

Les idées linguistiques de Proust dans Jean Santeuil

Autor(en): **Ullmann, Stephen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de linguistique romane**

Band (Jahr): **31 (1967)**

Heft 121-122

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-399403>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LES IDÉES LINGUISTIQUES DE PROUST DANS JEAN SANTEUIL

Tout lecteur de Proust connaît l'intérêt passionné que prenait cet écrivain aux problèmes de langage et de style. Cet intérêt embrassait tout, des moindres détails de prononciation, de sémantique et de grammaire jusqu'aux grandes questions psychologiques, philosophiques et esthétiques qui se posent à propos de la métaphore, des noms propres, des changements de sens et d'autres phénomènes linguistiques et, sur un plan plus général, à propos de la nature du style et de la structure du langage. *A la recherche du temps perdu* contient les éléments d'une rhétorique riche, subtile et nuancée¹ qu'on pourrait compléter par des observations éparpillées dans *Contre Sainte-Beuve*, dans l'article sur le style de Flaubert, dans la préface aux *Tendres Stocks* de Paul Morand, dans la correspondance et ailleurs. Il n'est donc pas sans intérêt de se demander si ces problèmes le préoccupaient déjà à l'époque où il écrivait *Jean Santeuil* et si les grands thèmes linguistiques qui s'épanouiront dans *la Recherche* sont préfigurés dans ce roman de jeunesse.

Si l'on étudie le texte à ce point de vue, on constate que le nombre des observations linguistiques est assez important, mais que leur valeur est inégale : il y en a qui annoncent très clairement les développements ultérieurs alors que d'autres, amorphes et embryonnaires, ne laissent guère prévoir ce qui allait suivre. Ainsi, on y chercherait en vain des portraits ou des caricatures linguistiques détaillés et pris sur le vif comme seront ceux de Françoise, d'Odette, de Bloch, de Cottard, de Charlus, de Legrandin et de tant d'autres personnages du cycle où, comme disait Gide, « les moindres inflexions de leur voix sont perçues avec la netteté la plus vive »². *Jean Santeuil* n'est pas un roman au sens strict du terme ; comme l'auteur lui-même nous avertit dans l'épigraphe, « ce livre n'a

1. Cf. K.-D. Uitti, « *Le Temps retrouvé* : sens, composition et langage », *Romanische Forschungen*, LXXV (1963), p. 332-61.

2. *Journal des Faux-Monnayeurs*, 27 mai 1924.

jamais été fait, il a été récolté ». Il n'a pas de cohérence interne ou de structure ; les personnages ne sont pas étudiés en profondeur et leurs idiosyncrasies linguistiques restent à l'état isolé, ne s'intègrent point dans un portrait global. Toujours est-il qu'on y trouve une série de fines notations concernant des particularités phonétiques, grammaticales et lexicales. Plusieurs personnages se caractérisent par des traits de prononciation individuels ou régionaux. M. Beulier, professeur de philosophie — modelé sur Alphonse Darlu dont l'enseignement, au lycée Condorcet, exerça une profonde influence sur la formation intellectuelle de Proust¹ — étonne Jean par son accent bordelais extrêmement prononcé : il dit « 'phi-lô-sô-phie', 'ni-ai-zeu-rie', en marquant autant l'une que l'autre les quatre syllabes » (I, p. 241)² ; de même il a tendance à prononcer des mots comme *colonies*, *verroteries* avec des [o] fermés, nuance que l'auteur marque par un accent circonflexe (I, p. 244). Rustinlor, maître d'études au lycée Henri IV, prononce le mot *poète* d'une manière particulièrement énergique que Proust transcrit comme *pô-bett* (I, p. 127) ; il faut ajouter que Rustinlor est poète lui-même, ce qui explique la force articulatoire avec laquelle il appuie sur le terme. Au cours du procès Dreyfus, Jean écoute « avec un sourire sympathique certaines petites particularités de la manière de parler du colonel Picquart (une certaine manière par exemple de dire 'sécrets', au lieu de secrets) » (II, 147), alors que le lieutenant Marengo peste contre un soldat en prononçant *diable* avec « un *a* très fermé » (*sic*) (I, p. 227). Il y a aussi un jeu de mots à base phonétique, précurseur des calembours qu'affectionnera le docteur Cottard : lorsque Jean dit d'une certaine femme qu'elle a « des cheveux filasse », son interlocutrice l'interrompt : « 'FILLASSE', dit M^{me} de Thianges en se tordant » (III, p. 48).

