fondateurs, Proust et Freud, ne pourra jamais trop être dite » (Burgelin, 1998, 58). C'est dans le prolongement de cette remarque que l'on se proposera ici, principalement au travers d'un exemple emprunté à l'œuvre d'Anne-Marie Garat, de situer la place occupée actuellement, dans le champ du roman 'spectral', par le modèle de la temporalité proustienne.

Nous nous connaissons déjà

L'archive photographique ou cinématographique, sa découverte, son exploration, son interprétation sont au centre des romans d'Anne-Marie Garat où elles transposent l'idée de la mémoire en assimilant celle-ci à un espace de latence, à un réservoir temporel engourdi en attente de révélation, de scrutation et d'appropriation. C'est notamment le cas de *Chambre Noire* (1990), de *Merle* (1996), et surtout de *Nous nous connaissons déjà* (2004), texte qui m'intéressera plus particulièrement ici parce que la présence de Proust y est sensible à bien des égards.

Comme l'indique son titre, ce roman joue sur un effet de réminiscence qui concerne deux personnages, celui de la narratrice et un autre personnage féminin nommé Laura, dont les trois rencontres scandent la progression du récit : ces rencontres se situent, au gré des circonstances, à mi-chemin entre vraisemblance réaliste et rêverie hallucinatoire, et évoquent une série de variations sur le thème du double, mais d'un double imparfait, comme si chacune des protagonistes était une émanation du passé de l'autre, une autre perdue de vue mais immédiatement reconnue à chaque apparition. Plutôt que d'identification entre les deux femmes, c'est de ressemblance qu'il est question ici, de

traits à la fois proches et distincts, donc comparables, ce qui se manifeste aussi par le parallélisme de leurs destinées et l'obsession étouffée, chez l'une comme chez l'autre, d'une origine familiale insolite. La narratrice n'a pas connu sa mère qui l'a abandonnée à la naissance, tandis que Laura a été élevée avec son père, dont l'épouse a disparu énigmatiquement. Ni pour l'une ni pour l'autre le mystère familial n'a été éclairé, pas même commenté. Entre les deux femmes se crée un lien sororal fusionnel qui devient peu à peu le motif central du roman, au fur et à mesure que, de conversation en conversation, chacune se fait pour l'autre le médium d'une quête enfin assumée et le dépositaire d'une mémoire en cours de construction. Du reste la clé de l'une des histoires qui s'entrecroisent dans le récit (celle de Laura, en l'occurrence) est aussi fournie par la résurgence d'une jalousie délétère entre deux jeunes sœurs : c'est par l'acceptation de cet amour sororal dangereux, par le face à face avec le personnage intermittent de la sœur, que s'effectue pour la narratrice comme pour Laura le cheminement qui mène en direction du personnage absent, la mère. Terme ultime du voyage, celle-ci ne se peut atteindre que par la médiation des collatéraux, oncles, tantes, sœurs. Une telle tension vers le personnage maternel constitue du reste, bien que ce ne soit pas le sujet de la présente réflexion, un interface avec l'univers proustien, comme le suggère l'essai de Michel Schneider intitulé *Maman*, qui interprète l'écriture proustienne comme une réponse à l'amour et à la mort de sa mère : « Le devenir écrivain de Marcel Proust s'est joué autour du baiser de Maman, écran de la mort, fétiche de l'amour » (Schneider, 1999, 22).

Parallèlement la narratrice remonte par étapes le cours d'une histoire qui lui est a priori étrangère et dont le hasard a mis entre ses mains la trace sous forme de rouleaux de photographies anciennes jamais développées : une histoire violente de femme suppliciée pendant une guerre. Cette quête progresse cependant moins selon un axe temporel remontant du présent vers le passé, que selon un mouvement allant de l'extérieur vers l'intérieur : les recherches de la narratrice aboutissent à une re-

constitution des faits et à une identification du responsable principal, mais cette élucidation lui paraît après coup dérisoire, car l'enquête aura surtout été pour elle l'occasion de se faire face, d'affronter la nécessité de s'ouvrir à sa propre mémoire et de tolérer l'image concrète, physique, de sa propre naissance.

C'est là en effet le leitmotiv des histoires entremêlées dans *Nous nous connaissons déjà* : quand, pourquoi commence-t-on à « vouloir se souvenir¹ » ? Ou, pour inverser la question, pourquoi refuse-t-on de se souvenir, en quoi consiste la résistance de la mémoire à son propre exercice, comment cette résistance cède-t-elle et en quoi l'effondrement de cette résistance conduit-elle à une réparation du temps ? C'est principalement sur ce terrain, le conflit du souvenir et de ce qui l'entrave, qu'il semble possible de détecter la présence de Proust parmi les éléments sous-jacents au texte, même si cette présence ne prend pas l'apparence d'affleurements intertextuels explicites ni même celle d'un hommage plus diffus mais plutôt d'un modèle réfutable, falsifiable, à quoi il convient d'administrer des retouches, voire un déni.

Au préalable on peut admettre qu'il y a peu de chance pour qu'un roman dont les stratégies d'écriture sont complexes et raffinées, et où les allusions littéraires et artistiques (par exemple à Perec, Tarkovsky, Aby Warburg) sont assez nombreuses, fasse l'économie, en développant le sujet décrit ci-dessus, d'une référence, fût-elle négative, à *La recherche du temps perdu*. Sans doute on pourrait en dire autant de nombreux romans voués à l'approfondissement des secrets heureux ou douloureux de la mémoire et à leur refonte dans l'écriture. Mais dans le cas qui nous occupe, d'autres aspects du texte donnent cependant plus grande consistance à l'hypothèse d'une discrète filiation proustienne.

