

Title	Le drame du coucher dans la Recherche
Sub Title	『失われた時を求めて』における「就寝のドラマ」について
Author	牛場, 暁夫(Ushiba, Akio)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2005
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.89, (2005. 12) ,p.126(191)- 141(176)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	立仙順朗教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00890001-0141">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00890001-0141</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Le drame du coucher dans la *Recherche*

(本稿は、平成 17 年 5 月 4 日に筆者がエコール・ノルマル・シュベリウールに  
付属する Institut des textes et manuscrits modernes で行った講演の原稿である)

USHIBA Akio

Le drame du coucher était jusqu'à maintenant considéré comme l'épisode où le baiser du soir revêt une dimension sacrée et a un caractère miraculeux comme l'« hostie »(Sw.13). On s'aperçoit aussi du caractère oedipien et du sentiment de la culpabilité du héros envers la mère. On y voit aussi le commencement de la convergence de la mère et d'Albertine, ou bien encore « le premier apprentissage » de l'altérité de sa mère.

Mais, le long dénouement de ce drame montre un autre aspect plus imprévisible et plus riche : ce drame, qui se déroule d'abord au niveau de l'intériorisation affective et amoureuse, finit par prendre un autre ton de théâtralisation et de dramatisation. L'on commence à lire des expressions comme « décor strictement nécessaire », ou bien « drame de mon désabillage » (Sw.43). Des vêtements et la lumière contribuent à ces effets dramatiques. A la fin, le jeune héros finit, grâce à la lecture de *François le champi*, par se sentir libéré et distinct de l'angoisse due à l'absence de la mère qui ne lui donne plus le baiser du coucher. En fait, la voix de la mère qui lit *François le Champi* au héros à la fin de ce drame et qui lui donne la première émotion littéraire du roman en le calmant, est souvent décrite par des mots comme « phrase » et « accent ».

Comme nous allons le constater, cette voix résonne comme un signe

d'encouragement et d'exhortations adressés à son fils au long de la *Recherche*. En effet, cette voix se fait entendre, lors des dévoilements des oeuvres de Vinteuil, de Bergotte et d'autres oeuvres importantes. En écoutant cette lecture, le héros fait le premier apprentissage des oeuvres.

La mère lit ainsi *François le Champi* qu'a choisi pour l'anniversaire du héros la grand-mère pour la qualité du style et le moral, mais celle-là le lit presque toute la nuit en sautant les scènes d'amour. Moins que le récit linéaire et consécutif, ce sont plutôt des accents, des phrases et des morceaux qui donnent au héros des impressions littéraires. La mère trouve l'accent fondamental de Georges Sand et le transmet au héros en y ajoutant son interprétation propre au héros par la voix : « Si ma mère était une lectrice infidèle, c'était aussi, pour les ouvrages où elle trouvait l'accent d'un sentiment vrai, une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation, par la beauté et la douceur du son ». Tout en respectant l'essentiel du texte, elle sait y ajouter un point de vue bien à elle.

Dans ce passage, l'on peut entendre le mot accent se répéter trois fois, y compris le mot accentuation, et le mot phrase deux fois. Le mot accent est aussi souligné dans le passage suivant : « elle retrouvait pour les (c'est-à-dire, tendresse naturelle et ample douceur de la phrase) attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas »(42).

Ainsi le mot accent est-il le secret d'une lecture pleine d'émotion littéraire. D'ailleurs, chez Bergotte aussi le mot accent, qui se répète à plusieurs reprises aussi pour indiquer son secret est considéré comme étant « le plus irréductible des phrases »(543). Souligner ainsi accent et phrase chez Geroges Sand est tout à fait judiciable, parce que, comme l'indique Nicole Mozet, George Sand a rédigé *François le Champi* en faisant attention à l'oralité du style dans le but de raconter aux paysans du Berry.

Ce qui compose une autre caractéristique de cette scène, c'est le fait

que cette lecture s'exprime aussi par des termes musicaux : comme l'indique la citation ci-dessus, la mère retrouve l'accent pour « attaquer » l'accent cordial de la phrase. Le verbe attaquer veut dire ici « en commencer l'exécution musicale ». Et juste avant ce passage, on peut lire l'expression comme « phrases qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité ». Or le mot registre a aussi une signification musicale : « chacun des étages de la voix d'un chanteur, quant à la hauteur des sons ». Et la mère bannit de sa voix toute affectation qui aurait empêché le flot puissant d'être bien « reçu » par le héros(42).