Proust note aussi des idiosyncrasies lexicales et grammaticales, tantôt triviales, tantôt plus significatives. L'oncle de Jean imite celui-ci en faisant apporter des « faifaises » (I, p. 211). Ailleurs, la répétition de certains mots-clés ouvre d'intéressantes perspectives psychologiques et esthétiques : « Il y a des moments où on se sent un peu triste en voyant que ce qu'il y a de plus immatériel en nous trace en nous comme ce qui est matériel son sillon, et que les marques en restent, que le vieux philosophe a ses tics pro-

1. Cf. G.-D. Painter, *Marcel Proust. A Biography* (2 vols., Londres, 1961-65), vol. I, p. 202.

2. Édition utilisée : Paris, NRF, 1952.

fessionnels comme le vieux forgeron. Balzac peut nous paraître un peu artificiel quand il fait toujours répéter à un notaire (Grande-Bretèche) les mots d'acte, etc. Et pourtant c'est une vérité dont elle pourrait être l'allégorie » (II, p. 146). Sur le plan grammatical, l'inanité d'un tutoiement qui a survécu à l'intimité où il avait pris naissance suggère une comparaison peu réussie : l'ancien beau-frère de M. Santeuil continue à lui dire *tu* bien qu'il le voie à peine deux fois par an, « comme vous portez toujours sur vous une montre, don d'une personne avec qui l'on n'a plus aucune relation » (III, p. 26). Plus remarquable est une autre image qui se trouve dans le portrait d'une jeune poétesse, la vicomtesse Gaspard de Réveillon, modelée sur la comtesse Anna de Noailles, grande amie de Proust¹ : « son don merveilleux... se marquera... par le choix exquis et involontaire de ces adjectifs qui lui arrivent, tous plus beaux les uns que les autres, tandis qu'elle parle, comme ces figures de cotillon qu'une personne placée dans la coulisse passe au conducteur, choix qui semble le comble de la prétention et peu fait pour la conversation, comme tout poète qui fait un article de journal écrit avec préciosité » (II, p. 311). Dans *la Recherche*, Proust reviendra à plusieurs reprises sur ces contrastes de ton et de registre entre style littéraire et langue parlée².

Un des grands thèmes linguistiques de Proust, la mystique des noms propres, est également amorcé dans *Jean Santeuil*. Ce thème, qui symbolise l'écart tragique qui sépare toujours l'imagination de la réalité, est une des constantes de la pensée proustienne : ébauché dès *Les plaisirs et les jours*, comme l'a bien remarqué André Gide³, il sera approfondi dans *Contre Sainte-Beuve* pour atteindre son apogée dans le cycle, notamment dans le célèbre passage sur le train de Balbec, « le beau train généreux d'une heure vingt-deux, ... magnifiquement surchargé de noms »⁴. *Jean Santeuil* marque une étape importante dans l'évolution de ce thème. C'est sur-

1. Cf. Painter, *o. c.*, vol. I, p. 205.

2. Cf. en dernier lieu J. O'Brien, « Proust and 'le joli langage' », *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXX (1965), p. 259-65.

3. « En relisant *les Plaisirs et les jours* » : M. Proust, *Lettres à André Gide* (Neuchâtel et Paris, 1949), Appendice II, p. 116.

