

Petite revue de philosophie

La « relation » dans l'oeuvre de Proust

Gilbert Bataille

Volume 1, numéro 1, automne 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1105667ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1105667ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)

2817-3295 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bataille, G. (1979). La « relation » dans l'oeuvre de Proust. *Petite revue de philosophie*, 1(1), 1–23. <https://doi.org/10.7202/1105667ar>

**La “ relation ”
dans l’oeuvre de Proust**

Gilbert Bataille

Professeur au département de français

Professeur du département de français du CEGEP, Gilbert Bataille a préparé une thèse de doctorat d'État sur le sujet suivant: "La relation dans l'oeuvre de Proust: à la recherche du temps perdu". Cette thèse fut soutenue au cours du mois de juin 1978, en Sorbonne, sous un titre en apparence différent, qui avait été imposé en novembre 1973: "Dialectique de l'analyse et de la synthèse dans l'oeuvre de Marcel Proust" ..

Les pages qui suivent présentent quelques aspects essentiels de cette étude.

Aux deux collègues, amateurs éclairés de Proust, avec lesquels j'ai soupé un soir à l'agréable condition, imposée par l'un d'eux, que l'on ne parlât que de cet auteur...

Il est toujours possible de parler d'une oeuvre littéraire: on peut en faire remarquer le sujet, reprendre des expressions de l'auteur, étudier le personnage, le temps, — ou l'actant et l'organisation spatio-temporelle. Il n'est pas question ici de critiquer ces moyens d'approche. Il est cependant plus difficile de tenter de définir le " projet " interne ou la forme essentielle qui s'y manifeste des manières les plus diverses. C'est à ce travail que je me suis livré pendant des années dans l'oeuvre de Proust *A la recherche du temps perdu*. Quels ont été les points de départ de cette étude, quels en sont les résultats, quels sont les différents aspects de ce à quoi on a pu aboutir, quel regard nouveau ceci force-t-il à jeter sur certains ouvrages critiques concernant cette oeuvre, tels sont les sujets abordés ici.

Plusieurs constatations s'imposaient devant cette oeuvre. Un cours donné sur " le roman français contemporain " (en 1965-6), la lecture — une première lecture complète — de ce long texte, l'étude aussi de divers ouvrages: manuels de littérature, tentatives de présentation des aspects de ce roman, laissaient insatisfait. Proust y était considéré comme un Balzac — différent, bien entendu. On ne manquait pas d'insister sur l'expérience du temps dans l'oeuvre, sur la mémoire involontaire: la petite madeleine trempée dans du thé... Mais tout ceci laissait l'impression de quelque chose de superficiel, de facile, de court. L'insatisfaction forçait à trouver autre chose. Singulière situation: on refuse pour une part les explications offertes, mais on ne sait pas celles qui pourraient être données. On croit qu'il doit y avoir autre chose. Et toute présentation de l'oeuvre, malgré sa cohérence, ses nuances, ses applications diverses, laisse une impression forte d'insuffisance. Des méthodes nouvelles de critique littéraire, parmi celles qui foisonnent depuis quelques dizaines d'années: socio-historique, psycho-thématique, thématique, structuraliste, ne pourraient-elles pas apporter quelque lumière nouvelle?

Georges Poulet, dans ses *Études sur le temps humain*, insiste, évidemment, sur le temps dans l'oeuvre de Proust, ses modalités, ses révélations, son importance. Mais une étude signée par lui sur " l'espace proustien " met en valeur cet autre aspect. Jean Yves Tadié, dans sa thèse *Proust et le roman*, parue chez Gallimard, considère le " Je " (= le personnage) et le temps, comme principes de " l'esthétique transcen-

dantale " de l'oeuvre. A cela, cependant, il ajoute une étude sur l'architecture du texte, et une autre sur la métaphore. Dans son excellent ouvrage *Lecture de Proust*, parue chez A. Colin, il attaque l'insistance mise par Georges Poulet sur l'espace. Roland Barthes, qu'il n'est pas nécessaire de présenter au public, voit en l'oeuvre de Proust une manifestation de méta-littérature, parmi celles qui illustrent les lettres françaises depuis un siècle. Le texte est l'attente d'une révélation, il élude continuellement la découverte qu'il finit par présenter. Barthes revient à deux reprises sur cette conception: dans ses *Essais critiques* et dans *Tel quel, théorie d'ensemble*. Dans son retentissant *Proust et les signes*, Gilles Deleuze insiste sur les apprentissages faits dans l'oeuvre: signes vides de la vie sociale, fallacieux de l'amour, véritables de l'art. Il faudra revenir sur ces explications ou ces interprétations.