Dans le Cahier 6, la lecture de *La Mare de Diable* de George Sand faite par la mère était déjà exprimée comme étant celle d'un piano. Dans *Contre Saint-Beuve*, Proust décrit aussi que « l'élément fondamental » du roman est « un air de chanson » qu'il entend à travers le style et que le talent littéraire consisite à mettre au jour cette musique intérieure. Le vrai appel qu'adresse la mère prend donc la forme des mots accent, phrase et il devient ainsi musical.

Ce qu'il faut noter surtout, c'est le fait que le héros à qui l'appel profond de la mère continue aussi de s'adresser, ne reste pas toujours passif et réduit à un exercice solitaire de la conscience : à la fin de *La Recherche* le héros finit par réagir à cette voix d'une façon constructive. Cette fois, le héros devenu le narrateur ne se contente plus d'écouter passivement la lecture faite par la mère, réentendue grâce à la mémoire involontaire ; il essaie de l'utiliser à sa manière pour la création littéraire qu'il entame. La quatrième mémoire involontaire peut-être la plus riche, du moment que celle-ci étant « même le but de ma vie et peut-être de l'art »(Tr. 465) permet au narrateur de réentendre la lecture de la mère ; mais ayant déjà entendu plusieurs fois des appels à travers des oeuvres d'art comme nous allons le constater, il est alors déjà mûr artistiquement et prêt à se servir lui-même des accents et des phrases pour enfin les utiliser à son propre gré(459).

Pour décrire ce passage important, le narrateur utilise aussi le mot accents quatre fois et trois fois le mot phrases ; mais ici c'est plutôt le narrateur lui-même et non plus la mère qui se sert activement du mot accent. Le narrateur ne reçoit plus la lecture de la mère avec une distance contemplative, il ne se contente plus d'une simple réception : « par de tels accents, par de tels mouvements de physionomie, eussent-ils été vus dans sa plus lointaine enfance, la vie des autres était représentée en lui(écrivain futur) et, quand plus tard il écrivait, viendrait composer d'un mouvement d'épaules commun à beaucoup, vrai comme s'il était noté sur le cahier d'un anatomiste» (Tr. 479). Ici la découverte, devenue plus active, est quelque chose à se construire.

Ainsi dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur s'aperçoit de la nécessité de « créer la vraie vie », en répétant toujours ainsi les mots accent, phrase adressés par la mère, mais en s'appuyant en même temps sur l'esprit créateur et libre du narrateur(475).

Dans la version primitive du roman, ce passage crucial de la lecture à l'écriture avait formé une seule unité continue, mais comme l'étude de Volker Roloff le montre, la première partie est coupée à l'époque où l'on préparait l'impression de *Du côté de chez Swann* pour être insérée plus tard dans le manuscrit du *Temps retrouvé*.

Et j'ajoute le fait que le lexique du théâtre abonde aussi dans ce passage : « Le Bal de têtes », « affublé », etc.

Après le drame du coucher, la mère continue d'adresser des phrases sous forme de citations de Mme de Sévigné et de Racine dans des lettres adressées au héros dans tout en effaçant progressivement sa présence réelle surtout après l'installation d'Albertine dans l'appartement de Paris. La mère n'apparaît presque plus et d'ailleurs la grand-mère meurt dans *Sodome et Gomorrhe I*.

Et le drame du coucher porte déjà en germes cet affaiblissement de la mère et cette disparition de la grand-mère, parce que à Combray celle-là

était rentrée très « souffrante »(I.39) de la librairie de Jouy-le-Vicomte et que le héros a pensé à faire apparaître à celle-là « un premier cheveu blanc » et « une première ride »(I.38).

Aussi le drame du coucher commence-t-il par des appels de la mère qui est en quelque sorte une invitation à la création et finit-il par des réponses du narrateur qui y participe d'une façon constructive. Concernant le drame du coucher, le renversement des rôles entre les personnages principaux, c'est-à-dire la mère et le héros, a lieu ainsi à longue échelle. A propos du roman qu'il commence à rédiger, le narrateur écrit dans *Le Temps retrouvé* que la lecture consiste en un acte de création(458).