4. Édition de la Pléiade, tome I, p. 385-6. Sur le culte des noms propres chez Proust, voir dernièrement V.-E. Graham, « Proust's Alchemy », *Modern Language Review*, LX (1965), p. 197-206, et son livre, *The Imagery of Proust* (Oxford, 1966), p. 32-33 et *passim*. Cf. aussi J. Pommier, *La Mystique de Marcel Proust* (Paris, 1939) et J. Vendryes, « Marcel Proust et les noms propres », *Choix d'études linguistiques et celtiques* (Paris, 1953), p. 80-88.

tout le nom de Fontainebleau qui donne le branle à l'imagination du jeune écrivain, en lui inspirant des réflexions sur le caractère « unique, vivant », la « personnalité » des lieux, l'« individualité symbolisée par leur nom ». Fontainebleau, par exemple, lui apparaît comme un « nom doux et doré comme une grappe de raisin soulevée » ; les lettres qu'on y met à la poste portent « comme une obscurité de sous-bois, ce nom glorieux et doux Fontainebleau » (II, p. 317-8). Ailleurs, c'est le rapport des noms propres avec le thème central de l'œuvre entier de Proust, celui du temps et de la mémoire¹, qui intrigue l'auteur. Il le formule une première fois dans une image d'un goût assez douteux : « Un nom qui contient de la voix de ma mère, du temps même en train alors de s'écouler, de mon collègue, du charme non pas de la jeunesse, mais de ma jeunesse. Ce nom je le vénère, il contient pour moi plus de divin, d'irréalisable à n'importe quel artiste ou philosophe, que la relique qui contiendrait du sang du Christ » (I, p. 184). Le même motif revient, vers la fin du livre, dans une autre image : « le nom prêt à être accueilli par la mémoire ouverte, eût été comme ces épaves glissantes qu'aucun clou ne peut accrocher, renvoyées par le reflux du doute sur la mer de l'inconnu, en proie à des remous sans nombre » (III, p. 35).

L'emploi de prénoms comme signe d'intimité fait l'objet d'une curieuse conversation entre Jean et Charlotte Clisette. Le jeune homme s'étant enfin décidé à prendre l'initiative, Charlotte « resta un instant sans rien dire comme un enfant qui avant de dire une phrase en allemand, donne avant de la prononcer sa place anticipée à chaque mot : 'Croyez-vous, Jean, qu'il soit cinq heures ?' Il lui semblait qu'en formant son nom sa bouche le touchait » (III, p. 252-3). On retrouvera la même situation et, sous une forme incomparablement plus efficace et plus mûre, les mêmes images dans une conversation du narrateur avec Gilberte aux Champs-Élysées dans la troisième partie de *Du Côté de chez Swann* qui, on se rappelle, porte le titre significatif : « Noms de pays : le nom »².

L'intérêt que Proust devait prendre plus tard aux questions philologiques

1. Sur les images proustiennes ayant trait à ce thème, voir E. Gülich, « Die Metaphorik der Erinnerung in Prousts *A la recherche du temps perdu* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LXXV (1965), p. 51-74, et mon article, « Images of Time and Memory in *Jean Santeuil* », *Currents of Thought in French Literature. Essays in Memory of G. T. Clapton* (Oxford, 1966), p. 209-26, ainsi que mon livre, *The Image in the Modern French Novel* (réimpr. Oxford, 1963), p. 208-17.

2. Tome I, p. 403-4.

et étymologiques transparaît déjà dans plusieurs passages de *Jean Santeuil*. Dans l'introduction du roman, l'écrivain C. — l'auteur de *Jean Santeuil* — corrige le cahier de français de la fille de son hôte et critique l'enseignement de la langue maternelle : on apprend aux enfants soit des inepties, soit des textes qu'ils ne peuvent comprendre : on leur fait étudier *le Bourgeois gentilhomme* où ils lisent attentivement des mots turcs, croyant apprendre autant de termes français (I, p. 48). Il y a aussi dans le livre un amateur d'étymologies, le romancier Traves, dont certains aspects sont calqués sur Anatole France et préfigurent Bergotte ¹, mais dont les goûts philologiques rappellent le curé de Combray et le professeur Brichot. La conversation de M. de Traves est tout à fait dépourvue de notions abstraites et d'idées générales ; en revanche, « un fait, le sens qu'avait autrefois un mot, l'usage d'où ce mot dérivait, les raisons de fait pour lesquelles on ne pouvait croire que ce fût dans tel sens que l'eût entendu tel écrivain, l'époque à laquelle on pouvait attribuer tel objet par le style qu'on y remarquait, le rapprochement avec d'autres objets semblables, sur tout cela il était inépuisable » (II, p. 14).

