

STUDIA ROMANICA
Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth
nominatae

Redigit J. HERMAN

FASC. IV.
SERIES LITTERARIA

PÉTER EGRI
SURVIE ET RÉINTERPRÉTATION
DE LA FORME PROUSTIENNE
PROUST-DÉRY-SEMPRUN

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN

1969

Notice de l'éditeur

Nous tenons à signaler que certains chapitres de cet ouvrage – que nous avons tenu pourtant à publier en français, en raison de leur intérêt pour un public international – ont déjà été édités en langue hongroise, au cours de ces dernières années.

Il s'agit notamment des chapitres suivants:

“Marcel Proust” = *Egri P.*, Álom, Látomás, Valóság* (Budapest, Gondolat, 1969), chapitre V, pp. 110—174.

“Jorge Semprun” = *ibid.*, chapitre IX, pp. 308—343.

Le chapitre sur Tibor Déry constituera l'une des parties de l'étude “Kafka- és Proust-indítások Déry művészetében”** (sous presse; à paraître dans la collection „Modern Filológiai Füzetek”, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970).

L'ÉDITEUR

*Rêve, Vision, Réalité

**Influence de Kafka et de Proust sur les débuts de Déry

I. MARCEL PROUST

1. La place de Proust entre le réalisme de Balzac et le modernisme de Joyce, d'après ses pastiches et ses critiques

Dans *Pastiches et mélanges*, recueil de ses critiques et de ses autres écrits de jeunesse, Proust publia toute une série de parodies littéraires fort spirituelles. Le prétexte lui en avait été fourni par un escroc nommé Lemoine qui, en 1907, avait soutiré d'énormes sommes à un homme crédule, lui faisant accroire qu'il possédait le secret de la fabrication du diamant. Proust fit des pastiches sur ce thème, rédigés dans le style de Balzac, de Flaubert, de Sainte-Beuve, de Gautier, de Faguet, de Régnier, de Michelet, de Renan et de Saint-Simon. A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, la caricature littéraire est plus qu'une simple raillerie: le fait que l'artiste — le critique — peut s'assimiler les formes traditionnelles et nouvelles les plus diverses, et les travestir par un acte d'imitation exagérée, exprime à la fois la relativité de la forme et montre l'ébranlement des fondements du mode de vie d'où ces formes sont nées.¹

Ainsi, imitant la manière de Balzac, Proust la caractérise et la critique en même temps. «Dans un des derniers mois de l'année 1907, à un de ces 'routs' de la marquise d'Espard où se pressait alors l'élite de l'aristocratie parisienne (la plus élégante de l'Europe, au dire de M. de Talleyrand, ce Roger Bacon de la nature sociale, qui fut évêque et prince de Bénévent), de Marsay et Rastignac, le comte Félix de Vantenesse, les ducs de Rhétoré et de Grandlieu, le comte Adam Laginski, M^e Octave de Camps, lord Dudley, faisaient cercle autour de Mme la princesse de Cadignan, sans exciter pourtant la jalousie de la marquise. N'est-ce pas, en effet, une des grandeurs de la maîtresse de maison

¹ Cf. Proust: *Pastiches et mélanges*; *Frigyes Karinthy* (humoriste et auteur de caricatures littéraires, membre très important de la tendance littéraire hongroise moderne, appelée mouvement «Occident»); *Így irtok ti* (C'est ainsi que vous écrivez); *Joyce*: Ulysse: série de pastiches sur les grands prosateurs anglais; *Th. Mann*: dans le Docteur Faustus: un opéra comique intitulé *Love's Labour's Lost* de Leverkühn sur la pièce de Shakespeare; le travestissement intitulé *Die Wunder des Alls* (les Merveilles de l'Univers); un guignol (*Puppenoper*) intitulé *Gesta Romanorum* et sa fameuse déclaration: «Warum muss es mir vorkommen, als ob fast alle, nein, alle Mittel und Konventionen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugten?» («Pourquoi me semble-t-il que, désormais, presque tous — non, tous les moyens et toutes les conventions de l'art soient bons seulement pour la parodie?») (*Doktor Faustus*. Aufbau Verlag, Berlin, 1956, p. 183.)

— cette carmélite de la réussite mondaine — qu'elle doit immoler sa coquetterie, son orgueil, son amour même, à la nécessité de se faire un salon dont ses rivales seront parfois le plus piquant ornement? N'est-elle pas en cela l'égale de la sainte? Ne mérite-t-elle pas sa part, si chèrement acquise, du paradis social?»² Indication précise du lieu et du temps; l'art de situer la scène dans la réalité sociale, grâce à des coups de pinceau énergiques; tableau mouvementé, groupement dramatique, gros de conflits, des personnages: autant de traits caractéristiques de la manière de Balzac. Ce sont les éléments qui aboutissent ensemble à "ces belles peintures", à "cette réalité selon la vie" des romans de Balzac, qui "fait qu'ils donnent pour nous une sorte de valeur littéraire à mille choses", et que Proust apprécie tant dans son ouvrage intitulé *Contre Sainte-Beuve*.³

Dans la parodie, nous retrouvons également ce foisonnement, ces personnages caractéristiques de la *Comédie Humaine*, dont le retour cyclique est tant loué par Proust dans *A la recherche du Temps perdu*, parce qu'il constitue à ses yeux l'exemple typique de cette peinture, aux vastes contours, propre aux écrivains du XIX^e siècle, et, surtout, à Balzac.⁴

Le pastiche consacré à Balzac formule en même temps les réserves critiques de Proust. La manière compliquée dont est présentée la figure de Talleyrand, les clichés stylistiques, comme "l'élite de l'aristocratie parisienne"; la précision apparente des affirmations hâtives, comme "ce Roger Bacon de la nature sociale", "cette carmélite de la réussite mondaine", éclairent d'un jour satirique cette intensité crue, comme raboteuse, du style et de la manière de peindre que Proust, critique sensible aux détails finement ciselés, a si souvent reprochée à Balzac.⁵

A un autre endroit du pastiche, Proust-Balzac se contente d'évoquer en quelques mots la sonorité spéciale du pas d'Arthez ("en entendant résonner celui de d'Arthez, vous eussiez frémi"), et se borne à remarquer: «Seul pouvait ainsi marcher un sublime génie ou un grand criminel.»⁶ Proust le pasticheur se moque de ce que Proust le critique reproche à Balzac: comme tout le reste, Balzac observe les sentiments aussi du dehors, son style "ne suggère pas, ne reflète pas: il explique".⁷ Cet éloignement critique exprime la différence qui, sur le plan de l'histoire littéraire, sépare la manière de voir de Proust de celle de Balzac.

² Proust: Pastiches et mélanges. Paris, Gallimard, 1919, pp. 11-12.

³ *Id.*: *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*. Paris, Gallimard, 1954, pp. 222-223. Deux chapitres de cet ouvrage sont consacrés à Balzac; leur texte est identique, exception faite de quelques petites suppressions, à celui de «Le Balzac de Monsieur de Guermantes» (Neuchâtel, Ides et Calendes, 1950).

⁴ *Id.*: *A la recherche du Temps perdu*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1954. Vol. III, p. 160.

⁵ *Id.*: Jean Santeuil. Paris, Gallimard, 1951. Vol. I, pp. 52-53. *Contre Sainte-Beuve*, p. 194. Pour le rapport du pastiche de Balzac à la critique que Proust fait de Balzac, cf.: *Walter A. Strauss: Proust and Literature*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1957, pp. 84-105.

⁶ Proust: Pastiches et mélanges, p. 12.

⁷ *Id.*: *Contre Sainte-Beuve*, p. 207.

Cependant, ne se contentant pas de faire la critique de l'art de Balzac, Proust situe cet art du point de vue de sa propre subjectivité.⁸ Et lorsqu'il le qualifie de vulgaire, il juge son prédécesseur à la lumière de l'aristocratie et de sa propre conception esthétique. Les mobiles de la critique sont déterminés dans une grande mesure par la personnalité de celui qui formule le jugement plutôt que par l'objet de la critique. Et lorsqu'il compare l'architecture cyclique de la *Comédie Humaine* à la tétralogie mythique de Wagner (*Les Nibelungen*⁹), Proust rapproche la construction balzacienne arbitrairement des aspirations synthétisantes des artistes de l'époque ultérieure à Balzac. Derrière le parallèle Balzac-Wagner, il est aisé de découvrir sa volonté d'en établir un entre Balzac et lui-même.

Marcel parvient, en effet, à la compréhension de Wagner à travers un thème bien wagnérien de la sonate de Vinteuil. Or, la musique de Vinteuil se rattache étroitement, tout au long de l'action de *A la recherche de Temps perdu*, aux aspirations artistiques de Marcel, aspirations qui naissent, puis se paralysent, pour atteindre à la fin du roman leur plein épanouissement. La relation, déterminée par la répétition des motifs, qui relie les diverses unités structurales de *A la recherche du Temps perdu* les unes aux autres, et aussi à l'ensemble de l'oeuvre, rappelle, en effet, non pas tant la relation entre les divers volumes de la *Comédie Humaine*, mais plutôt l'architecture de la tétralogie de Wagner, voire celle que nous trouvons chez Debussy, modèle en quelque sorte de Vinteuil.

De ces exemples, il ressort clairement que, dans la critique que Proust fait de Balzac, nous devons distinguer l'appréciation subjective de l'art de Balzac et la critique proprement dite. Les réserves critiques peuvent très bien se concilier avec la vérité: il y a toute une série d'observations justes dans tout ce que Proust dit du style de Balzac. L'appréciation subjectivement arbitraire de l'objet de la critique, comme le montre justement la comparaison Balzac-Wagner, est parfois formulée par Proust sous forme d'éloges.

Les trois moments essentiels de la critique de Proust — une sorte de sympathie, provoquée par certains éléments reconnus comme caractéristiques, la distance observée à l'égard de l'objet critiqué et enfin la réinterprétation subjective du phénomène analysé — ne plongent donc pas leur racine uniquement dans l'objet de la critique, mais s'expliquent dans une grande partie par la personnalité du critique même, — ce qui est prouvé par le fait que la nature de la critique reste inchangée même lorsque son objet change.

⁸ Cf. *Bernard de Fallois*: Préface à *Le Balzac de monsieur de Guermantes*. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1950, p. 16. — *Id.*: Préface à *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1952, pp. 37-38. — *Harry Levin*: *Toward Balzac*. Norfolk, New Directions, 1947, p. 62. — *Walter A. Strauss*: *ouvr. cit.*, pp. 103-105.

⁹ Pour le parallèle Wagner-Proust, cf. *Léon Pierre-Quint*: *Marcel Proust*. Sagittaire, 1935, pp. 148, 261. — *Sybil de Souza*: *La Philosophie de Marcel Proust*. Paris, Rieder, 1939, pp. 74-86. — *Georges Cattaui*: *Marcel Proust*. Paris, Juillard, 1952, pp. 191-2, 248.

Voilà ce qui ressort de la critique que Proust fait de Flaubert. Dans le pastiche consacré à l'auteur de *l'Éducation sentimentale*, Proust décrit ainsi les différentes réactions provoquées par l'affaire Lemoine, après avoir présenté d'une manière objective la salle d'audience: "...beaucoup se livrèrent... à la douceur des rêves... Pour les uns, c'était l'abandon de leurs affaires, un hôtel avenue du Bois, de l'influence à l'Académie; et même un yacht qui les aurait menés l'été dans les pays froids, pas au Pôle pourtant, qui est curieux..."

«A certains, les millions ne suffisaient pas; tout de suite ils les auraient joués à la Bourse; et, achetant des valeurs au plus bas cours la veille du jour où elles remonteraient — un ami les aurait renseignés — verraient centupler leur capital en quelques heures. ... Ils n'entreraient pas au Jockey-Club, jugeant l'aristocratie à sa valeur. Un titre du pape les attirait davantage. Peut-être pourrait-on l'avoir sans payer?»

«Mais quelques-uns, en songeant que la richesse aurait pu venir à eux, se sentaient prêts à défaillir; car ils l'auraient mise aux pieds d'une femme dont ils avaient été dédaignés jusqu'ici, et qui leur aurait enfin livré le secret de son baiser et la douceur de son corps. Ils se voyaient avec elle, à la campagne ... Et ils finissaient par ne plus voir que deux grappes de fleurs violettes, descendant jusqu'à l'eau rapide qu'elles touchent presque, dans la lumière crue d'un après-midi sans soleil, le long d'un mur rougeâtre qui s'effritait.»¹⁰

Ce qui saute tout d'abord aux yeux, c'est le penchant à la rêverie des protagonistes de la scène (concrétisé entre autres dans le désir d'obtenir gratuitement une décoration, qui traduit en même temps la haine de Flaubert pour le philistin). Proust qui reproche à Balzac de peindre les sentiments, les émotions, les sensations et les états d'âme "du dehors" au lieu de les saisir "du dedans", apprécie en Flaubert justement la réduction, voire la disparition de la distance traditionnelle que l'écrivain doit prendre par rapport aux phénomènes décrits;¹¹ dans son pastiche aussi, il met l'accent sur le fait que dans la description de rêverie Flaubert part du dedans; en agissant ainsi, Proust trahit une sensibilité d'artiste plus disposé à la rêverie que Flaubert lui-même.

Dans le pastiche en question, nous voyons partout cet "éternel imparfait", temps si cher à Flaubert. En 1919, dans une polémique sur l'art de Flaubert, dans laquelle il défendait son prédécesseur,¹² Proust découvrit avec la perspicacité dictée par une affinité intime le processus grâce auquel l'univers artistique de Flaubert devient statique, immobile, une sorte d'état suspendu.¹³ Dans les

¹⁰ Proust: Pastiches et Mélanges, pp. 21-22.

¹¹ *Id.*: Préface à *Tendres Stocks*, de Paul Morand. Paris, Nouvelle Revue Française, 1923, pp. 25-26.

¹² Cf. Douglas W. Alden: Proust and the Flaubert Controversy. *Romanic Review*, 1937, vol. 38, pp. 230-240.

¹³ Proust: *Chroniques*. Paris, Gallimard, 1927, pp. 198-199. Pour les parallélismes entre le pastiche de Proust sur Flaubert et son analyse du style de Flaubert, cf.: Walter A. Strauss: *ouvr. cit.* pp. 105-123.

premières pages sur lesquelles s'ouvre *A la recherche du Temps perdu*, il a recours lui aussi à l'imparfait pour rendre l'atmosphère de demi-torpeur dans laquelle baignent le lieu, le temps, le personnage et l'action.¹⁴ Expressions du glissement de l'imagination vers l'univers des possibilités, les temps du conditionnel, dont fait également usage l'auteur du pastiche, viennent s'ajouter encore à l'effet de l'imparfait. L'impression ainsi produite est, de temps à autre, brusquement animée par l'apparition d'autres temps de l'indicatif. Le verbe "elles touchent", qui apparaît à l'improviste dans le pastiche, constitue un bel exemple de ce procédé stylistique; et le fait que son emploi n'est pas ici gratuit est prouvé, entre autres, par un passage, du même genre, de *l'Éducation sentimentale*, cité par Proust dans son étude sur Flaubert.¹⁵

Une telle alternance des temps et des modes ne rompt point l'unité et l'homogénéité du style, que Proust considère, par rapport à Balzac, comme une des grandes conquêtes de Flaubert,¹⁶ et qu'il fait valoir en pastichant Flaubert (contrairement à ce qu'il fait lorsqu'il imite le style de Balzac).

Selon Proust, cette unité et cette homogénéité du style remontent, entre autres, au fait que Flaubert s'identifie en quelque sorte aux choses qu'il nous présente, à la suite de quoi les objets qu'il s'efforce de nous montrer, deviennent pour nous réels et présents.¹⁷ Ici encore, analyse du style et pastiche coïncident: les "deux grappes de fleurs violettes descendant jusqu'à l'eau rapide qu'elles touchent presque" sont de tels objets réels et présents. Tout cela sert plutôt à caractériser qu'à critiquer le style de Flaubert. Écrivain de la période qui suivit 1848, Flaubert est plus proche de Proust que de Balzac. Par conséquent, le grossissement, dans le pastiche, de ses qualités stylistiques produit un effet humoristique moins fort que l'exagération des caractéristiques de la manière de Balzac. L'image de la grappe de fleurs violettes descendant jusqu'à l'eau n'est aucunement comique, elle est plutôt belle, et elle pourrait se trouver telle quelle dans une page de Flaubert.

Il y a d'ailleurs dans ce pastiche plus d'une tournure susceptible de produire un effet humoristique et qui trahit des intentions critiques. Ainsi, dans la phrase qui termine le premier alinéa, le mot *pourtant* appartient à la catégorie de ces adverbes qui sont, selon Proust, "toujours placés dans Flaubert de la façon à la fois la plus laide, la plus inattendue, la plus lourde".¹⁸

Le style du pastiche fait nettement ressortir cet éclairage "au défilement continu, monotone" que Proust mentionne également dans son *Contre Sainte-Beuve* lorsqu'il parle du style de Flaubert.¹⁹ Cette diminution de la

¹⁴ Roger Shattuck consacre dans *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time and Recognition* in *A la recherche du Temps perdu* (New York, Random House, 1963) — un chapitre entier à l'analyse grammaticale et stylistique des premières phrases du roman de Proust.

¹⁵ Proust: Chroniques, p. 199.

¹⁶ *Id.*: *Contre Sainte-Beuve*, p. 207; Chroniques, pp. 193-194.

¹⁷ *Id.*: *Tendres Stocks*, pp. 25-26.

¹⁸ *Id.*: Chroniques, pp. 202-203.

¹⁹ *Id.*: *Contre Sainte-Beuve*, p. 207. Plus positivement: Chroniques, p. 194.

luminosité s'exprime non seulement par le ton rêveur, le grand nombre des "ou" et des "peut-être", mais aussi par toute une série d'autres moyens stylistiques. En voici quelques-uns: l'évocation de la tendre immatérialité des fleurs, de la mollesse de leurs grappes, la douce musique de leur couleur violette, la finesse de l'effleurement de l'eau, effleurement qui ne se réalise même pas et qui conjugue le mouvement silencieux de la descente avec l'inaccomplissement; l'atmosphère vaporeuse de l'eau; l'après-midi sans soleil et l'effritement du mur rougeâtre, fait qui, à la fin de la description, prend un accent particulier, un peu gauche et comique, parce qu'il est exprimé par un mot unique qui suit le pronom relatif introduisant une proposition subordonnée inattendue.

Pendant, tout comme dans le cas de Balzac, Proust ne se contente pas de caractériser simplement la manière de Flaubert; dans sa critique, il la situe également selon sa propre subjectivité. Certes, la manière de Flaubert lui étant plus familière, la nature de cette subjectivation se modifie elle aussi: en recréant, à sa propre image, l'objet de sa critique, il n'attribue aucun trait inexistant à Flaubert, il ne cherche pas des analogies qui ne le sont pas. Il se contente d'accuser, d'exagérer dans le sens proustien les caractéristiques de l'art de Flaubert.

Ainsi, les trois dernières courtes phrases du deuxième alinéa dans le passage cité du pastiche appartiennent au nombre de celles que Proust caractérise ainsi en analysant le style de *l'Éducation sentimentale* du point de vue des silences qui coupent les différentes phrases: . . . "un énorme blanc et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades. . . dans Balzac. . . ces changements de temps ont un caractère actif ou documentaire. Flaubert le premier, les débarrasse du parasitisme des anecdotes et des scories de l'histoire. Le premier, il les met en musique."²⁰ Il n'est pas douteux que les silences qui séparent les phrases en question possèdent effectivement une forte charge affective et portent en eux une signification temporelle; d'ailleurs Proust, lui, ne critique apparemment que le parasitisme de l'anecdote, et non pas l'anecdote elle-même. Comme il attribue ce parasitisme aux romans de Balzac, et que dans *A la recherche du Temps perdu* il va encore plus loin que Flaubert dans la voie amorcée par ce dernier, il n'est pas difficile d'apercevoir que, dans la citation ci-dessus, Proust exagère le rôle de la durée subjective, et sous-estime celui de l'anecdote dans les romans de Flaubert.

Cela concorde parfaitement avec le fait qu'à la passivité des personnages de Flaubert — passivité qui constitue effectivement un trait réel des romans

²⁰ *Id.*: Chroniques, pp. 205-206. Pour être exact, faisons remarquer qu'aux silences «musicaux» séparant les trois dernières phrases du deuxième alinéa dans le passage cité du pastiche, ne correspond aucun «blanc» typographique. Mais puisque cette forme typographique serait appelée justement à souligner le silence «musical», le pastiche de Proust et sa critique sur Flaubert vont dans le même sens.

de Flaubert et du pastiche de Proust —, il confère des proportions qui dépassent même celles de la passivité de ses propres personnages. «*L'Éducation Sentimentale* est un long rapport de toute une vie, sans que les personnages prennent pour ainsi dire une part active à l'action.»²¹

De cette sous-estimation exagérée de l'activité, réellement réduite, des personnages de Flaubert, il découle naturellement, tant dans le pastiche que dans sa critique, une sous-estimation exagérée, impressionniste, de l'action, sans cela assez mince, des romans de Flaubert. «...ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée.»²² Cette assimilation quasi irrationnelle des objets et des personnes dans la première impression constitue effectivement un élément important de la méthode impressionniste et psychologue de Proust, mais elle ne doit en aucun cas être considérée comme une caractéristique générale de la prose réaliste de Flaubert — effectivement impressionniste par moment.²³

L'application des exigences de la méthode proustienne au style de Flaubert aboutit plus d'une fois à des appréciations simplement injustes. «... Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore. Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants. ... Mais, Flaubert, si au lieu de ses personnages c'était lui qui avait parlé, n'aurait pas trouvé beaucoup mieux.»²⁴ La métaphore surmontant subjectivement le temps, le dotant, comme par enchantement, d'une durée éternelle, constitue l'art poétique stylistique du dernier chapitre du *Temps retrouvé*. Le style de Proust est caractérisé, entre autres, par le luxe de métaphores et d'images dont il embellit le langage naturel de ses personnages. L'absence d'un tel procédé n'est pas une insuffisance du style flaubertien mais tout simplement une de ses caractéristiques. La métaphore proustienne est effectivement d'une beauté émouvante. Mais cela ne signifie pas du tout que la métaphore non proustienne de Flaubert ne soit pas "réellement belle".

Dans le cas de Flaubert comme dans celui de Balzac, le mérite de la critique de Proust ne se réduit pas au fait qu'il équilibre sagement la sympathie que lui inspire son affinité avec leur oeuvre, et l'appréciation critique qui précise la distance le séparant de ces deux écrivains. Ce qui nous paraît significatif avant tout, c'est que les deux critiques nous révèlent, chez Proust, une seule et même ambivalence dans la vision du monde et dans le comportement: d'une part,

²¹ *Id.*: *ibid.*, pp. 198 et 199.

²² *Id.*: *ibid.*, p. 196.

²³ Cf.: *Walter A. Strauss*: *ouvr. cit.*, p. 110.

²⁴ *Proust*: *Chroniques*, pp. 193-194.

ses éloges comme ses objections visent à saisir avec objectivité l'objet de sa critique, d'autre part, les mêmes louanges et les mêmes reproches placent cet objet dans les perspectives de sa propre subjectivité. Cette ambivalence caractérise en général Proust, et, dans la littérature universelle, lui assigne une place entre ses prédécesseurs qui usent de procédés réalistes, concrets, objectifs, et la génération future d'auteurs subjectivistes, abstraits et décadents. La véritable nature de l'oeuvre de Proust peut être comprise à la lumière de celles de Balzac et de Joyce. Cela ne veut point dire, d'ailleurs, que nous voulions mesurer l'importance de l'oeuvre proustienne à l'aide de celles de Balzac et de Joyce. Proust est, en effet, un créateur trop original et trop grand pour ne pas plonger ses racines dans la société et dans l'histoire contemporaines. Mais c'est justement le caractère de transition de l'époque située entre la Commune de Paris et la première guerre mondiale, ainsi que la manière subjective et même abstraite, non exempte d'aristocratie, dont Proust conçoit cette époque, qui nous conduisent nécessairement à interpréter l'art proustien — art à deux visages, et pourtant autonome — à la lumière des deux oeuvres que nous venons de mentionner. *Le Rouge et le Noir*, *Illusions perdues*, *l'Éducation sentimentale*, *A la recherche du Temps perdu* et *Ulysse*, expriment — justement parce qu'ils sont des chefs-d'oeuvre de valeur universelle — le processus historique de l'évanouissement des illusions de la bourgeoisie, processus qui a commencé après la Révolution française de 1789, pour atteindre, à travers les étapes de 1848 et de 1870, à son aboutissement en 1914. Mais chacune de ces oeuvres exprime ce processus à sa manière. De plus en plus, ce qui est un thème chez Stendhal comme chez Balzac, devient une attitude littéraire, une conception du monde; poussée jusqu'à l'abstraction il devient le reflet du sort de l'humanité, il s'élargit en un contenu fondamental pour devenir le principe même de la mise en forme.

Il est possible d'énumérer les points de repère qui déterminent la position intermédiaire occupée par Proust dans l'histoire de la littérature universelle: d'une part le capitalisme en voie de formation, de l'autre l'impérialisme; le terrain volcanique, la force de transformation des révolutions de 1789, de 1830 et de 1848, et de l'autre côté les guerres mondiales impérialistes;²⁵ la bourgeoisie se dressant contre le régime féodal d'abord, ensuite contre ses survivances, pour se défendre finalement contre le socialisme; la tension morale entre la conception du monde du *citoyen* et la réalité bourgeoise, et d'autre part la désillusion causée d'abord par la réalité, puis par la conception

²⁵ *Finnegans Wake*, l'oeuvre la plus caractéristique de Joyce, sorte de condensé des aspirations de sa vie, a été écrite entre 1923 et 1939. La première guerre mondiale a sans doute influencé, dans une grande mesure, la composition de *A la recherche du Temps perdu*, mais moins que celle d'*Ulysse* ou, sur un autre plan, celle de *la Montagne magique*. La différence entre la première forme, de 1912, de *A la recherche du Temps perdu* et l'oeuvre définitive, tout en étant considérable, n'est pourtant pas aussi importante que celle qui existe entre les nouvelles originales d'avant la première guerre dont sont sortis *Ulysse* et *la Montagne magique* et les oeuvres définitives (1922, resp. 1924).

du monde elle-même; activité et passivité sociales; critique du régime bourgeois et désespoir sur le sort de l'humanité; expérience directe du monde, et d'autre part observation de la réalité vue à distance et du dehors; opposition à certains aspects de la réalité, et volonté de se détourner de l'ensemble de la réalité; réalisme et anti-réalisme. L'esprit de suite dans le comportement de Proust écrivain et son importance du point de vue de la littérature universelle consistent dans le fait qu'il a tiré de sa position socialement et historiquement déterminée entre Balzac et Joyce, les conclusions qui s'imposaient pour son art, qu'il en a tiré le message de son oeuvre, et comme par enchantement, sa forme.

C'est pourquoi son *A la recherche du Temps perdu* n'est ni la *Comédie Humaine* ni l'*Ulysse* de son époque, bien qu'il ne soit étranger ni à l'un ni à l'autre. La mesure qui peut être appliquée à son oeuvre, c'est la réalité de son époque — et non pas de l'époque de Balzac ou de Joyce — et la manière dont il traite cette réalité. L'analogie entre lui, d'une part, et Balzac et Joyce, de l'autre, ne doit servir qu'à nous permettre de mieux comprendre la position intermédiaire de son oeuvre, position que nous avons essayé de définir; elle doit donc être comparaison et non pas identification.

2. Dualité de l'art proustien, vue par la critique littéraire

Cette ambivalence de l'art proustien a fourni l'occasion à ses critiques de souligner, en analysant son oeuvre, tantôt l'aspect tourné vers Balzac, tantôt celui qui rappelle Joyce, de mettre en relief un aspect au détriment de l'autre, et aussi de la vérité entière, négligeant souvent même la fidélité à l'original. Nous n'en devons pas moins faire remarquer que cela ne les a pas empêchés d'ajouter, malgré cette partialité, et parfois justement grâce à elle, des traits caractéristiques et authentiques au véritable portrait du romancier.

L'aspect balzacien de ce portrait critique ne sert pas toujours à évoquer Balzac lui-même, bien qu'il ne cesse de nous rappeler la présence, dans l'oeuvre proustienne, de la représentation réaliste traditionnelle qui a atteint son sommet dans l'oeuvre de Balzac. Selon Robert Dreyfus, aucun écrivain français depuis Balzac n'a créé autant de personnages vivants que justement Marcel Proust.²⁶ Ramon Fernandez compare l'univers social de Proust à celui de Balzac.²⁷ En analysant l'aspect social de *A la recherche du Temps perdu*, Pierre Abraham croit retrouver dans la critique sociale de Proust l'héritage balzacien qui, à son avis, apparaît le plus clairement dans *le Côté de Guermantes*.²⁸ Lunatcharski

²⁶ Robert Dreyfus: Souvenirs sur Marcel Proust. Paris, Bernard Grasset, 1926. Cf.: Pál Réz: Proust. Irodalomtörténeti Kiskönyvtár (Petite Bibliothèque d'Histoire littéraire), n° 9. Budapest, Gondolat, 1961, pp. 103-104.

²⁷ Ramon Fernandez: La vie sociale dans l'oeuvre de Marcel Proust. Introduction par Charles Daudet: Répertoire des personnages de «A la recherche du temps perdu». Paris, Gallimard, 1928.

²⁸ Pierre Abraham: Proust. Recherches sur la création intellectuelle. Paris, Rieder, 1930, pp. 50-57. Cf.: Harry Hevin: Balzac et Proust. Hommage à Balzac. Paris, Mercure de France, 1950, pp. 281-308.

appelle la méthode employée dans *A la recherche du Temps perdu* subjectivisme rationaliste et réaliste, et cherche dans le roman l'empreinte de l'époque, la re-création artistique de la vie dans toute sa richesse vibrante, et aussi l'héritage de la littérature française du XVII^e siècle.²⁹ Emeric Fiser pense qu'à l'exception du *symbole dynamique*, le roman de Proust est plus intimement apparenté à l'oeuvre de Balzac ou de Saint-Simon qu'à celui des symbolistes.³⁰ Selon Fernand Gregh, la vision sociale de Proust remonterait à Pétrone et à Balzac.³¹ Jean-François Revel découvre dans la satire sociale de Tolstoï une des sources de la peinture que Proust fait de la bourgeoisie et de l'aristocratie.³² Antal Szerb (historien de la littérature hongroise et mondiale et en même temps historien des idées, qui, dans des ouvrages publiés entre les deux guerres, donne la preuve d'une vaste culture européenne et d'une estime toute particulière pour le roman français et anglais du XX^e siècle), en comparant le sujet et la vision sociale de l'oeuvre de Proust à ceux de Balzac affirme: «Quant à son sujet, le roman de Proust veut être un tableau complet de la vie française, un *tableau des moeurs* (en français dans le texte), comme l'oeuvre de Balzac; c'est la somme de la France d'avant, pendant et immédiatement après la guerre. Pour la peinture de la société, le roman de Proust dépasse également ses prédécesseurs. La plupart de ces derniers concevaient, en effet, la société comme une somme d'individus et essayaient de présenter les communautés sociales à travers le destin de personnages typiques. Aucun d'entre eux n'eut comme lui l'intelligence de l'aspect "société" de la société, à savoir des relations sociales (et non sentimentales)... Aussi Proust ne se contente-t-il pas de peindre l'une après l'autre les différentes couches, il s'efforce d'analyser avec maîtrise ces couches... dans leurs rapports mutuels... Dans le tableau d'ensemble que nous offre Proust, chaque classe sociale est à sa place... Cependant, au centre du roman, il y a une seule classe sociale, avec son destin: l'aristocratie française.»³³ Mihály Babits (poète et romancier hongrois moderne, de talent remarquable et d'orientation occidentale, auteur d'une histoire de la littérature européenne) voit dans *A la recherche du Temps perdu* une *Comédie humaine* réalisée au moyen de méthodes nouvelles, oeuvre qui, pour sa plénitude encyclopédique, dépasse peut-être même celle

²⁹ Anatoli Vassilévitch Lunatcharski: Marcel Proust. Préface à l'édition russe de *Swann*. Leningrad, Vremia, 1934. Cf. *Pál Réz*: ouvr. cit., pp. 102-103.

³⁰ Emeric Fiser: *La Théorie du symbole littéraire et Marcel Proust*. Paris, Corti, 1941, p. 223. D'autres chercheurs soulignent les traits symbolistes de Proust avec plus de vigueur. Cf. *Georges Cattaui*: ouvr. cit., pp. 15, 179-202.

³¹ Fernand Gregh: *Mon amitié avec Marcel Proust*. Paris, Bernard Grasset, 1958. Cf.: *Pál Réz*: ouvr. cit., p. 105. — Albert Thibaudet: *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris, Librairie Stock, 1936, pp. 535-6. — *George Cattaui*: ouvr. cit., p. 100. — Léon Guichard: *Introduction à la lecture de Proust*. Paris, Librairie Nizet, 1956, p. 49.

³² Jean-François Revel: *Sur Proust. Remarques sur «A la recherche du Temps perdu»*. Paris, Julliard, 1960. Cf.: *Pál Réz*: ouvr. cit., p. 106.

³³ Antal Szerb: *Hétköznapi és csodák (Jours ouvrables et miracles)*. Romans français, anglais, américains et allemands après la guerre mondiale. Budapest, Révai, s. a. (1936), pp. 77-78.

de Balzac. «Proust ne brosse pas un panorama comme Balzac, il descend dans les profondeurs. Sa manière de voir est celle du microscope Or, l'univers intérieur de l'homme est microscopique. La dimension de l'âme n'est ni la largeur ni la longueur, mais la profondeur. Le roman de Proust se meut dans cette dimension lorsqu'il peint l'homme et la société et, comme un tout monumental, il peut être considéré, et peut-être même avec plus de raison que la *Comédie humaine*, comme le grand miroir encyclopédique de l'époque.» Cette opinion, Babits y revient ailleurs: Proust est «un nouveau Balzac, il est à la fois la chronique et l'encyclopédie de son siècle», «un vrai grand écrivain, comme les grands anciens», en qui «un esprit nouveau se manifeste et des inspirations efficaces opèrent leur magie», un auteur «moderne... tout à fait inédit!»³⁴. Selon Pál Réz, «nous ne devons pas dire que le roman de Proust soit plus pauvre en action que les grandes oeuvres de la littérature universelle, p. ex. *l'Éducation sentimentale*. C'est une véritable «histoire» qui contient tout ce qu'il faut pour que ce soit un roman d'évolution mais il peut également être considéré comme un tableau de moeurs, ou bien une vaste analyse de la vie, un thème qui permet de prouver des thèses... C'est une illusion d'optique que de voir et d'affirmer que le roman de Proust manque d'action, et plus qu'une illusion, c'est une erreur dangereuse d'affirmer qu'après Proust, le roman moderne doit nécessairement aboutir à une méthode analytique exempte de tout événement, au culte du détail sans action».³⁵ «Il avait soutenu des luttes fréquentes et dures contre l'ombre de Balzac. Dans sa jeunesse, il l'a lu avec une curiosité avide, il polémisait avec lui, souvent sur le ton de l'ironie, pour finalement revenir à lui.»³⁶ «Proust est le premier écrivain à avoir placé le temps consciemment au centre de son roman, non seulement comme une méthode, un moyen, mais aussi comme un thème; non seulement comme une théorie susceptible de déterminer les principes de la composition et de la peinture des caractères, mais aussi comme objet à examiner. Comme Balzac, qui est intrigué et obsédé par le pouvoir de l'argent et par son rôle dans la société humaine, et qui fait accepter sa thèse justement en montrant la vérité et l'efficacité des mêmes lois humaines et sociales, étudiées chaque fois dans des circonstances différentes, Proust examine lui aussi sous tous les aspects la réalité psychologique du temps.»³⁷ «Le roman de Proust ne marquait, d'aucune manière, la mort d'un genre, ni même le commencement de son agonie. Après le roman français du tournant du siècle, conservateur pour la forme, sans prétention quant à son message (Bourget, Loti, Hervieu, etc.), il engage le roman dans de nouvelles voies pour l'enrichir. Après plus de quarante ans, nous

³⁴ Mihály Babits: *Az európai irodalom története* (Histoire de la littérature européenne). Budapest, Nyugat, s. a. (1936), p. 693. — Mihály Babits: *Magyar Proust* (le Proust hongrois). Nyugat, 1937, I, pp. 247-248.

³⁵ Pál Réz: *ouvr. cit.*, pp. 92-93.

³⁶ *Id.*: *ibid.*, p. 103.

