

**JEAN-YVES TADIÉ**

Proust et le roman



*tel* gallimard









*Cet ouvrage a initialement paru  
dans la « Bibliothèque des Idées » en 1971.*

L'auteur remercie vivement Jean-Frédéric Rieu, qui a mis à jour l'ensemble des références bibliographiques.





## INTRODUCTION

*Le langage second de la littérature rejoint les autres arts, plastiques ou musicaux, par le désir rêveur que sa chair indéfiniment fait renaître. Les formes proposent à notre monde un sens, et peut-être un autre monde, qui n'existeraient pas sans elles. Proust a décrit la révolution de Flaubert, qui a renouvelé notre vision « par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe passé, de certains pronoms et de certaines prépositions »<sup>1</sup>; c'est la révolution proustienne, elle aussi d'abord formelle, que nous nous proposons de décrire.*

*Rendre compte de pages, la stylistique le peut; mais la totalité d'un livre, d'une grande unité close, pose d'autres questions, suggère d'autres méthodes, demande d'autres concepts. Puisque tout roman veut rendre compte du monde et de la vie, ceux-ci nous livrent d'abord quelques mots clés, homme, temps, relations; puisque le roman est un genre littéraire — le long apprentissage du romancier, l'asservissement réciproque des hommes et des mots, n'est pas celui du poète, ni du dramaturge — Proust l'a pris comme il existait mais pour le transformer, avec ses problèmes, narration, personnages, événements, récit, exposition, présentation. L'artiste isole de ce chaos, la vie, par les formes que lui livre son art, des objets qui prennent alors un sens nouveau: « Je me sentis parfaitement heureux, car par toutes les études qui étaient autour de moi, je sentais la possibilité de m'élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de maintes formes que je n'avais pas isolées*

1. « À propos du "style" de Flaubert », E.A., 282.

jusqu'à-là du spectacle total de la réalité. Et l'atelier d'Elstir n'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde<sup>1</sup>... »

Les formes<sup>2</sup> sont donc l'instrument d'une métamorphose double, celle d'un genre (d'une technique) et d'un spectacle : par elles, l'œuvre se construit avec et contre les œuvres passées (et présentes), avec et contre le monde. Une œuvre peut proposer le message le plus riche, la révolution la plus souhaitable, l'esthétique la plus moderne (ou la plus ancienne), si l'on ne sent pas d'abord remuer en elle l'obscur « vie des formes », elle n'est rien. Non qu'il s'agisse de séparer « fond » et « forme »<sup>3</sup> : les moyens engagent le sens, et sont « le contenu même, appréhendé dans une organisation logique »<sup>4</sup> conçue comme propriété de l'œuvre. Mais ce contenu, et ce sens, sont ambigus, parce que, toujours engendrés à nouveau par les formes, ils en sont l'âme et qu'il n'y a pas de dualisme. « Ce qui n'est pas remplaçable dans l'œuvre d'art, ce qui fait d'elle beaucoup plus qu'un moyen de plaisir : un organe de l'esprit, dont l'analogue se retrouve en toute pensée philosophique ou politique si elle est productive, c'est qu'elle contient, mieux que des idées, des matrices d'idées, qu'elle nous fournit d'emblèmes dont nous n'avons jamais fini de développer le sens<sup>5</sup>... » Lorsqu'un romancier se propose de montrer ses personnages « dans le temps », il découvre à la fois une technique du récit et des philosophies de la temporalité : au gré des époques, plus proches de Bergson, de Heidegger, de Nietzsche... la force du mouvement qui pose les questions n'est pas celle qui propose la réponse.

Quel est alors le rôle de la critique ? On ne peut tout dire, ni probablement tout découvrir de la technique d'un grand écrivain, mais l'on doit affirmer que quelque chose peut en être dit ; et si l'on ne peut rejoindre l'auteur à la source même de son intention formelle, de cette source, il faut approcher le plus près possible. Nous voulons donc décrire les moyens du roman proustien en les rattachant au projet unitaire qui n'a cessé de les aimer à mesure qu'il les produisait. Non pas de grandes

1. J.F., II, 190.

2. Le mot est fréquemment, et à toute époque, employé par Proust : E.g. E.A., 90 (1896), C.S.B., 175, *Corr.*, VI, p. 251 (1906), XII, p. 214 (1913), XVII, p. 69 (1918), J.S., 340 : « La réalité littéraire » est « une forme qui fascine (Flaubert) ».