¹ L'expression apparaît plusieurs fois dans le texte, notamment, 65.

Le goût de l'écriture périodique

L'un d'entre eux est de nature stylistique. Comme l'écrit Julia Kristeva, « Nous n'avons d'autre temps que celui de notre syntaxe. La ligne chronologique n'est autre que celle de la phrase qui fait agir son sujet pour un objet ou un but » (Kristeva, 1994, 519). Or Anne-Marie Garat cultive dans ce roman – mais ce n'est pas une attitude constante chez elle – une écriture périodique qui traite la phrase comme une exploration polyphonique de la réalité tendue vers une fin qui apparaît souvent comme une délivrance, un soulagement pour la mémoire : bien que l'énoncé soit chez elle moins architectural, moins dominé par la subordination que chez l'auteur de la *Recherche*, bien des traits stylistiques de Proust, tels que les a analysés Léo Spitzer, sont observables dès les premières pages de *Nous nous connaissons déjà*. Cette phrase, par exemple, qui rend compte du travail effectué par la narratrice dans un grenier où elle doit examiner d'un point de vue scientifique de vieilles photographies, reflète au moins sous certains angles une inspiration proustienne :

J'avais l'impression, après le trajet du train traversant à grande vitesse les paysages d'automne de la moitié de la France, après l'étendue de ville étrangère et hostile, d'être rendue dans un compartiment retiré du temps, un réduit dont l'air embrumé de poussière en suspens et la lumière tamisée dans les recoins d'ombre resserraient la perspective et falsifiaient le volume, un endroit de solitude et de silence où s'étaient condensées les années anonymes de plus d'un siècle, où les cris, les rires, les appels, les convulsions d'amour et d'agonie, le tocsin, la rumeur de trois guerres n'étaient montés, à travers les murs et les planchers, qu'anémiés et décomposés, pour se déposer ici en strates invisibles qui avaient stagné dans l'oubli, jusqu'au sac récent du chantier qui venait d'en agiter et d'en précipiter le souvenir en nuage matériel, opaque et oppressant (Garat, 2003, 19).

Si la syntaxe, dans cette phrase placée d'emblée sous le signe de la subjectivité par l'expression initiale (« j'avais l'impression ») recourt surtout de manière assez simple à la proposition relative, on y aperçoit aussi une tendance énumérative qui poursuit le double but de manifester la richesse du réel (« les cris, les rires, les appels, les convulsions ») et de cerner au plus près la sensation en accumulant les adjectifs (« un nuage matériel, opaque et oppressant »). L'intérêt pour la consistance des choses et les particularités de la lumière s'y révèle en plusieurs passages. L'usage de la métaphore y est constant, comme dans l'ensemble du roman du reste, et revêt une tournure volontiers géométrique (« resserraient la perspective et falsifiaient le volume », « strates invisibles ») ou chimique (« condensées », « décomposés », « précipiter le souvenir »). Ce dernier choix correspond à un emploi de la métaphore à des fins de descente dans la profondeur de la perception, d'analyse du monde sensible qui semble particulièrement évocateur de Proust, de même que la tendance un peu précieuse à associer le lexique de la matière et celui de l'immatériel, comme dans les expressions « un compartiment du temps », les années « condensées », la rumeur « anémiée » de trois guerres, ou encore « précipiter le souvenir ».

Les mêmes remarques pourraient être faites à propos d'une autre phrase, qui manifeste également la tonalité proustienne de ce début de roman, et qui constitue une digression de la part de la narratrice à propos de l'insomnie, alors que, certaine de ne pouvoir s'endormir, elle s'apprête à aller se promener la nuit en forêt :

Autant l'insomnie dans une chambre tient de la torture mentale autant, précipitée dans l'espace de la ville, elle est propice à des soliloques et des rêveries organisés qui, si délirants soient-ils, accordent leur texte nocturne au décor urbain, dont l'architecture et les voies de circulation se prêtent à la théâtralité insomniaque, accueillent sa grandiloquence ou son ressassement comme une forme littéraire adressée aux façades et aux vitrines éteintes, aux porches

et aux grilles, les litanies, les marmonnements insensés ramenés à une métrique plus solide et minérale par les murs qui en recueillent l'écho, et il m'arrive de me rhabiller en pleine nuit pour sortir marcher dans les rues de la ville, d'un bon pas, droit devant, d'abord dans mon quartier, puis dans d'autres plus éloignés dont les rues, leur orientation et leur nom, me sont inconnus, mais à perdre ses pas on ne perd rien de soi, les pas nous mènent où nous attendions (Garat, 2003, 36).