Et ce processus intersubjectif et dynamique se déroule à échelles diverses tout au long de la *Recherche*. Regardons, ou plutôt écoutons cette série de mise en scène répétée.

La grand-mère, mère idéalisée et idéaliste, initie elle aussi le héros à l'art presque de la même manière : la mise en scène de ses initiations ressemble beaucoup à celle de la mère : la grand-mère, elle aussi, adresse accent, phrase, chant et registre au héros deux fois lors de son agonie(G. 636,640). De même que la mère lit *François le Champi* pour que le héros reçoive bien sa lecture, de même la voix de la grand-mère souffrante se transmet au héros « avec cette prolixité, cet empressement, cette effusion » (640). Et cette scène est comparée après coup à plusieurs reprises avec une représentation théâtrale.

D'autre part, c'est souvent la grand-mère qui prépare de loin des représentations artistiques pour le héros : elle lui achète non seulement *François le Champi*, mais elle lui conseille d'aller voir Elstir. Et c'est elle qui obtient le billet de *Phèdre* pour le héros malgré l'opposition du père. Dans le Cahier 58, le narrateur décide d'aller au concert de *Parsifal* sur la suggestion de sa mère(TR.799).

## Bergotte

Bien que le style de Bergotte s'avère finalement ne pas être du temps, il sollicite aussi le héros à la création littéraire deux fois dans la *Recherche*. Les deux mises en scène, où le secret des livres de Bergotte se dévoile pleinement, ont des similitudes avec celles concernant *François le Champi*. Contrairement à Bloch qui considère l'oeuvre de Bergotte comme un « oracle delphique » (Sw.89), le héros, lui, échappe à l'interprétation abstraite de ses oeuvres. Comme l'indique Jean Milly, la référence à l'essentiel de l'art de Bergotte est faite, ici aussi, au niveau de la phrase et des accents, et non pas à celui du récit. Le narrateur écrit : « La phrase la plus simple s'adressait à moi avec une intonation attendrie » (Sw.95-96). L'accent est ici aussi considéré comme « éphémère et pourtant du plus profond chez l'écrivain et c'est cela qui portera témoignage sur sa nature » (543) et l'accent « n'est pas séparable de sa personnalité la plus intime ».

L'accent est « le plus irréductible des phrases » (543). Et des accents et des phrases sont aussi ceux de la famille de Bergotte. De même que l'accent est « familial » et surtout « doux », qualité devenue pour Bergotte un critérium de beauté et de vérité (547), de même celui de la lecture de la mère est, souvenons-nous, « cordial » (42).

Lorsque l'art de Bergotte s'épanouit pleinement, le narrateur utilise, six fois le mot accent et dix fois le mot phrase dans le deuxième passage, pour bien décrire son secret artistique (553-563). D'ailleurs, Jean Milly écrit à propos de Bergotte que « dans le discours écrit, ces effets oraux ne sont pas annulés, bien au contraire » (*La phrase de Proust*, Champion, 1983, p. 44).

Le déroulement linéaire et consécutif du récit est ici aussi évité ; le héros préfère que Bergotte « interrompait son récit » (94), et « J'étais déçu quand il reprenait le fil de son récit » (94). Dans le Cahier XIV f° 52 r°, on

peut lire plus clairement : « les livres que je préférerais de lui quand j'en connus plusieurs furent ceux où il y avait le moins de récit et le plus de phrases sur la beauté, sur l'éternelle illusion, sur la vanité de l'amour ».

A l'époque de *Jean Santeuil*, Proust analyse déjà des romans de Gautier d'une façon identique : « Et chaque fois que, en dehors de la trame du récit, il y avait une de ces réflexions, de ces phrases qui n'avaient pas de rapport avec la contingence du récit, il était plus particulièrement heureux » (JS.314, PM.175,187). Souvenons-nous du fait que la mère saute des scènes d'amour lors de la lecture de George Sand.

D'autre part, on peut constater, comme c'est le cas de la lecture de *François le Champi*, une constante référence à la musique à propos du style : le style de Bergotte, « chanter », est souvent décrit avec des expressions musicales : ce sont par exemple « air de musique », « flot caché d'harmonie », « prélude intérieur », « chant d'harpes » (Sw.93). L'oeuvre de Bergotte est comparée aussi avec une ouverture de Wagner.