3. « J'ai tellement peu l'habitude de distinguer chez un écrivain le "fond et la forme" » (*Corr.*, XVII, p. 69 ; 1918), cf. *P et M.*, 131.

4. Sur cette définition de la structure. voir C. Lévi-Strauss, *Cahiers de l'I.S.E.A.*, mars 1960.

5. M. Merleau-Ponty. *Signes*. p. 96-7.

figures inconscientes, analogues à la « géométrie du tailleur de pierre » que Proust découvrait chez Hardy<sup>1</sup>, mais d'abord les techniques que Contre Sainte-Beuve et les articles critiques assument : on ne peut imposer sa propre langue à un écrivain, si l'on n'a d'abord parlé celle de ce dernier, si l'on ne s'est d'abord, par exemple, introduit dans la cohérence du vocabulaire proustien.

À partir de ces concepts, la répétition de leur illustration suggère des dominantes<sup>2</sup>, des traits qui ne sont reconnus pour « caractéristiques et essentiels » que « par leur répétition dans des circonstances variées » ; on dégage ainsi ce qui appartient à l'écrivain de ce qui appartient au sujet traité... « le permanent et le fondamental » ; « Au fond, aider le lecteur à être impressionné par ces traits singuliers, placer sous ses yeux des traits similaires qui lui permettent de les tenir pour les traits essentiels du génie d'un écrivain devrait être la première partie de la tâche de tout critique »<sup>3</sup>. Les principaux « traits » de l'art du roman seront donc considérés comme construction de l'espace et du temps du récit, et comme évasion de ces données, comme position de personnages et relations entre eux, comme production d'un langage interne, celui des héros, et comme disparition de ce langage dans le récit : comme rythme de ce récit, et destruction du récit dans la rêverie ; comme création d'images qui rongent cet ensemble ; comme lutte entre l'abstraction et la poésie ; comme architecture de l'œuvre, forme des formes. Le détail ne sera compris que rapporté à l'ensemble, dans le dévoilement progressif d'un ordre métaphysique de l'univers.

Partir des formes, c'est considérer un beau livre d'abord comme « une sorte de langue étrangère » : « Quand je lis le berger de L'Enfer, je vois un homme à la Mantegna... Ce n'est peut-être pas du tout ce qu'a vu Barbey. Mais il y a dans sa description un ensemble de rapports qui, étant donné le point de départ faux de mon contre-sens, lui donnent la

1. *Pr.*, III, 878.

2. Le rapprochement avec les œuvres de jeunesse n'a pas d'autre utilité : Proust, citant un ouvrage de Ruskin antérieur de trente-cinq ans à *La Bible d'Amiens*, écrit : « J'ai pensé que vous aimeriez mieux *La Bible d'Amiens*, de sentir qu'en la feuilletant ainsi, c'étaient des choses sur lesquelles Ruskin a, de tout temps, médité, celles qui expriment par là le plus profondément sa pensée, que vous preniez connaissance » (*P. et M.*, 83).

3. M. Proust, préface à J. Ruskin, *La Bible d'Amiens*, p. 8-10. Cf. « Le morceau idéal » de Bergotte, *Sw.*, I, 93, et *C.S.B.*, 296 : « Entre deux tableaux d'un même peintre il aperçoit une même sinuosité de profils, une même pièce d'étoffe, une même chaise, montrant entre les deux tableaux quelque chose de commun : la prédilection et l'essence de l'esprit du peintre. »

même progression de beauté<sup>1</sup>. La structure formelle va jusqu'à garantir la beauté, donc la présence du sens, malgré les contresens du lecteur : ainsi Proust, dans la Recherche, analyse-t-il la structure formelle des songes nocturnes, mais sans les traduire<sup>2</sup>. Les grandes œuvres sont inabordables.

