

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

7923755

MIRVILLE, MARGARETH MARIE
"JEAN SANTEUIL" ET "A LA RECHERCHE DU TEMPS
PERDU": ETUDE DE STYLE. (FRENCH TEXT)

CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, PH.D., 1979

CDPR. 1979 MIRVILLE, MARGARETH MARIE
University
Microfilms
International 300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106

© 1979

MARGARETH MARIE MIRVILLE

ALL RIGHTS RESERVED

JEAN SANTEUIL ET A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU :

ETUDE DE STYLE

by

MARGARETH MIRVILLE

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1979

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

May 21, 1979
date

Yvette Leric
Chairman of Examining Committee

May 21, 1979
date

Henri Peyre
~~Executive Officer~~

Madeline Morris
Henri Peyre
Supervisory Committee

The City University of New York

AVANT-PROPOS

Je tiens avant tout à remercier ma directrice de thèse et mon professeur Yvette Louria, qui a su reconnaître en moi une proustienne quand je n'avais pas encore vingt ans et qui a raffermi ma détermination de m'orienter dans les études des oeuvres de cet auteur; professeur Peyre de renommée bien connue, qui a approuvé le sujet de cette thèse et qui a bien voulu relire mon projet; professeur Madeleine Morris, qui a suivi mon travail dans toutes ses étapes et qui en me prodiguant de nombreux conseils, m'a facilité la tâche et m'a aidée à mener ce projet à bonne fin.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	I
CHAPITRE	
I. ETAT PRESENT.....	6
II. PRESENTATION DES OEUVRES.....	49
III. TRANSPOSITIONS TEXTUELLES	53
IV. PASSAGES REPRIS ET AUGMENTES.....	82
V. PASSAGES CORRIGES.....	237
CONCLUSION.....	326
APPENDICE.....	341
BIBLIOGRAPHIE.....	349

INTRODUCTION

BREVE HISTOIRE DE LA PUBLICATION

Les étapes de la croissance des thèmes dans l'oeuvre de Proust se délimitent assez clairement, chacune avec un axe d'activité littéraire. En revanche, il est moins aisé d'en déterminer les dates avec exactitude. Pour les évaluer approximativement, je m'appuie sur les jugements de Bardèche, Elizabeth Jackson et de Mireille Marc-Lipiansky qui sont les critiques les plus récents qui aient traité ce sujet. En outre, les étapes se chevauchent. "Au moment où Proust projetait Jean Santeuil et commençait à l'écrire pendant l'automne de 1895, il terminait un conte pour les Plaisirs et les jours."¹ Il a probablement amorcé Jean Santeuil au cours du séjour qu'il fit en Bretagne, à Beg-Meil, en septembre et octobre 1895, commençant par travailler sur des "feuilles volantes, comme il le dit à sa mère."² "Ces feuilles correspondent aux premiers chapitres de Jean Santeuil, depuis le baiser maternel jusqu'aux années scolaires de Jean. Puis il se procura un cahier qui en septembre 1896 était achevé. Il a ensuite continué à écrire de manière suivie, sur des papiers de fortune, de nature et de formats différents."³ Il a assemblé des chapitres et des épisodes, indépendants les uns des autres, composés à diverses époques et à des dates le plus souvent douteuses, et qui généralement ne sont

même pas foliotés; les noms des personnages et des lieux varient d'une page à l'autre, mettant à nu les hésitations du narrateur; l'écriture est prompte, presque indéchiffrable; les erreurs grammaticales rudimentaires, les lapsus, la rareté des corrections laissent entendre qu'il s'agit d'une première ébauche que dans l'ensemble, Proust a négligé de relire. "En 1899, son roman l'occupe encore, comme l'indique une lettre à Marie Nordlinger, datée du 5 décembre: 'Je travaille depuis longtemps à un ouvrage de très longue haleine, mais sans rien achever.' Il ne s'agit pas de ses traductions de Ruskin, car il ajoute: 'depuis une quinzaine de jours, je m'occupe à un petit travail absolument différent de ce que je fais généralement, à propos de Ruskin et de certaines cathédrales.'"4 En effet, c'est en 1900 qu'il entreprend la traduction de Ruskin. Il semblerait qu'il se soit bien vite adonné à cette tâche, et ait alors laissé de côté Jean Santeuil, auquel on ne fait plus allusion ni dans les témoignages de ses amis, ni dans sa correspondance, "mais au moins un passage de Jean Santeuil fut écrit après cette date."<5 C'est ainsi que la rédaction de Jean Santeuil s'est étendue sur environ cinq ans.

Des critiques supposent qu'en 1905, Proust esquissa un roman dont le protagoniste devrait être Swann, auquel correspondaient les amours de jeunes filles qui formeraient par la suite une partie de l'intrigue de la Recherche. "Mais cette affirmation n'est pas aussi solidement établie qu'on a pu le croire. Cette date de 1905 se trouvait mentionnée,

à titre purement indicatif, à la fin d'un chapitre dans lequel André Maurois avait reproduit pour la première fois certains fragments inédits de Proust, extraits soit de ses cahiers, soit de ses carnets."⁶ Georges Painter, reprit cette date et la confirma en se fondant sur la correspondance de Proust. Il partit de l'hypothèse singulière qu'on peut noter durant l'été de 1905 une lacune dans la correspondance de Proust, ce qu'il estime, sans autre vérification, comme étant la marque révélatrice d'une période de travail dédiée à la création littéraire. Bernard de Fallois dénonce à cet endroit la découverte d'un certain nombre de textes, tous antérieurs aux cahiers, et se rapportant à une version périmée de la Recherche qui aurait été composée entre 1904 et 1908. Cette série de textes comprend soixante-quinze feuillets, de très grand format, et se compose de séquences qui seront présentes dans la Recherche. Tout se simplifierait si l'on pouvait se baser sur cette rédaction si importante. "Malheureusement, personne ne sait où se trouvent ces soixante-quinze feuillets. On ne connaît qu'un survivant de ce naufrage, l'épisode de Robert et son chevreau qui est reproduit dans le Contre Sainte-Beuve d'après ce manuscrit perdu."⁷ C'est vers janvier 1908 que Proust s'est remis au travail et qu'il a rédigé les soixante-quinze feuillets dont le contenu a été décrit, car Philip Kolb, nous a mis sur la bonne piste, en retrouvant une lettre écrite par Proust lui-même, en janvier 1908, adressée à Auguste Marquillier.⁸ Cette trouvaille met un point final à l'existence de la fameuse version de 1905.

On peut ainsi délimiter les étapes: Les Plaisirs et les jours (1892-1896), Jean Santeuil (1895-1900), Ruskin et articles divers (1900-1907), Contre Sainte-Beuve et la Recherche (1907-1910).

Jean Santeuil est un très bon exemple de l'étrange patience de l'auteur, car ne pourrait-on pas se demander pourquoi Proust, qui s'est hâté de publier Les Plaisirs et les jours, roman bien moins considérable, parvient-il à interrompre, à oublier son esquisse.

Notes

¹ Elizabeth Jackson, L'évolution de la mémoire involontaire dans l'oeuvre de Marcel Proust, (Paris: A. G. Nizet, 1966), p. 14.

² Mireille Marc-Lipiansky, La naissance du monde proustien dans Jean Santeuil, (Paris: Librairie Nizet, 1974), p. 12.

³ Ibid.

⁴ Ibid., p. 12.

⁵ Jackson, p. 15.

⁶ Maurice Bardèche, Proust romancier, vol. 1, (Paris: Les sept couleurs, 1971), p. 152.

⁷ Ibid., p. 156.

⁸ Bardèche, p. 160. "(2) Cf. Kolb dans Mercure de France, août 1956. Proust demande à son correspondant une gravure anglaise pouvant l'aider à dépeindre les détails de cette scène."

Chapitre 1
ETAT PRESENT

Bien des critiques ont eu pour objet l'étude de la vie de Proust et de ses oeuvres et plus précisément d'A la recherche du temps perdu, cependant un nombre croissant d'érudits sont d'accord pour penser que rares sont les dissertations qui se sont attardées sur le style proustien per se. Citons Yvette Louria dans son article intitulé "Recent Studies of Proust's Stylistic and Narrative Techniques":

It is interesting to note, however, that analysis of the form (as opposed to the content) of la Recherche has been somewhat neglected. Not more than a dozen books and possibly a few more essays deal with what would seem to be a particularly important facet of Proust's work. These studies have brought to Proust scholars some of the insights necessary for a deeper understanding of his novel. However, far more work should have been done on this subject, for it is Proust's discovery of a new style, dynamic and multifaceted, which contributed so much to the creation of a completely new universe, the Proustian universe.¹

Sans doute, a-t-il toujours existé une critique préoccupée par l'étude des techniques et des formes, mais fortuitement et sans esprit systématique. En France, à l'exception de quelques textes isolés, ce n'est que dans les années cinquante que commencent les premières études techniques relatives à la Recherche, précédées ou accompagnées de certains travaux

anglo-saxons.

On pourrait classer les travaux relevant de la critique des formes en trois grandes parties : les problèmes de la perspective et du narrateur, ceux de la composition, comprenant le genèse et la structure de l'oeuvre et enfin les techniques narratives.

Le grand spécialiste de la stylistique allemande, Leo Spitzer, écrit à propos du style de Marcel Proust en 1928, une étude imposante, Etude de Style² dont les exemples sont tirés de "Swann". D'après lui, le rythme de la phrase qui anticipe l'article, est l'élément déterminant, directement lié à la façon dont Proust considère le monde. L'art des longues phrases est dû à la possibilité d'entrevoir simultanément les choses les plus différentes. Dans ses phrases, Proust trace des trames, son regard dissocie, rapproche, trie, dispose le chaos d'après divers plans : Spitzer part de l'hypothèse que la phrase proustienne correspond à la linguistique de la vue. Bien sûr Proust emploie différents types de phrases (à superposition, à explosion, en arc) mais elles visent toujours à "l'onomatopée syntaxique".

Si on étudie les phrases en détail, on note avant tout les "éléments retardants" : la parenthèse met une certaine distance entre le narrateur et son récit ; la subdivision en distinctions diverses, en disjonctions, en corrections à partir des données, crée le rythme qui traduit le commencement d'une impression réelle qui se fait dans son esprit, le souci de se diriger vers l'être. La vision de Proust revêt donc deux formes en même temps, car dans la structure nette de la

phrase il a la "tranquillité du sage" et dans le "morcellement, il a l'anxiété du quêteur" de sorte que le souci et l'indifférence sont également manifestés dans ses périodes où l'intellectualisme n'empêche pas d'émouvoir.

Les démonstratives, les anticipations, les consécutives, les relatives, les subjonctifs, les discours indirects sont des moyens de liaison qui rattachent les périodes d'une longueur excessive. Spitzer ne se contente pas d'énumérer ces moyens, il révèle leur sens. Donc les subordonnées montrent dans la répétition des sons que l'homme est subordonné au destin et à l'univers.

La linguistique caractérisée par l'impulsivité de la parole, est une réaction biologique du caractère de l'auteur par les citations, l'articulation, la mélodie, les noms de ville ou de personnes, le nom propre spiritualisé (faire catleya) des mots mythisés (le temps, la présence, le bois, l'art, la lumière). Même les préfixes (in-re) ont leur signification spirituelle.

Quant au narrateur, caché au lecteur, on sent sa présence dans le "comme si", la parenthèse, le "que sais-je", l'exagération ironique et les verbes d'apparence. Les relations faites par le narrateur désignent que le contingent est surpassé par l'infini. Quand le code moral de Françoise se rattache à la Bible, Proust relie son histoire à celle de l'univers. C'est pour cette raison que le "moi" s'absorbe parfois dans le "nous" et le "on", qui n'est point le dernier mot du texte, mais la preuve de la tension constante entre l'objectivité et la subjectivité. Ainsi dans cette étude de

valeur, nous trouvons quarante ans à l'avance, tous les grands axes de la critique proustienne actuelle, mais par l'entremise du style.

Spitzer remarque que la suppression des parenthèses nuirait à la tension produite par la phrase et diminuerait la pression brutale de la chute. On voit que Proust dissocie à son gré des éléments identiques. Les parenthèses ne sont pas des mots superflus servant à allonger la phrase, car dans ses parenthèses, Proust utilise certains procédés narratifs bien précis. Tout d'abord des événements extérieurs, sans grande importance à côté des véritables moteurs intérieurs de l'oeuvre. Ainsi, tout ce qui n'est pas principe spirituel dans une action, peut être traité incidemment et quand les événements qui semblent être de grande valeur ne sont pas si dépourvus d'intérêt qu'ils en ont l'air, on obtient, par le contraste entre la forme et la teneur, un effet remarquable.

Fréquemment la parenthèse isole un commentaire sans relation directe avec le contexte, un effet qui frappe immédiatement le lecteur. Fréquemment aussi de telles parenthèses suggèrent des rapprochements entre deux faits ou deux personnages très distants dans le livre et nous distraient du récit présent, dissipant à souhait l'attention du lecteur.

Ainsi les faits étant mystérieusement soustraits à l'irréversibilité du temps, il en résulte une ambiance extra-temporelle, qui doit cependant être compensée d'une manière ou d'une autre par le temps matériel et expérimental, sans quoi le contexte serait isolé de toute réalité extérieure. La parenthèse situe les événements dans le temps expérimental

si fréquemment aboli au cours de la narration. Parfois l'écrivain prend du retard par rapport à son contexte, s'en éloigne et donne son avis; il établit ainsi l'arrière-plan imperceptible du "moi" passif, spectateur de la folle comédie des sentiments.

Dans son étude intitulé Comment Marcel Proust a composé son roman, Albert Feuillerat a soutenu en 1934 une thèse qui a beaucoup attiré l'attention et exercé une grande influence. Il avance que la Recherche se composerait certainement de deux œuvres superposées et contradictoires:

Il est indubitable que l'on peut reconnaître dans le roman de Marcel Proust deux formes aussi distinctes l'une de l'autre que si l'on avait devant soi un texte dû à deux écrivains collaborateurs.³

Pour défendre sa thèse, Feuillerat avait réussi à se procurer les placards d'épreuves se rapportant à la version de 1912 "d'A l'ombre des jeunes filles en fleurs" et "Du côté de Guermantes", c'est-à-dire le contenu du deuxième volume annoncé en 1913 au verso du faux titre "Swann". Il a ensuite comparé la version définitive à celle des placards et "essayé de reconstituer la troisième volume comme il eût paru chez Grasset si l'auteur s'en était tenu à son premier projet."⁴

Feuillerat part de l'hypothèse que entre 1912 et 1922, Proust a ajouté deux mille cinq cents pages aux quinze cents existant en 1912. Et cependant, "capricieux et instable" il a quand même dû changer sa conception du monde et son style en dix-sept ans, sous les effets de la guerre, d'une plus grande

expérience littéraire et de la maladie.

Il conclut donc que l'harmonieuse architecture primitive a été détruite par "boulimie intellectuelle". De là viendraient la confusion de la pensée de Proust, la relativité des faits et des caractères, l'abandon de la poésie qui donnait du charme au parler de Swann. L'ouvrage a quand même apporté un "Proust philosophe" et d'intéressants "mémoires".

Malheureusement, tout ce fondement perd son authenticité si l'on considère que le pessimisme existait dès les premiers écrits de Proust, ainsi que la présentation disloquée, à cause des méthodes de travail de l'auteur et une vision discontinue du temps, de la narration et des caractères. Et pour finir, Feuillerat n'a pris en considération que les additions qui prouvaient son hypothèse.

On verra par la suite des critiques s'intéresser aux questions posées par le héros-narrateur de la Recherche. Si la différence entre un "je" objet du roman et un "je" qui conte le récit existait depuis Leo Spitzer en 1928, un célèbre article de Martin-Chauffier, en 1943, "Proust et le double 'je' de quatre personnages,"⁵ regroupe quatre personnages en un seul: Proust en tant qu'homme; "je" n°1, héros du roman; "je" n°2, le narrateur des faits au jour le jour; et Proust-l'auteur, qui prévoit ce qui va arriver. Une fois Proust-l'homme, après avoir vécu oisivement dans un certain snobisme, a pris le titre de Proust-l'auteur, après une révélation. "je" n°1 envoie à cet oisif, mais "je" n°2, narrateur au fil des jours n'est pas exactement Proust, parce qu'il est moins renseigné que lui. Donc Martin-Chauffier classifie, mais ne

brise pas les relations entre Proust et son héros.

Après les réflexions de Spitzer dans les années vingt, ce n'est qu'en 1948 avec le livre de Jean Mouton Le style de Marcel Proust,⁶ qu'apparaît en France pour la première fois une tentative de synthèse. Malheureusement ses études sont toutes basées sur le texte d'une édition fautive et limitées à "Du côté de chez Swann". En particulier, nous nous arrêterons aux descriptions détaillées après ces recherches globales, telles que l'étude des images, celle du langage des personnages, le problème du comique aussi qui chez Proust, est surtout une question de langage; tels sont les grands points d'un chapitre qui font avant tout penser à des travaux pratiques plutôt qu'à des théories.

Dans son introduction, Mouton veut justifier la subjectivité de son étude en se basant sur Curtius qui écrivait en 1931:

Le style d'un écrivain ne saurait à mon avis faire l'objet d'une thèse. Je ne vois pas de méthode scientifique pour traiter un tel sujet. Je crois que seule la critique, intuitive et analytique à la fois, la critique personnelle ou impressionniste peut faire des découvertes utiles dans ce domaine.⁷

Intuitive oui, cependant nous ne pouvons point dire que la critique de Mouton soit "analytique", mais plutôt synthétique puisqu'il part de la proposition que "le style . . . se rattache étroitement à la vie intérieure de l'artiste"⁸ pour en arriver par une suite de déductions aux généralisations qu'il veut établir. Le seul chapitre qui soit basé sur des

faits, c'est le premier intitulé "Les idées de Marcel Proust sur le style", bien que Jean Santeuil n'y soit pas inclus.

Mouton considère que l'expression la plus parfaite est celle "qui est venue si naturellement, ou plutôt si nécessairement, en vertu d'une si heureuse prédestination, qu'elle se confond avec l'idée qu'elle devient invisible à force d'être transparente."⁹ Un souci de vraie sincérité défend à Proust de confier l'exactitude de son idée à un seul mot. Une affirmation sans ambages semble déjà pour Proust renfermer des possibilités d'erreur. Néanmoins il ne faut pas oublier les améliorations que la préciosité a apportées à la langue française en la forçant à peser le choix des mots, à réfléchir avec plus de précision sur leur propriété. Assurément ce besoin de raffinement, cette quête dans l'art de bien dire où l'écrivain inexpérimenté s'engageait à la suite d'Anatole France, devient pour lui une école très influente. Les recherches artificielles du laboratoire l'entraînaient pour les découvertes spontanées. En cherchant des images originales, destinées avant tout à impressionner le lecteur, Proust a été incité naturellement à sonder certaines caractéristiques du monde institué et à en comprendre les mystères. Par l'usage fréquent qu'il eut de rechercher, ou même de créer des relations plus ou moins imaginaires entre tous ces aspects, il a réussi à trouver des relations secrètes et bien réelles entre ce qui semblerait apparemment le plus distinct.

Mouton se prévaut aussi de Curtius, pour lier le style à la vie intérieure de l'artiste. Repoussant la linguistique, il se met à étudier quelques traits caractéristiques du style

proustien et non tous ses aspects.

Spitzer opère par de grandes inspirations passagères projetées sur quelques caractéristiques, d'où il crée une idée centrale, qui rattache le créateur en son centre intellectuel. Les études de Mouton, plus détaillées se relèvent par brusques illuminations. C'est de cette façon qu'il expose en premier lieu les "idées" de Proust sur le style affirmant que toute la Recherche est une application d'une spéculation du style, puis la formation de son style en passant par Les plaisirs et les jours et Les pastiches.

L'analyse du rythme est menée d'une façon plus énergique que celle de Spitzer. Il note l'intercalation de temps faibles et de temps forts de la phrase, l'emplacement des mots, les relations et les hésitations entre eux. Le mouvement de la période, de la page, est l'expansion progressive qui sert d'introduction, mais amène minutieusement la clausale et il semble que Mouton fasse un grand effort pour rompre le cercle du rythme. Souvent le rythme lent domine chez Proust, cependant l'œuvre ne manque pas d'action.

L'énumération, entre autre la triade, déjà analysée par Spitzer ne trahit aucune hésitation, mais fait preuve d'une considérable sévérité méthodique. Cette méthode est donc en fonction de l'harmonisation de l'ensemble avec le rythme, lequel cherche à atteindre la pure harmonie ou alors à rejoindre les sentiments humains ou naturels.

Ici aussi, Mouton s'arrête sur le langage des personnages. La reproduction fidèle du discours d'imitation de Proust, n'amène pas au dialogue, comme chez Balzac; les personnages

proustiens monologuent et nous renseignent, mais leur langage ne varie pas (ce qui est faux, car le langage marque l'évolution de Cottard, d'Albertine, par exemple). En outre, certains personnages ne sont que langage, comme Bloch, Legrandin et Norpois. Chaque groupe garde ses mots secrets, mais les personnages ne réussissent pas à se comprendre entre eux, ni même à dominer leurs paroles. C'est pour cette raison que l'écrivain est celui qui délaisse, comme Bergotte, la conversation. C'est aussi pour cette raison que chez lui seulement, la période, dans son mouvement ascensionnel en quelque sorte continu, dans sa nécessité jamais assouvie de dépasser la réalité qu'elle dépeint dans ce qu'elle sous-entend, est d'une valeur infinie.

Après ces réflexions de Mouton, c'est Mansfield qui se lance sur une nouvelle piste. Depuis les études de Bergson et de Freud, on paraît ne plus s'intéresser à donner une définition au comique. Il pose néanmoins un problème non résolu par la critique, qui en analyse les effets, dans l'impossibilité d'en capter les causes. S'il se situe dans un chapitre dédié à la stylistique, c'est qu'apparemment le goût du comique littéraire chez Proust, ne se détecte que dans le langage.

Le livre de Mansfield, Le comique de Marcel Proust (1953)¹⁰ repose sur "l'hypothèse centrale du rire, qui naît du mécanique plaqué sur du vivant."¹¹ A partir de là, Mansfield ne fait qu'ordonner des citations, ou, quand le comique verbal l'entrave, qu'assurer qu'il provient de l'imitation. Il affirme que le comique social naît de l'accusation des

ridicules; c'est revenir sur une pensée quelque peu vétuste, dire du comique qu'il rappelle le Vaudeville. Le seul apport de ce livre est d'avoir attiré l'attention sur le comique proustien.

L'étude de Roland Donzé, Le Comique dans l'oeuvre de Marcel Proust (1955)¹² admet, quant à lui, qu'il ne se prêle aucune justification valable à la question. Ce qui n'est pas mécanique peut être comique et les théories de Bergson n'expliquent pas l'intention stylistique. Dans la peinture des mœurs, Donzé aussi classe d'après un comique objectif et caricatural, subjectif ou de descriptions fantaisistes. Proust, en fixant l'esprit du lecteur sur la forme, plutôt que sur le contenu, se soustrait à certaines règles reliées à la vraisemblance morale. De là découle une analyse des effets comiques, nécessaire, mais le lecteur doit faire un effort renouvelé à défaut de toute théorie qui la motive.

En 1957, parut le livre d'Yvette Louria La convergence stylistique chez Proust.¹³ Il est important de le mentionner, car dès lors des proustiens tels que Jean Mouton et Justin O'Brien et des stylisticiens tels que Stephen Ullman, ont adopté cette définition de la convergence :

La convergence est un ensemble d'éléments, composés chacun d'un morphème ou d'un syntagme et exerçant tous la même fonction grammaticale par rapport à un "pivot" commun, autre morphème ou syntagme.¹⁴

Il est à remarquer que la convergence est cruciale dans l'oeuvre de Proust, puisqu'il en apparaît plus "de 4500 dans les quelque 3000 pages de la Recherche, ce qui correspond à

une moyenne de près d'un et demi par page, bien qu'il s'en trouve jusqu'à seize exemples dans une seule période."¹⁵

Tout d'abord Yvette Louria explique le phénomène grammatical qu'est la convergence qui comprend la convergence évidente de noms, d'adjectifs, d'adverbes, de verbes, de compléments, de propositions et pour finir la convergence voilée, où pour que le lecteur comprenne la phrase, il est souvent obligé de retourner au pivot. Que cela fasse inconsciemment ou non, ce mouvement est très caractéristique de la convergence et de l'oeuvre de Proust. Pour limiter le nombre des convergences, il faut qu'elles soient au moins une triade.

Yvette Louria décrit ensuite l'importance d'autres techniques stylistiques employées conjointement à la convergence. Puis après avoir étudié en détail les combinaisons de convergences et leur caractère profond, elle procède à une comparaison avec d'autres auteurs. La réalité que Proust dépeint dans ses convergences est extrêmement complexe. Il est rare qu'il se contente de restreindre une idée à quelques-uns de ses aspects. Il s'évertue, au contraire à la décrire aussi intégralement que l'exige sa propre vision de la réalité. Il se détermine à présenter une image complète et c'est ainsi qu'il en arrive à insérer l'action du temps dans sa description. A cette détermination fait obstacle la difficulté de reproduire une image qui soit malgré ses aspects divers, assez précise pour conserver un sens. Proust évite cet obstacle en additionnant des techniques multiples; en accordant aux mots plusieurs significations à la fois. Il se sert, entre autres, des agencements de convergences qui

lui donnent non seulement la possibilité de faire appel au temps, mais de le rendre en quelque sorte "palpable à force de relief."¹⁶ C'est à l'aide des mêmes procédés additionnels qu'il réussit à assigner à certaines convergences à effet linéaire qu'il utilise, une profondeur qui leur ferait défaut sans cela.

Et pour conclure, il est vrai que de "quelque façon qu'il choisisse les mots avec lesquels il bâtit sa convergence et les mots qui les entourent, l'effet produit sur le lecteur est presque toujours une prise de conscience, non seulement de la complexité et du relief, qui caractérisent l'image décrite, mais également, de l'influence du temps; car non seulement l'image est changeante, mais l'observateur l'est également."¹⁷

Pomeau affirme dans son article intitulé "Jean Santeuil et le Temps retrouvé" (1957)¹⁸ que Jean Santeuil est plus naïvement autobiographique que la Recherche, bien qu'il soit écrit à la troisième personne. L'enfance de Proust, ses heurts avec ses parents sont décrits tels quels, sous d'autres noms, de même que sa vie estudiantine: on reconnaît par exemple, dans M. Beulier, son professeur de philosophie Darlu, qui exerça sur lui une profonde influence. Mais déjà l'autobiographie est heureusement détournée par des courants littéraires. Encore inexpérimenté, l'écrivain se sert de ses lectures pour narrer sa vie. Quand Jean se trouve à Etreuilles et qu'il perçoit de sa chambre les musiques de l'été, les bourdonnements des mouches au soleil, ce morceau est bien descriptif. Mais Proust ajoute: "A Paris souvent

Jean percevait autour de lui cette rumeur. Et revoyant tout d'un coup les beaux jours d'Illiers, les pommiers en fleurs dans le pré, le couvreur frappant dans la rue, la pêche dans l'étang, Jean remerciait ces innocentes musiciennes."¹⁹ Nous voilà donc à ce retour au passé par la sensation, voici le "Temps retrouvé" et Proust commence par faire ce commentaire:

Nous prétendons souvent que des airs de musique entendus autrefois et ailleurs ont le pouvoir de réveiller en nous le souvenir et comme le charme des lieux, de l'époque où ils furent entendus car le souvenir conserve le passé sans le mutiler et ce qui était uni dans la réalité reste uni dans notre mémoire.²⁰

Plus loin, se référant à une rose mousseuse, il écrit: "c'est un peu de nous-mêmes, de passé gardé intact et frais dans quelque cour oubliée qui, en une heure, nous est silencieusement offert."²¹ Plus on avance, plus ce thème reparaît avec insistance. Proust va jusqu'à dire "Le passé ouvrait son cœur au présent."²² En partant de l'origine mystérieuse des créations artistiques, il note que la poésie, la beauté ne sont pas renfermées dans l'objet, mais dans l'esprit qui le capte. Il mentionne le cas d'un poète imputé d'espionnage pour avoir admiré durant deux heures une caserne ensoleillée. Le président du tribunal s'écrie: "je ne vois pas ce que ça a de joli, moi, une caserne au soleil couchant. Si encore c'était dans une cathédrale, je comprends."²³ Ce naïf président croit à la beauté objective, mais Jean a connu ce qu'est véritablement la beauté, pendant son séjour dans les Alpes. Un crépuscule dans la vallée réveille les images

oubliées des soleils couchants qu'il admirait, l'été précédent, en Bretagne. Proust s'arrête sur cet état d'âme de son personnage et il écrit cette phrase qu'on relira presque textuellement dans "Le temps retrouvé": "A ces moments-là, il n'avait plus de doute, plus d'inquiétude, plus de tristesse."²⁴ Plus loin, Jean, apercevant l'eau du Léman au bout d'une allée, s'est aussitôt souvenu de "la mer d'autrefois." Et l'auteur, à propos de Mme de Réveillon, déclare "les seules belles choses qu'un poète puisse trouver, c'est en lui."²⁵

Pomeau conclut donc que le génie de Proust fut "une longue patience" et sous-estimant Jean Santeuil, il affirme que Proust a conquis son art en écrivant Jean Santeuil et la conquête une fois assurée fut fatale à cette oeuvre de jeunesse. Car l'esthétique proustienne n'est pas conçue selon l'art romanesque du "Temps retrouvé" qui y est énoncé. "Il ne restait donc à Proust qu'à recommencer. Ce qu'il fit."²⁶

En 1958, Pierre Clarac a surtout noté dans un article "Les croyances intellectuelles de Marcel Proust,"²⁷ que Proust n'ayant relu son manuscrit que jusqu'au premier quart de la "Prisonnière", il se trouve à la fin certaines confusions, des passages difficiles à disposer, des phrases dans ce premier état encore brut auquel quelques changements auraient apporté tout leur éclat. On peut aller jusqu'à avancer, comme Clarac, sans penser à la littérature-fiction, que le thème de la conquête du temps se serait développé dans une excellente conclusion si Proust avait pu donner à la troisième partie de son manuscrit l'ampleur qu'il voulait.

En 1959 parut l'article de M. Suzuki "Le 'je' prous-

tien".²⁸ Il a voulu prouver que Proust n'était pas le héros-narrateur et que le prénom Marcel n'est assigné à deux reprises que par inattention.

En 1960, l'étude des images fondée sur les concepts de la stylistique a fait l'objet d'un article sur "Swann" de Stephen Ullman, "The Image in the Modern French Novel." D'autres critiques s'y sont intéressés, surtout des Anglo-saxons. C'est comme une unité que Jean Rousset conçoit la Recherche dans son ouvrage intitulé Forme et signification (1962)²⁹. Il trace le plan du texte, en révèle cette structure à forme circulaire même qui en précise ou en souligne le sens: Combray est bâti sur deux plans consécutifs: les réveils nocturnes qui rappellent le drame du coucher; la madeleine, tout le restant de Combray. Dans le "Temps retrouvé", en partie, la trouvaille de l'intemporel (pavés inégaux) et celle du passage du temps (le bal masqué) sont parallèles aux deux passages du commencement. Cette structure dénonce le conflit entre le temps et l'intemporel qui est celui du roman tout entier, tout en montrant comment le héros, une fois narrateur, peut écrire le début du livre, en refermant le cercle.

Finalement, le livre se divise en deux cycles amoureux: Odette et Swann, Albertine et le narrateur reliés par deux cycles intermédiaires, celui de Gilberte et celui de la duchesse de Guermantes. L'amour inspiré par Albertine renvoie au temps et l'amour inspiré par la grand'mère à l'éternité. Etant donné que l'art est plus réel que l'amour, avec chacun de ces cycles s'associe un artiste.

Il est évident que ces thèmes ne suffisent pas à rendre compte de toute l'architecture de l'œuvre, mais Jean Rousset a initié des études qui découvriraient l'énorme système de répétition, de reprises qui repose sur les mots, les images, la structure des phrases, les passages, les événements etc. Ce n'est pas du tout un système "statique", mais "dynamique" qui est ou ascensionnel ou dépressif, jusqu'à la fin du roman et qui contient l'un des secrets de l'œuvre poétique.

Cet article est une réponse à Georges Daniel qui affirmait en 1963 dans Temps et mystification dans la Recherche,³⁰ que Proust avait emmêlé la chronologie et favorisé les incohérences pour éviter de laisser transparaître son autoportrait et en même temps réfuter l'action, ce qui revient à un "mensonge créateur" qui tient de l'homosexualité de Proust. Avec un intérêt assez mesquin, Daniel notait toutes les erreurs dans le détail, les personnages qui cessent de vivre pour ressusciter etc., qui d'après lui ne sont pas tous dû à l'impossibilité où Proust s'est trouvé de corriger son manuscrit. Le souci du détail, a voilé la vue d'ensemble et l'étude que Daniel a faite de la biographie ressemble aux théories de Vigneron, Briand, Painter.

Ullman publia en 1964 Style in the French Novel³¹ où il inclut l'article cité ci-dessus "The Image in the French Novel". Il nous fait remarquer que quelques transpositions dans le roman proustien peuvent être jugées fragiles, mais les procédés dans leur ensemble sont pleinement justifiés par l'utilisation de ses images et par leur qualité intrinsèque, c'est-à-dire leur richesse et leur variété surabondante et la

vision toute originale ainsi que la sensibilité presque mystérieusement raffinée qu'elles reflètent. On pourrait se demander si cette habitude de "positing" des correspondances et d'entremêler les sensations avait une base systématique. On pourrait aussi se demander si Proust a associé spontanément un sens avec un autre. Bien qu'on puisse être tenté d'interpréter ainsi, rien ne prouve l'évidence d'une telle particularité individuelle dans le cas de Proust; en effet, les transpositions sont si variées qu'il serait impossible de les attribuer à un seul facteur comme une "audition colorée". Il s'agirait plutôt d'une condition générale d'hypéresthésie, d'une hypersensibilité anormale. Les images nous amènent à deux conclusions: leur fréquence, leur réapparition dans certains contextes, la persistance de certains thèmes et motifs, désignent un mode habituel de vision et d'expression synesthétique. De même que leur étonnante diversité, leur originalité et leur force d'expression, nous montrent que cette habitude n'avait pas pour but de devenir un maniérisme. L'emploi des transpositions comme moyen de parodie et de "self parodie", est symptomatique sur ce rapport. Au point de vue de la psychologie et du principe artistique, les transpositions convenaient admirablement à l'encadrement du monde proustien. Au point de vue du style elles étaient pour lui inappréciables dans sa recherche d'un nouveau langage métaphorique dans son essence même: elles le pourvoient d'un fond d'analogie presque inépuisable à travers lequel sa vision de l'univers pourrait s'exprimer.

L'article qui se rapprocherait peut-être de notre étude

est une comparaison textuelle intitulée "De Jean Santeuil à la Recherche: le coquelicot" publié en 1964.³² Jeanine Paque remarque que le coquelicot figurait déjà dans Jean Santeuil et qu'on obtient ainsi deux progressions du même sujet et bien qu'ils soient distincts, il est tout naturel qu'elle songe à les comparer. Ainsi elle nous dit comment elle va procéder :

En déterminant ce que Proust a rejeté et ce qu'il a conservé d'une version à l'autre, nous décèlerons sans doute les intentions qui l'ont guidé dans son remaniement et peut-être aussi certains traits permanents de sa manière.³³

Le coquelicot tient vraiment peu de place dans la Recherche, bref épisode dans le récit d'une promenade du côté de chez Swann. A cet endroit, l'écrivain tente d'expliquer l'impression profonde et complexe qu'il ressent à regarder les aubépines. L'énigme qu'elles lui posent est ici impérieuse et son désir de comprendre si absolu qu'il est obligé de s'écarter des fleurs, tout comme on effectue une retraite pour y voir plus clair. C'est à ce moment que pour se divertir, il s'amuse à rechercher le coquelicot. Le passage du coquelicot dans la Recherche n'est qu'accessoire, mais le lecteur en garde un souvenir durable, tant l'écrivain s'y montre adroit. Dans Jean Santeuil ce passage qui tient beaucoup de place est relativement indépendant et renferme d'évidentes faiblesses, mais par certains côtés il est digne de se le remémorer. Jeannine Paque mentionne encore "que ce passage soit déjà proustien et même qu'il le soit déjà

profondément, comment le nier."³⁴ On y reconnaît du premier coup certains procédés qui sont bien caractéristiques de Proust. Les ressemblances les plus évidentes concernent la physionomie de la période: "longueur, complexité, construction typique avec des déplacements, des intercalations."³⁵ On est frappé déjà par le mouvement caractéristique de sa pensée. On retrouve l'analogie, le goût de généraliser, le souci constant et presque scientifique de la ponctualité et de la précision. On remarque, entre les deux passages, des différences qui sautent aux yeux et dont quelques-unes peuvent être appréciables. Si l'on ne note pas encore, par exemple, dans la version primitive, le "ton personnel" de la version définitive, quoi de plus naturel? La Recherche en elle-même est un vrai roman en "je" et il est normal que le coquelicot y semble plus lié à la sensibilité du narrateur. La différence fondamentale se trouve sur le plan de l'art. On sent dans le texte définitif, une véritable maîtrise. On voit comment Proust, en classant avec art des notations d'abord dispersées, en les entassant, développe avec goût un thème à peine travaillé. Mais il ne s'arrête pas là, il tire avantage de la superposition effectuée dans notre esprit entre l'espace des champs et celui de la mer pour introduire la dernière comparaison, qui nous écarte beaucoup du cadre initial, mais produit une sensation éblouissante:

Et lorsque retentit le cri final, nous sommes à même de mesurer, grâce à notre étude comparative, l'habileté de l'auteur et en même temps, le chemin parcouru du texte de Jean Santeuil à celui de la Recherche, c'est-à-dire d'une tentative

encore hésitante à une réussite qu'on peut dire magistrale.³⁶

En raison de la concision de son article, Jeannine Paque ne fait pas une comparaison de style entre les deux romans ou même quand elle le mentionne, elle ne l'esquisse que très vaguement.

En 1965, Marcel Muller avec Les Voix narratives dans la "Recherche"³⁷ a consacré au problème du narrateur une analyse très étendue et très subtile. Le personnage principal qui est avant tout un "je", mais qui prend aussi la forme d'un "nous" (comme l'affirmait Suzuki), se retrouve aussi sous la forme d'un "sujet intermédiaire", celui qui se souvient, au début de Combray. Il apparaît aussi sous l'aspect d'un narrateur, qui raconte sa vie. Mais il y a aussi un romancier, qui imagine cette histoire; un écrivain linguiste; et enfin le signataire, Marcel Proust, ce qui fait sept "voix" en un seul écrivain.

La création d'un "sujet intermédiaire" présente une certaine restriction: plus vieux que le héros, plus jeune que le narrateur, assurément, mais il est permis à un héros de roman de se faire vieux sans être séparé en deux. En compensation, la différence entre le héros et le narrateur est établie et se trouve particulièrement dans les formules comme "je ne savais pas alors", "j'ai su depuis que", les anticipations et les retours. Le narrateur connaît l'avenir du héros, mais le dissimule et ils restent distants tout au long du récit:

Entre le jour de la réception chez la princesse et celui où le narrateur raconte cette réception, toute une ère s'étend qui maintient entre le héros et le narrateur un intervalle que rien ne permet de franchir: Les formes verbales dans la conclusion du "Temps retrouvé" sont toutes au passé.³⁸

Quand Muller pense que le narrateur devient l'écrivain, il est permis d'en douter, car en supposant qu'il existe une absence du héros, à certains moments, de méditation surtout, toute fiction suppose qu'on suive ses conventions, c'est anéantir le roman toujours là: le narrateur et le récit sont constamment la création de l'écrivain, ou sont inexistantes. D'après Muller, le roman prend son origine dans le langage et par le langage. En compensation, il y va de soi, comme nous le fait voir Muller que dans la Recherche, le romancier est quelquefois omniscient, mais il ne l'est pas souvent entièrement. Il s'agit donc d'une coexistence de perspective, celle du romancier, celle du narrateur, celle de l'omniscience et celle du point de vue. Le signataire, enfin, d'après Muller est formé par les rares apparitions de Proust lui-même.

Ces différenciations ont le mérite de mettre l'accent sur la confusion narrative de la Recherche, sur les secrets d'un roman à la première personne. Mais les séparations à n'en plus finir, l'analyse excessive, annihilent la vitalité créatrice du romancier.

Le problème primordial que pose le livre de Muller est tout bien considéré, celui de la mise en perspective du récit, d'après le critérium du narrateur.

En ce qui concerne la chronologie du roman, le sujet a

d'abord été traité en 1965 par Willy Hachez, dans son article intitulé "Fiches biographiques des personnages de Proust."³⁹ En partant des références aux faits historiques, Hachez a détecté une première hiérarchie qui prend son origine vers 1820 (Mme de Villeparisis, Norpois, la grand'mère); une deuxième, vers 1850 (la duchesse de Guermantes, Swann, Legrandin); la troisième prend son origine vers 1880 (le narrateur, Gilberte, Rachel, Mlle Vinteuil, Saint-Loup et Albertine); Mlle de Saint-Loup marque la quatrième génération. Le plus extraordinaire, c'est que cette cohérence dans la chronologie est invisible, voilée par la confusion du récit. Le souvenir présente plus d'intérêt qu'une simple énumération sans éclat.

Un essai considérable de J. P. Houston "Temporal Patterns in la Recherche"⁴⁰ insiste sur la structure de l'œuvre par différents "foyers". C'est avant tout avec le livre de Rogers, Proust's Narrative Techniques en 1965⁴¹ que nous commençons à entrevoir de nouveaux horizons sur ce sujet, en dépit de quelques ambiguïtés. Il affirme que la Recherche renferme deux tendances antagonistes, dont l'une consiste en maximes qui rappellent celles de La Bruyère, et l'autre qui renferme toutes les préoccupations de l'écrivain.

Rogers étudie donc les techniques narratives dans les premières pages de Proust et il remarque que l'auteur n'a pas su inventer un héros romanesque qui fasse le pont entre les deux récits, parce qu'il aurait donné plus d'importance à l'analyse psychologique et aux théories générales. Mais progressivement, il a adopté des techniques nouvelles et la

narration à la première personne, qui engendre la fiction, de même que l'aspect rétrospectif du roman l'autorise à entrelacer objectivité et subjectivité dans les perspectives narratives et temporelles.

Rogers, comme Spitzer et Martin-Chauffier, dégage donc de la structure de la Recherche, la narration à la première personne didactique ou dramatique et la "double vision" du narrateur qui revoit sa vie et du héros qui vit au jour le jour. Il arrive que le narrateur soit omniscient ou ignorant, mais l'essentiel, c'est qu'il garde la subjectivité de sa propre expérience. Pour ce qui est de la structure dramatique, Rogers la voit diminuer et s'éteindre à mesure que Proust vieillit: la Recherche ayant pour but de démontrer sa façon de narrer les scènes dramatiques, n'est nullement dramatique. Les faits représentent moins que leur signification et le temps compte moins que l'immobilité: c'est d'ailleurs une des faiblesses de Rogers de désavouer la vivacité du récit et le mouvement dans le temps. Ce qui en découle est une étude des structures qui ne sont pas chronologiques.

On peut diviser le récit en trois séries: un plan fondamental, la rationalisation d'un certain nombre de situations rétrospectives par des observations intellectuelles, une série de passages romanesques, exemples pratiques qui renforcent des commentaires du narrateur; des scènes clés, qui mènent à des révélations intellectuelles toutes nouvelles. Donc les lois formulées par Proust équilibrent amplement la fonction de certains effets. Mais étant donné que l'importance de l'analyse dépend aussi de la spéculation qui la soutient,

dans le livre de Rogers, de diverses analyses détaillées importantes en elles-mêmes, sont compromises par ce conflit erroné entre un Proust intellectualiste, moraliste et un Proust romancier. Il convient toujours de se souvenir qu'il y a un seul Proust, une seule œuvre et que toute spéculation de son roman pour être valable, doit éviter de le dissocier, doit montrer l'unité de son mode d'organisation.

C'est en 1966 qu'apparaît l'analyse la plus détaillée, qui est celle de Victor E. Graham, The Imagery of Proust.⁴² Il traite de toute la Recherche, mais se contentant d'affirmer qu'il évite les clichés, il ne définit pas l'image, contredisant les fautes commises sur la réapparition de telles ou telles images. Graham distingue d'abord les images d'après leur contexte, puis il analyse les relations entre le comparant et le comparé, selon le fait qu'ils sont abstraits ou concrets. Quelques pages en comportent un grand nombre, mais on peut ne pas en trouver pendant six ou sept pages. Graham en profite pour contester le point de vue de Feuillerat, signalant à l'encontre de celui-ci, que les métaphores se sont multipliées dans les additions, dont quelques-unes présentent un certain intérêt, de sorte qu'on ne peut pas dater une page de l'œuvre en se fondant sur les images, puisque le style de Proust a été métaphorique dès ses premières œuvres. Finalement, Graham se fonde sur leur source sensorielle pour classifier les images. Cette étude montre que les images visuelles prédominent, puis les mentales. Il précise que même quand il s'agit de la nourriture, Proust en fait une description visuelle. Puis il en vient aux thèmes de ces

images et inversement, il examine les sources des images car un thème engendre certaines images; en revanche les images ont une certaine substance. Parfois il s'agit de la nature, des matières, des horloges, de la science, de la littérature, des beaux-arts ou de la société. Assez souvent dans son étude, Graham faisant appel à l'objectivité, avoue qu'en général les critiques ont leur lot d'images préférées, qu'ils tendent à favoriser.

Il en vient par la suite à la réciprocité de certaines images, leur caractère véritable et logique, le retour des mêmes métaphores ou, au contraire leur diversité qui atteint l'universel, l'impression de relief qui vient pour un objet semblable, de la juxtaposition de comparaisons opposées, l'interprétation concrète des abstractions, l'audition colorée, le grossissement, l'hyperbole ironique. La réversibilité des images insère l'être dans le cycle de l'univers. C'est sans doute la déduction essentielle que l'on peut tirer du tri des images. Assurément les images de la nature et surtout aquatiques, figurent plus souvent que les autres, mais l'universalité des images proustiennes est plus remarquable que l'appartenance de certaines à une catégorie particulière. Le nombre considérable des connotations empêche toute diminution excessive, si bien que pour Proust si le style amorce la métaphore, c'est à vrai dire grâce aux scrupuleuses statistiques de Graham que nous le savons, que rien n'est dérobé à leur érudition universelle. Malgré ce travail sérieux, il n'y a pas de déduction pour l'oeuvre qui mènerait au thème du temps.

En 1967, la technique du point de vue dans l'histoire du roman anglais et français se trouvera analysée dans une seule oeuvre qui s'est proposée d'en donner une idée plus vaste. Mais limitons-nous au chapitre Marcel Proust qui a aussi fait l'objet de cette thèse de Michel Raimond, intitulée La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt.⁴³ Il a démontré comment la Recherche "est l'Odyssée d'un esprit qui passe de la poésie et des impressions à la réalité. Les progrès de la connaissance sont relatifs, sans doute, mais c'est dans la mesure où ils sont liés à la multiplication des points de vue sur les êtres."⁴⁴ Et ainsi les personnages sont découverts petit à petit: l'ambiguïté du caractère d'Albertine est liée à la divergence des aspects sous lesquels on la considère.

Michel J. Girard, dans son mémoire de maîtrise "Le comique dans la Recherche " en 1969⁴⁵ propose que la théorie du comique que cherchait Donzè, se trouve peut-être dans ce "jeu sur les sens", qui renvoie sans cesse au "sens du jeu" et exprime le "jeu du sens". Et que toute explication du comique devrait être avant tout théorie des "jeux du langage."

Le langage des personnages a toujours passionné les linguistes. Spitzer et Mouton, mais aussi Le Bidois : "Le langage parlé des personnages de Proust,"⁴⁶ Vendryès: "Proust et les noms propres,"⁴⁷ Barthes: "Proust et les noms."⁴⁸ Mais c'est Gérard Genette qui en présenta en 1969 une synthèse: "Proust et le langage indirect."⁴⁹ C'est une étude sur le nom, ou plus précisément sur le rapport entre signifié et signifiant dans lequel se trouve l'origine de

l'imagination nominale chez Proust. Genette pense qu'il est vrai que le narrateur idéalise le nom, que ses rêveries sont une oeuvre d'art, mais que l'écrivain critique ensuite ces noms qu'il a imaginés; la stylistique ne peut se limiter à analyser un mot isolé. Au contraire l'oeuvre de Proust est une critique de la manière dont le signifiant littéraire est presque analogue au signifié. C'est tout le système des signes du langage qui vise à créer des signifiés qui lui sont identiques.

Genette projette sur le langage proustien les catégories et concepts de la linguistique contemporaine, pour montrer que l'écrivain révèle "l'illusion sémantique" et "l'illusion référentielle". Après "l'âge des noms," "l'âge des mots", (expression de Proust) est l'école de la vérité humaine et du "mensonge humain", du symbole révélateur où prévaut la connotation, le "langage indirect". L'interprétation de l'oeuvre de Proust réside dans ce "second degré" qu'il soit question d'un lapsus, "contamination de l'énoncé de surface par l'énoncé profond censuré," ou encore "d'énoncés où la vérité n'est pas évidente, 'usage homéopathique de la vérité dans le mensonge" ou enfin de "dénégations" formes psychanalytiques de l'antiphrase (l'antisnobisme de Legrandin, par exemple). Aussi donc, l'oeuvre, pour Proust, rétribue l'imperfection des langues. La leçon de Proust est que si le "langage premier" était véridique, le "langage second" n'aurait pas besoin d'exister. C'est le combat entre le langage et la vérité qui permet au langage d'être indirect qui est en quelque sorte l'oeuvre en elle-même. Toute cette explication

psychanalytique que Genette donne au langage indirect, ne serait-elle pas plus précisément empruntée à Freud . . .

C'est encore Gérard Genette qui en 1970 publie un article intitulé "Métonymie chez Proust ou la naissance du récit"⁵⁰ où il s'intéresse à l'origine des techniques narratives. Cette origine se trouve, non seulement dans la remémoration associée à la métaphore, mais dans l'assimilation métonymique. "Sans métonymie, pas d'enchaînement de souvenirs, pas d'histoire, pas de roman. Car c'est la métaphore qui retrouve le temps perdu, mais c'est la métonymie qui le ranime et le remet en marche."⁵¹ Genette, faisant ici une critique qui touche en même temps à l'étude de technique romanesque, à la stylistique et à la rhétorique, reprend l'opinion de Jakobson "Essais de linguistique générale," qui trouvait dans le procédé métonymique le parcours précisément prosaïque du langage et dans la métaphore sa "dimension poétique".⁵² Le roman proustien repose sur deux axes du langage, si bien que si le commencement de la mémoire involontaire est bien d'ordre métaphorique, le souvenir en lui-même est complètement métonymique.

Toujours en 1970, Jean Milly, auteur d'une remarquable édition critique et commentée des Pastiches, publia Proust et le style⁵³ où il reprend le premier chapitre de Mouton sur les idées stylistiques de Proust: "loin d'être une ornementation rhétorique, ou même un simple mode d'expression original, le style est pour lui à la fois un mode d'appréhension du monde et du moi, et l'expression littéraire de cette saisie."⁵⁴ Prenant en considération les découvertes sur la

genèse du roman, Milly offre en premier lieu une "stylistique des intentions" en s'étendant longuement sur l'unité de l'esthétique proustienne. Tout bien considéré il ne fait que classer des faits, des textes familiers aux proustiens, si bien qu'il n'évite pas les défauts des travaux sur les "idées" d'un auteur. Il serait plus fructueux comme méthode, d'insérer les spéculations proustiennes dans l'analyse de la progression de sa création. Effectivement chez Proust, les "idées" viennent de la pratique, et se détruisent avec elle; de même il ne crée de théorie du roman ou du style, que lorsqu'il compose son roman ou ses phrases. Si, comme l'affirme Milly, le style ne reflète pas tout simplement une vision préconçue, ou l'art d'interpréter cette vision en mots et en phrases, en présentant à part les idées stylistiques de Proust, il réfute lui-même cette affirmation car Proust n'a pas, non plus de visions stylistiques préconçues. Il fait aussi une étude sur le langage des personnages proustiens, et moins intrépide que Genette il ne s'en tient qu'à une description classique des concepts de la linguistique.

L'année 1971 qui fut le centenaire de la naissance de Proust a été très fructueuse en critique. Tadié, maître de conférences de littérature française à la Sorbonne, publia Proust et le roman, essai sur les formes et techniques du roman dans la "Recherche".⁵⁵ Comme le titre l'indique, il s'agit d'une étude sur le "roman" chez Proust. Tadié étudie en détail les problèmes du narrateur, les points de vue, la perspective, la peinture des personnages, le monde du langage, les diversités et les intentions; puis il en vient à

l'architecture de l'oeuvre, au temps, aux techniques du récit, pour terminer par un chapitre intitulé "Du roman des lois au roman poétique" où il analyse l'évolution de l'oeuvre de Proust.