Il y a aussi quelques remarques au sujet de langues étrangères. L'écrivain C. s'amuse à faire des plaisanteries en breton, comme un enfant qui commence à savoir nager (I, p. 49). Vers la fin du roman, on trouve un croquis un peu fantaisiste d'une certaine Miss Smitson dont l'exotisme intéresse Jean de la même façon que celui des phoques des mers d'Islande ou des girafes de Numidie : il goûte « la saveur spéciale de ce poème si particulier que la nature écrit en chair, en cheveux, en accent, en parfum de thé ou en esprit d'association et qui s'appelle une Anglaise, où ce que dit le teint, ce que dit la couleur des yeux, ce que dit la manière de prononcer, ce que dit la robe, ce que dit l'esprit poétique, le sens pratique, est si bien d'accord, si heureusement composé » et évoque la Tamise, le pays de Galles, Burne-Jones... et des sociétés de tempérance ! « Son nom même, antique création galloise, lui plaisait infiniment, surtout si elle voulait bien le prononcer. Il lui demandait vingt fois de dire les mots *belle, Trouville, Bretagne (sic)*, et goûtait à écouter cette précieuse musique locale une de ces joies raffinées qui ont la vivacité ravissante des joies les plus simples » (III, p. 63-64). On voit dans ce portrait les amorces de cette anglomanie qui sera un des traits caractéristiques du langage d'Odette, de Bloch et d'autres personnages de *la Recherche*.

1. Cf. Painter, *o. c.*, vol. I, p. 203.

La conversation mondaine, dont le mécanisme sera démonté et satirisé dans d'innombrables passages du cycle, fait déjà l'objet de plusieurs observations pénétrantes. Celle du romancier Traves, par exemple, se signale par l'enchaînement logique des mots, mais n'a rien de brillant : « chez ceux dont l'art est d'écrire la parole est bien plus simple » (II, p. 13). Pour certains mondains, la conversation n'est « qu'un jeu où le coup de l'adversaire est une occasion de placer son pion » ; tel le baron de Berlinges qui cesse d'écouter dès que la phrase de son interlocuteur devient un peu longue et ne se prête plus à une réponse facile. Le même baron s'efforce de cacher son ignorance en répondant à ce qu'il ne comprend point, même s'il s'agit d'une affaire grave, « par un sourire exaspérant pour l'interlocuteur, imitant en cela ces étrangers qui, écoutant une pièce de Molière ou de Musset, restent tout le temps de la représentation le sourire à la bouche, de peur qu'une des innombrables finesses dont le dialogue est sans doute semé pût paraître leur avoir échappé. » Mais de pareilles erreurs sont assez rares, car, « à la façon des sourds pour qui les paroles prononcées sont perdues mais qui suivent la conversation les yeux fixés sur la bouche de l'interlocuteur, le baron... ne perdait pas de vue la figure de celui qui parlait, de façon à voir l'expression grave ou plaisante des yeux qui l'avertissait si les paroles dont il ne pouvait saisir le sens devaient être prises comme un badinage ou sérieusement » (III, p. 32-3). En lisant cette caricature, on pense immédiatement à certaines manies du docteur Cottard.

Sur un plan plus général, Proust insiste sur l'universalité et l'immuabilité foncière de la faculté linguistique, sur le fait qu'au-dessous de toutes les variations dans l'espace et dans le temps, il existe un fond commun sous-jacent. « Un langage d'aujourd'hui », affirme-t-il, « reconnu dans un chant de l'*Iliade* et la similitude d'une crise de l'histoire d'Égypte avec les événements actuels achèvent de nous montrer que telle substance qui fait le fond de l'humanité, souvent invisible et comme interrompue, ne meurt pas cependant et se retrouve là où on s'y attendait le moins » (I, p. 34). Ailleurs, l'auteur souligne la valeur éducatrice de certains exercices de lycée qui, en nous obligeant à « dévêtir une pensée de toutes les formules convenues, de toutes les élégances apprises, de tout le poncif ambiant à travers lesquels nous les (*sic*) apercevons involontairement, nous forcent à en saisir la réalité même et qui ont seulement pour objet les œuvres de tous les temps, l'univers et la vie, l'amour d'une reine ou l'histoire d'une alouette, l'ambition d'un aventurier. En faisant remonter

si haut ses origines, ils nous font connaître, pour la mieux respecter un jour, l'antique noblesse de notre langue » (I, p. 126).