Il est, bien entendu, inutile de répéter ces études. Il faut reconnaître leur intérêt, le progrès indéniable qu'elles permettent au lecteur de faire. Elles forcent également à reconnaître l'importance de cet auteur: Proust, d'abord mal compris, puis plus au moins ridiculisé, à cause de son milieu, de ses origines, de sa manière de vivre, de ses moeurs. On réduit l'oeuvre à l'homme, l'homme à une de ses particularités dont il n'est pas toujours responsable, et le texte se réduit à une élucubration sans grand intérêt. Mais le problème se pose: n'y a-t-il pas quelque aspect plus central, plus essentiel, qui, sans que l'on nie ce qui a été soutenu par des auteurs éminents, en souligne la cohérence, justifie le texte au plan de l'écriture? Sans doute, plus cet élément s'applique à des

domaines différents, plus il sera général, “ abstrait ” en quelque sorte. Mais, point capital, ce même élément force à reconnaître ce que l'oeuvre a de spécifique. Il s'agit ici, non à proprement parler de découverte, mais d'une tentative de voir un peu mieux, ou autrement, un texte important.

A ce souci d'une vue plus globale de l'oeuvre étudiée, dont on ne savait pas à quoi il allait aboutir, on pourrait ajouter d'autres préoccupations plus personnelles, moins littéraires: le besoin de se remettre en question après quelques années d'enseignement, c'est-à-dire après quelques années pendant lesquelles on a parfois l'impression de se répéter, de refaire la même chose: il faut repartir à zéro, ou, en gardant l'acquis, s'engager dans une autre direction. Autre considération: la liberté laissée au professeur d'enseignement général dans un CEGEP doit lui faciliter la recherche de quelque chose de plus essentiel, selon lui, à donner aux élèves. Et cet essentiel, il faut essayer de le découvrir soi-même, positivement. Il faudra peut-être revenir plus tard sur ce point. Il est facile de contester: on se met en groupe et on crie contre. Il est plus difficile de bâtir. Enfin, certaines expériences, jadis, surtout en 1971, ont imposé la conviction qu'il fallait, pour faire quelque chose de concret et de positif, travailler seul, après avoir constaté la destruction d'un effort commun au plan pédagogique: plus de documents de cours préparés ensemble, de plans d'étude et de bilans de cours faits en commun.

Avant d'essayer d'expliquer l'aboutissement de ce travail, il faut quand même mentionner les lectures en apparence inutiles, les notes prises sans que l'on sache

ce qu'elles produiront, les chapitres rédigés, mais supprimés plus ou moins rapidement, les questions autour desquelles on tourne, mais sans leur trouver de réponse, la fascination exercée par des études déjà faites, qui immobilisent, limitent à elles-mêmes, alors qu'il faudrait aller plus loin ou dans une autre direction. Ce n'est pas en un instant, ni même en une heure ou deux que l'on arrive à quelque chose. Il ne suffit pas non plus d'une conversation imprécise, générale, confuse, sur le sujet. Tout se construit lentement, et on se demande si on rédige quelque chose sur l'oeuvre, ou si l'oeuvre ne " se rédige " pas autrement en soi, en indiquant peu à peu ce que l'on cherche confusément. Mais le résultat même n'est pas satisfaisant: il laisse devant ce problème capital du langage, ou plus exactement de l'écriture. Gabriel Marcel y verrait un " mystère ", et non un problème. Signalons un aspect plus particulier de cette recherche: l'une des plus grosses difficultés est de trouver les mots qui faciliteront l'expression de ce qui est à dire, qui dévoileront ce qui est à dire. Enfin, imposer tel " cadre ", telle " grille " de lecture à une oeuvre la fait mieux percevoir, mais d'une façon qui reste cependant limitée.