D'après Tadié, c'est grâce aux formes que l'unité d'un monde irréel donne son sens au monde réel. Les études de techniques ne peuvent échapper à l'inventaire qui aurait pu être illimité. Mais le sens des conflits qui les transporte les empêche de n'être que "catalogues de commissaires priseurs." Ici, la tension fondamentale entre la poésie et le roman se lie à la dialectique du temps et de l'éternité, au conflit du "je" et du temps, dans lequel les autres ne sont que représentation du temps.

Dans cette oeuvre mouvementée, Tadié note l'existence d'un autre conflit encore proche des précédents, qui est celui de la parole et du silence. D'une part qu'il soit question de "longues phrases qui ne s'arrêtent que lorsqu'elles ont tout épuisé, dans un dernier coup surprenant qui nous achève, ou de l'éclair des phrases brèves, dévoilement instantané de la vérité; la volonté d'un rapport encyclopédique sur le monde, le sentiment que la signification se trouve toujours au-delà d'une dernière addition."⁵⁶ D'autre part, le goût dès ses premiers écrits, de "l'extase, de l'instant qui résume tout dans la rencontre du bonheur et du sens et après quoi il n'y a rien à dire."⁵⁷

Toujours en 1971, un autre érudit, Carassus, s'est attaché à comparer "l'affaire Dreyfus et l'espace romanesque de Jean Santeuil à la Recherche."⁵⁸ Ce sujet, Painter l'avait

traité dans un chapitre toujours avec son habituel souci du détail, mais tel n'est pas le but de cet article: Carassus étudie comment l'affaire est menée dans Jean Santeuil et dans la Recherche en des propos appartenant à des techniques romanesques distinctes comparaison qui ouvre à ce cadre limité, des perspectives plus larges. Il estime que si Proust n'a pas pris ses distances de narrateur, c'est que lors de la rédaction de Jean Santeuil les faits étaient encore récents, donc il ne faut pas s'étonner de ce caractère continu et à la fois isolé des séquences. Proust narrateur maladroit, n'a pas su envisager de répartir les références relatives à ces affaires en plusieurs épisodes. Plus tard dans la Recherche cette répartition permettra d'échapper au développement unilinéaire et de garantir la fusion de la séquence dans la texture thématique d'ensemble. L'épisode suivi de Jean Santeuil ne garantit qu'une unité primaire, accompagné en fait d'une rupture narrative divisée en séquences indépendantes. Il était impossible à Proust de passer l'affaire sous silence, étant donné le caractère autobiographique de son roman. Mais la séquence apparaît si brusquement que "pour digne d'intérêt qu'elle fût, demeurait déséquilibrée et fragmentaire."⁵⁹

Dans la Recherche l'affaire est introduite indirectement en plusieurs refractions qui amènent de la variété, de la richesse thématique qui assure l'unité harmonieuse du roman. Carassus conclut donc que pour l'affaire Dreyfus, comme pour tout autre motif "l'essentiel est sa distribution dans l'espace du livre."⁶⁰

Puis il esquisse ce commentaire général sur le style de Proust, que son vocabulaire pourrait parfois nous embrouiller, car il parle de déchiffrement de traduction, de découverte, de livre enfoui, de "retrouver" un rapport unique, ce qui signifie que la tâche du romancier fut celle d'un "égyptologue déchiffrant les hiéroglyphes."⁶¹

Carassus nous a donc montré comment le cas de l'affaire Dreyfus met en évidence les voies par lesquelles des faits d'actualité et les impressions captées sur l'heure, peuvent se transformer diversement en des faits littéraires. C'est dans le temps et dans l'espace du livre que l'affaire Dreyfus a distribué ses épisodes. Brefs et limités dans Jean Santeuil, ils sont amplifiés dans la Recherche grâce à une technique narrative mieux ajustée.

Encore la même année, parut le livre de Bardèche Marcel Proust romancier.⁶² Ce qui nous intéresse dans cette étude, c'est la comparaison qu'il fait entre Jean Santeuil et la Recherche. Il partage l'avis de beaucoup de critiques que le premier est une oeuvre manquée, mais il reconnaît que si on le lit à la lumière de la deuxième oeuvre, il est néanmoins loin d'être dépourvu d'intérêt. Il y a du bavardage, et de la complaisance, de la vanité, c'est ce qui gâte le plus et aussi cette minutie et cette incapacité de choisir qu'on reprochera si injustement à Proust vingt ans plus tard, et c'est ce qui la rend difficile à lire. Et pourtant cette oeuvre manquée, elle est dans l'histoire de l'oeuvre de Proust un moment capital. Puisqu'il ne peut être regardé comme négligeable qu'une première esquisse, même sommaire et

informe de la Recherche ait pu être écrite par Proust en 1896, douze ans avant qu'on ne l'attendît. Car ce qui paraît bien le plus remarquable, en définitive, dans Jean Santeuil, c'est que des méditations, des interrogations qu'on croyait contemporaines d'un certain degré de maturité de la pensée de Proust apparaissent si tôt; ce qui amène Bardèche à la simple conclusion que ces constatations entraînent nécessairement une question qui est grave et qui dépasse la simple chronologie. Si les réflexions de Proust, si les intuitions de Proust, si l'esthétique de Proust étaient déjà prêtes en lui, toutes proches de la maturité entre 1896 et 1900, que lui manquait-il donc pour écrire la Recherche? Bardèche se dit qu'il doit y avoir une "révélation" à l'origine de son livre, autre chose qu'un "miracle", autre chose que la madeleine trempée dans du tilleul: c'est de se livrer à une exploration plus méthodique et plus complète. Les "sacrifices" que Proust s'est imposés sur le plan initial se rattachent donc à deux préoccupations différentes. Tantôt Proust renonce à des incidents ou des épisodes qu'il regarde comme des digressions, tantôt il se refuse des satisfactions personnelles qui lui paraissent des "fausses notes" dans le récit.

Tout ce qu'affirme Bardèche est juste mais il ne s'attache guère au style ou à la narration qui sont d'une importance capitale.

En 1973, Anna Balakian publia un article "Proust fifty Years Later"⁶³ qui, bien que le simple titre laisse sous-entendre qu'il s'agit d'une réappréciation de l'oeuvre de Proust cinquante ans plus tard, n'est pas une étude de

l'évolution de l'oeuvre de Proust, mais de sa popularité. Cependant, nous retiendrons sa conception du style de Proust qu'elle y glisse en passant et qui va de pair avec Marc-Lipiansky "Basically, Proust is a poet in the sense of poet first defined by Rimbaud . . . Proust is quite capable of surviving 'La belle époque' as Homer survived the Trojan war."⁶⁴

"Voici, enfin un ouvrage qui manquait dans la bibliothèque proustienne, pourtant déjà importante, des livres de fond" s'exclame Henri Bonnet, l'éminent proustien, à propos du livre de Mireille Marc-Lipiansky Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil (1974)⁶⁵. "Nous avons certes! sur Jean Santeuil, un certain nombre d'articles et d'études de valeur où se trouvaient examinés l'opportunité de la publication, les défauts de la première édition, sa date, sa genèse, certains de ses thèmes, mais nous ne possédions pas encore une étude complète de son contenu dans ses rapports avec la Recherche."⁶⁶

Marc-Lipiansky s'intéresse à retrouver les éléments de Jean Santeuil qui ont été mis de côté dans la Recherche, c'est ce qu'elle appelle le "déchet". Puis elle passe aux passages repris dans la Recherche où elle montre que le "canevas des situations" de Jean Santeuil n'est pas changé dans la Recherche, mais que la trame en a été enrichie. Seuls les personnages peuvent avoir changé. Les épisodes simplement juxtaposés dans Jean Santeuil ont été articulés dans la Recherche. Le "développement symphonique" remplace le développement linéaire. Elle pense aussi que le lecteur

connaît mieux Jean que le narrateur, de la Recherche, car dans ce dernier, Proust a transpercé le genre de la confession autobiographique, et que dans ce premier, il hésite entre le portrait classique composé autour d'une idée et le portrait impressionniste d'individus réels.

Mireille Marc-Lipiansky est l'une des seules critiques qui ait su reconnaître la valeur de Jean Santeuil en le qualifiant de "poème en prose". En gros elle veut en arriver à cette comparaison que ce roman nous donne de son auteur une image plus vivante, plus concrète et plus vraie que la Recherche et nous renseigne sur la genèse de la Recherche en nous y faisant participer. Certains des thèmes qui dominent la Recherche sont à peine esquissés dans Jean Santeuil. Les thèmes littéraires du "Temps retrouvé" y sont déjà abondamment illustrés, comme l'affirmait Pomeau. Dans Jean Santeuil les thèmes sont traités de façon plus optimiste, en particulier ceux de la nature et de l'amitié, mais ils sont exposés de manière trop explicite et didactique.

Elle fait aussi une étude stylistique où elle se limite à Jean Santeuil, cependant, sans esquisser une comparaison avec la Recherche, elle se contente de retracer les influences essentielles qui ont marqué ce style.

Pour se justifier elle avoue qu'il est difficile de parler du style étant donné que nous avons affaire à des brouillons, d'où ces différences surprenantes de style, ce qui fait que "certaines pages sont dignes de figurer à côté des plus belles de la Recherche, d'autres sont d'une maladresse d'écolier."⁶⁷

Et nous terminerons sur l'an 1975, avec Michael Finn qui publia "Jean Santeuil and la Recherche: Instinct and Intellect."⁶⁸ D'après Finn, si l'on compare les descriptions du processus de lecture dans la Recherche et dans Jean Santeuil, on voit nettement le facteur physique l'emporter sur l'intellectuel. Dans la Recherche, le narrateur délimite les différentes étapes de l'évolution de sa conscience au cours de sa lecture, de la toute première conscience du chaos régnant dans son esprit et séparé des objets qui lui sont extérieurs en passant par la pénétration dans le monde imaginaire du roman jusqu'à la perception des sensations familières, les cloches d'une église, ou une odeur agréable dans l'air. De même dans le passage de Jean Santeuil, le lecteur prend conscience de la concentration totale dans les ouvrages qu'il a faits, mais le mouvement du passage est renversé: le contact du corps avec les sensations extérieures, même pendant sa lecture, est la première étape de sa prise de conscience. Les sensations immobilisent Jean et créent un moment de plénitude physique qui paralyse l'intellect. Malgré un enchaînement logique des idées qui suggère que l'instinct et l'intuition devraient finalement être éliminés dans le "Temps retrouvé", Proust amène son narrateur à réaffirmer avec confiance un sentiment qui était déjà au cœur de Jean Santeuil: "L'instinct dicte le devoir et l'intelligence dicte les prétextes pour l'éluder."⁶⁹ Cette comparaison présente un certain intérêt, mais nous semble insuffisante.

Dans l'ensemble il existe des études de style, de tech-

niques narratives, mais elles ne sont pas très nombreuses. Il existe aussi quelques études réunissant Jean Santeuil et A la recherche du temps perdu, mais aucune d'entre elles ne s'est occupée de travailler d'une façon exacte et précise à une comparaison stylistique entre ses deux romans. De plus, ces études n'ont pas été faites d'une façon systématique et le texte auquel elles se réfèrent n'est pas valable. Citons Pierre Clarac dans l'avant-propos de Jean Santeuil dans l'édition de la Pléiade (1971):

En 1954, M. Bernard de Fallois a donné une première édition de Jean Santeuil, en trois volumes. Il y combinait et agençait ingénieusement les fragments de cette oeuvre interrompue, pour essayer de la présenter comme un roman bien construit. Nous pensions, Ferré et moi, qu'un jour il faudrait la faire connaître dans l'état d'inachèvement où Proust l'a laissée . . . Cette succession de morceaux indépendants pourra étonner le lecteur. Mais c'est un vif plaisir, et bien instructif, que de surprendre l'écrivain au travail, de voir comment et sous quelle forme les idées naissaient en lui. (p. X).

Après une étude préliminaire de la stylistique proustienne, on voit nettement que Jean Santeuil, qui est jusqu'à un certain point autobiographique, n'est qu'une ébauche d'A la recherche du temps perdu. On retrouve donc déjà le même thème, c'est-à-dire le temps, mais il n'est pas encore devenu un thème sur lequel repose toute la structure de son oeuvre. Par ailleurs, ce thème du temps n'est pas encore voilé par l'emploi de nombreux procédés stylistiques qui ne font que le suggérer. Bien que certains érudits aient déjà traité assez brièvement ce sujet, il me semble qu'en comparant

de nombreux passages de ces deux romans, en les choisissant aussi proches que possible, on aboutirait à une étude beaucoup plus approfondie qui pourrait éclaircir les raisons pour lesquelles Jean Santeuil ne peut être considéré par certains que comme une ébauche d'A la Recherche du temps perdu, n'ayant ni la force, ni surtout le mouvement du chef-d'oeuvre de Proust, traçant ainsi l'évolution du style de l'écrivain.

Notes

- 1 Yvette Louria, "Recent Studies of Proust's Stylistic and Narrative Techniques," The Romanic Review, LVIII (April, 1967), 120-126.
- 2 Leo Spitzer, Etude de style, (Paris: Gallimard, 1970).
- 3 Albert Feuillerat, Comment Marcel Proust a composé son roman, (New Haven: Yale Univ. Press, 1934), p. 1.
- 4 Ibid., p. 7.
- 5 Louis Martin-Chauffier, "Proust et le double 'je' de quatre personnages," Confluences, Paris, 1943.
- 6 Jean Mouton, Le style de Marcel Proust, (Paris: Corrêa, 1948).
- 7 Ibid., p. 12.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid., p. 217.
- 10 Lester Mansfield, Le Comique de Marcel Proust, (Paris: Nizet, 1953).
- 11 Ibid., p. 30.
- 12 Roland Donzé, Le Comique dans l'oeuvre de Marcel Proust, (Paris: Attinger, 1955).
- 13 Yvette Louria, La Convergence stylistique chez Proust, (Genève: Droz, 1957; Paris: Nizet, 1971).
- 14 Ibid., p. 9.
- 15 Ibid., p. 1.
- 16 Ibid., p. 94.
- 17 Ibid.
- 18 René Pomeau, "Jean Santeuil et le 'Temps retrouvé'," Littérature, Paris, 1957. On regrettera qu'il ne se soit pas servi de la Pléiade.

- 19 Jean Santeuil, (Paris: Gallimard, 1952), t. 1, p. 164.
- 20 Ibid., t. 1, p. 200.
- 21 Ibid., t. 1, p. 205.
- 22 Ibid., t. II, p. 10.
- 23 Ibid., t. II, p. 144.
- 24 Ibid., t. II, p. 221.
- 25 Ibid., t. II, p. 314.
- 26 René Pomeau, p. 66.
- 27 Pierre Clarac, "Les croyances intellectuelles de Proust," BMP, 1958.
- 28 Michiko Suzuki, "Le 'je' proustien," BMP, 1959.
- 29 Jean Rousset, Forme et signification, (Paris: Corti, 1962).
- 30 Georges Daniel, Temps et mystification dans la "Recherche", (Paris: Nizet, 1963).
- 31 Stephen Ullman, Style in the French Novel, (Cambridge Univ. Press, 1964).
- 32 Jeannine Paque, "De Jean Santeuil à la Recherche; le coquelicot," Cahiers d'analyse textuelle, Paris, 1964.
- 33 Ibid., p. 59.
- 34 Ibid., p. 64.
- 35 Ibid.
- 36 Ibid., p. 65.
- 37 Marcel Muller, Les Voix narratives dans la "Recherche", (Genève; Droz, 1965).
- 38 Ibid., p. 50.
- 39 Willy Hachez, "Fiches biographiques des personnages de Proust," BMP, 1965.
- 40 J. P. Houston, "Temporal Patterns in la Recherche," French Studies, New York, 1962.
- 41 Brian G. Rogers, Proust's Narrative Techniques, (Genève: Droz, 1965).

- 42 Victor E. Graham, The Imagery of Proust, (Oxford: Blackwell, 1966).
- 43 Michel Raimond, La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt, (Paris: José Corti, 1967).
- 44 Ibid., p. 330.
- 45 Michel Girard, "Le Comique dans la Recherche," Mémoire de maîtrise, Paris-Sorbonne, 1969.
- 46 Robert Le Bidois, "Le langage parlé des personnages de Proust," Le Français moderne, 1939.
- 47 J. Vendryes, "Marcel Proust et les noms propres," Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet, (Paris: Boivin, 1940).
- 48 Roland Barthes, "Proust et les noms," To Honor R. Jakobson, (La Haye, Paris: 1967).
- 49 Gérard Genette, "Proust et le langage indirect," Figures 2, (Paris: Editions du Seuil, 1969).
- 50 Gérard Genette, "Métonymie chez Proust ou la naissance du récit," Poétique 2, 1970.
- 51 Ibid., p. 158.
- 52 Ibid., p. 161.
- 53 Jean Milly, Proust et le style, (Paris: Minard, 1970).
- 54 Ibid., p. 2.
- 55 Jean-Yves Tadié, Proust et le roman: Essai sur les formes et techniques du roman dans la "Recherche", (Paris: Gallimard, 1971).
- 56 Ibid., p. 459.
- 57 Ibid., p. 436.
- 58 Emilien Carassus, "L'affaire Dreyfus et l'espace romanesque: De Jean Santeuil à la Recherche," Revue d'histoire littéraire de la France, 1971.
- 59 Ibid., p. 852.
- 60 Ibid.
- 61 Ibid.
- 62 Bardèche.

63 Anna Balakian, "Proust Fifty Years Later," Comparative Literature Studies, 1973.

64 Ibid., p. III.

65 Mireille Marc-Lipiansky, La Naissance du monde proustien dans "Jean Santeuil", (Paris: Nizet, 1974).

66 Ibid., p. 1.

67 Ibid., p. 199.

68 Michael Finn, "Jean Santeuil and la Recherche, Instinct and Intellect," Forum for Modern Language Studies, New York, 1975.

69 A la Recherche du temps perdu, (Paris: Pléiade, 1964).

Chapitre II

PRESENTATION DES ŒUVRES

Jean Santeuil compte plus de mille pages en un seul volume (La Pléiade), ce qui est moins considérable que la Recherche qui compte en tout sept parties intitulées: I. "Du côté de chez Swann", II. "A l'ombre des jeunes filles en fleurs", III. "Le côté de Guermantes", IV. "Sodome et Gomorrhe", V. "La prisonnière", VI. "Albertine disparue", ("La fugitive"), VII. "Le temps retrouvé".

Jean Santeuil commence par la rencontre de deux jeunes gens et d'un célèbre écrivain qui, avant de rendre l'âme, leur confie le manuscrit d'un roman qu'ils vont publier, et dont Jean Santeuil est le protagoniste. Petit garçon au cœur trop généreux (rappelant le petit Marcel de "Du côté de chez Swann"), Jean découvre l'univers amoureux à travers la vive affection qu'il porte en premier lieu à sa mère, puis à une petite fille, Marie Kossicheff, qui est le portrait même de Gilberte Swann. Ensuite Jean mûrit, oublie Marie, se lie d'amitié avec son professeur de philosophie, et s'éveille au monde aux côtés de son camarade, Henri de Réveillon. Il prendra part au déchaînement d'opinion que suscite l'Affaire Dreyfus; mais ses liaisons amoureuses ne cesseront de l'occuper. Au dénouement du livre, Jean s'attardera sur les soucis de ses parents, dont l'âge avancé et la mort suggèreront au nar-

rateur des récits touchants et profonds, où l'on note déjà ébauchées les grandes réflexions du "Temps retrouvé" sur l'action du temps et de la mort.

L'existence qu'évoque Marcel Proust durant toute la Recherche, si on la considère dans son unité, est celle d'un petit garçon gâté de la fortune, quoique la santé lui fasse un peu défaut, avide de littérature et de peinture et qui fréquente les cercles mondains de ce Paris qu'on vit s'épanouir au commencement du XX^e siècle. Réceptions, visites, goûters et autres cérémonies résument toutes ses distractions. Si par hasard, il s'écarte de Paris, c'est pour se diriger vers des lieux qui en sont à proximité: la petite ville de Combray ou Balbec, sur la côte normande, voire quelques petits villages avoisinants. Une fois pourtant, il aventure ses pérégrinations jusqu'à Venise. Par suite de son état maladif, il est le seul souci de son milieu: sa mère, sa grand'mère et sa vieille servante Françoise, qui s'est faite l'esclave de ses fantaisies. Sa santé délicate le contraint à effectuer divers séjours dans une maison de santé. Ce dur apprentissage de la souffrance se trouve aggravé en chemin, par les affres d'une passion amoureuse empoisonnée par la jalousie: Albertine, la plus captivante de celles qu'il appelle les "jeunes filles en fleurs". D'abord éconduit, il obtient ensuite meilleur accueil et s'attache à sa personne avec une nouvelle ardeur. Parvenant un beau jour à suspecter qu'elle est lesbienne, il envisage même de l'épouser pour la délivrer de son mal. De guerre lasse,

l'ayant emprisonnée, il ne peut néanmoins l'empêcher de s'échapper. Démoralisé par cette rupture, il la cherche de tous côtés en vain jusqu'au moment où il est informé de sa mort. Toute l'aventure finira par se fondre dans l'oubli. Il reste encore à ajouter que lorsque le protagoniste est au comble du désespoir, jusqu'à perdre confiance en lui-même, il découvre que sa mission est d'être écrivain. Tel est bien le fil conducteur des diverses étapes de ce livre. Sur ces données viennent se greffer d'autres épisodes qu'on voit se développer comme des variations musicales d'une œuvre. De l'ensemble naît un monde assez dense, fertile en méandres de tout genre et dont l'approche est loin d'être toujours aisée.

Jean Santeuil n'est pas précisément, ainsi qu'on l'a estimé et affirmé longtemps, une première ébauche de la Recherche, même s'il s'avérait qu'on y découvre déjà les thèmes primordiaux de l'œuvre essentielle de Proust. C'en est même, ainsi que l'exprime dans sa préface André Maurois, "un livre tout à fait distinct, non seulement parce qu'il est inachevé, mais parce que manquent encore le sujet-clef du chef-d'œuvre (qui sera la métamorphose d'un enfant nerveux et faible en artiste), la continuité des personnages essentiels, la décision d'écrire le livre à la première personne et le courage de plonger dans le sulfureux abîme de Sodome "; Jean Santeuil témoigne déjà de sa recherche constante de la nature des choses et révèle sa vocation d'artiste qui consacrera sa vie à l'exprimer et à la définir. Sans aucun doute, cette étude abrégée ne suffit pas pour mettre en lumière toutes les

analogies subsistant entre les deux livres, entre l'oeuvre de jeunesse et celle de la maturité. Il faudrait évoquer les transpositions textuelles, les passages repris et augmentés et les passages corrigés que nous allons comparer dans les chapitres suivants.

Chapitre III
TRANSPOSITION TEXTUELLE

Résumé

Relation entre Jean et Marie Kossichef durant les jours de neige, quand ils se rencontraient aux Champs-Élysées, accompagnés de leurs bonnes. (J.S., p. 252).

Relation entre Marcel et Gilberte Swann durant les jours de neige, quand ils se rencontraient dans un parc public aux Champs-Élysées, accompagnés de leurs bonnes. (R.T.P., vol. I, p. 399).

La phrase

I. Première phrase

Période croisée à sept membres, dont un est subordonné et deux conditionnels, introduite par la conjonction "si" à laquelle s'oppose "mais s'il", reliée en asyndète et séparée par un point-virgule. Cette phrase a été délibérément coupée, pour ne présenter que la partie reprise par l'auteur. Le mot "que" dans "il ne

Longue période sinueuse à quatorze membres dont six sont subordonnés et deux conditionnels, reliée par la polysyndète "comme" et séparée par deux points-virgules dont le premier partage la cause et l'effet et le deuxième aurait pu former une phrase distincte.

sait plus que lui dire",
est elliptique de "ce qu'il
doit" et abrège ainsi la
phrase.

II. Seconde phrase

Période ronde à cinq mem-
bres, reliée à la précé-
dente par la répétition du
verbe "dire", contenant
quatre subordonnées dont la
deuxième est elliptique et
reliée en asyndète. Cette
phrase marque une certaine
gradation dans ses actions
qui enchérissent les unes
sur les autres et corres-
pond bien avec la pro-
gression des sentiments.
La protase marque la cause
et l'apodose en est l'effet.

Courte période temporelle
simple, introduite par l'ad-
verbe "bientôt" et reliée à la
précédente par la répétition
des mots "comme" et "neige".
Les quatre virgules qui sé-
parent une phrase aussi concise
marquent bien l'arrivée pré-
cipitée et légère de ces
petites filles.

III. Troisième phrase

Période antithétique à six
membres, introduite par la
conjonction "mais", reliée
en asyndète et attachée à
la précédente par la répé-
tition des mots "amour",
"temps", "dire", contenant

Période à neuf membres dont
deux sont subordonnés, reliée
à la précédente par la répé-
tition du mot "comme", "amie",
et reliée par la polysyndète
"comme", mais séparée par
deux points, partageant la

une subordonnée et deux conditionnelles dont la deuxième est elliptique. Ces deux dernières phrases auraient pu, comme la première, former une seule période croisée. La protase et l'apodase marquent la cause et l'effet.

phrase en la cause et l'effet.

IV. Quatrième phrase

Période carrée, triplement subordonnée, reliée en asyndète et attachée à la précédente par la répétition du mot "amour".

Période ronde à trois membres, dont deux sont des subordonnées, reliée à la précédente par la répétition des mots "camp", "faire", "camp".

V. Cinquième phrase

Période à neuf membres contenant deux subordonnées et deux conditionnelles dont la deuxième est elliptique et dans laquelle une virgule après le verbe "rit" aurait été la bien venue dans l'expression "si elle lui en jette une et rit il lui semble"; cette phrase est reliée par la polysyndète "comme" et attachée à

la précédente par la répétition des mots "comme", "neige". Cette courte phrase contient neuf verbes répétitifs qui accélèrent l'action en imitant le rythme du jeu.

VI. Sixième phrase

Brève période à trois membres, reliée à la précédente par la conjonction "et", doublement subordonnée à un verbe "savoir" et attachée à la précédente par le verbe "aime".

VII. Septième phrase

Longue période croisée à vingt membres dont douze sont des subordonnées, reliée à la précédente par la conjonction de coordination "aussi", placée en tête de phrase, marquant la conclusion du paragraphe et la répétition du mot "autre", contenant une participiale.

. . . mais s'ils sont seuls l'un à côté de l'autre un moment, il ne sait plus que lui dire. Il faut tout le temps qu'il y ait quelque chose d'autre à lui dire, un jeu à continuer que son amour pénètre et qui lui semble délicieux. Mais s'il n'y a rien entre eux, qu'il soit là pour jouir enfin de cet amour, il remet à demain où il aura plus de temps pour lui parler, il pense à ce qu'il faut lui dire, il n'est plus avec elle. Son amour est comme une chose qu'on ne pourrait pas prendre dans la main, qu'on ne peut pas prendre que dans autre chose, qui sans cela fondrait comme cette neige.

Le temps s'exprime par ces expressions "un moment", "ne . . . plus", "tout le temps", "enfin", "à demain", "plus de temps", "ne . . . plus".

Nous trouvons deux ellipses ambivalentes suivies d'une triade:

- 1) "qu'il y ait quelque chose . . . un jeu"
- 2) "mais s'il n'y a rien entre eux . . . qu'il soit là pour jouir enfin de cet amour { il remet
il pensé
il n'est plus

Il n'y avait que nous deux de notre bande, et être ainsi le seul qui fût avec elle, c'était non seulement comme un commencement d'intimité, mais aussi de sa part --- comme si elle ne fût venue rien que pour moi par un temps pareil --- cela me semblait aussi touchant que si, un de ces jours où elle était invitée à une matinée, elle y avait renoncé pour venir me retrouver aux Champs-Élysées; je prenais plus de confiance en la vitalité et en l'avenir de notre amitié qui restait vivace au milieu de l'engourdissement, de la solitude et de la ruine des choses environnantes . . .

Le temps s'exprime par ces expressions "un de ces jours", "une matinée", "l'avenir".

Nous trouvons une double ellipse suivie d'une triade:

- 1) "confiance en la vitalité . . . en l'avenir de notre amitié qui restait vivace au milieu { de l'engourdissement
de la solitude
de la ruine

1) Cette ellipse marque deux activités mentales simultanées, car il doit penser en même temps à ce qu'il doit dire et chercher à continuer un jeu, de là vient que plus tard sa pensée "n'est plus avec elle".

2) Dans l'ellipse, le "qu'il" est assez obscur, ce qui fait qu'on arrive difficilement à déterminer quelle est la particule qui a été supprimée. Cependant on distingue deux actions interchangeable, marquant en même temps la cause et l'effet: s'il n'y a rien entre eux ou s'il est là pour jouir enfin de cet amour il remet à demain. C'est parce que rien ne se passe que c'est le moment propice pour jouir de cet amour. Le verbe "dire" qui a été conservé au présent, malgré le mot "demain",

1) Cette double ellipse est croisée car le mot "confiance" est elliptique à "avenir", placé après, tandis que "de notre amitié" est elliptique à "vitalité", placé avant. Ce qui en résulte est une réciprocité des sentiments qui entrelace les termes "vitalité" et "avenir", "confiance" et "amitié": un amour sans vitalité n'a pas d'avenir, de même que sans confiance il ne peut y avoir d'amitié. Le verbe "restait" aurait pu s'accorder avec les mots "vitalité" et "avenir", mais Proust a préféré en faire une syllepse en ne suivant pas les règles grammaticales, mais ses vues particulières de l'esprit, en l'accordant avec "amitié".

montre bien que c'est une action qui peut être comprise dans les deux sens.

3) La triade trahit la timidité ou la nervosité de Jean qui voudrait progresser dans ses relations, mais qui recule, tant il est troublé. Tout semble se mélanger dans sa tête. La progression vient du fait que chaque action découle de l'autre: comme il a décidé de lui parler demain, il pense à ce qu'il lui dira demain et le fait de penser l'occupe tellement qu'il oublie qu'il est avec elle tant il est distrait, marquant ainsi la relativité à travers le temps. Le recul vient du fait qu'il pense d'abord à lui parler, puis il cherche ce qu'il faut lui dire, puis il n'est plus avec elle tant il est étourdi.

2) La triade marque en même temps la dégradation et la progression. La première se rapportant à la nature, vient du fait qu'elle est engourdie à cause de la neige, puis abandonnée dans sa solitude puisque tout devient silencieux, puis ruinée car la nature est morte en hiver. La deuxième se rapportant à son amour, vient du fait qu'il continue à progresser et à demeurer vivace malgré la dégradation de la nature environnante. La syllepse "vivace" montre que son amour est non seulement vif, mais aussi qu'il vit, qu'il se fructifie par rapport à cette nature morte.

Nous avons une triple analogie qui se compose de trois "comme" dont le deuxième est elliptique: "son amour est 1) comme une chose qu'on ne pourrait pas prendre dans la main . . . 2) qu'on ne peut prendre que dans une autre chose, qui sans cela fondrait 3) comme cette neige.

1) L'amour est intangible, tant il est délicat et éphémère.

2) Il faut le prendre dans autre chose que dans la main c'est-à-dire dans le coeur.

3) Si on ne le prend pas dans le coeur, l'amour fondra comme la neige.

Toutes ces analogies sont métaphoriques, mais dans la première il s'agit d'une analogie allant dans le sens inverse de la métaphore, puisqu'il transporte le mot "amour" qui est

Nous avons une triple analogie qui se compose de deux fois "comme" et de "aussi que": c'était 1) comme un commencement d'intimité 2) comme si elle ne fût venue rien que pour moi --- cela me semblait 3) aussi touchant que si, un de ces jours où elle était invitée . . .

1) Le fait de se retrouver seul avec elle faisait naître une certaine intimité entre eux.

2) C'était aussi comme si elle avait dû faire une concession morale pour se déplacer par un si mauvais temps. L'expression "mais" reliant ces deux analogies, marque une certaine opposition, c'est donc que cette intimité, contrairement à cette concession, était physique. Et l'expression "non seulement un commencement d'intimité", montre que la concession a plus de valeur

immatériel au plan matériel "chose". Le verbe "prendre" est justement l'inverse de la personnification. C'est donc une dégradation de l'amour; si on essaie de réaliser l'amour sur le plan charnel, il va s'altérer. Chaque analogie dépend étroitement de la précédente par un enchaînement logique.

Le mot "seul" est mis en relief par 1) l'allitération du son "s": "s'ils sont seuls", procédé qui se rapprocherait bien plus de la poésie que de la prose 2) l'expression "l'un à côté de l'autre" qui insiste sur le fait que c'est une solitude absolue.

L'amour s'exprime par un vocabulaire assez précieux: "délicieux" et "pénètre", "fondre" qui sont des métaphores symbolisant la

que l'intimité.

3) Cette concession était comme si elle préférait sa présence à une autre invitation. Chaque analogie dépend logiquement et étroitement de la précédente.

Le mot "seul" est mis en relief par 1) l'euphonie de "être ainsi le seul qui fût avec elle" (5 syllabes + seul + 5 syllabes) marquant la symétrie 2) l'expression "que nous deux de notre bande", insistant sur le fait que c'est une solitude absolue et contenant l'allitération du son "e".

L'amour s'exprime par un vocabulaire passionné "touchant", "vitalité", "vivace". Le verbe "semblait" marque la subjectivité de cet amour.

profondeur de cet amour. Le verbe "semble" marque la subjectivité de ce sentiment.

La relativité s'exprime par:

1) Les expressions "mais", "ne . . . plus", "autre", "semble", "mais", "rien", "plus", "ne . . . plus", "comme", "autre chose", "sans", "comme" 2) par les antithèses "l'un à côté de l'autre" et "il n'est plus avec elle", "un moment", et "tout le temps", "remettre à demain" et "continuer", "il ne sait plus que lui dire" et "qu'il y ait quelque chose d'autre à lui dire", "pénétrer" et "fondre", "amour" et "chose", "avec" et "sans", "quelque chose" et "rien", "qu'on ne pourrait pas prendre" et "qu'on ne pourrait prendre que" 3) par les synonymes "seuls" et "l'un à côté de l'autre", "il ne sait plus que lui dire" et "il n'y a rien entre eux",

La relativité s'exprime par:

1) les expressions "ne . . . que", "non seulement", "comme", "mais", "aussi", "comme", "rien que", "pareil", "semblait", "aussi . . . que", "plus" 2) les antithèses "vitalité" et "engourdissement", "une matinée" et "Champs-Élysées", "invité" et "renoncé", "commencement" et "ruinée", "avec" et "seul", "mais" et "aussi", "seul" et "au milieu de", "notre bande" et "les choses environnantes", "un de ces jours" et "l'avenir", "plus" et "ne . . . que", "amitié" et "choses" 3) les synonymes "que nous deux" et "seul avec elle", "confiance" et "amitié", "vitalité" et "vivace", "seul" et "solitude", "aussi . . . que" et "comme". Cette relativité marquée par les quasi-synonymes et

"dire" et "parler", "jouir" et "délicieux". Cette relativité marquée par les quasi-synonymes et les antonymes, vient d'un conflit intime dans les sentiments de Jean qui voudrait et qui n'ose pas, donnant lieu à un amour frustré et calculé.

antonymes, vient d'un conflit entre lui et les autres, leur amour et la nature; dans les deux cas ce sont ces premiers qui l'emportent.

Une suite de deux ellipses ambivalentes dans Jean Santeuil marquait deux activités mentales simultanées ou deux actions interchangeable pouvant aussi indiquer la cause et l'effet, dans la Recherche une double ellipse croisée concrétise la réciprocité des sentiments. Les deux triades marquent la relativité entre la progression et la dégradation, mais tandis que dans Jean Santeuil son amour pouvait s'altérer comme la nature, maintenant, il l'emporte sur une nature en ruine. Alors que la nature se désintègre, l'amour reste vainqueur. Les deux passages contiennent une triple analogie fondée sur l'opposition entre l'idée et la matière, mais dans Jean Santeuil il s'agissait d'une maxime générale "on", tandis que dans la Recherche, il l'applique dans son roman: "elle", "moi". Alors que Proust préférait sectionner les phrases, à présent il les a rapprochées en de longues phrases, mais à l'intérieur de celles de Jean Santeuil tout est relié en asyndète et dans la Recherche séparé par des points-virgules. Les propositions sont le plus souvent des subordonnées et parfois des

conditionnelles et très rarement des participiales. Dans Jean Santeuil la protase et l'apodose marquent la cause et l'effet, dans la Recherche ce sont les points-virgules qui les séparent.

Nous retrouvons dans les deux cas des allitérations propres à la poésie.

Elle ne fait pas très attention à lui, mais comme la neige l'amuse, comme elle fait des boules, les jette, rit, si elle lui en jette une et rit il lui semble que c'est parce qu'elle l'aime. Et il sait que les autres savent qu'il l'aime.

La relativité s'exprime par les conjonctions "mais", "si", "comme", l'adverbe "très" et le verbe "semble".

Nous avons deux ellipses
1) "mais comme la neige l'amuse . . . comme elle fait des boules" reliant un fait subjectif à un fait objectif, car elle ne se contente pas de faire des

. . . et tandis qu'elle me mettait des boules de neige dans le cou, je souriais avec attendrissement à ce qui me semblait à la fois une prédilection qu'elle me marquait en me tolérant comme compagnon de voyage dans ce pays hivernal et nouveau, et une sorte de fidélité qu'elle me gardait au milieu du malheur.

Le temps s'exprime par "tandis que", marquant la simultanéité des deux actions.

La relativité s'exprime par la conjonction "comme", les locutions adverbiales "à la fois", "une sorte de" et le verbe "semblait".

Nous avons deux ellipses
1) "dans ce pays hivernal . . . nouveau", reliant un fait objectif à un autre plus subjectif, car nous savons que c'est un paysage d'hiver, mais l'adjectif "nouveau" est une

boules, mais le narrateur précise qu'elle s'amuse à cause de la présence de Jean 2) "si elle lui en jette une . . . rit", reliant aussi un fait objectif à un fait subjectif, car elle rit parce que ça l'amuse de jeter des boules à Jean. Donc ces deux ellipses se croisent: subjectif-objectif, objectif-subjectif, symbolisant le fait que l'amour s'imprègne dans toutes ses actions.

L'expression "elle ne fait pas très attention à lui" au premier abord ressemble à une litote, mais cela vient du fait que Jean ne cherche pas à savoir si elle "fait attention à lui ou

métaphore qui se passe dans le monde de son imagination, puisque ce pays lui "semble" nouveau, simplement parce que son amour vient de commencer. Cette conception égocentrique est donc une hypallage, car il paraît attribuer au mot "pays" ce qui appartient au mot "amour". 2) "semblait à la fois une prédilection . . . une sorte de fidélité", reliant une préférence marquée d'amitié et d'affection et une exactitude à remplir ses engagements, à tenir ses promesses. Nous sentons donc une certaine progression, puisque le deuxième terme de l'ellipse ajoute l'idée de sécurité dans l'avenir.

L'expression "tolérant" au premier abord ressemble à une litote où il dit moins pour faire entendre plus, mais cela vient du fait que le petit Marcel ne cherche pas à savoir si elle le "tolère"

non, mais il préfère s'en convaincre pour être plus heureux et c'est cette rationalisation psychique exprimée dans le verbe "semble" qui lui fait croire qu'elle s'amuse et rit parce qu'il l'aime et cela trahit l'égoïsme de Jean, qu'il le fasse inconsciemment ou non. La phrase "et il sait que les autres savent qu'il l'aime", nous éclaire un peu sur sa conception de l'amour qui sort de l'intérieur vers l'extérieur. Son amour pour elle est tellement fort, que les autres peuvent le lire sur son visage, de même que lui pouvait voir qu'elle l'aimait à travers son rire et ses jeux. Le fait de chercher à se convaincre est concrétisé par toutes ces répétitions "faire", "lui", "comme", "jette", "rit", "savoir" et "aime". Les

ou non, mais il préfère s'en convaincre pour être plus heureux et c'est cette rationalisation psychique exprimée dans le verbe "semblait" qui lui fait croire que c'était une prédilection et une fidélité de sa part. L'expression "au milieu du malheur" nous éclaire un peu sur sa conception de l'amour qui se gagne à travers le malheur, le sacrifice, car le petit Marcel avait beaucoup souffert à savoir qu'il ne ferait pas beau temps, mais il a fait une concession en sortant quand même au petit-bonheur et il en a été récompensé.

deux "comme" n'introduisent pas une comparaison mais la cause, c'était à cause de ses actions, qu'il pensait qu'elle l'aimait.

L'expression métaphorique "comme compagnon de voyage" montre que Marcel croit entreprendre un voyage avec elle dans le pays de l'amour.

Nous avons une triade un peu spéciale, dans laquelle le deuxième élément dépend du premier :

comme elle { fait des boules
les jette
rit

Il n'y a pas de mention faite du temps dans ce passage de Jean Santeuil, contrairement à la Recherche. Alors qu'une suite de deux ellipses se croisait, subjectif-objectif, objectif-subjectif, dans Jean Santeuil symbolisant le fait que l'amour imprègne toutes ses actions, ici, la première ellipse relie toujours un fait objectif à un autre plus subjectif, mais le deuxième membre "nouveau" devient une hypallage métaphorique; la deuxième ellipse marque la progression dans le temps, grâce au deuxième terme apportant l'idée de sécurité dans l'avenir, "fidélité" et la rendant plus complexe.

Dans les deux passages perce une certaine psychologie où ici c'est le mécanisme de défense qui est en jeu, ils veulent se convaincre de la réciprocité de leur amour, sans vouloir faire face à ce qu'aurait pu être la réalité. L'amour prend toute

son importance une fois qu'il s'est manifesté extérieurement: les amies deviennent des physionomistes habiles à juger de leur amour. Ce dernier devient une récompense due au sacrifice. L'expression métaphorique "compagnon de voyage dans ce pays hivernal et nouveau" a été ajoutée à la place de la triade qui ne faisait que combiner des actions simultanées.

Aussi, chaque fois qu'on le voit s'approcher d'elle, que l'un rit, que l'autre le regarde, que la sœur lui dit gentiment "Vous, je vous mets avec Marie", quand Marie le prenant dans son camp lui met la main sur l'épaule et à la face de tous l'emmène avec elle, qu'ils vont ensemble ramasser de la neige ou que le soleil leur vient dans les yeux en même temps, qu'elle demande à changer de côté et que pour lui faire plaisir il appuie sa demande avec une force, une violence dont elle ne lui est pas reconnaissante, alors il est enivré du sentiment de son amour, de cet amour que comme une sorte de reflet il ne lui est pas permis de toucher, mais que la moquerie des uns, la complicité de la sœur, chaque "Prenez garde", "Gare à vous", "Pouce" qu'il a à lui crier, chaque course, chaque arrêt, chaque boule de neige, chaque rayon de soleil semblent lui apporter sans discontinuer pour qu'il s'en enchante.

Le temps s'exprime par "chaque fois", "quand", "en même temps", "alors", "sans discontinuer".

Bientôt, l'une après l'autre, comme des moineaux hésitants, ses amies arrivèrent, toutes noires sur la neige. Nous commençâmes à jouer, et comme ce jour si tristement commencé devait finir dans la joie, comme je m'approchais, avant de jouer aux barres, de l'amie à la voix brève que j'avais entendue le premier jour crier le nom de Gilberte, elle me dit: "Non, non, on sait bien que vous aimez mieux être dans le camp de Gilberte, d'ailleurs, vous voyez, elle vous fait signe." Elle m'appelait en effet pour que je vinsse sur la pelouse de neige, dans son camp, dont le soleil en lui donnant les reflets roses, l'usure métallique des brocarts anciens, faisait un Camp du Drap d'or.

Le temps s'exprime par "bientôt", "avant", "le premier jour".

La relativité s'exprime par

1) "aussi", "ou", "comme une sorte de", "mais", "semblent"

2) les antithèses: "aussi" et "mais", "gentiment" et "moquerie", "course" et "arrêt", "boule de neige", "rayon de soleil", "prendre" et "apporter", "s'en enchante" et "pas reconnaissante", "avec" et "sans", "à la face de tous" et "complicité", "crier" et "dire" 3) les quasi-synonymes "ensemble" et "s'approcher", "aussi" et "comme", "chaque fois" et "sans discontinuer", "voit" et "regarde", "enivré et "faire plaisir", "emmène" et "prendre", "force" et "violence", "gentiment" et "amour", "moquerie" et "complicité", "prenez garde" et "gare à vous", "sentiment" et "amour". C'est à travers les antithèses et les synonymes que s'établit la relativité.

La relativité s'exprime par

1) "comme", "comme", "comme", "mieux", "d'ailleurs", "en effet" 2) les antithèses "noires" et "neige", "commencé" et "finir", "crier" et "dire", "tristement" et "joie", "avant" et "après". 3) les quasi-synonymes "avant" et "le premier jour", "arrivèrent" et "vinsse", "faire signe" et "appelait", "d'ailleurs" et "en effet". C'est à travers les antithèses et les synonymes que s'établit la relativité.

Nous avons cinq métaphores

1) "que le soleil leur vient dans les yeux en même temps" c'est une métaphore directe car elle n'est pas introduite et elle passe directement au sens figuré: c'est une poétisation du moment où les deux sont "touchés" par l'amour et c'est pour cela qu'ils demandent à ce moment précis à être dans le même camp. 2) "il appuie sa demande avec une force, une violence" Le verbe métaphorique "appuie" de même que le mot "violence" qui est mis en apposition au mot "force", insiste sur la véhémence, sur l'impatience de cet amour fougueux. 3) "il est enivré du sentiment de son amour": il est exalté de cette émotion qui lui fait perdre la tête, le grise, tant ce poison qui est entré dans ses veines est "violent". Cela prend aussi le

Nous avons quatre métaphores

1) "comme des moineaux hésitants" cette comparaison indirecte introduite par "comme" établit une analogie entre les amies et les moineaux, car elles viennent entraver cette intimité et parce qu'elles sont légères 2) "ses amies arrivèrent toutes noires sur la neige" cette métaphore hyperbolique témoigne de deux autres procédés stylistiques: la métonymie, parce qu'il prend la cause pour l'effet en considérant que c'est parce que ses amies ressemblent à des moineaux, qu'elles sont toutes noires; l'hypallage, parce qu'il paraît attribuer l'adjectif "noires" au nom "amies" alors qu'il appartient au mot "moineaux" 3) "la pelouse de neige": suggérant que pour lui la neige importe peu, puisque cet amour, ce soleil le réchauffent donc

sens de enorgueilli, car c'est "à la face de tous qu'elle l'emmène" 4) "de cet amour que comme une sorte de reflet il ne lui est pas permis de toucher": cette métaphore indirecte introduite par "comme" reprend l'idée de la quatrième phrase "son amour est comme une chose qu'on ne pourrait pas prendre dans la main": cette fois Proust en employant le mot "reflet", illustre la pensée que l'idée est plus importante que la matière. 5) "rayon de soleil": nous avons vu plus haut que le mot "soleil" symbolisait l'amour et ici les rayons sont les "reflets" de cet amour.

Nous avons deux convergences à quatre éléments:

chaque fois { qu'on le voit
que l'un rit
que l'autre regarde
que la soeur lui dit

nous sommes toujours en été tant que l'on aime, comme sur une pelouse verte. 4) "dans son camp, dont le soleil en lui donnant les reflets roses, l'usure métallique des brocarts anciens, faisait un Camp du Drap d'or". Ce jeu de mot est non seulement obscur, mais complexe, dû à des procédés témoignants de beaucoup d'imagination de la part de Proust. Tout d'abord, nous sommes en plein impressionnisme: le soleil donne des reflets roses à la neige. Puis le terme "usure métallique" peut signifier la détérioration du métal ou de la couleur métallique, étant donné qu'un brocart est une étoffe brodée d'or. C'est donc une synesthésie où le sens de la vue et celui du toucher entrent en jeu. N'oublions pas que "soleil" est le sujet de "faisait", donc que c'est le soleil qui faisait un Camp du Drap d'or,

lui met
 quand Marie qu'ils vont
 le prenant le soleil
 dans son que le soleil
 camp qu'elle demande

Puis nous avons une double
 convergence à sept éléments
 dont le troisième introduit
 une triade emboîtée :

mais que {
 la moquerie
 la complicité
 chaque
 "Prenez garde"
 "Gare à vous" } semblent
 "Pouce"
 chaque course
 chaque arrêt
 chaque boule
 chaque rayon

Dans cette dernière conver-
 gence "semblent" placé en
 fin de phrase, force le lec-
 teur à lire plus vite pour
 arriver enfin à ce verbe
 tant attendu et cela traduit
 l'empressement dans l'amour
 et suit en même temps le
 rythme du jeu des enfants.
 Toutes ces convergences

à cause de sa couleur dorée,
 mais en même temps c'est la
 couleur des "brocarts". De
 même que "Drap" vient de l'as-
 sociation avec la substance
 de l'étoffe des brocarts,
 donc "Drap d'or" est encore
 une synesthésie de la vue et
 du toucher. L'antonomase
 vient du fait que c'est aussi
 un nom donné à la plaine
 située entre Guines et Ardres
 et où François I^{er} rencontra
 Henri VII, roi d'Angleterre,
 en 1520, afin de négocier avec
 lui une alliance contre
 Charles Quint. Les reflets
 roses par association ont pu
 ramener jusqu'à de grands
 faits historiques, de même
 que les reflets de l'amour,
 l'idée, peuvent créer un
 grand amour précieux comme
 de l'or. Il reste à ajouter
 que toute cette métaphore est
 fondée sur le double sens du
 mot "camp".

entraînent des polysyndètes ou anaphores "que", "chaque" formant une euphonie propre à la poésie. Le fait que la dernière convergence soit introduite par "mais" et les deux propositions précédentes par "alors", c'est donc que l'expression "pas permis de toucher avec la main" lui est antithétique, séparant ainsi l'amour charnel de l'amour idéal. Le véritable amour se trouve dans les petites choses que l'on rassemble pour faire un grand amour et la convergence traduit bien cette idée d'accumulation. Le dernier élément est "rayon", parce que toutes ses radiations vont vers le soleil comme les éléments au pivot et les jeux innocents de ces deux enfants, vers l'amour et on remarquera que même la moquerie ou la simplicité se trouve idéalisées et suivent le même chemin de l'amour.

Notons le langage direct dans "Vous, je vous mets avec Marie", qui rend le texte plus vivant et comme le narrateur n'est plus omniscient, il laisse parler son personnage qui réaffirme la phrase précédente "les autres savent qu'il l'aime", que vient renforcer la répétition du "vous". Les "Prenez garde", "Gare à vous", "Pouce" représentent bien des petites interjections insignifiantes que le narrateur a jugé bon de noter, car elles prennent toutes leur importance dans cet amour.

Notons le langage direct dans "Non, non, on sait bien que vous aimez mieux être dans le camp de Gilberte, d'ailleurs, vous voyez, elle vous fait signe" qui rend la phrase plus authentique et réaffirme cette réciprocité de leur amour qui est tellement fort, qu'il se manifeste extérieurement jusqu'à être accepté de tous ceux qui l'entourent et ce fait est tellement important, qu'il emploie la périphrase "l'amie à la voix brève" car il n'a pas cherché à savoir son nom, mais c'est sa voix qui va servir de témoignage à leur amour.

La relativité se marquait beaucoup plus par antithèses et synonymes, tandis que maintenant c'est plus suggéré par la sémantique, rendant le texte moins répétitif, plus complexe, plus voilé, mais le langage parlé plus souvent employé dans Jean Santeuil, équilibre ce style monotone en lui donnant plus de vie. Les cinq métaphores que l'on trouvait dans ce dernier, symbolisent toutes l'amour, cependant dans la Recherche deux se rapportent aux amies et le paysage qui

l'entoure, où Proust lie d'autres procédés stylistiques à cette métaphore, comme l'hyperbole, la métonymie, l'hypallage. Dans Jean Santeuil la métaphore symbolisant l'amour idéal était fondée premièrement sur l'association du soleil avec l'amour, qui comme un coup de foudre l'enivre et ici c'est un amas de procédés stylistiques qui concourt à cette idée: des jeux de mots, des synesthésies, l'association de deux matières différentes, l'antonomase et des faits historiques, qui apportent l'idée du temps dans une généralisation plus objective.