Aussi faut-il poser les problèmes d'abord « dans les mêmes termes » et « sous le même angle »<sup>3</sup> que l'artiste : « Il ne peut y avoir d'interprétation des chefs-d'œuvre du passé que si on les considère du point de vue de celui qui les écrivait, et non du dehors<sup>4</sup>... » Mais, dans une seconde étape, et lorsque les intentions de l'auteur n'ont pas été clairement exprimées, on doit se soucier des « intentions de l'œuvre »<sup>5</sup>, ce qui, chez un artiste aussi lucide que Proust, n'entraîne pas grand risque de violence ou d'aberration.

Nous n'avons donc pas voulu imposer à l'œuvre de Proust des catégories extérieures à elle, une idée générale du roman, ou de la manière dont on doit étudier un roman ; non pas un traité du roman, dont les illustrations seraient empruntées à la Recherche, mais des concepts nés de l'œuvre, et qui permettent de lire Proust comme celui-ci a lu Balzac et Flaubert. Il n'y a de théorie de la littérature que dans la critique du singulier.

C'est dire aussi qu'à la recherche du temps perdu est pour nous le livre unique que son auteur a voulu, et que nous rejetons les dissociations que la genèse suggère à certains : l'étude des œuvres de jeunesse, des brouillons, des variantes permet au contraire d'affirmer la continuité des obsessions, l'approfondissement des choix. Jean Santeuil était un beau roman qui montre comment la Recherche était impossible à écrire, et le caractère admirablement nouveau de ses formes : le coup de génie fut de ne pas le publier. Les premières versions ne peuvent pas donner la clé de l'œuvre définitive, parce que, dans le domaine de l'Art, les commencements n'ont aucun caractère bienheureux, mais sont, comme dans le domaine de la nature, de la vie, de l'histoire, précaires, imparfaits, pauvres.

C'est la même pauvreté qui imprègne la biographie, puisque ni le complexe d'Œdipe, ni les crises de la société bourgeoise

1. C.S.B., 298, et la note du Ms : « Aussi les variantes, les corrections, les meilleures éditions n'ont-elles pas tant d'importance. Diverses versions du sonnet de Verlaine *Tite et Bérénice* ». (En réalité, *La Princesse Bérénice*, Verlaine, *Œuvres poétiques* [Pléiade], p. 249).

2. E.g. *Sw.*, I, 348 ; *J.F.*, I, 618-19 ; *S. et G.*, III, 159.

3. H. Focillon, *Vie des formes*, p. 50.

4. C.S.B., 219.

5. J. Rousset, *Forme et signification*, p. XII.

ne suffisent à faire un artiste. Ni la vie<sup>1</sup>, ni l'histoire, ne permettent de lire l'œuvre; au contraire, l'œuvre donne un sens à la vie et à l'histoire — à l'histoire aussi de la littérature, qu'elle modifie et éclaire à nouveau. Le critique doit résister à la tentation, inspirée par un désir inconscient mais vengeur, de dissoudre l'objet de son étude, fût-ce dans le langage qu'il utilise : la mise en équation, lorsque linguistique et mathématique s'allient, ne propose de l'œuvre qu'une métaphore ésotérique.

La « contexture intime du langage » littéraire<sup>2</sup>, comme celle de la musique, de la peinture, fondue en une miraculeuse unité, suppose pourtant, si on veut la comprendre, qu'on en démêle les fils : l'effet subi pose la question de ses moyens<sup>3</sup>. Mais la tapisserie, défaite de nuit, n'en imposera pas moins le jour, aux prétendants à la lecture, rencontre de l'expérience et de l'interrogation, le mariage immortel du désir et du don.

1. « *Le Figaro* d'avant-hier parlait de mes souffrances physiques, de ce qu'il appelle mon "martyre", y a-t-il rien de plus pénible à voir étalé en première page d'un journal? Et qu'est-ce que cela a à faire avec mes livres; on pourrait aussi bien raconter que je vais au Ritz. » (*Corr.*, XVIII, p. 320, 1919). On ne s'en est pas privé, depuis...

2. *Sésame et les lys*, p. 55 note.