Si l'on passe maintenant du domaine linguistique proprement dit à celui du style, on est frappé surtout par le grand nombre d'observations plus ou moins détaillées sur la nature et la fonction des images. On connaît l'extrême importance qu'attachait Proust à la métaphore et aux autres formes du langage figuré ; n'a-t-il pas déclaré, dans son article sur le style de Flaubert : « Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style » ? Dans un passage souvent cité de *la Prisonnière*, où le narrateur critique les images trop écrites dont Albertine se sert en parlant, il va même jusqu'à appliquer l'adjectif « sacré » à l'usage pour lequel de telles images lui semblent réservées ¹. On sait que dans *la Recherche*, la métaphore est indissolublement liée au processus de la mémoire involontaire et de la redécouverte du passé, comme l'auteur l'a expliqué lui-même dans un passage d'importance capitale du *Temps retrouvé* : « 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 ; même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » ².

Dans *Jean Santeuil*, Proust n'a pas encore élaboré une théorie cohérente de l'image et de ses fonctions dans l'œuvre littéraire ; il n'en est pas moins clair qu'il a déjà beaucoup réfléchi sur le problème. La plupart de ses remarques sont d'ailleurs assez négatives : plutôt que d'exalter l'image, il met en garde contre les dangers et les abus que comporte le « démon de l'analogie ». M. Beulier, par exemple, exhorte Jean à éviter toute image oiseuse

1. Tome III, p. 129.

2. Tome III, p. 889. On a souvent cité cette phrase sous une forme différente. Selon les éditeurs du texte paru dans la Bibliothèque de la Pléiade (voir la note aux pages 1135-1136), la phrase se terminait, dans la première version manuscrite, par les mots : « et les enchaînera par le lien indestructible d'une alliance de mots. » Par la suite, « Proust a donné à la fin de cette phrase un développement nouveau par l'insertion d'un béquet ; la phrase nouvelle s'arrête au mot *métaphore*, suivi d'un point, et le béquet se continue par *La nature ne m'avait-elle*. Il semble donc que, bien qu'il n'ait pas biffé la fin de la phrase de son premier texte (depuis *et les enchaînera* jusqu'à *alliance de mots*), Proust ait voulu la supprimer ».

ou postiche : « Il faudra soigneusement bannir toutes ces métaphores, toutes ces images qui, mieux choisies que les vôtres, peuvent plaire au poète, mais que même alors la philosophie ne tolère pas. Mais même pour le professeur de lettres, ne grossissez pas la voix pour dire des banalités » (I, p. 244). M. Beulier pratique le même principe dans son enseignement : Jean « ne trouva dans toute la leçon aucune de ces images splendides et parfumées auxquelles il aurait pu pendant cette rude course intellectuelle faire halte comme auprès d'un reposoir de fleurs » (I, p. 241). Mais le jeune homme est exposé à d'autres influences et ébloui par d'autres modèles. Dès son entrée au collège, il s'« épanche fiévreusement » dans ses devoirs français qu'il émaille, « pour faire admirer l'étendue de ses lectures, d'images empruntées aux poètes qu'il lisait » (I, p. 115). Aussi est-il surpris d'apprendre que selon Gautier, « La fille de Minos et de Pasiphaé » était le seul beau vers qu'il eût jamais trouvé chez Racine. « Habitué jusqu'ici à estimer les vers d'après la richesse de leur sens non moins que l'éclat de leurs images, il éprouvait à entendre célébrer par-dessus tous celui-ci, où il n'y avait ni idée ni image, cette surprise joyeuse que nous éprouvons chaque fois qu'une parole neuve vient changer pour nous la face du monde ou les termes du problème de la pensée » (I, p. 129). Chez Gautier lui-même, « certaines phrases retentissantes à la fois et imagées » le passionnent dans *le Capitaine Fracasse* (I, p. 178). Il s'enthousiasme aussi pour « les images brillantes, le style enflammé » de Leconte de Lisle (I, p. 123), tandis qu'il est un peu déçu par *Colomba* « où à tous moments une facétie venait empêcher la vague poésie des images de le ravir » (I, p. 196). Dans tous ces passages il s'agit de lectures et d'impressions de jeunesse dont on retrouvera des échos dans *Combray* lorsque le narrateur décrit l'effet que produisaient sur lui les « merveilleuses images » de Bergotte, des images qui faisaient « exploser » jusqu'à lui des beautés insoupçonnées (I, p. 94-5).