I. Dédutions et remarques faites sur ces deux passages

Etudions de près le vocabulaire

a) Mots communs aux deux textes

	<u>J.S.</u>	<u>R.T.P.</u>		<u>J.S.</u>	<u>R.T.P.</u>
seul	1 fois	1 fois	mettre	2 fois	1 fois
chose	2	1	neige	3	2
comme	5	6	boule de		
prendre	3	1	neige	2	1
mais	4	1	toucher	1	1
être	4	1	une sorte		
aussi	1	2	de	1	1
venir	1	2	s'approcher	1	1
rien	1	1	dire	4	1
pour	3	3	crier	1	1
temps	3	1	savoir	3	1
cela	1	1	faire	3	2
sembler	3	2	aimer	1	1
si	2	2	camp	1	3
reflet	1	1	voir	1	1
			soleil	2	1

Ce tableau schématise bien que la plupart du temps Proust a conservé le même vocabulaire pour les deux textes, mais notons six catégories: 1) que Proust a cherché à éviter les répétitions sauf pour le mot "comme", "aussi", "camp" et en effet

nous trouvons plus de métaphores et d'analogies dans le texte définitif et le mot "camp" à trois reprises, ne vient que de la métaphore "Camp du Drap d'or". Les répétitions qui ont été évitées sont :

dire

Ce verbe a été conservé une fois dans le même contexte : "la soeur lui dit" et "l'amie . . . me dit". Les trois autres verbes "dire" qui se trouvaient dans trois phrases successives, ont été supprimés.

savoir

Ce verbe aussi a été conservé une fois dans le même contexte "les autres savent qu'il l'aime" et "on sait bien que vous aimez mieux être dans son camp". Les deux autres verbes "savoir", ont été supprimés.

être

Ce verbe employé à quatre reprises auparavant, n'a été repris qu'une seule fois et remplacé dans les trois autres cas : "il lui semble que c'est parce qu'elle l'aime" devient "ce qui me semblait à la fois une prédilection qu'elle me marquait".

2) Parfois nous avons affaire à des transpositions textuelles n'ayant rien à voir avec la sémantique, mais simplement transposées, ce qui prouve que Proust en écrivant le texte définitif, suivait de près la première ébauche :

comme

Cette conjonction bien que distribuée à peu près dans les mêmes phrases, introduit des métaphores différentes, comme nous l'avons vu ci-dessus.

rien

Ce pronom indéfini est distribué au début des deux textes à peu près à la même distance du début, mais prenant un contexte tout à fait différent: "s'il n'y a rien entre eux" devient bizarrement "si elle ne fût venue rien que pour moi". Les deux sont au conditionnel, mais le deuxième a une note plus optimiste.

prendre

Ce verbe était employé pour l'amour "qu'on ne pourrait pas prendre dans la main" et a été tout simplement transposé "Je prenais plus de confiance en . . . notre amitié". Les deux autres répétitions du verbe "prendre", ont été supprimées.

3) Certains mots qui ont été employés dans les mêmes contextes, présentent quand même quelques nuances sémantiques:

venir

"Le soleil leur vient dans les yeux en même temps" et "elle y avait renoncé pour venir me retrouver"; dans les deux cas il s'agit de l'amour, mais le premier mettait l'accent sur sa réciprocité et le deuxième sur la concession.

chose

"L'amour est comme une chose" devient "la ruine des choses environnantes", alors que l'amour était dégradé, il en sort vainqueur par rapport aux "choses" qui l'entourent.

s'approcher

"s'approcher d'elle" devient "je m'approchais . . . de l'amie" ce verbe qui avait été consacré à Marie, la seule obsession de Jean, s'approprie à l'amie.

crier

"Qu'il a à lui crier" devient "l'amie que j'avais entendu crier": encore une fois, il s'agissait des deux amoureux et Proust a su élargir les horizons en le transférant sur l'amie.

4) Il existe des mots employés dans des contextes différents, mais qui au fond aboutissent aux mêmes conclusions:

mais

"Mais s'ils sont seuls l'un à côté de l'autre un moment, il ne sait plus que lui dire" et "comme un commencement d'intimité, mais" dans les deux cas cette conjonction marque une certaine restriction dans l'intimité de leur amour.

mettre

"Elle lui met la main sur l'épaule" et "elle me mettait des boules de neige dans le cou": dans les deux exemples, il s'agit d'une manifestation de leur amour.

faire

"Pour lui faire plaisir il appuie sa demande" et "elle vous fait signe": dans les deux cas ils s'interpellent pour se retrouver dans le même camp.

5) Parfois la Recherche apporte plus de précision:

sembler

"Que son amour pénètre et qui lui semble délicieux" et "cela me semblait aussi touchant": ce qui lui semble délicieux c'est le fait que son amour pénètre, mais que signifie réellement le mot "pénétrer", cela reste assez vague, tandis que "cela" dans le deuxième cas, représente le fait qu'elle a fait une concession pour lui, de même que "touchant" est plus précis que "délicieux".

6) Parfois le texte définitif complète un mot qui n'était qu'ébauché :

une sorte de

"Comme une sorte de reflet" et "comme une sorte de fidélité".
Nous avons vu qu'il s'agissait du reflet de l'amour, tout comme l'est la fidélité.

b) Il reste tout de même des expressions ou phrases qui se ressemblent :

Ils sont seuls l'un à côté
de l'autre

"Il n'est plus avec elle"
qui lui semble délicieux

que son amour pénètre.
pour qu'il s'en enchante
"Vous, je vous mets avec
Marie"

Il remet à demain quand il
aura plus de temps pour
lui parler

Comme elle fait des boules,
les jette, rit, si elle lui
en jette une et rit il lui
semble que c'est parce
qu'elle l'aime.

Il n'y avait que nous deux

"qui fût avec elle"
cela semblait aussi
touchant

un commencement d'intimité.
devait finir dans la joie
"On sait que vous aimez
mieux être dans le camp de
Gilberte".

Je prenais plus de confiance
en la vitalité et en l'avenir
de notre amitié.

Tandis qu'elle me mettait
des boules de neige dans le
cou, je souriais avec atten-
drissement à ce qui me sem-
blait à la fois une prédilec-
tion qu'elle me marquait.

Le temps

Le temps qui était nommé à trois reprises et qui manquait dans certaines phrases, devient présent dans chacune d'entre elles, mais simplement suggéré: "il remet à demain où il aura plus de temps pour lui parler" devient "je prenais plus de confiance en la vitalité et en l'avenir de notre amitié". On remarquera que la seule fois qu'apparaît ce mot dans la Recherche, c'est avec un sens tout à fait distinct: "si elle ne fût venue rien que pour moi par un temps pareil".

L'amour

De même que le mot "amour" qui apparaissait quatre fois a été remplacé par quatre autres termes se trouvant dans les mêmes contextes: "amitié", "renoncé", "prédilection", "fidélité". Ce procédé, tout en évitant l'usage répétitif de ce sentiment, lui permet de nommer un de ces aspects différents à chaque fois.

Nous avons pu voir que le thème de ces deux textes était bien l'amour, mais alors qu'il était un sentiment précieux, éphémère et fragile, provenant d'une certaine frustration, il devient un sentiment fort et passionné dans lequel transparait l'optimisme de l'auteur "je prenais plus de confiance": serait-ce une réponse adressée au narrateur de cette première ébauche, trop pessimiste et ayant peur que son amour ne fonde comme la neige? Déjà n'apparaît plus cette obsession qui se terminait en solipsisme, Proust a su élargir ses horizons en s'attardant sur d'autres petits détails concernant l'amie et les alentours. Dans les deux textes les analogies sont fondées sur l'opposition entre un amour physique et un amour

idéal, venant de la sublimation plus ou moins consciente de ce sentiment, mais tandis que dans Jean Santeuil, nous étions dans le terrain purement philosophique, dans la Recherche, c'est plutôt métaphorique: Proust encore inexpérimenté se contentait d'exposer ses théories, alors que par la suite il a voulu les appliquer; d'une définition brute, nous passons à plus de souplesse, plus de précision en l'imprégnant dans l'intrigue et non pas en simples maximes. Proust plus sûr de lui-même, a su se servir des théories avec plus de liberté.

Et pour conclure, nous avons pu voir percer un certain platonisme dans ces deux textes, car sa philosophie, qui a pour méthode la dialectique, a pour couronnement la théorie des idées: la vérité n'est pas dans les phénomènes particuliers et passagers, mais dans les idées types pures de chaque groupe d'êtres; au sommet est l'idée du bien. Nous voyons l'importance que jouent dans la sensibilité de l'écrivain, l'obsession de pureté et la conscience de son caractère inaccessible. Ce qui apparaît si bien dans un passage de sa lettre à Robert de Montesquiou où il avoue en substance que même dans ses désirs les plus charnels, il aurait pu reconnaître comme premier moteur une idée, une idée à laquelle il aurait sacrifié sa vie, et au point le plus central de laquelle était l'idée de perfection.

Chapitre IV

PASSAGE REPRIS ET AUGMENTE (I)

Maintenant il voulait télégraphier, faire quelque chose qui le mette en communication immédiate avec sa mère. "Mais monsieur, nous avons le téléphone." On sonne. On répond tout de suite. Il demande la communication avec un tapissier qui habite dans sa maison. "Auriez-vous la bonté de dire à Mme Santeuil de descendre au téléphone parler à son fils? — Oui." Mais voilà déjà bien un quart d'heure de cela, on ne sonne plus. Que se passe-t-il? "Monsieur, dit le maître d'hôtel, c'est qu'il n'y a qu'un fil d'ici Paris. Par mégarde on a accordé une autre communication. Il peut y en avoir pour longtemps." Alors il se représente sa mère sonnant au téléphone, l'appelant, ne comprenant pas pourquoi Jean ne lui répond pas (car elle a dû descendre tout de suite, elle doit être depuis déjà quelque temps au téléphone). S'il pouvait lui expliquer, lui dire: "Maman, prends patience." Et quand la communication lui sera rendue, sa mère sera partie, lasse d'attendre, fatiguée, déçue surtout (elle avait dû courir si vite, si joyeuse, au téléphone, ç'avait dû être presque le même bonheur que si on lui avait dit: "Voici M. Jean revenu", sans qu'elle ait l'ennui qu'il ait quitté Trouville). Il s'affole, languit de son attente, aiguise cruellement sa déception, et savoure l'amertume d'être retombé tout seul, sans elle, à deux cents lieues d'elle, quand ils auraient pu être là, l'un à l'autre. D'autant plus que c'est fini, il ne pourra pas déranger deux fois le tapissier.

Etant donné la grande différence dans le nombre de phrases qui compose les deux textes choisis, pour cette comparaison nous adopterons une autre présentation. Nous analyserons séparément chaque passage et établirons en conclusion le parallélisme qui les rapproche.

I. Résumé

Voix de la mère de Jean au téléphone à Begmeil (J.S., p.359)

II. Première phrase

Période temporelle à trois membres introduite par l'adverbe "maintenant" et où le temps est aussi exprimé par "immédiate" qui traduit l'empressement de Jean, ainsi que les asyndètes. Nous avons une ellipse "il voulait télégraphier ...faire quelque chose qui le mette en communication immé-

diante" dans laquelle Proust relie des termes presque synonymes où le deuxième précise le premier.

III. Seconde phrase

Période simple faisant appel à une interruption. Il entient donc au lecteur de deviner que c'est le garçon de l'hôtel qui l'a éclairé subitement en lui disant qu'ils avaient le téléphone, alors qu'il ne s'y attendait pas, à cause de la conjonction "mais", marquant l'opposition.

IV. Troisième, quatrième et cinquième phrases

Brèves périodes saccadées dont les deux premières sont reliées par l'anaphore "on" en début de phrase et qui auraient pu se grouper en une seule séquence carrée dont le dernier est une subordonnée. C'est une suite d'actions successives que vient illustrer la locution temporelle "tout de suite", expliquant pourquoi Proust a voulu employer tant de concision. Les phrases sont de plus en plus longues et déjà la troisième donne plus de détails sur les circonstances actuelles "il demande la communication avec un tapissier qui habite dans sa maison.

V. Sixième phrase

Période oratoire interrogative et simple où c'est le "il" de la phrase précédente, c'est-à-dire Jean, qui demande au tapissier de passer la communication et celui-ci de lui donner une réponse positive. La périphrase "son fils" au lieu de Jean est destiné à émouvoir le tapissier afin que

se réalise son souhait.

VI. Septième phrase

Période simple introduite par "mais", car elle est en directe opposition avec la réponse positive qui précède. Le tisserand avait promis de faire descendre Mme Santeuil, mais elle n'est toujours pas au bout du fil. Le temps s'exprime par "un quart d'heure", "déjà", "ne...plus". Ce qui contraste avec les phrases précédentes où très peu de mention était faite du temps, mais à présent il s'agit d'attendre un être qui lui est très cher. C'est pour cela qu'il emploie "bien" un quart d'heure". On retrouve la répétition du verbe "sonner" de la troisième phrase, où il était dit "on sonne" et maintenant l'auteur détache cette antithèse en se servant du même verbe "on ne sonne plus". Cette phrase manquant de cohérence sémantique est pourtant reliée en asyndète, pour en augmenter la rapidité.

VII. Huitième phrase

Période simple en apostrophe qui est l'effet de la phrase précédente qui en était la cause. Ici la concision rend la phrase plus dramatique.

VIII. Neuvième, dixième et onzième phrases

Période à deux membres servant de réponse à la précédente, suivie de deux autres périodes simples. Ici encore on aurait pu les grouper en une seule phrase, car c'est toujours

le maître d'hôtel qui explique que "par mégarde on a accordé une autre communication". Le temps s'exprime par "long-temps" et la relativité par "ne...que" dans l'expression "c'est qu'il n'y a qu'un fil d'ici Paris" où perce un ton arrogant chez un locuteur qui cherche à donner du poids à son affirmation.

IX. Douzième phrase

Période carrée reliée en asyndète dans laquelle les deux dernières sont parenthétiques, séparant de la sorte l'effet de la cause. Le temps s'exprime par "alors", "tout de suite", "depuis déjà quelque temps". Nous avons une triade formée d'une suite de participes présents:

se représenta sa mère {
 sonnant au téléphone
 l'appelant
 ne comprenant pas pourquoi

On sent une nette progression dans les actions de la mère. L'allitération des sons "an" et "en" qui commence depuis la phrase précédente, donne une impression dramatique de lourdeur et d'entêtement de la mère qui veut à tout prix parler à son fils. Dans ces moments d'impatience, chaque seconde prend toute son importance et cette convergence décompose le temps.

X. Treizième phrase

Période exclamative à trois membres où les deux points sé-

parent le langage parlé du reste de la phrase. La conjonction "si" en tête de phrase n'est nullement une conjonction désignant la condition, étant donné qu'il n'y a pas d'apodose, mais marquant le souhait, le désir et le regret de ne pas pouvoir être près d'elle pour lui expliquer ce qui se passe. Le narrateur emploie une ellipse à peu près synonyme donc insistant sur l'action et dont le deuxième terme introduit le dialogue "s'il pouvait lui expliquer...lui dire:". Celle-ci demande l'anaphore du complément d'objet indirect "lui" et le langage direct "Maman, prends patience" continue l'allitération des nasales "en ("an") des phrases précédentes.

XI. Quatorzième phrase

Période à sept membres juxtaposés en asyndète et reliée à la précédente par "et". Elle est assez confuse de par sa construction passant du futur au flashback. On pourrait croire que la première proposition est la protase, mais nous n'avons pas d'apodose, il faut donc en conclure que ce "et quand" tout en exprimant le temps, n'est qu'une interjection qui ferait suite à la phrase précédente. Le temps est aussi exprimé sémantiquement par "partie", "vite" qui marquent le mouvement et par "attendre" qui au contraire marque la stabilité et c'est de ce contraste que le narrateur dégage l'impatience de la mère. La relativité s'exprime par "surtout", "dû", "si", "si", "dû", "presque", "même...que si",

une énumération et cela traduit bien tous les sentiments intermittents qui résultent de l'anxiété de Jean. La relativité s'exprime par "sans", "auraient pu" et par les antithèses "aiguise cruellement" et "savoure", "à deux cents lieues" et "là", "tout seul" et "l'un à l'autre", "languit" et "aiguise". Nous retrouvons presque la même expression qu'à la phrase précédente "languit de son attente", mais cette fois-ci, il s'agit de Jean et non plus de sa mère. Le fait d'avoir employé le même mot, brise encore la distance entre ces deux êtres dont les pensées se rejoignent. La dernière proposition est antithétique par rapport au reste de la phrase: tout d'abord on précise que Jean est seul, puis c'est elle qui lui manque, puis on en vient à mentionner la distance le séparant d'elle et brusque revirement antithétique, on parle du lieu où ils auraient pu se rencontrer et pour revenir à la fin de la phrase sur le contraire de "seul": "l'un à l'autre"; ce qui rend cette phrase symétrique tout en concrétisant la distance qui les sépare. Il est entendu qu'il s'agit d'un oxymore quand le narrateur écrit "savoure l'amertume" et que c'est le verbe qui est l'antiphrase. Peut-être qu'une souffrance pour un être cher est douce. Nous avons une métaphore quand il parle "d'aiguiser cruellement sa déception", où Jean littéralement excite sa propre déception comme un masochiste qui va jusqu'à "savourer l'amertume". Tout ce conflit intime naît de l'impatience où on perd le contrôle de ses sentiments. Nous avons une convergence à

quatre membres dont le pivot est "il", entraînant une triade:

Il	{	s'affole	}	tout seul
		languit		
		aiguise		
		savoure l'amertume d'être retombe		
	à deux cents lieues d'elle			

La convergence relie des sentiments presque intermittents très rapides et parfois antithétiques à cause du manque de progression, symbolisant son trouble. La triade par contre marque la gradation dans la distance qui devient de plus en plus physique, donc de plus en plus réelle, tout comme le devient sa souffrance.

XIII. Seizième phrase

Période à deux membres reliée à la précédente par l'expression "d'autant plus que", qui introduit pourtant une idée contradictoire. Ce qui fait que ces deux phrases sont, sémantiquement parlant, mal rattachées. Et cette phrase en elle-même est aussi assez ambiguë et risque de nous mener à une métonymie, car l'auteur ne précise pas quel est l'effet ni la cause et on pourrait se méprendre sur son sens. Donc on ne sait pas si c'est parce que le tapissier ne pourra pas être dérangé deux fois que c'est fini, ou vice versa. Peut-être que cela pouvait se comprendre dans les deux sens et que Proust a voulu donner plus de complexité à l'interprétation. L'expression "c'est fini" est une surprise proustienne, car plus loin on verra que ce n'est pas fini.

Mais, commotionnant, clair, voici le timbre qui sonne, résonne, semble courir çà et là. Vite, il met le tube à l'oreille. La voix forte et dure d'un garçon: "Est-ce M. Santeuil?" Sans doute on parle pour sa mère, pendant qu'on lui fait prendre le cornet, qu'elle se hâte toute troublée. Une autre voix forte et dure d'un autre garçon. Puis tout d'un coup— C'est comme si tout le monde s'étant allé de la chambre il tombait dans les bras de sa mère— vient là tout contre lui, si douce, si fragile, si délicate, si claire, si fondue— un petit morceau de glace brisée— la voix de sa mère. "C'est toi, mon chéri?" C'est comme si elle lui parlait pour la première fois, comme s'il la retrouvait après la mort dans le paradis. Car pour la première fois, il entend la voix de sa mère. Toujours il écoute ce qu'elle lui dit, mais sa voix il ne l'avait jamais remarquée, pas plus que sa voix à lui par exemple. Alors la recevant ainsi tout d'un coup, au moment où il le désire le plus et s'y attend le moins, où il est prêt à entendre encore la voix d'un garçon, il est stupéfait de l'abîme qu'il y a entre ces dures voix et ce tout petit morceau de

glace brisée où semblent couler par en dessous des pleurs, tous les chagrins soufferts depuis quelques années qui ne cessent de circuler dans cette voix, sanglots ou gémissements qu'elle n'a jamais laissé éclater pour ne pas faire de peine aux siens et qui sont cachés là tout près, comme les souvenirs des morts dans l'aspect coutumier de sa chambre, à un doigt d'elle, dans les tiroirs.

I. Première phrase

Période carrée antithétique contenant trois subordonnées, introduite par la conjonction "mais" et juxtaposée en asyndète. Nous avons une convergence où nous notons l'allitération du son "s".

le timbre qui {
 sonne
 résonne
 semble

Le deuxième élément reprend le premier et progresse dans le troisième. Nous trouvons une paronomase propre à la poésie, consistant à rapprocher des mots dont le son est à peu près semblable "sonne", "resonne" et "ça et là". Tous ces procédés cités servent avec les nombreux verbes et les quatre vir-

gules à donner plus d'entrain à l'action. Jean projette son enthousiasme sur le timbre du téléphone, jusqu'à en arriver à le personnifier. Enthousiasme qui se retrouve dans l'hyperbole "commotionnant".

II. Seconde et troisième phrases

Périodes concises simples et parfois même dépourvues de verbe "la voix forte et dure d'un garçon" dont la rapidité est accentuée par l'adverbe temporel "vite" et les deux points elliptiques, séparant le langage parlé du reste de la phrase tout en nous donnant la notion du temps, nous laisse aussi une sensation de mouvement. Cette horrible voix est "forte et dure" parce qu'il s'attendait à la petite voix de sa mère.

III. Quatrième phrase

Période à trois membres juxtaposés en asyndète. Le temps s'exprime par la préposition "pendant que" et par le verbe "se hâte" et la relativité par "sans doute", car il ne fait que supposer "qu'on parle pour sa mère pendant qu'on lui fait prendre, le cornet...qu'elle se hâte". Nous y notons une ellipse où il semble que le deuxième élément aurait dû précéder le premier, et c'est justement un signe qu'elle est "troublée". Sans doute le terme "cornet" se réfère-t-il à un téléphone ancien en deux parties.

IV. Cinquième phrase

Période sans verbe, pratiquement calquée sur la troisième où il était dit "la voix forte et dure d'un garçon" et maintenant "une autre voix forte et dure d'un autre garçon".

Seuls les "autres" varient dans cette phrase.

V. Sixième et septième phrases

Période carrée sinueuse, introduite par la locution temporaire "Puis tout d'un coup", marquant un brusque changement avec les phrases précédentes et suivie par une période simple interrogative "c'est toi mon chéri?". Cette phrase est une synchyse tant la construction est capricieuse. Nous avons une polysynète dans la répétition du "si" tout d'abord 1) employé comme une conjonction marquant l'analogie "c'est comme si tout le monde s'étant allé de la chambre, il tombait dans les bras de sa mère" qui nous ramène au début du livre au supplice du coucher. Ici c'est plutôt un rêve. 2) puis cinq fois en tant qu'adverbe de quantité, dans une convergence emboîtée, où les deux pivots sont mis en apposition et qui servent de sujets au deuxième élément d'une ellipse: Puis tout d'un coup { c'est comme si

vient là tout	{	contre lui	{	si douce	}	un petit mor- ceau de gla- ce brisée
		si fragile				
	si délicate	}	la voix de sa mère			
	si claire					
	si foncée					

Tous ces qualificatifs démontrent la grande affection que Jean porte à sa mère et essayent en même temps de donner la définition la plus précise, la plus complète qui soit de sa voix. L'expression "vient là tout contre lui" montre qu'il n'entend pas seulement cette voix, mais qu'il sent aus-

si sa présence. Le narrateur emploie deux métaphores se référant toujours à la voix "fondue", marquant une diminution progressive de l'intensité et l'autre qui est une expression périphrastique "un petit morceau de glace brisée", symbolisant la voix. La "glace" représente en même temps un miroir dont le bruit rappelle sa voix et l'eau congelée qui en se brisant réchauffe le cœur de Jean. L'hyperbate "la voix de sa mère" est destinée à la détacher du reste de la phrase, en prenant plus de valeur pour le lecteur qui a dû tant l'attendre.

VI. Huitième phrase

Période à trois membres, où le temps se trouve exprimé par "pour la première fois" et "après" et la relativité par "c'est comme si", "pour la première fois", "comme s'il". Nous avons une ellipse, reliant une comparaison et une métaphore:

c'est { comme si elle lui parlait pour la première fois
 { comme s'il la retrouvait après la mort dans le paradis

Tout d'abord notons l'anaphore "c'est comme si" qui se trouvait déjà à la sixième phrase, donnant l'impression que c'est un sentiment tellement fort qu'il devient ineffable. Le premier élément est un recul dans le temps et le deuxième, un saut dans le futur, combinant ainsi les deux axes du temps qui coexistent dans un moment de bonheur: après avoir tant attendu cette voix, il en découvre le prix, comme s'il l'entendait pour la première fois, tandis que la métaphore

parle d'une résurrection de cette voix qui était morte, tant elle renaît encore plus belle qu'avant et c'est pour cela qu'il a employé l'hyperbole "le paradis".

VII. Neuvième phrase

Période causale simple, introduite par la conjonction "car" et reliée à la précédente par l'anaphore "pour la première fois". Dans la phrase précédente cette voix lui parlait, à présent il l'entend, continuant ainsi la progression.

VIII. Dixième phrase

Période à trois membres, dont le deuxième est une subordonnée et dont la protase et l'apodose sont antithétiques, d'abord à cause de la conjonction "mais" et aussi les deux adverbess de temps, qui sont en opposition "toujours" et "jamais". Dans la phrase d'avant "il entend" et maintenant "il écoute ce qu'elle lui dit", décomposant ainsi chacune de ces actions. La relativité vient du fait qu'il croyait connaître sa propre voix, de même que la voix de sa mère qu'en réalité il vient de découvrir. Le contraste entre "jamais" et "toujours" provient de ce qu'il n'avait jamais remarqué sa voix, parce qu'il n'y prêtait pas attention, car elle n'était pas encore considérée comme une prémonition de sa mort.

IX. Onzième phrase

Période sinueuse à dix membres, dont cinq sont des subordonnées et une participale, reliée à la précédente par l'adverbe "alors" et à la sixième par les anaphores I) "dures voix":

"il est stupéfait de l'abîme qu'il y a entre ces dures voix" et c'est pour appuyer sur ce contraste, que nous trouvons cette anaphore à trois reprises 2) "ce petit morceau de glace brisée", mais cette fois la métaphore va encore plus loin

"ce petit morceau de glace brisée où semblent couler par en dessous des pleurs, tous les chagrins soufferts depuis quelques années". C'est par association que nous en arrivons à une hypallage, où il attribue au mot "chagrin" le verbe "couler", qui appartient au mot "pleurs", sans qu'il soit possible de se méprendre. Le fait que ses souffrances coulent comme des larmes, donne l'impression du temps qui passe, que l'on retrouve dans l'expression "depuis quelques années" qui suit le mot "souffert". Le temps est exprimé par "alors", "tout d'un coup", "au moment où", "ou", "encore", "depuis quelques années", "après" et la relativité par "ainsi", "prêt à ", "encore", "entre", "tout", "semblent", "tous", "comme" et par les superlatifs antithétiques "le plus", "le moins". Nous avons une série de convergences et d'ellipses qu'il nous faut détacher en schématisant la phrase:

la recevant tout d'un coup, au moment $\left. \begin{array}{l} \text{où il le désire le} \\ \text{plus} \\ \text{et s'y attend le moins} \\ \text{où il est près à enten-} \end{array} \right\}$
 dre encore la voix d'un garçon, il est stupéfait de l'abîme
 qu'il y a entre $\left\{ \begin{array}{l} \text{ces dures voix} \\ \text{ce tout petit morceau de glace brisée où} \end{array} \right.$
 semblent couler...qui ne cessent de circuler dans

nette progression dans la deuxième triade et qui exprime l'intensité de la souffrance à travers la précision spatiale.

La syllepse "éclater", qui pris au sens propre se réfère "aux petits morceaux de glace brisée" et au sens figuré à une manifestation de cette douleur, trouve son antonyme dans l'expression "cachés", car elle a voulu dissimuler pour ne pas "faire de peine aux siens". Le premier élément de la deuxième triade contient une comparaison qui aurait pu être parenthétique "comme les souvenirs des morts dans l'aspect coutumier de sa chambre", où les gémissements deviennent des souvenirs qu'elle a dû enterrer et qui est étroitement liée au troisième élément par le mot "chambre" et " tiroirs". Donc cette triade traçant une progression spatiale et laissant une certaine surprise dans son dernier élément s'explique quand on remonte à cette comparaison du premier élément.

Mais surtout ce qui le frappe et le stupéfait après ces voix d'hommes, c'est de trouver, dans cette voix qui semble à cent lieues d'eux, d'y trouver cette chose qu'il lui semble n'avoir jamais vue au monde, trouver là pour la première fois: la douceur — la douceur, la petite essence divine dont il a souvent rêvé, en l'imaginant pas du tout comme elle était, suave, magnifique, et qu'il a là dans son oreille, tout près, comme les petits morceaux offerts d'un cœur brisé, un petit morceau de glace qui fond. Dans cette voix, comme on sent tout ce que Jean est pour sa mère! Depuis qu'il est grand, qu'il est presque quelqu'un comme son père, qu'il fait des études auxquelles

elle ne participe pas, Mme Santeuil s'humilie presque devant son fils. Elle ne se compte pour rien près de lui: dans ce petit morceau de voix brisée on sent toute sa vie pour lui donnée à ce moment comme à tous, la seule tendresse qui soit toute à lui, sans une parcelle retenue pour soi, la voix pure comme un petit morceau de glace où il n'y a pas de voix, pas de force, la voix et la force de l'orgueil, de l'égoïsme, des désirs, de l'intérêt, non rien que de la douceur, de la douceur surnaturelle, qui était près de lui sans qu'il le sut, qui n'avait pas l'air extraordinaire, et qui, ainsi surprise tout à coup entre ces autres voix, s'entend comme à cent lieues d'elles, de la douceur qui se brise et fond si doucement à l'oreille, au cœur. Mais il est vite repris par la vie; que faut-il lui dire? Ils se parlent et il n'entend plus sa voix, comme en vivant avec elle il ne connaît pas sa personne. Elle est là. Tout en lui parlant de choses utiles, il se dit: "Maman, maman, tu es là, approche-toi, je veux t'embrasser, oh! je ne t'embrasserai pas d'ici longtemps, maman, ma petite mamam, maman!" Il voit que sa mère se fatigue; il ne comprend plus distinctement ce qu'elle lui dit...Il sonne. C'est fini.

I. Première phrase

Période à dix membres dont deux sont des subordonnées, en opposition à la phrase précédente, à cause de la conjonction "mais" en début de phrase, cependant, elle lui est reliée par les répétitions "dans cette voix", "stupéfait", "semble", "un petit morceau de glace", "brisé". Le temps s'exprime par ces mots "après", "jamais", "pour la première fois", "souvent" et la relativité par "mais surtout", "semble", "jamais", "comme", "tout". Nous avons aussi dans cette phrase une ellipse, donnant lieu à trois triades entraînant deux autres ellipses:

ce qui { le frappe (de trouver dans cette voix
 { le stupéfait, c'est { d'y trouver cette chose
 { trouver là { la douceur
 { la douceur
 { la petite essence divi-
 ne en l'imaginant { pas du tout comme elle était
 { suave
 { magnifique et qu'il a là { dans son oreille
 { tout près com-
 me { les petits morceaux d'un coeur
 { un petit morceau de glace

La première ellipse relie deux termes semblables. Dans la triade qui suit, on remarquera la triple répétition au verbe "trouver" et les trois mots qui changent, marquent la progression vers la précision tout d'abord "voix" dans l'expres-

sion "cette voix qui semble à cent lieues d'eux" est une hyperbole, car cette distance lui semble grande, car elle est contraire à son désir de la voir près de lui, puis le deuxième élément "cette chose qu'il lui semble n'avoir jamais vue au monde" qui pousse encore plus loin cette hyperbole: cette voix semble n'avoir jamais existé. Puis dans le troisième élément, nous arrivons enfin à ce mot pour lequel il préparait le terrain "douceur". Dans les deuxième et troisième triades, où les deux premiers éléments reprennent le dernier de la triade précédente, nous retrouvons le même procédé de gradation, où les éléments enchérissent les uns sur les autres, jusqu'à atteindre la précision même "la petite essence divine dont il a souvent rêvé" allant vers de plus en plus de subjectivité et de sublimation. Cependant la deuxième ellipse nous ramène brusquement au monde de la réalité "dans son oreille", "tout près" pour aboutir encore une fois au style métaphorique "comme les petits morceaux offerts d'un cœur brisé". Maintenant ce n'est plus la glace, mais cela devient plus personnel, c'est le cœur. Puis nous avons au deuxième élément "un petit morceau de glace" qui a fini par "fondre", tant cette voix est effacée.

11. Seconde phrase

Période exclamative à deux membres, résultant de tant de sublimation de la phrase précédente. Dans cette voix, transparaît le grand attendrissement que sa mère lui porte. Jean a même réussi à pénétrer les sentiments secrets de cette voix.

III. Troisième phrase

Période temporelle à cinq membres, introduite par "depuis que". Nous avons une triade reliant des termes semblables, marquant une légère progression dans le temps où il atteint la maturité, idée qu'illustre la répétition du mot "presque":

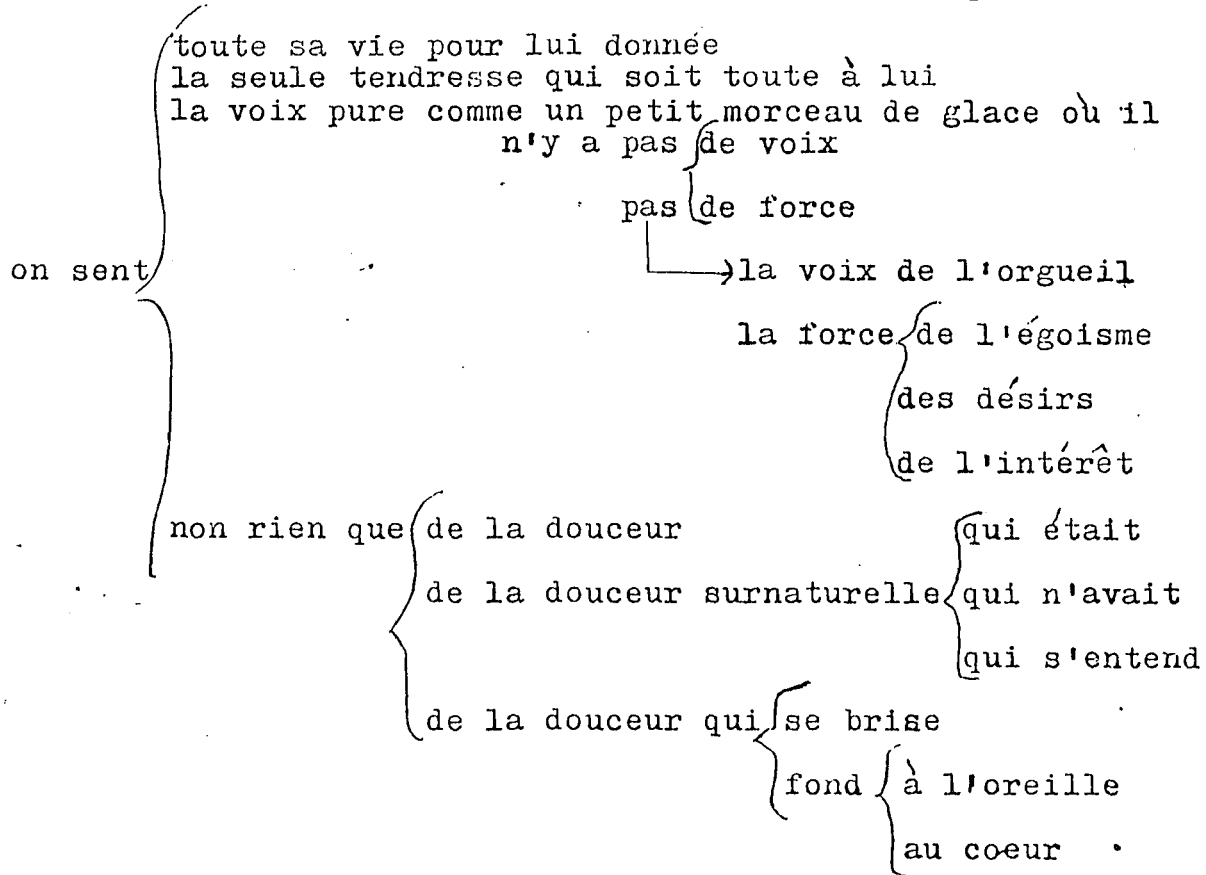
depuis { qu'il est grand
qu'il est presque quelqu'un comme son père
qu'il fait des études

C'est à travers cette voix que Jean peut même lire que sa mère s'humilie presque devant lui.

IV. Quatrième phrase

Longue période à huit membres dont six sont des subordonnées et reliée aux phrases précédentes par une série de répétitions, composées des mots clefs de ce passage et qui annoncent sa fin "petit morceau de voix brisée", "la voix pure", "un petit morceau de glace", "douceur", "près de lui", "tout d'un coup", "ces autres voix", "doucement", "cœur". Le temps est exprimé par "toute sa vie", "à ce moment", "tout à coup", et la relativité qui s'établit entre tout ce qui avait été dit auparavant, s'exprime par "pour rien", "sans", "avoir l'air", "ainsi", "entre", "comme", "si". On note l'abnégation de la mère devant son fils qui s'annonçait depuis la phrase précédente. On voit aussi la progression: de "presque", on en arrive à "rien". Cette phrase construite en échelle, contient une convergence entraînant une ellipse, puis une autre convergence, deux triades et pour finir deux autres ellipses qui sont aussi comme un comprimé de tout ce passage, prémonition de la fin et de celle de la mère. Ce

dernier mot "cœur" résume toute cette suite de qualificatifs:



V. Cinquième phrase

Courte période antithétique, contrastant avec la longueur de la précédente et ayant deux membres dont le deuxième, séparé du premier par un point-virgule, est une interrogation partielle. Le temps s'exprime par l'adverbe "vite", "repris" et la relativité par "mais", qui apporte un brusque changement matériel, surtout après les mots "cœur" et "vie" contrastant avec la mort.

VI. Sixième phrase

Brève période symétrique à trois membres, où le temps est exprimé par "ne...plus", et la relativité par "comme". Il y a comme un dédoublement de la personnalité de Jean, un

qui entend la voix et l'autre pas et un qui connaît sa personne et l'autre pas. C'est une façon de symboliser que c'est plutôt la mère qui se dédouble car elle est entre les deux mondes et c'est ainsi qu'il en arriverait à une métonymie.

VII. Septième phrase

Courte période à six membres, dont quatre sont du langage direct. Le temps et la relativité s'expriment par "tout en", "d'ici longtemps". Proust veut mettre une antithèse entre les mots "utiles" et "embrasser", contrastant ainsi le côté matériel du côté affectif. C'est encore la prolongation du dédoublement de la phrase précédente. Nous voyons le personnage qui écoute la conversation téléphonique et l'autre qui, pendant ce temps donne libre cours à ses frustrations. Le fait de répéter le mot "maman" à cinq reprises, nous donne l'impression d'une évocation incantatoire. La syllepse "d'ici longtemps", qui pris au sens propre, se réfère à son séjour à Beg-Meil qui l'empêche de la voir et au sens figuré, au voyage éternel, à la mort de celle-ci. De même que l'adverbe de lieu "là" est une syllepse qui au sens propre signifie si elle l'écoute toujours et au sens figuré, si elle est toujours vivante. Nous avons une convergence qui trahit sa grande passion:

	}	Maman, maman
		tu es là
il se dit		approche-toi
		je veux t'embrasser

oh! je ne t'embrasserai pas d'ici longtemps
 maman, ma petite maman
 maman

VIII. Huitième phrase

Brève période à quatre membres dont deux sont des subordonnées et où le temps et la relativité s'exprime par "ne... plus". Cette phrase, dont l'action s'éteint lentement, suit le rythme qui mène à la mort de la mère. La syllepse "se fatigue", pris au sens propre, se réfère à la fatigue causée par la conversation téléphonique et au sens figuré à celle de la moribonde. C'est à la fin du passage que se soude l'analogie entre la conversation téléphonique et la mort. Les trois points de suspension, marquant la coupure brusque de la voix de sa mère, symbolisent aussi que c'est une fin sans limite donc encore une fois la mort.

IX. Neuvième phrase

Période simple, qui malgré sa concision, témoigne d'un phénomène intéressant: on remarquera que "sonne" se trouvait aussi à la première phrase du paragraphe, le rendant ainsi circulaire, tout en encadrant le dernier contact avec la moribonde, ou la personne éloignée. C'est aussi que le moment tant redouté a "sonné" et c'est encore une syllepse.

X. Dixième phrase

Période toujours simple, dans laquelle le temps s'arrête brusquement et deux mots suffisent pour l'énoncer "c'est fini" qui est encore une syllepse. Cette suite de cinq

phrases infiniment brèves et qui auraient pu se grouper en une seule période à douze membres, est un effet stylistique destiné à traquaire l'émotion que ressent Jean.

Un matin, Saint-Loup m'avoua qu'il avait écrit à ma grand'mère pour lui donner de mes nouvelles et lui suggérer l'idée, puisqu'un service téléphonique fonctionnait entre Doncières et Paris, de causer avec moi. Bref, le même jour, elle devait me faire appeler à l'appareil et il me conseilla d'être vers quatre heures moins un quart à la poste. Le téléphone n'était pas encore à cette époque d'un usage aussi courant qu'aujourd'hui. Et pourtant l'habitude met si peu de temps à dépouiller de leur mystère les forces sacrées avec lesquelles nous sommes en contact que, n'ayant pas eu ma communication immédiatement, la seule pensée que j'eus, ce fut que c'était bien long, bien incommode, et presque l'intention d'adresser une plainte: comme nous tous maintenant, je ne trouvais pas assez rapide à mon gré, dans ses brusques changements, l'admirable féerie à laquelle quelques instants suffisent pour qu'apparaisse près de nous, invisible mais présent, l'être à qui nous voulions parler et qui, restant à sa table, dans la ville qu'il habite (pour ma grand'mère c'était Paris), sous un ciel différent du nôtre, par un temps qui n'est pas forcément le même, au milieu de circonstances et de préoccupations que nous ignorons et que cet être va nous dire, se trouve tout à coup transporté à des centaines de lieues (lui et toute l'ambiance où il reste plongé) près de notre oreille, au moment où notre caprice l'a ordonné. Et nous sommes comme le personnage du conte à qui une magicienne, (sur le souhait qu'il en exprime, fait apparaître, dans

une clarté surnaturelle, sa grand'mère ou sa fiancée en train de feuilleter un livre, de verser des larmes, de cueillir des fleurs, tout près du spectateur et pourtant très loin, à l'endroit même où elle se trouve réellement. Nous n'avons, pour que ce miracle s'accomplisse, qu'à approcher nos lèvres de la planchette magique et à appeler quelquefois un peu trop longtemps, je le veux bien — les Vierges Vigilantes dont nous entendons chaque jour la voix sans jamais connaître le visage, et qui sont nos Anges gardiens dans les ténèbres vertigineuses dont elles surveillent jalousement les portes; les Toutes-Puissantes par qui les absents surgissent à notre côté, sans qu'il soit permis de les apercevoir; les Daignées de l'invisible qui sans cesse vident, remplissent, se transmettent les urnes des sons; les ironiques Furies qui, au moment que nous murmurions une confidence à une amie, avec l'espoir que personne ne nous entendait, nous crient cruellement: "j'écoute"; les servantes toujours irritées du Mystère, les ombrageuses prêtresses de l'Invisible, les Demoiselles du téléphone!

I. Résumé

Voix de la grand-mère de Marcel au téléphone à Doncières.

(R.T.P., vol.II, p.132)

II. Première phrase

Période temporelle à trois membres, dont deux sont des subordonnées, introduite par "un matin". La proposition complément circonstanciel de cause "puisque'un service téléphonique fonctionnait entre Doncières et Paris" aurait pu être parenthétique et pour cela la fin de la première proposition a été transposée jusqu'à la fin de la phrase. Nous avons une ellipse reliant le contenu de la lettre écrite à sa grand-mère:

pour { lui donner de mes nouvelles
 { lui suggérer l'idée...de causer avec moi.

III. Seconde phrase

Période ronde à deux membres qui sont tous deux des indépendantes strictement descriptives. L'adverbe "bref" fait appel à la suggestion de la phrase précédente qui l'aurait amené à trop d'effusion dans ses sentiments. Le temps s'exprime par "le même jour", "vers quatre heures moins un quart".

IV. Troisième phrase

Courte période simple. Le temps s'exprime par "à cette époque", et la relativité par "pas encore", "aussi", où il établit une relativité entre le passé et le présent, en se basant sur l'usage du téléphone.

V. Quatrième phrase

dire se trouve tout à coup transporté { à des centaines de
lieues
près de notre oreille
au moment où notre ca-
price l'a ordonné

La convergence manque de logique dans la progression: les trois premiers éléments élargissent le cercle de la subjectivité, tandis que le quatrième fait un retour en arrière vers l'objectivité. Le deuxième élément de l'ellipse définit le premier. Le deuxième marque une progression plus ou moins antithétique, puisqu'il ignorait, mais qu'il saura par la suite. Et la triade, qu'on peut appeler ainsi car les compléments circonstanciels ont la même fonction grammaticale par rapport au pivot, rétrécit le cercle de la précision et de la distance. Remarquons que "l'être" est en même temps le sujet du verbe "apparaisse" qui le précède et "se trouve" qui le suit, entrecoupé par une autre ellipse: l'être { à qui nous voulions parler
qui restant à table

Nous avons deux métaphores dans cette phrase "l'habitude met si peu de temps à dépouiller de leur mystère les forces sacrées avec lesquelles nous sommes en contact": tout d'abord l'habitude se trouve personnifiée, car elle enlève la couche mystérieuse qui enveloppe tout ce qui nous est étranger. Les "forces sacrées", est une métaphore qui naît de la sublimation. De même que la deuxième métaphore "l'admirable féerie", consistant à rapprocher en un éclair et à sentir la

présence d'un être que l'on ne peut pas voir, mais qui est proche. Le mot "caprice" devient aussi personnifié dans l'expression "au moment où notre caprice l'a ordonné", car c'est grâce à lui que se déclenche ce moment magique.

VI. Cinquième phrase

Période carrée métaphorique et ronde, contenant trois subordonnées, coordonnée à la précédente par "et", formant ainsi une polysyndète avec la phrase précédente. Il n'y a pas de mention faite du temps dans cette phrase, ce qui est rare dans toute l'oeuvre de Proust. La relativité s'exprime par "comme", "pourtant", "même", "réellement" et par les antithèses "tout près" et "très loin", comme sa grand'mère qui est à Paris et lui à Doncières, mais qui sont près par la pensée. Le verbe "fait apparaître" est séparé de son sujet "magicienne" par la proposition qui aurait pu être parenthétique "sur le souhait qu'il en exprime". Nous avons une triade suivie d'une ellipse:

en train	{	de feuilleter	
	{	de verser des larmes	
	{	de cueillir des fleurs	{
			tout près du spectateur
			{
			à l'endroit même

Les deux premiers éléments de la triade, marquent la cause et l'effet, cependant le troisième est autonome, brisant ainsi l'unité thématique. Par contre l'ellipse est une progression spatiale.

VII. Sixième phrase

Longue période exclamative à quinze membres dont huit sont des subordonnées et qui contient des références empruntées à la mythologie. La périphrase "planchette magique" symbolise le téléphone, qui fera naître des moments merveilleux. Le pléonasme "nous entendons chaque jour la voix", sert à détacher ce dernier mot si important pour ce passage. Le temps s'exprime par "quelque fois un peu trop longtemps", "chaque jour", "jamais", "sans cesse", "au moment que", "toujours" et la relativité par "ne,..que", "trop", "sans", "sans". Trois propositions sont antithétiques établissant une certaine relativité dans les circonstances de la vie "avec l'espoir que personne ne nous entendait, nous crient cruellement: 'j'écoute". Ces métaphores mythologiques deviennent tellement réelles pour le narrateur qu'elles finissent par interrompre leur conversation téléphonique. La sublimation hyperbolique "miracle", nous ramène au mot "magique" de la phrase précédente. Nous avons une ellipse suivie d'une convergence: nous n'avons qu'

{ a appeler	à approcher nos lèvres
	les Vierges Vigilantes
	les Toutes-Puissantes
	les Danaïdes de l'Invisible
	les ironiques Furies
	les servantes
	les ombrageuses prêtresses
les Demoiselles du téléphone!	

L'ellipse marque la progression, tandis que la convergence

n'est qu'une simple énumération aboutissant à une apposition et condensation des six autres éléments "les Demoiselles du téléphone" où l'antonomase est aussi une sublimation métaphorique.

Et aussitôt que notre appel a retenti, dans la nuit pleine d'apparitions sur laquelle nos oreilles s'ouvrent seules, un bruit léger--un bruit abstrait--celui de la distance supprimée, --et la voix de l'être cher s'adresse à nous.

I . Première phrase

Période temporelle à trois membres, dans laquelle le temps est exprimé par "aussitôt", "nuit", et la relativité par "pleine", "seules". L'anacoluthie rend la phrase assez confuse, de même que la triade qui s'intercale entre l'effet et la cause:

seules { un bruit léger
un bruit abstrait
...celui de la distance supprimée

Les éléments de cette triade marquent une certaine progression, sauf qu'elle va vers la subjectivité et que le dernier élément "distance" fait un recul vers l'objectivité et qu'il dépend étroitement du précédent par l'ellipse "bruit". L'adjectif "seules" est ambigu, il peut qualifier "oreilles" qui s'ouvrent seules, ou les trois éléments de la triade et le sens change tout à fait. Nous avons une synesthésie, car il

considère les bruits comme étant des "apparitions", mélangant ainsi la vue et l'ouïe, parce que quand il entend cette voix, il croit voir sa grand'mère.

C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin! Que de fois je n'ai pu l'écouter sans angoisse, comme si devant cette impossibilité de voir, avant de longues heures de voyage, celle dont la voix était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir. Présence réelle que cette voix si proche— dans la séparation effective! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle! Bien souvent, écoutant de la sorte, sans voir celle qui me parlait de si loin, il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte pas, et j'ai connu l'anxiété qui allait m'étreindre un jour, quand une voix reviendrait ainsi (seule, et ne tenant plus à un corps que je ne devais jamais revoir) murmurer à mon oreille des paroles que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière.

I. Première et seconde phrases

Périodes qui pourraient se grouper en une seule à cinq membres, contenant deux subordonnées et juxtaposées en asyndète. Nous avons deux anaphores en tête des propositions. La première est la répétition du verbe "est" que nous trouvons à quatre reprises et le "qui", reliant les deux éléments d'une ellipse:

c'est sa voix { qui nous parle
 { qui est là

L'ellipse ainsi que les cinq verbes dans une phrase aussi concise, servent à accélérer l'action et ne dire que l'es-

sentiel. La voix se trouve personnifiée et finit par "parler" et elle est près de lui. La relativité s'exprime par "mais", "comme" et par les antithèses "la" et "loin", parce qu'il sent la voix tout près de lui, mais qu'il ne peut pas la voir.

II. Troisième phrase

Période à sept membres dont quatre sont des subordonnées, introduite par une interjection temporelle "que de fois". Le temps s'exprime aussi par "avant de longues heures", "au moment où" et la relativité par "comme si", "si", "mieux", qui vient de "l'apparence du rapprochement le plus doux", qui est une hyperbole augmentant la souffrance de Marcel. Cette phrase ne fait que reprendre d'une manière plus explicite, l'antithèse de la phrase précédente "qui est là, mais comme elle est loin". La relativité s'exprime aussi par les antithèses "angoisse" et "doux", "impossibilité" et "nous pouvons", "près" et "distance" et par les quasi-synonymes qui, avec ces dernières établissent le contraste "angoisse" et "décevant", "près" et "rapprochement", "apparence" et "semble"

III. Quatrième et cinquième phrases

Ce ne sont pas des phrases, car elles n'ont pas de verbe et elles pourraient se grouper en une seule exclamation, dont les deux membres font antithèse. Le temps s'exprime par "anticipation", "éternelle" et la relativité qui lui est reliée, par "si", "mais", "aussi" et par les antithèses "proche" et "séparation": cette voix pouvait être très près

de lui et en même temps être une prémonition de la "séparation éternelle", qui est un euphémisme périphrastique, symbolisant la mort. Nous trouvons une certaine gradation dans la "présence réelle" qui devient une "séparation effective", puis la "séparation éternelle".

IV. Sixième phrase

Période à neuf membres dont cinq sont des subordonnées. Le temps s'exprime par "souvent", "un jour", "quand", "reviendrait", "ne...plus", "jamais", "à jamais", "au passage" et la relativité par "bien", "de la sorte", "sans", "si", "semble", "ainsi", et par les antithèses "souvent" et "jamais", "d'où on ne remonte pas" et "reviendrait", "clamer" et "murmurer". Cette phrase est une double vision introduite précédemment par le mot "anticipation". Le pléonasme "à mon oreille" a déjà été rencontré à la quatrième phrase. Toute cette phrase rend le sentiment qu'éprouve Marcel à la mort de sa grand'mère, cependant dès qu'il s'agit de la mort, il se sert d'euphémismes périphrastiques "de si loin", "des profondeurs d'où l'on ne remonte pas", "ne tenant plus à un corps", "en poussière". Cependant le verbe "étréindre", se référant à Marcel est une hyperbate car il l'aime tellement qu'il se meurt avec elle. Proust personnifie la voix "qui reviendrait seule ne tenant plus à un corps" et l'anxiété "qui allait l'étreindre un jour."