³⁷ *Id.*: *ibid.*, p. 129. Cf.: *Georges Cattaui*: *ouvr. cit.*, pp. 203-76.

avons l'impression que Proust n'a point renié les formes traditionnelles et que ce qui, lors de son apparition, semblait tout à fait inédit, ne l'était qu'en partie, remontant pour une bonne part justement aux conquêtes des grands romanciers français du siècle dernier, tout comme à la richesse des *Mémoires* de Saint-Simon, ou aux lettres de Madame de Sévigné.»³⁸ Selon Mihály Sükösd, «dans *A la recherche du Temps perdu*, nous voyons aujourd'hui une des dernières grandes performances du réalisme du XIX^e siècle...»³⁹

D'autres critiques soulignent au contraire — souvent avec exagération — ce qui, dans Proust, annonce le roman décadent d'avant-garde, ce qui annonce Joyce. André Maurois, André Gide et Ortega y Gasset trouvent tout à fait insignifiante l'action du roman de Proust.⁴⁰ Arnaud Dandieu pense que la méthode associationniste employée par Proust dans les épisodes qui se déroulent à l'état de veille, correspond à celle qu'il utilise dans la description des rêves. Les chapitres objectifs sont des rêves à l'état de veille.⁴¹ Selon l'opinion de Noël Martin-Deslias, le narrateur vit dans une sorte de rêve où se mêlent le réel et l'imaginaire,⁴² tandis que William Stewart Bell affirme que l'objectif et la technique de Proust ne peuvent être comparés à ceux de Balzac parce qu'il «introduit le rêve et la technique qu'il en extrait dans tous les éléments du roman *A la recherche du Temps perdu*. Cette manière de voir onirique concilie le monde extérieur avec le monde intérieur pour créer ainsi l'unité synthétique du roman. L'oeuvre entière est une série de rêves alternants, véritables ou se déroulant à l'état de veille.»⁴³ Tout cela caractérise fort bien — l'*Ulysse* de Joyce.

Samuel Beckett, ancien ami de Proust, membre du cercle spirituel dont s'entourait l'écrivain français, critique enthousiaste de *Finnegans Wake* et continuateur, dans le sens d'un pessimisme extrême, des aspirations d'avant-garde du romancier français, interprète l'oeuvre proustienne tout à fait selon les normes de l'art beckettien. A son avis, dans *A la recherche du Temps perdu*, seuls l'inconscient, l'impression, le vécu, dégagés de leur enveloppe causale,

³⁸ *Id.* : *ibid.*, pp. 176-177.

³⁹ Mihály Sükösd : Franz Kafka. Irodalomtörténeti Kiskönyvtár (Petite Bibliothèque d'histoire littéraire), n° 31. Budapest, Gondolat, 1965, p. 146.

⁴⁰ Le terme de «décadence» est utilisé ici dans le sens que lui donne Lukács (et non dans son acception jdanovienne). Il désigne la tendance qui — au lieu de la moderniser — veut dissoudre l'unité organique, artistique du phénomène et de l'essence — unité dont la forme diffère suivant l'époque, l'oeuvre et l'artiste. Dans notre conception, *Finnegans Wake* de Joyce est une manifestation de cette tendance. — Cf. : André Maurois : *A la recherche de Marcel Proust*. Paris, Hachette, 1949. — André Gide : *Incidences*. Paris, Gallimard, 1924. — *Id.* : *Divers*. Paris, Gallimard, 1931. — *Id.* : *Journal I-II*, Paris, Gallimard, 1939, 1954. — José Ortega y Gasset : *Le Temps, la distance et la forme* chez Marcel Proust. Hommage à Marcel Proust, Les Cahiers Marcel Proust, I, Paris, Gallimard, 1927.

⁴¹ Arnaud Dandieu : *Marcel Proust, sa révélation psychologique*. Paris, Firmin-Didot, 1930, p. 127.

⁴² Noël Martin-Deslias : *L'Idéalisme de Marcel Proust*. Paris, Nagel, 1952 ; p. 56.

⁴³ William Stewart Bell : *Proust's Nocturnal Muse*. New York and London, Columbia University Press, 1962 ; pp. 187, 266 et 267. Cf. : *Id.* : *ibid.*, pp. 186-264, 269. — Georges Cattaui : *ouvr. cit.*, p. 107.

spatiale et temporelle rationnelle et objective, possèdent leur propre réalité, l'objet extérieur, tout en étant «incorporable», reste insaisissable pour l'homme; le monde est l'extrapolation de la conscience individuelle. La souffrance de l'existence véritable comme source de l'art s'oppose à la monotonie ennuyeuse des habitudes; la solitude de l'homme est irrémédiable; nous ne pouvons connaître personne, et personne n'est capable de nous connaître; et si Proust explique ses personnages, il le fait uniquement pour nous faire comprendre à quel point ils sont inexplicables; l'homme assume le tragique de son destin en même temps que le péché originel de sa naissance; l'art est indépendant de la morale et de la volonté; lorsque le sujet se délivre de la volonté, l'objet se dégage de la causalité; relativisme, impressionnisme et anti-intellectualisme remontent à la même source; pour Proust, la qualité de la langue est plus importante que n'importe quel système moral ou esthétique et tout cela prouve que l'art réaliste est une supercherie grotesque.⁴⁴

Dans de nombreux parallèles, établis par les historiens de la littérature, le nom de Joyce est, en effet, associé à celui de Proust. R. Koskimies apparente le roman de Proust à *Ulysse* du point de vue de la manière dont, sur la plan artistique, la durée subjective bergsonienne y est comprise.⁴⁵ Harry Slochower analyse la technique «régressive» de Proust et de Joyce, technique du repliement du temps.⁴⁶ Dans l'oeuvre de Proust et de Joyce entre autres, le R. P. Blackmur étudie les thèmes analogues de la décadence morale, culturelle et religieuse.⁴⁷ Chsarlès Neider analyse également l'oeuvre de Proust et de Joyce; il voit dans ces deux écrivains les peintres modernes du complexe Oedipe; Proust veut descendre au fond du présent, Joyce, lui, fouille les profondeurs du mythe linguistique.⁴⁸ William York Tindall compte entre autres Proust et Joyce parmi les grands créateurs représentatifs du XX^e siècle, ceux qui construisent des mondes symboliques à partir d'éléments symboliques.⁴⁹ H. Schiefele étudie l'importance de la conception psychologique freudienne dans les oeuvres de Proust, de Joyce et de Thomas Mann.⁵⁰ Erich Heller range Proust et Joyce parmi les artistes qui expriment la complexité récemment découverte de la vie

⁴⁴ *Samuel Beckett: Proust*. New York, Grove Press, Londres, Evergreen Books, 1931, pp. 3, 7, 8, 9, 16, 46, 47, 49, 55-59, 61-69. Cf.: *Léon Pierre-Quint: ouvr. cit.*, pp. 362-8.

⁴⁵ *R. Koskimies: Theorie des Romans*. Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Helsinki, 1936. Sarja 1. ser. B. Nid. 1. Tom XXXV; p. 162.

⁴⁶ *Harry Slochower: No Voice Is Wholly Lost. Writers and Thinkers in War and Peace*. Londres, Dennis Dobson, 1946; p. 153.

⁴⁷ *R. P. Blackmur: The Jew in Search of a Son*. Virginia Quarterly Review, vol. XXIV, Winter, 1948; pp. 96-116.

⁴⁸ *Charles Neider: The Artist as Bourgeois. The Stature of Thomas Mann*. Londres, Peter Owen, 1951; p. 357. — *Georges Cattaui* rappelle plus d'une fois que Proust a préparé la voie pour Joyce. Cf.: *Georges Cattaui: ouvr. cit.*, pp. 22, 198, 216, 271.

⁴⁹ *William York Tindall: The Literary Symbol*. New York, Columbia University Press, 1955; p. 3.

⁵⁰ *H. Schiefele: Freuds Bedeutung für die Kunstbetrachtung: Marcel Proust, James Joyce und Thomas Mann*. F. Riemann (Hrsg.) Lebendige Psychoanalyse. Munich, 1956.

sous une forme également complexe.⁵¹ Galvano della Volpe voit en Proust et Joyce, tout comme en Kafka et en Eliot, des écrivains décadents, tout en les tenant en même temps pour des réalistes «apocalyptiques-pessimistes».⁵² Dans son livre écrit avec Marvin Magalaner, Frederick R. Karl cite comme un trait commun à Joyce, Mann, Proust, Gide et Conrad le fait que l'impassibilité de l'artiste va de pair, chez eux, avec une identification presque complète à leur sujet et à leur héros. Il parle également de l'architecture gigantesque de Proust, de Joyce et de Mann.⁵³ En citant les exemples de la crise du roman pendant les années vingt, Gunilla Bergsten mentionne Proust et Joyce.⁵⁴ Selon B. Soutchkov, Proust, Joyce et Kafka représentent tous les trois la décadence bourgeoise.⁵⁵

Dans leur diversité polémique, ces opinions souvent diamétralement opposées les unes aux autres sont loin de soutenir les thèses des auteurs cités.⁵⁶ Tout compte fait, il ne s'en dégage la priorité d'aucune des interprétations qui veulent ramener l'oeuvre proustienne soit à Balzac soit à Joyce, elles assignent plutôt une place médiane à l'art du romancier français. Elles militent en faveur de l'opinion selon laquelle la place de Proust dans la littérature mondiale est entre Balzac et Joyce non seulement lorsqu'il fait lui-même oeuvre de critique, mais aussi, et même avec une netteté encore plus grande, lorsqu'il est lui-même l'objet de la critique.

⁵¹ *Erich Heller: The Ironic German. A study of Thomas Mann.* Londres, Secker and Warburg, 1958; pp. 19-22.

⁵² *Galvano della Volpe: Critica del gusto.* Milan, Feltrinelli, 1960; pp. 260-263.

⁵³ *Frederick R. Karl-Marvin Magalaner: James Joyce. Life. A Reader's Guide to Great Twentieth Century English Novels.* Londres, Thames and Hudson, 1961; pp. 208, 214.

⁵⁴ *Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans.* Stockholm, Svenska Bokförlaget (Bonniers, 1963. *Studia Litterarum Upsaliensia*, 3) p. 136.

⁵⁵ *B. Soutchkov: Réalnost i roman. Litératournaïa Gazéta*, 31 août 1963, n° 105.

⁵⁶ Il va sans dire que les critiques de Proust peuvent profondément différer entre eux quant à leurs intentions. L'interprétation de Proust à partir de Balzac relève d'un certain conservatisme chaque fois que la critique attribue un rôle plus important, dans *A la recherche du Temps perdu*, aux éléments traditionnels; elle recèle, par contre, du subjectivisme lorsqu'on veut voir dans le roman de Proust une réplique de la *Comédie humaine*, dans un esprit plus moderne. La mise en parallèle de Proust avec Joyce peut signifier une subjectivation — avantageuse ou désavantageuse — de Proust, la constatation d'une parenté réelle, etc.

3. Esthétique de A la recherche du Temps perdu

Ce caractère intermédiaire de l'art de Proust se manifeste avec une netteté particulière dans la théorie esthétique qui préside à son roman. La conception esthétique de Balzac est caractérisée par la volonté de saisir la réalité sociale entière comprise dans sa marche historique, dans son essence, de façon concrète. Dans la préface de la *Comédie humaine*, dans la manière dont il développe les principes artistiques de Scott, dans le jugement qu'il formule sur Stendhal comme dans la façon dont il incorpore les différents motifs de ce jugement dans les *Illusions perdues*, nous voyons ce geste de rapace avec lequel Balzac essaie d'embrasser la totalité du monde.⁵⁷ De plus, la conception littéraire de Balzac est objective et concrète non seulement sur le plan conceptuel, mais aussi sur le plan artistique. Les principes artistiques de d'Arthez s'intègrent tout à fait organiquement dans les *Illusions perdues*, et la distinction de la littérature des idées de celle des images — un des points de vue qui dicte le jugement de Balzac sur Stendhal — constitue un élément caractéristique, dramatique, de la volte-face de Lucien de Rubempré, écrivain déclassé devenu journaliste, modèle des girouetteries prestes, sans principes, si fréquentes dans les milieux journalistiques de l'époque.

L'esthétique de Joyce devient, par contre, de plus en plus subjective et abstraite. Dès le roman autobiographique de Joyce, elle se place sous le signe de l'auto-expression solitaire et du sentiment esthétique statique qui, au lieu de le saisir, veut renier le monde, bien qu'elle exprime encore une révolte contre les conditions provinciales du début du siècle. Mais la théorie que, dans *Ulysse*, Stephen Dedalus se forge pour expliquer Hamlet, relève uniquement de son propre problème, du rapport entre père et fils, et il donne ainsi une dimension subjective au thème de Hamlet, si riche en réalité, et réduit par lui à ce seul motif. Mais ce faisant, Dedalus ne croit pas lui non plus à la vérité de sa théorie qui constitue une sorte de poids mort intellectuel dans le roman et devient par conséquent abstraite non seulement du point de vue du contenu, mais aussi de celui de l'expression artistique.

Entre Balzac et Joyce, Proust occupe une situation paradoxale. Héritier et successeur de Balzac, il ne veut pas renoncer à la peinture la plus complète possible des phénomènes et des lois du monde tombant sous ses sens, ni, à plus forte raison, à celle de l'univers social de l'homme. Mais il est en même temps précurseur de Joyce, il ne peut se soustraire aux courants qui, de la représentation objective et concrète de la réalité sociale, l'entraînent vers la dissolution subjective et abstraite de cette réalité. Le problème esthétique fondamental qui se dégage de son oeuvre est donc de savoir comment on peut représenter, tout en ne les représentant pas dans leur pleine objectivité, le monde contemporain,

⁵⁷ Cf. György Lukács: Balzac, Stendhal, Zola. Budapest, Hungária (1949); pp. 107-137. *Id.*: A történelmi regény (le Roman historique). Budapest, Hungária (1947); pp. 60-63, 117-118.

la réalité telle qu'elle se présente à l'artiste, les déterminants essentiels de l'homme. Ou, si l'on veut prendre l'autre aspect du problème : comment on peut exprimer l'univers du moi « libre » et « pur » dans le sens de l'affranchissement des liens sociaux et du milieu donné, de manière que cet univers reste, malgré cela, réel.

Proust ne cessa, pendant toute sa vie, d'œuvrer à la mise au point de sa conception ; sa théorie apparaît, de temps à autre, sur les pages de *A la recherche du temps perdu*, pour aboutir, dans le dernier chapitre du *Temps retrouvé* — dont le titre exprime déjà l'arrivée à bon port — à sa synthèse. Une des pierres angulaires de cette conception est la nature particulière des souvenirs. La singularité de l'action de se souvenir reçoit du moins autant de relief que l'action elle-même. Car, en affirmant que *A la recherche du Temps perdu* est le roman de la fixation des souvenirs, nous n'aurons pas, de loin, indiqué la véritable particularité de cette oeuvre, puisque, exception faite de certains domaines de la poésie, tout écrivain digne de ce nom se sert de ses propres souvenirs pour obtenir les mélanges de couleurs désirés et ne peint jamais directement d'après nature. Nous sommes donc plus près de la vérité si nous ajoutons que Proust évoque le passé en tant que passé. Mais, contrairement au dramaturge, c'est bien ce que font tous les romanciers, Balzac y compris. Nous devons donc continuer de resserrer le cercle : Proust ne se contente pas de construire son oeuvre à partir de la matière de ses souvenirs, à partir du passé, mais il va plus loin, il intègre ses souvenirs dans l'oeuvre en les faisant figurer justement comme des souvenirs. Mais, n'est-ce pas ainsi qu'agissent tous les mémorialistes ? En quoi donc Proust diffère-t-il d'eux ? La caractéristique particulière de la manière proustienne de se souvenir consiste à fixer les souvenirs comme une surprise, plus encore, comme un émerveillement semblable à une révélation heureuse produit en nous par la résurrection du passé grâce à l'activité inconsciente de la mémoire. C'est cette mémoire involontaire qui, dans l'ouverture de son roman, fait surgir comme par enchantement Combray, théâtre sombré dans le passé des moments délicieux d'autrefois, grâce au goût de la madeleine trempée dans une infusion ; c'est également elle qui, dans le dernier mouvement de l'oeuvre, dégage, de souvenirs enterrés, l'image du baptistère de l'église Saint-Marc de Venise, lorsque, dans la cour de l'hôtel de Guermantes, Marcel pose les pieds sur deux pavés inégaux, comme autrefois, dans le Baptistère sur deux dalles inégales ; c'est elle qui fait remonter d'un passé profondément enterré les vagues de chaleur, l'odeur de la fumée de la locomotive, apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forestier, le spectacle d'une rangée d'arbres éclairée à demi par le soleil, le bruit de marteau des ouvriers qui réparent des roues de wagon, en un mot, le souvenir considéré comme évanoui pour toujours du voyage de Marcel à Paris, lorsque dans le salon-bibliothèque de l'hôtel de Guermantes il attend seul l'arrivée de la duchesse et tout d'un coup, il entend que dans une chambre voisine un domestique cogne involontairement une cuiller contre une assiette ;

c'est aussi elle qui fait passer une vision d'azur devant ses yeux, pure et saline, gonflée en mamelles bleuâtres, de la côte de Balbec, lorsque Marcel, après avoir pris quelque petits-fours et un verre d'orangeade, s'essuie la bouche avec une serviette qui a le même genre de raideur et d'empesé, que la serviette de l'hôtel de Balbec.⁵⁸

L'image-souvenir proustienne, provoquée involontairement par quelque impression physique et dégagée du subconscient, répond de façons multiples aux exigences paradoxales de l'esthétique proustienne. Dans l'image-souvenir le geste qui consiste à rapprocher et à éloigner la réalité, geste double et contradictoire, s'équilibre en quelque sorte. En tant que réalités présentes, la madeleine trempée dans une infusion, le baptistère de l'église Saint-Marc de Venise, la rangée d'arbres ensoleillée ou le premier jour passé à Balbec ne lui ont, de loin, causé la même joie que plus tard, lorsque, dans le salon-bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, ils remontent en surface, sous forme de souvenirs. Le spectacle de la rangée d'arbres était même particulièrement ennuyeux pour Marcel, qui se rendait alors à Paris; tout en sachant qu'il voyait quelque chose de très beau, il ne prenait à ce spectacle aucun plaisir; malgré ses efforts, il était incapable d'éprouver la moindre joie. Désespéré, il commençait déjà à croire que sa sensibilité artistique était épuisée. L'objet regardé a dû s'éloigner de lui et se transformer en une image-souvenir pour pouvoir resurgir dans sa réalité toute neuve, susceptible d'être vécue, évoquée, fixée. «Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus» — dit Proust, puis, il ajoute: «Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je le percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvée neutralisée...» Seuls les objets absents peuvent être pour nous «réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits», puisque, lorsque le souvenir «remonte vers la lumière», «nous sentons la joie du réel retrouvé».⁵⁹

L'impression matérielle produit un «ébranlement effectif des sens» et «ajoute aux rêves de l'imagination» «l'idée d'existence», donne en quelque sorte du corps à ce qui est immatériel.⁶⁰

De nature involontaire, inconsciente, la mémoire embrasse un fragment réel du passé et néglige en imagination le changement qui s'opère dans le temps. Proust rend compte dans son roman de cette découverte. Essayant d'expliquer pourquoi la mémoire involontaire provoque un plaisir si intense, il confronte les différents cas pour en dégager les traits communs. «Or, cette cause, je la

⁵⁸ Pour un des résumés analytiques les plus substantiels des réminiscences involontaires, des moments exceptionnels de Proust, v.: *Roger Shattuck*; ouvr. cit., pp. 70-74.

⁵⁹ Proust: A la recherche du Temps perdu. Le Temps retrouvé, Paris, Gallimard, 1927; pp. 13, 15, 16, 25.

⁶⁰ *Id.*: *ibid.*, p. 15.

devenais en comparant ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de ma mort eussent cessé au moment où j'avais reconnu inconsciemment le goût de la petite madeleine, puisqu'à ce moment-là l'être que j'avais été était un être extra-temporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir. Cet être-là n'était jamais venu à moi, ne s'était jamais manifesté, qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent. Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours.»⁶¹

La mémoire volontaire remonte, en effet, du présent vers le passé, mais elle ne les identifie pas pour autant; elle se borne à les confronter, consciente qu'elle est de tous les deux. Ainsi, elle n'élimine pas les changements intervenus, elle ne supprime pas la temporanéité, ni n'écarte le présent gros de menaces et l'avenir porteur de mort: elle ne noie pas le temps objectif dans le temps subjectif. Or, le principal plaisir que nous procure la mémoire involontaire consiste justement en ceci que deux impressions physiques semblables portent en elles la ressemblance de deux moments. Marcel fait ressortir les traits communs, fait en même temps abstraction des différences qui existent entre les deux situations et, en arrêtant le temps, en se berçant de l'illusion d'être en dehors du temps, il savoure son imaginaire indépendance du temps objectif comme une réalité. Il revit de la même manière la résurrection et la perpétuation des impressions involontaires, des souvenirs, nuancés non pas logiquement, mais affectivement, de son moi d'autrefois.

Cela nous conduit à un autre élément essentiel de l'esthétique proustienne, à savoir la distinction particulière du temps objectif (physique, biologique, social) et du temps subjectif vécu. La différence entre eux constitue une expérience humaine ancestrale et, par conséquent, un des thèmes primitifs de l'art. Ainsi Shakespeare décrit plus d'une fois le temps vécu. Dans *Comme il vous plaira*, le dialogue de Rosalinda et d'Orlando en représente un bel exemple.⁶² Mais Shakespeare, tout en le décrivant, n'exalte pas le temps vécu. Dans ses oeuvres, comme, en général, dans celles des écrivains de la Renaissance et du siècle des lumières, le temps (objectif) constitue le milieu où s'épanouissent les facultés humaines. Les héros de Shakespeare, même les personnages tragi-

⁶¹ *Id.*: *ibid.*, p. 15.

⁶² *Shakespeare*: *Comme il vous plaira*. Acte III, scène II.

ques, sont la plus haute expression de leur personnalité. Et le réalisme critique de la première moitié du XIX^e siècle ne soulève pas, lui non plus, le problème de l'objectivité de la nature du temps. Les personnages de Stendhal et de Balzac parcourent encore des carrières impressionnantes, même si, dans leur destin, réussite et morale se heurtent l'une à l'autre souvent dans des conflits tragiques, comiques, ou tragi-comiques (Julien Sorel, Lucien de Rubempré, David Séchard, etc.). Mais la foi dans le progrès de l'humanité ne s'ébranle pas pour autant; il s'agit uniquement de la nature contradictoire du progrès qui est placée au centre de l'oeuvre.

Le changement survient avec l'apparition de Flaubert. En peignant le sort de Frédéric Moreau et la révolution de 1848, il détache dans une mesure considérable son héros du mouvement de l'histoire. Pendant la révolution, Frédéric se promène à Fontainebleau avec Rosanette. «Quelquefois, ils entendaient tout au loin des roulements de tambour. C'était la générale que l'on battait dans les villages pour aller défendre Paris. — Oh! tiens! l'émeute! disait Frédéric avec une pitié dédaigneuse, toute cette agitation lui apparaissant misérable à côté de leur amour et de la nature éternelle.»⁶³ A la fin du roman, après la révolution, Frédéric évoque le temps perdu de sa vie gâtée, vide de sens, dont le dernier message élégiaque lui parvient lors de la dernière visite de Marie Arnoux. Le mouvement du temps se fait de plus en plus lent. Au roman de Proust, comme l'a montré György Lukács, les derniers accords de *l'Éducation sentimentale* fournissent le thème principal. Proust n'est plus un artiste aussi objectif que Flaubert, tout en n'étant pas encore un écrivain aussi subjectif que Joyce. Il crée, avec un art magistral, un monde à lui, quoique ce soit un monde fragmentaire.

C'est à partir de ce contexte historique — ou plutôt de ce contexte d'histoire littéraire — que devient compréhensible pour nous le tour que Proust donne à la peinture du temps dans son roman: en décrivant l'acte involontaire, spontané au cours duquel émergent les souvenirs, Proust oppose le temps subjectif au temps objectif; c'est le premier qu'il considère comme le temps réel, vraiment important, essentiel du point de vue de la personnalité humaine, et au moyen de l'intemporalité, il noie le temps objectif dans le temps subjectif. En cela, il est le disciple de Bergson, tout comme la mémoire involontaire de Proust accuse aussi l'influence commune de la mémoire (volontaire) et de la théorie de l'intuition de Bergson, et comme dans la conception proustienne de la subjectivité irrationnelle, libre, «véritable», opposée au moi rationnel, asservi aux habitudes, mécanique et pratique, se manifeste également la théorie berg-

⁶³ *Flaubert: L'Éducation sentimentale*. Paris, Gallimard, 1948; p. 359.

sonienne.⁶⁴ Mais Bergson a seulement rendu conscient en Proust ce que celui-ci voyait autour de lui, ce dont la transformation du monde, le mouvement général de la conscience bourgeoise et l'évolution de la littérature avaient préparé l'éclosion et ce qui correspondait à ses aspirations artistiques.

Proust ne se contente pas de saisir — par la mémoire involontaire, par l'inobservation subjective de la marche du temps et en se détachant mentalement, arbitrairement, de la consécution des événements — un morceau authentique du passé de Marcel. Après l'intense et multiple joie goûtée grâce à la résurrection des choses passées et à la découverte de l'origine de sa joie, Marcel passe de la bibliothèque dans le salon, de la solitude dans la société, du passé dans le présent, de la rêverie dans la réalité, de l'incognito subjectif, de l'intemporalité dans l'univers du temps objectif. «Le Temps retrouvé, c'est le Paradis perdu; et le Temps perdu est le Paradis retrouvé», écrit Huxley⁶⁵, et il suffit de rapporter cette affirmation au temps objectif pour obtenir l'explication lapidaire de la raison pour laquelle Marcel, entrant dans le salon, se retrouve au Bal masqué du Temps destructeur, parmi les marionnettes grotesques du Guignol de la Mort. Ses connaissances depuis longtemps disparues défilent devant lui dans les masques effarants du dépérissement universel. Leur souvenir évanescents lui rappelle l'oeuvre irrésistible, tenace et destructrice du Temps, tout comme le fait l'agonie inconsciente mais inéluctable des vivants.

Néanmoins, la peinture proustienne du temps objectif est plus que l'allégorie abstraite d'une danse macabre⁶⁶ des alentours de 1920. Il s'efforce de concrétiser la généralité abstraite des métamorphoses et des changements survenus dans le temps. Avant tout autre chose, il inventorie les dégâts physiques, biologiques causés par le temps. Un des exemples les plus bouleversants en est la scène où Marcel revoit Gilberte, son ancien amour, tellement vieillie qu'au premier moment, il ne la reconnaît même pas, et qu'il la confond ensuite avec sa mère, Odette.

Non seulement l'extérieur, mais la personnalité elle-même de ses connaissances a changé. «La transformation que les cheveux blancs et d'autres élé-

⁶⁴ Cf. *Stephen Spender: With Lukács in Budapest*. Encounter, déc. 1964, Vol. XXIII, n° 6. — *György Lukács: A modern művészet tragédiája*. Német realisták (La Tragédie de l'art moderne. Réalistes allemands). Budapest, Szépirodalmi, 1955; pp. 291-293. — *Id.*: *Az ész trónfosztása (Le Détrônement de la raison)*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956; p. 20. — Pour les différentes nuances du rapport entre Proust et Bergson, cf.: *Léon Pierre-Quint: ouvr. cit.*, pp. 327-37. — *Floris Delattre: Bergson et Proust. Les Études Bergsoniennes*, vol. I, 1948. Éd. Albin Michel, Paris. — *André Maurois: À la recherche de Marcel Proust*. Paris, Hachette, 1949, pp. 11, 12, 37, 38, 55, 167, 239, 255, 334-6. — *Georges Cataui: ouvr. cit.*, pp. 118-9, 221. — *Pierre-Henri Simon: Histoire de la littérature française au XXe siècle 1900-1950*. Paris, Armand Colin, 1959. I. pp. 110, 126. — *René Lalou: Le roman français depuis 1900*. Paris, Presses Universitaires de France, 1960; pp. 20-21.

⁶⁵ *Aldous Huxley: The Genius and the Goddess*. Londres, Chatto and Windus, 1955; p. 9.

⁶⁶ *Willy Hachez* relate qu'entre 1904 et 1914, le «narrateur» (Marcel) s'est retiré dans un sanatorium. C'est en 1914 qu'il est rentré pour la première fois, puis, en 1916, pour la deuxième fois à Paris. Cf.: «La Chronologie et l'âge des personnages de la recherche du Temps perdu.» Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust... 1956, n° 6, p. 206. — La réception de la duchesse de Guermantes a dû avoir lieu en juin 1920. Cf.: *William Stewart Bell: ouvr. cit.*, p. 252, n. 50.

ments encore avaient opérée, surtout chez les femmes, m'eût retenu avec moins de force si elle n'avait été qu'un changement de couleur, ce qui peut charmer les yeux, mais ce qui est troublant pour l'esprit, un changement de personnes.»⁶⁷

Les personnes ainsi changées sont à peine reconnaissables. Le changement opéré dans la personne va de pair avec la défaillance de la mémoire. Vieille, quoique bien conservée, Odette se voit contrainte d'employer avec Marcel, également vieilli, un langage ambigu, réservé, ne se rappelant plus avec certitude si elle a eu des relations intimes avec lui; elle se contente donc de lui serrer la main, puis elle lui tourne vite le dos. Elle le fait même si vite que Marcel a l'impression qu'elle va s'enfuir. «Et elle courait, en effet, à son tombeau.»⁶⁸

Cette transformation est en même temps morale. Les penchants homosexuels, jadis déguisés par l'orgueil, du baron Charlus le mènent désormais non seulement à chercher le commerce de personnes au-dessous de son rang, mais aussi celui de tout jeunes garçons, et revêtent ainsi un caractère dangereux à la fois pour lui-même et pour la société.

L'effet destructeur du temps prend un aspect social dans la décadence de l'aristocratie d'avant la première guerre mondiale. Bourgeoise méprisée naguère par l'aristocratie, Mme Verdurin devient duchesse de Guermantes. Des bourgeois pénètrent dans les salons de la noblesse. La valeur sociale du passé ancestral des familles aristocratiques se dévalorise graduellement. Le Jockey Club ouvre ses portes devant des radicaux et des Juifs. Les Américaines introduites dans les salons sont à cent lieues de se douter que le baron Charlus avait la position sociale la plus brillante lorsque Bloch, que l'on s'arrache aujourd'hui, était encore un personnage de rien du tout. «Ainsi, dans le faubourg Saint-Germain, ces positions en apparence imprenables du duc et de la duchesse de Guermantes, du baron de Charlus, avaient perdu leur inviolabilité, comme toutes choses changent en ce monde, par l'action d'un principe intérieur auquel on n'avait pas pensé. . . Ainsi change la figure des choses de ce monde; ainsi le centre des empires, et le cadastre des fortunes, et la charte des situations, tout ce qui semblait définitif est-il perpétuellement remanié. . .»⁶⁹ Et les grands bourgeois qui passent par le salon accusent aussi une lividité cadavérique. Le teint d'une fille de banquier, «d'une fraîcheur de jardinière, se roussissait, se cuivrait, et prenait comme le reflet de l'or qu'avait tant manié le père».⁷⁰

Le changement revêt parfois un caractère politique. Marcel tombe par hasard sur un vieil ami qu'il est incapable de reconnaître. Il se rappelle que lorsqu'il était jeune, celui-ci avait les yeux bleus riants qui scrutaient dans un abandon innocent la vérité indépendante des intérêts. «Or, devenu homme

⁶⁷ Proust: *Le Temps retrouvé*, vol. II, p. 110.

⁶⁸ *Id.*: *ibid.*, p. 168.

⁶⁹ *Id.*: *ibid.*, pp. 220-221.

⁷⁰ *Id.*: *ibid.*, p. 123.

politique influent, capable, despotique, ces yeux bleus qui, d'ailleurs, n'avaient pas trouvé ce qu'ils avaient cherché, s'étaient immobilisés, ce qui leur donnait un regard pointu, comme sous un sourcil froncé. Aussi l'expression de ruse et de dissimulation.»⁷¹ La Marche du temps fait qu'on voit «dans un même ministère des gens qui s'étaient accusés de meurtre ou de trahison».⁷²

Les destructions physiques et biologiques opérées par le temps et se traduisant dans la personnalité et dans la mémoire par un avilissement moral, social et politique, constituent tantôt les exemples, tantôt les points de départ du fonctionnement du temps abstrait. Ce qui s'incarne dans ces exemples, c'est l'abstraction de la notion dominante de la destruction générale, certes, mais la notion elle-même est le résumé abstrait de phénomènes réels bien observés.

A la concrétisation partielle et équivoque de l'oeuvre du temps s'ajoute encore le fait que, tout en étant dominante, l'impression du dépérissement général n'est point exclusive. Il y a des hommes, même si leur nombre est réduit, qui résistent, ou presque, à la morsure du temps, qui deviennent même meilleurs sous son effet. Une vieille aux cheveux blancs, méchante, ratatinée qui, jadis, était une beauté, a un frère qui, lui, a réussi à garder sa belle tenue et continue à ressembler à son moi d'autrefois à tel point qu'on serait tenté de se demander pourquoi il a besoin de teindre en blanc sa jolie moustache retroussée. Les cheveux gris de certaines femmes ont l'air de suivre, au déclin de la vie, la mode d'automne. Odette garde sa beauté magnétique, florissante, qui ne perdra son éclat que trois années plus tard. Ayant trouvé un bon médecin et renoncé à la boisson et aux mets trop salés, M. de Courgivaux paraît plus jeune que jamais, à tel point que Marcel le prend pour son fils. Le duc d'Agri-gent a changé, mais à son avantage: ses cheveux roux sont devenus blancs, lui-même est devenu plus corpulent, plus respectable et aussi plus obligeant. Certains, insupportables jadis, se sont débarrassés de presque toutes leurs mauvaises habitudes, parce que la vie, renversant leurs desseins, a diminué leur assurance, ou, comblant leurs vœux, a adouci leur amertume.

Le plus beau symbole de l'oeuvre créatrice du temps destructeur est mademoiselle de Saint-Loup, fille de Gilberte, de la famille de Swann, et de Robert de Saint-Loup, de la famille de Guermantes, que sa mère présente elle-même à Marcel émerveillé, pour qu'elle devienne sa muse et son inspiratrice par sa beauté et son charme de jeune fille. Pour Marcel, elle signifie davantage encore: c'est en effet en elle que s'unissent les deux directions des pérégrinations — imaginaires et réelles — de ses désirs d'enfance, de puberté et d'âge adulte, le côté de chez Swann et celui de chez Guermantes, comme c'est également elle qui devient le symbole de ses amours évanouis et renés, des couches superposées de sa vie, des années perdues. «Le temps incolore et insaisissable

⁷¹ *Id.*: *ibid.*, p. 118.

⁷² *Id.*: *ibid.*, p. 159.

s'était pour que, pour ainsi dire, je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef-d'oeuvre, tandis que parallèlement sur moi, hélas! il n'avait fait que son oeuvre... Riante, formée des années mêmes que j'avais perdues, elle ressemblait à ma jeunesse.»⁷³

C'est à ce stade des reconnaissances intuitives et des développements esthétiques que devient évident ce à quoi il a déjà été fait allusion (lorsque Marcel est entré, de la bibliothèque, dans le salon), à savoir que Proust ne peut pas exclure de son oeuvre les changements objectifs du temps. Voici ce qu'il en dit: «... tous ces plans différents suivant lesquels le Temps... disposait ma vie... ajoutaient une beauté nouvelle à ces résurrections que ma mémoire opérait tant que je songeais seul dans la bibliothèque, puisque la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise.»⁷⁴

La conception du temps développée dans la bibliothèque, semble contredire cette dernière conception, résultat des expériences faites dans le salon. L'explication de la cause du plaisir qui accompagne les résurrections involontaires de la mémoire et la peur que lui inspire l'oeuvre du temps conduisent Marcel à l'idée de sortir du temps. Ses nouvelles expériences le conduisent, par contre, à la reconnaissance des valeurs humaines et artistiques que renferment les changements temporels.

Envisagée sous l'angle du roman traditionnel (de Balzac), cette contradiction ne peut pas être levée. Autant la peinture des changements opérés par le temps objectif semble naturelle si nous l'envisageons à la lumière de la conception de l'histoire de Balzac, autant demeure inexplicable en tant que principe artistique la conception contraire, celle qui exige que l'écrivain sorte du temps sur le plan subjectif. Dans le raisonnement de Proust, le détachement à la fois volontaire et involontaire vis-à-vis du temps, ne constitue en effet pas une étape antérieure dans le développement de sa conception du temps, étape que plus tard il rejette pour la remplacer par la théorie de l'enregistrement des changements objectifs. La seconde conception ne supplante pas mais complète la première: elle n'anéantit pas sa beauté, elle «y ajoute seulement une nouvelle beauté».