3. *Corr.*, II, p. 390 : « Il n'y a pas un savoir à proprement parler car il n'existe pas en dehors des mystérieuses associations de notre mémoire et du tact acquis de notre invention quand elle approche les mots... C'est quand les rapports scientifiques entre les mots ont disparu de notre esprit et qu'ils ont pris une vie où les éléments chimiques sont oubliés dans une individualité nouvelle, que la technique, le tact qui connaît leurs répugnances, flatte leurs désirs, connaît leur beauté, touche leurs formes, assortit leur affinité, peut commencer. »



## CHAPITRE I

### PROBLÈMES DU NARRATEUR

À quel genre littéraire appartient *À la recherche du temps perdu*? Lorsque le livre était encore à venir, cette question a longtemps préoccupé Proust; dans l'épigraphe de *Jean Santeuil*: « Puis-je appeler ce livre un roman? »<sup>1</sup>, dans l'agenda où l'on trouve des esquisses d'un essai sur Sainte-Beuve: « Faut-il en faire un roman?... Suis-je un romancier? »<sup>2</sup> et il tente de se consoler en retrouvant les mêmes problèmes chez Nerval et Baudelaire<sup>2</sup>, chez Barrès<sup>3</sup> et même Henri de Régnier<sup>4</sup>. Mais une fois le livre publié, et jusqu'à nos jours, des lecteurs, des critiques trompés par la présence d'un récit à la première personne y ont vu un écrit intime, une autobiographie, au mieux un roman personnel.

Cette œuvre n'a pas été supportée par un journal intime; Proust affirme n'avoir jamais pu se résoudre à en « tenir », ni même à « noter ses pensées »<sup>5</sup>, et place le journal au-dessous de la correspondance<sup>6</sup>. Les carnets et cahiers d'esquisses ne doivent pas porter à confusion: l'on y chercherait vainement la moindre notation datée, le moindre commentaire sur une rencontre ou une journée achevée; rien n'y reflète la vie. L'auteur qui note au jour le jour « est perdu »<sup>7</sup>. Cette hostilité mêle le refus de se livrer même par fragments, la peur de res-

1. *J.S.*, 41.

2. Carnet 1, f° 11, *Carnets*, 50.

3. Lettre à Barrès, citée in *C.S.B.*, 17.

4. *E.A.*, 198.

5. Lettre de 1915 à J.-É. Blanche, *Corr.*, XIV, 112-4.

6. Lettre au duc de Guiche, *Corr.*, XVII, p. 295: « Ce qu'il y a de pire... »

7. *T.R.*, IV, 478.

ter à la surface des choses et la volonté de faire une œuvre construite.

Les Mémoires, qui eussent été le passé de l'auteur raconté, suivant l'exemple de deux des écrivains qu'il admirait le plus, Saint-Simon et Chateaubriand, et l'autobiographie, son passé reconstruit en gommant les repères temporels et en accroissant sa liberté par rapport à la chronologie, à l'image de Nerval, ne le retenaient pas davantage ; dans ses lettres, Proust refuse que son livre serve à lire sa propre vie : « Je vois des lecteurs s'imaginer que j'écris, en me fiant à d'arbitraires et fortuites associations d'idées, l'histoire de ma vie »<sup>1</sup>. On ne doit pas non plus y voir la « contingence » des Mémoires, ni leur absence de construction<sup>2</sup>. Si son œuvre lui paraît échapper au genre intime, à la confession, c'est qu'il ne s'identifie pas totalement au héros principal : l'existence de celui-ci restreint et déborde la sienne propre ; c'est aussi que la composition même du livre exclut l'autobiographie : celle-ci juxtapose de manière linéaire événements et pensées, personnages et expériences, à mesure qu'ils ont été rencontrés, et en dévoile le sens sans retard ; la composition d'*À la recherche du temps perdu*, Proust l'affirme dans ces mêmes lettres, est « complexe », donc « peu saisissable »<sup>3</sup>, et « concentrique »<sup>4</sup>. Si ce sont des Mémoires, ce sont des Mémoires bouleversés, reconstruits suivant un ordre qui n'est plus celui de l'existence quotidienne ; mais les réticences sur la première personne empêchent de croire à la version de l'autobiographie disloquée : cette architecture n'enferme pas la vie de Marcel Proust.