Ce jour-là, hélas, à Doncières, le miracle n'eut pas lieu. Quand j'arrivai au bureau de poste, ma grand'mère m'avait déjà demandé; j'entrai dans la cabine, la ligne était prise, quelqu'un causait qui ne savait pas sans doute qu'il n'y avait personne pour lui répondre car, quand j'amenai à moi le récepteur, ce morceau de bois se mit à parler comme Polichinelle; je le fis taire, ainsi qu'au guignol, en le remettant à sa place, mais comme Polichinelle, dès que je le ramenai près de moi, il recommençait son bavardage. Je finis, en désespoir de cause, en raccrochant définitivement le récepteur, par étouffer les convulsions de ce tronçon sonore qui jacassa jusqu'à la dernière seconde, et j'allai chercher l'employé qui me dit d'attendre un instant; puis je parlai, et après quelques instants de silence, tout d'un coup j'entendis cette voix que je croyais à tort connaître si bien, car jusque-là, chaque fois que ma grand'mère avait causé avec moi; ce qu'elle me disait, je l'avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place; mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois. Et parce que cette voix m'apparaissait changée dans ses proportions dès l'instant qu'elle était un tout, et m'arrivait ainsi seule et sans l'accompagnement des traits de la figure, je découvris combien cette voix était douce; peut-être d'ailleurs ne l'avait-elle jamais été à ce point, car ma grand'mère, me sentant loin et malheureux, croyait pou-

voir s'abandonner à l'effusion d'une tendresse que, par "principes" d'éducatrice, elle contenait et cachait d'habitude. Elle était douce, mais aussi comme elle était triste, d'abord à cause de sa douceur même, presque décantée, plus que peu de voix humaines ont jamais dû l'être, de toute dureté, de tout élément de résistance aux autres, de tout égoïsme! Fragile à force de délicatesse, elle semblait à tout moment prête à se briser, à expirer en un pur flot de larmes; puis, l'ayant seule près de moi, vue sans le masque du visage, j'y remarquais, pour la première fois, les chagrins qui l'avaient rîlée au cours de la vie.

I. Première phrase

Breève période simple introduite par une locution temporelle "ce jour-là" suivie d'une sublimation "le miracle". La concision de cette phrase, contrastant avec la longueur des précédentes, donne un effet dramatique à sa déception, car "ce miracle n'eut pas lieu", qui est une surprise proustienne, car plus loin on apprendra qu'il eu lieu.

II. Deuxième phrase

Période temporelle à douze membres, dont deux sont des su-

bordonnées et entrecoupée par deux points-virgules, mais reliée à la précédente par "et". Le temps s'exprime par "quand", "déjà", "quand", "dès que", "remettant", "ramenai", "recommençait" et la relativité par "comme", "ainsi...que", "mais, comme" et par les antithèses "parler" et "taire", "amenai" et "remettant" et par les quasi-synonymes "causer" et "bavardage", "Polichinelle" et "guignol". Les deux expressions "j'amenai à moi" et "je le ramenais près de moi" soulignent l'affection que Marcel porte pour sa grand'mère. Nous avons une comparaison dans l'expression "ce morceau de bois se mit à parler comme Polichinelle" où "ce morceau de bois" qui est une périphrase, symbolisant le téléphone et qui est en même temps une synecdoque où il prend la partie pour le tout, puisque c'est la voix dans le téléphone qui parle, devient une prosopopée, puisque le narrateur lui prête le sentiment et la parole, procédé qui se retrouve aussi dans le verbe "taire", "bavardage". Puis nous trouvons une analogie elliptique "ainsi qu'au guignol" qui doit signifier "ainsi qu'on le fait au guignol". Les mots "Polichinelle", qui est un personnage comique de théâtre de marionnettes, bossu, braillard et querelleur et "guignol", qui est surtout un personnage comique et ridicule, viennent rompre le ton dramatique de la phrase précédente, surtout que nous avons la double répétition du mot "Polichinelle". Nous remarquons l'anaphore de l'adverbe temporel "quand" placé à deux reprises en tête des membres de cette phrase.

III. Troisième phrase

Période à treize membres dont trois sont des subordonnées et qui comme la phrase précédente est entrecoupée par deux points-virgules. Le temps se retrouve dans les expressions "définitivement", "jusqu'à la dernière seconde", "un instant", "puis", "après quelques instants", "tout d'un coup", "jusque-là", "chaque fois", "toujours", "aujourd'hui", "pour la première fois" et la relativité par "mais", "elle-même", "jusqu'à", "quelques", "si bien", "beaucoup". La relativité s'exprime aussi dans cette proposition indépendante antithétique "mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois", car il ne découvre sa voix que lorsqu'il l'entend seule sans la voir. Les deux expressions "convulsions du tronçon" et "jacassa", se référant au récepteur, sont des prosopopées, car le narrateur leur prête le sentiment et la parole et c'est encore une hypallage, "convulsion" pourrait appartenir à "grand'mère" plus qu'à "tronçon sonore", périphrase symbolisant encore l'appareil. L'expression "la partition ouverte de son visage", où Marcel pouvait lire les expressions de ce visage comme des notes de musique, est encore une synesthésie où la vue et l'ouïe sont en jeu.

IV. Quatrième phrase

Période causale à neuf membres coordonnée à la précédente par "et". entrecoupée par un point-virgule séparant le présent du passé. Le temps s'exprime par "changée", "dès l'instant que", "jamais", "d'habitude" et la relativité par "dans ses proportions", "combien", "à ce point" et par les antithèses "un tout" et "seule", "effusion" et "cachait", "s'abandonner"

presque décantée { de toute dureté
 de tout élément de résistance aux autres
 de tout égoïsme

Tout d'abord le pivot mérite notre attention : le terme "décantée" qui signifie transvaser doucement un liquide qui a fait un dépôt; intuition de désincarnation future, une **transfiguration religieuse**. L'anaphore "de" donne l'impression d'accumuler ses qualités afin de les considérer comme un tout. Cette proposition hyperbolique "plus que peu de voix humaines ont jamais dû l'être", séparée du reste de la phrase par deux virgules, aurait pu être mise entre parenthèses d'après la sémantique, car elle sépare le pivot de ces éléments en une synchyse. On notera que la triple répétition du verbe "être", opposant la vie à la mort, nous donne la notion du temps et de la relativité, tout en suggérant au lecteur que plus tard il pourra se dire que la grand'mère "n'est" plus.

V. Sixième phrase

Période à six membres dont un est une subordonnée, séparée par un point-virgule, juxtaposée par une asyndète et reliée à la précédente par l'adverbe de temps "puis", introduit précédemment par "d'abord". Cette même phrase est aussi reliée à la troisième phrase par l'anaphore "pour la première fois". Le temps s'exprime à travers ces expressions "à tout moment", "puis", "au cours de la vie" et la relativité par "à force de", "semblait", "tout", "sans". Cette voix semble avoir dépasser les limites de la délicatesse, jusqu'à

"expirer". Nous avons une ellipse où nous notons la progression:

prête } à se briser
 { à expirer

L'euphémisme "à expirer en un pur flot de larmes", tout en étant un indice de la mort prochaine de la grand'mère, personnifie sa voix. La deuxième partie de la phrase mérite notre attention; tout d'abord pour la personnification de la voix qui va cette fois jusqu'à devenir la grand'mère elle-même en une synecdoque, où Proust prend la partie pour le tout, reflétant sa personnalité; puis encore par le verbe "briser", qui est employé au sens métaphorique et qui est encore un euphémisme de la mort. De même que l'expression "les chagrins qui l'avaient fêlée au cours de la vie" est comme un dernier flashback de la vie de la grand'mère, où on revoit son passé avec toutes ses vicissitudes. L'expression "le masque du visage", symbolise le fait que le visage couvrait les secrets de cette voix. Le verbe "vue" est une synesthésie, car en "voyant" la voix, il associe la vue et l'ouïe et enfin "fêlée" est une hypallage, car ce participe passé pourrait aussi s'appliquer au masque d'après la sémantique.

Etait-ce d'ailleurs uniquement la voix qui, parce qu'elle était seule, me donnait cette impression nouvelle qui me déchirait? Non pas; mais plutôt que cet isolement de la voix était comme un symbole, une évocation, un effet direct d'un autre isolement, celui de ma grand'mère, pour la première fois séparée de moi. Les commandements ou défenses qu'elle m'adressait à tout moment dans l'or-

dinaire de la vie, l'ennui de l'obéissance ou la fièvre de la rébellion qui neutralisaient la tendresse que j'avais pour elle, étaient supprimés en ce moment et même pouvaient l'être pour l'avenir (puisque ma grand'mère n'exigeait plus de m'avoir près d'elle sous sa loi, était en train de me dire son espoir que je resterais tout à fait à Doncières, ou en tout cas que j'y prolongerais mon séjour le plus longtemps possible, ma santé et mon travail pouvant s'en bien trouver); aussi, ce que j'avais sous cette petite cloche approchée de mon oreille, c'était, débarrassée des pressions opposées qui chaque jour lui avaient fait contrepoids, et dès lors irrésistible, me soulevant tout entier, notre mutuelle tendresse. Ma grand'mère, en me disant de rester, me donna un besoin anxieux et fou de revenir. Cette liberté qu'elle me laissait désormais, et à laquelle je n'avais jamais entrevu qu'elle pût consentir, me parut tout d'un coup aussi triste que pourrait être ma liberté après sa mort (quand je l'aimerais encore et qu'elle aurait à jamais renoncé à moi). Je criai: "Grand'mère, grand'mère", et j'aurais voulu l'embrasser; mais je n'avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand'mère serait morte. "Parle-moi"; mais alors il arriva que, me laissant plus seul encore, je cessai tout d'un coup de percevoir cette voix. Ma grand'mère ne m'entendait plus, elle n'était plus en communication avec moi, nous avions cessé d'être en face l'un de l'autre, d'être l'un pour l'autre audibles, je continuais à l'interpeller en tâtonnant dans la nuit, sentant que des appels d'elle aussi devaient s'égarer. Je palpitais de la même angoisse que, bien loin dans le passé, j'avais éprouvée autrefois, un jour que petit enfant, dans une foule, je l'avais perdue, angoisse moins de ne pas la retrouver que de sentir qu'elle me cherchait, de sentir qu'elle se disait que je la cherchais; angoisse assez semblable à celle que j'éprouverais le jour où on parle à ceux qui ne peuvent plus répondre et de qui on voudrait au moins tant faire entendre tout ce qu'on ne leur a pas dit, et l'assurance qu'on ne souffre pas. Il me semblait que c'était déjà une

ombre chérie que je venais de laisser se perdre parmi les ombres, et seul devant l'appareil, je continuais à répéter en vain: "Grand'mère, grand'mère", comme Orphée, resté seul, répète le nom de la morte. Je me décidai à quitter la poste, à aller retrouver Robert à son restaurant pour lui dire que, allant peut-être recevoir une dépêche qui m'obligerait à revenir, je voudrais savoir à tout hasard l'horaire des trains. Et pourtant, avant de prendre cette résolution, j'aurais voulu une dernière fois invoquer les Filles de la Nuit, les Messagères de la parole, les divinités sans visage; mais les capricieuses Gardiennes n'avaient plus voulu m'ouvrir les Portes merveilleuses, ou sans doute elles ne le purent pas; elles eurent beau invoquer inlassablement, selon leur coutume, le vénérable inventeur de l'imprimerie et le jeune prince amateur de peinture impressionniste et chauffeur (lequel était neveu du capitaine de Borodino), Gutenberg et Wagram laissèrent leurs supplications sans réponse et je partis, sentant que l'Invisible sollicite resterait sourd.

I. Première phrase

Période interrogative carrée, contenant deux subordonnées et où le temps s'exprime par "nouvelle" et la relativité par "d'ailleurs", "uniquement", "impression" et par les synonymes "uniquement" et "seule". Le verbe hyperbolique "déchirait" intensifie la souffrance que lui donne cette voix.

II. Deuxième phrase

Période simple qui, servant de réponse à la phrase précédente, est comme un monologue intérieur. D'ailleurs ces deux phrases sont reliées par la répétition de "voix" et par les synonymes "seul" et "isolement". Le temps s'exprime par "pour la première fois" et la relativité par "mais plutôt", "comme", "autre".. Nous trouvons une autre triade:

cet isolement était comme { un symbole
une évocation
un effet direct d'un autre isolement

Les trois éléments basés sur des associations, marquent une gradation dans cette prémonition de la mort que symbolise l'euphémisme "un autre isolement." L'expression "celui de ma grand'mère" est mis en apposition au dernier élément, en précisant de quelle mort il s'agit. L'hyperbate "pour la première fois séparée de moi" sert à détacher le terme "séparée de moi" en fin de phrase, pour donner une plus forte impression. De même que la répétition du mot "isolement au début et à la fin de la triade, est là pour appuyer sur cette solitude prochaine et éternelle.

III. Troisième phrase

Période à quinze membres dont cinq sont des subordonnées et une, participiale. Le temps s'exprime par "à tout moment", "l'avenir", "ne...plus", "en train de", "le plus longtemps possible", "chaque jour", "dès lors" et la relativité par "ou", "ou", "même", "tout à fait", "ou en tout cas", "aussi", "tout entier", "mutuelle" et par les antithèses "l'ennui de l'obéissance" et "la fièvre de la rébellion", "avaient fait contrepoids" et "neutralisaient", "en ce moment" et "pour l'avenir", "commandements" et "n'exigeait plus", "supprimés" et "prolongerais", "pressions opposées" et "mutuelle tendresse" et par les quasi-synonymes "commandements" et "défenses", "l'ordinaire de la vie" et "l'ennui", "rébellion" et "pressions opposées", "supprimés" et "débarrassée". L'expression "pouvant s'en bien trouver" qui est d'une construction hyperbatique représente bien l'état d'esprit d'une grand'mère qui pouponne son enfant. L'anastrophe "notre mutuelle tendresse", cherche à détacher l'importance de ce sentiment réciproque. L'expression "cette petite cloche approchée de mon oreille" est une hypallage, car elle peut être une périphrase attribuée à la sonnerie du téléphone et en même temps à la frêle sonorité de la voix. On notera l'anaphore du verbe "était" ou "étaient" placé à trois reprises en tête des membres de cette phrase. La synchuse séparant le verbe "avais" de son sujet "c'était" qui à son tour est séparé de son sujet "tendresse" par une proposition relative, accentue encore l'obscurité de cette phrase capricieuse. Nous avons une double ellipse:

soucieux et passionnés de Marcel :

un besoin $\left. \begin{array}{l} \text{anxieux} \\ \text{fou} \end{array} \right\}$ de revenir

V. Cinquième phrase

Période à six membres dont cinq sont des subordonnées. Le temps est exprimé par "désormais", "jamais", "tout d'un coup", "après", "quand", "encore", "à jamais" et la relativité par "me parut" "aussi...que", "encore" et par l'antithèse "désormais" et "après". La répétition des mots "liberté" et "jamais", insiste d'abord sur cette permission qui lui pèse et ensuite sur la séparation à la mort de celle-ci. Les termes "laissait" et "triste" sont deux hypallages, car ils peuvent s'attribuer à la liberté et en même temps à l'abandon éternel et cette analogie est aussi grammaticale que symétrique car nous trouvons l'expression "aussi...que" en plein milieu de la phrase, car cette liberté de se séparer d'elle ne durant qu'un moment, pourrait s'éterniser, reliant ainsi le temps et la relativité.

VI. Sixième phrase

Période à cinq membres, dont l'un est une subordonnée. Le temps se trouve exprimé dans "reviendrait", "quand" et la relativité dans "mais", "ne...que", "aussi...que", "peut-être". Les deux sont étroitement liés à cause quelque incertitude future. La triple répétition de "grand'mère" est comme une dernière évocation incantatoire. Le mot "fantôme" est une hypallage, car il paraît attribuer à "voix" ce qui appartient à "morte", et c'est à partir de sa voix que cette comparaison est née. Le terme "morte" est enfin énon-

cé après avoir été tellement suggéré; il est donc amené progressivement après avoir été évité, ce qui est à la fois un procédé stylistique et philosophique. Ici l'analogie de la voix avec le fantôme de sa grand'mère, se trouve exprimée dans une apposition au mot "voix": "cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand'mère serait morte". Cette phrase respire une certaine ironie, car alors qu'à présent elle est vivante il ne peut pas la voir, il pense qu'elle se présentera à lui une fois morte. Nous avons une antithèse séparée par un point-virgule, dans l'expression "j'aurais voulu l'embrasser; mais je n'avais près de moi que cette voix", car il lui manquait sa présence physique.

VII. Septième phrase

Période à trois membres séparée par un point-virgule où se perd le langage direct "parle-moi" et où le temps s'exprime par "alors", "cessé", "tout d'un coup" et la relativité par "mais", "plus...encore". Il semble que Marcel ait eu une prémonition de cette brusque fin: comme il pensait "qu'elle aurait à jamais renoncé" à lui, il "craint" et comme par hasard, "il arriva que" la conversation se trouva interrompue à ce moment même, effet que vient détacher l'anastrophe "me laissant plus seul encore", à cause du renversement de construction de l'adverbe "encore". L'adjectif "seul" est une syllepse qui prise au sens propre, se réfère à la fin de la conversation téléphonique et au sens figuré à la mort, de même que "je cessai tout d'un coup de percevoir cette voix"

VIII. Huitième phrase

Période en gradation à six membres, juxtaposés en asyndète, où le temps est exprimé par "ne...plus", "ne...plus", "la nuit" et la relativité par "aussi". Nous trouvons une suite de deux ellipses:

cessé } d'être en face l'un de l'autre
 } d'être l'un pour l'autre audibles, je continuais à
 l'interpeller } en tâtonnant
 } sentant que

La première marque une disparition réciproque que nous trouvons dans les expressions répétitives "l'un de l'autre", "l'un pour l'autre" et la deuxième relie un complément circonstanciel de manière à une causale, car c'est parce qu'il sait qu'elle doit toujours être en train de l'appeler qu'il continue à tâtonner. L'expression métaphorique "en tâtonnant dans la nuit" peut symboliser sa solitude causée par cette interruption, mais aussi peut-être un pressentiment de la mort, de même que le verbe "égérer". Ainsi donc toute la phrase peut être prise dans les deux sens, groupant ainsi plusieurs euphémismes. et c'est encore pour la même raison que "entendait", "communications", "audibles" sont des syllepses. Les cinq premiers membres de cette phrase servent chacun de cause au précédent.

IX. Neuvième phrase

Période à dix membres séparés par un point-virgule et dont cinq sont des subordonnées. Le temps s'exprime par "le passe", "autrefois", "un jour", "le jour où", "ne...plus" et la

relativité par "même...que", "bien", "moins...que", "assez semblable à", "au moins", "tant", "tout". Nous avons une convergence antithétique séparée de deux ellipses et où chaque élément est un pas vers cette antithèse, mais le mot "angoisse" choque au dernier élément, faisant ainsi une surprise proustienne:

même	{	angoisse que	}	(qu'elle me cherchait		
		angoisse moins				
		angoisse que de sentir			}	(que je la cherchais
		angoisse assez semblable à ceux				
				(de qui on voudrait		

L'expression "je palpétais" au lieu de "mon cœur", montre que cette émotion est tellement forte que c'est tout son être qui finit par réagir; de même que ce verbe, ayant le sens d'éprouver des sentiments précipités et désordonnés. illustre l'antithèse dans la convergence. La première ellipse établit la réciprocité de cette recherche. c'est une angoisse altruiste, dont il parle, car il avait surtout peur qu'elle se dise qu'il la cherchait et en souffre. La deuxième ellipse sépare un fait d'un souhait. La périphrase "ceux qui ne peuvent plus répondre", symbolise la mort et la syllepse "répondre" appartient en même temps au téléphone qu'à la mort. Dans cette phrase il y a une analogie qui vient de la relativité temporelle entre le moment où Marcel avait perdu sa grand-mère dans une foule, qui n'avait duré que relativement peu de temps et celui où il la perdrait pour toujours;

de même que nous passons d'un flashback au futur, mais ce sentiment de peur est ressenti au présent. C'est donc une phrase dans laquelle la chaîne des temps coexiste.

X. Dixième phrase

Période à cinq membres dont deux sont des subordonnées et dans laquelle le temps se trouve exprimé par "déjà", "venais de", "continuais" et la relativité par "semblait", " parmi", "comme". Les répétitions "ombre", "seul", "répéter", "grand'mère", annonçaient déjà le dernier mot de cette phrase "morte", mais il n'est pas explicitement dit qu'il s'agit de la mort de la grand'mère: c'est en effet à travers l'analogie mythologique avec Orphée et Eurydice que Proust en parle. Toutes ces répétitions, celle de "grand'mère" plus particulièrement, ont une valeur incantatoire soulignée par le souvenir d'Orphée descendu aux Enfers qui charma de son chant les divinités infernales qui lui rendirent son épouse. La périphrase "ombre chérie" pour "morte", appelle le mythe grec et son atmosphère de panique.

XI. Onzième phrase

Période à quatre membres dont l'un est une subordonnée et reliée en asyndète. Le temps s'exprime par "l'horaire" et la relativité par "peut-être", "à tout hasard". Nous avons une ellipse marquant la progression dans le mouvement, tout comme il voudrait prendre le train:

je me décidai } à quitter la poste
 } à aller retrouver Robert

L'euphémisme "à tout hasard" est une antiphrase, destinée à

cachez ce mensonge, car il n'est nullement question de recevoir une dépêche, mais ce n'est qu'un prétexte pour s'en retourner. La répétition du verbe "aller" prête des ailes à ce souhait.

XII. Douzième phrase

Période restrictive à huit membres dont l'un est une subordonnée et reliée par la polysyndète "et". Le temps est exprimé par "avant", "une dernière fois" et la relativité par "et pourtant", "sans", "mais", "ne...plus", "sans doute", "beau", "selon", "sans" et par les antithèses "j'aurais voulu" et "n'avaient pas voulu", "capricieuses" et "inlassablement" et les quasi-synonymes "invoquer" et "supplications".

Nous trouvons une triade :

invoquer	}	les Filles de la Nuit
		les Messagère de la parole
		les divinités sans visage

On y notera une certaine ironie, car les deux premiers éléments contiennent des antonomases, alors que le troisième qui aurait bien plus mérité ce titre, n'en a pas. Les antonomases périphrastiques "capricieuses Gardiennes" et "Portes merveilleuses" et "l'Invisible" symbolisent respectivement les Anges, le paradis et Dieu, marquant ainsi l'échelle des sollicitudes. Cette phrase pousse encore plus loin l'évocation incantatoire que nous trouvions à la dixième phrase: après avoir essayé vainement d'appeler sa grand'mère, puis de descendre aux Enfers et d'invoquer les divinités sans parvenir à les charmer par la douceur de son chant comme Orphée ,

il se décide à employer un moyen plus réaliste et de prendre le train. Nous avons une suite de trois ellipses où les divinités essayent de prendre contact avec des noms célèbres et mystérieux- représentant les centrales téléphoniques- et leur évocation prête à l'aventure un caractère fantastique, comique:

invoquer { le vénérable inventeur de l'imprimerie (Gutenberg)

{ le prince... amateur... impressionniste "Wagram)

{ chauffeur... } { Gutenberg }
 { Wagram } } laisserent

I. Dédutions et remarques faites sur ces deux passages:

a) Etudions de près le vocabulaire

Mots communs aux deux textes

	<u>J.S.</u>	<u>R.T.P.</u>
Pour la première fois	3 fois	1 fois
Briser	5	1
près de moi	2	2
Remarquer	1	1
Voix	17	17
Prêt à	1	1
Jamais	3	3
Maintenant	1	1
Vouloir	1	7
Faire	3	5
Tout d'un coup	3	1
Tout près	2	2

En étudiant l'analyse des répétitions, nous voyons comme elles sont bien plus fréquentes dans Jean Santeuil où par exemple l'expression "morceau de" se trouve à trois reprises, tandis que dans la "Recherche", il emploie aussi le mot "tronçon" pour éviter la répétition. Nous remarquons aussi que dans Jean Santeuil l'anaphore "c'est comme si" se trouvait à trois reprises en tête de phrase, tandis que nous trouvons la conjonction "comme" à deux reprises dans une même phrase mais placé en vrac, rendant la répétition moins apparente. Essayons de reprendre ces mots pour voir comment ils se sont développés d'une oeuvre à l'autre :

Tout d'un coup

Assez commun dans Jean Santeuil, donne souvent l'impression d'un roman policier ou d'un roman d'aventure lyrique, où les résonances et le style enflé, ampoulé, sont ceux de la poésie même, il en résulte un sentiment d'anxiété et de rapidité, contrairement à la "Recherche" où le lecteur ressent une certaine tristesse à travers ses lignes.

Pour la première fois

C'est comme si elle lui parlait pour la première fois, car pour la première fois il entend sa voix" devient "sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois". Cette phrase répétitive se condense.

Briser

"un petit morceau de glace brisée (bis) "les petits morceaux offerts d'un coeur brisé", "ce petit morceau de voix brisée", "la douceur qui se brise", toutes ces périphrases symbolisant la voix, son assez répétitives et deviennent "fragile à for-

ce de délicatesse, elle semblait à tout moment prête à se briser".

Remarquer,

"toujours il écoute ce qu'elle lui dit, mais sa voix il ne l'avait jamais remarquée, pas plus que sa voix à lui par exemple" devient "l'ayant seule près de moi, vue sans le masque du visage, j'y remarquais, pour la première fois, les chagrins qui l'avaient fêlée au cours de la vie". Cette phrase qui manquait de cohérence sémantique, s'insère bien plus dans le thème principal, celui de la mort.

Voix

Ce mot démontre bien que c'est le sujet commun à ces deux passages, car il se retrouve dix-sept fois dans les deux et à peu près dans les mêmes contextes.

Prêt à

"elle semblait prête à se briser" et "il est prêt à entendre encore la voix d'un garçon" n'ont rien en commun, mais ce terme a été simplement transposé.

Jamais

"cette chose qu'il lui semble n'avoir jamais vue au monde" devient "quand une voix reviendrait ainsi(seule et ne tenant plus à un corps que je ne devais jamais revoir)" On voit comme la "Recherche" apporte plus de précision à la première ébauche

Maintenant

"maintenant il voulait télégraphier" devient "comme nous tous maintenant, je ne trouvais pas assez rapide à mon gré. Ce mot se trouve employé presque dans le même contexte, mais

où la rapidité est exposée d'une façon moins concrète.

Vouloir

Ce verbe qui le plus souvent apporte plus de subjectivité, a été rajouté en six fois par exemple "et à appeler quelquefois un peu trop longtemps, je le veux bien" remplace "il peut y en avoir pour longtemps" qui était plus concret.

Faire

"faire quelque chose qui le mette en communication immédiate" devient "elle devait me faire appeler à l'appareil". C'est dans le même contexte que ce verbe a été employé, sauf que l'intrigue y a été amplifiée.

b) Expressions ou phrases qui se ressemblent:

Il entend la voix si fragile, si délicate	j'entendis la voix fragile à force de délicatesse (contraction)
ces dures voix...semblent couler par en-dessous des pleurs	Elle semblait prête à expirer en un pur flot de larmes
douce les chagrins soufferts de- puis quelques années dure sanglots ou gémissements... qui sont cachés divine une communication immédia- te à deux cents lieues on sonne on répond	douceur lés chagrins qui l'avaient fê- lée au cours de la vie dureté l'effusion d'une tendresse que ...elle...cachait peu de voix humaines n'ayant pas eu ma communication immédiatement à des centaines de lieues notre appel a retenti la voix de l'être cher s'adres- se à nous sentant que des appels d'elle aussi devaient s'égarer
il se représente sa mère sonnant au téléphone, l'ap- pelant	

Pour savoir ce qui a été repris et augmenté, suivons de près l'ordre de ces deux textes. Au début dans la "Recherche"

une introduction a été ajoutée pour y mettre plus d'intrigue et même nous informer sur les coutumes de l'époque: "un matin, Saint-Loup m'avoua qu'il avait écrit à ma grand'mère pour lui donner de mes nouvelles et lui suggérer l'idée, puisqu'un service téléphonique fonctionnait entre Doncières et Paris, de causer avec moi. Bref, le même jour, elle devait me faire appeler à l'appareil et il me conseilla d'être vers quatre heures moins un quart à la poste. Le téléphone n'était pas encore à cette époque d'un usage aussi courant qu'aujourd'hui". Puis il en vient au thème de l'habitude si important "et pourtant l'habitude met si peu de temps à dépouiller de leur mystère les forces sacrées avec lesquelles nous sommes en contact". Puis nous avons une série de métaphores illustrant le bonheur que peut apporter une conversation téléphonique. Cependant cette partie est entrecoupée d'un passage assez similaire, mais où une parenthèse réunit toutes sortes de répétitions "c'est de trouver dans cette voix qui semble à cent lieues d'eux, d'y trouver cette chose qu'il lui semble m'avoir jamais vue au monde, trouver là pour la première fois: la douceur-la douceur, la petite essence divine dont il a souvent rêvé, en l'imaginant pas du tout comme elle était, suave, magnifique, et qu'il a là dans son oreille, tout près, comme les petits morceaux offerts d'un coeur brisé, un petit morceau de glace qui fond" devient "l'être...se trouve tout à coup transporte à des centaines de lieues(lui et toute l'ambiance où il reste plongé)près de notre oreille, au moment où notre caprice l'a ordonné".

Mais la communication présente quelques difficultés: "ne comprenant pas pourquoi Jean ne lui répond pas" et "il n'y avait personne pour lui répondre". Puis encore "il met le tube à l'oreille. La voix forte et dure d'un garçon... Une autre voix forte et dure d'un garçon" et "j'amenai à moi le récepteur, ce morceau de bois se mit à parler comme Polichinelle... Dès que je le ramenai près de moi, il recommençait son bavardage". Bien que ces deux phrases soient répétitives, Proust a su y glisser une métaphore et le fait d'avoir eu recours à Polichinelle et au guignol, apporte une note tra-gi-comique. Mais brusquement leur souhait se réalise "puis tout d'un coup-c'est comme si tout le monde s'étant allé de la chambre il tombait dans les bras de sa mère-vient là tout contre lui, si douce, si fragile, si délicate, si claire, si fondue- un petit morceau de glace brisée- la voix de sa mère. 'c'est toi, mon chéri! C'est comme si elle lui parlait pour la première fois, comme s'il la retrouvait après la mort dans le paradis. Car pour la première fois, il entend la voix de sa mère" et "tout d'un coup j'entendis cette voix que je croyait à tort connaître si bien, car jusque-là, chaque fois que ma grand'mère avait causé avec moi, ce qu'elle me disait, je l'avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place, mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois. La description de la voix a été supprimée de même que la métaphore présageant la mort qui sera gardée pour plus loin, mais l'ébauche de la relativité entre le passé et le présent se trouve approfondie. Puis nous arrivons à la voix elle-mê-

me "alors la recevant ainsi tout d'un coup, au moment où il le désire le plus et s'y attend le moins, où il est près à entendre la voix d'un garçon, il est stupéfait de l'abîme qu'il y a entre ces dures voix et ce tout petit morceau de glace brisée où semblent couler par en dessous des pleurs, tous les chagrins soufferts depuis quelques années qui ne cessent de circuler dans cette voix, sanglots ou gémissements qu'elle n'a jamais laissé éclater pour ne pas faire de peine aux siens et qui sont cachés là tout près, comme les souvenirs des morts dans l'aspect coutumier de sa chambre, à un doigt d'elle dans les tiroirs" et "et parce que cette voix m'arrivait ainsi seule et sans l'accompagnement des traits de la figure, je découvris combien cette voix était douce; peut-être d'ailleurs ne l'avait-elle jamais été à ce point, car ma grand-mère, me sentant loin et malheureux, croyait pouvoir s'abandonner à l'effusion d'une tendresse que par 'principe' d'éducatrice, elle contenait et cachait d'habitude". Le pourquoi de la douceur de cette voix varie, alors qu'elle l'était en comparaison avec la dure voix d'un garçon elle le devient à cause d'un changement dans le temps et parce qu'elle est seule et le fait qu'elle ne voulait pas faire de peine aux siens a été remplacé par des "principes d'éducatrice". Par la suite un long passage sur la prémonition de la mort a été rajouté où il fait une analogie entre le temps que sa grand'mère lui demande de passer loin de lui à Doncières et celui où il serait obligé de se passer d'elle pour toujours. Mais ces deux textes coïncident à nouveau "elle est là tout en lui parlant de choses utiles, il se dit:

'Maman, maman, tu es là, approche-toi, je veux t'embrasser, oh! je ne t'embrasserai pas d'ici longtemps, maman, ma petite maman, maman! Il voit que sa mère se fatigue, il ne comprend plus distinctement ce qu'elle lui dit...Il sonne..C'est fini" et "je criai'Grand'mère, grand'mère', et j'aurais voulu l'embrasser; mais je n'avais près de moi que cette voix, fantômes, aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand'mère serait morte. 'Parle-moi'; mais alors il arriva que, me laissant plus seul encore, je cessai tout d'un coup de percevoir cette voix". Le symbole de la mort devient plus apparent dans l'oeuvre définitive. Le reste de la "Recherche" est un long passage ra- jointé alors que cette phrase semblait déjà annoncer sa fin. C'est une vaine tentative de la ramener, où nous trouvons à profusion des métaphores, des références mythologiques et des périphrases. Bien que dans les deux oeuvres le mot "mort" se trouve énoncé", dans Jean Santeuil, ce thème était amené dès le début, tandis que dans la "Recherche", il emploie d'abord des périphrases la suggérant, pour arriver à l'énoncer à la fin(p.135, l.43 et p.136, l.5, l.25).Au lieu d'exposer clairement l'avenir comme il l'a fait dans Jean Santeuil, il le laisse sous-entendu. Une dernière remarque s'impose, c'est que le vocabulaire métaphorique du narrateur de la "Recherche"s'étant enrichi, il est rare qu'il garde deux fois de suite la même image pour représenter le téléphone du "morceau de bois" nous passons par exemple au "tronçon sonore".

Passage repris et augmenté (2)

Jean s'éloignait rapidement à jamais de son amour pour Françoise, sans avoir la force de résister au courant qu'il sentait si bien l'entraîner; car la nature, dans le temps où elle veut nous faire quitter où nous avons vécu jusque-là, nous conduit sans résistance, comme des prisonniers enchaînés dans la barque du vainqueur; ou plutôt comme ces voyageurs qu'on traverse de nuit, quand ils sont accablés de sommeil et n'ont pas la force de rouvrir les yeux pour regarder une dernière fois, pendant qu'il en est temps encore, ce qu'ils quittent pour ne plus le revoir. Car les époques de notre cœur sont comme des îles qui s'engloutiraient dans l'océan au moment où le voyageur les quitte et dont, quelque tendre souvenir qui l'y ramène, il ne pourra plus retrouver la trace. Ainsi Jean s'éloignait rapidement, à jamais, de son amour pour Françoise, et déjà il ne retrouvait plus cette jalousie qu'il avait toujours eue devant lui, comme une végétation torturée et malsaine. Elle ne croissait plus là, et cela seul l'avertissait qu'il était déjà loin de Françoise. Mais avant qu'elle fût anéantie pour jamais, il devait l'éprouver une fois encore. Et Françoise, dont il se détachait aussi sans lui avoir dit adieu, devait venir prendre congé de lui. Et il devait une dernière fois encore se trouver en présence de cet amour, qui était déjà si loin de lui et qu'il laissait derrière lui sans avoir jamais eu la force d'y renoncer.

Mais le plus souvent, le temps si particulier de sa vie d'où il sortait, quand il faisait effort, sinon pour y rester, du moins pour en avoir une vision claire pendant qu'il le pouvait encore, il s'apercevait qu'il ne le pouvait déjà plus; il aurait voulu apercevoir, comme un paysage qui allait disparaître, cet amour qu'il venait de quitter; mais il est si difficile d'être double et de se donner le spectacle véridique d'un sentiment qu'on a cessé de posséder, que bientôt, l'obscurité se faisant dans son cerveau, il ne voyait plus rien, renonçait à regarder, retirait son lorgnon, en essuyait les verres; et il se disait qu'il valait mieux se reposer un peu, qu'il serait encore temps tout à l'heure, et se reconnaît avec l'incuriosité, dans l'engourdissement du voyageur ensommeillé qui rabat son chapeau sur ses yeux pour dormir dans le wagon qu'il sent l'entraîner de plus en plus vite, loin du pays où il a si longtemps vécu et qu'il s'était promis de ne pas laisser fuir sans lui donner un dernier adieu. Même, comme ce voyageur s'il se réveille seulement en France, quand Swann ramassa par hasard près de lui la preuve que Forcheville avait été l'amant d'Odette, il s'aperçut qu'il n'en ressentait aucune douleur, que l'amour était loin maintenant, et regretta de n'avoir pas été averti du moment où il le quittait pour toujours. Et de même qu'avant d'embrasser Odette pour la première fois il avait cherché à imprimer

dans sa mémoire le visage qu'elle avait eu si longtemps pour lui et qu'allait transformer le souvenir de ce baiser, de même il eût voulu, en pensée au moins, avoir pu faire ses adieux, pendant qu'elle existait encore, à cette Odette lui inspirant de l'amour, de la jalousie, à cette Odette lui causant des souffrances et que maintenant il ne reverrait jamais.

I. Résumé

Cadre d'un rêve de Jean sur Françoise. (J.S., p.819)

Cadre d'un rêve de Swann sur Odette (R.T.P., vol. I, p.378)

II. Première phrase

Période à dix membres dans laquelle le temps est exprimé par les expressions: "à jamais", "dans le temps où", "jusque-là", "quand", "une dernière fois", "il en est temps encore", "ne . . . plus".

Certains termes font antithèse: "à jamais" et "pendant qu'il en est temps encore", "résister" et "sans résistance", "quitter" et "revoir". Ces expressions servent à marquer la relativité, le conflit entre le

Période à vingt-quatre membres, longuement subordonnée, dans laquelle le temps est exprimé par ces mots: "le plus souvent", "le temps", "quand", "pendant que", "encore", "ne . . . plus", "déjà", "bientôt", "ne . . . plus", "encore temps tout à l'heure", "longtemps", "dernier". Certains termes font antithèses: "pendant qu'il le pouvait encore" et "qu'il ne le pouvait déjà plus", "sortir" et "rester", "faisait effort" et "renon-

passé et le présent, le souvenir et l'oubli. De même que les synonymes les rapprochent: "sans avoir la force de résister" et "sans résistance", "faire quitter" et "l'entraîner", "quittent pour ne plus revoir" et "s'éloignait rapidement à jamais". Ce qui fait que cette phrase consiste en majorité de contrastes et de rapprochements marquant la relativité. Proust a employé une double métaphore qui est assez inattendue et qui est introduite dans les deux cas par la conjonction "comme": "comme des prisonniers enchaînés dans la barque du vainqueur, ou plutôt comme ces voyageurs qu'on traverse de nuit quand ils sont accablés de sommeil et n'ont pas la force de rouvrir les yeux pour regarder une dernière fois, pendant qu'il en est temps encore, ce qu'ils

çait à", "une vision claire" et "l'obscurité", "il aurait voulu apercevoir" et "renonçait à regarder", "se donner le spectacle" et "il ne voyait plus". Ces expressions servent à marquer la relativité, le conflit entre le passé et le présent, le souvenir et l'oubli. De même que les synonymes les rapprochent: "cesse" et "disparaître", "il faisait effort" et "il aurait voulu", "pendant qu'il le pouvait encore" et "qu'il serait encore temps", "il aurait voulu apercevoir" et "il se reconnaît avec l'incuosité", "bientôt" et "tout à l'heure", "l'obscurité se faisant" et "ne voyant plus rien"; ce qui fait que cette phrase consiste en majorité de contrastes et de rapprochements marquant la relativité. Nous avons une ellipse dans ces expressions: "faisait

quittent pour ne plus revoir." Dans la deuxième métaphore, l'expression "une dernière fois" est une double vision dans laquelle l'auteur prévoit la fin de cette relation. L'expression temporelle "pendant qu'il en est temps encore" contient une anastrophe donnant plus de force à l'expression "encore". Proust se sert de la prosopopée de la nature qui "veut nous faire quitter les lieux où nous avons vécu jusque-là, nous conduit sans résistance". Trois termes sont employés au sens figuré: 1) Le verbe "s'éloignait" dans l'expression "Jean s'éloignait . . . de son amour" 2) Le mot "courant" dans l'expression "résistait au courant" qui n'est que la force de l'amour 3) "accablés" dans l'expression "accablés de sommeil". Notons la répétition des mots "force", "quitter", "comme",

effort pour y rester . . . pour en avoir", "il est difficile d'être double . . . de se donner", "il se disait qu'il valait mieux . . . qu'il serait encore", "se rencognait avec l'incuriosité . . . dans l'engourdissement du voyageur", "loin du pays où il a si longtemps vécu . . . qu'il s'est promis". Nous avons une convergence pour indiquer des actions presque simultanées:

bientôt	}	il ne voyait plus
		renonçait à regarder
		retirait son lorgnon
		en essuyait les verres

Dans cette convergence un peu particulière où le quatrième syntagme dépend du troisième, on remarquera la syllepse dont Proust s'est servi dans laquelle les actions ne suivent pas l'ordre normal, mais celui des vues particulières de l'esprit de

"temps" qui en comparaison avec les antithèses, servent à marquer la relativité exprimée aussi par les expressions "ou plutôt", "jusque-là".

Nous avons une ellipse du verbe "conduit" dans l'expression "nous conduit . . . comme des prisonniers . . . comme des voyageurs". Et cela montre que ces deux comparaisons sont à peu près similaires.

Notons l'adverbe "si" qui est là pour donner plus de force à l'expression: "qu'il sentait si bien l'entraîner".

Swann où tout est à l'envers, d'ailleurs l'auteur le dit juste avant "l'obscurité se faisant dans son cerveau", de même que l'expression "il ne voyait plus rien", ne se passe que dans son "cerveau". Proust établit une analogie introduite par la conjonction "comme" (donc indirecte) entre "un paysage qui allait disparaître" et "cet amour qu'il venait de quitter" et dans laquelle il intervertit le comparant et le comparé, donnant ainsi lieu à la métonymie.

Le terme "une vision plus claire" est un euphémisme sous lequel Swann cache ses vrais sentiments à l'égard d'Odette.

Nous trouvons plusieurs métaphores dans cette phrase: 1) "le temps si particulier de sa vie d'où il sortait" dans laquelle Proust établit une analogie entre le temps

et l'espace 2) "il est si difficile d'être double" où il s'agit de la dissociation entre l'inconscient et le moi. 3) "de se donner le spectacle d'un sentiment" où il se sert de la synesthésie de la vue et du cœur 4) "l'obscurité se faisant dans son cerveau" ce qui signifie que tout s'embrouille dans sa tête. 5) "se rencognait avec l'incuriosité, dans l'engourdissement du voyageur endormi qui rabat son chapeau sur ses yeux pour dormir dans le wagon qu'il sent l'entraîner de plus en plus vite, loin du pays où il a si longtemps vécu et qu'il s'était promis de ne pas laisser fuir sans donner un dernier adieu". Ici Proust établit une analogie entre la pensée d'un homme et le voyageur et cela a été fait avec tant de subtilité

que le lecteur ne sent pas la transition qui amène la comparaison, car aucun mot n'introduit une comparaison ou une analogie. Il est entendu que le mot "pays" symbolise Odette à qui Swann voudrait donner un dernier adieu.

Remarquons la triple répétition de l'adverbe "si" qui donne plus de force à l'expression: 1) "le temps si particulier de sa vie" 2) "il est si difficile d'être double", "loin du pays où il a si longtemps vécu".

III. Deuxième phrase

Période causale à cinq membres introduite par la conjonction "car".

Le temps se retrouve dans les mots "au moment où", "ne . . . plus", "époques".

Ici la métaphore est introduite par la conjonction "comme" (donc indirecte): "comme des îles qui s'en-

Période à trois membres relativement courte par rapport à la précédente et qui lui est reliée par la continuation de la métaphore consistant en l'identification de Swann avec un voyageur, mais ici elle n'est pas aussi indirecte puisqu'elle est introduite par la conjonction

gloutiraient dans l'océan au moment où le voyageur les quitte et dont, quelque tendre souvenir qui l'y ramène il ne pourra plus retrouver la trace". Les "îles" symbolisent les amours et "l'océan" symbolise le temps qui nous fait oublier nos amours passées, comme pour Françoise et Jean. "Le voyageur" symbolise la pensée de l'homme qui rêve, c'est donc une personnification permettant à Proust de concrétiser la pensée de Jean. L'expression "époque de notre coeur" est métaphorique car "époque" se trouve employé au sens figuré, signifiant l'instabilité des sentiments humains.

Nous retrouvons "voyageur" de la phrase précédente où il ne voulait pas "rouvrir les yeux pour regarder une dernière fois, pendant qu'il en est temps encore" et

"comme". Dans ce cas-ci, la distance de ce voyageur qui s'éloigne est relative à celle de l'amour de Swann qui s'éloigne d'Odette par la pensée.

Le temps s'exprime par les expressions "quand", "maintenant", "toujours".

Nous trouvons une ellipse dans l'expression "il s'aperçut qu'il n'en ressentait . . . que l'amour était".

Dans l'expression "quand Swann ramassa par hasard près de lui la preuve que Forcheville avait été l'amant d'Odette", le verbe "ramassa" est employé au sens figuré de "rassembler des informations qui sont éparses et cueillies puisqu'il dit bien "ramassa près de lui" et cela rend bien l'idée du hasard si importante dans toute la Recherche.

La relativité s'exprime par

maintenant, avec le temps, nous constatons qu'il ne pourra plus retrouver la trace. L'autre répétition est celle du verbe "quitter"

1) "quitter les lieux où nous avons vécu jusque-là" 2) "quittent pour ne plus revoir" 3) "le voyageur les quitte et dont, quelque tendre souvenir qui l'y ramène, il ne pourra plus retrouver la trace". Nous voyons la progression à travers le temps. Dans les deux cas nous avons vu la relativité à travers le passé et le présent. La relativité s'exprime aussi par les termes "quelques" et "ne . . . plus" qui accompagnent la deuxième répétition. L'expression "quelque tendre souvenir" de par sa généralisation, accuse un euphémisme propre à Jean Santeuil.

Certaines expressions font

les mots: "même", "comme", "seulement", "aucune", "du moment où". Nous retrouvons le verbe "s'aperçut" que nous avons à deux reprises dans la phrase précédente: 1) "il s'apercevait qu'il ne le pouvait déjà plus" 2) "il aurait voulu apercevoir" 3) "il s'aperçut qu'il n'en ressentait aucune douleur". Nous voyons la progression à travers le temps et la relativité, de même que nous retrouvons le mot "voyageur" qui dans la phrase précédente était "endormi qui rabat son chapeau sur ses yeux pour dormir" et maintenant par l'action du temps, nous voyons la relativité, car "ce voyageur . . . se réveille". Nous avons aussi la répétition du mot "amour" qui est important dans tout "Du côté de chez Swann", où dans la phrase précédente Proust parlait de "cet amour qu'il venait de quitter" et

antithèse: "engloutir" et "retrouver", "quitter" et "ramener", caractérisant bien le passé et le présent, la mémoire et l'oubli.

maintenant il s'agit de "l'amour" qui "était loin maintenant", témoignant du même procédé. Puis nous avons la double répétition du mot "loin" qui éclaircit la métaphore "loin du pays" qui symbolisait loin de l'amour et maintenant dans cette phrase Proust dit clairement "l'amour était loin maintenant". Nous retrouvons aussi le mot "quitter" où avant il n'était question que de "cet amour qu'il venait de quitter" et à présent "il le quittait pour toujours". Pour appuyer sur cette relativité dans le temps, Proust dans la deuxième répétition emploie souvent le mot "maintenant".

La protase "s'il se réveille seulement en France " n'ayant pas d'apodose qui lui corresponde, rend la métaphore plus abrégée, plus directe. Le verbe "réveille" fait antithèse au verbe "dormir" dans

la phrase précédente et donne lieu en même temps à une syllepse indirecte, étant donné qu'il est employé au sens figuré et au sens propre, car ce voyageur se réveille de son sommeil et aussi à la vérité, puisqu'il apprend la vérité sur Odette.

L'adverbe hyperbolique "seulement" aurait pu être évité dans l'expression "Même, comme ce voyageur s'il se réveille seulement en France", pour ne pas compliquer les choses.

Le terme "aucune" douleur, est là pour mettre l'accent sur la forte indifférence de Swann à l'égard d'Odette dans l'expression "il s'aperçut qu'il n'en ressentait aucune douleur". Le terme "quittait pour toujours", sert à insister sur la fin de leur relation et pour que la surprise proustienne

soit plus grande quand le lecteur saura par la suite que Swann "devait la revoir" au paragraphe suivant. La personnification de l'amour qui s'éloigne physiquement, se trouve concrétisée dans "l'amour était loin maintenant" en donnant lieu aussi à une métonymie, car ce n'est pas l'amour qui est parti, mais lui ou elle qui a cessé d'aimer.

En parlant de la "preuve" de l'infidélité d'Odette, comme d'une chose qu'on aurait "ramassé", cela montre le peu d'importance que Swann attache apparemment à cette "preuve" et son mépris pour Odette, parce que le procédé stylistique ici employé est exactement le contraire de la prosopopée et cela amène à la dégradation.

IV. Troisième phrase

Période à trois membres où le temps se retrouve dans

Période sinueuse à huit membres, dans laquelle le temps

les termes "ne . . . plus",
"toujours".

Cette phrase reprend pratiquement les mêmes mots que la première phrase, tout d'abord, il s'agissait de Jean qui "s'éloignait rapidement à jamais de son amour" et deux phrases plus bas "Ainsi Jean s'éloignait-il de son amour et déjà il ne retrouvait plus cette jalousie". C'est encore la progression, la relativité à travers le temps.

Nous reconnaissons encore une métaphore inattendue et indirecte, introduite par la conjonction "comme" dans l'expression "comme une végétation torturée et malsaine" où l'exagération de ces mots "torturée et malsaine" traduit l'intensité de cette jalousie.

se retrouve dans les termes "avant", "pour la première fois", "longtemps", "pendant", "encore", "maintenant", "jamais".

Cette phrase reprend l'expression "même" de la phrase précédente et se trouve à deux reprises dans celle-ci, formant ainsi en tête de phrase et des membres de phrases une anaphore.

Nous avons deux ellipses :

1) "le visage qu'elle avait eu . . . qu'allait transformer".

2) $\left. \begin{array}{l} \text{de l'amour} \\ \text{de la jalousie} \end{array} \right\}$
faire $\left\{ \begin{array}{l} \text{à cette Odette lui} \\ \text{ses inspirant} \\ \text{adieux} \end{array} \right\}$
 $\left. \begin{array}{l} \text{à Odette lui causant} \end{array} \right\}$

C'est donc une double ellipse.

Nous retrouvons à trois reprises le nom "Odette" où d'abord Proust cite simplement le nom "d'Odette", puis il en vient à deux reprises

au terme "cette Odette" trahissant l'obsession que Swann éprouve à son égard et c'est une paralipse, car il feint d'omettre son amour pour elle et sur lequel il ne laisse pourtant pas d'insister.

Les termes "le souvenir" et "imprimer dans sa mémoire" ont pour antithèses "faire ses adieux", de même que ces termes "le visage qu'elle avait eu si longtemps" et le visage "qu'allait transformer", "pendant qu'elle existait encore" et "il ne reverrait jamais" (Odette), "à cette Odette lui inspirant de l'amour" et "à cette Odette lui causant des souffrances", "amour" et "jalousie", "avant" et "maintenant", ainsi toutes ces antithèses marquent la relativité entre le passé et le présent, introduite par "de même . . . de même", où

Proust analyse les sentiments de Swann à travers l'oeuvre du temps.

L'expression "cherché à", trouve son synonyme dans "eût voulu", "imprimer" dans "souvenir", "faire ses adieux" dans "il ne reverrait jamais", "embrasser" dans "baiser", "inspirant de la jalousie" dans "causant des souffrances": ce qui fait que pratiquement chaque terme a son synonyme et son antonyme, donnant encore plus le sens de la relativité et du mouvement. Proust a donc cherché à se servir de synonymes en ne changeant que les mots qui doivent sauter aux yeux du lecteur, ce qui est en même temps un procédé narratif et visuel. Nous retrouvons le mot "adieu" de la première phrase, mais cette fois-ci, il ne s'agit pas "d'un adieu" mais "des adieux" intensifiant

de la sorte l'impatience progressive que Swann a de la revoir et c'est encore la paralipse que nous avons ici. Remarquons la répétition du mot "amour" de la phrase précédente où l'on disait que l'amour "était loin" et maintenant au contraire elle lui "inspire de l'amour". Nous avons aussi le mot "maintenant" de la phrase précédente puisque ses sentiments d'autrefois sont comparés à ceux de maintenant. Le terme "pour lui" qui semble être un pléonasme dans l'expression "le visage qu'elle avait eu si longtemps pour lui" montre bien que chaque personne considère les choses selon son point de vue, d'ailleurs il le dit par la suite "le visage . . . qu'allait transformer le souvenir de ce baiser": cette hyperbate montre comment le souvenir peut littéralement

changer le visage d'Odette aux yeux de Swann. Proust établit une analogie introduite par "de même" entre les sentiments de Swann envers Odette "avant de l'embrasser pour la première fois" et avant de "faire ses adieux".