— II —

Il est possible de résumer cet élément de l'oeuvre de Proust en un seul mot: on peut parler de " relation ". C'est le terme essentiel du titre qui fut d'abord proposé pour le travail préparé sur ce sujet, et qui est demeuré pour la troisième partie. Mais ce mot nécessite quelques explications, c'est-à-dire d'abord quelques illustrations. Donnons donc tout de suite des exemples: relation entre deux personnages qui se ressemblent ou s'opposent,

entre deux apparitions successives du même personnage, entre deux étapes d'un même amour, entre une vie artistique fausse et une vie artistique vraie, entre deux catégories de souvenirs: le volontaire et l'involontaire, entre deux ou plusieurs points de vue sur un personnage, entre l'impression et la réalité, entre ce qui est dit et ce qui est pensé ou éprouvé, entre deux lieux: Paris et la province, entre l'attente de l'événement et ce qui se produit, entre deux parties de l'oeuvre qui se ressemblent, entre deux types d'amours, différents mais pourtant semblables, entre les deux " côtés ": celui de Guermantes et celui de chez Swann, entre l'objet à décrire et ce qui sert à le décrire: la métaphore, au sens habituel du mot, entre deux moments, dans leur similitude et leurs différences extrêmes, entre deux niveaux de soi, plus superficiel ou plus profond, entre le sentiment et l'objet auquel il s'applique, entre un objet et ce qui l'accompagne et compose avec lui un ensemble, entre un ensemble et un autre, différent mais analogue.

Quelques notions peuvent s'ajouter ici pour préciser quelque peu, si on peut parler de précision quand on entend rester au plan de considérations générales: cette " relation ", dont l'oeuvre fournit de très nombreux exemples d'applications et d'étendues variées, fait découvrir l'identité à travers les différences ou les différences dans ce qui semble identique, ou encore, une homogénéité dans ce qui est hétérogène, et inversement, les éléments d'un ensemble ou l'ensemble dans les éléments. Ce qui apparaît simple est complexe, et il faut analyser. Ce qui apparaît complexe se réduit à quelque chose de simple, et il faut reconnaître, au-delà

des éléments, la synthèse. Identité et différence, homogénéité et hétérogénéité, analyse et synthèse sont des termes différents qui éclairent quelque peu les modalités de cette relation d'abord indiquée. Sans doute, on pourrait réduire ces différentes expressions à leur sens strict. Il faut plutôt considérer, bien entendu, le champ commun qu'elles peuvent recouvrir, tout en reconnaissant leur sens plus spécifique. Dans une conférence à sujet scientifique entendue autrefois, le conférencier parlait de "concept-flèche", c'est-à-dire de mots, d'expressions à prendre, non dans un sens bien précis, bien connu, mais dans un certain "sens", disons dans une certaine "direction", pour décrire un phénomène ou un type de recherche. Il en est de même ici.

Les exemples abondent également pour illustrer ces "modalités" de la relation. De façon générale, la métaphore, définissant un "objet" par un autre, illustre une homogénéité à travers ce qui semble hétérogène. La diversité des points de vue sur un même personnage, à un même moment ou successivement, fait ressortir les différences de ce qui est identique. Un même état mental ou un même laps de temps se subdivisent aussi en zones ou en moments bien différents. Un bref silence, un ton différent de voix, un rictus de la bouche, un regard particulier, un jeu de physionomie font percevoir, dans ce qui est dit, le contraire de ce qui est exprimé. Des personnages, considérés d'une manière, sont vus plus tard d'une façon bien différente: ils sont devenus comme étrangers — hétérogènes — à ce qu'ils étaient, et pour les raisons les plus diverses: vieillissement, bouleversement des couches sociales, modes, célébrité acquise,

changement d'opinion, erreur des groupes sociaux, vice d'abord soigneusement caché, puis de plus en plus manifeste ... Un même sentiment, le patriotisme, s'exprime de façons opposées chez des personnages différents. Les mots " aristocratie " ou " Balbec " éclatent en personnages, en lieux, en péripéties diverses. Ce qui est perçu comme différent, comme hétérogène: un texte, une voix, est considéré comme intimement uni, dans la diction d'une actrice de théâtre et dans la lecture faite par la mère pour son fils. Un même personnage est perçu comme le contraire de ce qu'il était d'abord. Les amours hétérosexuelles et homosexuelles, sont soumises aux mêmes lois malgré leurs différences.