La contradiction entre ces deux théories du temps ne peut pas être résolue non plus à partir des positions du roman d'avant-garde, celui de Joyce et de Beckett. De ce point de vue, en effet, la volonté de sortir du temps, celle de perdre le temps objectif est légitime, tandis que la découverte du temps perdu constitue une inconséquence. Cette conception se manifeste avec une entière netteté dans le jugement que Beckett formule sur Proust. Il écrit, en effet, que Proust a mal choisi le titre de la dernière partie de son roman en l'intitulant

⁷³ *Id.*: *ibid.*, pp. 238-239.

⁷⁴ *Id.*: *ibid.*, pp. 237-238.

le Temps retrouvé. Selon lui, il ne s'agit pas de la découverte du temps, mais de son effacement. Si Marcel — dit-il — retrouve le temps au lieu de l'effacer, la scène du salon, qui suit l'heureuse arrivée au port des résurrections involontaires, constitue sur le plan esthétique le point le plus bas et non pas le sommet de l'oeuvre.⁷⁵ En croyant découvrir l'essence du roman de Proust exclusivement dans les aspirations subjectives et abstraites de ce dernier, Beckett n'est conséquent qu'avec lui-même en affirmant qu'ou bien le titre, ou bien la composition de l'oeuvre proustienne est erroné; ce n'est que par respect pour Proust qu'il préfère donner tort au titre plutôt qu'à la composition.

En réalité, *le Temps retrouvé* en tant que titre qui conclut le roman, et la forme particulière de la découverte du temps en tant que l'un des supports de la structure du roman, sont la réalisation, sans faille ni fente, de l'architecture de la cathédrale proustienne. L'oeuvre ne peut être expliquée dans son entité qu'à partir de sa propre genèse. La contradiction apparente du principe de l'intemporalité et de celui de la temporalité trouve sa résolution dans le fait que, dans toutes les deux, c'est le paradoxe esthétique de la position médiane de Proust entre Stendhal—Balzac et Joyce—Beckett, qui se manifeste. L'artiste parti à la recherche du temps perdu explore la réalité susceptible d'être vécue et d'être transformée en oeuvre littéraire. Grâce à la mémoire involontaire, un morceau de son passé ressuscite, avec l'intensité du vécu, et prend une signification humaine et artistique. Il s'agit ici de la prise de la réalité, de la découverte du temps perdu. Mais, en même temps, Marcel fait abstraction, arbitrairement, de manière subjective, dans le temps réel, de tout élément qui reste en dehors de la ressemblance du vécu-moment passé et présent. Il croit sortir ainsi du temps objectif, alors qu'en réalité, il ne fait que s'isoler subjectivement de tout ce qui reste en dehors de la ressemblance de deux moments du temps objectif. Dans ce sens, nous pouvons affirmer que, pour Marcel, la condition de la découverte — partielle — du temps est sa perte, également partielle. C'est là le véritable contenu de la soi-disant intemporalité de la mémoire involontaire.

Dans la peinture des changements temporels, nous pouvons observer le même dualisme. Ici aussi, Proust s'efforce de représenter de manière concrète et objective la réalité située dans le temps. C'est pourquoi il fait voir la dégradation physique et biologique, morale, sociale et politique des personnages du roman, et la décomposition de leur personnalité et de leur mémoire, causée par le temps. C'est pourquoi il montre ceux qui résistent à son oeuvre néfaste; c'est la raison également pour laquelle il montre que, parfois, le temps ne ravage pas, mais, au contraire, rend l'homme meilleur; il pose en principe que son intention est de montrer la place occupée par l'homme dans le temps.⁷⁶ Ce faisant, il déforme, une fois de plus, arbitrairement le temps. Il ne glisse certes

⁷⁵ *Samuel Beckett*: ouv. cit., pp. 56 et 57.

⁷⁶ *Proust*: *le Temps retrouvé*, vol. II, p. 261.

pas sur les manifestations concrètes — biologiques, psychologiques, sociales etc. — du temps dans la vie humaine réelle, mais il s'intéresse plus au temps abstrait qu'à l'histoire réelle de l'homme, dans laquelle pourtant il puise la véritable richesse du temps pour la pratique humaine et pour l'art. Tout en montrant des cas de résistance à la destruction du temps, et en citant les exemples de son oeuvre constructive, il prend, de façon subjective, un des facteurs de l'oeuvre du temps, la destruction, et lui confère une valeur générale, en reculant les limites de son champ d'action. Ainsi, la situation historique d'une classe et d'une époque devient le tableau du sort de l'humanité entière. La tendance qui consiste, chez Proust, à substituer le Temps à l'Histoire, dénote elle aussi cette intention. Finalement, même s'il entreprend de représenter le changement du temps, Proust ne fait pas voir pour autant le processus dans sa totalité, se bornant à peindre ses différentes phases qui sont autant d'états. De cette façon, il relègue au second plan les causes des changements et la manière dont ils se déroulent. L'acte d'évocation involontaire souligne la ressemblance de deux points, de deux expériences, éloignés l'un de l'autre dans le temps, et laisse de côté les différences nées du changement. La temporalité périodique, par contre, met l'accent sur la différence entre plusieurs points, plusieurs expériences, éloignés les uns des autres dans le temps, et laisse de côté les éléments identiques qui apparaissent même dans les différences nées du changement. Ce qui, dans les deux cas, souffre nécessairement une atteinte, c'est le caractère de processus objectif de la vie humaine socialement déterminée, historiquement soumise à des changements, et, parallèlement, le caractère de processus de la représentation épique. Ici aussi, la condition de la découverte — partielle — du temps est sa perte, également partielle. La seule différence est de savoir ce qui sera représenté, et ce qui sera éliminé. Les tranches de l'ensemble concret du temps objectif, choisies selon ces points de vue subjectifs, constituent l'oeuvre, résumé esthétique authentique de la découverte du temps et de la fixation des expériences artistiques,⁷⁷

Un autre élément important de l'esthétique proustienne, à côté de l'évocation du passé et du temps, est le rêve. Le rêve, le rêve éveillé, la rêvasserie exaltée ont pris chez Proust une importance sans cesse plus grande dès les oeuvres qui avaient précédé et préparé *le Temps perdu*,⁷⁸ pour prendre dans celui-ci toute leur signification⁷⁹ en accédant à la dignité d'une esthétique consciente.

⁷⁷ *Id.*: *ibid.*, pp. 53, 240.

⁷⁸ *Id.*: Quinze ans. 7 heures du soir. Octobre. — Dix-sept ans. 11 heures du soir. Octobre. Cf. *Robert Dreyfus*: Marcel Proust à dix-sept ans, avec des lettres inédites de Marcel Proust. Paris, Simon Kra, 1926; pp. 55-57. — *Les Plaisirs et les jours*. Paris, Gallimard, 1924; pp. 40-41, 44, 195, 196, 221-215, 270. — Jean Santeuil. Paris, Gallimard, 1952; pp. I, 145, 147-148, II, 109-112, III, 228-231, 289, 302, 333-334. — *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux Mélanges*. Paris, Gallimard, 1954; pp. 24, 62-63, 66, 69-73, 159, 160-162, 164, 166, 166-168.

⁷⁹ *Proust*: A la recherche du Temps perdu. Du côté de chez Swann, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, pp. 165-166, 174-175, 178, 184, 236-237, 299-300, 354-355, 378-381, 387, 389, 390, 393. —

Proust parle ainsi de sa signification artistique: «Le rêve était encore un de ces faits de ma vie qui m'avait toujours le plus frappé, qui avait dû le plus servir à me convaincre du caractère purement mental de la réalité, et dont je ne dédaignerais pas l'aide dans la composition de mon oeuvre... Je pensai qu'ils viendraient quelquefois rapprocher ainsi de moi des vérités, des impressions, que mon effort seul, ou même les rencontres de la nature ne me présentaient pas; qu'ils réveilleraient en moi du désir, du regret de certaines choses inexistantes, ce qui est la condition pour travailler, pour s'abstraire de l'habitude, pour se détacher du concret. Je ne dédaignerais pas cette seconde muse, cette muse nocturne qui suppléerait parfois à l'autre.»⁸⁰

A l'ombre des jeunes filles en fleurs, Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 440-441, 449-450, 500, 527-258 537-538, 586-587, 591, 621-622, 629-631, 658-660, 819-821, 855-856, 864-865, 873. — Le Côté de Guermantes, vol. I, Paris, NRF, 1920; pp. 10-11, 41, 55, 76-79, 130-131, 140-165 (à divers endroits). — Sodome et Gomorrhe, vol. II, ch. II, Paris, NRF, 1922; pp. 213-214. Sodome et Gomorrhe, vol. II, ch. III; pp. 32-40, 76. — La Prisonnière, Paris, NRF, 1923; pp. 9-10, 92-98, 165-172, 250. — Albertine disparue, ch. I, Paris, NRF, 1925; pp. 196-197. Albertine disparue, ch. II, Paris, NRF, 1925; p. 61. — Le Temps retrouvé, ch. III, Paris, NRF, 1927; pp. 15, 19, 70-72, 74-75, 159. Il n'est pas facile d'établir le nombre précis des rêves, des rêveries et des phénomènes physiologiques et mentaux en rapport avec eux. Le résultat dépend dans une grande mesure de ce que le chercheur considère comme relevant du domaine des phénomènes étudiés. *Raoul Celly* donne le chiffre de 85 (Répertoire des thèmes de Marcel Proust, Paris, Gallimard, 1935; pp. 283-284, 308-309.); *P. A. Spalding*, 40 (The Reader's Handbook to Proust, Londres, Chatte, 1952; pp. 158-159, 252-264).

⁸⁰ Proust: Le Temps retrouvé, pp. 74-75. Pour le rôle de cette «muse nocturne» dans l'oeuvre de Proust, cf.: *Marie-Anne Cochet*: L'Âme proustienne. Bruxelles, L. Collignon, 1929; pp. 22, 64, 95. — *Arnaud Dandieu*: ouvr. cit., p. 127. — *Samuel Beckett*: ouvr. cit., pp. 18-19. — *Emeric Fiser*: L'Esthétique de Marcel Proust, Paris, Librairie de la Revue Française, 1933; pp. 22-23. — *Raoul Celly*: ouvr. cit., pp. 283-284, 285, 308-309. — *Albert Béguin*: L'Âme romantique et le rêve, Paris, Corti, 1939; p. 354. — *Léon Pierre-Quint*: Marcel Proust, sa vie, son oeuvre, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946; pp. 146 et sq., 394. — *Maurice Muller*: De Descartes à Proust, Neuchâtel, La Baconnière, 1947; p. 13. — *Henri Massis*: D'André Gide à Marcel Proust, Lyon, Lardanchet, 1948; p. 361. — *André Gide*: A propos de Marcel Proust: Billet à Angèle, Marcel Proust: Lettres à André Gide, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1949; p. 109. — *Louis-Jean Aulagne*: Essai sur le nocturne proustien. Psyché, septembre-octobre, 1949, n° 35-36, pp. 876-902. — *Henri Bonnet*: L'Eudémonisme esthétique de Proust, Paris, J. Vrin, 1949; p. 9. — *Charles Briand*: Le Secret de Marcel Proust, Paris, Éditions Henri Lefebvre, 1950; p. 46. — *Charles Briand*: Maladie et sommeil chez Proust. Les Temps Modernes, janvier 1950, n° 51, pp. 1169-1187. — *Germaine Brée*: Du temps perdu au temps retrouvé. Introduction à l'oeuvre de Marcel Proust, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1950; pp. 3, 21, 74, 208. — *Thomas H. Cordle*: «The Role of Dreams in A la recherche du Temps perdu». *Romanic Review*, décembre 1951, vol. XLII, pp. 261-273. — *Noël Martin-Deslaur*: ouvr. cit., pp. 52, 53, 56, 145. — *Bernard de Fallois*: «Préface». Marcel Proust: Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, 1952; p. 36. — *P. A. Spalding*: ouvr. cit., pp. 158-159, 262-264. — *Edmund Wilson*: Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930, New York, Scribner, 1953; pp. 176 et sq. — *Milton L. Miller*: Nostalgia: A Psychoanalytical Study of Proust, Boston, Houghton, 1956; p. 239. — *J. M. Cocklong*: Proust, New Haven, Yale University Press, 1956; p. 67. — *Georges Cattaui*: Marcel Proust, Paris, Éditions Universitaires, 1958; p. 111. — *Henri Bonnet*: Marcel Proust de 1907 à 1914, Paris, Nizet, 1959; pp. 153, 155. — *William Stewart Bell*: ouvr. cit. (L'ouvrage de Bell constitue l'analyse la plus minutieuse et la plus complète de ce problème, s'étendant à l'oeuvre entière de Proust, avec un résumé critique de la littérature y relative.) — *Roger Shattuck*: ouvr. cit., pp. 9-10, 66. — *Antal Szerb*: ouvr. cit., p. 75. — *Albert Gyergyai*: Marcel Proust. Bevezető. Az eltűnt idő nyomában. (Préface à la traduction hongroise de A la recherche du Temps perdu.) Traduit par A. Gy. Budapest, Grill, s. a., pp. 7, 13, 15. — *Gábor Halász*: A Proust-élmény nyomában (A la recherche de l'expérience proustienne). Nyugat, 1937, I, p. 419. — *László Németh*: Proust módszer. A minőség forradalma (La méthode de Proust. La Révolution de la qualité). Budapest, Magyar Élet, 1943. Vol. V-VI, pp. 29-31. — *Albert Gyergyai*: Előszó. Marcel Proust. Az eltűnt idő nyomában (Préface à Marcel Proust: A la recherche du Temps perdu). Trad. par A. Gy. Budapest, Európa, 1961; pp. 22, 25. — *Pál Réz*: ouvr. cit., pp. 11, 44, 51, 60, 66, 90, 91, 113, 117, 158, 159.

Cette importance des rêves, Proust la souligne également lorsqu'il les raconte. Il est particulièrement instructif, de ce point de vue, d'analyser le rêve où Marcel se voit changer en une peinture allégorique pré-renaissance.⁸¹ Proust sent et fait sentir les différentes couches mentales du processus de son immersion dans le rêve avec le sens d'orientation d'un plongeur expérimenté.

Marcel sort de chez lui le matin, après être resté éveillé toute la nuit. L'après-midi, ses parents lui disent de se mettre au lit. Il s'endort difficilement, parce qu'il lui vient l'idée qu'il ne pourra pas s'endormir. Puis, une fois endormi, il a l'idée qu'il ne dort pas, ensuite, en dormant, il rêve que c'est en dormant qu'il a eu l'idée qu'il ne dormait pas, enfin, il rêve qu'il se réveille et à ses amis qui entrent dans sa chambre, il veut raconter que tout à l'heure, en dormant, il a cru qu'il ne dormait pas.

Son rêve qui est, en quelque sorte, la continuation de ses rêvasseries de la veille, construit un pont entre un certain paysage marin et le passé médiéval du paysage. Dans son sommeil, il voit une cité gothique au milieu d'une mer dont l'eau verte monte jusqu'à ses pieds; sur la rive opposée, elle baigne une église orientale et des maisons qui existaient datant du XIV^e siècle. Aller vers elles, ce serait remonter le cours des âges. Dans ce rêve, la mer est gothique, et le narrateur a l'impression d'aborder à l'impossible. Il s'aperçoit qu'il fait souvent ce rêve. — Dans l'obscurité il ne peut pas distinguer le visage des amis qui sont là, car on dort les yeux fermés. Dès qu'il voudrait leur parler, le son s'arrête dans sa gorge: on ne parle pas distinctement dans le sommeil. Il veut aller à eux, mais il n'arrive pas à déplacer ses jambes, car on n'y marche pas non plus. Tout à coup, il a honte de paraître devant eux, car on dort déshabillé. Les yeux aveugles, les lèvres scellées, les jambes liées, le corps nu, sa figure de rêve que projette son rêve lui-même a l'air de ces grandes figures allégoriques où Giotto a représenté l'Envie avec un serpent dans la bouche et dont Swann lui a donné des reproductions photographiques.

Ce rêve a des significations et des fonctions nombreuses. Avant tout, on remarque qu'en exprimant avec un art raffiné l'accomplissement des désirs du narrateur, la description du rêve crée un contact entre celui-ci et la duchesse de Guermantes. Nous savons que Proust rêvait d'elle même éveillé; il la guettait. Pour la rencontrer, il mettait son espoir dans son ami Saint-Loup, cousin de la duchesse; il espérait obtenir d'elle qu'il puisse voir les toiles d'Elstir qui étaient en sa possession. Ainsi, la peinture représentait *a priori* le chemin du désir amoureux du jeune homme. Mais cela explique tout au plus l'apparition d'une peinture dans son rêve, sans pour autant expliquer pourquoi il se métamorphose lui-même en peinture. Mais l'image de la duchesse vue dans la rue, gardée dans son souvenir et transformée sur-le-champ par son imagination l'explique facilement à l'aide de la logique propre aux rêves. C'est immédiatement avant

⁸¹ Proust: A la recherche du Temps perdu. Le Côté de Guermantes, I. Paris, NRF, 1920; pp. 130-131.

de s'être couché qu'il a surpris la duchesse dans la rue; il observait son visage distrait et ses mouvements «avec la même curiosité» qu'il aurait eu «à regarder un grand peintre donner des coups de pinceau». Puis, quand — reconnaissant ainsi qu'il s'étaient déjà rencontrés — la duchesse le saluait avec un mince sourire, c'était comme si elle eût exécuté pour lui, en y ajoutant une dédicace, un véritable chef-d'oeuvre. Et lorsque son imagination la projette dans les rues de vieilles cités italiennes, elle lui confère même alors le caractère d'un grand chef-d'oeuvre. Dans l'imagination enflammée de Proust, la duchesse se transforme déjà donc en image. Devenu lui-même une peinture, il ne fait donc que lui ressembler, s'approcher d'elle.

La question est de savoir pourquoi il prend justement l'image des figures allégoriques du moyen âge tardif, ou plutôt de la pré-Renaissance. Sans doute parce que la connexion fictive et sentimentale, forgée par son imagination, entre la créature de son imagination et l'objet de son rêve le rend ainsi lui-même plus semblable à son idéal. Dès leur première rencontre, la duchesse fait penser le narrateur à quelque sainte des premiers âges chrétiens; aussi Marcel éprouve-t-il de la honte d'avoir jeté un regard de concupiscence sur une femme qui est sainte et martyre. Or, obstacle de leur amour dans la vie, la honte en devient ainsi dans le rêve le promoteur, parce que c'est justement elle qui a changé le narrateur en une peinture de Giotto en le rendant, par conséquent, semblable à l'image de la duchesse. De même, le pénible sentiment d'impuissance qu'il éprouve en face de la duchesse est métamorphosé dans le rêve, par l'ingéniosité de l'ardeur amoureuse, en la capacité de créer une oeuvre d'art; en effet, selon la motivation du rêve, il a revêtu la forme des peintures de Giotto justement parce qu'il avait honte et qu'il se sentait inhibé. Or, comme nous l'avons déjà vu, sa métamorphose en une oeuvre d'art, une peinture, constitue justement l'expression raffinée, psychologiquement authentique, de son alliance effective avec la duchesse. De cette façon, c'est justement à l'aide de son impuissance physique que le dormeur, incapable de voir, de parler et de se mouvoir, lève les obstacles qui le séparent de la duchesse. Le caractère primitif, et par là même suggestif, allégorique et artistique des oeuvres de Giotto, l'absence de cette perspective picturale qui ne sera reconnue que plus tard, par Léonard de Vinci, et — en conséquence de tout cela — l'encombrement des personnages et le manque de liberté de leurs mouvements sont bien compatibles avec le sentiment d'inhibition du narrateur à l'état de veille et son impuissance dans le rêve, trait bien connu de la psychologie du rêve.

La mer gothique qui crée un lien entre la tour gothique, l'église ancienne et les maisons du XIV^e siècle est également la continuation, dans le rêve, de ce que l'imagination du narrateur a si souvent cherché à se représenter lorsqu'il était éveillé. Il suivit la promenade de la duchesse dans la rue «en admirant que... dans la rue populeuse souvent mouillée de pluie, et qui devenait précieuse comme est parfois la rue dans les vieilles cités de l'Italie, la duchesse de

Guermantes mêlât à la vie publique des moments de sa vie secrète, se montrant ainsi à chacun, mystérieuse, coudoyée de tous, avec la splendide gratuité des grands chefs-d'oeuvre».

Le rêve change la pluie en mer, détache la vieille rue de la sphère de la comparaison («précieuse comme est parfois. . .») et de l'habitude («souvent»), pour rendre possible au rêveur, avec la familiarité visionnaire et picturale de l'accomplissement du désir, ce qui, à l'état de veille, lui a paru impossible. C'est ainsi que le rêveur atteint l'impossible, l'inaccessible, la duchesse. Puis, avec l'ingéniosité de l'accomplissement, il renchérit tout de suite sur le rêve: il le trouve familier.⁸²

La deuxième fonction du rêve — fonction facile à reconnaître — est qu'il établit un rapport entre le dévouement de Marcel pour la duchesse de Guermites et l'amour de Swann pour Odette. C'est de Swann que Marcel a reçu la reproduction de la peinture de Giotto. Swann a ainsi découvert et aimé en Odette l'oeuvre d'un maître ancien (Cipora, de Botticelli).

Une autre fonction du rêve est cet aspect si important de l'art poétique proustien qui consiste à savoir établir un contact entre le présent et le passé. Le caractère artistique en est renforcé par le fait que c'est la mer devenue gothique qui crée ce contact, contact d'autant plus intime qu'il s'exprime par le changement de la notion de temps en notion d'espace.

Et, enfin: le rêve prend une signification esthétique à la suite du fait que Marcel, qui se prépare à devenir écrivain, mais qui doute de son génie, y réussit à faire de lui-même une oeuvre d'art dotée d'une charge affective, donc, authentique.⁸³

Dans la mesure où l'oeuvre d'art ainsi née est un condensé pictural de la véritable vie, des véritables désirs de Marcel, elle nous révèle la face, tournée vers la réalité, de l'esthétique des rêves de Proust. Dans la mesure, par contre, où cette peinture est un phénomène pétri par le rêve, chauffé à blanc dans le creuset de l'âme, inondé de la lumière de l'âme, elle dénote, suggère l'aspiration de l'artiste à se détacher du concret et l'illusion d'une réalité conçue comme exclusivement mentale.

C'est dans ce dédoublement de la lumière qu'opère l'inspiration de la «muse nocturne» qui n'est d'ailleurs elle-même qu'une des deux muses de Proust.

L'ambivalence de l'esthétique proustienne se résume en quelque sorte dans la conception de l'objet réel et du réalisme, très importante du point de vue de son art. L'impression esthétiquement importante est «matérielle, parce qu'elle est entrée par nos sens», mais nous devons en «dégager l'esprit», la

⁸² Si notre interprétation du rêve est bonne, Bell fait erreur lorsqu'il affirme: «La différence qu'il y a entre ce rêve et tous les autres, consiste en ce qu'il est le résultat d'une disposition d'esprit plutôt que celui d'une participation affective.» *William Stewart Bell*: ouvr. cit. p. 73.

⁸³ Cette signification esthétique du rêve est judicieusement relevée par Bell dans l'ouvrage cité, p. 75.

«convertir en un équivalent spirituel». ⁸⁴ Proust entend exprimer la réalité, mais, dans sa conception, «ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément». ⁸⁵ Il sait que les impressions nous proviennent du dehors, de ce qui nous entoure, mais c'est l'écho dans l'âme et non la voix du monde extérieur qu'il écoute: «... toute impression est double — écrit-il — à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié...» ⁸⁶ Dans l'intelligence, il voit un facteur grossier et superficiel du point de vue artistique, qui met en cause la pureté et la fraîcheur de la première impression baignée dans le moi, mais qu'il ne dédaigne pas pour autant entièrement puisqu'elle nous permet de comprendre les impressions. ⁸⁷ Il reconnaît que les objets possèdent des qualités ou des défauts réels et pense que la subjectivité et la relativité qui se manifestent dans leur observation, l'affection ou la haine que nous leur portons ne signifient pas que la réalité s'évanouit dans «un pur relativisme». Mais ce faisant, il souligne nettement que l'objet n'est pas tout, que la même chose est vue et jugée différemment par les mêmes personnes, ou par des personnes différentes, selon l'occasion. Les expériences de sa vie personnelle, le changement de l'orientation des passions politiques soulevées par l'affaire Dreyfus, et le jugement terrible que portait en ce moment-là la France à l'égard de l'Allemagne vaincue lui rappellent tous l'ambiguïté de la vision du monde et de la soi-disant objectivité du jugement. ⁸⁸

Il sait bien, certes, que le livre des impressions intérieures authentiques est «le seul que nous ait dicté la réalité» ⁸⁹ et veut exprimer les objets dans leur réalité, mais il se dresse contre le réalisme. Il est intéressant de suivre son argumentation. Selon Proust l'écrivain réaliste se dérobe à la réalité authentique de l'impression intérieure: l'affaire Dreyfus, la guerre, le triomphe du Droit, le rétablissement de l'unité morale de la nation, lui fournissent des excuses. ⁹⁰ Les théories développées par la critique au moment de l'affaire Dreyfus et pendant la guerre veulent «faire sortir l'artiste de sa tour d'ivoire», veulent le forcer à négliger les sujets frivoles et sentimentaux, pour peindre les grands mouvements ouvriers, mais les tenants de ces théories oublient que l'art «n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence» ⁹¹. Les réalistes raisonnent au lieu d'exprimer leurs impressions qui sont pourtant plus importantes que «tant de conversations humanitaires, patriotiques, internationalistes...», ⁹² «... la littérature qui se contente de 'décrire les choses', d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est

⁸⁴ Proust: *Le temps retrouvé*, vol. II, p. 24.

⁸⁵ *Id.*: *ibid.*, p. 39.

⁸⁶ *Id.*: *ibid.*, p. 43.

⁸⁷ *Id.*: *ibid.*, p. 53.

⁸⁸ *Id.*: *ibid.*, pp. 74, 72-73.

⁸⁹ *Id.*: *ibid.*, p. 26.

⁹⁰ *Id.*: *ibid.*, pp. 25-26.

⁹¹ *Id.*: *ibid.*, pp. 28-29.

⁹² *Id.*: *ibid.*, pp. 29-30.

la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence . . . »⁹³ L'idée d'un art populaire est tout aussi ridicule que celle d'un art patriotique.⁹⁴ Le réalisme se contente de reproduire ce que nos yeux voient et ce que notre intelligence observe, ce que nos habitudes et nos buts pratiques nous prescrivent, c'est-à-dire, ce que nous appelons faussement la vie. Le résultat d'un tel travail est tout aussi pauvre que la vie pratique elle-même.⁹⁵ La condition de l'art véritable est de « cesser de croire à l'objectivité de ce qu'on a élaboré soi-même . . . »⁹⁶. Le véritable artiste n'observe les objets que s'il peut en tirer une loi physiologique.⁹⁷

La conception de Proust concernant l'objet réel du point de vue artistique et concernant le réalisme a de toute évidence un caractère double. Lorsqu'il développe ses arguments contre l'enregistrement, la description des objets, il attaque, et à juste titre, le naturalisme qu'il désigne du nom de réalisme. Lorsqu'il écrit que l'objet ne prend vie dans l'oeuvre que s'il est vécu par le créateur, malgré l'emploi du terme réalisme, sa critique touche également la méthode naturaliste, qui nous montre, au moyen de la reproduction photographique du monde, des objets morts. Et Proust s'efforce visiblement de ne pas être conduit au subjectivisme par l'affaire Dreyfus, par la guerre mondiale et ses conséquences sociales, politiques et morales.

Mais tout en traversant les grandes tempêtes de son époque sans aucune position sociale ferme, il n'est pas capable de se soustraire à leur influence. On sait que les grands événements de l'époque provoquent, chez Zola et France, une intense activité sociale et morale, activité que France réussit par exemple à mettre au service d'un réalisme moderne, perçant la surface apparemment glacée et impénétrable de la réalité. Proust, par contre, devient encore plus passif sous l'effet de ces mêmes événements, il a tendance à trouver les phénomènes et les objets du monde extérieur encore plus morts, plus vides de sens, plus déshumanisés et plus indignes de foi. C'est la raison pour laquelle il attaque le réalisme qui saisit le monde extérieur de manière dynamique dans sa réalité objective pour le vivre dans l'unité de ses éléments matériels, affectifs et spirituels, unité où se dévoile l'essence objective. Dans cet ordre d'idée, il est intéressant de voir comment Proust établit un lien entre la nature de la

⁹³ *Id.* : *ibid.*, p. 34.

⁹⁴ *Id.* : *ibid.*, p. 38.

⁹⁵ *Id.* : *ibid.*, pp. 48-49.

⁹⁶ *Id.* : *ibid.*, p. 50.

⁹⁷ *Id.* : *ibid.*, pp. 54-56. Cf. Ch. I, pp. 36-38. — La mise en relief objective et l'interprétation subjective des propriétés de l'objet est une pensée que Proust résume dans *le Temps retrouvé*, mais qu'il éparpille également à divers endroits de son roman. Un exemple caractéristique est le passage sur l'art de Berma. La grande interprète de Phèdre a ouvert une fenêtre sur Racine et est devenue quasi transparente. D'autre part, tout en le créant, elle a en même temps transformé, grâce à sa personnalité, le personnage de Phèdre, l'oeuvre présentée sur la scène étant pour l'acteur la matière première à travers laquelle il se fait valoir, et dont la nature est presque indifférente. Le côté de Guermantes, vol. I. Paris, NRF, 1920; pp. 43-46.

guerre et de la révolution russe, d'une part, et celle de la méthode de création de l'impressionniste Elstir, de l'autre. (Proust fait mention de Dostoïevski aussi, mais, à notre avis, l'art du romancier russe ne pourrait être pris en considération sous ce rapport. Dans la manière dont Dostoïevski peint la vie intérieure, Proust découvre, et à bon droit, des traits qui s'apparentent à la sienne, mais il glisse sur ce qui constitue la différence entre eux, à savoir le fait que la peinture de la vie intérieure est, chez Dostoïevski, d'une façon conséquente rattachée à la situation sociale des personnages.) «A supposer que la guerre soit scientifique, encore faudra-t-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et partir des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu, comme Dostoïevski raconterait une vie. D'ailleurs, il est trop certain que la guerre n'est point stratégique, mais plutôt médicale, comportant des accidents imprévus que le clinicien pouvait espérer d'éviter, comme la révolution russe.»⁹⁸

Exposé à l'attraction de ces deux pôles opposés, Proust cherche un objet esthétique qui, tout en gardant son caractère d'objet, soit suffisamment dépouillé de tout caractère positif, et suffisamment éloigné du monde considéré par lui comme mort, pour qu'il puisse le vivre. C'est ainsi qu'il parvient à l'impression subjective. En elle, les objets du monde extérieur sont reconnaissables, mais l'âme s'y reconnaît également, l'impression proustienne étant l'empreinte mentale des objets. Aussi est-ce toujours la première impression que Proust trouve fraîche, vraie, authentique. Étant la première, elle n'est pas encore paralysée par l'habitude, par la comparaison qui use de l'argument de notions connues, par le raisonnement qui cherche les causes, en un mot, par la routine sociale. C'est l'envers d'une théorie de la connaissance de type réaliste. Balzac saisit l'essence objective en pénétrant toujours davantage l'objet. Pour Joyce, dans sa dernière période, la réalité extérieure est entièrement relative, seul existe le monde subjectif du rêve. Proust, lui, essaie de déduire du plus grand nombre possible de premières impressions intérieures la loi psychologique. Pour lui, la pénétration toujours plus poussée dans les objets eux-mêmes ne peut que diminuer les possibilités de la connaissance véritable.

La structure artistique des objets que nous proposent les éléments étudiés de l'esthétique proustienne (la mémoire involontaire, le temps «arrêté», ou le temps «périodique», le rêve et la première impression fraîche) présente des caractéristiques communes. Dans les quatre cas, nous voyons en effet apparaître un détail de la réalité objective : le présent devenu du passé, le passé apparaissant dans un élément commun du passé et du présent, ou bien les différents fragments du passé, opposés les uns aux autres, mis en rapport entre eux ; l'image onirique descendant dans le passé à l'aide de la mémoire, ou s'élançant vers l'avenir sur les ailes de l'imagination ; la première impression que l'âme reçoit de l'objet

⁹⁸ *Id.* : Le Temps retrouvé, p. 172. — En ce qui concerne l'appréciation des vues sociales de Proust, les deux pôles opposés sont représentés par Pierre-Quint et Maurois. Cf. *Léon Pierre-Quint* : *ouvr. cit.*, pp. 366, 376-80, 405-6. — André Maurois : *ouvr. cit.*, pp. 299, 300.

présent. L'objectivité de la réalité, une fois décrite, n'en souffre pas moins une atteinte d'une manière ou d'une autre: les résurrections involontaires de la mémoire suppriment les différences à l'intérieur du processus réel, elles «arrêtent» subjectivement le temps; la conception du temps périodique élimine les ressemblances du processus, «morcelle» le temps; le rêve présente le possible, et même l'impossible comme réels, et s'il devient, comme ici, un des principes esthétiques de l'art, il laisse la place libre aux divagations de l'imagination; la première impression subjective isole de son essence l'image superficielle de l'objet. C'est dans la nature et la fonction semblables des éléments-taches et des éléments-points de ces faits contradictoires, en quête d'équilibre, que se trouve l'unité impressionniste de l'esthétique à double face de Proust.

Au caractère double de la théorie esthétique correspond la nature double de la reproduction artistique du monde. D'une part, la découverte, en un éclair, de la théorie constitue la maturation des aspirations et des voeux les plus ardents et, en même temps, le condensé des expériences de la vie de Marcel. Elle nous fournit les principes qui présideront à son roman futur, et c'est le point culminant naturel du roman écrit. Le voeu inspiré de se mettre au travail constitue l'accord final du roman. D'autre part, les réflexions, surtout celles sur la nature du temps, se prolongent trop, traînent en longueur; Proust répète trop souvent ses propres thèses et change trop souvent ses splendides images en illustrations pour pouvoir les intégrer organiquement dans le tissu du roman, et il lui arrive de verser dans l'abstrait. Il n'est pas impossible d'en définir la cause, une des causes du moins: s'il est vrai que l'esthétique de Proust, esthétique à double visage, ne fait qu'ériger en théorie générale l'ambivalence de la manière dont est représenté le monde dans *A la recherche du temps perdu*, il est vrai aussi que le penchant de Proust pour la subjectivité et pour l'abstraction se fait plus fortement valoir dans ses théories esthétiques que dans son oeuvre elle-même. C'est la raison pour laquelle sa théorie ne dérive pas toujours organiquement de sa pratique littéraire.

4. Forme artistique de A la recherche du Temps perdu

a) Caractères

Une autre démarche qui permet d'illustrer la position que Proust occupe entre Balzac et Joyce consiste à examiner la structure, la forme artistique de son roman. De ce point de vue, le plus révélateur est la peinture des caractères. Balzac nous montre avec un très grand souci de précision et une pénétration qui vise toujours à l'essentiel les conditions de vie de ses personnages, les bases matérielles et les aspects sociaux de leur existence. La grande richesse des traits existentiels confère à leur portrait un relief fortement accusé. En observant le

monde toujours davantage avec les yeux de Stephen Dedalus, son alter ego artistique, Joyce néglige de plus en plus la détermination sociale des caractères et, au lieu de leur donner des contours nets, il accumule les petits traits.

Proust regarde la vie sociale d'abord avec les yeux de l'enfant, puis, avec ceux de l'homme du monde. Dans *A la recherche du Temps perdu*, l'enfant ne se présente pas seulement comme le «père de l'homme adulte» (Goethe), mais, dans une certaine mesure, comme son idéal: il participe assez à la vie sociale pour pouvoir en observer les traits essentiels, sans y être pour autant suffisamment intégré pour devenir prisonnier de sa routine vide de sens. La particularité et la fraîcheur de la vision enfantine, qui coïncide avec l'esprit de l'esthétique proustienne, sont revécues par l'adulte dans la rare exaltation de certains moments, ceux de la mémoire involontaire.

A propos des salons, ces points stratégiques d'où le regard embrasse la vie mondaine, Proust fait observer: «Dans une certaine mesure, les manifestations mondaines (fort inférieures aux mouvements artistiques, aux crises politiques, à l'évolution qui porte le goût public vers le théâtre d'idées, puis vers la peinture impressionniste, puis vers la musique allemande et complexe, puis vers la musique russe et simple, ou vers les idées sociales, les idées de justice, la réaction religieuse, le sursaut patriotique) en sont cependant le reflet lointain, brisé, incertain, trouble, changeant. De sorte que même les salons ne peuvent être dépeints dans une immobilité statique qui a pu convenir jusqu'ici à l'étude des caractères, lesquels devront être eux aussi comme entraînés dans un mouvement quasi historique.»⁹⁹ Or, Proust qui — cette citation le montre bien — sait que la société tout court n'est pas identique à la société mondaine ne l'en peint pas moins dans la plupart des cas dans l'éclairage amorti et partiel, changeant et zigzagué de son reflet mondain, l'ayant vécue pour la plupart du temps lui-même sous cette forme.