Nous avons la métaphore "imprimer dans sa mémoire le visage", ce souvenir serait tellement fort, qu'il laisserait des empreintes dans sa mémoire. C'est donc un souvenir physique.

Le terme "pendant qu'elle existait encore" est un peu fort pour quelqu'un qui n'est simplement pas à ses côtés, nous voyons donc encore le point de vue solipsiste par lequel si leur amour est mort, elle "n'existe" plus aux yeux de tout le monde aussi.

Proust personnifie le souvenir, qui peut trans-

former le visage et c'est en même temps une syllepse, car c'est pris au sens propre et au sens figuré, illustrant ainsi d'une façon plus complexe le point de vue.

V. Quatrième phrase

Brève période à trois membres comme la précédente, dans laquelle le temps est exprimé par "ne . . . plus", "déjà".

Cette phrase qui se réfère à la jalousie, marque la cause et l'effet.

Le verbe "croissait" a pour sujet "végétation" qui symbolise la jalousie.

Cette phrase continue la métaphore de la phrase précédente, c'est pour cela que le verbe "croissait" est employé au sens figuré. Cette phrase est aussi reliée à la première phrase qui reprend aussi le nom "Françoise" où il était dit que "Jean s'éloignait rapidement à

jamais de son amour pour
 Françoise" et à présent "il
 était déjà loin de Françoise":
 c'est la progression dans le
 temps qui marque ici la re-
 lativité.

VI. Cinquième phrase

Courte période antithétique
 à deux membres, introduite
 par la conjonction "mais",
 dans laquelle le temps est
 exprimé par "avant", "pour
 jamais" et "une fois encore"
 qui est une anastrophe.
 L'expression "jamais" ren-
 voie au début du paragraphe
 où "Jean s'éloignait à
 jamais" et maintenant c'est
 "anéantie pour jamais" et
 c'est encore une fois la
 progression dans le temps.

VII. Sixième phrase

Période toujours aussi con-
 cise, ayant également deux
 membres et coordonnée à la
 précédente par la conjonc-
 tion "et" et reliée par la
 répétition du verbe "devait"

qui auparavant mentionnait
 "qu'il devait éprouver" sa
 jalousie "une fois encore"
 et maintenant Françoise va
 jusqu'à "devait venir prendre
 congé de lui", sous l'effet
 du temps et de la relativité,
 de même que plus loin aussi
 nous retrouvons encore
 "Françoise", ce qui fait en
 tout à trois reprises 1) qui
 "s'éloignait" 2) "qui était
 déjà loin" 3) "dont il se
 détachait".

Le verbe "se détachait" qui
 est employé au sens figuré,
 est un synonyme de "s'éloi-
 gnait" que l'on trouvait
 plus haut à deux reprises
 trahissant l'obsession que
 cette absence apporte à Jean.

VII. Septième phrase

Période à trois membres,
 également coordonnée à la
 précédente par la conjonction
 "et", et qui lui est aussi
 reliée par la répétition du
 verbe "devait" ce qui fait

que nous avons à trois reprises le verbe "devait";

1) pour "éprouver la jalousie"

2) pour "prendre congé" 3)

pour "se trouver en présence de cet amour". Ce qui sous-entend une surprise proustienne que l'on peut détecter seulement à l'aide des répétitions.

Cette phrase se trouve aussi reliée à la première par la répétition de "une dernière fois" marquant une surprise proustienne, car on sait que plus tard ils seront mari et femme; dans le premier cas il s'agissait de "regarder une dernière fois pendant qu'il en est temps encore, ce qu'ils quittent pour ne plus revoir", et à présent "il devait une dernière fois encore se trouver en présence de cet amour".

Ce paragraphe devient circulaire avec la répétition du mot "force" où à la première

phrase du paragraphe, Proust écrivait "sans avoir la force de résister" et à présent c'est le contraire "sans avoir la force d'y renoncer", car l'amour peut changer d'une minute à l'autre. La répétition du mot "loin" de la quatrième phrase n'est là que pour marquer la progression avec le temps, tout d'abord "il était déjà loin" et plus tard "qui était déjà si loin", faisant de cette dernière phrase comme une sorte de comprimé de tout le paragraphe.

Cette phrase est doublement subordonnée par les pronoms relatifs "qui" et "qu'", remplaçant le mot "amour", car c'est le centre de ce passage. La sixième et la septième phrase, c'est-à-dire les deux dernières, sont marquées par la polysyndète du mot "et" qui se retrouve en tête de phrase et au début des membres de phrase.

Souvent ses rêves semblaient flotter au-dessus de sa propre vie, réaliser les destinées qui ne viendraient à lui que plus tard ou qui ne viendraient jamais à lui. Comme une nuit obscure mais momentanément éclairée, ils étaient pleins de signes et de présages. La chaîne des circonstances, suite des temps, ne pesant pas sur eux comme sur la vie de la veille, ils convenaient sans doute à cette dernière entrevue, à ce dernier rendez-vous avec un passé déjà trop lointain pour être ressaisi dans la vie. Ce fut donc sous le porche plein d'ombre d'un rêve que Françoise revint une dernière fois à lui et qu'il sentit une dernière fois, au moment où il l'avait déjà perdue pour jamais, la douceur inexprimable et cruelle d'un sentiment qui l'avait conduit pendant tant d'années, le flattant de la main ou le poussant de l'aiguillon. Ils étaient en promenade, Mme Lavour, Mlle Lavour, M. de Guiches, M. de Los, Françoise et Jean. C'était une après-midi, mais à tout moment il semblait que la lumière qui était la clarté de ce jour-là, et la lumière aussi qu'était ce regard de Mme Lavour, le sourire de M. de Guiches, l'existence de M. de Los, la réalité de Françoise, hésitait et allait s'éteindre et que tous, le paysage et la journée elle-même ne seraient plus, seraient retournés au néant d'où ils ne seraient en réalité jamais sortis. Mais après quelques indécisions la lumière s'accrut, se fixa et les Lavour, M. de Guiches, M. de Los, Françoise étaient bien réels, comme dans la vie.

Il se trompait. Il devait la revoir une fois encore, quelques semaines plus tard. Ce fut en dormant, dans le crépuscule d'un rêve. Il se promenait avec Mme Verdurin, le docteur Cottard, un jeune homme en fez qu'il ne pouvait identifier, le peintre, Odette, Napoléon III et mon grand-père, sur un chemin qui suivait la mer et la surplombait à pic tantôt de très haut, tantôt de quelques mètres seulement, de sorte qu'on montait et redescendait constamment; ceux des promeneurs qui redescendaient déjà n'étaient plus visibles à ceux qui montaient encore, le peu de jour qui restât faiblissait et il semblait alors qu'une nuit noire allait s'étendre immédiatement. Par moments les vagues sautaient jusqu'au bord, et Swann sentait sur sa joue des éclaboussures glacées. Odette lui disait de les essuyer, il ne pouvait pas et en était confus vis-à-vis d'elle, ainsi que d'être en chemise de nuit. Il espérait qu'à cause de l'obscurité on ne s'en rendait pas compte, mais cependant Mme Verdurin le fixa d'un regard étonné durant un long moment pendant lequel il vit sa figure se déformer, son nez s'allonger et qu'elle avait de grandes moustaches. Il se détourna pour regarder Odette, ses joues étaient pâles, avec des petits points rouges, ses traits tirés, cernés, mais elle le regardait avec des yeux pleins de tendresse prêts à se détacher comme des larmes pour tomber sur lui, et il se sentait l'aimer tellement qu'il aurait voulu l'emmener tout de suite.

I. Première phrase

Période temporelle carrée,
introduite par l'adverbe
"souvent" et où le temps est
aussi exprimé par les mots
"plus tard" et "jamais".

Nous avons une ellipse dans
l'expression "semblaient
flotter . . . réaliser".

On remarquera la répétition
du verbe "viendraient" dans
l'expression "qui ne vien-
draient à lui que plus tard
ou qui ne viendraient ja-
mais à lui". Les deux seuls
mots antithétiques sont:

"plus tard" et "jamais" et
narrativement et visuelle-
ment cela établit la rela-
tivité, contrastant deux
propositions.

La métaphore "souvent ses
rêves semblaient flotter
au-dessus de sa propre vie"
est introduite par le verbe
"semblaient" alors que les
précédentes étaient intro-
duites par la conjonction

Période simple, si l'on peut
nommer ainsi une phrase si
concise, car elle ne se
compose que d'un sujet et de
son verbe, marquant ainsi un
brusque changement chez
Swann qui lui fera changer
d'avis par la suite, le
forçant à faire face à la
réalité.

"comme". Le verbe "flotter" a été emprunté au vocabulaire marin et rappelle les mots "courant" et "océan" du paragraphe précédent. Le terme "sa propre vie" est un pléonasme qui donne plus de force à l'expression.

II. Deuxième phrase

Période simple et métaphorique, introduite par la conjonction "comme". Cette métaphore indirecte se rapporte aux "rêves" de la phrase précédente, reliant de la sorte ces deux périodes.

Le temps est exprimé par l'adverbe "momentanément". Les termes "obscur" et "éclairée" marquent l'instabilité du rêve, donnant parfois des "signes" envoyés d'en haut par une puissance consciente et parfois des "présages" et c'est pour cela qu'ils sont antithétiques.

Encore une phrase simple servant de causale à la précédente, mais qu'aucun mot n'introduit pour que ce soit plus directe.

Le temps s'exprime par la locution "une fois encore" et "quelques semaines plus tard", même le verbe "revoir" marque le mouvement dans le temps et il ne reste plus que le sujet pour finir cette phrase temporelle.

Ce verbe "revoir" se trouvait aussi dans la troisième phrase, mais de "il ne la reverrait jamais", on en arrive à son antithèse, "il devait la revoir une fois

encore". Ce verbe "devait", montre aussi que Swann n'avait pas choisi délibérément de la revoir, mais que le hasard y a joué un grand rôle et tout cela est comprimé en un seul mot pour écourter la phrase. Ce verbe est aussi employé au sens figuré, puisqu'il ne la "revoit" qu'en rêve.

III. Troisième phrase

Période également simple, reliée en asyndète, dans laquelle le temps se trouve exprimé par les termes "la suite des temps", "la veille", "dernière", "dernier", "un passé", "déjà".

L'expression "la suite des temps", n'est pas mise en apposition à "la chaîne des circonstances", car le verbe "convenaient" est au pluriel tandis que "à cette dernière entrevue", "à ce dernier rendez-vous dans la vie",

Période temporelle simple et brève, d'autant plus que les verbes "qu'il devait la revoir" sont elliptiques, à quoi cette phrase doit sa signification.

Proust s'est contenté de combiner les deux phrases dans un même énoncé afin de l'écourter et de conserver la concision qu'il s'était proposée au début de ce paragraphe.

Nous retrouvons le mot "dormir" de la première, qui nous dit que la métaphore du

sont des expressions qui sont mises en apposition, car le verbe "être ressaisi" est au singulier, mais tout cela à première vue est difficile à distinguer. Notons l'ellipse dans laquelle nous retrouvons l'anaphore du mot "à" et dont le sujet "ils" est assez ambigu: "ils convenaient à cette dernière entrevue . . . à ce dernier rendez-vous".

Nous retrouvons le mot "vie" de la huitième phrase où il s'agissait de "sa propre vie" et dans cette phrase on recule dans le temps, il s'agit de "la vie de la veille". Nous retrouvons aussi les mots "dernière" et "dernier" à deux reprises dans le paragraphe précédent 1) "pour regarder une dernière fois", 2) "il devait une dernière fois se trouver en présence de cet amour"

"voyageur ensommeillé", servait peut-être à annoncer ce prochain rêve plus bas. Remarquons la métaphore "le crépuscule d'un rêve" et non plus "le porche d'un rêve" et de laquelle se dégage une notion de mouvement évanescent, la fin d'un rêve lumineux, mais où la figure d'Odette apparaît au moment où le rêve se dissout.

3) "cette dernière entrevue".

On peut voir la progression se dessinant comme une montre qui à chaque minute apporte quelques changements par son mouvement, sans que cela empêche Proust de continuer son intrigue, à nous de rassembler les répétitions pour "capter ce message".

Dans la même phrase les mots "vie" et "dernier" se répètent aussi; Proust aurait-il voulu attirer notre attention sur ce procédé de répétitions? La préposition "sur" se retrouve aussi à deux reprises dans cette phrase "la suite des temps ne pesant pas sur eux . . . sur la vie de la veille" et tout en étant une ellipse, cela donne plus de force à l'expression "pesant" et en même temps cette comparaison "comme sur la vie de la veille" établit une certaine relativité entre le passé et

le présent.

Nous avons deux métaphores dans cette phrase 1) "la chaîne des circonstances . . . ne pesant pas sur eux" dans laquelle "la chaîne des circonstances" est une périphrase signifiant un certain déterminisme que l'on retrouvait à peu près dans le même contexte dans la huitième phrase, évitant ainsi une répétition. Le verbe "pesant" employé au sens figuré, concrétise "ce poids" 2) "un passé déjà trop lointain pour être ressaisi dans la vie": le verbe "ressaisi", concrétise métaphoriquement "le passé" en une personnification du temps. Notons que les expressions "la chaîne des circonstances" et "la suite des temps" auraient pu être mis en apposition, étant donné leur sens commun, mais Proust a préféré en faire une syllepse

suivant ses vues particulières de l'esprit et en faire ainsi deux sujets distincts.

IV. Quatrième phrase

Période explicative à cinq membres, éclaircissant la phrase précédente qui était assez obscure. Notons la répétition de "une dernière fois" qui continue la suite des progressions, car dans la phrase précédente c'était "ce dernier rendez-vous" et à présent il s'agit de Françoise qui "revint une dernière fois" à lui et cette expression même est une métonymie, car c'est en effet le contraire qui se passe: c'est lui qui va vers elle en rêvant d'elle et même dans son rêve, elle s'éloigne de lui sans "prendre congé". Le temps se retrouve dans ces termes "une dernière

Période descriptive à treize membres, séparée par un point-virgule et dans laquelle le temps est exprimé par "tantôt", "constamment", "déjà", "ne . . . plus", "encore", "immédiatement"; ce sont les mêmes expressions qui servent aussi à donner l'idée de la relativité qui est aussi exprimée par les antithèses "tantôt de très haut" et "tantôt de quelques mètres seulement", "montait" et "redescendait", "restât" et "faiblir", "jour" et "nuit" et cela traduit l'état d'instabilité dans lequel se trouve Swann. Nous retrouvons certaines répétitions dans cette phrase; "tantôt", "montait", "redescendait", "ceux" et ici

fois", "au moment où", "déjà", "pour jamais", "pendant tant d'années".

L'expression "déjà perdu pour jamais", est un pléonasme donnant plus de force à cette séparation.

Dans le terme "la douceur inexprimable et cruelle", l'adjectif "cruelle" engendre un oxymoron si l'on considère qu'il qualifie le nom "douceur" bien qu'il en soit éloigné.

Nous distinguons deux métaphores dans cette phrase

1) "sous le porche plein d'ombre d'un rêve": expression métaphorique décrivant le cadre d'un rêve, jusqu'à le visualiser. 2) "un sentiment qui l'avait conduit pendant tant d'années, le flattant de la main ou le poussant de l'aiguillon": cette métaphore s'appuie tantôt sur la personnification du "sentiment", capable

c'est un procédé imitant le balancement du bateau qui continue constamment à mouvoir.

Nous avons une convergence à sept syntagmes:

Il se promenait avec	}	Mme Verdurin
		Le docteur
		un jeune homme
		le peintre
		Odette
		Napoléon III
		mon grand-père

Puis deux ellipses succèdent

1) "un chemin qui suivait . . . surplombait" 2) "de sorte qu'on montait . . . redescendait" les deux ellipses marquent des actions simultanées et la première à peu près semblable à la seconde, ainsi donc Proust évite les répétitions et converge bien tous les conflits que nous trouvons dans cette phrase. La périphrase "un jeune homme en fez" est là pour

de le guider, mais en même temps cette métaphore repose sur la dégradation de ce "sentiment", car "pousser de l'aiguillon" s'adresse à un bœuf ou à un animal de bétail qui avance car il est justement piqué par le berger, le faisant aller où il veut; "flatter de la main" s'adresse aussi à un animal, vache ou bœuf.

masquer Swann, afin qu'il ne puisse pas "s'identifier" dans le rêve.

Une "nuit noire" est un pléonasme insistant sur cette obscurité.

On constatera une certaine ironie de la part de Swann à avoir identifié Forcheville avec Napoléon III.

Le verbe "s'étendre" dans l'expression "une nuit . . . allait s'étendre", consiste en la personnification de la "nuit". Ce jeu de cache-cache et de la nuit tombante dégage une impression de danger, d'an-goisse, d'incertitude.

V. Cinquième phrase

Période simple relativement courte par rapport à celle qui la précède et strictement descriptive, formée de l'énumération des personnages présents dans le rêve et étant tous des sujets communs au verbe "étaient", formant ainsi une

Période à neuf membres dans laquelle le temps s'exprime par l'expression "par moments".

Cette phrase ne comporte aucune antithèse, aucun synonyme, ni de répétitions empruntées aux phrases précédentes, d'ailleurs, elle ne

convergence à six syntagmes :

Ils étaient
en promenade

- Mme Lavour
- Mlle Lavour
- M. de Guiches
- M. de Los
- Françoise
- Jean

présente aucune relativité.

Le terme "les éclaboussures glacées" est une périphrase symbolisant les larmes de Swann qui coulent parce qu'il est victime du hasard, comme "les éclaboussures" qui lui sont envoyées fortuitement.

VI. Sixième phrase

Période à neuf membres dans laquelle le temps s'exprime par ces expressions "une après midi", "à tout moment", "ce jour-là", "la journée", "ne . . . plus", "jamais". La relativité s'exprime par ces mots: "la réalité", "mais", "aussi", "hésitant", "en réalité", de même que par ces antithèses: "à tout moment" et "jamais", "l'existence" et "le néant", "il semblait" et "en réalité"; tous ces contrastes servent à peindre le conflit existant entre le rêve et la réalité avant de plonger pour de bon dans les profondeurs de ce

Période à trois membres. Le pronom personnel "les" se rapporte toujours aux "larmes", liant ainsi les deux phrases.

Constatons l'ellipse qui combine deux faits simultanés: le fait que Swann n'arrive pas à se consoler malgré les conseils d'Odette et qu'il en soit confus, ainsi que le fait d'être en chemise de nuit; d'ailleurs l'expression "ainsi que" établit une certaine analogie entre ces deux faits: "il . . . en était confus vis-à-vis d'elle . . . d'être en chemise de nuit".

pays de rêve.

Notons la convergence à quatre syntagmes, qui constitue une métaphore permettant à Proust de faire "converger" des expressions analogues au même pivot "lumière", qui, partant de son centre d'énergie allume le tout en un seul jet:

La lumière
qu'était

{ Ce regard
le sourire
l'existence
la réalité

Le lecteur ne peut cacher sa surprise en constatant que Proust a employé le verbe "être" à six reprises dans cette phrase ayant pour but d'équivaloir sémantiquement au verbe "exister" et aussi parce qu'il met en question la dualité du rêve et de la réalité dans cette phrase. Cette dualité se précise dans la répétition du mot "lumière": 1) "la lumière qui était la clarté de ce

Nous retrouvons le verbe "disait" de la première phrase mais avec la différence que avant "il se disait" et à présent dans le rêve, c'est elle qui "lui disait" ce qu'il devait faire, le menant ainsi "par le bout du nez". Nous retrouvons aussi le verbe "pouvait" de la première phrase où "il pouvait encore", tandis que pendant le rêve "il ne pouvait pas " et cela encore montre la relativité entre le passé et le présent à travers le mouvement.

jour-là" 2) "la lumière aussi qu'était ce regard de Mme Lavour"; dans la répétition du mot "réalité": 1) "la réalité de Françoise" 2) "en réalité" qui illustre le point de vue. Le terme "la journée elle-même" est un pléonasme qui, en donnant plus de force à l'expression, permet à l'auteur de contraster la "lumière" de la journée, avec celle des autres. De même que les synonymes permettent de faire "sauter aux yeux" du lecteur ces contrastes, pour cela le terme "clarté" équivaut à la "lumière", "l'existence" à "la réalité", "ne seraient plus" à "seraient retournés au néant".

VII. Septième phrase

Période antithétique à trois membres, introduite par la conjonction "mais".
Le temps s'exprime par la préposition "après".

Période croisée à six membres, dans laquelle le temps est exprimé par l'expression "durant un long moment pendant lequel".

Cette fois nous avons une convergence double à quatre syntagmes, dont la nudité, propre à la description purement énumérative, apportant plus de réalisme, montre qu'ils sont "bien réels comme dans la vie":

et { Les Lavour
M. de Guiches
M. de Los
Françoise } étaient

Nous retrouvons le mot "lumière" de la phrase précédente qui est elliptique devant le verbe "se fixa": "la lumière s'accrut . . . se fixa". Nous remarquons aussi le verbe "étaient" de la phrase précédente dans laquelle il y avait une hésitation sur leur "existence" et maintenant Proust s'est décidé: "ils étaient bien réels": c'est encore la relativité.

On reconnaît aussi le mot "vie" de la troisième phrase,

La relativité s'exprime par les termes "mais", "cependant" et par les antithèses "on ne se rendait pas compte" et "il vit" où on assiste à la déformation du visage de Mme Verdurin selon le point de vue qu'en a Swann sous l'effet d'un choc et c'est une métamorphose continue, puisque cette triade combine ces trois actions:

Il vit { sa figure se déformer
son nez s'allonger
qu'elle avait des
moustaches

Et en même temps Proust en profite pour personnifier la laideur de la curiosité de Mme Verdurin, qui le "fixa" malgré sa honte.

Nous retrouvons le mot "obscurité" de la première phrase, où il s'agissait de "l'obscurité se faisant dans son cerveau" c'est-à-dire une obscurité fictive et ici aussi il "espérait qu'à cause de l'obscurité", on ne

qui servait à distinguer une réalité contraire aux convenances "un passé déjà trop lointain pour être ressaisi dans la vie"; et maintenant on s'en sert inversement pour appuyer une réalité: "ils étaient bien réels, comme dans la vie", donc cette conjonction "comme" qui est l'ellipse de "comme si c'était", introduit une analogie entre la réalité et la vie.

s'en rendrait pas compte, et cependant Mme Verdurin "le fixa", c'est donc aussi une obscurité fictive, donc ici ces deux répétitions ne sont pas des antithèses, mais des analogies. L'autre répétition est le verbe "voir", qui se trouvait à la première phrase du premier paragraphe et placé juste à côté du mot précédent "obscurité". Autant que ce "il ne voyait plus rien" était fictif, ici il "vit sa figure se déformer", car c'est dans son "cerveau" que cela se passe, selon son point de vue.

VIII. Huitième phrase

Période à sept membres, dans laquelle le temps est exprimé par les termes "prêts à", "tout de suite".

La relativité s'exprime à travers les termes "mais", "plein de", "comme", "tellement", montrant que malgré la lassitude qui se lisait

dans les yeux d'Odette, elle le regardait avec "les yeux pleins de tendresse".

Notons une ellipse du verbe "était", dans l'expression "ses joues étaient pâles, ses traits . . . tirés . . . cernés". De même que dans cette phrase, cette expression "avec des yeux pleins de . . . prêts à".

Notons le verbe "regarder", qui se trouvait toujours dans la première phrase du premier paragraphe et placé juste à côté du verbe "voir" (dont nous venons d'analyser la répétition ci-dessus) où "il renonçait à regarder" et tandis que maintenant, durant le rêve, "il se détourna pour la regarder". C'est encore le changement dû au passé et au présent.

Nous retrouvons aussi la répétition de l'expression "aurait voulu" provenant de la même phrase où "il aurait

voulu apercevoir cet amour" et à présent son désir a augmenté avec le temps "il aurait voulu l'emmener tout de suite".

L'expression "elle le regardait avec des yeux pleins de tendresse prêts à se détacher comme des larmes pour tomber sur lui", tout en étant métaphorique, consiste en l'identification des yeux avec des larmes qui vont se mettre à couler sûrement à cause d'une tristesse excessive et par la personnification ses yeux deviennent un personnage, se détachant pour aller rejoindre Swann, tant elle s'est attachée à lui et c'est aussi une synecdoque, puisque les yeux deviennent la personne entière d'Odette. Notons que cette métaphore assez horrible, est proche du cauchemar et à la limite du supportable, ce qui expliquerait sa hâte de fuir

avec elle.

On a pu remarquer que la métaphore "le porche plein d'ombre d'un rêve" qui décrivait le cadre du rêve, jusqu'à le visualiser, devient "le crépuscule d'un rêve" de laquelle se dégage une notion de mouvement évanescent, la fin d'un rêve lumineux, mais où la figure d'Odette apparaît au moment où le rêve se dissout.

Tout d'un coup, Françoise disait qu'elle s'en allait, prenait congé de tout le monde et de Jean comme des autres, sans le prendre à part, lui dire où ils se reverraient, quand ils se reverraient. Jean n'osait pas le lui demander, mais souffrait horriblement, aurait voulu partir avec elle et malgré cela était obligé d'avoir l'air content, de continuer à parler aux autres. Il se sentait une si grande tendresse pour Françoise, il pensait à ses beaux yeux, à ses belles joues, puis la regardant partir ainsi il se sentait pris de haine pour elle, pour ses beaux yeux, pour ses belles joues. Et elle s'éloignait. Et il devait continuer à marcher dans l'autre sens avec les autres, s'éloignant d'elle, à tout instant plus; dans deux minutes il ne pourrait plus la rattraper. Il y avait des heures qu'elle était partie. Tout d'un coup, M. de Los lui faisait remarquer que M. de Guiches était parti peu après elle. Et il disait que sans doute ils s'étaient rejoints mais qu'elle ne l'avait pas dit par politesse pour les autres.

Tout d'un coup Odette tourna son poignet, regarda une petite montre et dit: "Il faut que je m'en aille", elle prenait congé de tout le monde de la même façon, sans prendre à part Swann, sans lui dire où elle le reverrait le soir ou un autre jour. Il n'osa pas le lui demander, il aurait voulu la suivre et était obligé, sans se retourner vers elle, de répondre en souriant à une question de Mme Verdurin, mais son coeur battait horriblement, il éprouvait de la haine pour Odette, il aurait voulu crever ses yeux qu'il aimait tant tout à l'heure, écraser ses joues sans fraîcheur. Il continuait à monter avec Mme Verdurin, c'est-à-dire à s'éloigner à chaque pas d'Odette, qui descendait en sens inverse. Au bout d'une seconde il y eut beaucoup d'heures qu'elle était partie. Le peintre fit remarquer à Swann que Napoléon III s'était éclipsé un instant après elle, "C'était certainement entendu entre eux, ajouta-t-il, ils ont dû se rejoindre en bas de la côte, mais n'ont pas voulu dire adieu ensemble à cause des convenances. Elle est sa maîtresse." Le jeune

homme inconnu se mit à pleurer. Swann essaya de le consoler. "Après tout elle a raison, lui dit-il en lui essuyant les yeux et en lui ôtant son fez pour qu'il fût plus à son aise. Je le lui ai conseillé dix fois. Pourquoi en être triste? C'était bien l'homme qui pouvait la comprendre." Ainsi Swann se parlait-il à lui-même, car le jeune homme qu'il n'avait pu identifier d'abord était aussi lui; comme certains romanciers, il avait distribué sa personnalité à deux personnages, celui qui faisait le rêve, et un qu'il voyait devant lui coiffé d'un fez.

I. Première phrase

Période temporelle carrée, introduite par la locution "tout d'un coup".

Nous avons une ellipse de la préposition "sans" dans l'expression "sans le prendre à part . . . lui dire".

Le terme "comme les autres" est une comparaison que Jean établit entre lui et les autres, montrant la blessure, l'humiliation de se voir traiter sans attention particulière, et entraînant cette répétition des verbes "dire", "prendre" dans cette

Période temporelle ayant également sept membres, introduite par la locution "tout d'un coup"

Le temps est exprimé dans les expressions "regarda sa montre", "le soir", "un autre jour".

La relativité s'exprime par les termes "même", "sans", "ou", de même que par les antithèses "prendre congé" et "reverrait", "tout le monde de la même façon" et "Swann à part", "soir" et "jour": nous montrant comment

phrase: "Françoise disait qu'elle s'en allait" et "sans lui dire où ils se reverraient", "Françoise prenait congé de tout le monde" et "sans le prendre à part", qui repose sur des expressions antithétiques.

Odette le considérait par rapport aux autres personnes, relégué avec les autres comme s'il n'y avait aucune relation privilégiée.

Notons les répétitions des verbes "dire" et "prendre congé" qui détachent plus les antithèses aux yeux du lecteur.

Le verbe "regarder" se trouvait dans la phrase précédente, mais c'était pour "regarder Odette", tandis qu'ici "elle regarda une petite montre" pour s'éloigner de lui: c'est encore la relativité des choses, comme une personne peut aimer et l'autre s'en détacher. Nous retrouvons aussi le verbe "reverrait" de la troisième phrase où il voulait lui "faire ses adieux . . . maintenant qu'il ne la reverrait jamais", mais à présent, c'est elle qui part "sans prendre congé", "sans lui dire où

elle le reverrait".

L'anastrophe "sans prendre à part Swann", est là pour que le sujet "Swann", soit plus près du pronom personnel "lui" qu'il remplace. Notons la triade, caractérisant des actions presque simultanées :

	}	tourna
Odette		regarda
		dit

L'analogie "elle prenait congé de tout le monde de la même façon", est indirecte, puisqu'elle est introduite par le mot "même" servant toujours à établir la relativité entre Swann et les autres.

L'épisode de la montre semble suggérer la futilité, les excuses indignes d'un départ, le secret, la cruauté de laisser un objet si petit occasionner d'aussi énormes angoisses et le mépris de Swann.

Constatons le langage directe
dont Proust se sert pour que
son texte soit plus vivant
"il faut que je m'en aille".

II. Deuxième phrase

Période également carrée,
dans laquelle nous retrou-
vons une convergence à
quatre éléments, engendrant
une ellipse :

Jean { n'osait
souffrait
aurait voulu partir
était obligé d'avoir
de continuer

Ce sont toutes des actions à
peu près similaires, dé-
coulant les unes des autres.
La relativité s'exprime par
les expressions "mais", "mal-
gré", "d'avoir l'air" et
c'est pour marquer la rela-
tivité entre les apparences
et la réalité.

L'expression "il était
obligé d'avoir l'air content
de continuer à parler aux
autres" se prolongera dans

Période croisée à huit mem-
bres, reliée en asyndète,
dans laquelle le temps est
exprimé par la locution
"tout à l'heure".

La relativité s'exprime par
les expressions "sans",
"mais", "tant" et par les
antithèses "suivre" et "se
retourner", "aurait voulu"
et "était obligé", "demander"
et "répondre", "haine" et
"aimer", décrivant le con-
flit entre les apparences
et la réalité, car Swann
était obligé de jouer à
l'indifférence devant les
autres, mais son "cœur
battait" pour Odette.

La répétition de l'expression
"il aurait voulu" dans cette
même phrase, marque le
changement opéré par le

la cinquième phrase, complétant cette idée de relativité entre les apparences et la réalité et le déchiement, car il est dans deux endroits à la fois, "et il devait continuer à marcher dans l'autre sens avec les autres".

temps: avant "il aurait voulu la suivre", à présent "il aurait voulu crever ses yeux" et Proust appuie encore sur ce changement en ajoutant "qu'il aimait tant tout à l'heure". Même si ce "tout à l'heure" prend des heures ou des secondes, c'est tout de même un changement dans le temps.

Nous avons une ellipse dans l'expression "il aurait voulu crever ses yeux . . . écraser ses joues", qui est une suite de deux infinitifs. Ce sont des actions qu'il aurait faites en une seule bouffée de haine, pour cela Proust les a combinées. L'expression "aurait voulu" se trouvait dans la première phrase du premier paragraphe où "il aurait voulu apercevoir" Odette avant le rêve tandis que maintenant "il aurait voulu la suivre" marquant la progression dans

le temps.

Les yeux d'Odette étaient déjà mentionnés à la huitième phrase du paragraphe précédent, dans laquelle Odette "regardait avec des yeux pleins de tendresse" et lui "se sentait l'aimer", tandis que maintenant, il voudrait "crever ses yeux".

Le verbe "aimer" se trouvait aussi dans cette phrase et ce sont des expressions synonymes "aimer tellement" et ici "aimait tant", permettant de détacher les contraires aux yeux du lecteur. Nous retrouvons le mot "joue" à deux reprises dans le paragraphe précédent 1) à la cinquième phrase, avec "des éclaboussures glacées" 2) à la huitième phrase avec "des petits points rouges" après les pleurs 3) nous finissons par des joues "sans fraîcheur".

Les termes "son cœur battait horriblement", "crever ses yeux", "écraser ses joues" sont des hyperboles augmentant la vérité des choses afin de montrer la grande haine qui l'envahit soudain. Ce déchirement s'accentue, nous voyons le personnage social qui agit en automate et l'amoureux qui suit de tout son être, l'être aimé et haï.

III. Troisième phrase

Période croisée à trois membres, reliée en asyndète, dans laquelle le temps est exprimé par l'adverbe "puis". La relativité s'exprime par les adverbes "si", "ainsi", marquant la différence entre les sentiments passionnés de Swann et ceux de Françoise qui sont l'indifférence même. Notons la triade qui demande l'anaphore de la préposition "pour" et contenant trois syntagmes compléments

Période croisée à trois membres, dont l'un est elliptique, formé de deux infinitifs "il continuait à monter . . . à s'éloigner", c'est une même action que Proust a dissocié en deux verbes, car c'est pendant qu'il monte qu'il s'éloigne. Le temps s'exprime par "continuait à", "à chaque pas", rejoignant ainsi le temporel et le spatial. La relativité s'exprime par

d'objets indirects étant une seule "poussée de haine". Nous avons une ellipse qui exprime exactement le contraire "il pensait à ses beaux yeux . . . à ses belles joues".

Cette phrase est criblée de répétitions "il se sentait", "ses beaux yeux", "ses belles joues" et l'antithèse "grande tendresse" et "haine" montre que cette phrase bien que répétitive, témoigne d'une figure de style assez calculée. Rien ne change apparemment, subitement ses sentiments pour Françoise passèrent d'un extrême à l'autre, de l'amour à la haine, exprimant son désir d'être soumis et aussi d'être libéré de l'emprise de l'amour et c'est pour cela qu'en employant les mêmes mots dans une période croisée, les seuls qui aient changés soient ceux qui aient

ces expressions "c'est-à-dire", "en sens inverse". Ce dernier terme trouve son antithèse dans la préposition "avec", de même que le verbe "monter" dans le verbe "redescendre" et l'on voit comme tout est dialectique, car c'est dans la mesure où une chose descend que l'autre monte, symbolisant leur différence sociale.

Les verbes "monter" et "redescendre" se trouvaient déjà dans la quatrième phrase du paragraphe précédent, où Proust expliquait que c'était parce que "le chemin suivait la mer et la surplombait à pic tantôt de très haut, tantôt de quelques mètres seulement"; donc cette répétition en retournant en arrière, nous amène une explication.

Le verbe "continuer" montre qu'au début et à la fin du rêve, ce balancement n'a pas

rapport avec ses sentiments d'avant et ceux d'après, donc c'est en même temps un procédé narratif et visuel faisant preuve de beaucoup de symétrie basée sur le contraste entre le passé et le présent.

encore changé pour autant, donc Proust emploie les mêmes mots.

L'expression "il continuait à s'éloigner à chaque pas d'Odette" est une métonymie car c'est Odette qui s'éloigne de lui à chaque pas en lui disant "il faut que je m'en aille", tandis que lui reste sur place.

L'expression "en sens inverse" est un pléonasme, car l'on sait bien que si l'un monte et l'autre descend, c'est en sens inverse, mais cela insiste sur la violence et la dialectique de ces deux actions: la coupure semble irrémédiable.

IV. Quatrième phrase

Période simple si l'on peut l'appeler ainsi, tant elle est concise: "Et elle s'éloignait". Ce procédé est propre à la poésie, cela fait plus dramatique, d'abord la conjonction "et", n'est

Période temporelle aussi brève que la précédente, ayant deux membres dans lesquels le temps s'exprime par "au bout d'une seconde", "beaucoup d'heures". Ici aucun mot n'introduit la

pas là pour coordonner cette phrase à la précédente, mais plutôt elle lui sert d'interjection témoignant de la grande tristesse de Jean et de sa continuité. L'imparfait montre aussi une action sans fin, sans terme.

relativité, mais on ne peut se fier qu'à la sémantique, c'est donc plus sous-entendu qu'il y a une analogie temporelle entre "une seconde" et "beaucoup d'heures" et c'est encore le point de vue qui est en jeu.

Nous trouvons l'ellipse du mot "depuis" dans l'expression "beaucoup d'heures [depuis] qu'elle était partie".

V. Cinquième phrase

Période à deux membres, introduite par la conjonction "et", la reliant ainsi à la phrase précédente.

Le temps s'exprime par les expressions "à tout instant", "dans deux minutes", "ne . . . plus".

Cette phrase reprend le verbe "s'éloigner" de la phrase précédente 1) "et elle s'éloignait" 2) "s'éloignant d'elle plus à tout instant", marquant la progression dans le temps.

Courte période ayant également deux membres, dans laquelle le temps est exprimé par "un instant après".

"Napoléon III" se trouvait aussi à la quatrième phrase du paragraphe précédent où il se promenait "avec les autres", tandis que maintenant à la fin du rêve "Napoléon III s'était éclipsé", c'est à la fois le temps, le mouvement et le changement. Le verbe "s'éclipser" est un

Notons aussi la répétition du mot "autre" dans la même phrase, donnant ainsi plus de force à l'expression et trahissant l'aliénation de Jean parmi tant "d'autres". L'expression "s'éloignant d'elle plus à tout instant" bien que pas très adroite, tient sans doute à faire ressortir le terme "plus".

Notons que la quatrième phrase de la Recherche a su exprimer cette dernière idée de Jean Santeuil, mais avec plus de concision "au bout d'une seconde il y eut beaucoup d'heures qu'elle était partie".

VI. Sixième phrase

Courte période à deux membres, dans laquelle le temps s'exprime par l'expression "il y avait des heures"; suggestion de jalousie confirmée par la phrase suivante.

Les deux seuls verbes sont les plus communs "avoir" et "être", traduisant l'ennui de Jean à se retrouver face à sa solitude.

euphémisme servant à atténuer les idées fâcheuses ou deshonnêtes, tout en apportant une certaine ironie, une certaine surprise.

Période carrée explicative. Le terme "entre eux" a pour synonyme "ensemble", de même que le terme "certainement", "ils ont dû".

Les termes antithétiques sont "rejoindre" et "dire adieu", qui sont reliés par la conjonction marquant l'opposition "mais", qui montre qu'Odette et Forcheville peuvent bien être

L'expression "des heures" est une hyperbole, exagérant beaucoup pour produire une forte impression de cette durée, car quelques minutes sont comme des heures quand l'être aimé s'éloigne de nous. On reconnaît le verbe "partir" de la deuxième phrase. Nous trouvons une ellipse du mot "depuis" dans l'expression "il y a des heures [depuis] qu'elle était partie".

ensemble quand il s'agit de se rejoindre, mais qu'ils ne le font pas quand il faut "dire adieu". C'est encore la relativité s'appuyant sur le doute: "certainement", "ils ont dû". Notons que cette phrase n'est pas un vrai dialogue, car le jeune homme en fez ne dit rien, il y a dédoublement entre le personnage social rationnel et le secret du cœur. Nous retrouvons le mot "adieu" de la première phrase du premier paragraphe dans laquelle "il voulait lui donner un dernier adieu" tandis que maintenant elle "n'a pas voulu dire adieu" pour plaire à Forcheville.

VII. Septième phrase

Période temporelle à deux membres, introduite par l'adverbe "tout d'un coup" dans laquelle le temps est aussi exprimé par "peu après".

Période simple très courte et qui en réalité aurait dû se rattacher à la précédente sémantiquement parlant, car c'est toujours la même personne qui parle du même

Nous retrouvons encore le verbe "partir" 1) Jean "aurait voulu partir avec elle" 2) "elle était partie" 3) "M. de Guiches était parti peu après elle", traçant cette progression qui amène cette "angoisse".

sujet, mais cette concision détache cette idée qu'elle "est sa maîtresse" du reste de la phrase et la met en évidence aux yeux du lecteur et c'est d'ailleurs à quoi le peintre voulait en venir. On remarquera aussi qu'une phrase courte, évoque quelque chose que l'on veut dire rapidement pour ne pas s'attarder sur une idée fâcheuse; mais comme c'est mis en évidence sans en avoir l'air, c'est une paralipse, dénotant une certaine ironie de la part de l'auteur.

VIII. Huitième phrase

Période à trois membres, introduite par la conjonction "et", reliant ainsi les deux phrases.

Nous retrouvons le verbe "dire" à deux reprises dans cette phrase, 1) pour montrer que M. de Los "disait" facilement quelque chose qui

Période toujours simple qui est la conséquence de cette paralipse: "Swann se mit à pleurer". On trouvera cette phrase d'une énorme puissance à cause de l'irréalité sociale possible d'une telle action: un homme ne pleure pas, surtout en public ou

le blesserait 2) mais que Françoise elle, n'a pas su "dire" une chose qui lui plairait. Cette relativité s'exprime aussi par la répétition du mot "autres" qui se retrouve presque à chaque phrase de ce paragraphe

- 1) "Jean comme des autres"
- 2) "était obligé de continuer à parler aux autres"
- 3) "dans l'autre sens avec les autres"
- 4) "par politesse pour les autres": on voit comme ce mot devient le centre de la relativité.

L'expression "par politesse" est un euphémisme, car M. de Los essaye d'atténuer les idées deshonnêtes de Françoise, mais en même temps cela frise la paralipse, puisqu'il les mentionne tout de même.

dans une société. Nous sommes en plein cauchemar. L'expression "le jeune homme inconnu" est une périphrase masquant l'identité de celui-ci dans le rêve. La concision de cette phrase dénote une action impulsive qu'on n'a pas pu éviter à cause de sa rapidité.

IX. Neuvième phrase

Encore une période simple qui aurait pu se rattacher à la précédente par la

sémantique, car ce ne serait que la cause et l'effet, mais cela rend la phrase plus dramatique en la coupant en deux: chaque action prend sa valeur critique, car il s'agit du dédoublement de Swann essayant de se "consoler".

X. Dixième phrase

Période paralyptique puisque le mot "raison" est employé comme antiphrase et que Swann feint son attachement à Odette, sur lequel il ne laisse pas d'insister: c'est pour cela que se continue ce procédé de dédoublement de personnalité, marquant la relativité entre les apparences et la réalité.

Le verbe "essuyer" se trouvait déjà à la sixième phrase du paragraphe précédent, où c'était Odette qui "disait de les essuyer" au début du rêve, tandis qu'à la fin, il se les essuie tout

seul à cause d'elle, entraînant un changement dans le temps. De même que le mot "fez" se trouvait déjà à la quatrième phrase, où du "jeune homme en fez" nous passons à la fin du rêve à "ôtant son fez".

Proust se sert encore du langage parlé dans cette phrase.

Nous avons une ellipse dans l'expression "lui dit-il en lui essuyant les yeux . . . en lui ôtant son fez". Ce sont des actions simultanées que Proust a voulu combiner en une seule.

Nous constatons une certaine ironie dans l'allitération des sons "on" et "è": "son fez pour qu'il fût à son aise".

xI. Onzième phrase

Période simple, également très courte et qui aurait dû être rattachée au dialogue de la phrase précédente mais

qui sert à esquisser une paralipse qui en justifie une autre, car "je lui ai conseillé dix fois" appuie l'expression de la phrase précédente "elle a raison". Pour cela ce terme hyperbolique "dix fois" et cette antiphrase "conseillé" sont des procédés propres à cette paralipse.

XII. Douzième phrase

Période interrogative toujours simple où ici la concision marque l'émotion de Swann qui en a le souffle coupé tant il est "triste" et où Proust continue la paralipse car l'adjectif "triste" est aussi une antiphrase dans ce dialogue.

XIII. Treizième phrase

Période à deux membres où l'antiphrase "bien" est une exagération paralyptique. Le terme voilé "l'homme" pour nommer Forcheville trahit son indifférence

simulée.

Ici se termine le langage direct de Swann qui n'est point métaphorique, parce que c'est un langage parlé. Aucune expression ne mentionne le temps, parce qu'il est sous-entendu dans la relativité établie entre le passé et le présent, amenant bien des changements entre le début et la fin du rêve.

XIV. Quatorzième phrase

Période explicative à six membres, introduite par l'adverbe "ainsi" engendrant la conjonction "car" et séparée par un point-virgule. Le temps se trouve exprimé par "d'abord", indiquant aussi la relativité, de même que "aussi", "comme".

Ici les mots ne sont pas vraiment antithétiques, mais les idées établissent la relativité entre le passé et le présent. Avant Swann avait pu identifier" ce

jeune homme, tandis qu'à présent, il sait que "c'était aussi lui".

L'analogie introduite par "aussi", montre la similitude entre Swann et "le jeune homme qu'il n'avait pu identifier d'abord".

La comparaison de Swann à un "romancier" est indirecte, introduite par "comme": "comme certains romanciers, il avait distribué sa personnalité à deux personnages".

Bien que les procédés stylistiques employés soient pour la plupart communs à ces deux textes, ce passage de la Recherche témoigne d'un raffinement, d'une nette progression dans ce déchirement qui s'accroît, d'une recherche de précision qui font la puissance d'émotion poignante qui surgit de la Recherche.

Et Jean se sentait une angoisse qui le creusait juste au milieu du corps entre les deux seins. Et il disait tout le temps: "Oui, sans doute, je trouve qu'elle a très bien fait, je le lui conseillais" pour ne pas avoir l'air ennuyé. Puis tout d'un coup cette ombre du passé alla rejoindre le passé lointain qui attendait sans doute cette dernière

Quant à Napoléon III, c'est à Forcheville que quelque vague association d'idées, puis une certaine modification dans la physionomie habituelle du baron, enfin le grand cordon de la Légion d'honneur en sautoir, lui avaient fait donner ce nom; mais en réalité, et pour tout ce que le personnage présent dans le rêve lui représentait et lui rappelait, c'était bien

image pour l'engloutir avec lui, et Jean retomba dans un sommeil noir, sans rêves. Mais il sentait toujours cette angoisse entre les deux poumons. Tout d'un coup, quelqu'un lui dit: "Je ne voudrais pas faire une mauvaise plaisanterie, mais cette chose de Françoise, si on voulait la savoir, on pourrait peut-être la demander à M. Cornet." Il eut un violent coup au coeur. Pourtant l'autre jour, quand il avait appris cela pour M. Cornet, il n'en avait pas souffert. Et maintenant il en souffrait, comme il en eût souffert autrefois, s'il l'avait appris alors. Car c'était son âme d'autrefois qui, anxieuse sans doute de n'avoir pas eu ses adieux, était revenue cette nuit-là l'attendrir, le charmer et le tourmenter encore à la faveur de la nuit, le plein jour de la veille lui étant interdit.

Forcheville. Car, d'images incomplètes et changeantes, Swann endormi tirait des déductions fausses, ayant d'ailleurs momentanément un tel pouvoir créateur qu'il se reproduisait par simple division comme certains organismes inférieurs; avec la chaleur sentie de sa propre paume il modelait le creux d'une main étrangère qu'il croyait serrer, et de sentiments et d'impressions dont il n'avait pas conscience encore faisait naître comme des péripéties qui, par leur enchaînement logique, amèneraient à point nommé dans le sommeil de Swann le personnage nécessaire pour recevoir son amour ou provoquer son réveil. Une nuit noire se fit tout d'un coup, un tocsin sonna, des habitants passèrent en courant, se sauvant des maisons en flammes. Swann entendait le bruit des vagues qui sautaient et son coeur qui, avec la même violence, battait d'anxiété dans sa poitrine. Tout d'un coup ses palpitations de coeur redoublèrent de vitesse, il éprouva une souffrance, une nausée inexplicables; un paysan couvert de brûlures lui jetait en passant: "Venez demander à Charlus où Odette est allée finir la soirée avec son camarade, il a été avec elle autrefois et elle lui dit tout. C'est eux qui ont mis le feu." C'était son valet de chambre qui venait l'éveiller et lui disait: ---Monsieur, il est huit heures et le coiffeur est là, je lui ai dit de repasser dans une heure.

I. Première phrase

Période à deux membres, introduite aussi par la conjonction "et" la reliant ainsi à l'autre phrase. L'expression "juste au milieu du corps entre les deux seins", quoique un peu féminine de la part de Proust, serait une périphrase signifiant le cœur. Le verbe métaphorique dans "une angoisse qui le creusait", se trouve justifié par l'emploi de "se sentait", (et non sentait) parce qu'il reconnaît cette impression, la ressent au plus profond de lui-même et c'est cette profondeur que cherche à préciser la périphrase.

Période à cinq membres, séparée par un point-virgule, dans laquelle la relativité s'exprime par "quant à", "quelque", "une certaine", "habituelle", "mais", "en réalité", "pour tout", de même que par ces antithèses "dans le rêve" et "en réalité", "modification" et "habituel", "représentait" et "était", de là viennent "les vagues associations d'idées" entre le rêve et la réalité, qui se continuent 1) dans la triade où l'on note la précision croissante des impressions qui sortent du brouillard avec un contour de plus en plus tangible et réel:

que { l'association
la modification } avaient
le cordon

2) dans l'ellipse "le personnage lui représentait . . . lui rappelait".

II. Deuxième phrase

Période carrée, introduite aussi par la conjonction "et" dans laquelle le temps s'exprime par "tout le temps".

La relativité s'exprime par l'expression "avoir l'air", "sans doute", montrant la différence entre ce qu'il pense vraiment et ce qu'il dit de mensonger.

Il emploie le langage direct pour exprimer les sentiments de Jean, parce qu'une expression peut le trahir. Pour glisser ce dialogue, Proust a employé l'hyperbate, en coupant la période.

L'expression "avoir l'air" empruntée à la deuxième phrase du paragraphe précédent était "d'avoir l'air content", tandis que maintenant il s'agit "d'avoir l'air ennuyé", de même que "sans doute" de la huitième

Période explicative à sept membres, introduite par "car" mais qui reste en elle-même assez confuse.

Elle est relativement longue par rapport aux phrases précédentes et elle est séparée par un point-virgule.

La relativité exprimée par "changeantes", "d'ailleurs", "tel", "comme" et par les antithèses "endormi" et "réveil", "divisé" et "enchaînement", "étrangère" et "propre", "simple" et "péripiéties": marque la dualité existant entre les impressions de rêveur et celles de l'homme au réveil.

L'ellipse faite d'infinitifs, exprime deux actions identiques: "le personnage pour recevoir . . . provoquer". L'autre composée de noms, est originale, car les syntagmes précèdent le pivot "de sentiments . . . d'im-

phrase du même paragraphe était "sans doute il s'étaient rejoints" qui est un euphémisme, tandis que "sans doute je trouve qu'elle a très bien fait" est une paralipse, car le terme "très bien" étant hyperbolique, masque son mensonge; la litote est sans doute aussi destinée à cacher ses sentiments.

pressions, faisait naître". Les synonymes "changeantes" et "momentanément", "pouvoir créateur" et "faire naître", "reproduisait" et "modelait", "déductions" et "enchaînement", nous guident aveuglément pour établir (à l'aide des antithèses) la relativité.

Le temps ici très lié à cette dernière, s'exprime par "momentanément", "encore", "à point nommé".

Proust établit une analogie entre "son pouvoir créateur" qui "se reproduisait par simple division" et "certains organismes inférieurs" d'une façon indirecte (comme); le deuxième "comme" de cette phrase "faisait naître comme des péripéties", n'introduit aucune comparaison, mais a le sens de "une sorte de". Le terme "sa propre paume" est un pléonasma, servant à

différencier sa main de la "main étrangère".

La genèse de ce rêve, assez difficile à capter demande notre attention. C'est à la fois un rêve physique et logique: les deux plans sont parallèles et simultanés, mais peuvent aboutir à deux résultats différents: amenant ou bien "le personnage nécessaire pour recevoir son amour" et le rêve continue, ou au contraire le refus qui serait un cauchemar pour "provoquer son réveil".

III. Troisième phrase

Période à trois membres, introduite par l'adverbe temporel "puis", qui en quelque sorte n'est qu'un synonyme de la conjonction "et". Le temps est aussi exprimé par "tout d'un coup", "du passé", "le passé lointain", "dernière".