De même qu'à la fin, le narrateur commence à rédiger son oeuvre en répondant enfin à la lecture de la mère, de même le héros essaie ici aussi, ne serait-ce que momentanément, de répondre à l'adresse faite par la phrase de Bergotte, tout en y ajoutant sa part de création : « je chantais intérieurement sa prose, plus *dolce*, plus *lento* peut-être qu'elle n'était écrite, et la phrase la plus simple s'adressait à moi avec une intonation attendrie » (95-96). Ainsi, bien qu'il soit d'habitude taciturne, le héros ne se contente-t-il pas seulement de contempler l'art, mais devenu actif et créatif ici aussi, il tente de créer sa propre voix, qui n'est pas toujours celle de Bergotte. Le héros commence déjà à imiter l'esprit fidèle mais créateur de la mère, qui a été constaté lors de sa lecture de *François le Champi*. Après avoir ainsi décrit les goûts littéraires de Bergotte et les réactions créatrices de la part du héros, le narrateur décrit d'ailleurs que le génie consiste dans « le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle



reflété »(545).

Le narrateur ne reste pas toujours à l'état d'une simple réception. Le 12 mars 1904, Proust écrit déjà à Mme de Noailles qu'il sait écouter ses « accents divins » et qu'il sait aussi « chanter le même cantique » lui-même (Cor.IV.85).

## Vinteuil

La sonate et le septuor n'expriment pas non plus quelque chose de métaphysique ni d'abstrait. Lorsque Swann entrevoit le secret de la sonate lors du concert de la soirée Saint-Euverte, elle n'est plus « l'hymne national » qui symbolisait l'amour de Swann et d'Odette. Ses oeuvres ne sont pas des morceaux de bravoure qui imposent et inculquent tel ou tel sens figé.

Lorsque Swann finit par percevoir le secret de la sonate à la septième audition, et qu'il réalise la fin de son amour pour Odette, l'appel de la part de sonate est brièvement exprimé ici aussi par les mots accent deux fois et phrase vingt fois. Par exemple : « Il y a dans le violon (...) des accents qui lui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert »(Sw.341). Ici Swann finit par entrevoir brièvement le secret artistique de Vinteuil.

Il en est de même pour le septuor. Lors de la scène du dévoilement qui se déroule dans le salon de Mme Verdurin de *La Prisonnière*, le narrateur se sert du mot accent sept fois et du mot phrase vingt-cinq fois pour décrire son secret. Dans ce passage aussi, l'accent est mis en valeur et considéré comme quelque chose d'« unique auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grands chanteurs de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme »(Pr.761). Dans la citation suivante, le narrateur met en relief le mot accent non pas seulement du point de vue technique, mais aussi pour son contenu et du point de vue de la vision : « (...) de toute la

puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond. Un accent, cet accent de Vinteuil, séparé de l'accent des autres musiciens, par une différence bien plus grande que celle que nous percevons entre la voix des deux personnes (...) »(760).

D'autre part, comme nous l'avons déjà constaté, le héros apprécie *François le Champi* et l'oeuvre de Bergette d'une façon discontinue et saccadée, mais cette réception particulière se répète dans le cas de Vinteuil aussi. De la sonate par exemple, c'est seulement de « la fin du dernier mouvement »(345) que parle le narrateur. Le septuor n'est pas non plus joué d'une façon suivie et continue : entre les mouvements musicaux il y a à chaque fois « un instant de repos » où des mondains échangent des impressions qui ne concernent pas toujours la musique(762).

Aux appels fondamentaux du septuor qui agissent sur le héros, celui-ci réagit activement comme dans les autres cas des oeuvres d'art : le héros, d'habitude silencieux, commence à prendre la parole en répondant directement aux morceaux de Vinteuil : « la phrase musicale avec laquelle je venais de m'entretenir »(762). Après avoir été fortement ému par le septuor, le héros, instruit et sollicité, commence par chercher lui-même les traits fondamentaux correspondants à la phrase et à l'accent dans des oeuvres littéraires cette fois-ci. Ainsi entame-t-il des pratiques sous forme de critique littéraire, en se basant sur l'exemple de la phrase-type de Vinteuil. Et il apprend cette fois-ci à Albertine l'importance de la phrase en disant comme suit : « ce sont encore des phrases-types de Vinteuil que cette géométrie de tailleur de pierre dans les romans de Thomas Hardy, etc. »(878). Et cette fois-ci Albertine, devenue soudainement cultivée, commence à avoir du goût littéraire et artistique grâce à l'enseignement du héros. Albertine, qui, elle aussi, parle si peu, participe oralement au mouvement général qui conduit à la littérature.