Une des manifestations significatives de ce point de vue «mondain» est la manière dont il fait entrer l'affaire Dreyfus dans son oeuvre.¹⁰⁰ A un moment donné, nous apprenons que les milieux aristocratiques commencent à devenir antisémites, à éprouver de l'aversion à la fois pour les Juifs et les demi-mondaines. Dans ce cas, l'affaire se réduit aux relations mondaines de Swann et d'Odette.¹⁰¹ Une autre fois, l'affaire réapparaît comme un sujet de conversation sur lequel on discute chez Saint-Loup, à Doncières; Marcel essaie de faire dévier la conversation, la plupart des convives étant plutôt anti-dreyfusards, à l'exception de lui-même, Saint-Loup et un de leurs amis.¹⁰² Une troisième fois, nous apprenons que le père de Proust était convaincu de la culpabilité de Dreyfus et qu'à

⁹⁹ *Id.*: Sodome et Gomorrhe, vol. II, ch. I. Paris, NRF, 1922; pp. 157-158.

¹⁰⁰ Avec modestie et sans manifestations violentes, Proust se rangea du côté des dreyfusards.

¹⁰¹ *Proust*: A la recherche du Temps perdu. A l'ombre des jeunes filles en fleurs. Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 516-517.

¹⁰² *Id.*: Le côté de Guermantes, vol. I, pp. 94-97.

cause de cela, Mme Sazenat «se contenta d'un salut glacé» pour répondre à son salut.¹⁰³

Le fait qu'au centre du tableau qu'il se fait de la société, Proust met le salon, se voit fort bien dans la manière dont le snobisme est traité dans son roman.^{103a} Le père, le grand-père et la tante de Proust méprisent Swann parce qu'il est le fils d'un boursier d'origine juive. Au début, Mme Verdurin ne veut pas l'admettre dans son salon. Même Odette, la courtisane, le trouve trop peu distingué. C'est la critique du snobisme. Mais Proust ajoute: ceux qui dédaignaient Swann, ne se doutaient pas que Swann fréquentait des personnes beaucoup plus haut placées que ceux qui le traitaient avec dédain, et que les portes des salons aristocratiques les plus exclusifs s'ouvraient devant lui avec respect. C'est, par contre, du snobisme. Nous assistons également à la critique du snobisme du point de vue du snobisme lorsque Proust raconte que les bourgeois incapables de reconnaître la vertu secrète, prennent la princesse de Luxembourg pour une demi-mondaine. La duchesse de Guermantes et Berma, l'incomparable actrice de l'époque, reçoivent le même jour. Les snobs de Paris se précipitent au salon de la duchesse, parce qu'elle est une étoile plus brillante du monde que Berma, vieillie, au bord de la tombe, et aussi, pour admirer la récitation, d'ailleurs incomprise, de l'ancienne prostituée et nouvelle vedette Rachel. Dans une scène pleine de force dramatique, Proust raconte avec émotion comment ses amis abandonnent Berma; seul un jeune homme vient chez elle, mais il part bientôt lui-même, pour se rendre chez la duchesse. La fille de Berma et son gendre font de même. Tout le monde préfère la duchesse à la grande artiste, jusqu'à Marcel. Et, enfin: dans un long passage sur la déchéance de l'orgueilleux et distingué M. de Charlus, il raconte comment le baron convalescent, après une attaque d'apoplexie, se découvre pour saluer Mme Sainte-Euverte, en s'inclinant profondément devant cette femme que, naguère encore, il ne trouvait pas assez chic; le fait lui-même qu'ayant perdu tout contrôle moral, le baron pervertit de tout petits garçons, n'est pas raconté par Proust avec une horreur plus évidente. A l'aristocratie, Marcel ne préfère que l'art créateur. C'est pourquoi il renonce à fréquenter les salons pour se réfugier dans sa chambre insonorisée à l'aide d'un revêtement en liège, où il passera des années, mortellement malade, à résumer dans son grand roman ses expériences sur la société, le monde, les abîmes de l'âme et l'art.

Les corps de grandeurs différentes du planétarium social de *A la recherche du Temps perdu* gravitent sur une orbite elliptique dont un des foyers est constitué par le salon bourgeois de Mme Verdurin, et l'autre par celui, aris-

¹⁰³ *Id.*: ouvr. cit., p. 136. — En ce qui concerne les allusions de Proust à l'Affaire Dreyfus, cf. *Raoul Celly*: Répertoire des thèmes de Marcel Proust. Paris, Gallimard, 1935, pp. 31-2.

^{103a} Quant au snobisme de Proust, les opinions de la critique sont partagées. Cf. *Léon Pierre-Quint*: ouvr. cit., pp. 380-84. *André Maurois*: ouvr. cit., pp. 60-61. — *Georges Cattaui*: ouvr. cit., pp. 60-77. — *Léon Guichard*: ouvr. cit., pp. 79-99. — *Claude Mauriac*: Proust par lui-même. Paris, Seuil, 1965, pp. 73-84.

ocratique, de la duchesse de Guermantes. Du monde de ces deux salons, Proust nous donne un tableau fidèle et impérissable, non exempt, souvent, d'une critique intime équivoque, d'ironie très fine. La classe laborieuse n'y apparaît pour la plupart du temps que sous les personnes de domestiques, de laquais, de paysannes entrevues de loin, de pauvres gens émerveillés du spectacle du monde des riches; il est vrai, certes, que nous trouvons parfois parmi eux des personnages vivants, peints avec un accent d'authenticité parfaite, comme Françoise, la cuisinière de tante Léonie puis de la famille de Marcel.

Dans le roman de Proust, la peinture des caractères se situe également entre Balzac et Joyce pour ce qui est du rapport entre l'univers extérieur et la vie intérieure des personnages. Balzac représente ces deux univers dans leur interaction multiple et, surtout, du dehors. A mesure que mûrit son oeuvre, Joyce, lui, nous fait voir cette interaction du dedans, pour la réduire finalement au minimum. Proust nous montre les deux à la fois, dans leur interaction; dans *A la recherche du Temps perdu*, le courant d'échanges entre la réalité extérieure et l'âme est beaucoup plus réduit que dans les oeuvres de Balzac, mais beaucoup plus intense que dans les oeuvres de Joyce parvenu à sa maturité artistique; l'élément dominant de cette interaction est l'univers intérieur de l'âme. La valeur artistique plonge ses racines dans le sol du monde extérieur pour s'épanouir dans toute sa plénitude dans l'atmosphère lumineuse de l'âme. La preuve en est le cadeau inattendu de la mémoire inconsciente et le don des rêves.

Dans *Illusions perdues*, les rêves et les rêveries ne jouent guère un rôle important dans la peinture des caractères. Certes, D'Arthez écrit à propos de Lucien, à sa soeur cadette Eve: «Votre Lucien est un homme de poésie et non un poète, il rêve et ne pense pas, il s'agit et ne crée pas»,¹⁰⁴ mais cette affirmation est au moins autant la condamnation que la constatation de son penchant pour la rêverie; cela correspond d'ailleurs parfaitement au fait que les rares fois qu'il y fait allusion, Balzac se borne en général à prendre acte des rêves et des rêveries de Lucien.¹⁰⁵ Dans le dialogue de l'illusion et de la réalité, du désir et du fait, Balzac se range toujours du côté de la réalité: „En conviant aujourd'hui tous ses enfants à un même festin, la Société réveille leurs ambitions dès le matin de la vie. Elle destitue la jeunesse de ses grâces, vicie la plupart de ses sentiments généreux en y mêlant des calculs. La poésie voudrait qu'il en fût autrement; mais le fait vient trop souvent démentir la fiction à laquelle on voudrait croire, pour qu'on puisse se permettre de représenter le jeune homme autrement qu'il est au dix-neuvième siècle. Le calcul de Lucien lui parut fait au profit d'un beau sentiment. . .»¹⁰⁶

Frédéric Moreau, de *l'Éducation sentimentale*, est également un rêveur. Cependant, entre lui et Flaubert, la différence est loin d'être aussi grande

¹⁰⁴ Balzac: *Illusions perdues*. Éd. Garnier Frères, Paris 1961; p. 573.

¹⁰⁵ Cf.: *id.*, ouvr. cit., pp. 33, 338, 524 etc.

¹⁰⁶ *Id.*: ouvr. cit., p. 67.

qu'entre Lucien et Balzac. Balzac peut toujours opposer à Lucien l'intégrité artistique et créatrice du cercle de d'Arthez et de David Séchard. Le pouvoir de l'argent achève la ruine et de Lucien et de David, mais tandis que Lucien est ruiné moralement aussi bien que matériellement, David ne l'est que matériellement. Bien que le succès de la découverte de David — un nouveau procédé pour la fabrication du papier — n'enrichisse pas l'inventeur, les frères Cointet, grands capitalistes, ne seront pas les seuls à en profiter : l'invention contribuera aussi à la cause du progrès de la civilisation, ce qui contribue aux yeux de Balzac au progrès de l'humanité entière. Par contre, Frédéric perd jusqu'aux illusions de Flaubert lui-même.¹⁰⁷ Lorsque Jacques Arnoux cherche le secret de l'émail rouge des Chinois, ce n'est plus là qu'une spéculation sans intérêt, vouée à la faillite à la fois commerciale et morale. Exposées aux feux crus d'un monde extérieur hostile, les valeurs humaines se réfugient dans le monde intérieur de la rêverie. C'est ainsi que la peinture de la rêverie prend un rôle important dans le portrait de Frédéric¹⁰⁸; c'est ainsi que la représentation de la méditation visionnaire qui n'occupe qu'une place insignifiante dans les *Illusions perdues* gagne de l'importance pour s'épanouir en une riche floraison dans *A la recherche du Temps perdu*.

Certes, Proust n'écrit pas une oeuvre onirique, comme Joyce le fait dans *Ulysse*, et encore moins un roman-rêve, à la manière de *Finnegan* de Joyce; plus encore, il prend fermement position contre «l'écriture automatique» fondée sur les associations libres. Néanmoins, dans les fréquentes songeries de Marcel, flottant entre la veille et le rêve, le monologue intérieur n'en laisse pas moins tomber les guillemets, appelés à délimiter en les faisant glisser vers le lointain, les associations dictées par la rêverie; le tissu des idées et des images, d'un fort accent affectif échappant à demi au contrôle rigoureux de la volonté, se fait voir de plus en plus directement, et tout en maintenant une certaine distance traduite par l'ordre épique des phrases, tout en maintenant l'interponction, il prépare déjà le monologue intérieur que créera Joyce. Voici un exemple:¹⁰⁹ «Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: 'Je m'endors.' Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les

¹⁰⁷ Flaubert: *L'Éducation sentimentale*; pp. 46, 47, 299 etc.

¹⁰⁸ *Id.*: ouvr. cit., pp. 36, 38, 39, 41, 45 etc.

¹⁰⁹ Cf.: Bell: ouvr. cit., pp. 183, 236. — Cf. encore Léon Guichard: ouvr. cit., pp. 73-7.

empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non; aussitôt, je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure.»¹¹⁰

Dès la première page du roman, le nocturne proustien noyé dans le demi-sommeil constitue une introduction à un état d'âme très caractéristique et cher à l'auteur — c'est à dire au Narrateur — et c'est en même temps le premier moyen dont l'auteur se sert pour peindre son héros. Nous apprenons presque tout ce qui a trait aux rêves de Marcel, et très peu de chose de ce qui concerne son extérieur physique.

Lorsque Proust décrit si fréquemment et si minutieusement ses rêves et ses rêvasseries, en observant les mouvements de son imagination dans le rêve ou dans la rêvasserie avec tant de souci psychologique, et même psychanalytique, c'est que les exigences de la phase donnée de l'évolution littéraire entre Balzac et Joyce se conjuguent très heureusement avec les qualités les plus personnelles d'un écrivain d'une sensibilité particulière. Dès son enfance, Proust était hypersensible, nerveux; il avait le sommeil difficile, agité. Très tôt, il a pris l'habitude de se préoccuper de son sommeil et de se pencher sur ses rêves; jusqu'à la mort de sa mère, survenue en 1905, l'enfant Proust devait noter pour elle l'heure où il se couchait et le sujet de ses rêves.¹¹¹ Son penchant à la rêverie s'est très tôt manifesté.¹¹² Cependant, tous ces traits personnels, physiologiques et psychologiques ne sont point en contradiction avec les considérations historiques générales par lesquelles nous avons essayé de motiver l'abondance des rêves dans l'oeuvre proustienne. Si Proust est devenu l'écrivain représentatif de la période de transition qui va de Balzac à Joyce, c'est justement parce que ses dispositions, sa personnalité, son talent d'écrivain étaient conformes aux exigences générales de cette période.

Ainsi, dans la description des rêves et des rêveries de Marcel, Proust a pu nous révéler les aspects les plus personnels, les plus intimes de son propre caractère. Il est donc naturel qu'en parlant de son personnage autobiographique, il se penche avec un intérêt particulier sur ces manifestations de son imagination épanouie. D'autres considérations ont d'ailleurs dû le pousser à fixer, par les moyens de l'art, les rêves et les rêveries. Dans leur caractère pictural, imagé, il a pu saisir un morceau de la réalité; l'irréalité de leur cadre spatial et temporel, les associations irrationnelles et fantastiques qu'ils renferment, leur

¹¹⁰ Proust: A la recherche du Temps perdu. Du côté de chez Swann. Bibl. de la Pléiade, vol. I, p. 3.

¹¹¹ Cf.: *Id.*: Correspondance avec sa mère, 1887-1905. Publié par Philip Kolb, Paris, Plon, 1954; p. 13 et sq.

¹¹² Cf. Georges Cattau: *ouvr. cit.*, pp. 34-5.

pouvoir de ressusciter de vieux souvenirs chargés d'émotions, leur capacité de réaliser ses désirs, leur nature instinctive, pathologique, inconsciente, involontaire, spontanée, où les genres ne se distinguent plus clairement, où la personnalité du rêveur se partage parmi les personnages du rêve, tout cela constituait à ses yeux autant de garanties du caractère subjectif de l'expérience vécue. Pour un écrivain qui mesure l'authenticité de la création artistique à la subjectivité spontanée de celle-ci, le monde du rêve, pétri par l'imagination instinctive et libre à partir des souvenirs spontanés du moi plongé dans le sommeil, se rapproche de celui de la création artistique.¹¹³

b) Action

Le cachet spécial de l'action de *A la recherche du Temps perdu* s'explique par la nature des caractères. «Ce n'est pas pour rien... que depuis que les hommes jugent leur prochain, c'est sur ses actes. Il n'y a que cela qui signifie quelque chose, et nullement ce que nous disons, ce que nous pensons.» Cette même idée est, chez Stendhal et chez Balzac, le principe qui préside à la manière dont ils conduisent l'action; chez Joyce, dans sa période de maturité, il serait inimaginable de trouver une idée de ce genre; chez Proust, c'est une idée de Swann.¹¹⁴

Stendhal dans *Le Rouge et le Noir*, Balzac dans *Le Père Goriot* et les *Illusions perdues*, Maupassant dans *Bel-Ami*, lancent un jeune homme de province à la conquête de Paris. L'endurance du caractère de Julien Sorel, d'Eugène de Rastignac, de Lucien de Rubempré et de Georges Duroy est mise à l'épreuve par une action dynamique qui constitue à la fois l'espace où se développe leur caractère et le facteur distinctif de leurs qualités essentielles et accidentelles. La lumière tragique qui tombe sur Sorel, l'éclairage tragi-comique dans lequel Balzac nous montre Rubempré, et la lumière cynique dans laquelle se meut Duroy proviennent de l'énergie des actes qu'ils accomplissent au cours de leur carrière.

Dans *l'Éducation sentimentale*, Flaubert raconte lui aussi l'histoire d'un jeune provincial que son sort conduit à Paris. Mais que de différences essentielles! La dynamique, fortement réduite, de l'action est motivée dès le premier épisode qui nous montre, non pas un personnage lancé à la conquête de Paris, mais un jeune homme qui rentre chez lui, dans une ville de province, un esprit rêveur. Certes, Frédéric ne passera que ses vacances chez lui, pour retourner ensuite de nouveau à Paris. Mais il n'a ni volonté, ni ambitions. Dans son sort, vie privée et vie publique sont en divorce, les actes sont de plus remplacés par la

¹¹³ Pour l'élaboration des éléments mentaux du demi-sommeil et du sommeil, cf. Proust: *A la recherche du Temps perdu*. Swann. Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 3-13. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 819-821; *Le Côté de Guermantes*, vol. I, pp. 76-79, 130-131; *Sodome et Gomorrhe*, vol. II, Ch. III, pp. 32-40; *La Prisonnière*, Ch. I, pp. 165-172.

¹¹⁴ Proust: *A la recherche du Temps perdu*. Du côté de chez Swann. Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 357-358.

rêverie. «... Vous êtes mon occupation exclusive», dit-il à son seul amour, Mme Arnoux¹¹⁵ qui, bien qu'elle l'aime aussi, ne sera jamais la sienne et cet inassouvissement éclairera leurs rapports de la douce lumière d'une pureté élégiaque. Il ne s'agit ici aucunement de l'idéal des romantiques, de la bien-aimée lointaine, inaccessible. Pour Flaubert, non seulement sur le plan public, mais aussi sur celui de la vie privée, l'acte est considéré comme inutile, infructueux, comme quelque chose de bas (Sénécal, Rosanette); il y a divorce entre acte et désir, action et rêverie, et la désillusion atteint de telles proportions, l'expérience d'une fausse réalisation, d'un accomplissement à rebours des idéaux devient si générale et si amère que l'échec est désormais la condition même de l'idéal. Le dévouement de Frédéric était «d'autant plus fort qu'il ne pouvait l'assouvir».¹¹⁶ Pour Frédéric Moreau, Marie Arnoux est tantôt une image de rêve que lui promet un avenir inaccessible, tantôt le souvenir d'un passé lointain, sans jamais devenir l'accomplissement du présent.

Ce qui, dans *L'Éducation sentimentale*, reste au niveau d'une tendance, aboutit à l'accomplissement dans *A la recherche du Temps perdu*. Il est vrai que Proust ne dissout pas les événements extérieurs dans le rêve comme le fera Joyce dans son *Finnegan*; il nous montre comment Marcel deviendra écrivain, et des dernières années du XIX^e siècle jusqu'à 1920 environ, il fait avancer, bien qu'avec une lenteur excessive, ses personnages dont il nous fait connaître l'évolution périodique dans les «grands blocs épiques» de son roman¹¹⁷; il n'en est pas moins que la force motrice que constitue une passion véritable, l'activité énergique des personnages principaux font défaut à l'action du roman. Venu de Combray à Paris, Marcel est un parent éloigné, veule, pâle, neurasthénique et distingué, de Julien Sorel, d'Eugène de Rastignac, de Lucien de Rubempré et de Duroy, même, de Frédéric Moreau. Sa destinée ressemble le plus à celui de ce dernier, non seulement parce que Marcel est aussi passif que Moreau, mais parce qu'il fait, lui aussi, ses premiers pas en arrière, dans une direction opposée à celle de la marche de l'action, en elle-même très lente à se dessiner; cette marche à rebours se fait non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps, non seulement dans le monde des réalités, mais dans celui des rêveries et des réminiscences. Le ralentissement volontaire de l'action est, certes, une caractéristique du genre épique, à l'opposé du genre dramatique. Mais dans *L'Éducation sentimentale* comme dans une mesure encore plus grande dans *A la recherche du Temps perdu*, ce retardement est à la fois le premier élément, et la préparation affective d'une action de toutes façons très pauvre, et, dans ce contexte, cela oppose l'action de l'oeuvre flaubertienne et proustienne non pas au genre dramatique, mais à l'action du roman dynamique de Stendhal et de Balzac.

¹¹⁵ Flaubert: *L'Éducation sentimentale*, pp. 300-301.

¹¹⁶ *Id.*: *ibid.*, p. 116.

¹¹⁷ *Edmund Wilson*: *ouvr. cit.*, p. 139.

Marcel est un continuateur de Frédéric pour l'opposition du rêve et de la réalité également. Cette opposition revient avec une fréquence extraordinaire dans *A la recherche du Temps perdu* et finit par soumettre une partie considérable de l'action à sa propre loi psychologique. L'amour de Swann pour Odette, de Marcel pour Gilberte, pour la duchesse de Guermantes et, surtout, pour Albertine, les longs retentissements de cet amour, et même les caprices de Marcel, comme son amour passager pour Mme de Stermaria, répètent tous la même loi psychologique : l'imagination de Swann et de Marcel n'est émue que par ce qui pourra être ou ce qui a été ; ils sont tous les deux incapables de rêver de ce qui est, cela les laisse froids. C'est ainsi que les cercles de l'enfer de l'amour proustien sont faits de rêveries, de la projection, dans la personne aimée, d'une image entrevue en rêve, de l'épisode de l'amour charnel, de jalousie déchirante, de déceptions et d'oubli. Dans une telle représentation de l'amour, les penchants personnels de Proust, bien connus, tiennent sans doute un rôle important : seul son esprit est attiré par les femmes. Mais avec cela, la loi de l'amour de Swann et de Proust correspond à la loi paradoxale de l'esthétique proustienne : comme celui de l'art, l'objet de l'amour ne prend de l'importance et n'est vécu que s'il n'est pas présent entièrement, immédiatement, que s'il est éloigné ; il ne peut être saisi que s'il est insaisissable.

Rêveurs plutôt qu'actifs, les personnages de Proust se connaissent l'un l'autre incomplètement et souvent même faussement. L'image de l'objet à connaître se détache de l'objet ou, plus exactement, elle n'est qu'une impression laissée par lui : Odette ne correspond pas au goût de Swann, qui ne l'en aime pas moins comme une oeuvre de Botticelli ; Saint-Loup ne comprend pas comment un homme aussi raffiné et distingué que Marcel peut aimer une personne aussi vulgaire et bête qu'Albertine, tandis que lui, il aime Rachel que Marcel trouve indigne de Saint-Loup. La vision impressionniste des personnages du roman tend à conférer un caractère absolu à ce qui, dans la connaissance, est relatif, et à réduire au niveau du relatif ce qu'il y a d'absolu en elle.¹¹⁸

Non seulement les rêveries, mais aussi les rêves des personnages proustiens influencent l'action du roman. D'une part, des actions amorcées à l'état de veille se terminent en rêve, par exemple, lorsque Marcel, amoureux de la duchesse de Guermantes, franchit la mer gothique et atteint ainsi ce qu'il a vainement désiré pendant qu'il était éveillé. Un exemple particulièrement spirituel de la transformation en acte onirique des besoins ressentis pendant la veille est un rêve que fait Swann. Pour continuer son étude sur Vermeer, le collectionneur d'objet d'art veut partir pour La Haye, Dresde et le Brunswick, mais son amour pour Odette le retient à Paris. Finalement, le rêve apporte une solution vraiment artistique à ce problème : il part tout en restant à Paris

¹¹⁸ Cf. Proust : *A la recherche du Temps perdu*. A l'ombre des jeunes filles en fleurs. Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 874, 916-917. — Le Côté, de Guermantes, vol. I, pp. 5, 60, 140-165. Albertine disparue, Ch. II, pp. 32-33.

et tout en partant, il prend congé de lui-même en pleurant : « penché à la portière du wagon vers un jeune homme qui sur le quai lui disait adieu en pleurant, Swann cherchait à le convaincre de partir avec lui ». ¹¹⁹

D'autre part, des actes accomplis en rêve peuvent inciter à des actes réels. ¹²⁰ Un exemple en est le rêve de Marcel sur Gilberte Swann. Dans la dernière période de leur amour, Gilberte devient plutôt source de souffrances pour Marcel qui la voit dans la rue, accompagnée d'un jeune homme. (Ce n'est que bien plus tard qu'il apprendra que la personne qu'il a prise pour un jeune homme, était, en réalité, une femme vêtue d'habits d'homme.) Il sait que sa souffrance ne cessera que s'il se décide enfin à rompre leur liaison. Mais son désir l'attire toujours vers Gilberte. Finalement, un rêve lui vient en aide. « Je serais peut-être dès lors retourné chez Mme Swann, sans un rêve que je fis et où un de mes amis lequel n'était pourtant pas de ceux que je me connaissais, agissait envers moi avec la plus grande fausseté et croyait à la mienne. » ¹²¹ Le jeune homme dont la fausseté lui faisait tellement mal, était Gilberte elle-même, comme Marcel s'en rendit compte lui-même avec consternation en interprétant son rêve.

L'action du roman et celle des rêves sont liées entre elles d'une autre manière encore. En général, les rêves décrits par Proust ont, en effet, une action véritable, autonome. D'une part, ils sont suffisamment développés pour posséder, à l'opposé de la moyenne des rêves que font les personnages de Balzac, une action irréelle, mais précise du point de vue psychologique; de l'autre, leur irréalité n'est pas encore assez forte pour faire désagréger les événements oniriques eux-mêmes à la manière des rêves décrits dans les oeuvres de la dernière période de Joyce.

c) Composition

Les propriétés de la composition de *A la recherche du Temps perdu* sont étroitement liées à la nature de la peinture des caractères et de la conduite de l'action.

La composition des romans de Balzac découle tout à fait naturellement des lignes de force dynamiques de l'évolution des types représentés. Dans *Ulysse* comme dans *Finnegan*, Joyce ne campe pas de types humains: les traits individuels et généraux de ses personnages ne s'unissent pas pour former un tout organique. Aussi se voit-il contraint d'employer des procédés de composition qui lui permettent d'obtenir un effet artistique grâce à l'immense richesse de son sujet. Un de ces procédés est la peinture « extensive », c'est-à-dire

¹¹⁹ Proust: *A la recherche du Temps perdu*. Du Côté de chez Swann, Bibl. de la Pléiade, vol. I, p. 354.

¹²⁰ Cf.: Bell: *ouvr. cit.*, pp. 65-67, 98.

¹²¹ Proust: *A la recherche du Temps perdu*. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Bibl. de la Pléiade, vol. I, p. 629.

l'accumulation, la répétition d'un très grand nombre de faits uniques (énumérations quasi interminables; associations libres; montages de lieux et de temps; fragments de rêves, etc.). L'autre procédé est celui des schèmes construits qu'il impose à son sujet souvent de manière tout à fait contingente du point de vue artistique (parallèles avec Homère et Vico; leitmotive; schèmes mythiques; etc.).

Le procédé de composition employé par Proust se situe entre les deux. Il peint des types (Marcel, Swann, Odette, Mme de Verdurin, la duchesse de Guermantes, la baron de Charlus, Françoise etc.), fait évoluer et changer ses personnages dans une certaine interaction avec le monde extérieur. La composition de son roman a une charpente naturelle, notamment la formation des facteurs intérieurs et extérieurs qui finiront par conduire Marcel à reconnaître la seule forme de création littéraire qui lui soit possible.

En même temps, cependant, le lien entre les traits uniques et les traits généraux de ses types se relâche. L'évolution de ses personnages, nous l'avons déjà vu, est périodique: les transitions et les causes demeurent, pour la plupart, dans l'ombre; seul est visible l'échelonnement des phases atteintes. Les différentes propriétés des caractères apparaissent sous forme d'impressions, tandis que les traits généraux se manifestent sous celle de lois psychologiques faiblement liées aux conditions sociales, souvent prêtes à devenir indépendantes de celles-ci.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les principes artistiques de Proust sont de nature impressionniste. Il ne peut créer que sous forme d'impressions fragmentaires, isolées; mais comme tout artiste important, il a la vision de la grande forme et dès qu'il la découvre, il n'épargne ni le temps ni la fatigue pour oeuvrer à sa réalisation, même s'il doit ainsi hâter le moment de sa mort. Les expériences nouvelles accumulées au cours de la première guerre mondiale font éclater les cadres de la première variante, conçue en trois volumes, du grand roman et terminée dès 1912. Mais un cycle de roman n'est pas une peinture, ni un poème: l'impression subjective, en tant qu'unité de base de la forme artistique et porteuse de la loi psychologique ne permet pas à elle seule de constituer avec facilité un roman-fleuve. C'est pourquoi Proust parvient finalement au principe de l'«extensivité» et de la «construction».

L'extensivité se manifeste avant tout dans la correction ultérieure de l'image unilatérale ou fausse que donnent les impressions. Comme, selon l'esthétique proustienne, l'image artistique de l'objet ne peut être qu'une impression, toute impression vaut nécessairement pour l'objet entier. Comme elle ne peut le faire avec authenticité, elle a constamment besoin d'être corrigée.

Un autre mode de manifestation caractéristique de l'extensivité, observable dans *A la recherche du Temps perdu*, est l'analyse par réflexions. La torrentielle richesse des impressions fragmentaires s'accompagne de réflexions non moins abondantes, destinées à les compléter. Plus le cas particulier ressemble à une impression, et moins il comprend de généralité; par conséquent, un commen-

taire de l'écrivain sera d'autant plus nécessaire, contenant les considérations générales, d'ailleurs abstraites du point de vue artistique. Il va sans dire que toutes les réflexions du romancier ne constituent pas une explication venue du dehors. Marcel a, en effet, pour mode de vie la réflexion, même s'il se sert de cette dernière dans la plupart des cas pour fonder par des moyens intellectuels sa conception antiintellectuelle. Or, si Proust veut donner un portrait fidèle de son *alter ego*, il doit le faire en nous révélant ses idées. Les constatations d'ordre esthétique par exemple, auxquelles Marcel aboutit dans la bibliothèque de la duchesse de Guermantes sous l'effet de toute une série de résurrections involontaires de son passé, découlent organiquement de la situation de Marcel et sont tout à fait concrètes sur le plan artistique malgré leur forme purement intellectuelle. Mais les pensées sont loin d'être toujours celles des personnages. Marcel a beau être l'*alter ego* de Proust, et le roman a beau raconter comment le personnage principal — Marcel — deviendra écrivain, donc Proust, ce dernier ne peut impunément penser à la place de Marcel. Et pourtant, c'est ce qu'il fait souvent.

Lors du récit de la rencontre de Bergotte et de Marcel, Proust analyse avec un soin minutieux le rapport qui existe entre leurs univers intellectuels. «J'aurais dû me dire tout cela» conclut-il, «... mais je ne me le disais pas».¹²² Un autre exemple frappant: Marcel est couché dans lit, et sa grand-mère adorée agonise. Sa mère entre dans sa chambre au milieu de la nuit. Elle lui dit de la suivre, de se rendre chez sa grand-mère qu'il verra peut-être pour la dernière fois de sa vie. «Je ne dormais pas», répond-il pour la rassurer. Puis, suit un essai bien tourné sur la physiologie et la psychologie du réveil.¹²³

Bien que sous un autre aspect, l'architecture du premier chapitre de *Sodome et Gomorrhe* prouve elle aussi combien la réflexion peut s'éloigner de la situation dans laquelle se trouvent les personnages. Le point de départ est une description: Marcel épie Monsieur de Charlus qui noue des relations homosexuelles intimes, avec le giletier Jupien. Ensuite, il se lance dans une longue analyse, sorte d'essai sur de la psychologie des homosexuels. Il la truffe de comparaisons, d'une part pour la rendre plus suggestive, de l'autre pour l'embellir. L'essai devient de plus en plus compliqué du point de vue intellectuel, et plus abstrait du point de vue artistique. A mesure que grandit l'abstraction, grandit aussi la nécessité de sa concrétisation artistique. La nécessité d'illustrer l'idée fondamentale de l'essai conduit Proust jusqu'à esquisser une petite parabole: il raconte l'histoire de deux amis qui, après avoir mené pendant bien des années une vie apparemment normale, et mariés tous les deux, recommencent leurs relations homosexuelles. Ici, l'explication théorique se détache à un tel point de la situation décrite qu'elle nécessite elle aussi une explication littéraire, et elle se crée un monde artistique à part qui n'a plus aucun contact

¹²² *Id.*: *ibid.*, pp. 568-569.

¹²³ *Id.*: *Le Côté de Guermantes*, vol. II, p. 27.

sur le plan artistique avec la situation initiale, ne s'y rattachant qu'intellectuellement.

La forme la plus apparente de la composition «extensive» est la répétition. La thèse psychologique selon laquelle l'imagination reste indifférente aux choses qui lui sont proches et qu'elle n'est attirée que par les objets éloignés, est répétée sans cesse dans les commentaires abondants qui accompagnent le récit des si nombreuses liaisons amoureuses décrites jusque dans leurs différentes phases dans ce roman de trois mille pages. La nature illusoire de la connaissance humaine est également prouvée au moyen de répétitions sans fin dans les descriptions.

C'est l'«extensivité», en tant que principe de composition, qui confère au roman-fleuve proustien son caractère cyclique. Aussi le parallèle si courant avec la construction cyclique de la *Comédie Humaine*, où défilent tant de caractères qui reparaissent de temps à autre, est-il sans fondement. Balzac utilise, en effet, la méthode «intensive» de la peinture des caractères dans tous les romans qui composent la *Comédie Humaine*: il exprime les conditions générales qui caractérisent la vie de ses personnages en les condensant en traits individuels concrets et bien choisis. Les développements théoriques, les documents ne sont pas absents de ses romans non plus: les *Illusions perdues* s'ouvrent par un aperçu sur l'histoire de l'industrie typographique; le récit de l'amour de David et d'Eve est interrompu par celui de l'histoire de la fabrication du papier — et cela juste au moment de la demande en mariage; lorsque Lucien se prépare à se suicider, Balzac disserte sur les trois espèces du suicide; et lorsqu'il montre comment la cupidité du «grand Cointet» ruine David, à l'aide de la traite falsifiée de Lucien, Balzac n'oublie pas de joindre le «compte de frais», comme, plus tard, il n'oubliera pas de joindre le dossier «Métivier contre Séchard et Lucien Chardon».¹²⁴

Proust ne commettrait pas de pareilles incohérences de style. Et, pourtant, Balzac réussit toujours ce que Proust est loin de pouvoir faire: d'une part, il lie intimement ses développements et sa documentation au sort de ses personnages, en leur communiquant ainsi une valeur artistique; d'autre part, il est économe: il ne dresse pas d'inventaires, mais il choisit, il ne répète pas, mais il met en relief, sachant qu'«un seul mémoire de frais, comme celui fait à Paris, suffit sans doute à l'histoire des moeurs contemporaines».¹²⁵ Si Proust voit en Balzac un écrivain catalogueur, cela prouve tout simplement que, sous l'influence de l'aversion qu'il a envers les objets — comme cela ressort clairement de son esthétique —, il ne fait aucune différence entre réalisme et naturalisme, et que tout en se défendant d'être naturaliste — et tout en ne l'étant pas, en dernière analyse —, il n'était pas sans subir, ne fût-ce que sous une forme raffinée et introvertie, l'influence de la méthode naturaliste, fait que

¹²⁴ Balzac: *Illusions perdues*, vol. III, p. 598.

¹²⁵ *Id.*: *ibid.*, vol. III, 608.

démontrent, entre autres, les traits «extensifs» de *A la recherche du Temps perdu*.

Le cycle balzacien et le retour constant des personnages est une conséquence de la méthode de «composition intensive»: Balzac a, en effet, si profondément vécu le grand processus de la formation du régime capitaliste, il a su relier si intimement — tout en tenant toujours soigneusement compte des interpositions réelles — le sort de ses personnages à la fatalité du mouvement social global, il a su découvrir des connexions si riches et si complexes entre le particulier et le général que, pour exploiter toutes leurs possibilités, et satisfaire leur passion maîtresse, ses personnages typiques exigent un champ d'action qui ne leur est assuré que par un roman entier. C'est pourquoi les figures secondaires des romans anciens deviennent les personnages principaux de romans nouveaux et c'est ainsi que naît le cycle balzacien de la *Comédie Humaine*.¹²⁶

Avec ses personnages qui réapparaissent continuellement, le cycle proustien est, par contre, le résultat, sur le plan de la composition, de la peinture extensive. Les personnages de Proust ne sont pas aussi typiques que ceux de Balzac; aussi ne sait-il pas les lier aux problèmes sociaux fondamentaux de son époque, comme l'a fait Balzac. Aucun des personnages proustiens ne peut exploiter toutes ses possibilités; chez lui la marche du temps démolit plutôt que ne construit, comme nous l'avons vu. L'épanouissement partiel et périodique des personnages à mesure que l'action se développe ne s'accompagne pas de l'enrichissement de leurs relations humaines et sociales. Marcel qui progresse le plus loin dans la voie de la connaissance, du développement et de l'exploitation de ses capacités (il est né doué de dons artistiques et il deviendra effectivement un artiste) ne pourra mettre au point son oeuvre qu'au prix et au moyen de la répudiation partielle, la subjectivisation et la relativisation des relations humaines. En affirmant ce qui vient d'être dit, nous ne pensons pas à sa claustration volontaire, désormais légendaire, dans sa chambre insonorisée (l'écrivain gravement malade n'a agi ainsi que pour s'assurer les conditions de travail indispensables), mais au fait que Marcel ne peut devenir effectivement écrivain qu'après avoir reconnu le caractère relatif et subjectif de la valeur des relations humaines, après avoir développé son esthétique paradoxale dans laquelle la condition de la peinture partielle du monde humain est la répudiation partielle de ce même monde. Dans *A la recherche du Temps perdu*, l'exigence de la plénitude cyclique résulte de la tension qui existe entre le caractère fragmentaire des personnages et l'aspiration proustienne à représenter la réalité dans sa totalité.