Nous retrouvons encore le mot "sans doute" de la

Période ayant également sept membres, séparée par un point-virgule, et étant deux fois plus courte que la précédente, mais dont l'entassement de tous ces verbes accélère le mouvement de l'action.

"Tout d'un coup" montre que ses actions sont presque simultanées, tant elle sont rapides.

phrase précédente, "sans doute je trouve qu'elle a très bien fait" et ici "qui attendait sans doute cette dernière image pour l'engloutir avec lui", désignant dans les deux cas une anti-phrase, car dans le premier nous avons une paralipse et dans le deuxième on verra à la phrase suivante que ce passé n'a pas été "englouti" non plus. Le mot "dernier" que l'on retrouvait à plusieurs reprises auparavant, fait pressentir la fin de ce rêve circulaire. Le mot "passé" se trouve à deux reprises dans cette phrase, de même que l'adjectif démonstratif "cette" dans les expressions "cette ombre du passé", "cette dernière image" qui fait ressortir ces termes très importants dans ce rêve et qui met en parallèle deux périphrases symbolisant Française.

Cette phrase ne comporte pas d'antithèses, mais la relativité s'exprime à travers la répétition du terme "nuit noire" de la quatrième phrase du second paragraphe, où "il semblait qu'une nuit noire allait s'étendre" et à la fin du rêve "une nuit noire se fit", c'est cette progression, ce changement, qui amènent la relativité entre le passé et le présent. Le mot "vagues" se trouvait à la cinquième phrase du second paragraphe, juste au début du rêve "les vagues sautaient jusqu'au bord" et ce thème revient à la fin du rêve "le bruit des vagues qui sautaient", rendant ainsi le rêve circulaire. L'autre répétition, se trouve à la deuxième phrase du troisième paragraphe "son cœur battait horriblement" parce qu'elle partait avec un autre sans lui dire adieu et maintenant

"Cette ombre du passé alla rejoindre le passé lointain qui attendait sans doute cette dernière image pour l'engloutir avec lui" est une métonymie.

Proust se sert de la prosopopée du "passé" et de "son ombre", parce qu'ils symbolisent en même temps Française.

Le verbe hyperbolique "engloutir" est employé au sens figuré, de même que le verbe "retomba" dans l'expression "Jean retomba dans un sommeil noir". Le mot "rêves" est mis en apposition à l'expression "sommeil noir", qui est métaphorique et caractérise son état d'esprit et l'oubli, formant ainsi une syllepse, puisque c'est employé au sens propre et au sens figuré.

son cœur "battait d'anxiété dans sa poitrine", parce que les maisons étaient en flammes : il est bien possible que dans son rêve ses "flammes" symbolisent le feu de l'enfer, la catastrophe ou le péril extrême.

Nous avons une ellipse dont les syntagmes sont deux gérondifs qui hâtent l'action et donnent l'idée de pagaille "passèrent en courant . . . se sauvant".

Une autre ellipse produit le même effet, tout en appuyant l'analogie métaphorique (introduite par l'adjectif "même") qu'il y a entre "bruit des vagues qui sautaient" et "son cœur qui, avec la même violence battait d'anxiété", car son cœur battait tellement fort qu'il pouvait l'entendre, c'est donc l'analogie fondée sur cette force, tandis que l'ellipse "entendait le

bruit des vagues . . . son cœur" est une analogie basée sur ce bruit. Le point-virgule sépare la partie descriptive reliée en asyndète pour activer la phrase de la partie évoquant des sentiments moins rapides, tout en marquant la cause et l'effet.

Le cœur battait "dans sa poitrine" est un pléonasme contrastant l'intérieur "dans sa poitrine" et l'extérieur "les vagues".

Notons la syllepse dans "le bruit des vagues qui sautaient", car le verbe sauter aurait dû d'après la syntaxe, s'accorder avec le mot "bruit", mais Proust a préféré suivre ses vues particulières de l'esprit.

L'autre syllepse est le verbe "battait" employé à la fois au sens figuré et au sens propre.

IV. Quatrième phrase

Période simple et anti-thétique, introduite par la conjonction "mais", dans laquelle le temps est exprimé par "toujours".

Cette phrase met fin à cette longue série de périodes introduites par des conjonctions "et" qui en réalité ne servaient point à les lier entre elles, mais ce sont des interjections marquant la continuité d'un fait qui tourmente Jean et pour faire ressortir ce procédé, Proust emploie des asyndètes dans toutes ces phrases, sauf dans la seule période que l'on puisse appeler "phrase" dans ce paragraphe, tant elles sont courtes, d'ailleurs le mot "continuer" se trouve à deux reprises juste avant ce verbe et au début de ce procédé.

L'expression "mais il sentait . . . cette angoisse

Période temporelle ayant également sept membres et introduite par la locution adverbiale "tout d'un coup" de la phrase précédente, c'est donc une continuation des mêmes circonstances de rapidité qu'appuie le mot "vitesse", mais cette fois-ci, Proust à l'inverse de l'autre période, se sert des points-virgules pour séparer d'abord la première partie reliée en asyndète évoquant les sentiments et la deuxième, descriptive et en faisant cela. Proust a pris la cause pour l'effet en nous amenant à la métonymie.

Le temps est aussi exprimé par l'adverbe "autrefois" et "en passant".

Nous avons une ellipse dont les deux syntagmes sont des compléments d'objets directs qui sont simultanés:

entre les deux poumons" rappelle celle de la première phrase "et Jean sentait une angoisse qui le creusait juste au milieu du corps entre les deux seins" et c'est aussi une périphrase symbolisant le cœur, mais il en fait encore une fois une description physique, comme l'est sa grande douleur. La seule différence entre ces deux expressions, c'est que la première est précédée de la conjonction "et", tandis que la deuxième est précédée de la conjonction "mais" pour y mettre plus de renforcement, comme l'indique l'adverbe "toujours".

"Les deux poumons" sont un pléonasme qui donne également plus de force à l'expression.

il éprouva { une souffrance } inexplicable
 { une nausée } cable

Au début et à la fin de ce passage, comme dans cette phrase, nous constatons une progression dans les sentiments à chaque fois que l'on rencontre le mot "cœur". qui finit par lui donner "une nausée inexplicable", car le mal de cœur provoque la nausée qui donne une impression de panique.

Notons le langage direct "il a été avec elle": expression très ambiguë impliquant une association suspecte et très vague (suppression du "y") qui ajoute à l'horreur des révélations.

Le verbe "jetait" dans "un paysan couvert de brûlures lui jetait en passant" est métaphorique, exprimant la rapidité, tout en trahissant le mépris de l'auteur pour ce paysan.

V. Cinquième phrase

Période temporelle carrée et ironique, car il y a une ignorance simulée, afin de faire ressortir l'ignorance réelle de Jean. Cette phrase est introduite par "tout d'un coup" comme la troisième phrase. Dans le langage parlé "mais cette chose de Françoise, si on voulait la savoir", la protase est une hyperbate. C'est une paralipse aussi car ce "quelqu'un" feint d'omettre des circonstances sur lesquelles il ne laisse pas d'insister. Le terme "cette chose" est un euphémisme où l'on adoucit l'expression pour atténuer les idées fâcheuses.

Période à deux membres, très brève, concluant ce rêve qui était arrivé à son point culminant, en un arrêt brusque, comme un choc qui provoque le réveil; de là les mots strictement nécessaires pour former une phrase sans circonlocution. L'expression "mettre le feu" est métaphorique si l'on considère que Proust en ayant fait Odette et Forcheville en être les auteurs, voulait dire qu'avec la jalousie ils avaient mis le feu au coeur de Swann, mais animé d'un souhait de destruction générale. Notons le langage parlé du paysan "c'est eux" et non "ce sont eux".

VI. Sixième phrase

Brève période simple, dont la concision sert à marquer le choc que Jean reçut à entendre cette phrase pleine

Période à six membres, apportant un brusque changement rythmique et thématique, propre au réveil de Swann.

de sarcasme. Cette fois-ci Proust n'emploie pas une périphrase pour symboliser le "cœur", car sous l'effet du choc, il n'y a pas de circonlocution, de là vient l'intensité du mot "violent", impression que traduit aussi la sécheresse de la sonorité "coup au cœur", avec l'allitération du son "c".

Les deux points séparent la partie descriptive du dialogue.

Le temps s'exprime par "il est huit heures", "dans une heure".

Notons l'ellipse de deux subordonnées "son valet qui . . . disait".

VII. Septième phrase

Période antithétique à deux membres, introduite par la conjonction "pourtant" établissant la relativité entre le passé et le présent et dans laquelle le temps est exprimé par les expressions "l'autre jour", "quand".

On reconnaît le mot "souffert" de la deuxième phrase du troisième paragraphe "souffrait horriblement", tandis qu'à présent "il n'en avait pas souffert".

Le pronom démonstratif "cela"

est un euphémisme rappelant l'expression "cette chose" de la cinquième phrase dans laquelle Proust essayait d'atténuer les idées deshonnêtes et en même temps dénote un certain dédain de sa part.

VIII. Huitième phrase

Période à trois membres dans laquelle le temps s'exprime par "maintenant", "autrefois", "alors" et qui reprend la conjonction "et" en tête de phrase et la continuité d'une telle souffrance recommence; d'ailleurs les mots "souffert", "souffrait" se trouvent à trois reprises: une fois dans la phrase précédente, juste avant "et", puis deux fois dans cette phrase.

Nous retrouvons le verbe "avait appris" de la phrase précédente, car ce qu'il vient d'apprendre est la cause de ce choc, ce qui fait que ces deux phrases

reprennent presque le même vocabulaire, sauf que dans la première, il s'agit du passé et dans la deuxième du présent, procédé qu'il avait déjà employé dans la troisième phrase du troisième paragraphe. "Maintenant" et "autrefois" sont les seuls mots qui ont changé, pour dégager ce contraste.

Proust établit une analogie entre le passé et le présent qui est introduite par "comme" dans l'apodose "comme il en eût souffert autrefois".

IX. Neuvième phrase

Période explicative à six membres, introduite par la conjonction "car" et qui est relativement longue par rapport aux autres et dans laquelle le temps est exprimé par les expressions "autrefois", "cette nuit-là", "encore", "la nuit", "le plein jour", "la veille".

Notons la triade composée
d'une suite d'infinitifs :

était revenue { l'attendrir
le charmer
le tourmenter

C'est justement ce manque de
logique dans la progression
qui caractérise l'état
d'esprit troublé de Jean.

Cette proposition partici-
pale est la seule de tout ce
passage "le plein jour de la
veille étant interdit".

Nous retrouvons les mots
"autrefois", "anxieuse"
(rappelant l'angoisse), "sans
doute" qui sont communs à
tout ce passage, afin d'ex-
pliquer au lecteur tout ce
qui vient d'être énoncé.

Constatons une antithèse
entre "la nuit" et "le jour",
"autrefois" et "cette nuit-
là", "adieu" et "revenue",
"charmer" et "tourmenter",
"faveur" et "interdit" tra-
duisant ainsi la relativité
des sentiments de Jean, le

conflit entre l'amour et la haine.

Cette phrase métaphorique traduit aussi le conflit entre l'inconscient et le moi de Jean, où le procédé de censure est décrit par "l'interdiction en plein jour". Cette métaphore est basée sur la synecdoque, car Proust prend la partie pour le tout, en se servant de la personnification de l'âme de Jean qui se dissocie de sa personne.

Nous voyons comme en gardant la même esquisse, Proust a su amplifier l'intrigue en y mettant plus de précision, entrer dans la psychanalyse en expliquant ce rêve, et y mettre plus d'ironie à travers les personnages.

Mais on était entré dans la chambre de Jean. La lumière entrait à pleins flots et déjà l'âme morte avait pris pour ne plus revenir son vol silencieux; et quand Jean ouvrit les paupières, elle était aussi loin de lui qu'il s'était passé de temps et fait de changement en lui depuis qu'il avait commencé à moins aimer Françoise. En se sauvant elle avait oublié à son oreille le nom de Cornet. Il l'entendit sans autre

Mais ces paroles, en pénétrant dans les ondes du sommeil où Swann était plongé, n'étaient arrivées jusqu'à sa conscience qu'en subissant cette déviation qui fait qu'au fond de l'eau un rayon paraît un soleil, de même qu'un moment auparavant le bruit de la sonnette, prenant au fond de ces abîmes une sonorité de tocsin, avait enfanté l'épisode de l'incendie. Cependant le décor qu'il avait sous les yeux vola

tristesse que le dernier écho de l'agitation maintenant expirante qui l'avait possédé toute la nuit, et les yeux vers l'avenir, tournant de nouveau le dos au passé dont il s'éloignait, il se mit à se faire joyeusement l'actif complice de l'oeuvre de vie, de mort et d'oubli que la nature accomplissait par les autres et par lui, en lui comme en tous les autres.

en poussière, il ouvrit les yeux, entendit une dernière fois le bruit d'une des vagues de la mer qui s'éloignait. Il toucha sa joue. Elle était sèche. Et pourtant il se rappelait la sensation de l'eau froide et le goût du sel.

I. Première phrase

Période simple, introduite par la conjonction "mais", marquant l'opposition, comme les autres fois, mais une transition brusque, puisqu'il se réveille soudainement.

Le pronom indéfini "on" est ici employé parce qu'il n'est pas encore entièrement réveillé et que tout lui est "indéfinissable".

Période explicative et antithétique à cinq membres, introduite par la conjonction "mais" et où le temps est exprimé par "un moment auparavant".

La relativité s'exprime par les termes "jusqu'à", "déviation", "paraît", où il s'agit de différencier la réalité, des impressions captées par Swann juste avant son réveil.

Nous avons une ellipse, dont les syntagmes sont deux déductions analogues "qui fait qu'au fond . . . qu'un moment". Proust établit une analogie introduite par le

verbe "paraît" et qui est une synecdoque visuelle où Swann a pris par "déviation" la partie pour le tout en prenant "un rayon" pour "un soleil" et une analogie auditive entre "le bruit de la sonnette" et "une sonorité de toscin", introduite par le verbe "prenant".

Dans l'expression métaphorique "ces paroles, en pénétrant dans les ondes du sommeil où Swann était plongé", les termes "ondes" et "plongé" sont des syllepses, car ils sont employés au sens propre et au sens figuré, puisqu'ils se rapportent au sommeil et à l'eau. Le terme métaphorique "ces abîmes" est là pour symboliser la mer et "le bruit de la sonnette . . . avait enfanté l'épisode" contient aussi une métaphore "enfanter" prenant le sens de "donner lieu".

II. Deuxième phrase

Période à sept membres dans laquelle les deux points qui la séparent, marquent la transition entre le sommeil et le réveil.

Le temps s'exprime par les termes "déjà", "ne . . . plus", "quand", "temps", "depuis".

La relativité s'exprime par "aussi", "changement", là encore il s'agit de la relativité entre le passé et le présent.

Le verbe "s'était" est elliptique dans l'expression "qu'il s'était passé de temps . . . fait de changements".

Le mot "lumière" du début du rêve qui "hésitait et allait s'éteindre", devient quand il se réveille "la lumière entra à plein flot", encadrant ainsi le rêve. Le terme "à plein flot" contraste ces deux états.

Nous retrouvons les mots "âme"

Période toujours antithétique, mais doublement subordonnée et reliée en asyndète, ayant également cinq membres, introduite par la conjonction "cependant" qui marque le réveil.

Le temps se trouve exprimé dans "une dernière fois".

L'expression "la mer qui s'éloignait" est une prosopopée et une métonymie où il a pris l'effet pour la cause, (car c'est lui qui s'en éloigne) qui est propre à la transition entre le rêve et le réveil et c'est pour cela qu'il n'entend plus que "l'une des vagues de la mer".

Dans l'expression métaphorique "le décor qu'il avait sous les yeux vola en poussière", le terme "vola en poussière" marque la rapidité avec laquelle le rêve s'effaça, formant ainsi une métonymie du même genre

et "revenir" de la neuvième phrase du paragraphe précédent, mais cette fois-ci, l'âme est "morte" et ne revient plus. Proust établit aussi la relativité entre le temps et l'espace, sous la forme d'une analogie "elle était aussi loin de lui qu'il s'était passé de temps".

Cette phrase se divise en deux parties 1) métaphorique avant le réveil qui continue la personnification de l'âme de la neuvième phrase "la lumière entrant à plein flot et déjà l'âme morte avait pris pour ne plus revenir son vol silencieux" expression hyperbatique 2) non métaphorique, marquant le réveil où tout devient clair et net "et quand Jean ouvrit les paupières, elle était aussi loin de lui qu'il s'était passé de temps et fait de changements en lui depuis

que la précédente.

qu'il avait commencé à moins aimer Françoise. On voit comme cette phrase relie déjà tous les grands points qui prendront plus tard une importance capitale: le temps, l'espace, le changement ou le mouvement et l'amour. Le terme "ouvrit les paupières" au lieu des "yeux" témoigne de la précision du style proustien et de la synecdoque, prenant la partie pour le tout.

III. Troisième phrase

Période simple dans laquelle le temps se trouve exprimé par "en se sauvant". Le pronom personnel "elle" n'est pas là pour remplacer "Françoise" placé juste à côté, mais l'âme de Jean qui est ici une sorte de personnification car cette âme "avait oublié à son oreille le nom de Cornet". De même que le verbe "se sauvant" se référant à "l'âme" est aussi

Période excessivement brève, ayant strictement le sujet, le verbe et le complément d'objet direct "il toucha sa joue" et cela marque une action rapide qui suit le réveil brusque et tourmenté d'un cauchemar.

métaphorique.

IV. Quatrième phrase.

Période à cinq membres, triplement subordonnée, servant de conclusion à tout ce passage et relativement longue par rapport aux autres. Le temps s'exprime par "dernier", "maintenant", "toute la nuit", "l'avenir", "de nouveau", "passé".

La relativité s'exprime par "sans autres", "par les autres", "par lui", "en lui", "en tous les autres", aidant Proust à établir l'analogie entre lui et les autres qui sont tous deux embrasés dans l'universalité de ce monde. La relativité entre la souffrance d'autrefois et son indifférence actuelle engendre aussi toutes ces antithèses "tristesse" et "joyeusement", "agitation" et "expirante", "le passé" et "l'avenir", "dernier" et "nouveau", "vie" et "mort",

Période également très courte, qui aurait pu se rattacher à la précédente, car elle en est le résultat, marquant la surprise de Swann à voir que sa joue "était sèche au réveil".

"l'écho" et "l'oubli".

Cette triade suivie d'une convergence donne non seulement une impression de mouvement, car il faut sans cesse retourner au pivot, mais cela donne aussi une impression d'universalité, que tout converge autour de l'univers :

l'oeuvre	{	de vie
		de mort
		d'oubli

accomplissait	{	par les autres
		par lui
		en lui
		en tous les autres

Cette convergence, par ses allitérations "mélange" les sons comme les personnes autant que l'indique l'analogie "en lui comme en tous les autres".

Le terme hyperbolique "possédé" dépeint bien son état d'âme durant cette fameuse nuit.

Cette phrase métaphorique

consiste 1) en la personnification de la tristesse qui devient "le dernier écho de l'agitation . . . qui l'avait possédé toute la nuit" 2) en la perception visuelle de l'avenir et du passé "les yeux vers l'avenir, tournant le dos au passé dont il s'éloignait" 3) en la personnification de "la nature", "de l'oeuvre de vie", dont il est complice.

V. Cinquième phrase

Période simple introduite par "et pourtant", marquant l'opposition, car "il se rappelait la sensation de l'eau" malgré un certain oubli.

Le verbe "rappelait" marque la relativité entre le passé et le présent.

Nous avons une ellipse dont les synonymes sont des compléments d'objets directs presque identiques, sauf que dans l'un il s'agit du touché

et dans l'autre du goût: "il se rappelait la sensation de l'eau froide . . . le goût du sel".

I. Dédutions et remarques faites sur ces deux passages:

a) Etudions de près le vocabulaire:

Mots communs aux deux textes

Ces deux passages sont tellement similaires, que pour les différencier, il suffit de calquer les phrases les unes sur les autres.

Dans les deux textes, on note une certaine tendance à nommer les parties du corps:

yeux (p. 820,1.1)	coeur (1.3),	cerveau (p. 378, 1.7),	yeux
main (1.32),	yeux (1.9),	(1.13),	visage (1.24),
joues (1.II),	yeux (1.II),	(1.43),	figure (p. 379,1.6),
joues (1.II),	corps (1.20),	nez (1.6),	moustaches (1.7),
les deux seins (1.20),	les	joues (1.8),	yeux (1.9),
deux poumons (1.27),	coeur	poignet (1.13),	coeur (1.20),
(1.31),	paupières (1.42),	yeux (1.21),	joues (1.22),
oreille (p. 822, 1.2),	yeux	yeux (1.33),	physionomie
(1.5),	dos (1.5).	(p. 380, 1.1),	paume (1.10),
		le creux d'une main (1.10),	
		coeur (1.20),	poitrine (1.20),
		coeur (1.21),	yeux (1.38),
		yeux (1.39),	joues (1.40).

Quoique la Recherche surpasse en nombre, ce procédé est bien plus apparent dans Jean Santeuil parce qu'il nous frappe

d'avantage à cause du contexte de la phrase dans laquelle ils sont placés. Jean se sentait une angoisse qui le creusait juste au milieu du corps entre les deux seins" devient "son coeur . . . battait d'anxiété dans sa poitrine", de même que "Il sentait toujours cette angoisse entre les deux poumons" devient "ses palpitations de coeur redoublèrent de vitesse, il éprouva une souffrance, une nausée inexplicables". Mais si Proust a voulu insinuer un amour ou une souffrance physique, il y parvient bien mieux dans la Recherche car s'il implique une certaine relation entre M. de Guiches et Françoise dans Jean Santeuil, dans la Recherche il dit clairement "amants", "maîtresse". De même que l'expression "quelque tendre souvenir", devient "le souvenir de ce baiser". On voit comme Proust est moins puritain dans la Recherche et c'est pour cela qu'il a eu "le courage de plonger dans le sulfureux abîme de Sodome" (intro. de Maurois, p. 17).

Tropes :

Les deux passages n'ont pas beaucoup de tropes, car on n'a pas besoin d'employer de mots ayant un sens différent de leur sens habituel, comme la métaphore ou la métonymie, quand il s'agit d'un rêve qui est déjà métaphorique par définition, d'ailleurs la métonymie est assez difficile à détecter chez Proust, étant donné que tout dépend du point de vue, et d'un certain mysticisme: le sens figuré peut n'être qu'une intervention surnaturelle, comme dans "la nature veut nous faire quitter où nous avons vécu jusque-là, nous conduit sans résistance" on peut avoir affaire à une métaphore basée sur

la personnification ou à l'intervention de la "Nature". Cependant il semble que Proust a tout de même fait un effort pour purifier son vocabulaire de ce mysticisme dans la Recherche et c'est pour cela que Jean Santeuil se rapproche plus du romantisme: "l'âme morte avait pris pour ne plus revenir son vol silencieux" où l'intervention surnaturelle de l'âme de Françoise qui était venue le tourmenter, devient "pendant le décor qu'il avait sous les yeux vola en poussière".

Langage direct:

Proust se sert d'un langage plus direct dans la Recherche, destiné à donner plus de vie à son texte: "tout d'un coup Françoise disait qu'elle s'en allait, prenait congé de tout le monde et de Jean comme des autres, sans le prendre à part, lui dire où ils se reverraient" devient "tout d'un coup Odette tourna son poignet, regarda une petite montre et dit 'il faut que je m'en aille', elle prenait congé de tout le monde de la même façon, sans prendre à part Swann, sans lui dire où elle le reverrait". Le verbe "dire" n'apparaît que trois fois dans Jean Santeuil, tandis que nous le retrouvons huit fois dans la Recherche, parce qu'il y a plus de dialogue. De même qu'il est étonnant que le verbe "être" n'apparaisse que quatorze fois dans Jean Santeuil et vingt fois dans la Recherche si l'on se base sur ces deux phrases "c'était un après-midi, mais à tout moment il semblait que la lumière qui était la clarté de ce jour-là et la lumière aussi qu'était ce regard de Mme Lavour, le sourire de M. de Guiches, l'existence de M. de Los, la réalité de Françoise, hésitait

et allait s'éteindre et que tous, le paysage et la journée elle-même ne seraient plus, seraient retournés au néant d'où ils ne seraient en réalité jamais sortis" dans laquelle Proust avait employé six fois le verbe "être", tandis que dans la Recherche cette phrase a été disloquée. "le peu de jour qui restât faiblissait et il semblait alors qu'une nuit noire allait s'étendre immédiatement. Mme Verdurin le fixa d'un regard . . . Il se détourna pour regarder Odette" et le reste de la phrase a été supprimé pour éviter tant de répétitions. N'oublions pas cependant que ce nombre important de verbes "être" dans la Recherche est moins apparent aussi parce qu'ils sont plus éparpillés et employés dans des dialogues; "pour ne pas avoir l'air ennuyé" devient au langage parlé "pourquoi en être triste".

Style voilé:

Tout est moins apparent dans la Recherche. M. de Guiches devient Napoléon III (Forcheville). Nous trouvons aussi un nombre croissant de paralipses, caractérisant bien le rêve où les choses nous apparaissent sous des formes plus ou moins voilées "la lumière s'accrut, se fixa . . . la lumière aussi qu'était ce regard de Mme Lavaur" devient plus sous-entendu: il est dit "qu'une nuit noire allait s'étendre immédiatement", mais plus loin, il ne fait que mentionner "Mme Verdurin le fixa" et si on lit la Recherche en s'appuyant sur Jean Santeuil, on comprend que Mme Verdurin représente la lumière qui se stabilise. On remarquera que le mot "lumière" n'y est même plus énoncé. De même que c'est à la lumière de la Recherche que l'on peut comprendre la métaphore des rêves qui

"flottent" car il est question de la mer et des vagues. Donc ces deux romans peuvent parfois se compléter pour une analyse plus approfondie.

Surprises proustiennes :

C'est une figure de rhétorique que nous trouvons bien plus fréquemment dans le texte définitif, "mais avant qu'elle fut anéantie pour jamais il devait l'éprouver une fois encore" devient "cette Odette . . . qu'il ne reverrait jamais. Il se trompait. Il devait la revoir encore une fois."

Flashbacks et doubles visions :

Ces deux procédés sont aussi plus fréquents dans la Recherche et permettent d'établir la relativité entre le passé et le présent et de "jouer" avec le mouvement en les plaçant côte à côte dans la même phrase : pour l'expression "quelque tendre souvenir qui l'y ramène" où nous sentions un vague rappel du passé, l'auteur en arrive à un véritable flashback où c'est la pensée de Swann qui part "à la recherche de ses amours passées." "Avant d'embrasser Odette pour la première fois il avait cherché à imprimer dans sa mémoire le visage qu'elle avait eu si longtemps pour lui de même il eût voulu en pensée au moins, avoir pu faire ses adieux". On voit comme ici la relativité s'établit entre le passé et le présent, de même que dans la double vision "il devait une dernière fois encore se trouver en présence de cet amour" il se fait un mouvement présent versus futur, où dans la même phrase apparaît le narrateur au jour le jour et le narrateur plus âgé, sachant d'avance que c'est la "dernière fois" que Jean revoit Françoise.

Expressions temporelles:

Dans les deux passages Proust emploie le mot "temps", mais le plus souvent il est suggéré dans la Recherche avec un effet plus fort sur le lecteur qui doit participer à son "élaboration". Il essaie d'y grouper les expressions temporelles: "une fois encore, quelques semaines plus tard", mais pour les autres mots, Proust préfère les éparpiller, ce qui donne plus de précision à l'expression temporelle laquelle revêt plus d'importance aux yeux du lecteur "il y avait des heures qu'elle était partie" devient "au bout d'une seconde il y eut beaucoup d'heures qu'elle était partie.

Contraction:

Parfois il relie deux phrases grâce au point-virgule "mais il sentait toujours cette angoisse entre les deux poumons. Tout d'un coup, quelqu'un lui dit: 'Je ne voudrais pas faire une mauvaise plaisanterie, mais cette chose de Françoise, si on voulait la savoir, on pourrait peut-être demander à M. Cornet" où la relation entre ces deux phrases n'était pas claire, devient "Tout d'un coup ses palpitations de coeur redoublèrent de vitesse, il éprouva une souffrance, une nausée inexplicable; un paysan couvert de brûlures lui jetait en passant: 'venez demander à Charlus où Odette est allée finir la soirée avec son camarade, il a été avec elle autrefois". De même que l'expression "était parti" devient "s'était éclipsé", ajoutant ainsi au verbe "partir" le sens de disparaître furtivement qui, tout en disant beaucoup de choses en un seul mot, apporte un peu d'ironie et de surprise.

Convergence :

Dans les deux textes ce procédé permet de distinguer des analogies, des actions simultanées et de tracer la progression tout en évitant les répétitions.

Répétitions :

Elles ne sont pas superflues car en les rapprochant, on en déduit la relativité entre le passé et le présent et le fait de retourner en arrière marque le mouvement, c'est pour cela qu'on pourrait les appeler "répétitions dialectiques", d'ailleurs tout y est paradoxal, une vérité n'est avérée qu'à la lumière d'un mensonge et vice versa. Ce procédé de répétition peut nous faire découvrir bien des choses non seulement à propos du style, mais aussi à propos du thème : il semble que pour établir la relativité entre deux phrases successives ou éloignées, Proust reprend exactement les mêmes mots dans des contextes le plus souvent antithétiques et quand il s'agit d'établir la relativité dans la même phrase, il se sert de synonymes et d'antithèses, formant une période croisée et c'est ce dernier qui est le plus commun dans Jean Santeuil. Donc malgré le nombre de répétitions, on note tout de même un effort pour éviter de trop les rapprocher.

Il est évident que Proust en écrivant la Recherche lisait textuellement Jean Santeuil, ne serait-ce qu'à considérer les répétitions de mots qui ne sont plus employés dans le même contexte, mais qui ont été simplement repris : "Françoise dont il se détachait" devient "elle le regardait avec des yeux pleins de tendresse prêts à se détacher comme des larmes

pour tomber sur lui"; de même que "seraient retournés au néant" devient "sans se retourner vers elle" (Odette). Mais parfois Proust y a délibérément apporté quelques changements:

b) ce qui a été repris et augmenté

Psychanalyse:

Proust a fait entrer la psychanalyse en enrichissant le passage de Jean Santeuil d'une explication de ce rêve. Il explique en premier lieu le procédé de dédoublement de la personnalité. Il éclaircit l'identification de Napoléon III, qui n'était que Forcheville et le procédé "d'association d'idées" qui lui valut ce nom (comme le cordon de la légion d'honneur en sautoir). Il explique comment on peut tirer des déductions fausses dans son sommeil, procédé qu'il illustre, en ajoutant à la première ébauche un événement extérieur qui apporta "une déviation" dans son rêve: Swann identifia le soleil avec le feu et le tocsin avec l'incendie et ce n'était que l'entrée brusque de son valet de chambre; cependant dans Jean Santeuil il se contentait de mentionner "mais on était entré dans la chambre. La lumière entrant à plein flot". A la fin le beau passage sur le temps qui témoignait de son inclination poétique, a été bizarrement remplacé par un passage marquant la transition entre le rêve et le réveil qui suggère le temps.

Précision:

Certains critiques affirment que la Recherche a su laisser de côté tous les petits détails de cette esquisse, cependant n'oublions pas que beaucoup d'autres y ont été ajoutés:

"Tout d'un coup, Françoise disait qu'elle s'en allait" devient "Tout d'un coup Odette tourna son poignet, regarda une petite montre et dit 'Il faut que je m'en aille'". "Sans lui dire où ils se reverraient" devient "sans lui dire où elle le reverrait le soir ou un autre jour"; dans les deux cas ce sont des précisions temporelles. Parfois ces détails apportent plus d'intrigue romanesque: "Il disait tout le temps: 'oui, sans doute, je trouve qu'elle a très bien fait, je le lui conseillais' pour ne pas avoir l'air ennuyé", devient 'Après tout elle a raison, lui dit-il en lui essuyant les yeux et en lui ôtant son fez pour qu'il fût plus à son aise. Je le lui ai conseillé dix fois. Pourquoi en être triste? C'était bien l'homme qui pourrait la comprendre'; tout à coup quelqu'un lui dit 'je ne voudrais pas faire une mauvaise plaisanterie, mais cette chose de Françoise, si on voulait la savoir, on pourrait peut-être demander à M. Cornet' devient "Un paysan couvert de brûlures lui jetait en passant: 'venez demander à Charlus où Odette est allée finir la soirée avec son camarade, il a été avec elle autrefois et elle lui dit tout"; 'mais on était entré dans sa chambre" devient "c'était son valet de chambre qui venait l'éveiller et lui disait: --Monsieur, il est huit heures et le coiffeur est là, je lui ai dit de repasser dans une heure".

En conclusion, on a pu voir comment ces deux textes peuvent parfois se compléter; mais les répétitions excessives et un certain mysticisme vont céder la place à plus de contraction, plus de précision dans un style voilé et ne manquant pas de

vivacité, grâce aux surprises proustiennes, aux flashbacks, aux doubles visions, qui avec le dialogue sauront alimenter l'intérêt du lecteur. De même qu'au détriment de la poésie, Proust en entrant dans la psychanalyse a su ramener à la conscience les sentiments obscurs ou refoulés de ce rêve, qui n'étaient qu'ébauchés dans Jean Santeuil.

Chapitre V

PASSAGE CORRIGE (I)

Quelquefois le soir avant dîner, on jouait dans la chambre de Jean à la lanterne magique. On repoussait contre la porte le bureau encombré de livres, on tirait par la porte communicante deux chaises de la chambre de Mme Santeuil, on fermait bien les rideaux et, ayant ôté de la vieille lampe de travail son abat-jour de carton vert, on appliquait à son verre un réflecteur: et déjà, la lumière, tout à l'heure paisiblement étalée sur la table, dans la chambre soudain obscurcie éclairait mystérieusement une place du mur. Et voici tout d'un coup sur ce simple mur tendu de papier à dessins gris, au-dessus du vieux canapé noir, comme si un vitrail surnaturel, non pas en verre bleu, rouge, violet, mais comme une apparition de vitrail en apparence de verre, en clarté rouge, bleue et violette, s'avavançait en tremblant, en avançant et reculant, à la manière des fantômes et des reflets.

A Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations. On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. Mais ma tristesse n'en était qu'accrue, parce que rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m'était devenue supportable. Maintenant je ne la reconnaissais plus et j'y étais inquiet, comme dans une chambre d'hôtel ou de "chalet" ou je fusse arrivé pour la première fois en descendant de chemin de fer.

I. Résumé

Parfois le soir avant le dîner à Etreuilles, on jouait dans la chambre de Jean à la lanterne magique, à travers laquelle il apercevait Barbe-Bleue, Geneviève de Brabant et Golo. Certains soirs en attendant le dîner à Combray, on distrayait le petit Marcel avec une lanterne magique, à travers laquelle il voyait Barbe-Bleue, Geneviève de Brabant et Golo.

II. Première phrase

Période temporelle simple introduite par l'adverbe "quelquefois", suivi du nom commun "soir", qui est encore précisé par l'expression de temps "avant dîner". Le narrateur a volontairement ren-

Période à deux membres où la relativité s'exprime par "dès" "sans", le temps par "tous les jours dès la fin de l'après-midi", "longtemps avant le moment" qui est elliptique dans l'expression "longtemps

versé l'ordre de "lanterne ma- avant le moment où il faudrait
gique" à la fin de la phrase, me mettre au lit...rester"et
car cette hyperbate permet qui entraîne une triade par-
de détacher cette expression ticulière où un syntagme du
pour la rendre plus évidente. deuxième élément "loin" est
elliptique au troisième:

rester { sans dormir
loin de ma mère
... de ma grand'mère

Le premier élément est l'ef-
fet et les deux autres en sont
la cause, car c'est parce
qu'il sera loin de sa mère
et de sa grand'mère qu'il ne
s'endormira pas.

La métaphore "le point fixe
et douloureux" de mes préoc-
cupations, trahit la force et
l'obsession de cette angoisse.

III. Deuxième phrase

Période ronde à six membres Période à cinq membres sépa-
séparée par deux points n'in- rée par un point-virgule, où
diquant pas la cause, mais le temps s'exprime par "les
l'effet. soirs où", "en attendant

Le temps s'exprime par "déjà" l'heure du dîner", "momenta-
"tout à l'heure" et "soudain" né".

qui établissent en même temps La relativité s'exprime par

une certaine relativité entre le passé et le présent. La relativité s'exprime par "bien",

Le narrateur personnifie la "lumière" qui est "paisiblement étalée sur la table" donnant de belles "apparitions".

Dans la quatrième proposition nous trouvons un jeu de mots dans l'homonyme "vert" et "verre". Les trois premières propositions et la cinquième commencent par l'anaphore "on" qui traduit l'entrain que l'on mettait à ces petits préparatifs qui pourront rendre Jean heureux, aussi dans la troisième proposition, le sujet "un réflecteur" est placé à la fin en hyperbate pour le mettre en évidence. Au contraire le sujet de la sixième proposition "lumière" est placé bien avant son verbe et lui est relié par l'expression "tout à l'heure paisible-

"bien", "trop", "à l'instar de", "comme".

Le narrateur personnifie la lampe dans l'emploi du verbe métaphorique "coiffait ma lampe" qui lui donne une touche esthétique étant donné que c'est de là que jailliront toutes ces belles "apparitions".

Nous avons deux comparaisons

1) "à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique" 2) "où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané". Cette

comparaison visuelle donne aussi le mouvement. Si Proust compare les légendes à un vitrail, c'est d'abord parce que celui-ci ressemble à un découpage et aussi à cause des couleurs multicolores. Cette image non seulement établit la relativité entre le passé et le présent en rappelant

ment étalée sur la table"qui l'âge gothique, mais en même
 pourrait être une proposi- temps fait appel à l'art.
 tion parenthétique carelle de- Froust compare l'oeuvre de
 mande l'ellipse de"qui était" la lanterne à celle des pre-
 et lui est aussi relié par miers architectes et maîtres
 le complément circonstanciel verriers. La lampe"substi-
 de lieu "dans la chambre sou- tuait à l'opacité des murs
 dain obscurcie"étant une hy- d'impalpables irisations"et
 perbate situant le mot présente une certaine contra-
 "obscurcie" à côté de"éclair- diction car l'opacité n'a pas
 rait" qui sur le plan séman- été substituée, c'est une méto-
 tique forment un oxymoron. nymie, venant de la lumière.

IV. Troisième phrase

Période simple ayant pour- Période carrée antithétique,
 tant à peu près la même di- reliée à la précédente par
 mension que la précédente, l'expression "on avait bien"
 et qui est reliée par la à laquelle répond la conjonc-
 conjonction de coordination tion "mais".
 "et"formant une polysyndète Le temps est exprimé séman-
 avec"et déjà". Cette phrase tiquement par les expressions
 est reliée en asyndète, car "le changement" et "l'habitu-
 les deux"et"font partie d'u- de".
 ne locution"et voici tout La relativité s'exprime par
 d'un coup" puis"avançant et les expressions"mais,"ne...
 reculant", dont la première que", "rien...que", "sauf"car
 exprime le temps. le pauvre petit Marcel pour
 La relativité s'exprime par qui on avait inventé la lan-

"comme si", "non pas...mais comme", "en apparence", "à la manière des".

L'expression "s'avavançait en tremblant, en avançant et reculant" est un pléonisme, car il aurait pu dire "s'avavançait et reculant en tremblant", d'ailleurs cette phrase est criblée de répétitions: "et", "comme", "vitrail", "en", "verre", "bleu", "rouge", "violet", "avançait", imitant le mouvement des apparitions qui disparaissent et reviennent.

L'antithèse "non pas en verre bleu, rouge, violet, mais comme une apparition de vitrail en apparence de verre, en clarté, bleue, violette", est mise en apposition au mot "vitrail" symbolisant l'aspect visuel de ces apparitions qui sont transparentes comme du verre de plusieurs couleurs. L'autre comparai-

terne magique afin de se distraire n'en ressent qu'une tristesse accrue parce qu'il ne reconnaît plus sa chambre tant elle est changée et nous savons qu'à part "le supplice du coucher" sa seule consolation, sa seule compagne était l'habitude. Nous voyons comme le terme "supplice du coucher" est hyperbolique et trouve sa justification dans la première phrase "rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand'mère".

son "à la manière des fantômes et des reflets" est une métaphore symbolisant le mouvement des couleurs qui disparaissent silencieusement et à travers les murs "comme des fantômes" et reviennent s'y poser comme des "reflets". Nous avons donc vu comment l'auteur illustre le vitrail d'une double métaphore "comme si un vitrail surnaturel...comme une apparition". Ce dernier mot donne la même notion de fugitivité du temps que le mot "fantôme".

V. Quatrième phrase

Période temporelle à trois membres illustrant le mot "changement" de la phrase précédente, car il ne "reconnais-
sait plus" sa chambre": l'inquiétude vient du manque d'habitude. Le temps s'exprime par ces mots "maintenant", "ne...plus", "pour la première fois".

La relativité s'exprime par "ne,, plus", "comme". La comparaison "comme dans une chambre d'hôtel ou de chalet" où je fusse arrivé pour la première fois "assez commune dans la "Recherche" vient d'une association visuelle et temporelle, car c'est parce qu'il ne reconnaissait pas la chambre qu'il pensait s'y trouver "pour la première fois", comme dans une chambre d'hôtel.

On remarque d'abord la précision temporelle: "avant dîner" devient "en attendant l'heure du dîner"; "on jouait" devient aussi "on avait inventé pour me distraire", apportant en même temps l'idée d'invention, plus suggestive. "La lumière éclairait mystérieusement une place du mur" devient "rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre". Ce mot "éclairait" s'emploie à présent pour le thème de l'habitude, tellement plus important dans la "Recherche". Mme Santeuil qui se trouvait mentionnée simplement à cause de ses chaises qu'on tirait, devient un être cher dont on a du mal à s'éloigner. "Surnaturel et apparition se contractent en une seule séquence "surnaturelles apparitions". Toutes ces répétitions de couleurs se résument en "multicolore" et "s'avancait en

tremlant, en avançant et reculant" devient aussi moins ré-pétitif "vacillant et momentané", reprenant l'idée du mouve-ment mais en tenant lieu du temps. "L'apparence de verre" qui convenait peu à un mur prend le sens contraire "l'opaci-té des murs", apportant plus de réalisme dans la descrip-tion.

Etait-ce à ces belles cou-leurs comme Jean en avait souvent admiré sur les piliers des églises, quand les vitraux y rabattaient un jour multi-colore et précieux, que les personnages de Barbe -Bleue, de Geneviève de Brabant, du traître Golo, de la soeur Anne, de la plaine verte qui s'étendait devant sa tour de-vaient la poésie fantastique qu'ils gardèrent dans son ima-gination? Ou est-ce parce qu'elle était portée par Bar-be-Bleue que cette barbe d'a-zur, que cette robe de sang revêtirent le prestige qu'el-les empruntaient à une telle légende? Mais ce qui avait peut-être encore le charme le plus mystérieux pour Jean, c'était ce moment singulier où, étant toujours dans sa chambre entre son lavabo, son lit, sur ce mur tendu de pa-pier à dessins passaient tout à coup ces apparitions mer-veilleuses. C'était ce mo-ment où, les rideaux soigneu-sement fermés, la bonne lampe ayant tout d'un coup sa lumiè-re retenue, gardée et envoyée obliquement sur le mur pour une destination inconnue, sa chambre n'était plus sa cham-bre, comme sa lampe n'était plus sa lampe, quoique, sur ce mur où jusque-là, dans la plus

Au pas saccadé de son che-val, Golo, plein d'un af-freux dessein, sortait de la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert som-bre la pente d'une colline, et s'avancait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant. Ce Château était coupé selon une ligne courbe qui n'était autre que la limite d'un des ovales de verre ménagés dans le châssis qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne. Ce n'était qu'un pan de château, et il avait devant lui une lande où rê-vait Geneviève, qui portait une ceinture bleue. Le châ-teau et la lande étaient jau-nes, et je n'avais pas atten-du de les voir pour connaî-tre leur couleur, car, avant les verres du châssis, la so-norité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée a-vec évidence. Golo s'arrê-tait un instant pour écouter avec tristesse le boniment lu à haute voix par ma grand'tante, et qu'il avait l'air de comprendre parfaitement, conformant son attitude, a-vec une docilité qui n'ex-cluait pas une certaine ma-jesté, aux indications du texte; puis il s'éloignait du même pas saccadé. Et rien ne pouvait arrêter sa

grande débauche de couleur passagère (c'était quand un morceau de bois se mettait à flamber la nuit) une grande lueur palpait un moment, et où maintenant les reflets merveilleux des églises et les personnages des légendes passaient, Jean pût reconnaître, un peu au-dessus de la bande mystérieuse où se manifestaient les apparitions (après cela elles cessaient d'être visibles), l'éclaboussure qu'il avait envoyée au papier dans sa toilette du matin et quoique dans le réflecteur derrière lequel on glissait des petites planches de verre de couleurs si mystiques, ce qui envoyait de la lumière sur le mur, ce dont le verre vous avait brûlé les doigts quand vous y aviez adapté le réflecteur, ce fût la bonne lampe habituelle qui, tout à l'heure, bureau remis à sa place, chaises emportées, réflecteur ôté et abat-jour remis, allait, comme après le gai réveil d'un rêve évidemment plus fantastique, éclairer son livre d'une franche lumière douce et ronde, en laissant le mur dans un demi-jour où la place mystérieuse, la trappe invisible par où les fantômes étaient apparus était confondue dans le reste du mur, demi jour naturel qui allait bien avec la pleine lumière sur la table, jour habituel auquel on sentait que les fantômes, apparitions et glissements de vitraux impalpables étaient absolument réfractaires et dans lequel ils ne se montreraient certainement pas.

lente chevauchée. Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur., fut-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration.

I. Première phrase

<p>Période interrogative à six membres reliée en asyndète et prenant un ton tout à fait poétique, car l'orateur adresse au public une question à laquelle il sait bien qu'on ne répond pas.</p> <p>Le temps s'exprime par ces mots "souvent", "quand", "un jour".</p> <p>Dans l'hypallage "le jour multicolore et précieux" ces adjectifs auraient dû être accolés aux "vitraux", donnant lieu à une métonymie visuelle. L'adjectif "précieux" montre comment l'auteur prise ces vitraux, symboles de l'art.</p> <p>Le sujet de la cinquième proposition "personnages" est séparé de son verbe "devaient" par une convergence de compléments de noms dont le dernier élément entraîne une proposition relative:</p>	<p>Période à trois membres dont l'un est une proposition relative.</p> <p>Cette phrase ne présente aucune mention faite du temps ni de la relativité, d'ailleurs elle est strictement descriptive, nuancée 1) par la métaphore "veloutait" d'un vert sombre la pente d'une colline qui vient encore de l'association visuelle avec le velours. 2) par le sens érotique à peine perceptible de toute la phrase que vient aussi illustrer l'euphémisme "plein d'un affreux dessein". On notera que le sujet "Golo" étant commun à la première et troisième propositions, force le lecteur à lire plus vite pour garder une idée d'ensemble de la phrase et accélère le rythme tout comme le fait Golo avec son pas "saccadé" et qui "s'avavançait en tressautant", tra-</p>
---	---

Les person-
 nages {

- de Barbe-Bleue
- de Geneviève de Brabant
- du traître Golo
- de la sœur Anne
- de la plaine verte
- qui s'étendait

 hissant son impatience à voir
 Geneviève de Brabant.

Cette convergence au ton éloquent ajoute aussi une note poétique.

Le terme "son imagination" est assez confus, mais étant donné qu'il est au singulier il ne peut que se rapporter à celle de Jean, qui remonte au sujet de la deuxième proposition. Ce terme subjectif entraîne cette interrogation rhétorique. La comparaison indirecte "comme Jean en avait souvent admiré sur les piliers des églises, quand ils "rabattaient un jour multicolore et précieux" repose sur un flashback dans lequel l'auteur compare les belles couleurs que projetait la lan-

terne magique, à celles des vitraux, établissant de la sorte une association visuelle: le mur de sa chambre devient les piliers des églises et la lanterne, les vitraux, faisant ainsi de sa chambre un lieu artistique et religieux.

L'autre association combine la beauté visuelle à la poésie car les belles couleurs semblent devoir leur poésie à tous ces personnages et à la plaine.

II. Deuxième phrase

<p>Période interrogative à trois membres, triplement sardonnée, n'étant qu'une deuxième alternative de la précédente à laquelle elle est coordonnée par "ou" et qui est reliée en asyndète, rattachant ainsi étroitement les propositions entre elles, effet que vient parfaire l'ellipse "que cette barbe</p>	<p>Période ronde à trois membres dont les deux derniers sont des propositions relatives. La relativité s'exprime par les expressions "selon", "n'était autre que" qui vient d'une confusion visuelle où le chassis sectionne le château en une ligne courbe, qu'ailleurs le château qui était "coupé" est une hypallage</p>
--	---

d'azur...que cette robe de sang revêtirent" Les deux sujets sont des associations de couleurs métaphoriques "bleue" "azur" et "rouge" "sang". On notera que le mot "sang" (plus que rouge) apporte le sens de descendance noble, de sang pur. Et cela expliquera la deuxième métaphore personnifiant doublement le "prestige": "revêtirent le prestige qu'elles empruntaient à une telle légende" par le verbe "revêtirent" et "empruntaient". Dans la première alternative c'était la couleur qui pouvait donner cette poésie fantastique, dans la deuxième, ce sont les personnages qui "revêtirent le prestige".

III. Troisième phrase

Période antithétique à trois membres dans laquelle le temps s'exprime par ces mots "ce moment où", "toujours",

ge car comme le narrateur le fait deviner, cela aurait pu s'attribuer à la "limite des ovales de verre".

Période carrée malgré sa concision dont la dernière est une proposition relative et reliée à la précédente par

"tout à coup".

La relativité s'exprime par "mais", "peut-être", "encore", "le plus", "pour", car ce charme venait du fait que ces "apparitions merveilleuses" au lieu de se trouver dehors, se dessinent dans sa chambre, dans un décor qui lui est déjà familier. L'hyperbate "apparitions merveilleuses" a été placée en fin de phrase pour plus d'effet et illustre l'expression hyperbolique "le charme le plus mystérieux".

la répétition "n'était que", renvoyant au château qui continue la relativité venant de la confusion visuelle du point de vue, puisque tout se voit déformé à travers la lanterne.

C'est par association que la ceinture bleue que porte Geneviève la rend rêveuse, car la couleur bleue symbolise la rêverie.

IV. Quatrième phrase

Longue période sinueuse à vingt-huit membres, longuement subordonnée et contenant quelques participiales et deux propositions parenthétiques.

Le temps s'exprime par "ce moment où", "tout d'un coup" (qui se trouvaient aussi à la phrase précédente) et "ne

Période à trois membres dans laquelle le temps est exprimé par l'adverbe "avant".

Le terme "sonorité mordorée" est une synesthésie où l'ouïe et la vue sont en jeu. L'expression hyperbolique "avec évidence" augmente la vérité de cette affirmation pour chercher à convaincre le lecteur

...plus", "ne...plus", "jus-
que-là", "quand", "la nuit",
"un moment", "où maintenant",
"après", "matin", "quand",
"tout à l'heure", "après"; la
relativités'exprime par "ne.
.plus", "quoique", "un peu",
"quoique", "si", "comme",
"plus", "demi-jour", "bien",
"avec", "certainement pas".

Le temps ici est relié à la
relativité entre le passé et
le présent par rapport à la
lanterne magique.

Remarquons la paronomase qui
consiste à rapprocher des
sons semblables mais dont
le sens est différent "sa
chambre n'était plus sa
chambre, comme sa lampe n'é-
tait plus sa lampe", formée
de (7 syllabes + comme + 7 sylla-
bes) formant ainsi une ana-
logie symétrique et rythmi-
que qui s'explique par l'ad-
jectif "inconnue".

La personnification "bonne"

d'une idée aussi saugrenue,
mais témoignant de beaucoup
d'imagination: le château et
la lande prenaient une teinte
jaune à cause du châssis, mais
l'auteur nous dit que la so-
norité jaune du nom de Brabant
indiquait déjà cette couleur.
Le verbe "montrée" sert aussi
à donner plus de logique à
cette affirmation.

est là pour montrer la sympathie que le narrateur ressent envers cet objet et non sa qualité, d'ailleurs l'expression "sa lumière" témoigne du même procédé.

Il emploie aussi une triade dont les éléments tracent le mouvement de la lumière:

sa lumière {
 retenue
 gardée
 envoyée

"La plus grande débauche" est une hyperbole employée au sens figuré pour marquer l'usage abusif des couleurs. Ce sont encore une fois les mouvements fugitifs que Proust cherche à dépeindre dans ces couleurs passagères et il précise même que "c'était quand un morceau de bois se mettait à flamber la nuit" qui donne l'idée du hasard. C'est aussi qu'il est amené à établir la relativité entre le passé et le pré-

sent et les tableaux qu'ils
apportaient, entre "un moment"
"maintenant", et "après cela
elles cessaient d'être visi-
bles".