Le renvoi réciproque du « décor urbain » au « texte » insomniaque illustre encore une fois le jeu de la métaphore créant des équivalences entre des régions hétérogènes de la réalité. Mais ce qui retient principalement l'attention dans la longue phrase citée, c'est son statut même de réflexion psychologique un peu désancrée, fondée sur une différenciation entre deux cas (l'insomnie en chambre et l'insomnie en extérieurs), effectuant un va-et-vient entre l'expérience commune et l'habitude privée que marque le retour de la première personne (« et il m'arrive de me rhabiller ») : dissociation et passage du particulier au général, ou l'inverse, étant l'une et l'autre des phénomènes récurrents de l'écriture proustienne. Enfin le mouvement de la pensée, qui ne semble s'égarer que pour mieux rejoindre en fin d'énoncé, de manière dynamique, le lieu d'une confrontation avec soi-même, reproduit de manière libre un modèle proustien de phrase périodique que Léo Spitzer décrit ainsi : « La ligne claire des périodes, qui traduit la rectitude, la mise en avant des idées, est adornée, croisée, minée de galeries transversales, de labyrinthes, réseau dense de motifs enchevêtrés, qui correspond à la diversité et à la complexité de la vie » (Spitzer, Gallimard, 417).

Bien entendu la comparaison entre les deux écritures a ses limites : les différences sont aussi patentes que les ressemblances. Cependant on notera que les thèmes abordés, stratification irrégulière du temps dans un cas et insomnie dans l'autre, renforcent et soulignent la parenté relative des deux écritures. Or,

celle-ci intervient encore à un autre niveau qui concerne la composition romanesque.

Apprentissage, anticipations, rétrospections

La forme générale du récit est peut-être le signe le plus évident d'une empreinte proustienne. En effet le roman d'Anne-Marie Garat, conduit à la première personne et agencé selon les lenteurs et les soubresauts d'un temps subjectif, progresse au rythme d'une quête qui, au départ, ignore (ou feint d'ignorer) son objet. Certes ce récit ne prétend pas restituer la ligne d'une vie, depuis l'enfance jusqu'au moment de l'écriture, puisque, si l'on se fie aux indications chronologiques du texte, seules deux années environ dans l'existence de la narratrice adulte font l'objet d'une narration séquencée ; mais, dans les limites de ce fragment temporel, une recherche du temps perdu se met en place selon des modes qui, pour certains d'entre eux du moins, rappellent la démarche de Proust. Le point de départ consiste en une expérience imprévue qui joue le rôle d'élément déclencheur, la première rencontre avec Laura et l'effet de réminiscence qu'elle provoque immédiatement, à la fois accompagné d'imprécision et de certitude. Comme pour le narrateur de la *Recherche*, « accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain » (R² I, 44), cette expérience surgit dans le contexte maussade d'un moment de découragement, provoqué par l'idée d'une nuit dans une chambre d'hôtel peu avenante. La narratrice se dit alors livrée à « ce sentiment pitoyable de déréliction qui [la] saisit quelquefois, où s'engouffre le bilan désastreux de la vie comme un paquet d'eau sale, et où la réalité immédiate n'inspire plus que dégoût, irrésistible répulsion de soi et de toute chose » (Garat, 2003, 32). Il ne s'agit pas ici de minimiser les différences qui séparent ensuite la rencontre entre les deux femmes, rencontre au cours de laquelle la narratrice reconnaît le visage de Laura sans pouvoir s'expliquer l'impression de familiarité qu'il diffuse pour elle, de l'extase mémorielle racontée dans l'épisode de la madeleine, mais de noter que ces deux passages romanesques agissent de façon comparable dans

la mesure où ils sont vécus et racontés comme de simples phénomènes sans lendemain, mais répétés plus loin par d'autres moments qui en réitèrent le pouvoir de questionnement. Progressivement le récit les intègre dans le mouvement d'une quête dont le sens mémoriel n'apparaît pleinement qu'au fil des mois et s'ouvre en fin de parcours sur une perspective qui est peut-être celle de l'écriture, en tout cas l'assomption d'un avenir. Il est du reste significatif que la dernière phrase du roman s'achève par la proposition : « et je persiste à penser que ce temps n'est pas passé » (Garat, 2003, 338).

Une autre analogie de facture avec *A la Recherche du temps perdu* consiste dans le traitement narratif du temps : le roman d'Anne-Marie Garat se construit à l'aide d'un système complexe de rétrospections et d'anticipations accrochées à un certain nombre de scènes ou d'épisodes fondamentaux enchaînés, eux, selon une progression linéaire. Cela peut rappeler le procédé de Proust lorsqu'il intègre plusieurs strates temporelles dans le récit d'une soirée unique, par exemple celle qui se situe à Paris au début de 1916 dans *Le Temps retrouvé* et autour de laquelle s'organisent les épisodes liés à la guerre, comme le note John Porter Houston qui insiste en outre sur le triple portrait de Saint-Loup qu'autorise cette technique (Porter Houston, 1980, 89-90). Dans le roman d'Anne-Marie Garat, le recours très fréquent aux anticipations, grâce à des formules telles que « elle m'a dit plus tard », « j'ai su plus tard », « je m'avisai longtemps après », tout en déployant la pensée de la narratrice dans la durée d'une relation, témoigne d'une ignorance provisoire, d'un apprentissage inachevé. Ces formules réfèrent implicitement à un présent de l'écriture situé en aval des événements relatés, lieu depuis lequel la narratrice prend en charge la confusion du réel malgré les brouillages, les superpositions, l'apparent désordre des contiguïtés et des glissements mémoriels. Il en résulte, comme on l'a déjà constaté à l'échelon de la phrase, un compromis heureux entre l'affirmation nette d'une ligne de progression et l'adjonction d'excroissances motivées. On peut y voir aussi le déroulement d'un programme romanesque de déchif-

fremement des signes, au sens où Deleuze l'entendait à propos de Proust (Deleuze, 1979, 36-50).