Selon Albert Feuillerat, la première version du grand roman de Proust prête en trois volumes dès 1912, est mieux construite et, en général, d'un art plus puissant que le cycle définitif, trois fois plus important que l'oeuvre primi-

¹²⁶ Cf.: György Lukács: Balzac, Stendhal, Zola. Budapest, Hongaria, s. a. (1949); pp. 89-90, 118-119.

tive.¹²⁷ Roger Shattuck défend, par contre, la variante définitive. D'après lui, l'apparition brusque et involontaire des intuitions esthétiques dans *Le temps retrouvé* n'est possible que grâce à l'oubli des vérités artistiques entrevues, d'une manière intermittente, déjà auparavant. L'auteur a besoin d'augmenter, de façon démesurée, le volume de son oeuvre afin que le lecteur puisse, lui aussi, vivre ces résurrections comme Marcel: avec le bouleversement heureux qui accompagne le retour en surface des souvenirs longtemps enterrés.¹²⁸

Entre ces deux extrêmes, la nécessité proustienne de la forme cyclique du roman peut nous apporter une réponse juste. La variante de 1912 est, certes, plus concise, plus condensée mais, dans les cadres de la conception proustienne, les personnages du roman ont besoin, pour se réaliser, ne serait-ce que partiellement, de beaucoup d'espace et d'apparitions et de réapparitions répétées. Le volume du cycle définitif permet en effet au lecteur d'oublier les vérités qui tantôt émergent, tantôt sombrent et de vivre tout d'un coup le bonheur inattendu de la découverte consécutive à l'oubli; mais cette composition n'est, elle non plus, nécessaire que dans le cadre de la conception proustienne, et porte en elle-même tout l'inconvénient de la prolixité propre à la méthode de composition extensive. Si, en effet, nous ne possédons du monde que des impressions pour la plupart peu authentiques, les personnages et les phénomènes doivent paraître et reparaître pour que la rectification devenue indispensable puisse être faite et qu'ainsi, ils nous fournissent un tableau impérissable et fidèle du monde et de ses lois.

La méthode extensive met en cause l'unité du roman. Son contre-poids sur le plan de la composition est la méthode dite de la construction, appelée à remplacer les lignes de forces spontanément dynamiques du roman traditionnel. Tout comme l'«extensivité» et le caractère statique du roman proustien sont moins prononcés que ceux du roman de Joyce, de même, les éléments «constructionnels» y sont aussi moins fréquents, plus discrets, et s'intègrent plus organiquement dans le tissu du roman.

Un élément de construction de ce genre est la forme que l'on pourrait appeler la forme de type «rondeau». Les thèmes qui apparaissent dans la première partie du roman (*Combray*), reviennent dans la dernière (*Le Temps retrouvé*). Nous faisons remarquer que la fin du roman a été écrite immédiatement après la première partie. La résurrection involontaire de la mémoire prend du relief tant dans le «mouvement» initial que dans le finale. La forme «rondeau» est manifeste jusque dans les unités moins grandes du roman: *Combray* s'ouvre et se termine sur le tableau de la chambre à coucher du narrateur ballotté entre le sommeil et l'état de veille, se réveillant lentement; le ton

¹²⁷ Albert Feuillerat: Comment Marcel Proust a composé son roman. New Haven, Yale University Press, 1934; p. 255.

¹²⁸ Roger Shattuck: *ouvr. cit.*, pp. 107-109. Pour la composition de *A la recherche du Temps perdu*, cf. encore Georges Cattaui: *ouvr. cit.*, pp. 252-6. — Léon Guichard: *ouvr. cit.*, pp. 23-47. — Claude Mauriac: *ouvr. cit.*, pp. 137-42.

subtil, impressionniste du demi-sommeil s'évaporant adoucit les contours de cette unité de composition.¹²⁹

Un autre élément de composition semblable, appelé également à créer l'unité de l'oeuvre, est l'énumération, dans la torpeur du demi-sommeil du début du roman, des chambres à coucher de Marcel à Combray, Balbec, Paris, Doncières et Venise.

De même: le côté de chez Swann et de Guermantes, ainsi que les nombreux leitmotifs, dont le jeu féerique et fantastique de la lanterne magique, source de rêverie pour Marcel, ainsi que la «petite phrase» de la Sonate de Vinteuil qui accompagne tant de phases de l'amour de Swann et des amours de Marcel, en créant entre elles un lien intime.

Mentionnons à ce propos la fonction de la double série des résurrections involontaires et des rêves qui, en se relayant, se renforçant et se complétant, nous suggèrent l'existence, la continuité, la vitalité et l'importance artistique du côté subjectif et instinctif de la personnalité et qui, grâce à leur puissance évocatrice, changent les coulisses du temps et de l'espace dans le roman.¹³⁰

Et, enfin, un élément du même type est constitué par la gradation: à la fin du roman, les thèmes et les motifs initiaux non seulement reviennent, mais se condensent et gagnent en intensité. Repris dans le sextuor, le thème de l'amour de la sonate de Vinteuil annonce déjà le salut par l'art et l'épanouissement de l'oeuvre. La rivière souterraine apparemment tarie de la mémoire involontaire remonte à la lumière cinq fois de suite et rend consciente l'importance esthétique, pour Marcel, du temps subjectif et, en général, du subjectif. La réception de la duchesse de Guermantes est une véritable revue des vivants et des morts, faisant connaître à Marcel à la fois l'oeuvre destructrice du temps et la forme qui lui permettra de l'exploiter sur le plan artistique. Dans la personne de Mademoiselle de Saint-Loup, qui descend à la fois de Swann et de Guermantes, les chemins qui conduisent vers les Swann et les Guermantes s'unissent symboliquement. Marcel met définitivement au point son esthétique, et décantant les expériences de sa vie sous la forme de principes artistiques, il s'attelle à l'oeuvre.

d) Genre

Pour le genre, *A la recherche du Temps perdu* se situe entre l'oeuvre de Balzac et celle de Joyce. Dans les *Illusions perdues*, Balzac écrit: «... La constitution actuelle des sociétés, infiniment plus compliquée dans ses rouages que

¹²⁹ Un rôle semblable — dissolvant, d'une manière impressionniste, les contours de la composition — revient au rêve de Swann sur Odette, rêve qui termine le volume intitulé *Un amour de Swann* par l'évocation de la première impression faite par Odette. Dans la première phase de l'amour, Odette est le personnage séduisant, dans la dernière phase, le personnage trompeur de la rêverie de Swann. Cf. *Proust: A la recherche du Temps perdu*. Du Côté de chez Swann, Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 378-381. Marcel dit aussi adieu à Gilberte, à Albertine et à sa grand-mère en rêve. Cf.: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Bibl. de la Pléiade, vol. I, p. 629. — *Albertine disparue*, Ch. I, p. 198. *Sodome et Gomorrhe*, II, Ch. II, pp. 213-214.

¹³⁰ Cf. *Bell: ouvr. cit.*, pp. 147-185.

celle des sociétés antiques, a eu pour effet de subdiviser les facultés chez l'homme. Autrefois, les gens éminents, forcés d'être universels, apparaissaient en petit nombre et comme des flambeaux au milieu des nations antiques. Plus tard, si les facultés se spécialisèrent, la qualité s'adressait encore à l'ensemble des choses. Ainsi, un homme riche en cautèle, comme on l'a dit de Louis XI, pouvait appliquer sa ruse à tout; mais aujourd'hui, la qualité s'est elle-même subdivisée. Par exemple, autant de professions, autant de ruses différentes. Un rusé diplomate sera très bien joué, dans une affaire, au fond d'une province, par un avoué médiocre ou par un paysan.»¹³¹ Le genre de roman que Balzac écrit naît de la peinture objective et dynamique des lois de mouvement de la société bourgeoise française à l'époque de la Restauration et sous la Monarchie de Juillet, dans le contexte de la différenciation matérielle et humaine survenue sous l'effet du développement économique.

Le genre d'*Ulysse* et de *Finnegan* de Joyce est déterminé par l'intégration des phénomènes psychiques subjectifs au sein d'une unité spéculative.

Dans une de ses lettres, Proust définit le genre de son roman très judicieusement comme «roman introspectif»,¹³² et compare sa manière de voir à la vision de l'homme endormi qui observe son rêve du dehors. Le roman introspectif fixe l'image intérieure des impressions venues de l'extérieur. Le fait même qu'à côté du roman de moeurs, se fait sentir l'exigence d'un roman psychologique spécial, prouve que le roman traditionnel en tant que genre reproduisant le monde extérieur dans sa «plénitude objective» (Hegel), se meut sur un terrain volcanique dans la mesure où l'artiste s'aliène du monde extérieur. Dans l'oeuvre de Balzac comme dans la vie de la société bourgeoise parvenue à un haut degré de développement, les relations entre les hommes se déroulent par objets interposés, et les objets véhiculent toujours des rapports humains. Dans les objets extérieurs, Proust voit déjà, pour une grande part, des choses déshumanisées, mortes, aussi répugne-t-il à les peindre directement; sa curiosité se tourne donc toujours davantage vers la vie intérieure. L'emploi de plus en plus conséquent de cette méthode introspective s'observe aussi bien dans les étapes successives que représentent *Jean Santeuil*, *Contre Sainte-Beuve* et *A la recherche du Temps perdu*, que dans ce dernier considéré en lui-même. Si ce n'est que dans la dernière phase de sa vie que Proust est parvenu à trouver la conception d'ensemble de sa grande oeuvre — conception qu'il avait cherchée pendant toute son existence —, c'est surtout parce qu'il lui fallait, avant tout, découvrir et mettre à l'épreuve, dans la transposition subjective et la répudiation partielle du monde extérieur, une forme et un degré d'intensité lui permettant néanmoins de le représenter.

Le roman fleuve de Proust apporte à ce problème artistique une solu-

¹³¹ Balzac: *Illusions perdues*, pp. 667-668.

¹³² La lettre est publiée par André Lang, dans son *Voyage en zigzags dans la République des Lettres*. Paris, La Renaissance du Livre, 1922; p. 154.

tion doublement spirituelle. D'une part, il fait de l'empreinte intérieure de la réalité extérieure la catégorie la plus précieuse de la création artistique. D'autre part, pour pouvoir aboutir à cette conclusion, il présente en même temps la réalité extérieure pourtant reniée. Grâce à la peinture périodique de ce processus de refus, il garde dans une grande mesure le contact avec le monde extérieur, et, par conséquent, le degré d'objectivité indispensable à la peinture de ses personnages. Le refus introspectif de la réalité extérieure suppose encore l'interaction entre les deux sortes de réalités, car l'écrivain se voit obligé, de par ce refus même, d'établir un rapport entre ses impressions intimes et le monde extérieur. Joyce utilise la même méthode dans son *Portrait de jeunesse*. Dans *Ulysse* et *Finnegan*, par contre, il ne représente plus le refus du monde extérieur, mais le monde intérieur qui prend forme dans le moi détourné du monde extérieur. Évidemment, ce monde intérieur n'est pas, lui non plus, tout à fait indépendant du monde extérieur – une autonomie parfaite serait impossible –, mais l'image qu'il nous en donne est trouble, chaotique, diluant dans le subjectif ce qui est objectivement déterminé, c'est une image absurde. La manière dont opèrent la sensation, la mémoire et l'imagination devient plus importante que l'objet de la sensation, de la mémoire et de l'imagination; le moi biologique, physiologique qui lie l'homme à l'animal devient plus important que le moi social qui crée des contacts humains. Par là le genre du roman se détruit.

L'introspection proustienne est d'un autre type. Tout en ne rendant pas possible une richesse balzacienne dans la peinture de l'interaction du monde extérieur et du monde intérieur, elle n'en permet pas moins de représenter cette interaction, vue de l'intérieur.

C'est ainsi qu'il devient compréhensible pourquoi Proust devient ennuyeux chaque fois qu'il continue directement la tradition balzacienne. La présentation, du dehors, de la vie sociale réduite à la vie du beau monde, qui ennuie le narrateur également et ne lui sert qu'à accentuer par rapport à elle l'importance de l'expérience intérieure, est nécessairement dépourvue d'intérêt. Ici, Proust nous montre un stade de l'évolution de Marcel que lui-même a déjà dépassé et qu'à la fin du roman, Marcel dépassera également. Les meilleures pages du roman ne sont pas non plus celles dans lesquelles Proust ne fait qu'exposer la nécessité d'explorer l'expérience vécue. Sa véritable grandeur se manifeste là où, dans l'introspection, il nous évoque l'image intérieure du monde extérieur.

Ainsi, ce n'est pas en racontant les événements, ou en rendant compte de leur écho dans la bonne société, qu'il réussit le mieux l'évocation de la crise générale, et, surtout, de la crise morale de la première guerre mondiale: cela nous fait l'effet d'un pâle reflet de l'oeuvre de Balzac. Infiniment plus suggestive est l'excellente analyse psychologique qu'il nous donne de l'atmosphère de la guerre: il suffit de se rappeler cette scène dans le métro parisien,

pendant une attaque nocturne des avions allemands, où les débauchés élégants se livrent avec une certaine fureur à leurs jeux hétéro- et homosexuels; ou bien cette autre scène où M. de Charlus, dans un hôtel faubourien malpropre (entretenu pour lui par son compagnon homosexuel Jupien, l'ancien giletier, afin qu'il puisse se livrer à ses excès homosexuels), se laisse insulter, puis, attaché sur le lit, se fait flageller avec un martinet planté de clous, sous le coup de son délire masochiste. La nouvelle phase de la maladie du baron fait mieux sentir le changement d'époque et la crise que ne le ferait la meilleure description de la guerre mondiale. L'unité du roman introspectif proustien est assurée en dernière analyse par l'unité affective que crée l'image intérieure du monde extérieur.

Le rapport de cette image intérieure avec l'objet extérieur nous est révélé en premier lieu par les rêves décrits dans le roman. L'image-souvenir baigne le visage du monde extérieur dans le subjectif tout en conservant fidèlement ses traits. Mais, de par sa nature, le rêve transforme la réalité extérieure d'une manière fantastique; non seulement il la situe dans le subjectif, mais il la rend subjective dans son essence. Il se pose à ce propos une question, décisive si on veut assigner le roman proustien à un genre déterminé: la question de savoir dans quelle mesure il s'agit, dans *A la recherche du temps perdu*, d'une représentation, vue de l'intérieur, de l'interaction entre les mondes extérieur et intérieur, et dans quelle mesure il s'agit d'une suppression subjective de cette interaction elle-même. La réponse à cette question ne sera trouvée que grâce à un examen du rapport qui existe, dans la représentation du monde, entre le domaine du rêve et le domaine qui échappe au rêve.

William Steward Bell pense que Proust a façonné son roman d'un bout à l'autre «d'après le modèle du rêve». Sa façon de peindre le monde est caractérisée par «l'optique du rêve».¹³³ Il consacre un long chapitre de son livre, qui constitue l'analyse la plus détaillée de cette question dans les ouvrages relatifs à Proust, à prouver que la manière dont la vie est représentée dans *A la recherche du Temps perdu* est celle du rêve.¹³⁴ Voici, en substance, son raisonnement. Il se réfère d'abord à des remarques de Proust, qui soulignent l'importance générale des rêves sur le plan artistique. Cependant, il admet qu'en partie, ces remarques sont contradictoires¹³⁵, en partie elles relèvent plutôt de la comparaison.¹³⁶ Ensuite, il relève certains traits qui sont communs chez Proust tant à la peinture des rêves qu'à celle de l'état de veille. Telles sont, selon lui, les véritables impressions inconscientes; la répétition (les éléments de l'état de veille se répètent dans les rêves, et *vice versa*); le rapport direct entre la vision du moi affectif et celle du monde extérieur; les traits psycholo-

¹³³ Bell: ouvr. cit., pp. 201, 186-264.

¹³⁴ *Id.*: *ibid.*

¹³⁵ Proust: *A la recherche du Temps perdu*. Bibl. de la Pléiade, vol. III, pp. 124 et 914.

¹³⁶ *Id.*: *ibid.*, vol. I, p. 85; vol. III, pp. 340, 812.

riques anormaux; l'apparence trompeuse des comédies et des mensonges; l'illusion; les quiproquos; le caractère fragmenté du moi; l'incohérence dans la représentation des caractères; le fait que les personnages sont interchangeables; la transformation métaphorique des images.

Or, tous ces arguments ne suffisent pas à prouver le caractère onirique de l'optique proustienne. En réalité, ce ne sont pas les traits caractéristiques des rêves que Bell signale dans les passages non-oniriques du roman (il ne pourrait, d'ailleurs, pas en trouver), mais il découvre des catégories très vastes, ou bien il reconnaît leurs analogies dans l'univers des rêves. Et lorsqu'il essaie de prouver à partir de ces catégories vastes (illusion, faits psychologiques anormaux etc.) que, chez Proust, même le monde situé en dehors du rêve est onirique, il renverse en réalité un rapport logique. En effet, tandis que dans la réalité, le rêve constitue une catégorie subordonnée, plus étroite, et le terme de comparaison (p. ex. l'illusion ou les caractéristiques anormales) est la catégorie supérieure, plus vaste, Bell fait apparaître la chose comme si le rapport était le contraire. Dans la réalité, le rêve se situe à l'intérieur de l'illusion. Par conséquent, le domaine du rêve et celui de l'illusion coïncident partiellement. C'est à partir de cette coïncidence que Bell arrive à la conclusion que l'illusion relève du rêve, alors que c'est plutôt le rêve qui fait partie des choses illusoires. Tout rêve est illusoire, mais toutes les illusions ne sont pas pour autant oniriques. Et de même: il est vrai que dans tout rêve il y a quelque chose d'anormal, mais il n'en suit pas du tout que toute caractéristique anormale soit onirique, etc.

Dans *A la recherche du Temps perdu*, le rêve est plus qu'une partie du sujet. Comme nous l'avons vu, il joue un rôle essentiel dans de nombreux aspects artistiques du roman: la peinture des caractères, l'action, la composition etc. Proust aime beaucoup la présentation et l'analyse des états d'âme flottant entre le rêve et la veille. Le monde du rêve et le monde situé en dehors du rêve se touchent; dans tous les deux, on peut observer des traits très subjectifs: le roman introspectif est de nature lyrique. Les domaines onirique et non-onirique possèdent des traits communs, certes, mais Proust n'efface pas pour autant la ligne de démarcation qui les délimite.

e) Style

L'analyse de l'aspect artistique de *A la recherche du Temps perdu* doit être complétée par celle du style de l'auteur. Proust fut un des plus grands maîtres du style à son époque; dans la richesse de ses moyens stylistiques, nous nous bornerons à relever certains traits impressionnistes, dont l'entrelacement avec une couche stylistique souvent aride, d'une objectivité dépourvue de tout élément affectif servant uniquement à présenter les scènes de la vie du beau monde, fournit un témoignage frappant de l'ambivalence stylistique du roman.

Nous avons vu que l'impressionnisme apparaît à la fois dans l'esthétique, la peinture des caractères, l'action, la composition et le genre du grand roman proustien. Sa forme linguistique elle-même a deux aspects: elle exprime l'impression suscitée par l'objet, qu'elle projette ensuite dans l'âme. Elle n'évoque pas la richesse des objets, comme l'image balzacienne, souvent improvisée, mais toujours caractéristique; elle suggère la richesse des aspects des objets. Proust ne déploie pas, non plus, les lambeaux effilochés de sensations abstraites, comme Joyce dans ses associations surréalistes; il conserve, dans la perception, quelque élément de l'apparition sensorielle de l'objet.

Proust mentionne souvent, et avec estime, les peintres contemporains, Manet, Renoir, Whistler; en réunissant leurs traits communs, il brosse lui-même le portrait d'un peintre impressionniste, Elstir. Lorsqu'il parle des portraits de femmes, des danseuses, des paysages marins vaporeux et lumineux, des courses de chevaux et des régates d'Elstir, il ne se borne pas à décrire des tableaux impressionnistes, il en compose lui-même.¹³⁷ Ces tableaux montrent la vision caractéristique, double en quelque sorte, que les impressionnistes ont des objets: d'une part, leur désir passionné de fixer les objets, de l'autre, leur volonté de dégager l'objet des attaches de la rationalité et du changement, la transformation de sa masse en plans lumineux, de son caractère en taches et de ses contours en un trait à peine perceptible, la fusion douce, ravie, comblée, de l'eau et du ciel, de la côte et de la mer, de la coque de la barque et de son image réfléchie par l'eau, de l'objet et de l'ombre, l'effet de la lumière qui «avait comme détruit la réalité» et rendu indifférente la nature de l'objet, la mer «qui n'était plus qu'une vapeur blanchâtre ayant perdu la consistance et la couleur. Mais cette mer, Elstir, comme ceux qui rêvaient dans ces barques engourdies par la chaleur, en avait jusqu'à une telle profondeur goûté l'enchantement qu'il avait su rapporter, fixer sur la toile, l'imperceptible reflux de l'eau, la pulsation d'une minute heureuse; et en voyant ce portrait magique, on ne pensait plus qu'à courir le monde pour retrouver la journée enfuie, dans sa grâce instantanée et dormante.»¹³⁸

Sous l'influence d'Elstir, Marcel voit sur la table de la salle à manger une nature morte dans laquelle il découvre, dans l'esprit du paradoxe de Wilde sur la vie qui imite l'art, une imitation véridique des couteaux et des fruits peints. «Depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défaits où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évatement de ses formes et, au fond de son

¹³⁷ Non seulement Proust spiritualise les impressions du monde extérieur, mais il les projette même souvent dans l'âme. Si les images rappellent plus d'une fois Manet, ses images-souvenirs anticipent parfois Chagall.

¹³⁸ Proust: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 901-902.

vitrage translucide et pareil à une condensation du jour, un reste de vin sombre mais scintillant de lumières, le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier déjà à demi dépouillé...»¹³⁹.

Non seulement la peinture impressionniste, mais aussi la musique impressionniste est source d'inspiration pour Proust; Vinteuil, son compositeur célèbre doit beaucoup à Debussy. Proust, artiste en étroite parenté avec Debussy, compose ses impressions sur la musique de Vinteuil avec le même art consommé et avec le même soin que lorsqu'il fixe les impressions que font sur lui les tableaux d'Elstir.¹⁴⁰ La musique et le style imbu de musique représentent une impression proustienne idéale: elle exprime la réalité délestée du poids des objets et des pensées.

Le divorce entre l'art et la pensée se manifeste souvent dans le style de Proust de telle manière que l'impression artistique que nous donne la phrase contredit son contenu intellectuel. «La seule chose un peu triste dans cette chambre d'Eulalie — écrit-il — était qu'on y entendait le soir à cause de la proximité du viaduc les hullements des trains. Mais comme je savais que ces beuglements émanaient de machines réglées, ils ne m'épouvantaient pas comme auraient pu faire, à une époque de la préhistoire, les cris poussés par un mammoth voisin dans sa promenade libre et désordonnée».¹⁴¹ Proust a beau nier, en usant d'arguments logiques, l'effet terrifiant des cris du mammoth: sur le plan stylistique, l'intensité effrayante des cris évoqués s'ajoute aux hullements du train.

Également ambivalente est la conception proustienne de la métaphore. En réunissant deux sensations, celle-ci nous donne une image artistique d'un fragment de la réalité — d'autre part, en dégagant l'essence des impressions, elle les soustrait «aux contingences du temps»¹⁴², au processus temporel; en

¹³⁹ *Id.*: *ibid.*, vol. I, p. 869. Cf.: pp. 531-532, 547, 548, 584, 634-641, 654-655, 672-674, 704, 705-706, 713, 804-805, 816-817, 824-825, 834-841, 848-849, 862-863, 869, 897-903, 896. — *Le Côté de Guermantes*, vol. I, p. 147; vol. II, pp. 20, 110-113. Cf. *H. Allard*: *Les Arts plastiques dans l'oeuvre de Marcel Proust. Hommage à Proust*, NRF, janvier 1923. *Ortega y Gasset*: *ouvr. cit.*, pp. 292-293. — *Maurice Eugene Chernowitz*: *Proust and Painting*, New York, International University Press, 1945. — *Juliette Monnin-Hornung*: *Proust et la peinture*, Ch. V: *Représentation du monde extérieur. Influence de la peinture sur la vision de l'écrivain*. Ch. VI: *Symbolisme et impressionnisme*. Genève, Librairie E. Droz, 1951; pp. 137-201, 202-210.

¹⁴⁰ Cf. *Proust*: *Du côté de chez Swann*, *Bibl. de la Pléiade*, vol. I, pp. 208-212; *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Bibl. de la Pléiade*, vol. I, pp. 532-534; *Sodome et Gomorrhe*, vol. II, Ch. IV, p. 214. *La Prisonnière*, Ch. I, pp. 74, 215, Ch. II, pp. 244, 63-68, 232-235; *Albertine disparue*, Ch. II, p. 10; *Le Temps retrouvé*, Ch. III, p. 23. — Cf.: *Benoist Mechin*: *La Musique et l'immortalité dans l'oeuvre de Marcel Proust*, Paris, Kra, 1926. — *Fl. Hier*: *La Musique dans l'oeuvre de Marcel Proust*, Columbia University, 1933. — *Pierre Costil*: „La Construction musicale de la «Recherche du temps perdu». *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*..., 1958, n° 8, pp. 469-489; 1959, n° 9, pp. 83-110.

¹⁴¹ *Proust*: *Le Temps retrouvé*, vol. II, p. 27.

¹⁴² *Id.*: *ibid.*, p. 40. — En ce qui concerne la nature de la métaphore proustienne, cf. *Léon Pierre-Quint*: *ouvr. cit.*, pp. 294-7. — *Georges Cattai*: *ouvr. cit.*, pp. 240-54. — *Léon Guichard*: *ouvr. cit.*, pp. 154-9.

d'autres termes, elle fixe l'instant, comme Elstir le fait en fondant ensemble sur sa toile la mer et la côte, et Proust, en décrivant cette impression toute fraîche. Le charme des peintures d'Elstir «consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que, si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant c'est en leur ôtant leur nom, où en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. . .

C'est, par exemple, à une métaphore de ce genre – dans un tableau représentant le port de Carguethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardai longuement – qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins et que des termes urbains pour la mer. Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer même s'enfonçant en golfe dans les terres ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec, de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par des cheminées ou par des clochers) par des mâts, lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient, quelque chose de citadin, de construit sur terre, impression qu'augmentaient d'autres bateaux, demeurés le long de la jetée, mais en rangs si pressés que les hommes y causaient d'un bâtiment à l'autre sans qu'on pût distinguer leur séparation et l'interstice de l'eau, et ainsi cette flottille de pêche avait moins l'air d'appartenir à la mer que, par exemple, les églises de Criquebec qui, au loin, entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudroisement de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume et, enfermées dans la ceinture d'un arc-en ciel versicolore, former un tableau irréel et mystique».¹⁴³

La structure de cette phrase nous fait entrevoir la double nature du style impressionniste de Proust du point de vue de la syntaxe. Cette période plusieurs fois surcomposée, dans laquelle les subordonnées foisonnent et s'étirent comme autant de racines aériennes assoiffées, matérialise à la fois le morcellement, la dissolution de l'image en une profusion d'impressions, et la fécondité extensive, plastique des impressions, tendant vers l'unité picturale.

Il y a une autre série de comparaisons proustiennes caractéristiques dont l'ambivalence présente un autre caractère. Souvent, à l'opposé de la pratique traditionnelle, ce n'est pas l'abstrait, le mental qu'il compare au plus concret, au plus palpable, mais inversement. Sur la flèche de l'église de Saint-Hilaire, les pierres «entraient dans cette zone ensoleillée, adoucies par la lumière,

¹⁴³ *Id.*: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 835-836.

paraissaient tout d'un coup montées bien plus haut, comme un chant repris 'en voix de tête' une octave au-dessus». ¹⁴⁴

Proust compare le menu de Marcel aux quatre-feuilles qu'on sculptait au XIII^e siècle sur le portail des cathédrales; le mariage de Swann avec Odette au croisement d'espèces mendélien ou mythologique; les colonnes d'un des palais de Gabriel sur les Champs-Élysées aux décors d'opérette découpés dans du carton, qui donnent l'impression de la beauté véritable; et les détails cachés de la chemisette d'Odette à des beautés symphoniques restées inaperçues. ¹⁴⁵

Dans cette espèce de comparaison, l'effet stylistique du phénomène plus concret est renforcé par celui du phénomène plus abstrait; d'autre part, le plus abstrait spiritualise le plus tangible, et l'élève dans l'éternité au moyen de l'art et de la science, conçus comme transcendant le temps. Cette sorte de construction des comparaisons exprime en même temps le caractère abstrait, spirituel du rapport de l'écrivain au monde puisque, nécessairement, le phénomène auquel il compare est plus proche de l'artiste que celui qui est comparé.

En dehors des impressions du moment présent, Marcel doit ses véritables expériences aux impressions que lui procurent les souvenirs à charge sentimentale, les rêveries et les rêves. La charge subjective de ces expériences étant d'une intensité extraordinaire, elles déversent des torrents d'impressions dans le style qui déborde, pour ainsi dire, sous la pression de leur flot.

Dans les oeuvres de Balzac, les rêveries et les rêves n'ont pas, en général, de conséquences stylistiques. Joyce, par contre, crée, dès *Ulysse*, un langage de rêves auquel il assure un véritable monopole dans son *Finnegan*. D'ordinaire, Proust ne s'efforce pas de photographier le processus d'association illogique propre aux rêves pour le transposer directement sur le plan linguistique. Le «charabia» onirique ne se rencontre que deux fois dans son oeuvre. ¹⁴⁶ Les rêves et les rêveries influencent le style de Proust en relâchant les liens entre les images et les images-souvenirs, à la suite de l'activité plus intense de l'imagination, et en rendant l'ordre de ses phrases semblable à des guirlandes, ou à des grappes, grâce à l'abondance des impressions subjectives qu'ils contiennent. La rêverie mêlée aux réminiscences, la dissolution des images en impressions vagues, l'écoulement à demi spontané, comme en rêve, du flot des phrases aboutit à des exploits stylistiques extraordinaires; il suffira de lire ce passage où, dans la torpeur du demi-sommeil, l'imagination de Marcel parcourt, en partant de sa chambre à coucher comme d'un point d'Archimède, les chambres où il a déjà dormi: «Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques secondes; souvent ma brève incertitude du

¹⁴⁴ *Id.*: Du côté de chez Swann. Bibl. de la Pléiade, vol. I, p. 64.

¹⁴⁵ *Id.*: *ibid.*, p. 71; A l'ombre des jeunes filles en fleurs. Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 469-470, 489, 637-638. — Cf.: Swann, pp. 66, 71-72, 80-81, 138-139, 150, 168-169; A l'ombre..., pp 455-456, 478, 634-635, 774-775.

¹⁴⁶ Cf. *Bell.*: *ouvr. cit.*, pp. 78-79.

lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope. Mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre des chambres que j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil : chambres d'hiver où, quand on est couché, on se blottit la tête dans un nid qu'on se tresse avec les choses les plus disparates, un coin de l'oreiller, le haut des couvertures, un bout de châle, le bord du lit et un numéro des *Débats roses*, qu'on finit par cimenter ensemble selon la technique des oiseaux en s'y appuyant indéfiniment ; où, par un temps glacial, le plaisir qu'on goûte est de se sentir séparé du dehors (comme l'hirondelle de mer qui a son nid au fond d'un souterrain dans la chaleur de la terre) et où, le feu étant entretenu toute la nuit dans la cheminée, on dort dans un grand manteau d'air chaud et fumeux, traversé des lueurs des tisons qui se rallument, sorte d'impalpable alcôve, de chaude caverne creusée au sein de la chambre même, zone ardente et mobile en ses contours thermiques, aérée de souffles qui nous rafraîchissent la figure et viennent des angles, des parties voisines de la fenêtre ou éloignées du foyer, et qui se sont refroidies ; chambres d'été où l'on aime être uni à la nuit tiède, où le clair de lune appuyé aux volets entr'ouverts, jette jusqu'au pied du lit son échelle enchantée, où on dort presque en plein air, comme la mésange balancée par la brise à la pointe d'un rayon ; parfois la chambre Louis XVI, si gaie que même le premier soir je n'y avais pas été trop malheureux, et où les colonnettes qui soutenaient légèrement le plafond s'écartaient avec tant de grâce pour montrer et réserver la place du lit ; – parfois au contraire celle, petite et si élevée de plafond, creusée en forme de pyramide dans la hauteur de deux étages et partiellement revêtue d'acajou, où, dès la première seconde, j'avais été intoxiqué moralement par l'odeur inconnue du vétiver, convaincu de l'hostilité des rideaux violets et de l'insolente indifférence de la pendule qui jacassait tout haut comme si je n'eusse pas été là ; où une étrange et impitoyable glace à pieds quadrangulaire, barrant obliquement un des angles de la pièce, se creusait à vif dans la douce plénitude de mon champs visuel accoutumé un emplacement qui n'était pas prévu, où ma pensée, s'efforçant pendant des heures de se disloquer, de s'étirer en hauteur pour prendre exactement la forme de la chambre et arriver à remplir jusqu'en haut son gigantesque entonnoir, avait souffert bien de dures nuits, tandis que j'étais étendu dans mon lit, les yeux levés, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le coeur battant, jusqu'à ce que l'habitude eût changé la couleur des rideaux, fait taire la pendule, enseigné la pitié à la glace oblique et cruelle, dissimulé, sinon chassé complètement, l'odeur du vétiver, et notablement diminué la hauteur apparente du plafond... »¹⁴⁷

¹⁴⁷ Proust : Du côté de chez Swann, Bibl. de la Pléiade, vol. I, p. 7. Cf. : pp. 83-88, 165-166, 171-172, 184-186, 299-300 ; La Prisonnière, Ch. I, pp. 9-10 ; Ch. II, pp. 92-98.

II. TIBOR DÉRY



1. L'influence de Proust sur Déry. La Phrase inachevée comme synthèse artistique moderne; sa position intermédiaire parmi les oeuvres de Déry

Dans la première année de sa revue intitulée *Tanu* (Témoin; second semestre 1932, premier semestre 1933), László Németh publia une série d'études consacrées à l'art de Proust.¹ Tibor Déry avait alors trente-neuf ans; c'est au bord de la mer Adriatique, à Dubrovnik en Yougoslavie (une des scènes futures de l'action multiple de son roman *la Phrase inachevée*) que ces études lui tombèrent sous la main. Elles eurent vite fait d'éveiller son intérêt pour l'écrivain français. Dans la bibliothèque municipale de Dubrovnik, il trouva quelques volumes de l'édition, parue chez Gallimard (N. R. F.), de *A la recherche du Temps perdu*; il fit venir le reste de Budapest.² Pendant son séjour en Dalmatie, le roman de Proust accompagne partout Déry. A quel point Proust est devenu pour lui une véritable nécessité vitale, il nous le révèle lui-même non sans humour dans certains passages de ses notes autobiographiques intitulés *Ítélet nincs* (l'Affaire n'est pas jugée) où il raconte une excursion qu'il fait de Dubrovnik à Kotor. Il est accompagné par le poète Milán Füst qui ne manque aucune occasion de braquer son appareil photographique sur les belles filles de Kotor qui passent près d'eux. Le soir, deux grands diables de gendarmes croates, baïonnette au canon, frappent à leur porte. Les deux écrivains hongrois ne comprennent pas le croate, les gendarmes, eux, ne savent ni le hongrois, ni le français, ni même l'allemand. Ils se mettent à fouiller le sac de touriste de Déry. «Il y avait dedans un volume de Proust — à l'époque, j'en emportais partout un avec moi —; le gendarme le confia immédiatement à la garde de son compagnon. Un paquet de papier hygiénique blanc, non encore entamé, attira également son attention; il examina soigneusement les cent feuilles, de la première à la dernière. Puis, il nous fit signe de le suivre. Entre-temps, j'avais remis nos provisions de bouche et les articles de toilette, le linge, les pyjamas dans le sac. Mais le volume de Proust et le paquet de papier hygiénique furent gardés par les gendarmes.»³ Le malentendu ne se dissipa qu'au

¹ László Németh: Proust módszere (la Méthode de Proust). Proust világra (l'Univers de Proust) Proust jövője (l'Avenir de Proust). *Tanu*, 1^{ère} année, nos 1 à 6, 1932-1933; pp. 2-15, 91-100, 151-158.