Cette phrase contient un eu-
phémisme érotique "c'était ce
moment où, les rideaux soi-
gneusement fermés, la bonne
lampe ayant tout d'un coup sa
lumière retenue, gardée et
envoyée obliquement sur le
mur pour une destination in-
connue, sa chambre n'était
plus sa chambre, comme sa
lampe n'était plus sa lampe"
Cette possession mystique é-
tait pour Jean "le charme le
plus mystérieux".

Nous trouvons aussi une légè-
re personnification mystique
dans ce morceau de bois qui
"se"mettait à flamber, de mê-
me que la lueur qui "palpitait",
mysticisme que l'on retrouve
dans les mots "destination in-
connue", "merveilleux", "légén-

des", "mystérieuse" "appari-
 tions", "cessaient d'être vi-
 sibles", le verbe "passaient"
 dans l'expression "les reflets
 merveilleux des églises et
 des personnages des légendes
 passaient", en donnant l'im-
 pression de mouvement à cause
 de la lanterne magique.

Cette description est d'une
 telle minutie que la lanter-
 ne peut même éclairer "l'écla-
 boussure que Jean avait en-
 voyée au papier dans sa toi-
 lette du matin". Ce petit dé-
 tail n'est qu'une précision
 temporelle d'un moment passa-
 gé.

On notera que les métaphores
 sont tellement visualisées,
 qu'il en arrive à concevoir
 des "couleurs mystiques".

Cette phrase contient trois
 métaphores 1) "comme après le
 gai réveil d'un rêve évidem-
 ment plus fantastique": cette
 comparaison qui devrait être

parenthétique et qui rend donc la phrase plus obscure tout en symbolisant la fin d'une communion mystique avec la beauté.2)"la trappe invisible par où les fantômes étaient apparus" qui est mise en apposition à "place mystérieuse" symbolisant l'emplacement de ces projections.

3)"jour habituel auquel on sentait que les fantômes, apparitions et glissements de vitraux impalpables étaient absolument réfractaires et dans lequel ils ne se montreraient certainement pas". Cette métaphore symbolise aussi la fin de ces projections, car ces fantômes ne se montrent plus. Cette comparaison tout à fait surréaliste est matérialisée par l'expression "certainement pas" et par l'explication concrète "apparitions et glissements de vitraux impalpables" mise

en apposition à "fantômes". Cependant les fantômes sont personnifiés par l'adjectif "réfractaires" rendant encore la phrase plus paradoxale.

Notons l'ellipse "les planches de verre de couleurs si mystiques, ce qui envoyait la lumière sur le mur...ce dont le verre vous avait brûlé les doigts quand vous y aviez adapté le réflecteur" qui en quelque sorte ne sont que des détails presque insignifiants, peut-être serait-ce pour séparer l'idée de la matière, le fait qu'une vulgaire lampe qui vous brûle les doigts et dont la matière est bien objective puisse donner des couleurs "mystiques".

Cette phrase contient une convergence qui engendre deux

triades:

Tout à l'heure	}	bureau remis	
		à sa place	
		chaises emportées	
		réflecteur ôté	
		{	abat-jour remis
			allait

éclairer son livre en laissant le mur dans

un { demi-jour
 { demi-jour naturel
 { jour habituel auquel on
 sentait que { les fantômes
 { les apparitions
 { les glissements

Les première et deuxième convergences sont des éléments qui sur le plan sémantique sont synonymes, succédant au moment de la lanterne magique. La convergence relie des actions simultanées et la première triade marque la progression dans l'habitude qui revient petit à petit après avoir été perdue quand "sa chambre n'était plus sa chambre" et "sa lampe n'était plus sa lampe". La deuxième triade présente une certaine surprise car le troisième élément jure avec les deux autres qui sont sur le même plan sémantique c'est-à-dire le mysticisme et apporte une

note plus réelle, faisant allusion au côté matériel.

V. Cinquième phrase

Période carrée comprenant deux subordonnées et séparée par un point-virgule.

Le temps est exprimé par "un instant", "puis", "et la relativité par "l'air", "une certaine", "même" qui vient du fait que Golo, personnage comique, ressemble à un policinelle. Il a l'air de se laisser émouvoir par la lecture de la grand'mère, "puis il s'éloignait du même pas saccadé" comme si de rien n'était, ironie que viennent parfaire les expressions "boniment" et "avec une docilité qui n'excluait pas une certaine majesté".

VI. Sixième phrase

Période simple qui par sa brièveté et la sémantique, aurait pu être rattachée à la précédente à laquelle elle est coordonnée par "et", mais ce parado-

xe avec le rythme accéléré de la phrase, atteint grâce à sa concision et l'expression "rien ne pouvait arrêter" et son contraire "lente chevauchée", continue cette touche comique.

VII. Septième phrase

Période conditionnelle à trois membres dont l'un est une subordonnée, où la protase en est la cause et l'apodose l'effet et qui est reliée en asyndète.

Toute la phrase est une métonymie visuelle où l'on croit voir le cheval de Golo "s'avancer sur les rideaux" parce que c'est l'image que projette la lanterne. C'est donc un dédoublement de l'ombre du cheval de Golo qui devient personnifiée d'une manière assez directe, sauf la précision "si on bougeait la lanterne", qui nous ramène au monde de la réalité.

L'ellipse "se bombant de leurs plis...descendant dans leurs

fentes" poursuit l'association visuelle purement impressionniste, et contient l'alitération du son "en" et "an".

VIII. Huitième phrase

Période sinueuse à six membres dont trois sont des subordonnées.

Le temps s'exprime par les adverbes "aussitôt", "toujours".

La relativité est exprimée par les expressions "lui-même", "aussi...que", "tout", "tout", "comme", "aussi", "aussi", "aucun".

Tout d'abord Proust établit une analogie inattendue fondée sur la même métonymie que la phrase précédente, dans laquelle il prend l'effet pour la cause: "le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi sur-naturelle que celui de sa monture". On retrouve le surréalisme et l'équivalent de son cheval, "sa monture". Il y a encore la relativité entre les apparences et la réalité, dans

la phrase précédente "sa docilité n'excluait pas une certaine majesté" et dans cette phrase il a l'air "mélancolique", mais il ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration. Cette dernière est un néologisme auquel il a dû recourir car "tous ces objets gênants" passent à travers ses vertèbres. Cette métonymie a été tellement poussée que le narrateur a fini par confondre le personnage projeté par la lanterne et Golo lui-même et c'est un procédé qui s'est élaboré progressivement. Peut-être renforce-t-elle toujours l'impression de comique de la phrase précédente.

Le lecteur a du mal à relier les mots, car nous trouvons
 I) des expressions parenthétiques simplement séparées par

deux virgules, séparant le verbe "s'arrangeait" de son sujet "corps". Le corps de Golo lui-même (d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture) "s'arrangeait" 2) une suite d'ellipses reliant parfois deux expressions plus ou moins similaires "qu'il rencontrait en le prenant... en se le rendant"; s'emboîtant parfois les unes dans les autres: s'adaptait } sa robe rouge
surnageait } sa figure pâle
toujours { noble
 { mélancolique

Les expressions "toujours aussi noble" et "surnageait invinciblement sa robe rouge" trahissent la présomption de ce personnage. Sa robe devient personnifiée, grâce à son prestige et qui l'emporte sur le bouton de la porte qui n'est sûrement pas rouge. C'est à se demander s'il n'y a pas un léger contraste entre la robe

"rouge" et la figure "pâle"
 laissant ainsi entendre au
 lecteur qu'à part sa noble
 descendance, il n'y a rien en
 lui qui revête de l'intérêt.

Le terme "s'avavançait en tremblant" qui se référait au vitrail, devient "s'avavançait en tressautant", mais à propos de Golo et de son cheval. L'expression "où se manifestaient les apparitions" avait affaire avec les projections, à présent Proust va encore plus loin, la lanterne comme un rayon X pénètre les pensées de ces personnages. C'est ainsi qu'il arrive à savoir que Golo était plein d'un affreux dessein, qu'il écoutait avec tristesse le boniment lu à haute voix par sa grand'tante et "qu'il avait l'air de comprendre parfaitement, conformant son attitude avec une docilité qui n'excluait pas une certaine majesté, aux indications du texte". Golo n'est plus un personnage que l'on voit comme dans un tableau, mais le cheval devient symbole du mouvement. Dans l'expression "comme après le gai réveil d'un rêve évidemment plus fantastique", le terme "évidemment" a été repris dans une métonymie "la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence". "La lampe habituelle" est pris dans un sens contraire, "le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre". Nous nous arrêterons sur l'aspect comique et le mouvement surréaliste des personnages de la "Recherche". Manifestement Jean Santeuil s'intéresse moins aux scènes projetées qu'à la séance

en elle-même. Dans la "Recherche", il y a une ironie amusée et une distance consciente. Ceci ne se montre dans Jean Santeuil que dans la mention de l'éclaboussure sur le mur.

Tel est le seul tableau dont se décore, et bien passagèrement (tableau apparition, tableau rien qu'en reflets, tableau fantôme), la chambre de Jean. Tableau qui ne durerait pas longtemps et qui le frappait ainsi bien plus qu'une peinture décidément immobile et qu'il y aurait vue tous les jours. Sans goût pour le palais, mais de couleurs aussi vives mais plus variées, comme les biscuits roses qu'on servait à Etreuilles après le déjeuner, cette histoire de Barbe-Bleue projetée par la lanterne magique, Jean y adorait, dans son souvenir, de la vie, de cette vie qu'un collectionneur devant un tableau, un père devant son enfant, tel devant une étoffe, devant un chien, regarde, essaie d'embrasser, jusqu'à délirer en la sentant elle-même devant lui. Ici c'était plus, c'était sa vie, c'était ce goût que les choses ont eu pour nous et que pour nous seuls elles ont gardé.

Certes je leur trouvais du Charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé merovingien et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens. Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même. L'influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes. Ce bouton de la porte de ma chambre, qui différait pour moi de tous les autres boutons de porte du monde en ceci qu'il semblait ouvrir tout seul, sans que j'eusse besoin de le tourner, tant le maniement m'en était devenu inconscient, le voilà qui servait maintenant de corps astral à Golo. Et dès qu'on sonnait le dîner, j'avais hâte de courir à la salle à manger où la grosse lampe de la suspension ignorante de Golo et de Barbe-Bleue, et qui connaissait mes parents et le bœuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les soirs, et de tomber dans les bras de maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules.

I. Première phrase

<p>Brève période concluant en quelque sorte le paragraphe précédent et ayant deux membres dont l'un est une subordonnée.</p> <p>Le temps s'exprime par "passagèrement" et la relativité par "seul", "rien...que".</p> <p>Le flux de la phrase est brisé par l'expression parenthétique (tableau apparition, tableau rien qu'en reflets, tableau fantômes) qui sépare le verbe "décore" de son sujet</p>	<p>Période à trois membres dont deux sont subordonnées.</p> <p>Le temps s'exprime par "passé" et la relativité par "sembleraient", "si". Les deux servent à établir un certain rapport à travers le temps, amenant une coexistence entre le passé et le présent, coexistence que concrétisent trois syllepSES I) "brillantes" qui au sens propre se réfère à la lumière de la lanterne et au sens figuré,</p>
---	---

"chambre" et qui littéralement semble être mis en apposition au mot "tableau" dont elle est séparée, peut-être parce qu'il voulait glisser le mot "passagèrement" avant, car il se trouve aussi illustré dans la parenthèse. Cette dernière marque une nette progression visuelle de la disparition des projections de la lanterne magique qui se divisent en trois tableaux instantanés. Le mot "tableau" devient donc une anaphore marquant les moments fugitifs se répétant en dégradant et apportant une note toute poétique à la phrase. L'expression métaphorique "tableau fantôme" traduit en même temps le caractère passager et mystérieux de cette projection.

comme le mot "charme" signifie captivant.

2) "projections" qui au sens propre représente les projections de la lanterne et au sens figuré celles du passé.

3) "reflets" qui au sens propre se rapporte à la lumière de la lanterne et au sens figuré au passé. Cependant pourquoi s'agit-il d'un passé mérovingien et non pas d'un autre?

Cela reste un mystère pour le lecteur. Peut-être parce que Mérovée donna son nom aux rois de la première race en France et que ce serait le "reflet" le plus ancien qu'il ait pu choisir. "Ces brillantes projections qui semblaient émaner... promenaient" sont une ellipse dans lequel le verbe "émaner" et "promenaient" employés au sens figuré marquent le mouvement. Les trois syllepse sont aussi des hypallages car il paraît attri-

buer à certains mots de cette phrase ce qui appartient aussi à d'autres mots, sans qu'il soit possible de se méprendre à la sémantique.

II. Deuxième phrase

<p>Période à trois membres dont les trois sont des subordonnées. L'absence même d'une proposition indépendante attache donc cette phrase étroitement à la précédente et continue l'anaphore "tableau" à laquelle toute cette phrase est mise en apposition.</p> <p>Le temps s'exprime par "long-temps", "tous les jours" et la relativité par "bien plus que". Les deux servent à marquer que plus le temps était court, plus cela frappait car cela devenait un spectacle rare, de même que ces projections le frappaient bien plus qu'une peinture, parce que ce sont des tableaux mou-</p>	<p>Période antithétique introduite par la conjonction "mais" qui répond à "certes" de la phrase précédente, reliant ainsi les deux phrases, et ayant également trois membres dont l'un est une subordonnée. La relativité s'exprime par "mais", "pourtant", "au point de", "plus...que" : malgré le "charme" de ces projections, Marcel éprouve un certain malaise, car cette "intrusion du mystère et de la beauté" est venue détruire l'harmonie habituelle de la chambre qu'il avait fini par remplir de son "moi". C'est pour se mettre sur le terrain de la psychologie que Proust a employé ce dernier terme.</p>
---	---

vants se rapprochant donc plus de la réalité.

Nous avons une ellipse marquant la cause et l'effet : "tableau qui ne durait pas longtemps...qui le frappait ainsi bien plus"

L'expression "à elle qu'à lui-même" qui semble obscure au premier abord, remonte aux mots "chambre" (elle) et "moi-même" (lui) qui sont ainsi personnifiés, de même que par le mot "intrusion" apportant aussi le sens de s'introduire sans droit, de nuisance.

III. Troisième phrase

Période à cinq membres dont l'un est une subordonnée. Le temps s'exprimé par "après" "souvenir" et est important dans cette phrase, précurseur de la madeleine dans la "Recherche". Ici il établit une analogie entre le plaisir à voir ces tableaux passés et l'épisode des biscuits roses, car tous les deux sont à l'origine d'un manque d'habitude, comme la mémoire involontaire, ce qui l'amène directement au thème du souvenir de la vie qui peut présenter un certain in-

brève période reliée en asyndète et ayant trois membres, dont l'un est une participale. La relativité s'exprime par "si".

L'ellipse "je me mettais à penser...à sentir" marque la progression dans cette prise de conscience existentialiste qui suit le manque d'habitude et qui explique en quelque sorte pourquoi dans la phrase précédente il ne faisait plus attention à cette "intrusion du mystère et de la beauté".

Et l'autre ellipse est celle

térêt comme celui d'un tableau pour un collectionneur ou encore un souvenir de créateur comme un père devant son enfant entraînant la **comparaison emboîtée**:

devant { un collectionneur
devant { un père } regarde
devant { tel }

Cette triade relie des termes marquant une dégradation on passe d'un personnage, à un objet, puis à l'animal le plus méprisé. Ceci pour dire que peu importe la nature de ce qui éveille en nous le souvenir, l'important c'est de sentir la vie devant soi. Les quatre dernières propositions sont dominées par l'allitération du son "en" et "an" surtout à cause de l'anaphore "devant".

On remarquera que cette phrase métaphorique formée de toutes sortes d'association, commence par une description

de l'expression "qui sont" dans "choses si tristes", rendant ainsi la phrase plus poétique. L'habitude est personnifiée et devient un compagnon qui le pousse à se détendre sinon il se sentirait seul face à sa pensée. D'ailleurs sans ce compagnon précieux qu'est l'habitude, il arrive difficilement à s'endormir surtout quand il vient d'arriver dans une chambre d'hôtel.

physique et va de plus en plus loin intellectuellement.

IV. Quatrième phrase

Période temporelle à cinq membres introduite par "ici", trois sont des subordonnées. dont deux sont des subordonnées et utilisant le verbe être à trois reprises et une fois le verbe avoir. La relativité s'exprime par "plus" entre lui et les autres par l'emploi Nous avons une triade suivie d'une ellipse:

Ici { c'était } plus
 { c'était } sa vie
 { c'était } ce goût

{ que les choses
 } que pour nous

"qui différait pour moi de tous les autres boutons du monde", cela montre la subjectivité de cette impression et aussi parce que l'habitude en elle-même est individuelle. On

Nous trouvons encore la gradation dans les éléments qui visent à la précision. Cette phrase rapelle nettement madeleine et le mot "gardé" fixe le souvenir et le rend éternel. La répétition "pour nous", "pour nous seuls" insiste sur la subjectivité de ce souvenir. Le mot "goût" est

remarquera l'hyperbole "de tous les autres boutons du monde" qui insiste sur ce contraste. La relativité s'établit également entre le passé et le présent car ce bouton auquel il était tant habitué sert à présenter de "corps astral" à Golo, se convertissant en un objet d'art. Le mot astral est une

une syllepse car employé au sens propre, il s'agit du goût des biscuits roses et au sens figuré le charme de la projection "sans goût pour le palais".

Une dernière remarque s'impose, l'emploi de l'expression temporelle "ici" semble ne pas se justifier. De même que le lecteur ne peut que rester étourdi par ce brusque changement thématique qui s'opère dans cette phrase.

syllépse car au sens figuré il se réfère à la beauté de la projection multicolore de Golo et au sens propre au corps lumineux de celui-ci, emprunté aux reflets de la lanterne

Cette phrase reprend la personification de l'habitude qui ici semble lui ouvrir la porte.

V. Cinquième phrase

Période temporelle à six membres, introduite par la locution "dès que", contenant deux subordonnées.

Le temps est aussi exprimé par "tous les soirs".

La relativité s'exprime par "plus", "tandis que", "propre", "plus".

Nous avons une ellipse en gradation dont un élément est pla-

cé au début et l'autre presque à la fin de la phrase, formant ainsi une synchyse:

j'avais hâte { de courir
de tomber

Cette ellipse est entrecoupée par une autre ellipse antithétique dans ses éléments:

la lampe { ignorante
qui connaissait

Elle est purement métonymique et fondée sur la personnification de la lampe et en prenant la cause pour l'effet, c'est la lampe qui s'est habituée à ses parents et au boeuf à la casserole. Ce procédé de personnification se retrouve dans le terme donnait "sa" lumière. La cinquième proposition "que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère" exprime l'effet et la cause, mais sans transition indirecte, de même que la sixième proposition, qui lui est antithétique "tandis que les crimes

de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules". Proust emploie aussi le même procédé dans l'expression "la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue, et qui connaissait mes parents et le boeuf à la casserole" où la conjonction de coordination "et" n'établit nullement une analogie, mais une antithèse, ce qui est encore une transition directe ou seuls les mots "ignorante" et "connaissait" marquent l'antithèse.

La préposition "de" dans l'expression "la grosse lampe de la suspension...donnait sa lumière", demande un certain éclaircissement: au premier abord on pourrait croire qu'elle introduit un complément du nom, mais elle indique le lieu d'origine.

Ce brusque passage à la salle à manger, se trouve un peu plus

justifié quand on comprend qu'il en arrive à associer la lanterne magique de sa chambre avec la lampe de la salle à manger, gardant ainsi l'unité thématique.

"Le traître Golo" qui était la seule qualification négative attribuée à celui-ci, s'accentue dans la "Recherche", il a "des desseins affreux", il a commis un "crime" et il devient un personnage faux. "Cette histoire de Barbe-Bleue projetée par la lanterne magique, Jean y adorait, dans son souvenir, de la vie" devient "je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien". L'histoire de Barbe-Bleue devient plus générale, universelle il s'agit à présent de l'histoire mérovingienne qui en même temps relie l'idée de "souvenir" à son passé" reliant ainsi de grands thèmes importants. Le verbe "adorait" n'est plus hyperbolique et devient "je trouvais du charme" apportant ainsi plus de précision car il ajoute "à ces brillantes projections". Le verbe "semblait" apporte plus de subjectivité dans les sentiments qui dépendent du point de vue. "Les belles couleurs...devaient la poésie fantastique qu'ils gardèrent dans son imagination, est remplacé dans l'oeuvre définitive par "l'intrusion de la beauté" lui "causait un certain malaise". On voit comme la beauté qui était en harmonie avec les sentiments élevés de Jean, donne lieu à des sensations d'un trouble physiologique. De même que l'expression "le charme

le plus mystérieux" devient "le malaise que me causait l'intrusion du mystère" Et on sait que ces deux termes perdent de leur importance dans la "Recherche". Il est intéressant de noter que le brusque changement thématique dans Jean Santeuil où on en arrivait aux biscuits roses, se retrouve aussi dans la "Recherche", mais il s'agit du bœuf à la casserole, alors ce n'est plus fondé sur une association de couleur "aussi vives mais plus variées, comme les biscuits roses qu'on servait à Etreuilles", mais sur l'association de la lanterne avec la lampe de la salle à manger, ce qui nous ramène au thème de ce passage. Cependant il est étonnant que Proust dans Jean Santeuil ait fait une allusion à un passage rappelant la mémoire involontaire, mais qu'il l'ait supprimé; peut-être que comme la madeleine devient le soutien de l'oeuvre, il a préféré le détacher et ainsi lui donner une valeur intrinsèque.

Déductions et remarques faites sur ces deux passages

Etudions de près le vocabulaire

a) Mots communs aux deux textes

	<u>J.S.</u>	<u>R.T.P.</u>		<u>J.S.</u>	<u>R.T.P.</u>
soir	1 fois	2 fois	longtemps	1 fois	1 fois
dîner	1	2	tous les	1	1
chambre	7	5	jours		
lanterne	2	3	avant	1	2
lampe	5	1	le moment où	3	1
porte	2	3	lit	1	1

mur	8	I	voir	I	1
apparition	5	I	rien	I	I
surnaturelle	I	2	pouvoir	I	2
multicolore	I	I	rideau	I	I
légende	2	I	lui-même	I	2
vitrail	4	I	adapté	I	I
maintenant	I	2	cessé	I	I
reconnaître	I	I	robe	I	I
impalpable	I	I	rouge	2	I
Golo	I	7	toujours	I	I
vert	2	I	aussi	I	2
verre	5	2	chose	I	I
avancer	2	2	charme	I	I
Geneviève	I	4	reflets	3	I
de Brabant			histoire	I	I
glisser	2	I	se mettre à	I	I
devant	6	I	sentir	2	I
rêve	I	I	Barbe-Bleue	3	I
porter	I	I	seul	2	I
bleu	2	I	servir	I	I
couleur	4	I	lumière	5	I
montrer	I	I			

Ce tableau schématise la fréquence de vocabulaire commun à ces deux textes dont la longueur peut à première vue étonner le lecteur, car ces deux passages ne semblent pas aussi similaires. C'est donc dans la sémantique qu'il faut rechercher les différences. Ce tableau nous montre aussi qu'il suivait de près Jean Santeuil. Mais étudions plus en détail certains de ces mots dans son contexte qui nous amènera à plus de conclusions:

Soir

Cette expression temporelle "quelquefois le soir" atteint une plus grande précision dans "les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux".

Dîner

L'expression temporelle "avant dîner" devient aussi plus précise "en attendant l'heure du dîner".

Chambre

Ce mot aussi apporte plus de précision "dans la chambre" devient "ma chambre à coucher"

Lanterne magique

Ce mot fait aussi preuve de précision technique, car "projetée par la lanterne" devient "la limite d'un des ovales de verre ménagés dans le châssis qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne".

Lampe

Ce mot qui a été supprimé à deux reprises, se trouve en une seule séquence "la bonne lampe ayant tout d'un coup sa lumière retenue" et "la bonne lampe habituelle" deviennent "la grosse lampe de la suspension ignorante de Golo et de Barbe-Bleue et qui connaissait mes parents et le boeuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les soirs". Dans la même phrase le narrateur de la "Recherche a su combiner la personnification de la lampe et l'habitude tout en apportant une métonymie.

Porte

Dans les deux textes ce mot est employé de manière répétitive à très peu de distance l'un de l'autre "on repoussait contre la porte le bureau encombré de livres, on tirait par la porte" et dans la "Recherche" on trouve d'abord une fois l'expression "le bouton de la porte" puis un peu plus loin nous avons encore "ce bouton de la porte de ma chambre qui différait pour moi de tous les autres boutons de porte".

Longtemps

"Tableau qui ne durait pas longtemps" devient "longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit". Sémantiquement parlant ces mots n'ont rien en commun, ce n'est qu'une simple transposition.

Vitraill

"Et voici tout d'un coup sur ce simple mur tendu de papier à dessins gris, au-dessus du vieux canapé noir, comme si un vitrail surnaturel, non pas en verre bleu, rouge, violet, mais comme une apparition de vitrail en apparence de verre, en clarté rouge, bleue et violette, s'avancait en tremblant, en avançant et reculant" devient "elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations de surnaturelles apparitions multicolores où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané." On remarquera que toutes ces répétitions de couleurs cèdent la place à un seul mot "multicolore" et que l'autre répétition dans les mots marquant le mouvement se contracte en une seule expression "vacillant et momentané", donnant en même temps l'idée du temps.

Reconnaître

"Jean pût reconnaître l'éclaboussure qu'il avait envoyée au papier dans sa toilette du matin" devient "maintenant je ne la reconnaissais plus". Ce mot se retrouve employé exactement dans le sens opposé.

Impalpable

Les "vitraux impalpables" deviennent "d'impalpables irisations" qui tout en représentant la même image, vont vers la

subjectivité.

Porter

"Ou est-ce parce qu'elle était portée par Barbe-Bleue que cette barbe d'azur" devient "où rêvait Geneviève, qui portait une ceinture bleue". Sémantiquement parlant, nous retrouvons une association fondée sur la couleur bleue, mais plus qu'un jeu de mots, elle devient un symbole du rêve.

Couleur

"Était-ce à ces belles couleurs que les personnages de Barbe-Bleue, de Geneviève de Brabant, du traître Golo, de la soeur Anne, de la plaine verte devaient la poésie fantastique qu'ils gardèrent dans son imagination" devient "je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur, car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence". Dans les deux exemples nous trouvons une association de couleur, mais alors que dans le premier elle s'associait à une poésie fantastique, dans le deuxième elle s'associe de façon plus suggérée à la sonorité d'un nom propre.

Rien

"Tableau rien qu'en reflets" devient "rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude" bien que les deux mots soient employés dans des contextes différents, l'idée de "reflets" se retrouve dans "l'éclairage".

Puisque certaines expressions demeurent assez semblables et que plusieurs idées apparemment disparates dans les deux textes finissent par se rejoindre, mais que les deux donnent

l'impression d'être complètement distincts, c'est donc que Proust y a apporté beaucoup de corrections et il serait intéressant d'en dresser l'inventaire:

b) corrections de vocabulaire

<u>mots supprimés:</u>		
<u>CHAMBRE</u>	<u>DETAILS</u>	<u>Mots qui deviennent suggérés</u>
bureau	piliers	Clarté
livre	Anne	réfractaire
chaise	chien	immobile
table	morceau de bois	souvenir
papier	toilette du ma-	vie
canapé	tin	confondre
lavabo	goût	naturel
éclabous-	palais	<u>MOTS AJOUTES</u>
sure	biscuits roses	<u>Art</u>
repousser	déjeuner	château
encombrer	collectionneur	mérovingien
tirer	tableau	architecte
communiquer	peinture	gothique
fermer	père	maîtres
<u>LAMPE</u>	enfant	verriers
abat-jour	éttoffe	limite des
réflecteur	<u>MYSTIQUE</u>	ovales
lueur	mystérieusement	coulisse
planche	fantôme	pan
ôter	fantastique	essence
appliquer	mystérieux	châssis
étaier	merveilleux	ossature
obscurcir	mystique	bouton de
rabattre	invisible	porte
garder	singulier	<u>Sentiments</u>
retenir	église	douloureux
envoyer	<u>SENTIMENTS</u>	préoccupation
destination	admirer	malheureux
palpiter	poésie	malheurs
manifester	imagination	tristesse
brûler	embrasser	triste
décorer	débauche	trouble
soigneusement	délirer	inquiet
paisiblement	adorer	malaise
	vif	scrupule
	précieux	docilité
		mélancolie
		cher
		avoir hâte
		<u>PSYCHOLOGIE</u>
		point fixe
		moi
		penser
		anesthésiant
		inconscient
		supplice du
		coucher
		conscience
		attitude
		changement
		supportable
		<u>SOUVENIR</u>
		hôtel
		châlet
		chemin de fer
		<u>NATURE</u>
		forêt
		pente
		lande

Dans ces deux passages si intéressants pour l'oeuvre de Proust où la lanterne magique peut être considérée com-

me un symbole de l'impressionnisme, en étudiant à fond le choix de vocabulaire qu'a dû faire Proust, On comprend comment il a pu en conservant le même point de départ "la lanterne", aller dans deux directions opposées. Les détails concernant la chambre, les parties techniques de la lanterne et autres, le mysticisme, l'enthousiasme parfois hyperbolique cèderont la place à plus de détails artistiques, même s'ils concernent les mêmes objets, à plus de suggestion, d'impression, de souvenir, de sentiments, de psychologie et de distance ironique, pour ne pas dire même d'humour.

Passage corrigé (2)

Jean monta plus vite; il arriva enfin à l'église qui, comme un gentilhomme, demeurait dans ses terres; de belles pelouses l'entouraient où une laie et ses petits couraient en rond sous de grands chênes antiques aux troncs énormes, plantés de chaque côté par deux files en allées de parc. Jean entra dans l'église vaste et sombre où dans l'été on devait trouver la fraîcheur et la paix des bois. Sous ces feuillages de pierre, à droite, un bénitier était frais comme une source et commode comme une auge. De petites filles réunies comme pour jouer dans un coin regardèrent Jean d'un air étonné. Dans le chœur une paysanne comme dans sa boutique repliait un drap mortuaire. Partout régnait une élégance rustique.

Que je l'aimais, que je la revois bien, notre Eglise! Son vieux porche par lequel nous entrions, noir, grêlé comme une écumoire, était dévié et profondément creusé aux angles (de même que le bénitier où il nous conduisait) comme si le doux effleurement des mantes des paysannes entrant à l'église et de leurs doigts timides prenant de l'eau bénite, pouvait, répété pendant des siècles, acquérir une force destructive, infléchir la pierre et l'entailler de sillons comme en trace la roue des carrioles dans la borne contre laquelle elle bute tous les jours.

I. Résumé

Description de l'église de Begmeil (J.S., p. 363).

Description de l'église de Combray (R.T.P., p. 59).

II. Première phrase

Période à deux membres, séparée par deux points-virgules.

Le temps est exprimé par l'adverbe "enfin".

La proposition relative introduite par "qui" est une personnification de

Courte période exclamative à deux membres et nettement symétrique, contenant deux anaphores "que je l'" dans l'expression "que je l'aimais, que je la revois bien" et juxtaposées par une asyndète.

l'église que l'auteur compare indirectement à un gentilhomme, puisqu'elle est introduite par "comme" et de cette analogie métaphorique découle la personnification du verbe "demeurait" qui, plus que le verbe habiter donne l'impression d'un édifice statique baigné dans le silence et resté là depuis des siècles. L'adjectif "antique" qui dans l'expression "de grands chênes antiques" reprend cette dernière idée, est une hypallage, car bien qu'ici il qualifie le nom commun "chênes", il peut aussi sans se méprendre qualifier l'église. Ce procédé stylistique sert à montrer comment l'atmosphère d'une église peut même s'imprégner dans la nature environnante car tout dépend du point de vue. Cette description témoigne d'une grande

On remarquera que le temps est exprimé par le verbe "revoir" et non pas par une expression temporelle.

C'est comme un flashback qui lui ramène l'image de l'église. Le mot "église" est mis en relief par deux procédés stylistiques 1) L'antonomase "Eglise" servant à la personnifier 2) L'hyperbate, renversant l'ordre de "notre Eglise" et le plaçant en fin de phrase pour le mettre en relief et lui donner une note plus poétique. Le mot "notre" dénote l'affection qu'il ressent pour cette église et le fait que c'est un lieu commun appartenant à tous.

symétrie et pour cela res-
semble plus à un tableau.
Les pelouses "entouraient"
l'église, une laie et ses
petits "couraient en rond"
formant ainsi un cercle sym-
bole de la perfection; les
"grands" chênes ont des
troncs "énormes" car ils
sont proportionnés et
plantés de chaque côté par
"deux files en allées de
parc". Tout ici ressemble
à une idéalisation de cette
église 1) la personnification
"un gentilhomme" 2) la beauté
"belles pelouses" 3) la
symétrie 4) un certain
platonisme, car les animaux
vivent en harmonie avec la
symétrie de la nature en
épousant la forme de la
pelouse dans leur course,
avec docilité. Les synonymes
"entouraient" et "en rond",
"grand" et "énorme", marque
la symétrie, tandis que les
contraires "demeurait" et

"couraient", "grand" et "petit" accentuent l'asymétrie servant à mettre en relief cette symétrie et non pas à l'équilibrer.

III. Deuxième phrase

Brève période contenant également deux membres et dont le deuxième est une proposition relative séparant ainsi la description concrète de l'église "vaste et sombre" de l'effet de bien-être, de "fraîcheur" et de "paix" qui s'en dégage.

Il est à remarquer que l'auteur a employé "dans l'été" et non pas "en été" pour mentionner le temps et en même temps une chaleur accablante qui a pour antonyme le mot "fraîcheur" qui, se rapportant à une église est en même temps physique et spirituel, surtout quand on est entouré de la "paix des

Longue et sinueuse période à neuf membres.

Le lecteur est conscient du temps exprimé dans "répété pendant des siècles", "tous les jours". Ces deux expressions, avec les mots "vieux porche" et "trace", symbolisent l'antiquité de cette église.

Le narrateur établit une certaine relativité qui est exprimée par l'anaphore "comme" répétée en trois fois

1) en tant que double métaphore indirecte "son vieux porche grêlé comme une écumoire" 2) double comparaison indirecte "comme . . . si . . . comme en trace".

L'apodose se compose d'une

bois"; d'ailleurs dans l'expression "on devait trouver la fraîcheur et la paix des bois" le verbe "trouver" est assez subjectif car on ne trouve que si l'on cherche. Ce n'est pas la même impression que sentiront tous ceux qui entreront dans cette église, cela dépend du point de vue. Bien que cette église soit "vaste et sombre" on peut y trouver une atmosphère plaisante.

Le fait d'entrer dans l'église est une action progressive qui se fait au ralenti 1) monta, 2) arriva, 3) entra, 4) les points-virgules.

triade de trois infinitifs précédée d'une ellipse.

Le doux effleurement des mantes . . . de leurs doigts timides prenant de l'eau bénite, pouvait

{acquérir
infléchir
entailler

L'ellipse marque deux actions similaires, tandis que la triade marque la progression de cette "trace", la lente détérioration qui s'est faite répétée "pendant des siècles", "tous les jours".

La relativité est aussi exprimée par le contraste entre le "doux" effleurement qui avec le temps peut aller jusqu'à "creuser profondément", entailler la pierre de sillons; de même que leurs mantes et leurs doigts timides finissent par "acquérir une force destructive," personnifiant ainsi l'effleurement. Cette relativité se continue dans l'expres-

sion "bute" que contraste l'effleurement.

L'adjectif "noir" pris entre deux virgules, dans son isolement par rapport au reste, formant ainsi une hyperbate à cause de l'interversion de l'ordre naturel dans l'expression "son vieux porche par lequel nous entrions, noir, grêlé comme une écumoire", est mis en relief, sans que l'obscurité de ce porche empêche cette description de nous être sympathique, même si l'on considère la double métaphore "grêlé comme une écumoire", peu respectueuse pour le porche d'une église, dans laquelle Proust compare les trous de l'écumoire à des marques de petite vérole, ce qui est assez horrible comme comparaison. Dans cette métaphore Proust a rapproché le mot "grêlé" qui est une personnification et le

mot "écumoire" qui n'est
 pourtant, qu'un objet banal.
 L'aspect respectueux vient
 des paysannes avec leur
 douceur et leur timidité
 qu'on adopterait pour un
 vieillard qui nous aurait
 servi pendant tant d'années.

IV. Troisième phrase

Courte période simple qui
 malgré sa recherche de per-
 fection et son effort vers
 la précision et le mouvement
 "sous", "à droite", reste
 statique et irréel comme un
 tableau.

L'oxymoron "feuillages de
 pierres" où le sens du tou-
 ché entre en jeu, mélange
 une texture à peine palpable
 avec la dureté d'une pierre;
 de même que la métaphore
 "frais comme une source et
 commode comme une auge",
 mélange une sensation agré-
 able et naturelle (frais),
 avec une sensation pratique
 et matérielle (commode).

Ces deux nuances se trouvent soutenues par les mots "source" et "auge", le premier étant un phénomène naturel, tandis que le second a été construit par les hommes. Les deux n'en sont pas moins comme le bœnitier, un lieu de rencontre servant à désaltérer les hommes ou à abreuver le troupeau. Toutes ces différenciations, tous ces mélanges basés sur le jeu des sens, forment un ensemble complet qui n'est que la perfection elle-même.

V. Quatrième phrase

Brève période simple reliée à la précédente par la polysyndète "comme", que l'on trouvait à deux reprises. Ici ce "comme" qui amène une métaphore indirecte, exige l'ellipse de "comme si c'était pour" dans l'expression "comme pour jouer dans un coin". La répétition du

mot "petit" qui se trouvait à la première phrase, continue cette idée de lieu de rencontre; Une "laie et ses petits" qui "couraient en rond sous de grands chênes" qui les protégeaient, devient dans cette phrase, des "petites filles" qui sont "réunies comme pour jouer". C'est un lieu de sécurité de gaité et d'harmonie.

Jean lui-même, ne participant pas à cette harmonie est "regardé d'un air étonné" par ces petites filles.

D'ailleurs le mot "coin" représente un endroit à l'écart, comme l'est une église.

VI. Cinquième phrase

Période simple, reliée aussi à la précédente par la polysyndète "comme", étant aussi une métaphore indirecte "dans le chœur une paysanne comme dans sa boutique repliait un drap mortuaire". La boutique étant un lieu d'étalage, elle

"étale" ce drap avec aisance comme si elle était chez elle, puisque l'église appartient à tous. Ce drap employé pour les services funèbres, n'enlève rien à cette aisance: c'est toujours cette relativité, ce mélange d'aisance et d'austérité propre à une église.

Le temps se retrouve dans le verbe "repliait" qui marque une action machinale et répétée: il faut sans cesse plier un drap qui avait été déplié, symbole d'une génération qui passe pour céder la place à une autre. Ces paysannes aux gestes mécaniques sont comme des automates, d'ailleurs dans ces deux romans, malgré la sympathie que Proust leur porte, elles ne sont presque jamais considérées comme des êtres humains, mais plutôt comme un cadre rustique.

VII. Sixième phrase

Encore une période simple, cette fois bien plus brève. Cette dernière phrase concluant ce paragraphe, nous permet d'étudier de plus près la longueur des phrases : la première était si longue qu'elle était séparée par deux points-virgules et progressivement elles rétrécissent, suivant exactement une caméra qui vise avec de plus en plus de précision, se posant sur des objets de plus en plus petits, mais cette caméra n'a pas encore mis au point le mouvement et ne nous donne que des instantanés.

L'oxymoron "élégance rustique" se complète bien par le verbe "régnait". Cette atmosphère campagnarde lui semble "élégante" parce qu'ici "règne" une église dans toute sa splendeur. L'adverbe "partout" montre

que cette élégance rustique est absolue, puisqu'elle se répercute en tout lieu.

La description d'une église parfaite et symétrique où tout vit en harmonie, devient une église en ruine entraînant une description bien plus objective, dans laquelle il n'y a que les sentiments du narrateur qui se chargent d'exprimer sa sympathie (aimais). Dans les deux romans, tout est décrit de l'intérieur, se rapprochant ainsi de l'impressionnisme, sauf que dans la Recherche le lecteur participe aussi à cette impression.

Nous trouvons plus de précision dans la description de la Recherche, ce qui est surprenant, car ce roman n'est qu'un flashback, alors que Jean Santeuil est écrit au présent.

Tout y est plus voilé, plus complexe, plus contracté; sans avoir eu à idéaliser l'église comme il l'a fait auparavant, un seul mot trahit son admiration "miel". De même que pour personnifier l'église, Proust avait été obligé de se servir de deux prosopopées métaphoriques "qui, comme un gentilhomme, demeurait dans ses terres", tandis que dans la Recherche deux mots suggèrent les mêmes idées "notre Eglise", étant à la fois une antonomase et une hyperbate qui la met en relief. L'hypallage "antique", peut qualifier à la fois les mots "chênes" et "église", tandis qu'ici la vétusté de cette église est plus sous-entendue: Proust ne fait que mentionner que son porche est "vieux" et que des effleurements "répétés pendant des siècles" ont laissé des "traces".

Puis Jean sortit et se trouva parmi les tombes derrière l'église. Les pâturages où les vaches paissaient côte à côte dans la lumière du soir, les bois, les maisons, les chemins descendaient au loin, assez raides pour que Jean pût voir l'horizon tout entier. Au loin, les champs étaient roses et les bois étaient bleus. Puis, au-dessus de la ligne des collines, violets comme elles mais plus clairs, de vastes nuages presque roses s'étendirent traversés de nuages gris, et bientôt, le soleil s'étant caché, l'immensité que Jean avait devant lui perdit ces belles couleurs en restant bleue à l'extrémité des bois et sur les collines. Entre les tombes, le vent faisait trembler les herbes. C'était ainsi l'année dernière, du haut de la terrasse de Saint-Germain, à la fin des après-midi d'octobre, quand le soleil était voilé. Jean sentait son cœur, devenu grand comme cet horizon, rayonner quand la lumière le touchait sur un arbre et, maintenant que le soleil ne brillait plus, allonger indéfiniment sa tristesse sombre et douce.

Ses pierre tombales, sous lesquelles la noble poussière des abbés de Combray, enterrés là, faisait au chœur comme un pavage spirituel, n'étaient plus elles-mêmes de la matière inerte et dure, car le temps les avait rendues douces et fait couler comme du miel hors des limites de leur propre équarrissage qu'ici elles avaient dépassées d'un flot blond, entraînant à la dérive une majuscule gothique en fleurs, noyant les violettes blanches du marbre; et en deçà desquelles, ailleurs, elles s'étaient résorbées, contractant encore, l'elliptique inscription latine, introduisant un caprice de plus dans la disposition de ces caractères abrégés, rapprochant deux lettres d'un mot dont les autres avaient été démesurément distendues. Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que, fût-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église; l'un était rempli dans toute sa grandeur par un seul personnage pareil à un Roi de jeu de cartes, qui vivait là-haut, sous un dais architectural, entre ciel et terre (et dans le reflet oblique et bleu duquel, parfois les jours de semaine, à midi, quand il n'y a pas d'office --- à l'un de ces rares moments où l'église aérée, vacante, plus humaine, luxueuse, avec du soleil sur son riche mobilier, avait l'air presque habitable comme le hall, de pierre sculptée et de verre peint, d'un hôtel de style moyen âge---on voyait s'agenouiller un instant Mme Sazerat...

I. Première phrase

Courte période à deux membres, introduite par l'adverbe de temps "puis", qui est à la fois un mouvement temporel et spatial.

La précision détaillée montre que la caméra suit bien chaque mouvement de Jean, en les décomposant, puisqu'il n'arrive pas directement "derrière l'église": "il sortit" d'abord puis "se trouva". Ces deux verbes qui auraient pu n'en former qu'un sont séparés par la conjonction "et", qui décompose encore plus l'action. Cependant cette surabondance de verbes se perd dans le deuxième membre de la phrase, contenant un verbe elliptique "et se trouva parmi les tombes" (qui étaient situées) derrière l'église. Il semble que Proust n'a voulu garder que les détails importants

Longue période ronde à sept membres, dans laquelle le temps s'exprime par les deux adverbes "ne . . . plus", "encore".

Cette suite de propositions participales, donne lieu à une triade un peu particulière: Tout d'abord les trois participes présents forment une triade qui elle-même nous fait revenir à cause de l'effet et de la relation, aux deux participes présents précédents, qui forment l'ellipse "entraînant" et "noyant", bien qu'ils soient séparés d'un point-virgule: Ses pierre tombales avaient dépassées, entraînant . . . noyant et

s'étaient
résorbées

{ contractant
introduisant
rapprochant

L'ellipse, contrairement à la triade, marque la progression de la déformation

pour la caméra.

de cette pierre tombale sous l'effet du temps, qui devient un personnage destructeur, puisqu'on le nomme, alors qu'il ne le fait pas souvent "le temps les avait rendues douces et fait couler".

On remarquera l'allitération du son "an", "ou", "en" et "on", ainsi que l'euphonie de "flot blond", qui nous donne bien l'impression "d'entraîner à la dérive".

On différenciera les deux "comme", 1) introduisant une métaphore indirecte dans laquelle le narrateur transporte un mot du sens propre au sens figuré "la noble poussière des abbés . . . faisait au chœur comme un pavage spirituel. L'oxymoron "noble poussière" est une alliance de mots qui semble en apparence contradictoire puisque le mot "poussière" est une matière réduite en poudre, et que le mot "noble"

annonce une certaine élévation, mais une élévation morale et la "poussière", une dégradation matérielle. Il reste encore à ajouter que le mot "noble" traduit son admiration respectueuse pour ses abbés et que le mot "poussière" apporte l'idée de vétusté qui est reliée directement au temps. L'autre oxymoron "pavage spirituel" qui semble en apparence contradictoire, contraste le plan matériel au plan spirituel "pavage" rappelant la "poussière" et spirituel "noble". Cette poussière est bien symétrique, puisqu'elle forme un "pavage", et elle est spirituelle, venant peut-être de l'association avec l'homonyme de cœur (cœur), et puisqu'elle symbolise le temps, la vie des abbés et par extension, l'église. On voit donc comme cette métaphore symétrique se compose de deux oxymorons presque analogues et se complétant sur tous les points.

2) introduisant une comparaison indirecte qui met deux termes

en parallèle: "car le temps les (pierres tombales) avait rendues douces et fait couler comme du miel hors des limites de leur propre équarissage". Sous l'effet du temps, ses pierres ont pu se déformer et "couler comme du miel". Un jeu de mots à effet assez subtil trahit la sympathie du narrateur pour ses pierres tombales "doux comme du miel", qui symbolise non seulement une saveur agréable, mais aussi la fluidité et la douceur. Le temps a donné du mouvement à ses pierres, car elles "n'étaient plus elles-mêmes de la matière inerte", mais elles coulaient avec une force qui est personnifiée et presque surnaturelle, comme si elles s'étaient déchaînées jusqu'à sortir des limites de leur propre dimension, de leur symétrie, "qu'elles avaient dépassées d'un flot blond,

jusqu'à entraîner à la dérive une majuscule gothique en fleurs et noyer les violettes blanches du marbre". Le mot "flot" montre que ses pierres ont été victimes du temps, de même que le verbe "entraînant" qui finit par "noyer". Le terme artistique "une majuscule gothique en fleurs", présente une certaine ironie à cause de ce ton qui est tellement dramatique, qu'on s'attendrait à ce que ce soit quelque chose de très grave qui ait été entraîné "à la dérive". Cette image renferme un certain jeu de mots assez subtil: le terme "majuscule gothique" symbolise quelque chose qui a été imprimé, comme l'écriture gothique que l'on commença d'employer au XII^{ème} siècle en même temps qu'a fleuri en Europe l'art gothique, de là le mot "fleurs". Cette image repose aussi sur l'association des fleurs que l'on pose sur une tombe pour honorer un

mort et ici les abbés. L'expression "violette blanche du marbre " au premier abord semble être un oxymoron, mais c'est une synesthésie où Proust fait appel à la vue et au toucher. L'alliance de ces deux couleurs rappelle non seulement des fleurs tombales, mais aussi les inscriptions de couleur violette sur du marbre blanc qui, avec le temps se sont mélangées. C'est ce que suggère le participe présent "noyant". A certains endroits les mots s'étaient enfoncés dans la pierre, sous l'effet du temps, jusqu'à devenir parfois illisibles, rendant encore plus elliptique le latin. On comprendra pourquoi la triade ne marque pas la progression, car étant donné sa complexité, Proust s'est vu dans l'obligation de sacrifier le deuxième syntagme : "introduisant un caprice de plus dans la disposition de

ces caractères abrégés", à une explication du premier: "contractant encore l'elliptique inscription latine". Le troisième syntagme de la triade "rapprochant deux lettres d'un mot dont les autres avaient été démesurément distendues", exprime la relativité. On voit comment le narrateur en arrive à mélanger le temporel et le spatial: Le temps en déformant les pierres, a "distendu" certaines lettres et "rapproché" d'autres. Il est intéressant de mentionner que Proust considère une "ellipse latine" comme étant un "caprice" et cela influe sur l'esprit du lecteur.

II. Deuxième phrase

Période simple à trois membres juxtaposés en asyndète et contenant une proposition relative "où les vaches paissaient côte à côte dans la lumière du soir" qui

Longue période dont la protase et l'apodose sont antithétiques et dont les membres sont une série de propositions parfois parenthétiques, juxtaposées en asyndètes.

devrait être mis entre parenthèses d'après la sémantique. Cela aurait dégagé la construction de cette phrase qui vient compliquer la convergence qui n'est en quelque sorte qu'une simple énumération de noms sujets :

Les paturages	} descendaient
les bois	
les maisons	
les chemins	

Cette convergence décrit une suite d'éléments imitant le déplacement de la caméra qui file vers cette "descente", sans prendre le temps de s'arrêter sur une description plus détaillée à son passage. Ce serait difficile à faire, car le narrateur précise bien que l'on voyait "au loin", donnant ainsi une vue d'ensemble. C'est pour cela que dans cette perspective, l'on croit voir descendre l'horizon parce que l'on monte, la

Nous retrouvons une convergence à cinq membres cette fois-ci et dans laquelle les participes adjectifs sont inattendus dans les mots employés, suivie d'une triade de compléments de noms :

l'église	}	aérée
		vacante
		plus humaine
		luxueuse
		avec du soleil

Comme le hall	}	de pierre sculptée
		de verre peint
		d'un hôtel

La convergence ne témoigne d'aucun ordre particulier, mais symbolise le désordre, le va-et-vient qui se fait dans une église, regroupant tantôt des citadins, tantôt des paysans, ce qui fait que l'église peut être soit luxueuse, soit plus humaine, soit aérée, soit ensoleillée. Cette convergence ne fait en quelque sorte que symboliser le temps et le mouvement

caméra ne peut pas faire cette distinction. On sent aussi une entente entre la nature où tout descend ensemble. Nous retrouvons toujours cette même harmonie "où les vaches paissaient côte à côte", cet esprit de regroupement propre à une église. Cette pente est "assez raide", pour permettre à Jean de voir "l'horizon tout entier" c'est-à-dire la perfection. Le terme "assez raide" ne qualifie aucun nom et on est obligé de l'attribuer au dernier syntagme de la convergence "chemins". On retrouve les changements de lumières dans cette peinture où "la lumière du soir" rappelle l'oxymoron "clair-obscur".

qu'il entraîne. Les deux termes antithétiques "plus humaine, luxueuse" pourraient s'appeler oxymoron, puisque cela semble contradictoire, mais que l'église renferme les deux aspects à la fois sans incompatibilité. Quant à la triade, c'est un mélange de luxe, d'art, de simplicité et de vétusté. La périphrase du deuxième syntagme "verre peint" signifiant les vitraux, met en relief cette idée de somptuosité artistique, tout en évitant une répétition. Le temps s'exprime par "les jours où", "parfois les jours de semaine", "à midi", "quand", "à l'un de ces rares moments où". La relativité est introduite par ces mots "jamais tant", "peu", "presque" et par les expressions "fit-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église" et "ses vitraux ne chatoyaient

jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu". Les différenciations de cette phrase sont basées sur les antithèses "chatoyaient" et "se montrait peu", "jamais tant" et "peu", "gris" et "beau", "dehors" et "dans l'église", "rempli" et "un seul", "ciel" et "terre", "plus humaine" et "luxueuse". Cette relativité est représentée par: 1) un phénomène de la nature qui peut être à la fois agréable et désagréable. Les journées ensoleillées amenant le beau temps dans l'église, empêchent les vitraux de briller si le soleil est trop ardent, il faudrait la juste mesure. 2) par la disproportion d'un "seul" personnage, pour remplir un aussi "grand" vitrail 3) par le juste milieu "entre ciel et terre" symbolisant qu'il est placé sous un dais qui semble très haut, ou

encore "là-haut" dans les cieux où vit ce "Roi", c'est pour cela qu'il emploie la syllepse "grandeur" combinant le sens propre au sens figuré et le terme "entre ciel et terre" qui peut être aussi un symbole d'ubiquité, de même que le verbe "vivait", personnifie ce "Roi". L'antonomase de ce dernier dénote que c'est plus qu'un roi de jeu de cartes. Cette métaphore, aussi inattendue et ironique qu'elle puisse paraître, prend toute sa valeur, quand on comprend que cette association vient de l'agencement de couleurs d'un personnage de jeu de carte ressemblant à un "jeu" de découpage, qui fait bien penser à un vitrail.