Ajoutons enfin que la romancière utilise volontiers certains effets d'itération liés au fil des saisons, plongeant comme Proust les pans de mémoire dans un bain climatique, de même que, sur un autre plan, elle tend comme lui à ancrer la vie psychique à certaines images visuelles récurrentes (ce qui, dans son cas s'explique du reste par l'importance du thème photographique). Ainsi le récit est fréquemment ramené à un tableau représentant deux enfants menacés par une vague au bord de l'océan, ou, dans un registre plus traumatique, au sexe distendu d'une femme victime d'un viol : images comparables ou sans commune mesure, selon le cas, avec la vision de Gilberte esquissant un geste énigmatique, avec celle de mademoiselle Vinteuil en compagnie de son amie, ou avec celle des jeunes filles devant la mer à Balbec, mais images vouées à un fonctionnement analogue au sein du récit.

Ici encore, l'ardeur comparative ne doit pas faire oublier au moins une différence essentielle entre les deux auteurs : alors que dans la *Recherche* le déchiffrement des signes s'effectue au sein d'une conscience individuelle unique, *Nous nous connaissons déjà* fonde la quête mémorielle et, par voie de conséquence, la structure romanesque qu'elle commande, sur le contact et le travail dialogué de deux mémoires associées partiellement superposées : non seulement celle de la narratrice et celle de Laura, mais, selon les péripéties de l'enquête, celle de la narratrice et de différents « adjuvants » de rencontre, dépositaires de souvenirs personnels ou de documents importants. Ce sujet touche déjà au point essentiel vers lequel nous mènent les analogies formelles observées jusqu'à présent, et qui sera l'occasion de revenir sur la question de la spectralité : jusqu'à quel point peut-on estimer qu'il existe, chez Anne-Marie Garat mais éventuellement aussi chez d'autres romanciers contemporains, une reprise de la leçon proustienne en ce qui concerne le fonctionnement de la mémoire et le lien de celle-ci avec l'écriture littéraire ?

Mémoire et spectralité

Le temps est la cause primordiale d'angoisse et de tourment qui agite les personnages d'Anne-Marie Garat et, régulièrement, engendre chez le narrateur le désir d'écriture. En témoignent non seulement les fréquentes digressions de nature spéculative consacrées à ce sujet, mais aussi et plus concrètement les très nombreuses formes d'archives qui reflètent, en lui donnant éventuellement une expression métaphorique, cette crispation. Non seulement les deux protagonistes de *Nous nous connaissons déjà*, la narratrice et Laura, sont professionnellement dépendantes de l'archive, puisque la première est historienne de la photographie et l'autre (on l'apprend assez tardivement) chartiste, mais elles exploitent leurs compétences avec ténacité, rencontrant et analysant au fil du roman des documents divers tels que des photographies anciennes, bien entendu, mais aussi les cahiers laissés dans une école abandonnée par des générations d'écolières, ou encore des caisses éventrées de paperasses administratives pourrissant dans les ruines d'une gare désaffectée. Les carnets personnels d'un comptable à la retraite interviennent aussi pour éclairer le passé, mais le plus souvent c'est dans les marges du récit que des éléments épars symbolisent les traces d'un passé tantôt dispersé tantôt conservé : Laura aime observer sur la plage l'activité quotidienne d'un vieillard ramasseur de débris, la narratrice ne supporte plus les bibelots de son appartement qu'elle ressent comme d'importuns souvenirs. Assez significativement, la première scène du récit a lieu dans un grenier en cours de débarras, la deuxième dans un hôtel très moderne, abritant cependant un congrès de médiévistes animés par l'ambition de constituer une archive exhaustive, la troisième au pied d'un monument aux morts. Enfin, plusieurs récits emboîtés, en forme de fables, traitent de dossiers perdus et miraculeusement retrouvés, ou encore d'un album de famille convoité puis détruit.

Alternent avec l'apparition de ces documents l'évocation de souvenirs personnels, parfois sous forme de surgissement

spontané comme on l'a vu, des souvenirs d'enfance la plupart du temps mais non exclusivement, parfois de manière plus concertée et volontariste puisque la poursuite d'une enquête conduit la narratrice à consulter différents personnages qui fouillent dans leur mémoire à la recherche de renseignements susceptibles de l'aider à identifier le personnage responsable, des années plus tôt, des clichés qui l'intéressent et l'obsèdent. De la sorte se relayent les mécanismes de la mémoire volontaire et ceux de la mémoire involontaire, dont le fonctionnement fait l'objet de réflexions insérées dans le fil du récit.

Mais le trait le plus frappant est le double mouvement, non dépourvu de contradiction douloureuse, qui anime aussi bien la narratrice que Laura dans leur relation au passé. L'une et l'autre vivent dans une ambivalence totale, déchirées entre le désir d'amnésie et la conscience que le refus de la mémoire est impossible, à tel point que le roman se ramène à l'histoire d'un trajet non pas vers le passé, mais vers le présent, vers le désir de mémoire qui permettra de vivre au présent. La profession embrassée par la narratrice, par exemple, profession tournée vers l'examen de documents historiques, lui sert apparemment de refuge contre les exigences de son propre passé, jusqu'à ce qu'elle parvienne à faire coïncider celui-ci avec le temps de l'histoire collective. Dans les premières pages on la découvre soucieuse de se protéger, d'« aborder l'instant de manière à n'en percevoir que les signes locaux et figuratifs, et non les ombres portées de loin, et non les fantômes passés » (Garat, 2003, 39). Plus tard elle se reconnaît incapable de saisir ce présent amnésique auquel elle aspire : « Je rêvais ma vie parmi des fantômes de réalité, ou plutôt c'était moi le fantôme au milieu des êtres réels, qui ne trouvait ni la place, ni le moment de les empoigner, de les étreindre et de les garder avec moi » (Garat, 2003, 76). Les conséquences délétères entraînées par la tentative de restriction du temps à cette illusion inaccessible qu'est le présent immédiat, ainsi que la rencontre de Laura, qu'elle définit comme « un spectre de mon enfance en compagnie de qui je marchais depuis longtemps » (Garat, 2003, 127) l'entraînent