Ce qui est important, dans cette manière de lire l'oeuvre, ce ne sont plus les catégories traditionnelles de personnage, de temps, d'espace, de métaphore, de souvenir involontaire, ce ne sont plus les " échos " ou les rappels qui sillonnent l'oeuvre; c'est, à travers ces différentes " matières ", une même " forme "; relation de ressemblance dans ce qui est différent, d'hétérogénéité dans ce qui est homogène. Nos éminents collègues du département de philosophie ont immédiatement reconnu une application modeste du vieil hylémorphisme: dans des matières différentes, une même forme. Cette théorie philosophique ne fut pas la seule vers laquelle on s'est tourné. *La Critique de la raison pure* de Kant, consultée, ne fournit aucune aide pour essayer de voir clair en ce domaine. Un très éminent professeur de philosophie a bien voulu prêter ce livre. Pas davantage n'a été utile la théorie des éléments principaux de la représentation d'Octave Hamelin. Un article d'une revue

(Revue de Métaphysique et de Morale) sur la métaphysique de Ferdinand Alquié fut d'un secours limité: la recherche des solutions force à s'engager dans des interprétations. On essaie plusieurs clefs sans succès. Ces tentatives faisaient constater qu'il fallait aller dans d'autres directions? Lesquelles?

On peut s'arrêter ici à des pages célèbres de Proust, pour en donner une autre interprétation. Il suffit d'ailleurs de connaître ces textes pour se donner à peu de frais un brevet de culture générale. La petite madeleine, vous connaissez? Trempée dans du thé, goûtée, elle ressuscite dans la mémoire un passé considéré comme perdu. Une même sensation (identité) fait se rapprocher deux moments différents; l'un présent, l'autre passé (différences). On a vu, non sans raison, dans cette expérience un fait de mémoire, une présence au temps, et on a bâti là-dessus des exposés qui ne sont pas faux. Ce qui est proposé ici offre une autre lecture. Ces réminiscences involontaires, et plus exactement celles de la fin de l'oeuvre, suscitent, plus qu'une expérience du temps ou de la mémoire, la découverte d'une " forme ", d'une structure applicable à des niveaux différents du texte: niveaux restreints, limités, ponctuels de la métaphore, du souvenir, plus vastes des personnages ou des situations ou des anecdotes qui offrent des traits de ressemblance, plus étendus encore des parties de l'oeuvre; d'une structure applicable encore en des sens différents: sens de la ressemblance ou de la différence, de l'homogénéité ou de l'hétérogénéité. Plus profondément, plus essentiellement, et ici on peut le dire en toute sécurité puisque Proust lui-même le dit — à moins

que, comme certains critiques le laissent entendre, l'auteur lui-même se trompe sur son oeuvre — cette forme, cette structure est celle d'une écriture quel qu'en soit le champ. L'oeuvre ne se justifie que comme découverte et application d'une manière de dire ou d'écrire qui fut recherchée, attendue, partiellement appliquée dans des oeuvres précédentes, plus systématiquement exploitée dans *A la recherche du temps perdu*.

— III —

Un roman est une " reproduction de la vie " (1). Des évènements sont vécus, des personnages sont rencontrés, des moments historiques surviennent, ou encore, des désirs secrets sont nourris, des complexes minent sourdement la psychologie de l'auteur, et celui-ci transcrit ce qu'il vit plus ou moins consciemment en lui ou hors de lui, dans un texte. Une certaine facilité d'écriture, une richesse d'imagination ajouteront du charme au récit. Cette conception simple, ou simpliste, de la naissance d'une oeuvre est loin de suffire dans le cas qui nous occupe ici. Il existe dans l'oeuvre de Proust la hantise d'un certain réalisme à proscrire. " La réalité ", traduisible par un mot, n'existe pas. Elle n'est que le fait de rapports, et ceux-ci se manifestent dans l'écriture elle-même, de son application la plus restreinte (la suggestion de l'impression laissée par un être dans une métaphore) à la plus vaste (la similitude de deux parties du récit et de deux amours, par exemple). Le vieux problème de " l'essence " des choses, traduite dans l'oeuvre, conforté par une tradition platonicienne, serait ici sans impor-

(1) Selon l'opinion populaire

tance, remplacé par la considération des aspects, ou par l'exploitation d'un jeu des possibles, des variations, des apparitions autres du même, ou des similitudes d'apparition de ce qui est différent. Le temps, considéré comme si important dans cette " recherche du temps perdu " serait — ne serait que — un mode ou un domaine de ces apparitions, mais parmi d'autres: espace, point de vue, personnage, langage, description...