La critique de Proust se dirige aussi contre un autre abus : l'emploi de métaphores et de comparaisons affectées ou prétentieuses dans la langue parlée. Ainsi il fait dire à un professeur de l'École des Sciences politiques, à propos du style d'Anatole France : « ce n'est pas viril, passez-moi la comparaison, il y a plus de nerfs que de muscles » (III, p. 23). Le même professeur se moque de la façon imagée dont s'exprime un de ses collègues : « Cette orchestration *fouillée de main d'ouvrier*, l'image est un peu hardie, je le veux bien, cela ne s'écrira pas, ni vous ni moi ne nous risquerions même à le dire ni, disons-le franchement, ne l'aurions

trouvée » (III, p. 25). Quand le peintre Bergotte — on se rappelle que Bergotte est peintre et non pas écrivain dans *Jean Santeuil* — écoute un morceau de musique, il trouve tout de suite une « sentence dorée » pour exprimer son admiration (« Ah ! il y a un crépuscule, dans votre musique ! Le moment où décidément la lumière baisse, ah ! on est inquiet »). Il note au hasard les passages qui comportent « une épithète curieuse, ou une jolie comparaison. Quand il en avait comme cela marqué un ou deux, il cessait d'écouter le reste du morceau » (III, p. 196-7). Le style imagé de certains personnages de *la Recherche*, Bloch, Legrandin et d'autres, se trouve déjà en germe dans de tels passages.

Il y a aussi quelques observations plus générales sur le langage figuré. Les choses aussi bien que les mots sont susceptibles de changer leur signification originale : « les objets qui furent aimés pour eux-mêmes autrefois sont aimés plus tard comme symboles du passé et détournés alors de leur sens primitif, comme dans la langue poétique les mots pris comme images ne sont plus entendus dans leur sens primitif » (III, p. 279). « Le jardinier qui aime ses fleurs et en parle d'une façon imagée » est une abstraction, une idée préconçue qu'on est surpris de rencontrer dans la vie de tous les jours (I, p. 33). Chez les écrivains mondains, le snobisme, le plaisir d'être fêté chez les grands, dessèche l'inspiration créatrice : « cette préoccupation donnait à sa pensée quelque chose de durci, d'où les idées, les images, cette sorte d'allégresse qui le conduisait vers un endroit où il pût travailler ne pouvaient plus sortir » (III, p. 300).

Un autre passage du roman indique que Proust était déjà pleinement conscient de l'ambiguïté inhérente au terme « image » qui, selon les contextes, peut signifier « ressemblance, symbole, figure » ou bien « représentation, impression des objets dans l'esprit ». C'est dans ce dernier sens qu'il faut le prendre dans une comparaison qui sera reprise dans *Combray* : « C'est roulées pour ainsi dire dans cette image qu'il emportait ses pensées, comme un jeune pêcheur rapporte au soleil sans qu'il en souffre, sous un lit frais d'herbe, de l'herbe arrachée au fond de l'étang où il l'a pris, le poisson qu'il vient de pêcher » (III, p. 299). En développant cette idée l'auteur se rend compte de la nécessité de préciser le sens où il prend le mot « image » : « Une fois devant son papier il écrivait ce qu'il ne connaissait pas encore, ce qui l'invitait sous l'image où c'était caché (et qui n'était en quoi que ce soit un symbole) et non ce qui par raisonnement lui aurait paru intelligent et beau » (III, p. 301).