donc à « vouloir se souvenir », c'est-à-dire à accueillir la remon-tée naturelle des souvenirs, même sombres, et à aller au devant du passé par le biais de l'enquête. Ce qui revient à admettre la vérité suivante :

Le passé fermente dans chaque instant de notre présent et peut-être ne passons-nous pas, en dépit du vieillissement, restons-nous dans une compression extrême du temps dont une vie ne suffit pas à inventorier la masse et la densité noires, en compagnie des morts nous vivons, ou eux vivent avec nous, nous nous étreignons en de frénétiques, d'amoureuses convulsions (Garat, 2003, 269).

C'est pourquoi la nécessité s'impose d'engager une quête, de traverser et démêler les strates temporelles, de les « décompresser » pour reprendre la métaphore, et par là même de frayer un chemin aux morts et aux disparus en préservant, dans l'ambiguïté, la mémoire de l'oubli.

Le survol de cette démarche, que double dans le roman la trajectoire de Laura, permet de mesurer, ne serait-ce que sur le plan lexical, le poids que possède la thématique spectrale, soit que le fantôme représente l'inconsistance du réel insaisissable, soit qu'il désigne l'émanation plus ou moins indésirable du passé, individuel et collectif. L'écriture spectrale est alors, quelles qu'en soient les modalités, car celles-ci divergent d'un écrivain à l'autre et d'une approche critique à l'autre, une tentative pour convoquer les revenants et pour cohabiter avec eux dans l'angoisse ou dans l'apaisement. L'entreprise de Proust était-elle déjà une tentative d'écriture spectrale par anticipation ?

La figure du spectre n'est guère prégnante dans *A la recherche du temps perdu*. La résurrection du passé s'opère selon d'autres images, plus joyeuses : « notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée » (R² IV, 451). D'autre part le texte revient souvent sur l'idée que les morts nous échappent, n'existent plus pour nous :

« un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés » (R² IV, 482). Enfin la tension vers la perception du « temps à l'état pur » semble opposée dans son principe à la hantise de l'éternel retour qui caractérise la littérature spectrale. Toutefois, en dépit de ces constatations peu encourageantes, quelques points de contact s'imposent à l'attention : le roman de Proust et celui d'Anne-Marie Garat illustrent le lien de la mémoire au sommeil, nous font assister à la libération de souvenirs qu'engendrent les états confus entre veille et sommeil. En outre les métaphores de la profondeur (ou de l'altitude) sont présentes dans l'un et l'autre cas : l'empilement plus ou moins ordonné des couches temporelles s'exprime notamment, chez Proust, par l'image des « vivantes échasses [...] parfois plus hautes que des clochers » (R² IV, 625) sur laquelle se clôt *Le Temps retrouvé*, alors qu'elle prend volontiers une tournure géologique chez Anne-Marie Garat. Plus significativement, les deux écrivains insistent – on l'a déjà mentionné plus haut à propos d'Anne-Marie Garat, quant à Proust, la chose est suffisamment notoire pour qu'on se contente d'une allusion – sur les expériences initiatiques liées à la mémoire involontaire et sur les effets de superposition qui se produisent lorsqu'une scène est vécue à la fois dans le présent et le passé. C'est par exemple ce qui arrive à Laura, qui, inopinément, entre « par effraction dans son passé » (Garat, 2003, 142) un jour où elle se trouve errer en ville dans un quartier qui lui est subitement familier. Les fonctionnements opposés de cette mémoire directe et de la quête volontaire intellectualisée qui remonte en omnibus vers les sources sont décrits et définis l'un par rapport à l'autre, voués à des rôles différents, plus proches de la collaboration chez l'auteur de *Nous nous connaissons déjà*. Enfin et surtout, l'idée que les deux auteurs se font de la littérature est assez voisine. Si, pour l'un, « le seul livre vrai, un écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire » (R² IV, 469), pour l'autre la lecture revêt un sens analogue, car nous lisons des livres pour « inventer les passages qui un à un relient les fils perdus de

l'oubli de nos vies antérieures à ceux des rêves de demain » (Garat, 2003, 288). La lecture, et à plus forte raison l'écriture accomplit la construction de la mémoire.