Il est possible de tirer de ceci la considération suivante, parfaitement discutable et discutée dans le paragraphe suivant, pour fournir au lecteur les armes dont il aurait besoin. Ceci manifesterait, de la part du sujet engagé dans l'oeuvre, deux facultés essentielles: la sensibilité et l'intelligence. Par la sensibilité, le sujet est engagé dans le présent, dans l'immédiat, fasciné par le concret qui s'impose à lui: une fleur, un mot lancé par un personnage, un désir, une impression fugace. Mais ce présent, cet immédiat, ne peuvent suffire à fonder une oeuvre: les reproduire serait écrire n'importe quoi. L'écriture construit sur l'indication de ce qui lui est extérieur, mais avec autre chose. La " relation " entre ce qui est perçu dans l'immédiat, dans le présent, à un niveau, et autre chose, le jeu de ceci avec cela, de ce personnage-ci avec celui-là qui le double, de cette situation-ci avec celle-là qui la répète, de cette expérience artistique-ci inauthentique avec une autre, différente, de cette part de l'oeuvre avec une autre, similaire et dissemblable, traduit une autre présence du sujet, une intelligence, au sens étymologique: "*inter-legere*". Elle consiste à lire entre... deux moments, deux lieux, états psychologiques, personnages, expériences, anecdotes, parties du texte,

des ressemblances et des différences, ou encore, elle “ lit ” dans un même personnage, dans une même réaction, dans une même répartie lors d’une conversation, deux ou plusieurs aspects différents, elle lit aussi dans ce qui semble vrai sa fausseté, dans ce qui semble profond son caractère superficiel, dans ce qui paraît nécessaire son caractère accessoire.

Il est facile de deviner que certains partisans de théories modernes, selon lesquelles c’est le texte qui s’écrit, qui se fait, sans qu’il faille tenir compte de la présence d’un sujet, d’un auteur, ont abandonné ici la lecture, en constatant qu’il était fait mention d’une sensibilité, d’une intelligence qui se manifesteraient dans l’oeuvre. Cette seule explication est, selon eux, parfaitement ridicule et fait s’écrouler tout le reste. On peut donc “ traduire ” ce phénomène d’une façon différente, avec d’autres mots, qui exprimeront la même chose, mais sans laisser soupçonner la présence d’un sujet dans l’oeuvre. Disons alors que l’immédiat qui s’offre dans le texte ne peut l’être que par la médiation d’autre chose: un moment est saisi par comparaison avec un autre, une impression est traduite par une métaphore qui la définit par une autre expérience; un personnage est perçu dans son originalité par les phases de son évolution qui se différencient l’une de l’autre, ou par des caractéristiques qui l’individualisent parmi d’autres. Il n’y a plus un élément, saisi en lui-même, dans son “ essence ”, il n’est plus saisi que dans ce jeu de la distance et du rapprochement par rapport à un autre, ou dans cette variation de lui-même. On retrouve une fois de plus ce jeu

de l'identité et des différences, ou cette " relation " indiquée plus haut. Mais on constate aussi une contestation de cette vieille notion " d'essence ", d'allure platonicienne, que l'on a cru pouvoir retrouver en l'oeuvre de Proust. Ceci était rassurant: on se réfugiait dans une vieille théorie, d'autant plus reposante qu'elle valorise à la fois l'intelligence de l'interprète et l'oeuvre même. Mais ceci peut être spécieux: on impose à l'oeuvre un schéma d'interprétation qui ne lui convient peut-être pas.

Dans l'oeuvre même de Proust, on constate deux attitudes différentes, opposées l'une à l'autre. Ceci aide à comprendre d'une autre manière ce qui est expliqué ici. Pendant longtemps le narrateur de l'oeuvre croit qu'il peut découvrir les choses en elles-mêmes, ou encore que celles-ci vont révéler leur contenu, leur mystère, par le seul fait de les voir ou de les fréquenter. Tour à tour, des personnages comme Swann, comme les jeunes filles de Balbec et parmi elles Albertine, comme Gilberte, comme les membres de l'aristocratie: la duchesse de Guermantes, ou Robert de Saint-Loup, des milieux sociaux comme ces mêmes Guermantes, des lieux comme une maison, Balbec ou les " côtés " de Combray ou encore des objets comme les aubépines ou l'église de Balbec, sont conçus comme contenant un secret qui sera possédé, élucidé par leur seule perception ou leur seule fréquentation. Ainsi s'expliquent, par exemple, le désir ardent de pouvoir rencontrer quelqu'un, de lui être présenté, de lui parler, de participer aux rencontres d'un groupe social, de voir une église ou de parcourir un lieu, mais en même temps aussi la déception qui accompagne la réalisation du désir: le mystère de l'autre, c'est-à-dire de l'autre