Après avoir bien saisi les traits fondamentaux de Vinteuil, le héros commence à percevoir l'essentiel des oeuvres littéraires. Autrement dit, il perçoit la sollicitation d'une phrase et d'un accent qui provoquent ses réactions propres et prend enfin une initiative active. Il n'y a plus ici d'acte individuel du volontarisme où le jeune héros tombe parfois.

Dans « un dimanche au Conservatoire » de 1895, Proust a déjà relaté la nécessité de projeter sur la musique les sentiments ou les désirs qu'elle inspire. Proust écrit dans cet article l'élévation de l'âme et le lien de sympathie active que produit la musique sur les auditeurs du parterre.

## Elstir et les autres

L'appel dissimulé dans des oeuvres d'art s'entend même dans des tableaux d'Elstir. Une aquarelle de la période de sa maturité, sa troisième époque, dans le salon de Mme de Guermantes « chante » au héros une phrase profonde qui commence à résonner, une fois que le héros en tant que spectateur-auditeur arrive à retourner « à la racine même d'impression » (G.712) : « Comme, dans un des tableaux que j'avais vus à Balbec, l'hôpital (...) semblait (...) chanter : « Il n'y a pas de gothique, il n'y a pas de chef-d'oeuvre, l'hôpital sans style vaut le glorieux portail », de même j'entendais : « La dame un peu vulgaire qu'un dilettante en promenade éviterait de regarder, cette femme est belle aussi (...) »(G.714). La phrase chantée et lancée à partir du tableau d'Elstir ne s'empare pas seulement de l'attention du héros, elle provoque à l'acte. L'entente mutuelle et créative ne s'établit pas à une simple rencontre fortuite entre l'artiste et le spectateur. D'ailleurs, lors du deuxième séjour à Balbec, le héros regarde la nature avec le regard d'Elstir, parce que celui-là a appris la vision d'Elstir lors de son premier séjour. On peut voir ici aussi un exemple de la réaction active du héros provoqué par l'art.

On peut aussi entendre le tableau adresser aussi un « accent » au

spectateur chez Elstir dans le Cahier 28 f° 5 r°. Dans « Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau », où Proust était « de disposition à écouter les voix intérieures »(EA.674), on peut assister à une mise en scène identique de dialogue créatif, qui nous est déjà chère : « j'ai vu ce *Chanteur indien* que je n'entendais pas, qui ne bougeait [pas], mais dont la poitrine soulevait les roses qui le couvraient, et devant qui les femmes inclinaient les fleurs. Aussitôt en moi aussi le chanteur s'est réveillé. (...) ce chanteur qui est en moi est doux aussi comme une femme, mais il est grave aussi comme un prêtre »(673). Quelques soient les genres des oeuvres d'art, l'on assiste aux scènes où Proust met à jour des échanges jusqu'alors dissimulées sous l'apparence entre la sollicitude et la réponse créatives. Ces échanges se pratiquent et se réalisent ainsi dans une ambiance artistique, douce et parfois sensuelle. Il ne s'agit pas ici de conversation mondaine où on parle souvent pour parler, ou de conversation amoureuse où s'échangent parfois des paroles mensongères et inquisitoires.

## La nature

Le héros, toujours en quête de phrases et d'accents qui par récurrences l'invitent à la récréation, arrive à les entendre, même lorsqu'il se trouve dans la nature. Comme la citation suivante le montre, celui-ci écoute deux fois ici aussi une phrase identique à celle de Vinteuil, mais dans d'autres situations : « Ainsi rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelques fois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les cloches de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou plus simplement, au début de cet ouvrage, en buvant une certaine tasse de thé »(Tr.876-877. cf.765). En effet, le héros perçoit à Combray « quelque chose d'analogue à une jolie phrase », qui se trouve caché derrière les clochers de Martinville. Mais, des arbres d'une route de balbec, c'est-à-dire ceux d'Hudimènil, sont censés « perdre

l'image de la parole ». C'est sans doute pour cette raison qu'à la différence de Martinville la scène d'Hudimenil n'arrive à procurer au héros ni plaisir ni sollicitation.