Ainsi l'alliance d'une première personne et d'une architecture, loin de refléter la vie à la manière même d'un roman personnel (Fromentin n'éveille chez Proust aucun écho et, comme Musset, n'a abouti qu'à un « échec instructif »<sup>5</sup>), témoigne d'abord, à ne lire que la protestation répétée de ses lettres, d'un rapport à son œuvre indirect, oblique : quel est ce genre, qui n'est ni journal, ni autobiographie, ni roman personnel, et qui pourtant dit « je » ? N'est-ce pas le roman ?

Par-delà les affirmations de l'auteur, si le problème du genre

1. *Corr.*, XVIII, p. 464.

2. Lettre à L. de Robert, *Corr.*, XI, p. 251.

3. *Ibid.*

4. Lettre à R. de Montesquiou (1912), *Corr.*, XI, p. 90 : « mon livre si composé et concentrique et qu'on prendra pour des *Mémoires* et *Souvenirs d'enfance* ». (C'est Proust qui souligne.) Cf. encore *Corr.*, XVIII, p. 420, ceux « qui méconnaissant la composition serrée de mon ouvrage, ont l'air de dire que je fais des *Mémoires* et écris au fil de mes souvenirs ! ».

5. *Sésame et les lys*, préface, p. 50 : « Fromentin, Musset, malgré tous leurs dons, parce qu'ils ont voulu laisser leur portrait à la postérité, l'ont peint fort médiocre... »

de l'œuvre est caché dans cet emploi, dès la première phrase, de la première personne du singulier, il faut étudier qui elle désigne si ce n'est Proust, du moins pas l'homme Proust.

Cette première personne, si claire, si simple, a une histoire trouble, complexe ; loin d'être donnée, elle a été conquise avec acharnement à la fois sur l'intimité prête à se confesser et sur l'impersonnalité du monde où s'écrivent les romans.

Dans *Les Plaisirs et les Jours*, les principales nouvelles sont à la troisième personne, de *Baldassare Silvande* à *La Fin de la jalousie* : c'est le procédé classique du récit où l'auteur ne s'engage pas ; toutefois, trois sortes de pages sont à la première personne : d'abord une série de cinq textes, *Rencontre au bord du lac*, *Rêve*, *Reliques*, *Sonate clair de lune*, *Marine*, trop brefs pour être considérés comme de véritables nouvelles, à mi-chemin entre le poème en prose et le conte, et qui font appel à un narrateur mais de convention, sans personnalité et sans vie ; *La Confession d'une jeune fille*, qui traduit certaines des obsessions profondes de l'auteur et annonce quelques thèmes importants de la *Recherche*, montre, à travers la transposition des sexes, le *je* d'un personnage beaucoup plus proche du *il* de *Jean Santeuil* que du *je* de l'œuvre future ; enfin, la dédicace à Willie Heath, de juillet 1894, peut-être le meilleur passage du livre, est bien écrite à la première personne ; mais c'est l'auteur lui-même qui parle, comme tel, à l'extérieur de l'ouvrage, et pour lui laisser place ; ce ton de la dédicace, Proust n'a pas encore l'audace de l'intégrer à l'œuvre, d'en faire l'œuvre.

C'est donc tout naturellement que *Jean Santeuil*<sup>1</sup> est écrit à la troisième personne : Proust, par cette médiation, veut créer un héros distinct de lui et qui pourtant l'exprime ; l'exprime trop, car « *Jean Santeuil* apparaît bien plus naïvement autobiographique qu'à la *Recherche* »<sup>2</sup> ; non seulement le héros se contente d'y refléter des événements qu'il subit, et manque de relief, mais il n'arrive pas à se poser au centre du livre : des épisodes se déroulent comme en dehors de lui, il ne compose pas le roman, ne le fait pas être. La troisième personne ne se révèle ici d'aucun profit littéraire : à cause d'une différenciation illusoire, c'est l'œuvre qui s'échappe.