² Communication verbale de Déry.

poste de gendarmerie, à deux bonnes heures de marche de leur hôtel; à Kotor, port de mer et ville frontière, il était défendu de photographier. Les gendarmes avaient été alertés par les parents de ces belles jeunes filles que Milán Füst avait photographiées avec tant de plaisir. Après l'excursion, et, après une randonnée en Dalmatie, ils rentrèrent ensemble à Dubrovnik où Füst prit congé de Déry; soulagé, celui-ci l'accompagna jusqu'à la porte du jardin: «j'ai enfin pu retourner à mon roman, aux volumes de Proust, à ma solitude» — écrit-il.⁴ C'est ainsi que vient s'ajouter à la splendeur bleue de la mer Adriatique, le miroitement nerveux de la mer à Balbec, dont le voile fin ne tardera pas à envelopper le recueil de nouvelles *Szemtől szembe* (Face à face), puis le roman intitulé *A befejezetlen mondat* (La Phrase inachevée) que Déry commencera à écrire à la veille de Noël 1933, au Café de France à Vienne, pour le terminer, au bout d'un travail de quatre ans, en 1938.

Le parallèle entre Proust et Déry doit reposer naturellement sur les deux piliers qui sont *A la recherche du Temps perdu* et *la Phrase inachevée*. Mais comme le but de ce parallèle ne se réduit pas à montrer l'influence directe de Proust sur Déry, comme il s'agit plutôt de savoir comment Déry a remodelé, nous dirions même réorchestré les impulsions venues de Proust, pour les intégrer dans l'univers tout à fait nouveau d'un oeuvre réaliste moderne, à message socialiste, nous devons nécessairement faire entrer en ligne de compte les autres oeuvres de Déry également. Certes, le problème étudié n'exige pas un relevé complet, détaillé, de l'oeuvre de Déry, cela dépasserait les cadres de cette étude;

³ *Tibor Déry: Ítélet nincs* (l'Affaire n'est pas jugée). Kortárs, juillet 1968, année XII, n° 7; p. 1025.

⁴ *Id.*: *ibid.*, p. 1029. — L'intérêt de Déry pour les oeuvres de Proust et pour tout ce qu'on a écrit sur lui demeure toujours aussi vif qu'alors. Sur les rayons de sa bibliothèque, nous trouvons, entre autres, les ouvrages suivants: *Marcel Proust: Les Plaisirs et les jours*. Paris, Gallimard, NRF, 1924; — *Lucien Daudet: Autour de soixante lettres de Marcel Proust*. Les Cahiers de Marcel Proust, n° 5, Paris, Gallimard, NRF, 1929. — *Marcel Proust: A la recherche du Temps perdu*. Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, II, III, 1954. — *Id.*: *Az eltűnt idő nyomában* (A la recherche du Temps perdu). Trad. en hongrois par Albert Gyergyai. Budapest, Grill Károly, s. a. — *George D. Painter: Marcel Proust 1871-1903. Les Années de jeunesse*. Traduit de l'anglais par G. Cattau et R. P. Vial, et préfacé par Georges Cattau. Mercure de France, MCMLXV.

Le grand intérêt qu'il porte à Proust est attesté par des références inattendues. En 1937, Déry a traduit en hongrois le «Retour de l'U.R.S.S.» d'*André Gide* (Paris, Gallimard, NRF, 1936) sous le titre de *Utazásom Szovjetunióban* (Budapest, Cserépfalvi, 1937). Incriminé de «tentative de subversion de l'ordre public et social» par la Cour de Cassation, Déry a été condamné à deux mois de prison ferme. Ayant noté les événements de ces deux mois sur place, en prison, Déry les relate dans le chapitre *Emlékek a gyűjtőfogházból* (Souvenirs du Dépôt central) de son autobiographie parue en 1955, sous le titre de *Két emlék* (Deux souvenirs). En racontant sa rencontre avec deux perceurs de coffres-forts, il dit: «J'avais l'impression d'être présenté à la duchesse de Guermandes dans un salon élégant, ou d'être averti dans la rue par quelqu'un que le grand jeune homme sec, barbu, que je vois en sens inverse est Raskolnikov rentrant de sa promenade.» *T. D.*: *Ouvr. cit.* Budapest, Szépirodalmi, 1955; p. 23. — Dans son autoportrait littéraire «l'Affaire n'est pas jugée», outre le souvenir de Dubrovnik et de Kotor, déjà cité, nous pouvons lire une autre remarque critique, sur Proust: «Selon Proust, l'amitié est un sentiment stérile, qui détourne notre attention de nous-même. Pensée sèche, inhumaine, par laquelle une grande oeuvre cherche, inutilement, à se justifier. Pour l'âme des gens du commun, l'amitié n'est pas seulement un luxe, mais aussi un condensé, plus accessible aux sens, de notre amour général pour les humains et en même temps — sous l'inspiration de notre fragilité —, c'est une demande d'assistance à l'adresse de l'humanité.» *T. D.*: *ouvr. cit.* Kortárs, juin 1968, année XII, n° 6, p. 877.

cependant, le retour aux expériences abstraites, anarchistes, expressionnistes et surréalistes des années vingt, le retour à la prise de forme graduelle des éléments d'une conscience socialiste et d'une méthode réaliste moderne est tout aussi indispensable qu'un regard en avant sur les oeuvres de plus en plus pures, limpides et homogènes qui suivent *la Phrase inachevée*. Ce n'est qu'ainsi, en effet, que nous comprendrons comment la rencontre avec l'oeuvre de Proust a libéré dans l'art de Déry des aspirations qui y avaient existé auparavant mais à l'état latent, et que pourra être éclairée la manière dont Déry s'est assimilé cette expérience, en la faisant passer par le prisme de l'évolution historique de la société hongroise, au moyen d'une sorte d'analyse spectrale autonome qui s'adaptait à tous les changements de l'époque. Le point de départ des problèmes posés par le parallèle restera malgré tout *la Phrase inachevée*.⁵

Le fait que nous avons choisi *la Phrase inachevée* pour point de départ de nos analyses, est justifié non seulement par l'importance artistique du roman, par l'intensité particulière de l'expérience proustienne — directe ou cachée — qui s'y manifeste, et l'utilisation de cette expérience en vue d'une synthèse moderne, mais aussi par la place que ce roman occupe dans l'oeuvre de Déry comme dans la littérature mondiale. Au début de sa carrière, la conception de Déry était caractérisée par la nature abstraite de sa vision de ses procédés de composition. Après 1920, il se défendit contre la réalité du régime Horthy en répudiant le monde d'une façon catégorique; à l'époque, le socialisme — avec lequel il pouvait pourtant s'identifier dans son âme et dans son attitude — n'était pour Déry qu'une lueur incertaine et lointaine (*Ébredjete! fel — Réveillez-vous!* — s. d.). Puis, il se rendit compte, peu à peu, des rapports de force réels à l'intérieur de la société hongroise, des rapports de force entre le capitalisme et le fascisme d'une part, du mouvement ouvrier de l'autre; il prit part, en tant que militant et en tant qu'écrivain, à la lutte pour le socialisme, lutte pleine de contradiction et se heurtant, de période en période, à des problèmes nouveaux: tout cela finit par raffermir sa vision du monde, par rendre cette vision de plus en plus concrète. (*Face à face*, 1933; *la Phrase inachevée*, 1933-1938; *Felelet — Réponse —*, 1950, 1952; *Niki*, 1955.) Georges Lukács a souligné avec force l'importance de cette évolution du point de vue de la littérature universelle. «C'est avec *la Phrase inachevée*, peinture variée, profonde,

⁵ Dans «L'Affaire n'est pas jugée», Déry passe en revue sa carrière littéraire et y distingue trois grands cycles évolutifs. «Pendant ma jeunesse — depuis longtemps disparue — je professais la thèse impertinente que c'est l'artiste qui impose sa vision au monde; bien plus tard, je croyais que c'est le monde qui parle à travers lui; à présent, il me suffirait de savoir si ce que j'ai écrit dans ma vie, survit dans la mémoire de quelque lecteur digne de ce nom, cela m'est égal si c'est à la demande générale ou seulement pour m'apaiser.» *T. D.*: ouvr. cit., Ch. 19. Ces trois cycles sont à peu près les suivants: 1) 1917 à 1933; 2) 1933 à 1958; 3) 1958—. Naturellement, chaque cycle se subdivise en périodes plus ou moins longues; les tendances des différents cycles évolutifs peuvent être représentées par des oeuvres ou des genres qui, eux, ne respectent pas les limites des périodes ou des cycles. (Ainsi, pour le genre nouvelle, le troisième cycle de sa carrière littéraire commence seulement plus tard, vers 1965-1966, par *Capricciók* (Caprices). L'influence de Proust date du début du deuxième cycle, aussi concentrerons-nous notre attention sur les années trente, plus exactement, sur les premier et deuxième cycles évolutifs.)

puissante et typique de la famille Parcen-Nagy que l'image de la société capitaliste hongroise de l'époque impérialiste fit son apparition dans la littérature universelle, avec son cortège d'abominations et de contradictions sociales et humaines. . . Le rang mondial des romans de Déry est assuré par le fait que son extraordinaire sens pour tout ce qui concerne l'homme, ses problèmes et ses situations s'y accompagne d'une force évocatrice tout aussi extraordinaire. La sensibilité et la réceptivité de Déry sont analysées d'une manière superficielle et par conséquent déformée par ceux qui ne mettent en relief, dans l'art de Déry, que la perfection subtile dans la représentation des impressions momentanées et des images sensorielles. En réalité, tout cela n'est chez Déry — et d'une manière toujours plus nette à mesure qu'il évolue — qu'un moyen lui permettant de fixer dans ces oeuvres des types et des groupes de types importants, avec leurs connexions sociales enchevêtrées. . . La profondeur et le mouvement du typique, présentés avec une telle intensité, assurent un rang élevé aux romans de Déry dans la littérature universelle.»⁶ Dans le processus évolutif qui va de l'expression abstraite à la représentation concrète de la réalité, *la Phrase inachevée* se situe à l'intérieur de cette dernière méthode, mais entre les deux pôles extrêmes des possibilités.

A la recherche du Temps perdu — nous l'avons vu — occupe une place intermédiaire dans la littérature mondiale, entre les deux pôles extrêmes — Balzac et Joyce — d'un mouvement à sens contraire. Entre la peinture, concrète autant que possible, de la société et l'expression, abstraite à l'extrême, du moi (Joyce), Proust constitue un phénomène intermédiaire par la dissolution partielle (et aussi par la modernisation partielle) de l'objectivité et du réalisme propres au roman traditionnel. A notre avis, l'attrance que Déry éprouve pour Proust s'explique, justement du point de vue de la typologie du roman, par cette place médiane que celui-ci occupe dans la littérature mondiale. L'influence directe de la lecture serait, en elle-même, une explication peu convaincante. Elle laisse en effet sans réponse la question décisive de savoir pourquoi c'est justement Proust, écrivain aux conceptions aristocratiques, adversaire de l'expressionnisme, tout autant que de l'écriture automatique des surréalistes, et romancier ayant décomposé la forme réaliste qui devient, parmi tant d'autres auteurs lus par Déry, le stimulateur magique et fécond pour cet écrivain aux convictions socialistes, ayant eu une formation expressionniste et même surréaliste, et tourné, au moment de sa rencontre avec l'oeuvre de Proust, vers la méthode réaliste.

Cependant, une place dans la littérature mondiale entre les deux pôles extrêmes — les méthodes littéraires concrète et abstraite, objective et subjective — ne signifie point la même chose pour Proust et Déry. Au contraire. Tandis que le roman de Proust représente un relâchement de la forme du roman

⁶ *György Lukács*: Préface au recueil de nouvelles de Tibor Déry, intitulé *A ló meg az öregasszony* (le Cheval et la vieille femme). Budapest, Magvető, 1955; pp. 5-7.

réaliste au cours d'une transition qui va du réalisme critique bourgeois aux extrémismes de l'avant-garde bourgeoise, la *Phrase inachevée* marque, entre une avant-garde anarchiste nourrie d'une idéologie socialiste encore abstraite et le réalisme socialiste fondée sur une vision artistique concrète du monde, une étape que caractérise une vision socialiste encore plus ou moins sectaire et éloignée de la réalité, mais dont le reflet artistique s'inscrit déjà dans les cadres du réalisme moderne.

Si cependant la vision et la méthode artistiques de Déry ont suivi une voie qui, après ses débuts dans les rangs de l'avant-garde littéraire et à travers les phases les plus diverses, l'a conduit de l'abstrait au concret, du subjectif à l'objectif, cela ne signifie nullement un retour à la méthode du réalisme critique du XIX^e siècle. Justement parce que les méthodes abstraites et concrètes, objectives et subjectives représentaient, comme nous venons de voir, des messages sociaux, humains et idéologiques et des tendances historiques tout à fait différents, l'adoption de la méthode concrète et objective a abouti, dans l'art de Déry, non pas à l'imitation, dans l'esprit du XX^e siècle, du réalisme traditionnel du XIX^e, mais à sa modernisation. Dans ce domaine, Déry doit beaucoup à l'influence proustienne. C'est dans ce contexte que deviennent pour nous compréhensibles les ressemblances et les différences entre l'art de Proust et celui de Déry.⁷

⁷ Ni les chercheurs hongrois, ni leurs confrères étrangers n'ont encore dressé un relevé complet des rapports de ce genre qui existent entre Proust et Déry. Seuls certains aspects du problème ont été effleurés par les critiques, sous forme de références, dans la plupart des cas. Cf. *Gyula Illyés*: Déry Tibor regénye (Le Roman de Tibor Déry: la Phrase inachevée). Nyugat, 1938, t. II de l'année XXXI; p. 140. — *Iván Rozgonyi*: A befejezetlen mondat (la Phrase inachevée). Vigilia, sept. 1947, n° 9 de l'année XII; p. 570. *Ottó Major*: A befejezetlen mondat (la Phrase inachevée). Újhold, oct. 1947, n° 3, année II; pp. 123-124. — *Andor Németh*: Széjjegyzetek egy nagy regényhez (En marge d'un grand roman). Fórum, déc. 1947, n° 12 de l'année II; pp. 935, 945. — *Imre Varga*: Tibor Déry: A befejezetlen mondat (T. D.: la Phrase inachevée). Puszta népe, déc. 1947, n° 4 de l'année II; p. 295. — *György Lukács*: Levél Németh Andorhoz Déry Tibor regényéről (Lettre à A. N. à propos du roman de T. D.). Új magyar kultúrárt. Budapest, Szikra, 1948; pp. 129-130. — *József Szigeti*: Egy magyar nagyrealista regényről (D'un grand roman réaliste hongrois). Útban a valóság felé. Budapest, Hungária, 1948; p. 250. — *István Örkény*: Déry Tibor időmegoldása (Comment T. D. conçoit le temps). Nagyvilág, 1948, n° 1. — *Pál Réz*: Proust. Budapest, Gondolat, 1961; p. 178. — *Tamás Ungvári*: Déry Tibor (T. D.). Kritika, déc. 1964, n° 12 de l'année II; p. 19.

Ivan Nagel: Größe als Merkmal. Zu Tibor Dérys Roman «Der unvollendete Satz». Monat, Sept. 1962, pp. 70, 72, 73. — *Kurt Ihlenfeld*: Ein Meisterwerk aus Ungarn. Evangelische Welt, 16 oct. 1962, n° 343; pp. 608, 609. — *Edwin Hartl*: Ungarische «Comédie humaine». Salzburger Nachrichten, 20 oct. 1962. — *Jürgen Rühle*: Mensch oder Revolutionär — ein Gegensatz? Tibor Dérys monumentales Fragment über die Freiheit. Die Welt, 10 nov. 1962. — *Werner Helwig*: Im Vorfeld der ungarischen Tragödie. «Der unvollendete Satz» von Tibor Déry. Stuttgarter Zeitung, 1^{er} déc. 1962. — *Karl August Horst*: Zwischen hier und dort. Tibor Déry: «Der Unvollendete Satz». Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2 février 1963, n° 28. — *Herbert Mühlbauer*: Nehmen Sie sich Zeit zum Lesen Tibor Déry «Der unvollendete Satz». Wiener Kurier, 2 février 1963, p. 4. — *Herbert Ahl*: Ein Romancier aus Budapest. Literarische Marginalien. Diplomatischer Kurier, mars 1963, p. 204. — *Rudolf Hartung*: Das Maß ist der Mensch und nicht die Ideologie. Der große Roman des Ungarn Tibor Déry. Die Zeit, Hamburg, 22 mars 1963. — *Franz A. Hoyer*: Über den Gräbern der hadernden Menschheit. Tibor Déry: «Der unvollendete Satz». Roman. Deutsch von Charlotte Ujlaki. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1962, p. 951. Frankfurter Hefte, Francfort-sur-le-Main, juin 1963, pp. 427, 430. — *Ivan Nagel*: An der Frontlinie der geistigen Freiheit. Tibor Déry — ein großer, fast unbekannter Schriftsteller. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7 juin 1957, n° 131, p. 8. — *Ernst Fischer*: Auf den Spuren der Wirklichkeit. Sechs Essays. «Der unvollendete Satz.» Hamburg, Rowohlt, 1968, pp. 48-50. — *Marcel Brion* compare La Phrase inachevée de Déry à la Comédie humaine de Balzac. Cf. *Marcel Brion*: Une «Comédie Humaine» hongroise. «La Phrase inachevée», de Tibor Déry. Le Monde, 7 mai 1966, p. 12.

2. Réinterprétation de la forme proustienne dans La Phrase inachevée a) Caractères

La peinture des caractères dans *A la recherche du Temps perdu* et dans *la Phrase inachevée* se prête à la comparaison surtout du point de vue du caractère socialement typique des personnages. Proust campe des types éternels, inoubliables; mais plus que par les liens qui existent entre leur caractère et leur place dans la société, son attention est attirée par leur comportement dans le monde et dans la vie privée, et par les lois psychologiques qu'ils symbolisent ou qu'on peut déduire de leur conduite. Le salon aristocratique de la duchesse de Guermantes et le salon bourgeois de Mme Verdurin sont des endroits clos comme le sont tant d'autres lieux de rencontre de la faune du grand monde. La nature et les limites de ce monde sont montrées avec une grande maîtrise et une justesse extrême par Proust dans l'image de l'«aquarium» de Balbec.⁸

L'image de l'aquarium sera employée par Déry également, mais il s'en servira pour y montrer, comme en condensé, l'antagonisme de deux formes de la vie sociale, la lutte de classe de la bourgeoisie et du prolétariat, vue du point de vue de la classe montante. Certes, Proust décrit lui aussi comment, devant la paroi de verre de la grande salle à manger de l'élégant Grand-Hôtel de Balbec où les sources électriques font «sourdre à flots la lumière», s'écrase la population de Balbec — les pêcheurs et les petits bourgeois — «pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse» du beau monde. Il va même jusqu'à poser «la grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours» les habitants de l'Hôtel et «si les gens obscurs... ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger». Mais les pressentiments de cette sorte, non exempts d'angoisse, demeurent chez Proust épisodiques, de même que les représentants des classes opprimées demeurent eux aussi des personnages épisodiques, des comparses, domestiques ou laquais, ou apparaissent, dans le meilleur des cas, comme des taches de couleur gaie émaillant le champ d'un village.

Déry, lui, est le chroniqueur d'une période historique ultérieure, il sympathise avec le socialisme. Il nous rend compte d'une époque où ceux qui sont restés dehors font l'assaut des parois de verre et finissent par les briser. Déjà dans son *Face à face*, racontant le combat d'arrière-garde des communistes berlinois en lutte contre la montée fasciste de 1932, nouvelle écrite sous le charme de Proust, il se sert de l'image de l'aquarium pour nous faire entrevoir, comme dans un éclair, l'antagonisme social aigu, envisagé dans l'optique de ceux qui regardent l'aquarium du dehors. Un groupe de communistes berlinois est surpris par les fascistes pendant une nuit d'hiver; les assaillis se sauvent dans la rue obs-

⁸ Proust: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 690-691. Cf. Du côté de chez Swann, *ibid.*, pp. 327-328.

cure, froide; tout d'un coup, ils aperçoivent, à travers les vitres d'une maison, des hommes et des femmes qui dansent dans la lumière crue des lampes électriques: «A l'étage, derrière une longue rangée de fenêtres, inondées d'une lumière huileuse jaune sombre, des bustes d'hommes et de femmes glissaient, flottaient, tournoyaient comme dans un aquarium, et montraient leurs visages sans expression à la paroi de verre, comme des poissons dont on ignore s'ils voient ce qui se passe au dehors de leurs caisses vitrées. Un accord solitaire parvint jusque dans la rue; les têtes noires s'enfoncèrent dans la neige et s'y évanouirent.»⁹ L'antagonisme social exacerbé est traduit par le contraste accentué des éléments de l'image. A l'opposition de la lumière et de l'ombre, du clair et de l'obscur de l'image proustienne, viennent s'ajouter celle de la chaleur intime des chambres bien chauffées et de la rue froide où siffle le vent, la querelle du piano et des rafales de neige. La plasticité de l'anthithèse est renforcée par la synesthésie: les accords de piano filtrés par les vitres se matérialisent et deviennent, probablement sous l'effet de l'idée de la chute de neige, des têtes qui prennent la couleur de la nuit et, s'enfonçant dans la neige, provoquent une sensation tactile; puis du domaine de la vue et du toucher, comme aidés pour une dernière fois par la couleur noire qui éteint les couleurs vives du monde, ils glissent de nouveau dans celui de l'ouïe, pour s'évanouir dans un geste d'autodestruction.

La Phrase inachevée reprend l'image de l'aquarium conformément aux exigences de la grande fresque sociale du roman, mais enrichie de couleurs et dotée de fonctions nouvelles. Lors de sa première apparition, elle nous montre la rue Csáky balayée par la tempête, battue par la pluie, où Miklós Vidovits, ancien étudiant de droit issu de la gentry déclassée, entretenu par les femmes, cède à ses instincts sadiques et, obéissant à sa haine de classe, assassine un militant ouvrier, nommé Béla Markot, pour se prouver à lui-même son importance par un acte violent. Ici, l'image de l'aquarium naît à la fois de l'idée de la pluie, de la rue étroite, presque close, de l'atmosphère meurtrière de plus en plus dense qui enveloppe les deux personnages solitaires et de la menace planant sur cette scène où l'assassin traque, sournoisement, sa victime épiée. «La pluie qui tombait depuis des heures avait imprégné la rue de tant d'humidité, cette humidité s'était tellement accrue sous l'effet des masses d'eau qui l'entretenaient que, nouvel élément, elle avait presque refoulé l'air du réservoir que formait la rue, suscitant des images aquatiques, transformant le paysage en un immense aquarium bleu foncé, plein de rumeurs, où les rares passants glissaient comme des poissons, où les immeubles riverains se balançaient de côté et d'autre comme des algues gigantesques.» C'est dans cet aquarium que glissent «les deux poissons noirs et parallèles».¹⁰

Plus tard, lorsque l'auteur nous présente le tableau du monde de ses person-

⁹ Tibor Déry: *Szemtől szembe* (Face à face). Budapest, Révai, 1945; p. 32.

¹⁰ *Id.*: *La Phrase inachevée*. Albin Michel, Paris, 1966; p. 88.

nages bourgeois, c'est l'appartement de tante Ilma, femme du banquier Jenő Parcen-Nagy, qui devient semblable à un aquarium, dans une scène dramatique où se réunissent les membres de la famille de son mari. Le soleil, cataracte calme et puissante, pénètre par la fenêtre et «emplit de son liquide clair et doré les trois vastes pièces en enfilade, le salon, le fumoir et la bibliothèque. Les sombres figurines semblaient évoluer sur le plancher avec autant d'aisance que des poissons dans l'eau, se glissant entre les lianes sous-marines en forme de meubles, au fond de l'immense cuvette à trois compartiments.»¹¹

Cette comparaison qui, tel un leitmotiv, accompagne les différents milieux sociaux et les personnages du roman, réapparaît lorsque l'auteur peint son héros, Lőrinc Parcen-Nagy. Lőrinc est déjà devenu étranger à sa famille bourgeoise, sans avoir découvert dans le prolétariat la communauté à laquelle il pourrait s'intégrer. Il est épris de l'artiste communiste Évi Krausz, et il attend d'elle une solution à sa solitude. Cependant, pour Évi, complètement absorbée par son activité de militante, Lőrinc ne peut être qu'un épisode. Cet amour non partagé emprisonne Lőrinc dans sa solitude. Cette prison «est l'aquarium dont les poissons ne voient pas ou ne veulent pas voir les parois, cognant contre elles leurs têtes aveugles, jusqu'à leur mort».¹²

Enfin, l'aquarium apparaît aussi à propos de Mme Rózsa, héroïne prolétarienne du roman. Son mari vient d'être emprisonné pour ses idées communistes; ses deux fils sont morts. Elle est assise seule, dans sa cuisine froide, sans chauffage. Un homme frappe à la porte. Derrière la vitre couverte de givre, elle voit apparaître une silhouette fantomatique, dans une lueur d'un jaune grisâtre. Elle l'observe, «sans lui accorder plus d'intérêt qu'à un poisson dans un bocal».¹³ Ici, l'image de l'aquarium traduit la léthargie, dont elle sera tirée plus tard justement par son visiteur, un membre du Comité du Parti, chargé d'une mission importante.

L'image de l'aquarium constitue un thème non seulement de *la Phrase inachevée*, mais aussi de l'oeuvre de Déry en général. Elle apparaît, après *Face à face* et *la Phrase inachevée*, en 1962, dans une nouvelle intitulée *Libikóka* (Balançoire). Cette fois-ci, elle sert à montrer la forme de vie, en voie de disparition, de certains vieux qui, assis dans une pâtisserie, passent leur temps à se raconter des histoires plutôt invraisemblables sur leurs parents émigrés. «Lorsqu'on regarde par la fenêtre de la rue, on y voit un aquarium, peuplé de poissons bathypélagiques vieilliss. De temps à autre, un esturgeon svelte, blanc, glisse parmi les tables, levant haut un plateau au-dessus de cette faune qui, apparemment, frétille si allègrement que si elle portait en elle un avenir d'un siècle au moins.»¹⁴ Mais cet avenir s'incarne dans un garçon, sous-locataire

¹¹ *Id.*: *ibid.*, p. 201.

¹² *Id.*: *ibid.*, p. 515.

¹³ *Id.*: *ibid.*, p. 629.

¹⁴ *Id.*: *Libikóka*. Theokritosz Újpesten (Balançoire. Théocrite à Újpest; par la suite: Th. U.). Budapest, Szépirodalmi, 1967; vol. II, p. 384.

d'un des vieux «poissons bathypélagiques», qui se vante, d'une voix plaintive, d'une conquête imaginaire; les envols nostalgiques de son imagination divagante nous sont communiqués par le jeu de balançoire raffiné de la composition de la nouvelle, au moyen de l'appréciation du poids différent des deux sortes de vantardises.

Si nous envisageons l'image de l'aquarium du point de vue de la peinture que les deux écrivains nous donnent de la société, nous pouvons affirmer que les parois de l'aquarium enferment, chez Proust, le monde élégant et délimitent ainsi sa manière de voir et de comprendre la société, alors que la même comparaison constitue dans l'art de Déry le dépassement énergique des limites proustiennes pour devenir un moyen varié et souple de la peinture des classes, des groupes et des types sociaux.

Déry a parcouru un long chemin avant de parvenir à mettre au point, au cours des années trente, la polyphonie sociale de ses personnages typiques. Dans *Az éneklő szikla* (Le Rocher chantant, s. a.), *A Kriska* (Le Kriska; 1924), *Országúton* (Sur la grand-route; 1924-1925) et *Ébredjetek fel* (Réveillez-vous; 1928), il crée encore, pour la plupart, des personnages anarchiques vus par les yeux d'un anarchiste. Il y manque encore la présentation authentique de l'interaction entre l'individu et le monde.¹⁵ Le jugement qu'il porte sur ses personnages est également très incertain. Mihály Révész (*Le Rocher chantant*) nous inspire non seulement de l'antipathie, sentiment naturel, s'agissant d'un meurtrier, mais aussi une certaine sympathie. Il la mérite par sa faculté de métamorphoser les hommes en êtres naturels — animaux, plantes et rochers — et de les délivrer ainsi des souffrances nées de la coexistence sociale. Il en va de même du meurtrier de *Sur la grand-route*, stylisé lui aussi en un personnage positif. Parmi les oeuvres de la première période de Déry, seules les nouvelles de jeunesse nous font entrevoir quelques types ou, du moins, quelques traits socialement authentiques (*Lia*, 1917; *A két nővér* — Les Deux Soeurs —, 1917; *Ellopott élet* — Vie dérobée —, 1918).

A partir de 1930 environ la peinture des moeurs, la faculté de condenser des traits typiques dans les personnages, et les jugements — artistiques et humains — de Déry sont caractérisés par une très grande maturité. Dans *Pesti felhőjáték* (Ciel de Pest; 1933), il choisit la plupart de ses types dans la bourgeoisie, et il les peint avec une ironie enjouée, une très grande maîtrise. Le plus marquant d'entre eux est sans doute l'écrivain György Rácz, docteur en droit, homme irrésolu, qui évoque, par sa mèche grise lui tombant sur le front, par son sourire qui semble vous demander pardon, par ses yeux de crapaud exorbités

¹⁵ Personne n'a jugé plus sévèrement ces oeuvres que l'auteur lui-même, après les avoir dépassées. Cf. *T. D.*: Préface au recueil de nouvelles intitulé *Jókedv és buzgalom* (Bonne humeur et zèle). Budapest, Szikra, 1948; p. 5.

— «tapi dans son fauteuil bas, vert clair. . . tel un crapaud sur une feuille»¹⁶ — le pessimisme solitaire d'Andor Németh, écrivain hongrois émigré qui a servi de modèle à Déry pour le portrait de György Rácz. D'ailleurs, la figure de Németh a également été observée et fixée par Attila József dans son poème intitulé *Andor Németh*: «Lidi, prépare-lui un bouillon gras, / rabbin, dis-lui une kabbale, / achetez pour lui des crapauds / pour qu'il ait du moins un peuple. / Accompagnée d'un sauvage bruit de canon / la mer s'élança à travers son âge de nacre, / sur ses deux mèches il garde / le soupir gris des petits poissons tués.» Et dans une variante antérieure, nous pouvons encore lire: «Les femmes, ne l'abandonnez pas, / car, enveloppé de fumée verte, il s'embarque.» Chez Déry, le fin jeu de balance de l'ironie indique avec précision la valeur du comportement des personnages; et il n'y a peut-être que la désinvolture sèche et ironique dont il traite Jolán Czebe, la première femme boiteuse du professeur de médecine Büchler et qui essaie d'arracher son ancien mari à Kata, sa deuxième femme, que le lecteur ne trouve pas tout à fait justifiée.

Dans *Face à face*, nous trouvons, à côté du monde bourgeois ou plutôt opposée à ce monde, la classe ouvrière et, en face des fascistes, les communistes.

La Phrase inachevée (1933–1938) raconte, à travers l'histoire parallèle des familles Parcen-Nagy et Rózsa, la vie des bourgeois et celle des prolétaires des années trente, évoquées au moyen de toute une série de personnages peints avec des traits nets. L'auteur représente ses personnages dans leur existence économique et sociale et il déploie devant les yeux du lecteur le tableau, enlevé avec maîtrise, authentique, de leur univers extérieur et intérieur, de leur comportement, de leurs moeurs, de leurs pensées et de leurs sentiments. Une manoeuvre politique, un habile coup économique ou politique des milieux dominants suffisent pour déclencher une réaction en chaîne des destinées humaines, destinées profondément et durablement typiques jusque dans leurs manifestations les plus personnelles, les plus exagérément originales. *La Phrase inachevée* demeure de nos jours encore une lecture bouleversante, émouvante, tant du point de vue humain que du point de vue artistique, malgré les trente ans écoulées depuis sa parution, et malgré le profond changement qui s'est opéré dans la société hongroise. Ajoutons que ce n'est pas en éludant l'évocation des conditions sociales des années d'après 1930 que Déry obtient cet effet, mais, au contraire, en fixant dans son roman ce qui est profondément typique en elles, en dégagant avec une force suggestive le message humain valable des phénomènes sociaux saisis dans ce qui, en eux, est historiquement concret, et en les généralisant au moyen de l'art. Le fait que, dans ce roman si riche en personnages, c'est surtout la peinture des personnages bourgeois qui est réussie, le fait que le mouvement ouvrier de l'époque, dans une grande mesure sectaire, est présenté

¹⁶ *Id.*: Pesti felhőjárték (Ciel de Pest). Budapest, «Budapest» kiadó, s. a.; p. 156. Sous le titre Az átutazó (Le Passager), cette oeuvre a paru pour la première fois le 19 janvier 1933, dans le n° de l'année III du journal-roman Nyil (Flèche); pp. 1–24.

non seulement comme tel, mais aussi d'un point de vue pour la plupart sectaire, sans qu'il y ait des personnages représentant un contraste, ces faits ont été abondamment analysés par la critique.¹⁷

C'est en partie à la suite des circonstances que nous venons d'analyser, et d'ailleurs en connexion avec les conditions de la société hongroise de l'entre-deux-guerres, que la lutte entre les survivances du féodalisme et la paysannerie, les problèmes, le tableau et l'atmosphère de la vie de la province et de la campagne hongroises n'apparaissent dans le roman que sous une forme indirecte.¹⁸ L'important essor du capitalisme au début du siècle a élargi, rompu même par endroits les cadres sociaux surannés, étroits et rigides, maintenus par les vestiges d'un féodalisme hongrois obstiné, qui essayait de se restaurer une nouvelle fois après l'échec des révolutions de 1918 et de 1919. La liquidation des survivances du féodalisme et du régime capitaliste n'a pas pu être réalisée pendant l'entre-deux-guerres; ainsi, dans la Hongrie de la première moitié du siècle, il existait déjà un certain antagonisme entre villes et villages, antagonisme né du développement capitaliste, alors que les antagonismes hérités du féodalisme étaient encore loin de disparaître.

Ce double antagonisme de la ville et de la campagne rendait extrêmement difficile, dans le roman, la peinture de la société de l'époque.¹⁹ Conformément à la nature du genre, le roman présente la réalité dans sa plénitude objective, aussi ne peut-il révéler des rapports multiples, conformes à la nature du genre, là où de tels rapports n'existent pas encore dans la réalité. C'est ce qui explique pourquoi les romans de l'époque, qui mettent au centre de leur action les problèmes de la grande ville, ne parviennent pas, en général, à faire une peinture approfondie des problèmes sociaux réels du village; que pour eux, ce dernier reste plutôt une tache, en marge du roman, ou, tout simplement, une curiosité. Par contre, les romans consacrés spécialement aux problèmes du village, à l'antagonisme de la grande propriété foncière et de la paysannerie, tout en révé-

¹⁷ Cf. György Lukács: Lettre à Andor Németh à propos du roman de T. D.; pp. 127-139. — József Szígyeti: *ouvr. cit.*, pp. 234-244. — Dans l'appréciation des caractères et des faits relatés, le *Temps perdu* présente aussi une certaine hésitation. La preuve en est la critique du snobisme du point de vue du snobisme, une attirance, mêlée de répugnance, pour les traits relevant de la pathologie sexuelle (M. de Charlus, etc.), ainsi que certains cas du comique involontaire. Pour ce dernier, cf. Proust: *A l'ombre...* Bibl. de la Pléiade, vol. I, pp. 492-493.

Le sectarisme de la *Phrase inachevée* s'exprime de diverses façons. Mentionnons le degré insuffisant de la présentation — d'ailleurs historiquement compréhensible — du chemin qui mène au socialisme; le peu d'importance attribuée à la nécessité d'une politique de front populaire; certains traits volontaristes du comportement du camarade István; l'isolement volontaire des personnages communistes et leur ascétisme; l'opposition rigide entre l'amour de la vie et la morale; un comportement qui inhibe le plein épanouissement intellectuel et affectif de la personnalité. Une fois les conditions de la clandestinité disparues, le sectarisme de Déry devint moins prononcé pour finalement disparaître et céder la place à une critique humaniste contre le sectarisme.

¹⁸ Tibor Déry: *La Phrase inachevée*, pp. 17, 18-19, 23-24, 33, 122, 129, 136, 137, 152-153, 154-155, 162-164, 178, 188, 204, 233-234, 244, 314-315, 353, 359-360, 360-361, 362-363, 381, 422-423, 426, 427, 442-443, 467, 473-474, 549, 552, 553, 574, 586-587.