personne, de l'autre lieu, ne se révèle pas. Mais à cette désillusion, qui concorde avec l'insatisfaction continue due à l'absence de toute motivation pour écrire, à l'impossibilité de trouver un objet valable à décrire, et surtout à l'incapacité de découvrir une manière d'écrire, succède la révélation des réminiscences de la fin de l'oeuvre qui, par transfert au plan de l'écriture, indique précisément la " forme " de l'écriture, un point de vue nouveau sur la façon de rédiger l'oeuvre, la résolution de se livrer enfin à cette activité et la découverte de l'objet du texte: la vie, les expériences de celui qui écrit. Ce n'est donc pas en l'objet perçu qu'il faut rechercher son secret: c'est dans l'écriture, la composition de la phrase et du texte qu'il faut " jouer " , prendre sa distance, voir et montrer autrement, revoir, mais d'une façon différente.

Un autre aspect de ce problème est à considérer, et dans deux directions différentes, ou à deux niveaux différents: celui du rapport du " concret " — ce peut être le concret traduit dans les mots de l'écriture — et de la forme de l'oeuvre — cette relation — ; et ceci peut — doit — être examiné dans l'oeuvre de Proust et dans certaines attitudes modernes. Celles-ci s'appliquent à un jeu de formes, et comme l'expression est à la mode, et puisqu'il y a aussi des modes en ce domaine, même actuellement, et qu'elles sont suivies fidèlement, elles s'appliquent à un travail de recherche sur les formes, à une expérimentation sur elles. Ce fait expliquerait l'impression de jeu avec les mots, ou de dispositions typographiques, ou de composition monotone ou uniforme, comme un jeu de mécanique qui se répète quand on l'a une fois choisi, ou compris, sans que ce soit davantage

justifié. Le public reste distant de ces productions. Comme en d'autres domaines, religieux, politiques ou artistiques, les fidèles inconditionnels s'extasient et admirent, sans justifier valablement ces efforts, et en s'estimant d'autant plus intelligents qu'ils restent isolés: il y a toujours des élites et des élus. En l'oeuvre de Proust, la nécessité d'une forme d'écriture s'impose bien plus vivement: le texte n'est possible que par cette forme qui doit donc se manifester des manières les plus diverses, au plan le plus restreint comme au plan le plus vaste, dans les domaines les plus différents: personnages, langage, temps, espace, événement, partie du récit, sous des formes contraires: rapprochement de ce qui est différent, ou différence, ou différenciation de ce qui est identique. Mais cette " forme " ne supprime nullement — autre différence d'avec certaines oeuvres modernes qui cultivent l'expérimentation des formes — une expérience humaine: un regard sur des fleurs, la rencontre de quelqu'un, une conversation, la dégustation d'un poulet rôti, la visite de Swann le soir, la difficulté à s'endormir, un souper, une amitié, un amour, le problème de l'art. Deux citations, ici. L'une, de Proust: " Le style est affaire non de technique, mais de vision ". Différence capitale. Le mot " style ", ici, doit être pris dans son sens le plus large: de la rédaction d'une expression limitée à celle de l'oeuvre dans son ensemble, en passant par celle de la phrase parfois si complexe, si riche, si variée. L'autre citation est de Pierre Henri Simon, dans sa dernière chronique littéraire du quotidien " Le Monde ": " Point de grande oeuvre qui ne soit pas forme; point de grande oeuvre qui ne soit forme "...