Et pourtant, dans la *Recherche*, il reste un fragment à la troisième personne : « Un amour de Swann » ; s'agit-il du reste d'une version à la troisième personne<sup>3</sup> ? Des fragments des

1. Écrit principalement de 1895 à 1899 et laissé inachevé.

2. André Maurois, préface à *J.S.*, I, 12 (édition de B. de Fallois, Paris, Callimard, 1952).

3. Comme le pense Germaine Brée, *Du temps perdu au temps retrouvé*, p. 15.

Cahiers, qui annoncent *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, sembleraient l'indiquer : « de toutes ces femmes Marie et Solange étaient les deux qu'il aimait le moins. Quand il dut aller à Querqueville<sup>1</sup> il ne s'informa pas si elles y venaient... »<sup>2</sup>. Ce personnage paraît même avoir été Swann : « C'est mieux disait-on, l'année dernière Swann aimait bien Anna. Cette année il l'a prise en horreur »<sup>3</sup>. Dans l'absence de textes plus nombreux, nous pouvons conclure que Proust a songé à une version à la troisième personne (sans peut-être avoir été loin dans cette voie) et qu'il l'a abandonnée, la limitant à « Un amour de Swann », où elle est une réussite parfaite. Mais le héros y est distinct du narrateur ; Swann n'a qu'une perspective limitée sur le récit, il n'est pas tout le livre : désormais la troisième personne est réservée à d'autres personnages que le principal.

Mais dès *Jean Santeuil*, Proust s'accommodait mal d'un récit à la troisième personne : il emploie parfois « je » au lieu de « Jean » ; de même, dans un portrait peu connu de « Loche » Radziwill, de 1903, on note une intervention subite et inattendue qui exprime le même malaise : « Si je n'avais si froid dans la salle à manger, si je n'étais si éreinté, je dirais... » De fait, c'est à partir de 1900, c'est-à-dire de la rédaction des articles<sup>5</sup> sur Ruskin qui composent la préface à *La Bible d'Amiens*, que Proust découvre lentement la possibilité de s'exprimer à la première personne, et le narrateur comme personnage.

La préface à *La Bible d'Amiens* annonce *Le Temps retrouvé*, par les théories esthétiques qu'elle contient ; mais elle nous intéresse ici par les interventions personnelles du « je » proustien, qui raconte ses propres visites à Amiens et Rouen, décrit deux photos de sa chambre<sup>6</sup>, et dans la quatrième partie évoque ses vacances à Venise<sup>7</sup>. La méthode critique exposée dans la première partie de la préface, qui consiste à laisser retentir en soi deux passages analogues, à évoquer par un texte le souvenir d'un autre fait encore intervenir le moi de l'auteur. Enfin, ce qui importe peut-être davantage, c'est que, dans

1. Le premier nom de Balbec.

2. Inédit, Cahier 25, p. 27 (B.N.) ; cf. p. 27-9, et Cahier 26, p. 40, où l'auteur passe du *il* au *je*, passage singulièrement émouvant. Textes cités partiellement, pour la première fois, par A. Maurois : *À la recherche de Marcel Proust*, p. 153.

3. Cahier 25, p. 29.

4. É. de Clermont-Tonnerre a publié ce texte dans *l'Hommage à Marcel Proust* de la *N.R.F.*, p. 311.

5. Le premier d'entre eux a été écrit après la visite de Proust à Amiens en octobre 1899 ; il constitue la deuxième partie de la préface.

6. *La Bible d'Amiens*, p. 28.

7. *La Bible d'Amiens*, p. 91 sq.

cette préface habilement composée d'une mosaïque de textes, le « je » est inclus dans une construction.

La préface à *Sésame et les lys*<sup>1</sup> qui, elle, par sa description de l'enfance du narrateur, annonce *Du côté de chez Swann*, est presque totalement — malgré la timidité du « nous » initial — écrite dans le ton même de la *Recherche* ; il est vrai que Proust a pu s'y sentir protégé, excusé par la discussion des thèses de Ruskin, mais il n'en a pas moins écarté toutes les préfaces de celui-ci pour pouvoir développer la sienne propre ; tant le *Je* dévore déjà tout !