¹⁹ Il l'a rendu plus difficile sans pour autant le rendre impossible. D'un certain point de vue, il était possible de découvrir les liens existants, en premier lieu, grâce à la représentation de la dialectique intensive de l'objet.

lant le processus de capitalisation du village, ne parviennent pas à nous donner à travers leur action et leur composition une peinture fidèle des traits vraiment essentiels, des caractéristiques principales de la vie de la grande ville. Dans ces romans, c'est la ville qui reste en marge de la peinture, n'y ajoutant tout au plus qu'une tache de couleur. Les écrivains «populistes» et «urbains» n'ont qu'un seul point commun, où ils sont tous à leur aise: la peinture de la petite ville de province, à moitié engourdie, subjuguée par le féodalisme, à moitié capitalisée, ou sur le point de s'engager dans la voie de la capitalisation (Zsigmond Móricz: *Rokonok* — la Famille, en français: Éd. Corvina, Budapest, 1962; László Németh: *Iszony* — Une possédée, en français: Gallimard, Paris, 1963; Margit Kaffka: *Színek és évek* — Couleurs et années; Dezső Kosztolányi: *Pacsirta* — Alouette; Mihály Babits: *Halálfiái* — les Condamnés).

Deux exemples bien différents, mais probants justement à cause de cela, montrent qu'un tel déchirement intérieur de l'existence nationale a réellement constitué un obstacle à la naissance d'une synthèse nationale dans le roman. Nous avons nommé Balzac et Tolstoï.

A l'époque de Balzac, le féodalisme anéanti par la Révolution française cède la place à un capitalisme délivré d'emblée de ses entraves, qui commence à connaître un essor vertigineux et à dominer toute la vie nationale. Aussi Balzac, voulant devenir le chroniqueur de l'expansion du pouvoir de l'argent, de la dynamique irrésistible du capitalisme, et, par conséquent, des nombreuses contradictions sociales nouvelles, voulant devenir en somme l'historien de son époque, doit nécessairement écrire, par la force de la logique inhérente à son sujet, les *Paysans*.

A l'époque de Tolstoï, époque qui va de l'émancipation à moitié achevée des serfs, en 1861, à la révolution démocratique bourgeoise de 1905, le capitalisme russe à ses débuts connaît un développement lent mais irrésistible. Cet état de choses permet encore au romancier de broser, en se plaçant au point de vue de la paysannerie qui représente la majorité de la population, et en échappant au déclin du réalisme bourgeois occidental de la seconde moitié du XIX^e siècle, un vaste tableau réaliste où il nous montre tous les problèmes de la vie nationale (noblesse — paysannerie — capitalisme), depuis la décomposition de la forme de vie patriarcale, à travers le changement des rapports de la noblesse et de la paysannerie, jusqu'aux problèmes modernes du capitalisme (Anne Karénine, etc.).²⁰

La situation était tout à fait différente en Hongrie. Une synthèse valable des formes de vie urbaine et paysanne ne pouvant être réalisée par le roman, ce rôle revint à la poésie lyrique (Endre Ady, puis Attila József) et à la musique

²⁰ Cf. *Lénine*: Tolsztoj Leo, mint az orosz forradalom tükré. Az irodalomról. (L. Tolstoï, miroir de la révolution russe. De la littérature). Budapest, Szikra, 1949; pp. 63-69. — *József Révai*: Marxizmus és népiesség. Marxizmus, népiesség, magyarság. (Marxisme et populisme. Marxisme, populisme, caractère hongrois.) Budapest, Szikra, 1949; pp. 241-260.

(Béla Bartók): deux genres qui n'aspirent pas à la plénitude objective et concrète dans la peinture de la réalité. Néanmoins, même si, dans *la Phrase inachevée*, il ne pouvait évoquer directement les problèmes de la paysannerie et de la campagne hongroise, Déry n'en enregistrait pas moins leur existence, indirectement, dans les limites de son sujet, lorsqu'il montrait l'antagonisme et la lutte de la bourgeoisie et de la classe ouvrière. C'est la raison pour laquelle il souligne l'origine féodale de la famille Parcen-Nagy, l'origine paysanne de Mme Rózsa et du camarade István; c'est pour cette raison qu'il campe des types capitalistes et ouvriers caractéristiquement hongrois, qu'il connaît d'ailleurs mieux que les types paysans, et dont l'existence sociale est d'ailleurs déterminée, en partie, par l'antagonisme de la classe des gros propriétaires et de la paysannerie et par le retard du développement social.²¹ D'excellentes nouvelles prouvent d'ailleurs — mentionnons *Lepkék* (Papillons; 1936) et *Békés szőlőhegy 1938-ban* (Un vignoble paisible en 1938; 1938)²² — que les types représentatifs de la forme de vie de la campagne hongroise de l'époque n'étaient pas non plus étrangers à Déry.

L'affirmation selon laquelle le point de vue sectaire adopté par l'auteur et la distance qui séparait objectivement la ville du village empêchèrent que *la Phrase inachevée* ne devînt la grande fresque de la société hongroise de l'époque, peut être vérifiée par une rapide analyse de l'autre grand roman de Déry, *la Réponse*. Dans ce roman (paru en 1950 et en 1952), les préjugés sectaires de l'auteur disparaissent et la peinture des moeurs devient de plus en plus concrète. Les personnages principaux portent toujours, mais avec une évidence humaine accrue, les mêmes traits essentiels que leurs ancêtres de *la Phrase inachevée* (voici les caractères parallèles: Zénó Farkas — Lőrinc Parcen-Nagy; Júlia Nagy — Évi Krausz; Bálint Köpe — Péter Rózsa). L'abandon par l'auteur de la conception sectaire et une perspective plus concrète du socialisme vont de pair avec une prise de conscience et une réalité accrues des personnages, le renforcement du caractère national des types; l'alliance du capitalisme hongrois avec la gentry se manifeste de manière plus directe (cf. la réception au Palais royal); et, enfin, le foyer familial de Bálint Köpe à Kistarcsa ajoute au tableau la note sereine de la vie de la campagne hongroise.²³ *La Réponse* n'en reste pas moins, et avant tout, le tableau des rapports et de l'antagonisme de la bourgeoisie et de la classe ouvrière. Et même s'il est vrai que «Déry voit ses per-

²¹ Au cours d'une conversation que nous avons eu avec lui, *György Lukács* a éclairé l'aspect social et esthétique de ce problème à l'aide d'une analogie avec Th. Mann. En général, ce dernier ne peint pas de façon directe le prolétariat allemand. Cependant, la manière dont il présente la bourgeoisie allemande reflète en même temps, indirectement, la vie et le degré d'évolution du prolétariat.

²² Cf., parmi les nouvelles de la période postérieure: *Le Cheval et la vieille femme*, 1946, *A porban* (Dans la poussière), 1947. — *Már én többet nem szolgálók* (Et moi, je ne servirai plus) 1950, *A cirkusz* (Le Cirque), 1960, *A tehén* (La Vache), 1961.

²³ Cf. *István Mészáros*: Déry Tibor; *Felelet* (T. D.: Réponse). *Új Hang*, mai 1952, n° 4 de la 1ère année; pp. 75-78.

sonnages et les situations avec plus d'intensité qu'il n'est capable de les apprécier»²⁴, nous devons reconnaître la grande force de la peinture des moeurs de la société, et le don qu'a l'auteur de créer des types.

Le caractère socialement typique de la peinture des personnages dans *la Phrase inachevée* peut être illustré au moyen d'un élément qui constitue, par rapport au roman de Proust, à la fois un parallèle et une contradiction. Cet élément est le problème des originaux, des extravagants. On sait que Proust éprouve de l'attraction pour les originaux; il suffira de rappeler ici la figure de M. de Charlus, motivé tant du point de vue social que de celui de la pathologie sexuelle. Après avoir peint, après 1920, des extravagants fantastiques (Révész, dans *le Rocher chantant*), Déry découvre dans les traits les plus excentriques de ses originaux les lignes de force individuelles et sociales du comportement typique. «L'extravagance est la résultante de l'acceptation et du refus d'une situation, essentiellement incompatibles et pourtant coexistant dans la même personne.»²⁵ Les originaux de Déry diffèrent de ceux de Proust en ce que Déry met en relief le caractère contradictoire du comportement de ses extravagants, en soulignant l'aspect social de ce caractère et en le détachant de la pathologie sexuelle. György Rác (Ciel de Pest) et Waidhofen (Face à face) mènent tous les deux une vie bourgeoise, ce qui ne les empêche pas d'être étrangers à cette forme de vie et même, à la vie tout court. Dans *la Phrase inachevée*, Déry met au point une forme particulièrement marquante de la typisation sociale de l'extravagance lorsqu'il place le comportement de Lőrinc Parcen-Nagy et de l'oncle Vallesz entre les deux pôles extrêmes de la grande bourgeoisie et du prolétariat. Le fils du grand financier se conduit comme un bourgeois dans son attachement pour Péter Rózsa et Évi Krausz. M. Vallesz, le coiffeur, par contre, tout en demeurant dans la maison prolétarienne de la rue Országbíró, reçoit des clients aisés, des hauts fonctionnaires; il organise des réunions pour les ouvrières, qui habitent la maison, puis il raconte les cancons à ses clients élégants. La contradiction de sa situation d'original se révèle brusquement dans une danse grotesque qu'il exécute devant la communiste Mme Rózsa: les ondulations de son corps compensent d'une manière excentrique des velléités d'autorité et des capitulations de conscience; M. Vallesz voudrait mettre à la porte l'intraitable Mme Rózsa, et il n'en fait point un secret, mais ses réflexes d'adaptation lui

²⁴ György Lukács: Préface au recueil de nouvelles «Le Cheval et la vieille femme»; p. 7. Cf.: l'intervention de Gy. Lukács dans le débat sur Déry: Vita irodalmunk helyzetéről (Discussion sur la situation de notre littérature). Budapest, Szikra, 1952. Pour la figure d'Eszter: p. 61. — Voir l'analyse, injuste et volontariste, que József Révai fait du roman «Réponse» dans son étude intitulée Megjegyzések egy regényhez (Remarques sur un roman), dans: Kulturális forradalmunk kérdései (Problèmes de notre révolution culturelle). Budapest, Szikra, 1952; pp. 116-149.

²⁵ György Lukács: M. Solohov: «Új barázdát szánt az eke». Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus. (M. Cholokhov: Terres défrichées. Grands réalistes russes. Réalisme socialiste.) Budapest, Szikra, 1952; p. 242. Les conclusions de Lukács sont citées et appliquées au personnage de Zénó Farkas, du roman «Réponse», par István Mészáros, dans son ouvr. cit., pp. 82-84. — Sous le titre: Déry Tibor novellái (Nouvelles de T. D.), Ferenc Fehér analyse les manifestations de l'excentricité dans son étude manuscrite consacrée au recueil de nouvelles «Le Cheval et la vieille femme», 1955.

dictent de se comporter en un monsieur qui se respecte. Dans *Réponse*, la situation équivoque d'un bourgeois, le professeur Zénó Farkas, amoureux de la communiste Júlia Nagy, nous est révélée par le comportement encore plus excentrique d'une personnalité très forte et par son oscillation entre les extrêmes. C'est ce double caractère du comportement qui caractérise un autre personnage de Déry, un parent tardif du professeur Farkas, lui-même professeur de médecine (*Számadás* — Comptes; nouvelle, 1960), qui déci de de quitter clandestinement le pays et est déjà à quelque pas seulement de la frontière autrichienne lorsque, rassemblant ce qui lui reste de forces, brusquement il rebrousse chemin, "puis, après avoir fait, symboliquement, quelques pas vers l'intérieur du pays", s'assied au bord d'un fossé plein de neige pour y mourir.²⁶

Dans *la Phrase inachevée*, nous trouvons un autre personnage extravagant, un vrai original qu'il convient de présenter ici à cause des liens qui le rattachent à deux personnages de *A la recherche du Temps perdu*. Il s'agit de Kornélia Bánó, actrice très douée, arrivée de province, dont le caractère doit beaucoup à Berma, la célèbre interprète de Phèdre. Proust nous raconte la vieillesse de la tragédienne française dans la dernière partie du *Temps retrouvé*, dans la scène où il décrit la réception de la duchesse de Guermantes. Malgré son grand âge et sa maladie, supportant avec héroïsme les douleurs physiques, Kornélia accepte, tout comme la comédienne française, de se produire quelquefois dans des réunions d'amis pour aider, comme Berma, sa fille dénaturée et son gendre, avec l'argent que ce travail exténuant lui rapporte. Par contre, son habitude d'employer avec ses anciens admirateurs le ton d'une coquetterie prudente, d'éviter de les appeler par leur noms propres, se permettant de temps à autre une allusion générale, l'apparente à Odette qui, en rencontrant à la réception de la duchesse de Guermantes Marcel qu'il n'a plus vu depuis des années, ne se rappelle plus avec certitude "s'il y avait ou non une passade" entre eux, aussi se détourne-t-elle de lui après lui avoir serré la main furtivement, avec force, en fixant sur lui ses rondes prunelles mauves.

Or, même si, à travers les succès retentissants de Rachel, l'ancienne "vulgaire poule", sortie d'une maison de passe, les changements sociaux ne sont point étrangers au sort de Berma, ce sort symbolise surtout l'oeuvre destructrice du Temps. Au contraire, dans le sort de Kornélia, Déry met l'accent sur le fait qu'il s'agit d'une déclassée. C'est pourquoi Kornélia devient une originale, trait qui manque complètement à Berma. Aussi, malgré la sympathie que son dévouement de mère et le spectacle émouvant de son talent perdu suscitent dans l'auteur, son habitude de jouer continuellement des rôles dans la vie est peinte avec une douce ironie, contrairement à ce que fait Proust qui communique sans réserve avec les sentiments de Berma. «Elle avait de nombreuses connaissances qu'elles classait en plusieurs catégories: ses relations bourgeoises, datant

²⁶ Tibor Déry: *Számadás* (Compte rendu). Th. U., vol. II, pp. 329-330.

de Kassa, où elle rangeait la famille de son premier gendre; ses anciens amants; la famille de son nouveau gendre; des ouvriers syndiqués et des étudiants socialistes, qui vénéraient en elle l'ex-militante de la révolution d'octobre (celle de Hongrie, en 1918); enfin, les associations d'étudiants nationalistes qui la fêtaient comme une victime des territoires arrachés à la Hongrie.»²⁷ Et comme elle vivait de ses connaissances, elle s'adaptait à elles grâce à son talent d'artiste. Les couleurs proustiennes sont ici, une fois de plus, utilisées par Déry pour broser le portrait d'un personnage sorti de sa tête, produit authentique des conditions sociales hongroises.

La même constatation vaut pour un autre aspect, également «proustien», de la manière dont Déry peint les caractères. Dans *A la recherche du Temps perdu*, Marcel constate avec étonnement que Rachel, la maîtresse vulgaire, achetée si cher, de son ami distingué Robert de Saint-Loup, la petite actrice qui, une fois venue à la mode, finira par éclipser la grande Berma, emploie de préférence des expressions propres à son ami.²⁸ Or, dans *la Phrase inachevée*, Laura, la femme du chef du Trust emprunte aussi une tournure oratoire à son amant, le professeur Wavra: «*In medias res*».²⁹ Dans *Réponse*, c'est Eszter qui picore dans le style de ses amants des expressions étrangères.³⁰ Mais, chez Proust, il s'agit seulement d'une observation isolée dont le rayon d'action ne dépasse pas les limites du snobisme envisagé sous l'angle du snobisme. Proust fait remarquer, en effet, que Robert lui-même avait emprunté à des «littérateurs» les expressions élégantes, distinguées, que Rachel, la «vulgaire poule» employait, à son tour, devant son ami aristocrate. (Les aristocrates de l'esprit et de l'art occupent, dans la hiérarchie proustienne, un rang plus élevé que les véritables aristocrates du beau monde.) Dans *la Phrase inachevée*, ce trait apparaît dans un contexte tout à fait différent, dont les aspects moraux et sociaux très complexes nous sont révélés par la lettre d'adieu envoyée par le professeur à sa veuve; dans *Réponse*, où il est amplement développé, il sert pour caractériser toutes les couches sociales qu'explore Eszter au cours de sa carrière amoureuse mouvementée.

La peinture des caractères dans *A la recherche du Temps perdu* et dans *la Phrase inachevée* présente un autre parallélisme, si on l'envisage du point de vue du rapport des traits des personnages à la personnalité humaine totale. Chez Proust, il existe une tendance à concevoir les différentes propriétés des personnages dans leur parfaite relativité. Et même les traits ainsi considérés, flottant quasi librement, prennent des formes différentes, des couleurs nouvelles,

²⁷ *Id.*: *La Phrase inachevée*, p. 18.

²⁸ «Mais surtout ce qui m'étonnait, c'est que les expressions propres à Robert (et qui d'ailleurs étaient peut-être venues à celui-ci de littérateurs connus par elle), elle les employait devant lui, lui devant elle, comme si c'eût été un langage nécessaire et sans se rendre compte du néant d'une originalité qui est à tous.» Proust: *Le Côté de Guermantes*, Paris, Pléiade, vol. II, p. 167.

²⁹ Tibor Déry: *La Phrase inachevée*, p. 69.

³⁰ *Id.*: *Felelet (Réponse)*, vol. I, pp. 148-150.

selon les personnes qui les observent. Dans *la Phrase inachevée*, Déry n'emploie cette méthode que chez la plupart de ses personnages bourgeois. Romancier connaissant à fond son métier, il n'entend naturellement pas rendre ses personnages uniformes et ne veut pas dissimuler leurs caractéristiques sous des traits généraux propres à leur classe sociale. Mais il sait aussi révéler, même sous les traits personnels les plus divers, ce qui est commun à une classe entière. En dernière analyse, derrière les éternels changements de comportement et les volte-face politiques du professeur Wavra, le dégoût et la résignation de Károly Parcen-Nagy et la petitesse opiniâtre, finalement dépourvue de sens, de Laura, nous découvrons l'inanité, au moment historique donné, d'une même forme de vie déterminée par leur appartenance de classe. C'est Lőrinc Parcen-Nagy, personnage particulièrement disposé à la réflexion et à l'auto-observation, qui découvre, puis formule pour le lecteur l'essence de cette situation, qui consiste à désagréger la personnalité. Avec une douce ironie, il constate que les divers membres de sa famille et ses diverses connaissances se font une idée tout à fait différente de lui et, se prêtant au jeu, il joue effectivement tous les rôles qu'on lui a distribués. Pour tante Ilma, il ressemble à un excellent garçon de café suisse; Désirée, sa soeur cadette, et une grande partie de sa famille, le considèrent comme un jeune homme modeste, bien élevé et insignifiant, avec, de temps à autre, des manies inexplicables; sa femme le juge gaspilleur, Évi Krausz, avare; Keszyűs, sans scrupule; les femmes de sa famille, cordial; ses ex-colègues de bureau, courtois et orgueilleux. «... les opinions étrangères sont à la fois fausses et vraies, puisque je m'emploie à les justifier. Cette élasticité de la vie, cette absence de points fixes m'enchantent et, en même temps, me rendent incertain et méfiant.»³¹

Cependant, ce qui, dans *A la recherche du Temps perdu*, constitue une tendance importante de la philosophie proustienne, n'est, dans *la Phrase inachevée*, que l'opinion personnelle de Lőrinc Parcen-Nagy, valable pour un certain milieu social. Júlia Parcen-Nagy, la grand-mère âgée de quatre-vingt-onze ans, personnage taillé dans un seul bloc d'albâtre, se situe encore, tout comme les membres de la première génération des Buddenbrooks, en dehors du milieu social caractérisé par la désagrégation de la personnalité. Quant à Mme Rózsa, Péter, Évi Krausz, donc quant aux personnages qui appartiennent ou, du moins, s'identifient à la classe ouvrière, ceux-ci se situent déjà en dehors de ce milieu, en tant que les représentants, sûrs d'eux-mêmes, d'une force historique montante. C'est justement à cause de cela que Lőrinc se sent attiré vers eux. Déry évite avec soin l'écueil du schématisme lorsqu'il construit

³¹ *Id.*: *La Phrase inachevée*, p. 407. — Le fait que l'incertitude et le vide intérieur, caractéristiques de bien des membres de la famille Parcen-Nagy, sont devenus conscients chez Lőrinc, ne signifie pas pour autant que ce soit lui qui possède ces caractéristiques au plus haut degré. Lőrinc rompt avec sa famille et s'engage dans la voie au bout de laquelle il espère atteindre, et à juste titre, le raffermissement de sa personnalité; cela met en pleine évidence l'aspect le plus beau de son caractère, sa capacité de renouvellement.

ses personnages prolétariens. Non seulement les différents personnages sont dotés de traits très variés, mais chacun d'eux en possède plusieurs, et souvent contradictoires.

Ainsi Déry compare les propriétés de l'âme de Mme Rózsa à ces poupées de bois russes, cachées les unes dans les autres par ordre de grandeur, qu'il faut ouvrir l'une après l'autre pour qu'enfin apparaisse la dernière, celle qui incarne la tendresse, la bonté et l'amour des hommes, «la plus claire», «la plus pleine», celle qui détermine la hiérarchie du caractère.³²

La conception de la personnalité est naturellement liée à la manière dont le romancier présente les caractères. La manière de Proust est caractérisée par le fait qu'il nous montre ses personnages sous des angles différents, au moyen de détails entrevus comme grâce à de petits miroirs cachés. Il retient, pour ainsi dire, les informations concernant ses personnages pour ne les livrer au lecteur que lentement, une à une, à des moments inattendus. Dans *la Phrase inachevée*, Déry utilise, dans une certaine mesure, la même méthode. Nous apprenons le même événement (par exemple, la rupture de la liaison entre le Professeur Wavra et Laura) deux fois, à deux endroits différents du roman, après un certain laps de temps, et cet événement est éclairé de deux points de vue différents, celui du professeur, puis celui de Laura. Au début du roman, Lőrinc Parcén-Nagy demande des informations au garçon du bistrot de la rue Csáky, Józsi Rózsa, sur Miklós Vidovics, dont il pourra observer, sans le vouloir, la vantardise et, plus tard, le crime. Cet intérêt qu'il témoigne à la personne de Vidovics nous apparaîtra sous un jour tout à fait différent au début du deuxième volume lorsque nous apprendrons que Lőrinc Parcén-Nagy, son neveu Elemér et Miklós Vidovics avaient été jadis amis, puis, quand leur amitié fut refroidie, étudiants en droit de la même promotion. Toujours dans le deuxième volume, nous apprenons qu'en octobre 1934, suivant le conseil de sa famille, Lőrinc entre au Trust, et que six semaines après, sans attendre l'expiration du délai de congédiement, il quitte son emploi au grand ahurissement des siens. L'explication se fera longtemps attendre; pour l'avoir, il faudra lire encore une centaine de pages. Finalement, nous apprenons que Lőrinc a voulu adopter Péter Rózsa, et qu'il lui semble impossible de concilier ce projet avec son poste au Trust, où travaille d'ailleurs la mère du petit Péter, et où il doit établir des dossiers secrets sur le comportement politique des ouvriers.

³² *Id.*: *ibid.*, pp. 134-135-136. — Marcel trouve incertain le fond du caractère de l'incomparable Françoise, le seul personnage plébéien, peint avec une relative abondance de détails, du *Temps perdu*. Cf., à propos de la technique proustienne utilisée par Déry pour caractériser ses personnages bourgeois, l'affirmation d'Andor Németh: *Andor Németh*: *ouvr. cit.*, p. 935. Cela ne veut pourtant pas dire que les différents éléments de la méthode proustienne (mémoire involontaire, technique du temps, etc.) soient absents de la peinture des personnages prolétariens. — La peinture du fond humain des personnages prolétariens prouve la nature socialiste du réalisme de Déry même si son sectarisme l'empêche de montrer en eux l'épanouissement total de la substance humaine. Cela n'aura lieu que plus tard, dans la peinture de Bálint Köpe (Réponse).

Là se manifeste cependant le double rôle que peut jouer la méthode de la peinture «au compte-gouttes» et des informations retardées. Proust considère en dernière analyse que les traits du caractère humain sont essentiellement relatifs; plus il ajoute de traits nouveaux à la peinture de ses personnages, plus il les rend incertains, vagues. En caractérisant ses personnages, il ne cherche pas le noyau de leur caractère, dont il nie d'ailleurs l'existence, il s'efforce plutôt de prouver le principe de l'entière relativité des propriétés humaines. (Il n'en est pas moins que sa clairvoyance et sa finesse d'observation le détournent souvent de son propre dessin.) Déry, par contre, nous fait avancer d'un pas à l'aide de chaque nouveau renseignement qu'il nous fournit sur ses personnages, vers les éléments déterminants des caractères: le vide, la vanité dans le cas de nombreux membres de la famille Parcen-Nagy, ou la véritable substance humaine – la douzième poupée de bois russe – dans celui de Mme Rózsa.

La zone de contact de la peinture des caractères chez Proust et Déry est la plus étendue là où il s'agit de révéler la vie intérieure des personnages. Proust nous fait voir tant l'univers extérieur que l'univers intérieur de ses personnages et observe l'interaction vue surtout de l'intérieur. Dans sa première période, Déry s'intéresse surtout à l'univers intérieur dont les énergies mystérieuses et tumultueuses sapent en quelque sorte le monde extérieur – comme dans le récit hallucinant, d'une atmosphère évoquant celle des contes de Poë, intitulé *A kéthangú kiáltás* (le Cri à deux voix) et dans *le Rocher chantant*, expérience littéraire menée avec une curiosité digne d'un H. G. Wells –, ou bien, ces énergies font éclater le monde, comme c'est le cas dans la fantasmagorie surréaliste, expressionniste qu'est le conte intitulé *Réveillez-vous!*

Dans les oeuvres nées au cours des années trente, l'univers extérieur et la vie intérieure des personnages deviennent également importants, ils se supposent et s'interpénètrent mutuellement. Proust observe avec une certaine impassibilité la société aristocratique du salon de la duchesse de Guermantes et la société bourgeoise du salon de Mme Verdurin. Aussi ses scènes de salon n'éveillent-elles pas chez le lecteur cet intérêt passionné qu'il ne manque jamais d'éveiller chaque fois qu'il observe du dedans la vie intérieure de ses personnages. Il en va tout à fait différemment de *la Phrase inachevée*. Déry prend part lui-même, avec une passion créatrice, à la vie sociale de ses personnages. Il les fait évoluer selon leurs propres lois et il ne manque jamais de prendre position sans ambages pour ou contre eux. Aussi, lorsqu'il décrit les réunions tenues dans l'immeuble de la rue Országbíró, ou l'univers clos des communistes de la plage de Göd, ou la manifestation ouvrière dans la rue Váci, ou bien encore le salon de tante Ilma – où les parents distingués de Károly Parcen-Nagy et les parents, plus pauvres, de Laura s'observent comme si les milieux hostiles du salon de la duchesse et de celui de Mme Verdurin se rangeaient, sous le coup de l'intérêt matériel, aux deux pôles d'une même société –,

Déry suscite un véritable intérêt humain, une grande tension dramatique dans ses lecteurs. Il sait en même temps attacher ses lecteurs au moyen de l'analyse subtile et approfondie de la vie intérieure de ses personnages. Cette double tendance correspond à la nature même de l'attitude de l'écrivain devant la réalité, à son caractère à la fois moderne et réaliste. Dans les oeuvres réalistes écrites après *la Phrase inachevée*, la peinture de l'interaction des mondes intérieur et extérieur repose de plus en plus fortement sur le monde extérieur dont Déry ne manque cependant jamais de faire entrevoir les lignes de force jusque dans les frissons subtiles comme dans les remous violents de la vie intérieure de ses personnages. Ainsi, du point de vue de la peinture de l'âme humaine, *la Phrase inachevée* occupe une place médiane dans l'oeuvre de Déry et constitue une performance réaliste moderne.

Une des hypothèses psychologiques les plus importantes, érigée en loi par Proust sur la base de l'observation de l'âme de ses personnages, consiste à dire que les sensations et l'imagination ne sont pas mues par les objets présents, mais seulement par ceux qui sont éloignés, sombrés dans le passé, ou qui nous envoient leur promesse d'avenir. Cette observation était d'autant plus susceptible d'éveiller l'intérêt de Déry que, dès sa première période, donc bien avant qu'il n'eût subi l'influence du roman de Proust, il n'avait attendu que de la future réalisation de l'idéal socialiste, d'être délivré des souffrances individuelles et sociales infligées par un présent qu'il récusait.

A partir du début des années trente, et à mesure que s'adoucit sa raideur idéologique, Déry commence à envisager ce problème d'une manière plus nuancée, sous tous ses aspects, même contradictoires. Dans son *Ciel de Pest*, György Rácz pense que le désir comblé est nécessairement profanisé, mais Déry ne caractérise, par là, que cet être rêveur; les autres personnages du récit – le professeur de médecine Büchler, homme sage et sarcastique; sa femme Kata, personne sensuelle et impulsive; Lajos Németh, homme cherchant les conquêtes amoureuses faciles – ne partagent pas ses idées.

Dans *Face à face*, par contre, la peinture du caractère de Germon et de Blasius rappelle les personnages de Proust d'une manière qui ne prête à aucune équivoque. Pour qu'ils puissent s'épanouir, ils ont absolument besoin d'un amour non partagé; ils seraient corrompus par l'accomplissement et aucune réalité ne pourrait les satisfaire. «Comme lorsqu'on file en auto dans le brouillard et que chaque buisson au bord du chemin est un revenant tant que les feux de vos phares ne le cernent, les Germon évoluent aussi parmi des revenants, chaque pas vers la réalité est pour eux source de déception et ils sont déconfits dès que le brouillard se dissipe. Celui qui aime sans l'espoir d'être aimé de retour... ne veut pas obtenir les grâces de la bien-aimée parce que ce n'est pas elle qu'il aime, mais le revenant dans le brouillard.»³³ Cependant, Déry

³³ *Id.*: *Face à face*, p. 20.

n'entend point illustrer ici la vigueur de quelque loi psychologique générale et fatale; son intention est de révéler les traits d'un type social clairement défini, «le révolutionnaire neurasthénique», traits qui se manifestent dans la vie privée du personnage comme dans ses rapports avec l'idéologie socialiste, et que Ernszt – un autre personnage de la nouvelle – éclaire et juge à la lumière de sa conscience. Dans ce jugement, se reflète déjà le développement parcouru par Déry lui-même, grâce à la confrontation, dans le Berlin de 1932, de l'idéal et de la réalité.

Le grain proustien, tombé dans l'humus de *Face à face*, poussera une tige dans la *Phrase inachevée*. La vie intérieure de Lőrinc Parcen-Nagy est déterminée par l'antithèse de la réalité et du désir. Dès ses années de lycée (1926), son imagination est enflammée par l'image d'une Stresa qu'il ne connaît que par un roman de Borghese et, depuis, c'est toujours cette image qu'il voit chaque fois qu'il entend parler de Stresa, et non pas celle de la ville réelle qu'il aura beau visiter plus tard, elle lui restera toujours étrangère. Il s'agit ici du charme des noms de villes inconnues qui séduisent et font rêver Marcel de Balbec, de Florence, de Venise, justement parce qu'elles ne correspondent pas à une image précise. De la même façon, Lőrinc ne veut jamais croire que Péter Rózsa soit mort, comme il n'admettra jamais que la ville de Stresa, la réelle, soit celle de ses rêves de jeunesse, la ville véritable restant effacée dans son âme par le mirage de la Stresa qu'il y porte.³⁴ On observe le même mécanisme psychologique dans la vie amoureuse du personnage. Ses sentiments et son imagination ne subissent pas le charme de l'Évi Krausz qu'il serre de temps à autre dans ses bras, mais de celle que son imagination lui montre ou dont il se ressouvient.³⁵ Cette attitude est psychologiquement conforme à sa personnalité. Sa sensibilité raffinée, son refus général de tout ce qui l'entoure, de la forme de vie de son milieu, et sa nostalgie d'une autre vie n'ont pu l'habituer au bonheur de l'accomplissement. Pendant toute la durée de leur liaison, Lőrinc n'a jamais l'impression d'être vraiment aimé par Évi Krausz; la jeune fille qui milite dans un milieu hostile ne partage, en effet, jamais avec lui ses pensées et ses sentiments; pourtant, Lőrinc essaye de les pénétrer avec la même passion – et le même insuccès – que Swann, amoureux d'Odette, ou Marcel, le rêveur épris de Gilberte et d'Albertine, qui tâchent de pénétrer dans le milieu également étranger, bien que d'une façon différente, de l'objet de leur amour.³⁶ Cependant, l'hermétisme de l'univers de la jeune fille aimée exprime ici une différence de classe objectivement fondée (et aussi, pour une bonne part, le sectarisme du travail illégal dans le mouvement ouvrier), et non pas une mystérieuse loi psychologique générale. Le caractère typique de la mentalité de Lőrinc, motivé

³⁴ *Id.*: La Phrase inachevée, pp. 678–679.

³⁵ *Id.*: *ibid.*, pp. 478, 504–505.

³⁶ Cela n'est point infirmé par le fait que, plus tard, Swann épouse Odette, sans éprouver pour elle l'amour ardent d'autrefois.

et déterminé par son tempérament et sa situation, est rehaussé par l'exemple à sens contraire que constitue sa mère: «à l'encontre des amoureux neurasthéniques», Laura... «aimait ce qu'elle voyait», «son amour n'avait pas besoin de la magie de la distance...»³⁷. Dans le cas donné, cela représente en même temps une vie aux exigences moins élevées.

L'importance sentimentale particulière du passé et de l'avenir dans la vie de Mme Rózsa est motivée par d'autres raisons: «...son amour maternel ne se manifestait que lorsqu'ils (ses enfants) étaient loin d'elle et qu'elle imaginait leur présence; elle éprouvait alors la même émotion qu'en évoquant la société socialiste future, dont elle serait également l'une des mères...»³⁸. L'enfance de Péter ne l'attendrit que lorsqu'elle commence déjà à glisser vers le passé³⁹, au moment où la mère quitte la patrie, «une vague d'adieux la soulevait, donnant plus d'éclat et de vérité à ce qu'elle laissait sur la rive... Près d'être abandonnés, situations, personnes et objets devenaient aux yeux de Mme Rózsa plus importants et plus beaux».⁴⁰ En vain savait-elle qu'en ce moment, une autre locataire de la maison, Mme Vencel était devant sa cuisinière, en train de faire réchauffer du chou, dans son imagination, elle devenait pour elle la figure transparente, symbolique et noble de l'Absence. Cette démarcation effective du passé, du présent et de l'avenir s'explique à la fois par la situation sociale (ou, au moment des adieux, la situation momentanée) de Mme Rózsa et par l'éloignement de la perspective du socialisme. Le passé, les années de jeunesse à la campagne, pleines du souvenir de la haie d'aubépine, étaient plus faciles à supporter que le présent désolé, de plus en plus aride et obscur où l'avenir n'était encore qu'une promesse lointaine. Mais – et cela fait honneur au réalisme moderne de Déry – le désir qui nous éloigne du présent ne supprime pas pour autant le caractère objectif de ce même présent.

Le thème du désir réapparaît chargé d'une fonction nouvelle dans *Réponse*. La cause de ce changement est éclairée par une belle scène du roman, d'ailleurs située en dehors de ce thème. Júlia Nagy fait une excursion avec Zénó Farkas à Szentendre. Elle ne lui permet pas de prendre son auto; ils prennent le chemin de fer vicinal, puis ils continuent à pied. Zénó goûte pour la première fois de sa vie le charme des choses simples, la radiation intense de la vie de chaque jour. L'attitude qui dicte cette idée à Júlia Nagy, de même que le succès de Júlia traduisent une des tendances dominantes du roman, dont la portée dépasse l'importance de l'épisode de l'excursion à Szentendre. En réalité, elle indique une nouvelle phase dans le développement de la méthode réaliste de Déry, développement qui se fait sentir dans tous les domaines de la peinture de la vie intérieure.

³⁷ *Id.*: *ibid.*, p. 662.

³⁸ *Id.*: *ibid.*, p. 138.

³⁹ *Id.*: *ibid.*, p. 518.

⁴⁰ *Id.*: *ibid.*, p. 641.