Dans *Jean Santeuil*, Proust ne théorise pas seulement au sujet des

images : il en crée des centaines, quoique de valeur très inégale. On a même estimé que la densité relative de l'élément métaphorique est plus grande dans ce roman que dans *la Recherche*¹. « Plus que jamais », affirme André Maurois dans sa préface, « dans cet ouvrage de jeunesse, nous comprenons combien Proust pensait spontanément et naturellement par images » (I, p. 23). Parmi ces innombrables métaphores et comparaisons plus ou moins réussies, il y a toute une série qui concernent les mots, la voix humaine ou d'autres phénomènes linguistiques. Les mots jaillissent comme des éclairs (I, p. 283) ; ils volent comme des flèches (III, p. 20) ; ils portent comme des coups et gagnent les membres comme un poison (I, p. 308) ; il y a des paroles de feu qui allument les désirs étouffés (I, p. 129) ; il y en a qui vous caressent et vous apportent une brise délicieuse d'admiration (II, p. 107), et d'autres qui anesthésient la conscience comme une petite dose de morphine (III, p. 59). Un autre motif qui revient plusieurs fois est celui des mots emportés ou engloutis. Les paroles que Jean avait dites à son père « avaient été tournées aussitôt dans le sens de sa fureur comme un fleuve irrité emporte... les branches... » (I, p. 304) ; des mots passent d'une barque à l'autre, « portés sur cet immense silence qu'elles faisaient palpiter, comme une mouette qui bientôt a disparu » (II, p. 211) ; le sommeil mêle « de son eau aveugle et montante un mot dépourvu de son sens avec le sens d'un mot déjà englouti » (I, p. 308). On trouve aussi des personnifications plus hardies. Les plus banales paroles ont une « personnalité mystérieuse » (III, p. 255) ; les mots crient doucement « sur les vieux gonds de l'habitude » (III, p. 58) ; nous faisons dire facilement à certaines paroles, « comme à des entre-metteuses complaisantes », ce que nous avons envie d'entendre (II, p. 98).

La voix humaine inspire aussi un certain nombre d'images. Un orateur à la Chambre, prêt à se lancer dans un discours, a la voix forte, « presque énorme, une émotion inouïe y tremble et la fait remuer. C'est la rame traînante aux côtés de la barque et qui tremble au fil de l'eau » (I, p. 319). Les paroles « pleines d'âme et de signification jusqu'au bord émeuvent celui même qui les prononce et qui sent qu'il se révèle,

1. Voir la thèse dactylographiée d'Elfi Zeblewski, *Prousts Bildersprache in « Jean Santeuil »* (Marburg, 1957) et son article, « Zur Bildersprache in Marcel Prousts *Jean Santeuil* », *Die Neueren Sprachen*, N. F., vii (1958), p. 324-37. Je tiens à remercier le professeur H. Flasche d'avoir bien voulu me prêter la thèse de M^{lle} Zeblewski. Cf. aussi mon article cité ci-dessus, n. 9.

jusqu'à faire trembler sa voix comme un vase qu'une liqueur trop brûlante fêlé légèrement » (III, p. 150). Une voix familière entendue au téléphone — expérience qui bouleversera le narrateur de *la Recherche* dans un passage célèbre du *Côté de Guermantes* — déclenche déjà dans *Jean Santeuil* une suite d'images assez disparates : « tout contre lui, si douce, si fragile, si délicate, si claire, si fondue, un petit morceau de glace brisé, la voix de sa mère... où semblent couler par en dessous des pleurs, tous les chagrins soufferts depuis quelques années qui ne cessent de circuler dans cette voix... de la douceur qui se brise et fond si doucement à l'oreille, au cœur » (II, p. 179-81).

Moins nombreuses et moins intéressantes sont les images où un phénomène linguistique joue le rôle non de « comparé » mais de « comparant ». La vie humaine, par exemple, ressemble à « l'alphabet dans lequel nous apprenons à lire et où les phrases peuvent bien être n'importe lesquelles, puisqu'elles sont toujours composées des mêmes lettres » (II, p. 11-2), tandis qu'un roman pas encore écrit « l'est de toute éternité dans le cerveau de l'homme, et sans doute il l'a déjà été sur les pages où, par cette sorte d'encre sympathique qu'est la pensée, il se décalque » (II, p. 107).