Examinons encore trois " fonctions " ou trois " effets " de cette relation, c'est-à-dire de cette structure fondamentale de l'oeuvre, de ce jeu de l'identité et des différences, de l'homogène et de l'hétérogène. Ceci reprendra ce qui a déjà été dit de façon disséminée dans ce qui précède, et sans toutefois que ces aspects soient bien expliqués. On peut remarquer d'abord une fonction ou un effet critique. On compare deux éléments: personnages, états mentaux, phases d'un amour, mots et sens, moments, mais pour en faire ressortir toutes les différences. Ce qui est presque semblable, ce qui est identique se présente comme différent, ou même différent de soi-même: de Charlus viril est découvert plus tard comme étant une... " femme " ! L'art pratiqué en société et celui pratiqué par les véritables artistes et celui qui est découvert par le narrateur sont trois activités qui portent le même nom, mais combien différentes! hétérogènes! On peut remarquer ensuite une fonction poétique: ceci se définit par cela, tout différent, mais se trouve en même temps révélé, créé par lui. Cette utilisation de la relation, positive cette fois, entre deux éléments, se constate surtout dans la métaphore, la comparaison, qui font remarquer, dévoiler une identité à travers des différences. Un trait important de ce qui est à dire, et qui n'était pas révélé, dégagé, mis en valeur, l'est au contraire précisément par ce rapprochement de termes. On fait être (c'est le sens profond du mot poésie) ce qui est connu d'une manière banale en le suggérant, en le nommant par un autre moyen. Enfin, on peut remarquer, dans la relation exploitée par l'oeuvre, une fonction esthétique: les rapports de similitude, de variation, de métamorphose, de différences qui se construisent peu à

peu entre des personnages, des situations, des amours, des activités sociales bâtissent cet ensemble qu'est l'oeuvre. Elle offre ainsi quelque chose de semblable à la composition d'un tableau en peinture. Comme le disait le peintre Maurice Denis: " Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées". L'oeuvre dans son ensemble, à travers la variété de ses sujets, offre les applications variées d'une même structure fondamentale.

— IV —

Quelques études ou quelques positions critiques — disons quelques manières de lire l'oeuvre de Proust — peuvent maintenant être considérées, à partir de ce qui vient d'être dit. Ceci reprendra d'une autre façon ce qui a été résumé au début de cet article. Georges Poulet insiste sur le temps, dans l'oeuvre de Proust comme en d'autres, puis sur " l'espace proustien ". Jean Yves Tadié, dans sa thèse *Proust et le roman* comme dans son autre ouvrage, *Lecture de Proust*, attaque l'interprétation offerte par G. Poulet, qui insiste sur l'espace. Selon J. Y. Tadié, le personnage et le temps seraient les deux éléments fondamentaux de l'esthétique de Proust. A ceci cependant il ajoute des études sur la métaphore et l'architecture de l'oeuvre. Mais tout ceci ne peut-il pas se regrouper, s'unifier dans cette catégorie plus générale, proposée ici, de relation, à travers l'identité et les différences? De même ce conflit entre des conceptions opposant l'espace et le temps peut se résoudre si on considère en ces deux domaines des applications diverses

d'une même forme: le rapport des lieux comme des moments, rapport qui peut être de similitude, de différence, d'étrangeté, de répétition, de rapprochement... On ne peut pourfendre R. Barthes de gauche à droite. Chez nos penseurs modernes la droite n'existe plus. Mais il semble bien qu'il y ait lieu de pourfendre. Barthes voit dans l'oeuvre de Proust une " métalittérature" : le texte est l'attente d'une découverte qui se produit finalement en mettant fin au tout. Formules profondes, vertigineuses, d'allure hégélienne, mais aussi inattention à la forme, à la structure chez l'auteur étudié. En fait, comme il a été tenté de le démontrer auparavant, le texte est bâti, sur une structure exploitée de manière variée dès le début, et présentée comme matériellement découverte avec la fin même de l'ensemble. Dans *Proust et les signes*, G. Deleuze insiste sur la diversité des signes et leur valeur respective. C'est un aspect de l'oeuvre; ce n'est pas le seul. Enfin, la conception thématique du texte, de Jean Pierre Richard, force à s'arrêter à des thèmes, même s'il voit en eux des principes d'organisation, comme dans son très célèbre *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Mais ceci force à s'arrêter à des éléments divers, le plus souvent tirés du monde perceptible, sans aller à ce même mouvement multiforme qui, comme un schéma se répétant sans cesse, ou mieux, comme une manière de voir et d'écrire qui s'applique toujours, soutient le texte.