Dans le Cahier 58 f° 15 v°, le narrateur écoute une phrase en trébuchant contre des pavés de Saint-Marc de Venise, mais cette phrase-ci était liée dans ce Cahier à la phrase écoutée lors des scènes des aubépines de Combray, des arbres de Quelqueville (c'est-à-dire Balbec) et de *François le Champi*. Ainsi le narrateur recourt-il souvent aux mots comme accent et phrase, lorsque des oeuvres d'art, la nature et la mémoire involontaire transmettent et adressent des signes d'exhortation au héros.

Dans « Camille Saint-Saëns », Proust révèle la signification de la phrase : selon lui, la phrase doit être comprise dans le sens étymologique du terme (*CMP*, 3, P.121) : parler à quelqu'un, ou bien façon de parler.

Pour Proust, la phrase signifie donc l'acte qui, postulant l'existence d'un destinataire, possède l'oralité affective et la force communicative. La série d'échos de la phrase que nous poursuivons dans la *Recherche* est bien fondée sur cette interprétation proustienne du mot.

En ce qui concerne le sens étymologique du mot accent, nous pourrions indiquer à peu près des choses identiques : le mot accent est dérivé du mot accinere, qui veut dire « chanter en accord avec quelqu'un ». Ce mot est aussi basé sur la présence de l'autre avec qui l'on entre en collaboration harmonieuse cette fois-ci artistique par l'oralité musicale. D'ailleurs, lorsque le héros est sollicité à la création, « la barrière du moi individuel » (EA.672) est tombée pour employer l'expression qu'a utilisé Proust dans « Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau ».

Mais, une autre caractéristique stylistique de la lecture de la mère se percuta au long de la *Recherche*. En effet, comme la citation suivante le montre, la mère lit *François le Champi* d'une façon très particulière à elle :

« (Elle) dirigeait la phrase, qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme » (Sw.42). La mère reprend ainsi un mot souvent situé en fin de phrase, au début de la phrase suivante pour relancer le développement.

Or, dans le passage de la révélation du septuor, on peut lire un type de phrase identique à la lecture de la mère: « C'est du même accent, le sien propre, qu'il répond. Un accent, cet accent de Vinteuil, (...). Un accent, car tout de même (...), c'est bien un accent unique (...). (P.760). ou bien : « c'était pourtant la même prière(...). Prière, espérance qui était au fond la même » (M.162).

La lecture faite par la mère contient en germe une autre caractéristique qui est présente tout au long d'*A la recherche du temps perdu*. Il s'agit de l'emploi de l'imparfait que la mère met en valeur en y donnant « la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse » (Sw.42). Or, on sait déjà l'importance de l'imparfait chez Proust : Gérard Genette souligne, par exemple, l'itératif: la représentation, grâce surtout à l'imparfait, d'actions ou de situations répétitives ou habituelles.

D'autre part, le langage oral qui a apporté la première émotion littéraire au héros résonne et agit d'une autre façon tout au long de la *Recherche*. Bien que Proust n'aime pas la conversation mondaine qui risque de devenir creuse et superficielle, l'emploi des éléments oraux est très fréquent. Comme l'indique Jean Milly, ce sont par exemple des appuis du discours et des présentatifs – certes, seulement, oui, mais non, hélas, etc – des exclamations et interrogations du narrateur. De plus, la ponctuation des manuscrits, elle aussi, était, comme on le sait déjà, le plus souvent de type oral.

A la fin de *Sodome et Gomorrhe* II,IV, le narrateur écrit : « Comme la vue est un sens trompeur ! »(512). En effet, l'on ne peut pas lire de description du visage de la mère. Par contre, il s'était attaché dans la vie à la voix de sa mère. Dans sa correspondance on peut voir comment il écoutait attentivement les voix et les interprétations pianistiques de sa mère et de sa grand-mère(Cor,VI,32.XI,204), toute les deux excellentes pianistes. Proust et sa mère aimaient faire des conversations littéraires. Celui-là a été saisi d'une profonde angoisse, lorsqu'il a appris l'aphasie de sa mère. Avec beaucoup d'émotion, il raconte dans une lettre de janvier 1906 que sa voix est revenue dans sa mémoire(Cor,VI,32).