Jean Santeuil contient aussi plusieurs observations sur le style littéraire en général et sur celui d'écrivains particuliers. Parmi ces derniers, c'est Théophile Gautier qui suscite les commentaires stylistiques les plus explicites. On a déjà vu que Jean se passionnait pour « certaines phrases retentissantes à la fois et imagées » du *Capitaine Fracasse*. Le même passage énumère plusieurs autres procédés de style qu'il goûtait dans le même roman. Ce qui l'y enchantait, « c'était la possibilité permanente des phrases les plus belles qu'il soit donné à l'homme d'entendre, pensait-il... il n'était pas possible que certains mots comme 'ainsi qu'il appert de', certaines manières archaïques de dire comme 'le bon Homerus', l'emploi de certains mots rares comme 'adonisé, olympiquement'... ne lui causassent une sorte d'ivresse, ... que dès un commencement de phrase du même genre, un autre 'ainsi qu'il appert', un autre 'comme dit Homerus', il ne fût saisi d'angoisse, attendant la phrase divine qui allait venir » (I, p. 178).

Un problème qui intéresse l'auteur tout particulièrement est le rapport entre l'œuvre littéraire, la correspondance et la conversation d'un grand écrivain. Dans certains cas, il y aura un rapport très étroit entre ces trois modes d'expression : « L'habitude du travail peut faire

que la causerie, que la correspondance soient comme des mécanismes inférieurs entraînés dans le vaste mouvement des organismes plus grands et plus hauts et que la précision, l'élégance, l'esprit mènent d'un doigt, sans même y penser, la conversation et la correspondance ». Ailleurs, au contraire, « il peut se faire que le travail cérébral s'amorçant uniquement dans la solitude pour cette fin spéciale, le langage intérieur suivi par la plume ne s'amorce pas pour la conversation, inverse de ce qui arrive pour les grands causeurs qui n'ont pas de talent en écrivant. » On constate un pareil décalage chez deux romanciers auxquels Proust consacra des pages importantes dans ses ouvrages ultérieurs, Balzac et Flaubert : « cela doit arriver surtout pour ces grands écrivains qui, fixés toujours sur la réalité, écrivent pour elle et n'ont jamais une forme qu'ils perfectionnent, comme Balzac, ou dont la réalité littéraire — une forme qui les fascine — comme Flaubert, est si intérieure qu'elle ne peut s'appliquer dans la conversation ou dans la correspondance, de sorte que leur correspondance donne cette matière brute dont ils extraient la beauté et par moment en effet on a une phrase d'eux qui se trouve coupée dans cette matière » (II, p. 247-8).

Tout au début du roman, le rapport entre l'œuvre d'un écrivain et sa correspondance est analysé dans une image intéressante : le romancier C. considère les lettres d'amitié comme « des sortes de paratonnerres qui tirent à l'esprit son électricité et ne lui permettent pas de s'accumuler jusqu'à ces véritables orages intérieurs où peut seulement jaillir le véritable éclair du génie, où la parole humaine prend une puissance qui la fait retentir au loin comme le tonnerre » (I, p. 38-9).

Que l'on aborde *Jean Santeuil* du point de vue des personnages, de l'action, du style, des idées — y compris celles sur le langage, que nous venons d'examiner — ou sous n'importe quel autre angle, on arrive toujours à la même conclusion. Comme a bien dit un critique, « le principal plaisir qu'on prend à lire *Jean Santeuil* naît de ces promesses, souvent répétées, du chef-d'œuvre futur »¹. Malgré tous les tâtonnements, les immaturités et les négligences, les éléments sont souvent là, mais ils sont là sous une forme rudimentaire et incohérente, sans organisation ni structure, sans un plan architectural où ils puissent s'intégrer et fonctionner. *Jean Santeuil* n'est pas un chef-d'œuvre, pas même l'ébauche

1. R. Pomeau, « *Jean Santeuil* et le temps retrouvé », *Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse*, VI, 1-2 (1957), *Littératures V*, p. 59-66 : p. 64.

d'un chef-d'œuvre ; c'est un document inestimable pour le long processus de maturation qui, à travers *Contre Sainte-Beuve* et d'autres essais, devait finalement aboutir à *la Recherche*. C'est à ce processus que pensait Proust lorsqu'il écrivit, dans un passage mémorable du *Temps retrouvé* : « cet écrivain... devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde » (III, p. 1032).

Stephen ULLMANN.