Il importe de dissiper une erreur. On pourrait croire qu'il s'agit ici de grandes théories, ou de conflits entre critiques littéraires. Ceux qui le veulent peuvent très bien s'en tenir là et jongler avec des conceptions philosophi-

ques ou des catégories littéraires. On pourrait croire aussi que le texte est le point de départ et le prétexte à élucubrations un peu mystérieuses pour le profane, un peu pédantes. Tel n'est pas le cas. Il s'agit ici, simplement et essentiellement, de mieux lire l'oeuvre, de saisir son originalité, de " savourer " telle alliance de mots, le mouvement d'une phrase, une description d'un personnage à un moment, l'apport d'une expérience. Ceci a déjà été suggéré, mais de manière générale, dans les pages qui précèdent. On se limitera ici à un exemple très simple, très restreint. Un professeur du département de français me lit, parce qu'il l'admire, cette phrase de Proust: " Quand par les soirs d'été le ciel harmonieux gronde comme une bête fauve et que chacun boude l'orage, c'est au côté de Méséglise que je dois de rester seul en extase à respirer, à travers le bruit de la pluie qui tombe, l'odeur d'invisibles et persistants lilas (La Pléiade, I, p. 186). " L'odeur d'invisibles et persistants lilas..." Il fut mention auparavant (ibid., p. 135) de lilas fleuris, perçus autrefois, lors des promenades, bien visibles aussi, et parfumés. Mais quelque temps après, ils étaient flétris, secs et " sans parfum " (ibid. p. 136). Ces lilas perçus: sentis, vus pendant les promenades de l'enfance, mais pouvant se flétrir, sont gardés dans le souvenir cette fois: invisibles, par conséquent, au regard, mais persistants, toujours présents à l'esprit. On retrouve ici ce jeu du même et du différent: mêmes fleurs, mais visibles autrefois à un moment donné, parfumées, puis fanées et sans parfum, gardées maintenant dans la mémoire, mais de façon continue. Voilà que la lecture du texte prend son relief, sa variété: elle n'est plus " plate ".

La forme générale décelée ne se soutient que par d'innombrables exemples concrets.

Une autre remarque s'impose. On a vu dans l'oeuvre de Proust la production d'un auteur replié sur lui-même, isolé, enfermé dans ses rêves. Si on y fait attention, il y a peu d'oeuvres où on découvre autant de mentions de détails de toutes sortes, qui manifestent une singulière attention au monde extérieur. Sauf erreur — toujours possible — dans les notes prises, on peut, par exemple, y constater 41 mentions de noms différents concernant la géologie ou la minéralogie, 37 mentions de grades ou de rôles différents dans l'armée, 14 mentions d'unités militaires diverses, 24 mentions de termes d'astronomie, 67 mentions de moyens différents de locomotion, que ce soit dans les airs, sur terre ou sur mer: zeppelin est nommé 6 fois, yacht 18 fois, vélo 3 fois, vaisseau 13 fois, navire 9 fois, avion 10 fois, barque 18 fois... 36 types différents d'étoffe sont nommés, parmi lesquels: andrinople, barège, cachemire, cheviotte, faille, linon... On découvre encore 28 types différents de bijoux ou de perles, ou d'évocations s'y rapportant. Quant aux mentions des arts, des animaux, des végétaux, du monde militaire, médical, religieux, mythologique, historique..., elles sont très nombreuses. Répétons-le: le soin le plus attentif au texte n'empêche pas l'erreur toujours possible, et ces chiffres sont donnés sous toute réserve. Mais ils contribuent cependant à dissiper une certaine image un peu (ou très) fautive de l'auteur.

Il faut indiquer ici, rapidement, quelques aspects différents de ce travail:

1. à l'occasion de son élaboration, des personnages éminents furent rencontrés: leur conversation me laisse un excellent souvenir,
2. malgré différentes demandes à divers organismes, aucune aide ne fut reçue pour la préparation de cette étude...
3. dans un domaine tout autre, je dois reconnaître l'apport très positif des lectures faites, de la rédaction du texte, des réflexions diverses, à mon enseignement, même si les élèves ne s'en rendent pas compte.

Le lecteur s'attendait peut-être à quelque recette rapide pour l'aider à lire Proust, et il est déçu. C'est qu'une lecture aussi juste que possible d'une oeuvre importante n'est pas chose facile. Les ouvrages des critiques n'apportent pas toujours les éclaircissements souhaités.

Cependant, on peut toujours soutenir que l'oeuvre de Proust est démodée, et la réduire à l'histoire de la petite madeleine...