Les articles de 1907 ne font que confirmer cette tendance : la fin d'*Une grand-mère*<sup>2</sup>, article écrit après la mort de celle de Robert de Flers, annonce le texte de la *Recherche* sur la grand-mère, et donc déjà la métamorphose de la mère de l'auteur ; *Journées en automobile*<sup>3</sup>, de la même époque, contient une version — à la première personne — des clochers de Martinville. Le ton est trouvé, et c'est lui qui s'épanouit dans le projet sur Sainte-Beuve : Proust préfère à la formule de l'essai celle de la conversation avec sa mère<sup>4</sup> ; le caractère autobiographique de cette conversation est tout à fait illusoire, puisque Mme Proust est morte depuis trois ans : c'est dans un récit imaginaire que le narrateur fait sa véritable apparition<sup>5</sup>.

Cette évolution qui mène au narrateur tel qu'il figure dans *À la recherche du temps perdu* montre bien que, pour Proust, écrire à la première personne n'était pas simple ; cette difficulté, il ne l'aurait pas rencontrée s'il avait voulu écrire son autobiographie ; mais le je dont il découvre l'emploi n'est plus celui de la confidence, c'est un je qui est aussi un il ; passé par le purgatoire de la troisième personne, il rompt avec le moi de Proust pour devenir personnage : cet *il* conventionnel des *Plaisirs et les Jours*, ce masque qui déguise à peine de *Jean Santeuil*, devient alors un visage sous la forme du je, mais un visage littéraire : en deux longues étapes, Proust découvre comment écrire son œuvre : « Je ne sais pas si je vous ai dit que ce livre était un roman. Du moins, c'est encore du roman que cela s'écarte le moins. Il y a un monsieur qui raconte et dit : Je »<sup>6</sup>.

Le héros que Proust découvre ainsi, la genèse de l'œuvre le

1. Publié en 1906.

2. *E.A.*, 241-4.

3. *P. et M.*, 63-9.

4. Cf. *Corr.*, VIII, p. 320, et une autre lettre de 1908, à Anna de Noailles, *Corr.*, VIII, p. 321.

5. Jusqu'à la fin de sa vie, Proust aura peine à écrire un article qui ne soit mis en scène par le je : pour la *N.R.F.*, il veut toujours présenter ses chroniques comme des lettres à Rivière (*Corr.*, XX, p. 196).

6. Lettre de 1913 à René Blum. *Corr.*, XII, p. 91-2.



# JEAN-YVES TADIÉ

## Proust et le roman

La création romanesque de Proust, écrit l'auteur, s'appuie sur deux formes essentielles, le *je* et le Temps. La première unifie les perspectives du récit, soumet les héros à un point de vue central ; la seconde contrôle le déroulement du roman, l'histoire de la vocation du narrateur et la vie des personnages. Ce sont les deux formes de la sensibilité du romancier, son esthétique transcendante.

C'est ainsi que se succèdent, dans une composition savante qui n'est pas sans évoquer le roman proustien, le côté du *je* – des problèmes du narrateur à la peinture des personnages – et le côté du *Temps* – de l'étude du romanesque à celle des techniques du récit –, tandis qu'une analyse charnière concerne l'architecture de l'œuvre, le *je* reconstruisant le Temps pour qu'il soit saisi comme l'espace d'un mouvement, et qu'une analyse finale, « Du roman des lois au roman poétique », montre comment, de la phrase jusqu'au récit, une même figure, celle de la métaphore, confère à l'œuvre une forme, la forme de sa forme, qui est aussi un rythme.

L'ambition de cette étude, calquée par méthode, non par mimétisme, sur son objet, ne se borne pas au dénombrement savant, à la classification érudite, au simple répertoire des effets et de leurs causes. Il s'agit ici d'une vaste réinterprétation de la *Recherche*, considérée – enfin ! – comme un *roman*.

Jean-Yves Tadié, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de l'Université, docteur ès lettres, est professeur à la Sorbonne.

Photo droits réservés.



86-II

A 70627

ISBN 2-07-070627-3