La théâtralité, dont le drame du coucher est, comme nous l'avons constaté, le premier exemple, se déploie, elle aussi, au long de la *Recherche*. Comme des spectateurs, le lecteur peut participer aux grandes représentations publiques et ouvertes qui se créent entre des personnages et le public-auditeurs. Au moment où Swann finit par écouter l'accent et la phrase de la sonate et entrevoir le secret artistique, le narrateur décrit le salon Saint-Euverte comme une grande messe ouverte où « trois cents personnes » s'y entassent pour écouter « la parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort »(Sw.346-347). Une même représentation publique de grande envergure se répète lors du concert du septuor dans le salon Verdurin de la *Prisonnière* : le concert qui est censé joué en public est ici aussi comparé à une messe grande ouverte au public, où il vient non seulement de nombreux bourgeois mais aussi des aristocrates, bien que le mélange des classes sociales soit encore rare à l'époque de Proust. D'ailleurs, le septuor est considéré comme « pièce pour concert » publique(P.455).

## La Berma

Comme exemple de cette théâtralité particulière à Proust, on pourrait ajouter encore les deux scènes de la Berma, qualifiée, elle aussi, de « musi-

cienne » ; lors des deux représentations de la Berma, qui sont aussi comparées au « piano » et au « violon », le héros finit par faire attention aux répliques de la Berma et ne regarde plus ses gestes et ses actions, prouesses trop individuelles. Il répond et participe activement à sa diction avec la foule enthousiasmée du parterre. Ici aussi, le héros essaie pour sa part de se réciter « si souvent » *Phèdre* de la Berma en commentant ses vers.

D'autre part, lors de la deuxième et dernière représentation, nous avons cette phrase « Telle l'interprétation de la Berma était autour de l'oeuvre, une seconde oeuvre, vivifiée aussi par le génie »(GI,348). En saisissant bien ce que l'art théâtral «se proposait »(351), le héros apprend ici aussi que l'oeuvre et l'interprétation ne sont ni séparables ni isolables l'une de l'autre(347). Et c'est justement ce que le héros apprend lors de la première lecture de la mère.

Dans le cas de la Berma, on peut relever un autre point commun avec d'autres représentations. Ici aussi, c'est sous une forme discontinue que l'art se présente devant les auditeurs. *Phèdre* que joue la Berma n'est pas joué ici non plus d'une façon suivie et continue : la première fois la Berma ne joue que deux actes de *Phèdre* (Sw.433) et la deuxième fois elle ne joue seulement qu'un acte (GI.336).

Proust écrit déjà dans « Journées de lecture » que les beaux livres ne sont pas pour les lecteurs des « conclusions », mais des « incitations » répétées(PM.176). La lecture peut nous introduire à la vie spirituelle, mais elle ne la constitue pas(178). Il ajoute aussi que la lecture est « une amitié » soudain ramenée à sa pureté première(186). A partir de cette constatation fondamentale, mais encore trop notionnelle, le narrateur construit et compose habilement ses grandes mises en scènes dissimulées, en y ajoutant des appels, explicites et implicites, de la mère et des réactions vivantes et créatives enfin assumées par le narrateur, cela dans de grands espaces



théâtraux avec des épaisseurs sensibles.

Chez Proust l'oral, qui est étroitement lié avec l'écrit, contient aussi ce qu'il a de charnel : la voix a partie liée avec d'autres sens : les cris de Paris, qui sont aussi comparés avec des textes écrits, nous amènent en même temps des sensations de la lumière de la rue et des nourritures.

A la fin de la *Recherche*, ce dialogue créatif risquent de devenir immanent et même tragique, parce que le narrateur, après la rupture progressive de la symbiose maternelle avec l'apprentissage de son langage, se sent dans l'urgence de mettre en pratique ce pour quoi il se sent souvent appelé et sollicité, et aussi parce qu'il sent qu'il est impérieux de lutter contre la vieillesse, contre la mort et contre l'effacement progressif mais sûr de la mère.