Pourtant, le plus important, dans cet essai de confrontation, n'est pas la somme des analogies que l'on peut observer, mais la faille profonde qui sépare les deux entreprises romanesques et les oppose comme deux régions d'une même province divisée par une violente fracture. Le signe extérieur de cette divergence est dans la nature des obstacles qui se dressent devant le sujet quand il s'impose pour tâche de retrouver le temps : Proust incrimine la paresse, la frivolité qui détournent d'une entreprise difficile, ou encore, une fois celle-ci commencée, la fatigue, la maladie, la mort susceptible de l'interrompre. Pour les personnages d'Anne-Marie Garat la réticence est autre : le passé est traumatique, il faut se faire violence pour l'affronter. Les souvenirs qui émergent sont liés au crime, à la cruauté, à la rupture, même s'ils sont parfois empreints d'un amour ambivalent. Dans ces conditions leur retour est longtemps différé par la peur, et, loin de s'accompagner du bonheur qui caractérise chez Proust l'accès à l'intemporel, il s'opère dans le malaise et aboutit, au mieux, à l'apaisement. A cette faille on peut imaginer deux explications, non exclusives l'une de l'autre. Tout d'abord le roman d'Anne-Marie Garat s'inscrit, sans en utiliser le moins du monde le langage du reste, dans une perspective psychanalytique voilée où l'idée du refoulement commande le fondement de la mémoire, perspective à laquelle Proust semble étranger. D'autre part la conscience d'un passé intolérable est tout simplement liée à l'héritage historique dont le roman contemporain cherche à endosser le fardeau (et c'est du reste en cela qu'il est spectral), autrement dit les violences du XX^{ème} siècle. Non que celles-ci soient absentes chez Proust, dans la mesure où la *Recherche* prend en compte la première guerre mondiale, mais d'un côté la jonction entre mémoire individuelle et histoire événementielle n'y est pas source d'incertitude ou de malaise, d'autre part la prise en charge de l'histoire n'y passe pas par

l'expérience du traumatisme qui induit un jeu entre amnésie, latence, négation et résurgence des secrets.

Du côté d'Alain Fleischer

Avant de conclure, prenons un détour. Une autre version de cet empêchement dressé entre les romanciers actuels en quête d'un temps révolu et l'imitation de Proust (empêchement qui s'esquissait déjà dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle avec des œuvres comme celles de Perec et Modiano, par exemple), serait à examiner dans les écrits d'Alain Fleischer, écrivain qui partage avec Anne-Marie Garat la particularité d'enchâsser dans ses récits une réflexion sur la photographie, et de se montrer sensible au thème du cliché non développé, dans la mesure où celui-ci propose une métaphore séduisante de la conscience où se sont enregistrées des traces qu'aucun travail de mémoire n'est encore allé visiter ou « révéler ». A bien des égards, Fleischer se comporte lui aussi comme un émule de Proust, dans le sens où il poursuit l'image d'un monde révolu, dont il retrouve et affirme la présence, souvent sur un mode hallucinatoire, ce qui prête à ses livres une tonalité parfois fantastique. Ce monde perdu n'est pas à comprendre dans une optique autobiographique, mais familiale et historique, c'est celui qui précédait la deuxième guerre, les camps, la shoah. Il survit dans les « angles morts² » de la réalité, où on le perçoit par le biais d'une étrange superposition du passé au présent. L'approche de Fleischer est peut-être même plus voisine des modalités proustiennes de la mémoire que ne l'est celle d'Anne-Marie Garat, parce qu'elle est plus régulièrement fondée sur des impressions sensorielles, comme c'est le cas dans *L'accent, une langue fantôme*, où il explique l'effet produit sur lui par le timbre d'une voix chargée d'un accent hongrois :

² *Les Angles morts* est le titre d'un roman d'Alain Fleischer paru au Seuil en 2003.

Lui seul me transporte là où je ne pourrai plus jamais aller – un lieu, un temps – et d’où pourtant je viens : cet accent est une profondeur de champ qui s’ouvre instantanément pour moi, dans la langue de quelque pays que ce soit, et partout c’est le même monde fantôme qui apparaît en surimpression par rapport au monde visible et audible (Fleischer, 2005, 26).

Cette fois les retrouvailles avec le temps révolu, le « monde fantôme », se teintent d’une certaine félicité, de sorte que la remémoration n’est plus, comme chez Anne-Marie Garat, porteuse de souffrance. Toutefois, même si aucune culpabilité personnelle ne fait office de barrage entre le sujet et la mémoire, même si l’on assiste au retour parfois lumineux d’un passé jamais complètement anéanti, celui-ci demeure spectral, figé dans une stase, incapable de bouger, de se fondre dans le cours du temps, de s’élaborer comme un moment de l’histoire. Et il n’est pas indifférent que Fleischer ait commencé son important récit autobiographique par cette phrase en forme de boutade qui ne semble jouer avec l’idée d’une influence proustienne que pour en dénier immédiatement la possibilité : « Longtemps, j’ai porté des culottes courtes – ici s’arrête toute imitation d’une œuvre inimitable entre toutes » (Fleischer, 2006, 9).