Les deux comparaisons indirectes sont introduites par 1) "pareil à", dans "un personnage pareil à un Roi de

jeu de carte", marquant la similitude. 2) "comme" dans "l'église . . . avait l'air presque habitable comme le hall", reprenant l'idée de va-et-vient qui par l'effet et la relation en arrive à considérer l'autel comme l'homonyme "d'hôtel" et cela expliquerait comment Proust en soit arrivé à parler du "mobilier d'une église", comme de celui d'un "hôtel". Les gens y sont aussi à leur aise et bien reçu, serait-ce parce que les deux sont payants? Quoiqu'il en soit l'adjectif "riche", qui est pris au sens figuré et au sens propre, car ce mobilier est riche de soleil et en valeur, est une syllepse symbolisant le caractère de l'église et ses matières précieuses.

La double vision "on était sûr", témoigne d'une façon très subtile que le narrateur

plus âgé et plus expérimenté, est aussi présent. Le pronom relatif "duquel", assez ambigu, ne semble pas remplacer "personnage" ou "dais", mais "l'un" (vitrail), qui en est éloigné.

III. Troisième phrase

Courte période descriptive à deux membres nettement symétrique (cinq syllabes + et + cinq syllabes) accentuée par la répétition du verbe "étaient", dans l'expression: "Les champs étaient roses et les bois étaient bleus". On voit comme cette phrase suit de près la poésie.

La répétition de "au loin" qui se trouvait à la phrase précédente, continue cette idée de perspective, de vue d'ensemble et la caméra va de plus en plus loin, jusqu'à atteindre la limite où les couleurs se mélangent. Plus qu'un paysagiste, c'est le moment fugitif que Proust

essaie de capter.

IV. Quatrième phrase.

Période descriptive carrée et croisée, introduite par l'adverbe "puis", qui est à la fois un mouvement temporel et spatial, ainsi que l'adverbe "bientôt", qui vont effacer le tableau précédent pour en présenter un autre qu'a braqué la caméra.

Cette phrase est reliée à la précédente par la répétition des deux couleurs "roses" et "bleue".

La relativité s'exprime par "comme", "plus", "presque". Le premier: "violets comme elles mais plus clairs" est assez ambigu, car les deux termes de la comparaison indirecte manquent d'ordre: à nous de la reconstituer "les nuages violets comme elles [collines] mais plus clairs", car cette expression ne pourrait point être mise en

apposition au mot "collines" qui la précède, étant donné que "violets" est au masculin. Donc, grammaticalement le mot "nuage" sert en même temps de second terme à cette comparaison et de sujet au verbe "s'étendirent" dans l'expression qui suit. Ce procédé visuel et syntaxique, permet de donner plusieurs aspects aux mêmes nuages et de concrétiser le fait qu'ils ne font que refléter ou déteindre sur des objets différents. Donc ce sont ces mêmes nuages qui sont tour à tour, ou à la fois, "violets", "roses", ou "traversés de nuages gris". Ces couleurs, malgré leur harmonie, sont nuancées ou dégradées tantôt par l'adverbe "plus" clair, ou "presque" roses. Le verbe "traversés", montre que c'est un état passager capté sur l'heure. Le temps s'exprime aussi par cette phrase

croisée dans laquelle les membres sont opposés et font antithèse, car il suffit que le soleil se soit caché, pour que toutes ces "belles couleurs" disparaissent comme par désenchantement.

A la fin on revient à la réalité, c'est le bleu qui est demeuré vainqueur, mettant fin à cette hallucination de couleur; c'est pour cela que Proust a personnifié le soleil qui, par caprice, "s'est caché" et a effacé un beau rêve qui est peut-être perdu à jamais, puisque ce sont des moments fugitifs. Et comme pour les encadrer, ce paysage commence et finit par la description des collines. Le narrateur a employé quelques allitérations symbolisant la répétition, le mélange de certaines couleurs "lignes des collines", "mais plus clairs", "vastes nuages".

V. Cinquième phrase

Période simple d'une extrême concision. Ici il s'agit d'un tableau mouvant dans lequel "le vent faisait trembler les herbes". Nous retrouvons un arrière-goût de roman noir, d'ailleurs l'allitération des sons "on" et "en" accentue cet aspect macabre, lugubre. Dans ce cas le verbe "trembler" devient une syllepse.

VI. Sixième phrase

Période à deux membres qui au premier abord semble conclure la phrase précédente, mais qui logiquement parlant sert d'introduction aux deux paragraphes; du moins c'est ce qu'exprime "c'était ainsi".

Le temps se retrouve dans "l'année dernière", "à la fin des après-midi d'octobre", "quand", qui progressivement va vers la précision, c'est pour cette

raison que les circonstances
qui enchérissent l'une sur
l'autre, sont accumulées en
gradation:

C'était ainsi {
-l'année dernière
-du haut de la ter-
rasse
-à la fin des après-
midi
-quand le soleil
était voilé

Cette suite de circonstances
ne peut être considérée comme
une convergence, parce que
ces quatre syntagmes n'ont
pas la même fonction gramma-
ticale par rapport au pivot:
Le premier syntagme étant un
complément circonstanciel de
temps, le deuxième de lieu,
le troisième de temps et le
quatrième de circonstance,
comprenant la métaphore
"voilé".

VII. Septième phrase

Période conclusive à cinq
membres, reliée à la précé-
dente par l'état du soleil
marquant la cause et l'effet.
C'est peut-être pour cette

raison que Proust a préféré garder la phrase précédente près de celle-ci, au lieu de la mettre en introduction. Le temps est exprimé par ces adverbes: "quand", "maintenant", "ne . . . plus", "indéfiniment" et la relativité par la conjonction "comme", qui introduit une métaphore indirecte. Cette phrase désigne ce qui se passe à l'intérieur dans les sentiments de Jean. Nous sommes en plein impressionnisme, car même Jean a fini par participer à cette harmonie, sûrement que les filles ne le "regarderaient plus d'un air étonné". Il s'est identifié aussi à cette nature, à cette atmosphère de grandeur et de tristesse. Avec docilité il se laisse guider par la nature qui finit par le posséder: son coeur traverse trois étapes: 1) pouvant grandir en

épousant l'immensité de
l'horizon 2) ou "rayonner"
de joie, quand la lumière
brillait à la limite de
l'horizon et touchait l'ex-
trémité d'un arbre. Nous
retrouvons encore la lumière,
dont la personnification s'exprime
par "touchait" 3) ou bien en-
core se sentir triste et
sombre quand le soleil se
cache. L'adverbe "indéfini-
ment" est une hyperbole. Le
coeur de Jean a fini par
s'incarner au soleil car les
trois étapes que nous venons
de voir, sont l'aurore, midi,
le crépuscule. L'hypallage
du verbe "allonger" se
rapporte à la fois au "coeur"
et au "soleil", concrétisant
cette identification. Tout
cela nous amène directement
au mysticisme, car ce passage
dégage bien la doctrine
philosophique de Proust d'après
laquelle la perfection con-
siste en une sorte de con-

templation qui va jusqu'à
 l'extase et unit l'homme à
 la divinité, ou à la nature.
 Ce texte n'est que le chemine-
 ment de Jean vers la per-
 fection.

Dans Jean Santeuil l'espace devient de plus en plus précis: la caméra montre d'abord "les pelouses" qui entouraient l'église, puis on précise "de chaque côté (1ère phrase du 1er paragraphe) puis "sous", "à droite" (3ème phrase), "dans un coin" (4ème phrase), "dans le chœur" (5ème phrase); tandis que dans la Recherche c'est le temps qui devient de plus en plus précis "pendant des siècles", "tous les jours" (2ème phrase du 1er paragraphe), "les jours où", "parfois les jours de semaine", "à midi", "à l'un de ces rares moments où" (2ème phrase du 2ème paragraphe). Ce premier est donc en majorité un voyage dans l'espace et le second dans le temps. Ce qui nous reste de cette description dans Jean Santeuil est une série de tableaux fugitifs que suit une caméra et qui finissent par provoquer une certaine sensation chez Jean, mais le narrateur ne nous y fait pas participer, au contraire dans la Recherche, le fait qu'il y ait plus de mouvement, cela donne plus de réalité et le narrateur nous fait partager ses sentiments. Dans ce premier le temps fait tourner la terre, entraînant des changements dans la nature, tandis que dans ce second il devient un personnage destructeur.

Dédutions et remarques faites sur ces deux passages

Etudions de près le vocabulaire

a) Mots communs aux deux textes

	<u>Jean Santeuil</u>	<u>La Recherche</u>
terre	1 fois	1 fois
tombe	2	1
bénitier	1	1
choeur	1	1
paysanne	1	1
pierre	1	3
gris	1	1
soleil	3	2
violet	1	1
bleu	2	1
doux	1	2
église	3	4
être	4	1

Ce tableau schématise la fréquence de vocabulaire commun aux deux textes, en montrant que le procédé de répétition se retrouve aussi bien dans les deux, bien qu'apparemment elles semblent plus fréquentes dans Jean Santeuil, car elles sont plus rapprochées les unes des autres, tandis que dans la Recherche Proust a su les disperser et les employer dans des contextes plus variés. Ce tableau nous montre aussi les mots que Proust a décidé de conserver après les nombreuses corrections qu'il a apportées au texte définitif. Mais étudions plus en détail chacun de ces mots dans son contexte qui nous amènera à plus de conclusion:

Terre

L'image d'un "gentilhomme qui demeurait dans ses terres" devient celle "d'un roi qui vivait entre ciel et terre", apportant une notion plus complexe, plus subjective à la métaphore.

Tombe

Ce mot qui n'était qu'un cadre "derrière l'église" où le vent faisait "trembler les herbes", devient plus important, car le narrateur qui part à la "recherche du temps perdu", ne rate pas une occasion d'en faire un symbole de la fuite du temps, d'une génération d'abbés qui s'est éteinte.

Bénitier

Il était "frais comme une source et commode comme une auge" et devient "devié et profondément creusé aux angles". Cette première description était idéalisée quoique nuancée d'un certain côté pratique comme nous l'avons vu ci-dessus, mais cette dernière est plus objective. Autant Proust cherchait à en dégager un certain désaccord, puisque le temps devient un personnage destructeur, s'attaquant au bénitier.

Chœur

"dans le chœur une paysanne comme dans sa boutique repliait un drap mortuaire", devient "la noble poussière faisant au chœur comme un pavage spirituel". Par manque d'imagination il avait été obligé d'inventer des intrigues étrangères à l'église, mais plus tard, Proust plus grand artiste, fait preuve d'imagination en se servant de tous les détails de l'église, afin d'en suggérer une certaine atmosphère, car dans les deux cas le chœur est relié au grand thème de la fuite du temps, symbolisé d'abord par le "drap mortuaire" puis par "la poussière", sans avoir eu besoin de recourir à la paysanne.

Paysanne

Cette expression que nous venons de voir, "comme dans sa

boutique", symbolisait que c'était comme si elles habitaient dans l'église et dans la Recherche il précise qu'en passant avec le "doux effleurement" elles ont laissé des traces destructives, c'est donc qu'elles y allaient tous les jours comme si elles y habitaient aussi. Ces deux idées se rejoignent donc, mais en passant par des comparaisons différentes, car les paysannes qui étaient surtout là pour l'aspect rustique, deviennent des paroissiennes, symboles du temps, car elles participent à cette détérioration.

Pierre

Ce mot témoigne d'un phénomène grammatical de contraction. Le mot "pierre" auquel fait suite quatre phrases plus loin le mot "tombe", devient "pierre tombale" où Proust a su combiner deux termes en un seul qui apporte plus d'unité thématique.

Gris

"de vastes nuages presque roses s'étendirent traversés de nuages gris", devient "fit-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église". Les deux se réfèrent au temps qu'il fait, avec la différence que dans le deuxième cas c'est par rapport à l'église, nous donnant ainsi une idée de relativité, tellement importante dans cette oeuvre.

Soleil

Jean sentait son cœur "maintenant que le soleil ne brillait plus, allonger indéfiniment sa tristesse" devient "ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu". Alors que le soleil n'était là que pour décrire les sentiments qu'il éveillait chez Jean, il devient relié à l'architecture de l'église.

Violet

Ce mot témoigne d'un procédé stylistique; l'image "feuillages de pierre" qui est une synesthésie et sept phrases plus loin l'expression "violets comme elles mais plus clairs" deviennent "les violettes blanches du marbre", combinant ainsi en une seule expression, la synesthésie et les nuances de couleurs, rendant la métaphore complexe et ambivalente, tout en y ajoutant le "marbre" qui fait parti de l'église.

Bleu

Cet adjectif était mentionné à deux reprises "les bois étaient bleus" et à la phrase précédente "restant bleu à l'extrémité des bois" et devient "dans le reflet oblique et bleu duquel" (vitrail). Bien qu'on notait déjà un effort pour suggérer que le ciel était bleu en ne mentionnant que la couleur des bois, plus tard tout en évitant une répétition, Proust va encore plus loin en laissant le lecteur découvrir lui-même que ce "reflet bleu" qui passe à travers le vitrail est celui de la couleur du ciel et cela lui permet de conserver l'unité thématique de l'architecture de l'église.

Doux

La "douce" tristesse devient "le doux effleurement" des mantes et des doigts "prenant de l'eau bénite" et les pierres tombales que le "temps avait rendues douces". Encore une fois Proust a su sortir des sentiments de la nature en communion avec le protagoniste, pour aller aux détails touchants à l'église et au temps.

Eglise

"l'église était vaste et sombre" devient "l'église, aérée,

vacante, plus humaine, luxueuse, avec du soleil sur son riche mobilier". Alors qu'il n'y avait que deux adjectifs qui la qualifiait, elle devient au pivot d'une convergence ce qu'est le thème principal de ce passage.

Etre

"Sous ces feuillages de pierre, à droite, un bénitier était frais" devient "ses pierres tombées . . . n'étaient plus elles-mêmes de la matière inerte et dure". On remarquera qu'encore une fois ces idées se rejoignent, car l'image de la pierre ayant une texture de feuillage, se retrouve dans le fait que la matière n'était plus inerte et dure. Pour une fois c'est l'auteur du Jean Santeuil qui avait su combiner le tout en deux mots expéditifs. Le verbe "être" y est plus couramment employé où le plus souvent il sert de symétrie, comme dans la phrase "les champs étaient roses et les bois étaient bleus", que nous avons étudiée ci-dessus.

Puisque certaines expressions demeurent assez similaires, comme "Jean entra dans l'église" et "des paysannes entrant à l'église" ainsi que "le soleil s'étant caché" et "le soleil se montrait peu" et que plusieurs idées apparemment disparates dans les deux textes, finissent par se rejoindre, mais que les deux donnent l'impression d'être complètement distincts, c'est donc que Proust y a apporté beaucoup de corrections et il serait intéressant d'en dresser l'inventaire.

b) corrections de vocabulaire :

mots supprimés :

les pelouses
 les champs
 l'herbe
 la lumière
 les nuages
 le vent
 l'horizon
 les collines
 les bois
 l'arbre
 les chênes

} La nature

les chemins
 les maisons

} Les entourages

les vaches
 une laie et ses petits
 les petites filles

} Ceux qui vivent en harmonie
 dans la nature

coeur >

identification de Jean avec la nature

mots ajoutés :

les vitraux
 les pierres sculptées
 le marbre
 le dais
 le porche

} architecture

l'office
 l'eau bénite
 les abbés

} rites

Ce tableau schématisant le choix de vocabulaire qu'a dû faire le narrateur de la Recherche montre bien comment Proust a pu en conservant le même point de départ "l'église", aller dans deux directions opposées. Dans Jean Santeuil Proust s'intéressait à décrire la nature, son entourage, tout ce qui y vit en harmonie, jusqu'à l'identification complète de Jean avec elle, tandis que dans la Recherche, ce qui importe le plus c'est d'abord la description de l'église d'une façon

plus détaillée, avec tout ce qu'elle offre au point de vue architectural, plus que rituel ou mystique.

La phrase

Dans Jean Santeuil, elles sont le plus souvent de courtes périodes simples ou à deux membres, alors que dans la Recherche même la plus courte période exclamative se compose de deux membres. Des phrases séparées par des points-virgules manquant de cohérence, deviennent plus liées entre elles. "Il arriva enfin à l'église qui, comme un gentilhomme demeurait dans ses terres; de belles pelouses . . ." et "ses pierres tombales . . . n'étaient plus elles-mêmes de la matière inerte et dure, car le temps les avait rendues douces . . . noyant les violettes blanches du marbre; et en deça desquelles . . ." Alors que dans Jean Santeuil, il pouvait se succéder jusqu'à quatre phrases sans aucune mention faite du temps, dans la Recherche toutes les phrases ont au moins une expression temporelle. On notera que dans ce premier c'était la précision spatiale qui se répétait à la place: 1) "Sous ces feuillages de pierre, à droite, un bénitier était frais comme une source et commode comme une auge". 2) "De petites jeunes filles réunies comme pour jouer dans un coin regardèrent Jean d'un air étonné". 3) "Dans le chœur une paysanne comme dans sa boutique repliait un drap mortuaire". 4) "Partout régnait une élégance rustique". Et pour conclure, on se contentera de dire que dans Jean Santeuil la description de la nature est absolue, tandis que dans la Recherche Proust a su la relier à celle de l'église et de son architecture et faire preuve d'imagination en

utilisant divers détails qui s'y rapportent, au lieu d'avoir recours à des éléments qui lui sont étrangers. Mais peut-on reprocher ce manque d'unité thématique au narrateur de cette première esquisse qui n'avait sûrement pas le même objectif à ce moment-là? Demandez à un poète romantique de dépeindre une église, c'est à quelque chose près l'image qu'il vous en donnerait, sans s'attarder sur son architecture, ni en faire un symbole de la fuite du temps, comme il a été fait dans la Recherche. D'ailleurs le manque d'unité thématique dans le premier roman amène bizarrement à l'idée d'harmonie symbolisée par la symétrie et la perfection, tandis que l'unité thématique conduit plus tard à la détérioration, au désordre, au désaccord: le beau temps nuit à la beauté des vitraux. Cependant il faut reconnaître que les idées y sont parfois éparpillées, donc moins efficaces; c'est une description idéaliste d'un tableau romantique et statique, en comparaison avec le texte définitif, où tout s'entrelace, de sorte que l'église est plus objective, plus réelle, comme si elle bougeait et de là vient le mouvement.

Le mouvement, propre à l'impressionnisme, est fugitif dans Jean Santeuil comme des instantanés, car il fait de la lumière qui rend le décor fugitif, l'objet essentiel de sa peinture, écartant les couleurs sombres pour utiliser les tons purs et la touche divisée; de même qu'il peint des aspects changeants de la nature et du mouvement. Mais dans la Recherche, c'est un film qui se déroule lentement sans pour cela manquer de vivacité, parce que ce mouvement continu semble plus naturel.

Bien que les deux romans possèdent des métaphores indirectes, dans la Recherche on note un nombre croissant d'images inattendues et subjectives, donnant une impression de complexité. Comme dans la comparaison du "dadaire d'un rêve" du chapitre précédent, Proust nomme le mot "lumière" dans Jean Santeuil, alors qu'il ne fait que le suggérer dans la Recherche et ici c'est par le mot "reflet".

Nous avons pu voir que les phrases de Jean Santeuil s'allongent, se lient entre elles, de même que les mots et les expressions se contractent en une seule idée dans la Recherche, faisant ainsi de ce dernier un joyau qui miroite dans plusieurs directions.

CONCLUSION

Après les analyses textuelles qui précèdent, il convient de décrire le glissement d'une oeuvre à l'autre dans les épisodes, la syntaxe et les procédés stylistiques exprimant de plus en plus heureusement la dialectique de l'objectivité et de la subjectivité et l'évolution de l'écriture même qui rendent les deux ouvrages complémentaires.

Dans Jean Santeuil l'apparente impersonnalité du récit ne peut tromper: ce roman est plus ingénument autobiographique que la Recherche bien qu'il soit rédigé à la troisième personne. Mais déjà l'autobiographie était influencée par des courants littéraires: encore inexpérimenté, l'écrivain se servait de ses lectures pour narrer sa vie. Il se contentait d'exposer des théories plutôt que de les appliquer avec plus de liberté comme il le fera par la suite, en adoptant des techniques nouvelles et la narration à la première personne qui engendre la fiction. Il arrive que le narrateur de la Recherche soit omniscient ou ignorant, mais l'essentiel de sa technique, consiste à préserver la subjectivité de sa propre expérience. Sans se perdre dans l'abstraction, il exprime souvent ce qui passe pour ineffable, ce qu'il y a de plus fugitif dans les sentiments. Il parvient même à unir les mouvements de l'âme les plus secrets à l'expression qu'on leur voit prendre dans le train ordinaire de la vie,

(Champs-Élysées). En se fondant sur l'introspection et sans oublier d'être poète, il a su s'approprier en outre tout un domaine psychologique qui jusqu'alors avait été celui de la philosophie. Plutôt que de formuler des théories générales, il s'attache à l'analyse psychologique développée dans le dédoublement des personnages, la psychanalyse, les mécanismes de défense. C'est pour cela que quelques synesthésies dont le nombre va croissant dans la Recherche, malgré leur étonnante diversité, leur originalité et leur force d'expression, peuvent être jugées fragiles, mais les procédés dans leur ensemble sont pleinement justifiés (Champs-Élysées), car Proust a associé spontanément un sens avec un autre. Leur fréquence, leur réapparition dans certains contextes, la persistance de certaines d'entre elles, désignent un mode habituel de vision et d'expression synesthétique qui, du point de vue de la psychologie, convient admirablement à l'encadrement du monde proustien: elles lui procurent un fond d'analogies presque intarissable, à travers lequel sa vision de l'univers peut s'exprimer. C'est aussi pour la même raison que l'on trouve plus de langage direct (rêve), car ce procédé rompt la monotonie du récit en apportant au texte à la fois plus de vie et une dimension ironique grâce à l'intervention des personnages. Inversement, les conversations qui relient les périodes d'une longueur excessive, leur donnent en effet une vérité vivante, tant il est vrai que les êtres se révèlent à travers leurs paroles et que c'est grâce à elles que le narrateur peut procéder à son analyse psychologique.

Nous avons vu que le canevas des situations de Jean Santeuil n'est pas changé dans la Recherche, mais l'intervention de la psychologie a considérablement enrichi l'intrigue comme par exemple dans le passage du rêve. Le caractère à la fois suivi et isolé des séquences de Jean Santeuil résulte du fait que Proust n'a pas pris ses distances de narrateur, et qu'il n'a pas voulu éparpiller les idées en des épisodes multiples. On a vu que, dans la Recherche cette répartition permet d'éviter le déroulement unilinéaire et assure l'incorporation de ces séquences dans la texture thématique d'ensemble. Les épisodes suivis de Jean Santeuil ne garantissent qu'une unité primaire, accompagnés en fait de la rupture d'un tissu narratif fragmenté en séries autonomes. L'intérieur même du chapitre est d'une unité fictive et isolé à son tour en épisodes plus ou moins bien liés entre eux. Dans la Recherche Proust a su combiner en une seule séquence des mots qui n'étaient que juxtaposés, ce qui fait qu'ils se fondent facilement dans le dessein d'ensemble, s'entrelacent aux autres fils pour fabriquer une tapisserie. Ici en effet, la dispersion des thèmes, loin d'être un facteur d'isolement, permet l'insertion fonctionnelle.

Par manque de métier Proust avait été obligé d'inventer des intrigues étrangères au thème, mais plus tard, devenu plus grand créateur, il fait preuve d'imagination en se servant de tous les détails artistiques qui se rapportent à ce thème (l'architecture de l'église), conservant ainsi l'unité thématique: c'est pour cette raison que la différence fonda-

mentale entre les deux oeuvres se trouve sur le plan de l'art.

Le rythme de la phrase est lié à la façon dont Proust considère le monde. L'art des longues phrases révèle la capacité de l'auteur d'entrevoir simultanément les éléments les plus divers. Dans ses phrases, Proust trace des intrigues, rassemblant, dissociant, sélectionnant, organisant cette confusion d'après divers plans, faisant ainsi de la phrase proustienne un procédé visuel. Dans Jean Santeuil Proust préférerait sectionner les phrases; dans la Recherche il les rapproche en de longues périodes plus complexes. Elles sont reliées en asyndète dans Jean Santeuil et dans la Recherche elles sont séparées par des points-virgules. Les ressemblances les plus évidentes concernent la nature des propositions qui sont le plus souvent des subordonnées et parfois des conditionnelles, mais très rarement des participiales. Bien que souvent le rythme lent y domine, l'oeuvre ne manque cependant pas d'action (conversation téléphonique), ne serait-ce que par la présence de nombreux "tout à coup" qui s'y trouvent. Que l'on considère ou la brièveté de certaines phrases ou au contraire de longueur de phrases si sinueuses qu'elles ne s'arrêtent que lorsque tout a été examiné sous toutes les facettes, possibles, il s'agit toujours d'un dévoilement plus ou moins instantané de la vérité où le plus souvent la sincérité interdit à Proust de limiter l'exactitude de son idée à un seul mot. Une affirmation sans ambages semble déjà pour lui renfermer des possibilités d'erreur.

La méthode de convergence varie en fonction de l'harmo-

nisation de l'ensemble avec le rythme, lequel cherche à atteindre la pure harmonie ou alors à rejoindre les sentiments humains ou naturels. Pour que le lecteur comprenne la phrase, il est souvent obligé de retourner au pivot. Que cela se fasse consciemment ou non, ce mouvement est très caractéristique de la convergence dans l'oeuvre de Proust. La réalité qu'il dépeint par ses convergences est extrêmement complexe. Il est rare qu'il se contente de restreindre une idée à quelques-uns de ses aspects. Il s'efforce au contraire à la décrire aussi intégralement que l'exige sa propre vision de la réalité, en multipliant des techniques variées, en accordant aux mots plusieurs significations à la fois. Dans les deux textes ce procédé stylistique permet de distinguer des analogies, des actions simultanées et de marquer la relativité entre la progression et la dégradation (l'église). Curieusement nous trouvons dans l'oeuvre définitive un nombre décroissant de convergences, mais celles-ci deviennent plus symboliques (trouble mental de Swann dans la passage du rêve). Cependant on voit comment Proust en ordonnant avec art des adjectifs d'abord isolés, en les multipliant, amplifie avec bonheur des images à peine modulées (conversation téléphonique); celles-ci deviennent réciproques, réversibles, plus inattendues, plus complexes et ambivalentes. Bien qu'on ait déjà noté dans Jean Santeuil une technique qui s'efforce de suggérer plutôt que de représenter, dans la Recherche Proust va encore plus loin en laissant le lecteur faire ses propres découvertes. Le style de Proust a été métaphorique dès ses premières

œuvres. Les sources de ces métaphores sont la nature, les fleurs, les paysages marins, les rêves, l'amour, la jalousie: les images visuelles prédominent, surtout celles de la nature (lanterne magique). L'auteur chante la poésie des arbres, du vent, de la mer; il s'efforce avec une ardeur mystique de communier avec la beauté des choses. En partant de l'origine mystérieuse des créations artistiques, il note que la poésie, la beauté ne sont pas renfermées dans l'objet, mais dans l'esprit qui le capte. C'est pour cela que la métaphore et la métonymie sont des procédés stylistiques assez difficiles à détecter chez Proust, étant donné que tout dépend du point de vue de l'observateur coloré par un certain mysticisme: le sens figuré, la transposition de la cause pour l'effet, du contenant pour le contenu, du signe pour la chose signifiée peuvent n'être qu'une intervention surnaturelle (l'église). Cependant il semble que Proust ait fait un effort conscient pour dépouiller son vocabulaire de ce mysticisme dans la Recherche et ce qui expliquerait pourquoi Jean Santeuil nous semble plus proche du romantisme. Dans la première version, en effet, l'élément romantique apparaît dans un sentiment intense, une sorte d'exaltation. De Jean Santeuil à la Recherche les motifs du trouble psychologique sont franchement différents. Proust donnait à la nature la faculté de provoquer un sentiment mystérieux chez le narrateur mais une nette modification concerne le rôle qui lui est attribué. La découverte esthétique semble passer au second plan. La maîtrise de l'écrivain se manifeste de même dans l'élaboration de l'image marine

(le rêve). Dans Jean Santeuil les détails d'ordre marin apparaissent éparpillés, sans aucune intention apparente de les utiliser à façonner une métaphore. Dans la Recherche par contre les transpositions marines amorcées discrètement se succèdent, se multiplient, s'organisent, de façon à concourir et à soutenir toutes plus ou moins bien directement l'ensemble. Aucun des deux romans bien qu'ils possèdent des allitérations propres à la poésie, n'est un poème, car on y trouve bien des hiatus et autres procédés propres à la prose. Les plus beaux passages de la Recherche dépassent de très loin Jean Santeuil, mais ce dernier mérite davantage le titre de poème en prose car la beauté y puise en elle-même toute sa valeur: c'est une forme de l'art pour l'art. Bien entendu, dans la Recherche nous trouvons aussi des passages poétiques, mais même la beauté d'Odette par exemple, dépend de l'art, tel que les peintures de Botticelli, tandis que dans Jean Santeuil l'amour qu'il éprouve pour Françoise n'est fondé que sur sa beauté sans aucun secours extérieur. Ce qui nous reste de cette description idéaliste de Jean Santeuil est une série de tableaux romantiques et statiques qui finissent par provoquer une certaine sensation chez Jean, sans que le narrateur ne nous y fasse participer, alors que dans le texte définitif, nous partageons ses sentiments fugitifs et ressentons le mouvement et la présence d'un monde plus réel et plus complexe (l'église). Dans les deux romans tout est décrit de l'intérieur, selon une optique proche de l'impressionnisme: dans Jean Santeuil les aspects changeants de la nature sont transposés dans la psychologie des impressions fugitives et éphé-

mères, alors que dans la Recherche nous sommes spectateurs d'une sorte de film qui se déroule lentement sans pour cela manquer de vivacité, parce que ce mouvement continu semble plus naturel (lanterne magique). Le temps est ici plus fréquemment suggéré et avec un effet plus sensible sur le lecteur qui doit participer à son élaboration. Ainsi si on découvrirait déjà dans Jean Santeuil l'idée du temps qui deviendra le thème majeur sur lequel repose toute la structure de la Recherche, cette idée y était exposée d'une manière trop explicite. Alors que dans la version définitive Proust a préféré disperser les expressions temporelles, il avait tout d'abord essayé de les grouper afin de leur donner plus de précision et d'attirer sur elles l'attention au lecteur. Dans la Recherche par contre le narrateur en arrive à mélanger le temporel et le spatial, si bien qu'on pourrait dire que Jean Santeuil est un voyage dans l'espace, alors que la Recherche est un voyage dans le temps, l'espace devenant dans cette dernière oeuvre de moins en moins précis, cédant la place à la précision temporelle. Ainsi même si certains critiques affirment que l'oeuvre définitive a su laisser de côté tous les petits détails de cette esquisse, il ne faut cependant pas oublier que beaucoup d'autres, surtout des précisions temporelles, y ont été ajoutés délibérément. Bien que les procédés stylistiques employés soient pour la plupart communs à ces deux livres, le raffinement extrême et le souci de la précision créent dans la Recherche une extraordinaire puissance d'émotion. Le paradoxe de cette constatation surprend

d'autant plus que c'est Jean Santeuil qui est écrit au présent alors que la Recherche n'est qu'un flashback.

Le procédé des répétitions se retrouve aussi bien dans les deux textes, bien qu'apparemment elles semblent plus fréquentes dans Jean Santeuil, car elles sont plus rapprochées les unes des autres; dans la Recherche par contre Proust a su les disperser et les employer dans des contextes plus variés, tout en essayant de les éviter. Cet énorme système qui repose sur des mots, les images, la structure des phrases, les passages, les événements, n'est pas du tout un système superflu et statique, mais dynamique, donnant le mouvement à travers le temps et pouvant amener à bien des découvertes, non seulement à propos du style, mais aussi à propos du thème: en les rapprochant, on en déduit la relativité entre le passé et le présent et le fait de retourner en arrière, marque le mouvement. C'est pour cela qu'on pourrait les appeler "répétitions dialectiques", ce qui souligne leur aspect paradoxal, une vérité n'étant avérée qu'à la lumière d'un mensonge et vice versa (rêve).

Avec l'aide de métaphores inattendues et l'usage fréquent de relations plus ou moins imaginaires qu'il eut soin de rechercher ou même de créer entre divers points de vue, il a réussi à déceler des relations secrètes et bien réelles entre des objets qui paraissent totalement étrangers (l'église). En général sa philosophie a pour méthode la dialectique et pour couronnement la théorie des idées. Dans les deux textes l'analogie syntaxique est fondée sur l'opposition sémantique

entre l'idée et la matière, l'amour idéal et l'amour physique. Le thème de l'amour était traité de façon trop pessimiste, explicite et didactique dans Jean Santeuil, car bien que dans les deux oeuvres il tire sa substance de la jalousie, dans la Recherche il n'est plus menacé de "fondre" sans cesse "comme la neige" (Champs-Élysées). A mesure que le thème de la nature est traité de façon plus pessimiste, il devient destructeur (église). Parfois de doubles ellipses croisées concrétisent la réciprocité et une certaine relativité dans les sentiments, par l'alliance de deux adjectifs, termes contradictoires, ou oxymores; parfois l'alliance devenant plus rare, l'auteur se plaît de plus en plus à cerner un objet de plusieurs adjectifs. La Recherche renferme deux tendances antagonistes, l'une qui consiste en maximes abstraites et universelles et l'autre qui renferme toutes les préoccupations concrètes et particulières de l'écrivain. Proust relie son histoire individuelle à celle de l'univers par les maximes, provoquant une tension constante entre l'objectivité et la subjectivité. La dialectique se trouve dans le caractère même du narrateur de la Recherche, car la description parfaite, symétrique et harmonieuse devient plus objective, de sorte qu'il idéalise des termes qu'il critiquera par la suite. De plus la relativité se marquait surtout par antithèses et synonymes, tandis que maintenant elle est suggérée par la sémantique rendant le texte

moins répétitif certes, mais plus complexe, plus contracté, plus voilé et c'est pour cela que l'on trouve un nombre croissant de parallipses (rêve).

Parfois on pourrait se demander s'il ne s'agit pas, en fait, de deux romans distincts, plutôt que de deux versions d'un même texte, non seulement parce que Jean Santeuil est inachevé, mais parce fait encore défaut le développement d'un enfant débile et irritable en un écrivain. Jean Santeuil montre déjà chez Proust une recherche continue de l'essence des choses et sa fermeté dans la vocation de l'artiste chargé de la formuler et de la conserver. L'atmosphère proche du picaresque dans Jean Santeuil, malgré l'absence d'un personnage picaresque, est créée par l'assemblage de chapitres et d'épisodes indépendants les uns des autres. Loin d'être une technique mûrie, ce procédé vient du fait qu'il ne s'agit là que d'une première ébauche que dans l'ensemble Proust a négligé de corriger: Les noms des personnages et des lieux varient d'une page à l'autre, mettant à nu les hésitations du narrateur. Mais on ne peut regarder comme négligeable le fait qu'une première esquisse, même sommaire et informe de la Recherche ait pu être écrite par Proust douze ans avant qu'on ne le crût possible. Car ce qui paraît bien le plus remarquable, en définitive, dans Jean Santeuil, c'est que des méditations, des interrogations qu'on croyait contemporaines d'un certain degré de maturité de la pensée de Proust, apparaissent si tôt. Les ressemblances heureuses entre les deux ouvrages ne manquent point. Certaines transpo-

sitions textuelles (Champs-Elysées) sont tellement semblables, que pour les différencier, il suffit de calquer les phrases les unes sur les autres. Les grandes réflexions sur l'action du temps et les thèmes littéraires y sont déjà abondamment illustrés. Il s'y esquisse également le thème de la descente en soi comme gage de la vérité, thème qui devient le fondement même de la Recherche. Ces deux romans peuvent parfois se compléter pour favoriser une analyse plus approfondie. Dans certains passages repris et augmentés (conversation téléphonique), le texte définitif complète un mot qui n'était qu'ébauché. Cependant dans les passages corrigés (lanterne magique), plusieurs idées apparemment disparates, finissent par se rejoindre en passant par des chemins différents et certains mots employés dans les mêmes contextes, présentent quand même quelques nuances sémantiques. Les passages similaires sont évidemment nombreux; peut-être ne le sont-ils pas assez pour conférer à Jean Santeuil le caractère d'une ébauche ou d'un premier jet, mais cependant, quand on les rapproche, on en vient facilement à imaginer que Proust a dû relire la page de Jean Santeuil avant de composer la Recherche, ceci en tenant compte du fait que même quand les répétitions de mots ne sont plus employées dans le même contexte, elles ont néanmoins été simplement transposées. Il saute aux yeux que d'une oeuvre à l'autre Proust a supprimé des mots, des expressions ou idées parfois heureuses et originales (rêve). Mais comment ne pas remarquer aussi que beaucoup d'éléments primordiaux ou secondaires, de la Recherche se trouvaient dé-

jà dans Jean Santeuil. Bien souvent, il s'agit des mêmes mots, des mêmes idées; mais Proust les a disposés dans une perspective très différente. Si l'on ne note pas encore, par exemple, dans la version primitive, le ton personnel de la version définitive, quoi de plus naturel? La Recherche en elle-même est un vrai roman en 'je' (écrit à la première personne) et il est normal que le livre semble plus lié à la sensibilité du narrateur. Et peut-on reprocher ce manque d'unité thématique au narrateur de cette première esquisse qui n'avait sûrement pas le même objectif, à ce moment-là? Bien que les idées y soient un peu éparpillées et les phrases moins soigneusement modelées, certaines d'entre elles atteignent à la précision magistrale qu'il aimera tant plus tard. On est déjà frappé par le mouvement caractéristique de sa pensée. On retrouve l'analogie, le goût de la généralisation, le souci constant et presque scientifique de la ponctualité et de la précision (parties du corps dans le rêve). On remarquera entre les deux livres, d'autres différences qui sautent aux yeux et dont quelques-unes peuvent être appréciables. Par exemple l'originalité stylistique de Jean Santeuil repose sur les figures de grammaire et celle de la Recherche repose sur les figures de rhétorique. Le style de cette dernière oeuvre qu'à première vue on peut trouver opaque, parce qu'il s'étire à l'excès et se surcharge d'incidentes, se révèle pourtant assez vite le plus naturel qui soit. Il répond en effet exactement à son objet: se plier sans aucune tricherie aux exigences de l'analyse. Son vocabulaire risque parfois d'égarer,

problème compliqué par les dangers supplémentaires que comporte sa manière de composer (additions insérées, phrases allongées, multiplication des adjectifs). On pourrait sans trop de paradoxe regretter une fraîcheur, un ton plus direct et dégagé, un élan vif qui faisaient le charme des meilleurs moments de Jean Santeuil.

Tout comme le style est lié à la vie intérieure de l'artiste, la tension fondamentale entre le roman et la poésie se lie ici au conflit du temporel et de l'intemporel, à la dialectique du 'je' et du temps. L'esprit de l'auteur glisse de la poésie et des impressions à la réalité, mais ce passage se produit à mesure qu'il déplace l'angle de son optique. La complexité des images est liée à la divergence des aspects sous lesquels on envisage l'objet observé. C'est bien le rôle du clocher aux horizons de Combray, stable et mouvant, unique et multiple. La plupart des procédés stylistiques (comme les doubles visions, les flashbacks, les répétitions dialectiques, les surprises proustiennes, les métaphores, les métonymies et les antithèses, de même que les analogies reposant sur des oppositions) employés plus souvent dans la Recherche que dans Jean Santeuil sont les moyens qui permettent de formuler l'intemporel, d'exprimer la coexistence du passé et du présent où tout peut s'associer et se dissocier à la fois, grâce au mouvement, tout comme dans l'exemple de la madeleine. De même l'aspect rétrospectif de la Recherche autorise à rapprocher ou à contraster subjectivité et objectivité dans des perspectives narratives et temporelles. Comme nous

l'avons vu dans l'analyse des textes, la relativité du passé et du présent naît aussi du point de vue et du mouvement, reliant ainsi deux grands symboles, la madeleine et le clocher, qui n'était encore que des ombres fugitives dans Jean Santeuil.

APPENDICE : LISTE DES PASSAGES RELEVÉS

I. Transpositions textuelles

- Augustin en voyant la mère de **Jean céder à ses caprices, me- surait toute l'importance qu'elle lui attachait**(p.208, l. 13-43).
- Augustin en voyant la mère de Françoise voyant la mère de Marcel monter dans sa chambre, comprend qu'il se passe quelque chose d'extraordinaire (vol.I, p.38, l.1-23)
- Description d'une oie égorgée par Ernestine (p.282, l.10-23).
- Marcel voit Françoise égorger un poulet dans l'arrière-cuisine (vol.I, p.121, l.35-p.122 l.12)
- Jean attribue ses crises et ses sanglots à son état nerveux (p.210, l.9-23)
- Le petit Marcel ne se sent plus responsable de son état nerveux (vol.I. p.38, l.1-23)
- Jean pousse Françoise à l'aveu (p.810, l.12-p.812, l.8)
- Swann pousse Odette à l'aveu (vol.I, p.361, l.42-p.363, l.28)
- La petite phrase de la Sonate de Saint-Saëns écoutée par Jean. (p.817, l.-p.818, l.3).
- Swann écoute la petite phrase de la Sonate de Vinteuil. (vol.I, p,348, l.8-p.349. l.21)

Mémoire involontaire (la mer)
(p.392, l.4-II)

Mémoire involontaire (les pa-
vés) (vol.III, p.866, l.4I-
p.867, l.5)

Pendant une promenade à che-
val, Jean voit les sillages
s'étendre et se nouer comme
de longs fils blancs sur la
mer et il s'arrête pour les
décrire ainsi que le plaisir
qu'il en éprouve (p.397, l.32-
p.399, l.2

les clochers de Martinville,
première joie de la création
littéraire (vol.I, p.180, l.37
-p.181, l.10)

Relation entre Jean et Marie
Kossichef durant les jours
de neige quand ils se ren-
contraient dans un parc pu-
blic aux Champs-Elysées, ac-
compagnés de leur bonne.
(p.252, l.II-42) *

Relation entre Marcel et Gil-
berte Swann durant les jours
de neige quand ils se rencon-
traient dans un parc public
aux Champs-Elysées, accompa-
gnés de leur bonne. (vol.I
p.399, l.7-35) *

II. Passages repris et augmentés

Cadre d'un rêve sur François
se (p.819, l.33-p.822, l.19)*

cadre d'un rêve sur Odette
(vol.I, p.377, l.4I-p.380,
l.42) *

Description du processus de lecture de Jean (p.310, l.24-35) **

Description du processus de lecture de Marcel (vol.I, p.84, l.3-35) **

Ernestine savait se faire apprécier bien qu'elle maltraitait les filles de cuisine (p.282, l.23-40)

Françoise savait se faire aimer, bien qu'elle maltraitait les filles de cuisine (vol.I, p.122, l.12-p.123, l.28)

Inspiration d'artiste dans la nature (p.332, l.25-p.333, l.16.)

Inspiration d'artiste dans la nature (vol.I, p.178, l.19-p.179, l.2)

Jean est seul aux Champs-Élysées à attendre Marie (251, l.24-p.252, l.II)

Marcel est seul aux Champ-Élysées à attendre Gilberte (vol.1, p.397, l.17-p.398, l.4I)

Jean retrouve Marie au salon de Mme Marmet (p.673, l.20-p.674, l.5)

Marcel retrouve Gilberte au salon de Mme de Guermantes (vol.III, p.573, l.8-p.574, l.29)

Jean se sent seul à son arrivée à l'hôtel des Roches-Noires à Trouville (p.356, l.I0-28)

Marcel se sent bien seul arrivé à Doncières. (vol.II, p.70, l.30-p.71, l.I9)

L'odeur d'une serviette lui rappelle son arrivée à la campagne (p.397, 1.17-29)

La raideur et l'empesé d'une serviette lui rappelle son arrivée à Balbec (vol.III, p.869, 1.41-p.869, 1.18)

Mort de Perrotin (p.722,1.35 -p.723, 1.II)

Mort de Swann (vol.III, p.199, 1.6-p.200, 1.35)

Pour la forcer à avouer son vice, Jean amène Françoise à jurer (p.811, 1.8-p.813,1.26)

Marcel force Albertine à avouer son vice en la faisant jurer (vol.III, p.396, 1.1-p.401, 1.13)

Pour se faire embrasser par sa mère, Jean envoie Augustin la chercher(p.205, 1.26 -p.207, 1.10)

Le petit Marcel demande à Françoise d'apporter une lettre à sa mère, afin qu'elle puisse l'embrasser (vol.I, p.27, 1.40-p.30. 1.1)

Première vision que Jean eut de Marie (p.216, 1.24-30)

Première vision que Marcel eut de Gilberte (vol.I, p.140,1.2 -II)

Jean se demande s'il verra Marie ou non aux Champs-Élysées (p.217, 1.7-24)

Marcel doute du temps, avant d'aller voir Gilberte aux Champs-Élysées. (vol.I, p.396, 1.3-1.43)

Résurrection du vieux piano de M. Sandré pendant que Jean écoute la phrase jouée par T.	La petite phrase de Vinteuil rend à Swann les souvenirs du temps où Odette l'aimait (vol.I, p.345, l.8- p.347, l.24)
(p.897, l.28-p.898, l.16)	

Souvenir de la nature (p.397, l.13-29)	Souvenir de la nature (vol.I, p.178, l.19-39)
Voix de la mère de Jean au téléphone (p.359, l.20- p.361, l.21)*	Voix de sa grand-mère au téléphone (vol.II, p.132, l.38- p.136, l.5) *

III. Passages corrigés

Description de l'église de Beg-Meil (p.363, l.16- p.364, l.4)*	Description de l'église de Combray (vol.I, p.59, l.8-42)*
Description des aubépines p.280, l.14-36)	Description des aubépines (vol.I, p.112, l.8- l.33)
Description des lilas (p.278, l.8-25)	Description des lilas (vol.I, p.135, l.29-42)
Description d'Henri (p.253, l.19-p.254, l.4)	Description de Saint-Loup (vol. I, p.729, l.28)

Impressions éprouvées par
Jean à voir Françoise.

(p.816, l.1-33)

Impressions éprouvées par Mar-
cel à voir Albertine endormie
(vol.III, p.359, l.30-p.360,
l.19)

Jean n'arrive pas à se faire
aimer en société (p.692, l.2
-34)

Marcel n'arrive pas à se fai-
re présenter au prince de Guer-
mantes (vol.II, p.649, l.8-
p.650, l.6)

Le coquelicot (p.301, l.13-
43) **

Le coquelicot (vol.I, p.138,
l.32-p.139, l.4) **

Le hasard peut faire une
sensation ressusciter le
passé (p.399-l.3-35)

La mémoire involontaire dé-
pend du hasard (vol.I, p.43,
l.29-p.44, l.35)

L'inspiration se trouve
dans la nature (p.396, l.27
-p.397, l.17)

Marcel cherche son inspiration
dans la nature (vol.III, p.
854, l.36-p.855, l.32)

- Parfois le soir avant dîner à Etreuilles, on jouait dans la chambre de Jean à la lanterne magique, à travers laquelle il aperçoit Barbe-Bleue, Geneviève de Brabant et Golo (p.316, l.13-p.318, l.5)*
- Tous les jours en attendant le dîner à Combray, on distrayait le petit Marcel avec une lanterne magique, à travers laquelle il voyait Barbe-Bleue, Geneviève de Brabant et Golo. (vol.1, p.9, l.8-p.10, l.38)*
- Quand Jean jouait aux barres, Nelly Kossichef, la soeur cadette de Marie, l'envoyait dans le camp de Marie, aux Champs-Elysées (p.218, l.32-p.219, l.9)
- Quand Marcel jouait aux barres, Gilberte l'invitait à venir dans son camp quand ils étaient aux Champs-Elysées (vol.1, p.397, l.1-16)
- Sensations que nous donnent les choses (p.747, l.7-p.748, l.33)
- Sensations que nous donnent les choses (vol.1, p.184, l.18-p.186, l.7)
- Tourments de la jalousie de Jean, renvoyé par Mme S. à minuit (p.751, l.3-p.753, l.23)
- Tourments de la jalousie de Swann, renvoyé par Odette à minuit (p.272 l.26-p.275, l.24)

* : Passages comparés dans les chapitres précédents

** : Passages comparés par Finn, puis Jeannine Paque (voir bibliographie)

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES:

- Bardèche, Maurice. Marcel Proust romancier. Paris: les sept Couleurs, 1971.
- Daniel, Georges. Temps et mystification dans A la recherche du temps perdu. Paris: Nizet, 1963.
- Donzé, Roland. Le comique dans l'oeuvre de Marcel Proust. Paris: Attinger, 1955.
- Feuillerat, Albert. Comment Marcel Proust a composé son roman. New Haven: University Press, 1934.
- Graham, Victor E. The Imagery of Proust. Oxford: Blackwell, 1966.
- Jackson, Elizabeth. L'évolution de la mémoire involontaire dans l'oeuvre de Marcel Proust. Paris: A.G. Nizet, 1966.
- Louria, Yvette. La convergence stylistique chez Proust. Genève: Droz, 1957; Paris, Nizet, 1971.
- Mansfield, Lester. Le comique de Marcel Proust. Paris: Nizet, 1953.
- Marc-Lipiansky, Mireille. La naissance du monde proustien dans Jean Santeuil. Paris: Nizet, 1974.
- Milly, Jean. Proust et le style. Paris: Minard, 1970.
- Mouton, Jean. Le style de Marcel Proust. Paris: Corrêa, 1948.
- Muller, Marcel. Les voix narratives dans A la recherche du temps perdu. Genève: Droz, 1965.
- Raimond, Michel. La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt. Paris: José Corti, 1967.
- Rogers, Brian G. Proust's Narrative Techniques. Genève:

Droz, 1965.

Rousset, Jean. Forme et signification. Paris: Corti, 1962. "Proust", 135-170.

Spitzer, Leo. Etude de style. Paris: Gallimard, 1970.

Tadié, Jean-Yves. Proust et le roman: essai sur les formes et techniques du roman dans A la recherche du temps perdu. Paris: Gallimard, 1971.

Ullmann, Stephen. Style in the French Novel, Cambridge University Press, 1964.

ARTICLES:

Balakian, Anna. "Proust Fifty Years Later". Comparative Literature Studies, 1973.

Barthes, Roland. "Proust et les noms". To honor R. Jakobson. La Haye-Paris. Mouton, 1967. 1, 150-158.

Carassus, Emilien. "L'affaire Dreyfus et l'espace romanesque: de Jean Santeuil à A la recherche du temps perdu". Revue d'histoire littéraire de la France, 1971.

Clarac, Pierre. "Les croyances intellectuelles de Proust", BMP: 1958.

Finn, Michael. "Jean Santeuil and A la recherche du temps perdu: Instinct and Intellect". Forum for Modern Language Studies. New York: 1975.

Genette, Gérard. "Metonymie chez Proust ou la naissance du récit". Poétique 2, 1970.

Genette, Gérard. "Proust et le langage indirect". Figures 2, Paris: Edition du Seuil, 1969.

Girard, Michel. "Le comique dans A la recherche du temps perdu". Mémoire de maîtrise: Paris-Sorbonne, 1969.

Hachez, Willy. "Fiches biographiques des personnages de Proust". BMP: 1965.

Houston, J.P. "Temporal Patterns in A la recherche du temps perdu". French Studies. Oxford. XVI (1962) 33-44-

Le Bidois, Robert. "Le langage parlé des personnages de Proust". Le Français moderne, 1939.

Louria, Yvette. "Recent Studies of Proust's Stylistic and Narrative Techniques": The Romanic Review. New

York: LVIII (April, 1967), pp. 120-126.

Martin-Chaffier, Louis. "Proust et le double 'je' de quatre personnages". Confluences. Paris: (1943). 55-69.

Paque, Jeannine. "De Jean Santeuil à A la recherche du temps perdu: Le coquelicot". Cahiers d'analyse textuelle. Paris: 1964.

Pomeau, René. "Jean Santeuil et le temps retrouvé", Littérature. Paris: 1957.

Suzuki, Michiko. "Le 'je' proustien". BMP. France: 1959.

Vendryes, J. "Marcel Proust et les noms propres". Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet. Paris: Boivin, 1940.