Les remarques qui précèdent convergent vers une conclusion assez modeste : une expérience dysphorique de la mémoire habite tout un pan de l’écriture romanesque contemporaine, au point que le lien au passé ne peut se tisser que dans la réticence, l’hallucination, la folie et l’imprécation (on peut penser à *La compagnie des Spectres* de Lydie Salvayre), ou dans une écriture de la dévastation, de la survie dans les ruines, comme chez Volodine. Pourtant, cette littérature laisse souvent entendre la nostalgie d’une harmonie retrouvée et d’une écriture apte à mettre en perspective, à rendre une forme à l’informe, à devenir le creuset où la perception sporadique se mue en savoir sur le monde. Parfois cette nostalgie endémique se distille en allusions

infimes destinées à éveiller la connivence du lecteur. Ainsi, pour en revenir une dernière fois à l'œuvre d'Anne-Marie Garat, se souviendra-t-on que *Dans la main du diable*, long roman paru en 2006 dont la facture ne ressemble guère à celle de *Nous nous connaissons déjà* mais épouse cependant la quête d'un disparu et du passé qu'il incarne, a pour protagoniste un certain Pierre Galay, rejeton d'une illustre famille de biscuitiers spécialisée, au tout début du XX^{ème} siècle, dans la fabrication des boudoirs et madeleines... Du reste, le fantôme de Proust, s'il hante discrètement les pages qui mettent en scène les discordances de la mémoire, fait aussi une apparition fugitive plus précise lors d'une scène de déjeuner au bois, lorsque se détache de la foule des messieurs gominés un personnage « frileux dans une pelisse de fourrure, mélancolique et maladif aux grands yeux d'ombre » (Garat, 2006, 1026), qu'une femme appelle en lui disant « Mon petit Marcel, venez près de moi ! Ce paravent vous protégera des courants d'air... » (*ibid.*). Peut-être représente-t-il un avenir pour le roman spectral. Et peut-être y a-t-il une lecture actuelle quasi thérapeutique de la *Recherche*, dans la perspective que définit Julia Kristeva lorsque elle appelle à partager ce qu'elle nomme l'« expérience du temps incorporé » (Kristeva, 1994, 291-347), au sens le plus vif du mot expérience, et ajoute :

Quel meilleur antidote à cette paresse, à cette éclipse d'une civilisation, sinon de se laisser dévorer par le temps incorporé, de l'absorber, de renaître exorbitant comme la phrase soufflée d'une mémoire retrouvée jusqu'à ce liséré exquis où le monde se fait sens et où le sens devient sensible. À la recherche de la jouissance, à la recherche de l'expérience : n'est-ce pas cela *À la recherche du temps perdu* ? Pouvons-nous encore la lire ? (Kristeva, 1994, 347)

Bibliographie

- Claude Burgelin, « Voyages en arrière-pays : littérature et mémoire aujourd'hui » in *l'inactuel*, Nouvelle série, n°1, automne 1998, 56-74.
- Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Puf (Perspectives critiques), 1979.
- Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, Paris, Editions de Minuit (Paradoxe), 2006.
- Alain Fleischer, *L'accent, une langue fantôme*, Paris, Seuil (La Librairie du XXIème siècle), 2005.
- Alain Fleischer, *L'amant en culottes courtes*, Seuil, 2006.
- Anne-Marie Garat, *Nous nous connaissons déjà*, Marseille., Actes Sud, 2003.
- John Porter Houston, « Les structures temporelles dans *A la recherche du temps perdu* » in *Recherche de Proust*, Seuil, 1980.
- Julia Kristeva, « L'expérience du temps incorporé » et « La phrase de Proust » in *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.
- Lionel Ruffel, « Le temps des spectres » in *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, 95-117.
- Michel Schneider, *Maman*, Gallimard (L'un et l'autre), 1999.
- Léo Spitzer, « Le style de Marcel Proust » in *Etudes de style*, Gallimard, 1970, 397-473.

rodopi
Orders@rodopi.nl—www.rodopi.nl

Marcel Proust et l'imaginaire

Maarten van Buuren

Marcel Proust
et l'imaginaire



Maarten van Buuren

A la recherche du temps perdu repose sur une théorie de l'imaginaire qui se rapproche de celle des phénoménologues: Husserl, Fink, Sartre. Mais tandis que ceux-ci partent à la recherche de l'essence des choses (*eidos*) et restent dupes d'une vision essentialiste, Proust développe une théorie anti-essentialiste. Pour lui, l'imaginaire n'est pas l'instrument qui révèle l'essence inaltérable des choses (*Wesensschau*), mais sert de médiation entre le monde extérieur et le monde intérieur. Proust ne cesse d'affirmer que l'imaginaire est un *interface*

où prennent consistance les être aimés, les souvenirs lointains et l'oeuvre artistique dans une continuelle métamorphose qui plie le monde extérieur au jeu de nos désirs. Relisons donc *A la recherche du temps perdu* à la lumière de ce concept qui est indispensable pour comprendre Proust et comprendre nous-mêmes.

Amsterdam/New York, NY,
2008 174 pp.
(Chiasma 25)
Paper € 35 / US\$ 52
ISBN: 9789042024403

USA/Canada:

295 North Michigan Avenue - Suite 1B, Kenilworth, NJ 07033,
USA. Call Toll-free (US only): 1-800-225-3998

All other countries:

T jnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands
Tel. +31-20-611 48 21 Fax +31-20-447 29 79

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

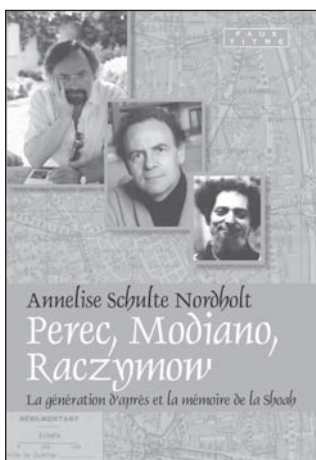
Rodopi

rodopi
Orders@rodopi.nl—www.rodopi.nl

Perec, Modiano, Raczynow

La génération d'après et la mémoire de la Shoah

Annelise Schulte Nordholt



A partir des années '70, on voit en France une résurgence de la mémoire juive de l'Occupation et de la Shoah, qui va de pair avec une extraordinaire floraison de romans et de récits. Une nouvelle génération d'écrivains prend la parole : c'est la « génération d'après », celle des enfants de survivants et des survivants-enfants. Jusqu'à ce jour, peu de critiques ont été sensibles à la puissante unité qui relie ces œuvres, malgré la diversité des styles employés. Le présent ouvrage se veut une étude d'ensemble de la « littérature de la génération d'après », en passant

par une analyse comparative de trois œuvres : celles de Georges Perec, de Patrick Modiano et de Henri Raczymow. Comment parler? Comment dire une expérience — celle de la Shoah - qu'on n'a pas, ou très peu vécue, et qui n'a été transmise que fort difficilement, comme absence ou comme disparition? C'est pourtant cette « mémoire absente » qui est au cœur même de ces trois œuvres. Elle s'exprime à travers une poétique proche des recherches formelles d'Oulipo et du Nouveau Roman. Quelles sont les pratiques d'écriture adoptées par chacun des trois auteurs? Et comment les transforment-ils dans le cours de leur œuvre?

Amsterdam/New York, NY,
2008 335 pp.
(Faux Titre 315)
Paper € 67 / US\$ 101
ISBN: 9789042024120

USA/Canada:

295 North Michigan Avenue - Suite 1B, Kenilworth, NJ 07033,
USA. Call Toll-free (US only): 1-800-225-3998

All other countries:

T jnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands
Tel. +31-20-611 48 21 Fax +31-20-447 29 79

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

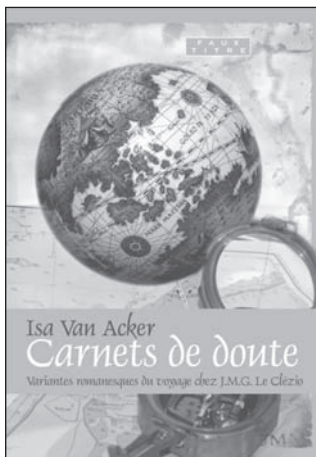
Rodopi

rodopi
Orders@rodopi.nl—www.rodopi.nl

Carnets de doute

*Variantes romanesques du voyage
chez J.M.G. Le Clézio*

Isa Van Acker



Carnets de doute, qui propose une lecture novatrice de trois romans majeurs de J.M.G. Le Clézio (*Le livre des fuites*, *Le chercheur d'or*, *La quarantaine*), s'adresse aussi bien aux chercheurs et étudiants universitaires qu'à tout lecteur amateur de Le Clézio. A partir de microlectures qui prennent en compte le détail du texte et visent à faire ressortir les champs de tension qui sous-tendent l'œuvre, Isa Van Acker examine les modulations leclésiennes de la thématique du voyage dans leurs divers rapports avec la tradition littéraire et les paradoxes qui marquent l'époque contemporaine. En un temps où la notion de voyage fait l'objet de critiques courantes comme de multiples tentatives de revalorisation,

l'écriture leclézienne se caractérise selon l'auteur par une part d'inquiétude et d'interrogation qui, transformant ses romans en autant de « carnets de doute », est constitutive à la fois de leur richesse insoupçonnée.

Amsterdam/New York, NY,
2008 294 pp.
(Faux Titre 314)
Paper € 59 / US\$ 89
ISBN: 9789042024106

USA/Canada:

295 North Michigan Avenue - Suite 1B, Kenilworth, NJ 07033,
USA. Call Toll-free (US only): 1-800-225-3998

All other countries:

T jnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands
Tel. +31-20-611 48 21 Fax +31-20-447 29 79

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

Rodopi

rodopi
Orders@rodopi.nl—www.rodopi.nl

European Literary Immigration into the French Language

*Readings of Gary, Kristof, Kundera
and Semprun*

Tijana Miletic



The critical, emotional and intellectual change which every immigrant is obliged to endure and confront is experienced with singular intensity by immigrant writers who have also adopted another language for their literary expression. Concentrating on European authors of the second half of the twentieth century who have chosen French as a language for their literary expression, and in particular the novels by Romain Gary, Agota Kristof, Milan Kundera and Jorge Semprun, with reference to many others, *European Literary Immigration into*

the French Language explores some of the common elements in these works of fiction, which despite the varied personal circumstances and literary aesthetics of the authors, follow a similar path in the building of a literary identity and legitimacy in the new language. The choice of the French language is inextricably linked with the subsequent literary choices of these writers.

This study charts a new territory within Francophone and European literary studies in treating the European immigrants as a separate group, and in applying linguistic, sociological and psychoanalytical ideas in the analysis of the works of fiction, and thus represents a relevant contribution to the understanding of European cultural identity.

This volume is relevant to French and European literature scholars, and anyone with interest in immigration, European identity or second language adoption.

Amsterdam/New York, NY,
2008 372 pp.
(Faux Titre 313)
Paper € 74 / US\$ 111
ISBN: 9789042024007

USA/Canada:

295 North Michigan Avenue - Suite 1B, Kenilworth, NJ 07033,
USA. Call Toll-free (US only): 1-800-225-3998

All other countries:

Tjnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands
Tel. +31-20-611 48 21 Fax +31-20-447 29 79

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

Rodopi