C'est ainsi que sera éclairé d'un jour nouveau le thème du désir qui s'accroît en proportion de l'éloignement. D'abord, il apparaît sous la forme d'un commentaire de l'écrivain sur la vantardise de Pufi, gros apprenti âgé de quinze ans qui ne cesse de se vanter de ses conquêtes amoureuses. Il invente des histoires sur cent vierges qu'il a toutes possédées; Bálint qui l'écoute ignore encore que «dans l'amour, le désir multiplie tous les mensonges, toutes les déceptions, tout illusionnisme et tout éblouissement de la vie de chaque jour par la distance qui le sépare de son objectif».⁴¹ Plus tard, Bálint fait lui-même cette expérience: Anci, qu'il trouve d'abord hautaine et affectée, devient désirable à ses yeux dès qu'il voit qu'elle ne se soucie guère de lui.⁴² Déry replace ainsi le thème proustien dans la sphère de l'expérience humaine quotidienne à laquelle il appartient, en effet, normalement. Car ce que Proust met en relief, en le grossissant et en l'érigeant en loi psychologique générale, est en réalité un phénomène de toujours de la vie quotidienne et de l'art réaliste. Il a fallu la perte, sur l'échelle de l'histoire mondiale, des illusions de la bourgeoisie, perte de tout espoir de perspectives historiques, pour que l'inassouvissement du désir revête l'apparence de la vérité générale. Le grand mérite de Proust écrivain consiste à exprimer l'expérience d'un moment historique avec l'évidence de la poésie et une psychologie profonde; mais il ne va pas jusqu'à reconnaître que l'apparence de la valeur générale de cette loi est elle-même une illusion. Aussi, du point de vue de la vérité et de l'authenticité de l'art, est-il particulièrement significatif que tant dans *la Phrase inachevée* (en suivant l'exemple de Proust qui met en relief ce thème) que dans *Réponse* (où il le replace dans le milieu quotidien), Déry représente le divorce entre le désir et la réalité dans des situations concrètes et bien déterminées. De cette façon, il réussit à conférer une importance nouvelle et moderne à la représentation de la vie de tous les jours.

La manière dont Proust peint les caractères dans *A la recherche du Temps perdu* et celle dont Déry nous les montre dans *la Phrase inachevée* peuvent être confrontées d'un autre point de vue également, notamment, de celui de la grande innovation proustienne qui concerne le caractère et le rôle littéraire particuliers de la mémoire. Grâce à ses préoccupations psychologiques, les réminiscences prennent chez Déry une importance littéraire dès avant la lecture du roman de Proust. Dans *le Rocher chantant*, nous lisons une méditation sur la nature et les différentes formes de la «mémoire organique». Mihály Révész est capable de se rappeler n'importe quel personnage et n'importe quelle formation de son propre passé et de celui de ses ancêtres, et même de l'humanité entière; il possède la faculté de s'installer dans la forme humaine, animale, végétale ou minérale que lui projette le souvenir ou d'y installer d'autres égale-

⁴¹ *Id.*: *Réponse*, vol. II, p. 139. Cf.: *Az óriás* (le Géant). 1948. Th. U., vol. I, p. 478.

⁴² *Id.*: *ibid.*, pp. 244, 251.

ment. Le monde lui-même est pour lui le produit d'une conscience mystique.⁴³ Dans le tourbillonnement chaotique de *Réveillez-vous!*, des images-souvenirs fantastiques tiennent aussi un certain rôle.⁴⁴

Dans *Ciel de Pest*, les ombres que les souvenirs projettent sur les événements du moment présent, pour les cacher ou pour se mêler à eux, accompagnent souvent les évolutions distraites de la conscience de György Rácz et révèlent les traits profonds de sa personnalité.⁴⁵ La réalité ironique l'arrache à ses réflexions tournées vers le passé, grâce à un chien qui lèche ses larmes. Le mécanisme de ses raisonnements, toujours porté vers des analogies avec le passé, fabrique pour lui une image à partir de toute une série de réminiscences et, ce faisant, il approche, comme en comparaison, du seuil de la mémoire involontaire. Ainsi, lorsque Lajos Németh fixe Büchler, le mari trompé, Rácz devient attentif à la scène: «Voici donc l'engagement — pense-t-il et il ressent la même curiosité mêlée d'angoisse qu'autrefois, à Paris, à un match de boxe où les deux adversaires se tenant dans les deux coins opposés du ring, dos à dos, se retournèrent brusquement au coup de gong et commencèrent à marcher lentement l'un vers l'autre.»⁴⁶ La dent d'or d'un journaliste aux cheveux gris lui rappelle un phare qui tourne au-dessus de la mer dans l'obscurité de la nuit.

Dans *Face à face* — oeuvre qui, elle-même, est le souvenir ému d'événements d'un passé tout récent⁴⁷, avec, en plus, un souvenir évoqué consciemment qui sert à motiver le message moral et littéraire du récit⁴⁸ —, la mémoire involontaire apparaît dans toute sa plénitude artistique, sous une forme inspirée de Proust, comme par exemple le soleil de printemps qui brille dans le sourire d'Ilon et qui, dans la conscience de Boris, envoie ses rayons jusqu'à un pré ensoleillé au bord d'un lac, jusqu'à un moment d'amour et de lutte.⁴⁹

Dans *la Phrase inachevée*, le thème retentit dans toute sa splendeur polyphonique, chargé d'une fonction propre à lui, avec une transposition de sens artistique. C'est une réminiscence involontaire de Lőrinc Parcen-Nagy qui est le plus près du type de la réminiscence proustienne. Lőrinc assiste au procès de Vidovics où il est convoqué comme témoin. L'atmosphère de la salle d'audience pèse de tout son poids sur lui, l'opprime, l'étouffe. Dans cette situation critique, Lőrinc se réfugie dans les souvenirs de son enfance heureuse et calme. Un rayon de soleil qui tombe obliquement par la fenêtre illumine un cylindre de poussière lumineux, vibrant, qui se met à tourner et à évoquer en même temps le calme paisible de l'appartement de la rue Rottenbiller, avec les rayons

⁴³ *Id.*: Az éneklő szikla (Le Rocher chantant). Budapest, Éd. Pesti Napló, s.a.: pp. 86-98. A l'avis de Déry même, son roman *Le Rocher chantant* reste au-dessous d'un niveau littéraire acceptable. Nous ne le mentionnons qu'à cause de la place qu'il occupe dans l'oeuvre de l'écrivain.

⁴⁴ *Id.*: Ébredjetek fel (Réveillez-vous!). Budapest, Genius, s.a., p. 19.

⁴⁵ *Id.*: Ciel de Pest, pp. 76, 77, 89-92.

⁴⁶ *Id.*: *ibid.*, p. 76.

⁴⁷ *Cf. Id.*: Önéletrajz (Autobiographie), Th. U., vol. I, p. 17.

⁴⁸ *Id.*: Face à face, pp. 127-129.

⁴⁹ *Id.*: *ibid.*, pp. 11-13.

de lumière passant par l'ouverture des rideaux de velours rouge et des grains de poussière qu'ils faisaient danser.⁵⁰

La présentation de deux situations, l'une présente, l'autre appartenant au passé; la ressemblance partielle entre les deux évoquée par une sensation fortuite; l'identification des deux; le détachement du présent; l'évasion dans le passé, dans l'enfance et le sentiment de bonheur apparemment inexplicable qui accompagne le tout — autant de traits proustiens. Mais même ici, lorsque Déry est apparemment le plus proche de Proust, il y a entre eux une différence essentielle. Pour Proust, l'illusion du détachement vis-à-vis du temps, implantée dans l'âme par la mémoire involontaire, constitue la réalité véritable, la seule qui importe vraiment. Chez Déry, il s'agit par contre, d'une illusion momentanée de Lőrinc Parcen-Nagy, provoquée par une situation bien déterminée, présentée d'ailleurs par le romancier comme un moyen d'évasion vers le passé de l'âme en peine, une inconscience apparente: une illusion fugace.

Dans d'autres cas, la nature et la fonction des souvenirs décrits par Proust et Déry diffèrent encore davantage. Dans *A la recherche du Temps perdu*, la différence des deux situations liées l'une à l'autre dans le souvenir disparaît tout à fait. Dans *la Phrase inachevée*, le mécanisme de la conscience du personnage et de l'auteur, la cause de la résurrection du passé et la manière dont elle s'opère — de manière et sous forme différentes dans chaque cas — déterminent ensemble la nature de l'évocation du souvenir; à côté de la ressemblance des deux situations liées l'une à l'autre par la mémoire, apparaît aussi la différence. Ainsi, Déry raconte que Désirée, mortellement malade, part pour Dubrovnik, et dans la chambre au mobilier blanc de la pension Argentina, exposée à la mer, elle revit dans l'éclat rouge du soleil couchant pour une dernière fois le bonheur de sa jeunesse, éloigné vingt-sept ans; dans sa fureur de vivre, elle réussit à confondre ces deux éléments tout à fait différents et lorsqu'elle voit le soleil couchant qui envoie ses derniers rayons par la fenêtre, elle croit (et meurt dans cette croyance) qu'ils sont identiques à ceux qu'elle a vus autrefois. En réalité — fait remarquer Déry — malgré leur ressemblance, ces deux lumières étaient «aussi différentes que jeunesse et vieillesse».⁵¹

Dans d'autres cas — à l'opposé de la motivation que Proust nous donne de la résurrection des souvenirs — l'élément prédominant, voire unique de la manière dont le souvenir remonte en surface n'est pas la ressemblance, mais plutôt la différence entre les deux situations. C'est ce que nous voyons lorsque, dans la chambre de Mme Rózsa, Lőrinc contemple la misère de la maison prolétarienne et évoque tout à coup involontairement, et «par goût du contraste et aussi parce qu'il grelottait de froid dans la chambre non chauffée... l'image d'un voilier flânant sous le soleil de midi dans la baie de Dubrovnik, face à la pension Argentina, papillon blanc las de voltiger au-dessus de la fleur bleue

⁵⁰ *Id.*: *La Phrase inachevée*, pp. 242-243.

⁵¹ *Id.*: *ibid.*, p. 455.

et odorante de la mer. . . »⁵² La rencontre de l'idée de la misère et du bien-être matériel s'explique, entre autres, par le fait que Lőrinc se prépare justement à se charger du sort du petit Péter Rózsa, et se demande si les locataires de la maison de la rue Országbíró, transportés par le Destin dans le parc de la pension Argentina, changeraient eux-mêmes à ce contact, ou si, au contraire, leur milieu nouveau changerait dans ce rare échange de la misère et du luxe.

La dialectique, se mouvant dans des contrastes, des sensations, des sentiments et des souvenirs, nous est révélée avec encore plus de détails, et éclairée d'une lumière encore plus crue par Déry dans la description du bistrot de la rue Csáky. Le bistrot devient le théâtre des souvenirs contradictoires, agités, de Lőrinc Parcen-Nagy, rentré à Budapest après un séjour d'un mois à Dubrovnik. Dès le début, nous y voyons toute une série de contrastes. Les flocons de neige se heurtant contre la vitre extérieure du bistrot bien chauffé sont autant de papillons de nuit sur les verrières éclairées des vérandes. Mais tandis que les flocons de neige blancs et froids retrouvent une nouvelle vie sur la vitre brillante, les insectes nocturnes collés au verre de la lampe y trouvent l'immobilité de la mort. Lorsque Lőrinc pénètre dans le bistrot, quelques flocons se posent sur le poêle brûlant. Un filet d'air les suit dans la pièce chaude, tandis qu'un minuscule nuage de vapeur et de fumée se dirige en sens contraire vers la rue. Le silence de la rue et l'épaisse rumeur du café s'étreignent aussi pendant une seconde, l'odeur de la neige et les relents de cuisine, d'odeurs de charbon et de tabac se heurtent. Cette triple recontre, du froid et de la chaleur, du silence et du brouhaha, de l'odeur de la neige et de celle de la fumée se condense, grâce à une accumulation de comparaisons et de personnifications, en l'antithèse de la liberté et de l'esclavage, puisque, «par sa brièveté même (cette triple rencontre) évoqua la passion de la nature qui, pareille à une mère en pleurs, voudrait délivrer l'univers humain enfermé derrière les barreaux d'une prison, et chercherait à toucher de tout son être, de tous ses sens, de son visage désespéré, de ses deux mains, son enfant amaigri et fautif».⁵³

L'attirance et l'antithèse des éléments et des sensations différents ne sont que l'ouverture des divagations passionnées qui s'opèrent si souvent dans la conscience de Lőrinc, conscience qui évoque le passé en le niant. «Cette attirance des contraires, ce menu jeu de l'éternel mécontentement suivait le même processus que le jeu plus subtil des affinités de l'âme. Ainsi, à Dubrovnik, dans le dur éclat du soleil, Parcen-Nagy pensait avec une certaine nostalgie au ciel de Budapest agréablement couvert et reposant pour les yeux ; or, dès qu'il eut franchi le seuil du bistrot, l'odeur douceâtre de la sauce d'oignon lui rappela la lourde cuisine hongroise et tous les autres détails de sa vie de Budapest qui s'y agglutinaient par association d'impressions, et il fut aussitôt saisi d'un désir si violent, si impérieux de retrouver Dubrovnik, que ses sens, intelligents et

⁵² *Id.* : *ibid.*, p. 390.

⁵³ *Id.* : *ibid.*, p. 179.

dociles, quittèrent sur-le-champ son corps, prirent le train et arrivèrent en l'espace d'une seconde sur la côte dalmate». ⁵⁴

Et ainsi commence l'oscillation de sa mémoire entre la pension Argentina et le bistrot de la rue Csáky, qui, bien qu'involontaire elle aussi, diffère sous maints aspects de la mémoire proustienne. Tout d'abord, la résurrection des souvenirs est déclenchée cette fois aussi — tout comme lorsque Lőrinc est assis dans la cuisine de Mme Rózsa — par la différence qui existe entre les deux situations; le facteur ressemblance n'apparaît que plus tard, mais il reste d'importance secondaire jusqu'à la fin.

Deuxièmement: le raisonnement conscient du romancier réaliste sépare tout de suite ce que l'illusion instantanée de Lőrinc mêle ensemble. Si Lőrinc voit s'étaler sur les murs de plâtre sale du bistrot de la rue Csáky le ciel aveuglant de midi, et, à la place du plafonnier, le soleil brûlant et ardent, le romancier ne manque pas de faire remarquer: «... ce courant d'échanges entre le présent et le passé était intermittent et fortuit comme, en général, tous les mouvements compensatoires. Lorsque le monde hivernal avait pénétré par la porte entrouverte avec ses flocons, le bistrot ne s'était point transformé en un fond de vallée couvert de neige et de frimas, ni la rue Csáky en un grand restaurant bien chauffé sentant le vin: tous les deux avaient gardé leur forme originale, mais l'intrusion de l'hiver les avait rendus mouvants, éphémères et achevés, précisément en les présentant l'un à l'autre comme des contradictions surmontables et parfaitement réductibles. De la même façon, dans la hiérarchie des sentiments qu'éprouvait Parcen-Nagy à Dubrovnik, la nostalgie de Budapest n'avait pas plus d'importance que la fumée de tabac qui se répandait dans la rue par la porte entrouverte; et inversement, si maintenant, dans le bistrot, il avait la nostalgie de la villa Argentina et du portail de Plotché, cette nostalgie ne lui cachait que pour un instant l'univers de Budapest, froid, enneigé, infesté par l'odeur des bistrots; bientôt les souvenirs lointains, réduits aux dimensions d'une maquette ou d'un camée, le ciel éclatant de Dubrovnik, le soleil, les Karst rocheux et la mer à leur pied, tout cela ne jouerait plus que le rôle d'une miniature dans l'ameublement quotidien et utilitaire d'une chambre tout entière». ⁵⁵

Troisièmement: contrairement à Proust qui élimine subjectivement la différence objective qui sépare l'une de l'autre les deux situations liées instantanément par la mémoire involontaire, et rompt ainsi la continuité épique, Déry érige la mémoire involontaire en un élément de la forme du roman et s'efforce en même temps de réaliser la continuité épique. «... chaque dégoût et chaque chagrin porte dans ses entrailles un plaisir précédemment conçu et qui cherche à s'incarner pour exprimer, à son tour, la contradiction qu'il porte en son sein; les sentiments se réalisent en s'aidant mutuellement, comme une vieille famille

⁵⁴ *Id.*: *ibid.*, p. 179.

⁵⁵ *Id.*: *ibid.*, pp. 179-180.

dont la lignée irait du passé vers le présent. En apercevant madame Hubka en qui il reconnut immédiatement la lectrice de journaux qui aurait volé une chaîne en or, Parcen-Nagy pensa immédiatement à la vieille dame à lunettes qui, dans la pâtisserie de Dubrovnik, réclamait également les journaux et le faisait penser à madame Hubka; les deux personnages se confondirent un instant dans son esprit, fondant l'ancienne et la nouvelle nostalgie en une statue légère et fragile, faite de désirs et de souvenirs, Janus regardant à la fois en avant et en arrière.»⁵⁶

L'oscillation des souvenirs entre deux pôles, la double nostalgie et le dépaysement qui lui est inhérent révèlent un des traits caractéristiques de la situation sociale et de la personnalité de Lőrinc Parcen-Nagy. La mise en relief des traits essentiels des personnages constitue une autre fonction autonome, distinctive, des réminiscences décrites par Déry. Une autre caractéristique, également importante, de Lőrinc, à savoir la méditation passive, nous est révélée par un souvenir, chargé de ressentiments, de Désirée, qui met en même temps en lumière la personnalité plus active, plus impulsive de la jeune fille. Lorsque, dans le salon de tante Ilma, Lőrinc tolère sans mot dire que la grand-mère humilie sa mère Laura, Désirée se souvient de l'incident de Dubrovnik, de Lőrinc assistant avec la même indifférence à la noyade de Kührer; alors aussi, Lőrinc s'abstient d'intervenir, bien qu'il fût un très bon nageur, et cela même lorsqu'elle, Désirée, se fut jetée dans l'eau pour lutter à bout de forces contre les vagues immenses. «Il y a quelque chose qui ne va pas chez mon frère pour qu'il supporte une scène pareille!» — se dit Désirée.⁵⁷ Un autre trait, différent de celui-là, mais non moins essentiel, de la personnalité complexe et contradictoire de Lőrinc est également souligné par une réminiscence involontaire de Désirée. En signe de sa rupture définitive avec les Parcen-Nagy, Lőrinc interdit l'entrée de son appartement à sa mère. Lorsqu'elle parle avec Lőrinc, Désirée mentionne les grosses mains rouges de son frère et, tout d'un coup, elle croit percevoir une forte odeur de riz au lait sucré, qui lui rappelle aussitôt leur enfance commune. Leur gouvernante ne manquait, en effet, jamais de faire des allusions à ces grosses mains; un jour, le petit garçon, fou de rage, frappa de sa paume ouverte dans l'assiette de semoule au lait, comme par un premier geste de révolte. Déry compare «ces deux événements, en apparence insignifiants» à deux «sommets contigus mais invisibles aux habitants de la plaine», qui paraissent appartenir étroitement au panorama du même passé.⁵⁸

Après avoir rompu avec sa famille, la personnalité de Lőrinc devient plus énergique. Cela se voit bien dans la lettre par laquelle il fait savoir au ministère public qu'il soupçonne Miklós Vidovics d'avoir tué Béla Markot. Grâce à cette lettre, il s'attache encore plus étroitement à la famille Rózsa; pour un certain temps, il fait la paix avec lui-même et en retournant tout doucement par

⁵⁶ *Id.*: *ibid.*, p. 180.

⁵⁷ *Id.*: *ibid.*, p. 225.

⁵⁸ *Id.*: *ibid.*, pp. 454-455.

la rue Váci, à la maison prolétarienne du quartier de la Terre des Anges, il éprouve pour la première fois de sa vie le sentiment de rentrer chez lui. Le renforcement de sa personnalité, qui se traduit par ce changement d'humeur, nous est rendu visible au moyen d'une résurrection involontaire du passé. Arrivé devant l'usine de textile, il entend le bruit bien connu, à trois temps, de la dynamo et il se sent envahi du même calme paisible qu'il a éprouvé jadis lorsqu'il allait encore à l'école: ayant perdu un jour son chemin dans leur domaine situé près de Kassa, tout à coup, il a entendu l'aboiement familier de leur chien Hector. Le sens de Déry pour la réalité s'exprime dans l'évocation de cette belle scène comme dans cette autre, où nous apprenons que le changement d'humeur de Lőrinc ne veut point dire que ses relations avec les locataires de la maison de la rue Országbíró soient changées du même coup; en effet, rentré chez lui, il trouve la fenêtre de sa cuisine brisée et une lettre sur le plancher dont l'auteur anonyme l'invite à déménager de la maison.

Dans d'autres cas, les réminiscences involontaires contribuent à mettre en relief l'essence socialement déterminée des liens qui relient entre eux les personnages du roman. La vitre brisée ainsi que d'autres faits, plus ou moins importants, font comprendre à Lőrinc que Péter et certains autres locataires de l'immeuble le regardent d'un mauvais oeil.

En parlant avec Péter, Lőrinc sent une odeur indéfinissable, «celui qui imprégnait les vêtements du camarade István».⁵⁹ Ainsi, notre attention tourne vers le camarade István dont nous lirons bientôt la lettre d'adieu. Elle fait entrevoir, malgré son caractère sectaire, la nécessité d'une politique de l'utilisation des alliés possibles pour la réalisation de certains objectifs du mouvement ouvrier. De cette façon, les problèmes des relations personnelles de Lőrinc et de Péter reçoivent tout naturellement un éclairage cru sans que nous ressentions le besoin de commentaires.

Dans le cas de Mme Rózsa, l'évocation involontaire du passé éclaire d'une autre manière le trait central du caractère. Déry évite toujours les schémas, même lorsqu'il s'agit de présenter un phénomène psychologique déjà évoqué ailleurs. Il convient de souligner, à l'éloge du réalisme de Déry, que les réminiscences de Mme Rózsa, conformément à son caractère, sont plus simples que celles de Lőrinc. Elles n'en mettent pas moins en relief, avec force et concision, l'essentiel du personnage. Il suffit que quelqu'un, dans la rue, prononce le nom de Péter ou de Jancsi, aussitôt «ses narines palpaient», «enivrées par l'odeur du lilas, et la paume de sa main se refermait sur les grappes fraîches caressantes, à la fois molles et fermes et les petites fleurs drues et dures blottissaient leurs perles veloutées sous sa main. . .»⁶⁰. L'odeur du lilas est un souvenir de l'époque où Mme Rózsa était encore jeune fille, et vivait dans une aisance relative, elle lui rappelle la haie du jardin du domaine de Nyék et lui procure un moment de

⁵⁹ *Id.* : *ibid.*, p. 549.

⁶⁰ *Id.* : *ibid.*, p. 137. Cf. : pp. 382, 372.

bonheur frais. Le contenu du souvenir constitue, en condensé, l'essence cachée du caractère de Mme Rózsa : la tendresse symbolisée par la douzième poupée de bois russe, cette tendresse qui, selon Déry, était en quelque sorte le centre organisateur, humain, de sa personnalité durcie par les éternels soucis.

Cette fonction de la mémoire involontaire — fonction qui consiste à mettre en relief l'essentiel, en situant les différentes propriétés déterminantes d'un caractère et les traits objectivement importants des différents caractères au niveau du typique, tel que nous l'avons défini plus haut — constitue la caractéristique marquante de la peinture des caractères dans *la Phrase inachevée*. Dans les souvenirs de son héros autobiographique, Proust souligne les éléments contingents et subjectifs. Ils ont pour lui de l'importance justement à la suite du fait qu'ils se détachent partiellement de l'objectivité sociale, considérée comme morte, rigide. Déry reconnaît, par contre, qu'en tant que procédé de la peinture des caractères, la mémoire involontaire permet à l'écrivain de traiter avec une relative liberté les expériences accumulées des personnages du roman et il se sert de sa découverte pour associer des traits et des situations qui rendent vivantes et suggestives les propriétés individuelles et sociales de ses types, grâce à la mise en relief d'éléments objectivement essentiels.

Proust se sent étranger au monde et à ses rapports humains, c'est pourquoi il baigne ses expériences dans les réminiscences involontaires qui font miroiter à ses yeux le charme de l'instinctif. Déry par contre sait exprimer, à l'aide de la mémoire involontaire, même la suppression de l'aliénation, la renaissance des rapports humains véritables. C'est ce qu'il fait lorsqu'il raconte comment József Rózsa, le garçon du bistrot de la rue Csáky, marche comme un étranger aux côtés de son frère cadet Lajos, sorti de prison après avoir purgé une longue peine : le temps a effacé tous leurs souvenirs communs, rompu le courant d'échange de leurs sentiments. Lorsqu'il le voit, après tant d'années, il ne le reconnaît pas, comme Marcel ne reconnaît pas non plus Gilberte, vieillie, à la réception de la duchesse de Guermantes.⁶¹ «C'est alors qu'une expression familière sortit de la bouche méconnaissable de Lajos et fit renaître en un instant dans le coeur de Józsi la vieille tendresse, la vieille intimité, le vieil enchantement.» Sa gêne disparaît enfin, l'échange des expériences communes d'avant la prison reprend et l'univers objectif et affectif de l'ancienne amitié se rétablit.⁶²

Et, enfin : un important groupe de souvenirs décrits par Déry différent de ceux de Proust en cela aussi qu'ils encouragent à l'action. Certes, dans *A la recherche du Temps perdu*, il n'y a aucune muraille de Chine entre souvenir et

⁶¹ Bien des années après avoir terminé «la Phrase inachevée», comme par l'ironie du destin, la même chose est arrivée à Déry. Après son divorce qui le séparait de sa première femme, Olga Pfeiffer, ils ne se sont plus vus pendant quinze ans. En 1946, ayant à faire au secrétariat des Éditions Municipales, Déry n'a pas reconnu dans la secrétaire son ancienne femme. Cf. *Tibor Déry : L'Affaire* n'est pas jugée. Kortárs, mai 1968, n° 5, année XII ; p. 690.

⁶² *Id.* : La Phrase inachevée, pp. 76-77.

action, puisque souvent, les réminiscences évoquent justement une action, ou elles motivent même une action future; cependant, le souvenir proustien est essentiellement passif et s'il remonte à la lumière, c'est grâce au fait que l'action intelligente et qui se réalise elle-même, est limitée et problématique. Dans *la Phrase inachevée*, par contre, le souvenir qui fait resurgir le passé, récent ou éloigné, se transforme souvent, énergiquement, en un acte accompli dans le présent. Ainsi, sous le coup du souvenir des années passées avec Vidovits, Mme Timmermann retire sa déposition devant le tribunal; l'auteur met en évidence que dans bien des cas, le souvenir est la source directe ou indirecte de l'action.⁶³

Là, comme ailleurs⁶⁴, se révèle la différence entre la fonction des souvenirs chez Proust et celle que dans *la Phrase inachevée*, conformément à son but, Déry leur attribue. Cependant, dans tous ces cas, et malgré les différences, le noyau réel de la découverte de Proust subsiste pour ajouter une couleur nouvelle à la palette réaliste de Déry.

Ce qui vient d'être dit vaut dans une mesure encore plus grande pour les oeuvres écrites après *la Phrase inachevée*. Le mécanisme de la mémoire telle que nous l'avons décrit s'approche davantage des formes de la vie de tous les jours. Certes, Déry n'ira pas jusqu'à photographier la vie, mais en s'efforçant de créer des types, il trie les phénomènes de la réalité de manière que le souvenir ne fait pas l'effet d'une révélation, mais apparaît plutôt comme le fonctionnement naturel de la conscience dans le cas donné. Parallèlement s'accroît sa fonction qui consiste à motiver l'action, à stimuler l'activité.⁶⁵

Ainsi, la manière dont Déry se sert du souvenir dans *Face à face* et dans *la Phrase inachevée*, se situe à mi-chemin d'une évolution allant de l'abstrait vers le concret, de sorte qu'elle appartient déjà au domaine de l'art réaliste moderne. Une belle scène de *Face à face*, déjà citée dans un autre contexte, nous révèle les conditions méthodologiques et psychologiques de cette évolution. La scène en question raconte la fuite, puis le rassemblement d'un groupe de jeunes antifascistes communistes, après un raid fasciste en 1932. Au début, la rue berlinoise couleur argent apparaît abstraite, silencieuse, tel un décor de théâtre dans la nuit, sous un ciel bas, ténébreux. «Devant moi, huit à dix formes humaines noires couraient, éparses, sur la neige bleu clair, silencieusement, sans aucune plasticité, telles des silhouettes découpées dans du papier noir, emportées par le vent.»⁶⁶ A la concentration — à la fois physique et psychique — de l'attention des fuyards s'ajoute l'obscurité de la nuit pour cacher ensemble le monde.

⁶³ *Id.*: *ibid.*, p. 248. Cf. 225, 258, 419, 464, 634.

⁶⁴ *Id.*: *ibid.*, pp. 72-73, 148, 233, 317, 500, 548, 569, 641-642, 661-662.

⁶⁵ *Id.*: *Alvilági játékok* (Jeux d'enfer), 1945, Th. U., vol. I, pp. 238, 252, 317. *Savanyúkrumpli* (Pommes au vinaigre), 1947, Th. U., vol. I, p. 366. *Réponse*, vol. I, pp. 25, 231, 337, 345, 366, 381, 385-387; vol. II, pp. 7, 355, 387, 422. *Niki*, 1955, Th. U., vol. II, pp. 210, 231. *Szerelem* (Amour), 1956, Th. U., vol. II, p. 292.

⁶⁶ *Id.*: *Face à face*, p. 30.

Dans la deuxième phase de la description, plus calme et, peut-être, aussi plus claire, les objets et les dimensions humaines du monde réel apparaissent peu à peu et prennent la place des coulisses. Les maisons prennent du relief et du poids et, parallèlement, leur destination humaine devient aussi de plus en plus consciente. L'apparition, encore incertaine, de cette conscience est d'abord signalée par une comparaison, dont le second terme est un souvenir. «Les deux yeux éclairés, clignotants, d'une villa basse à un seul étage regardaient avec curiosité les coureurs, dans les pupilles jaunes, une femme solitaire était assise, tel un souvenir, et faisait de la tapisserie.»⁶⁷ Puis, la comparaison-souvenir développe avec une netteté toujours plus forte l'image plastique, positive, en la dégagant lentement de l'obscurité négative du milieu. «Comme la mémoire qui, à mesure qu'elle travaille, augmente graduellement sa force, la couleur et la netteté des détails dans les images qu'elle réussit à fixer, la sombre rue d'hiver livrait aussi ses scènes sous forme de dessins toujours plus hardis, plus fouillés»⁶⁸: un homme assis devant une fenêtre, en bras de chemise, tenant dans ses bras, tel un personnage d'une peinture hollandaise, une grosse femme à la peau blanche; deux joueurs de cartes, tableau de genre dans le cadre d'une fenêtre, sous un lustre vert. Le fait qu'à propos des personnes entrevues, l'auteur parle de peinture, exprime l'impénétrabilité de la vie de ceux qui sont dans les chambres, vie aussi inaccessible que celle des personnages d'une peinture. Plus tard, l'image de l'aquarium prendra la même fonction, mais hors de l'art, dans un milieu humain.

La scène n'atteint son entière plasticité concrète, vivante, humaine que dans la dernière phase de la fuite, lorsque les jeunes antifascistes parviennent à leur lieu de rendez-vous, la cahute du vieux Schmidt, aux fenêtres à rideaux de dentelles, aux murs couverts de photographies, chauffée par un poêle de fonte, animée par le tic-tac d'une pendule, où il rassemblent leurs forces en vue d'une grève du lendemain qu'ils organisent.

La peinture de la vie intérieure dans *A la recherche du Temps perdu* et dans *la Phrase inachevée* montre un parallélisme non seulement pour ce qui est de la vision intérieure, du désir non comblé et de la mémoire involontaire, mais aussi pour l'importance artistique particulière du rêve et de la rêverie. Nous ne comprendrons vraiment la véritable nature des rêveries, des visions et des rêves décrits avec tant de soin dans *la Phrase inachevée* que si nous ne perdons pas de vue ce à quoi nos analyses ont abouti au sujet de la méthode de Déry. Dans *Réveillez-vous!*, oeuvre en prose à atmosphère surréaliste, pleine de la tension expressionniste de sa première période, domine la manière de voir visionnaire. Le fond idéologique nous est révélé par une scène où Anis, le révolté, essaie de dresser les pauvres contre un homme fort et riche. «— Voici l'heure, dit Anis à ceux qui sont restés avec lui, voici l'heure de la révolte. Avec ces mains exsangues qui

⁶⁷ *Id.*: *ibid.*, p. 31.

⁶⁸ *Ibid.*

ne prennent plus de pain, et dans cette obscurité plus dense que le sang, et pendant que sonne la dernière heure, révoltons-nous contre la réalité, plus méchante et plus incertaine pour nous que l'enfer des dieux. Que pourrions-nous perdre, nous autres qui sommes les plus pauvres? et dont les rêves fiévreux sont plus vrais, les égarements constituent un marécage au fond plus solide que l'épaisse écorce de leur planète qui tourne autour d'un axe de diamant! Cette réalité, nous ne la voulons pas, cette certitude non plus, nous ne la voulons pas; que ce globe oculaire qui regarde fixement et dans le miroir duquel le pays du malheur se couvre de glace, soit frappé de cécité! Derrière le paysage, il y en a un autre, derrière la réalité, comme derrière une taie, se blottit, prête à bondir, une autre réalité. Et frappons et perçons et crions jusqu'à ce qu'elle ne crève pour trouver enfin notre foyer englouti. Réveillez-vous!»⁶⁹

L'aspect idéologique de la révolte contre le riche nous est montré, comme dans un éclair, par l'image bien connue du *Manifeste communiste*; la nature subjective et abstraite de la révolte nous est révélée par l'identification de la réalité palpable à l'univers du riche. Derrière la réalité se blottit, certes, une autre réalité prête à bondir, mais nous ignorons sa nature; ses fidèles quittent la terre, s'en vont au-dessus des nuages, et c'est là qu'ils décrochent son étoile pour l'attacher ensuite au faite du peuplier le plus haut. C'est pourquoi la révolte prend des proportions cosmiques, c'est ainsi que la réalité se trouve opposée à la vérité, et que la vérité s'identifie au rêve fiévreux. Vus d'une distance stellaire, les paysages les plus réguliers de la Terre deviennent de plus en plus irréels, pour «s'engloutir lentement dans les flots noirs du rêve»⁷⁰. La manière de voir visionnaire, ivre de rêves, d'Anis est, à n'en pas douter, celle de l'auteur.

Par contre, la vision de György Rácz, personnage indécis, rêveur, n'est plus identique à celle de Déry. Rácz «regarde, rêveur, comme pour se défendre», lorsqu'on lui parle,⁷¹ «il regarde devant lui comme s'il rêvait»⁷²; lorsqu'il enlace Anny et se garde de l'attirer parce que l'accomplissement le priverait de la possibilité de rêver, il préfère vivre une vision mythologique.⁷³ Lorsqu'il entre au bistrot et «promène son regard sur la salle enveloppée de fumée... il lui semble voir, au fond, derrière les vapeurs et la cendre, au-dessus des murs, un bras prophétique qui montre le firmament dans une lumière laiteuse, blanche. Sur la main tendue, il se voit lui-même, debout sur l'ongle jauni de l'index, le visage détourné de la terre.»⁷⁴ Il confond dans une vision le milieu réel et ses souvenirs⁷⁵, et les divagations de son imagination rêveuse et distraite voltigeant avec une facilité féerique d'un objet à l'autre, se rapprochent par moment du

⁶⁹ *Id.* : Réveillez-vous!, p. 26. Cf. pp. 27, 19.

⁷⁰ *Id.* : *ibid.*, p. 27.

⁷¹ *Id.* : Ciel de Pest, p. 5.

⁷² *Id.* : *ibid.*, p. 120.

⁷³ *Id.* : *ibid.*, p. 124.

⁷⁴ *Id.* : *ibid.*, p. 97.

⁷⁵ *Id.* : *ibid.*, p. 90.

monologue intérieur de Marcel assoupi, bien qu'elles soient plus saccadées, plus stratifiées et qu'elles ne donnent pas de manière continue l'impression de la spontanéité du fonctionnement de la conscience.⁷⁶

Combien Déry est attiré par la psychologie de la rêverie et de la méditation est prouvé par le fait que Rácz est le personnage central du récit, c'est lui le «voyageur de passage» (titre original de *Ciel de Pest*). Mais les égarements rêveurs et malhabiles de Rácz dans un monde peuplé d'hommes qui diffèrent fondamentalement de lui sans pour autant le valoir toujours, sont toujours accompagnés de l'ironie de l'auteur qui constitue un véritable accompagnement musical.

Dans *Face à face*, la fonction du rêve et de la vision, qui consiste à caractériser les personnages, se manifeste sous une forme nouvelle. Dans le récit intitulé *Búcsú* (Adieux), une des protagonistes, Anni, a une vision, minutieusement élaborée, déployée dans tous ses détails.⁷⁷ C'est Hans Waidhofen, rentier aisé, personnage original qui lui apparaît soudain. Un jour, Anni a fait sa connaissance dans un café de Berlin; Waidhofen est allé à la table où Anni se trouvait avec de jeunes communistes et leur ayant débité une longue parabole où il s'agissait des avantages de la vie inactive, passée à rêver, il s'est brûlé la cervelle. Dans la vision d'Anni, le suicidé ressuscite et la figure visionnaire révèle les couches profondes de la réalité. Dans cette vision, c'est avant tout la forme de vie bourgeoise, vide de sens, stérile, de Waidhofen qui se dévoile avec la plasticité propre aux visions. C'est ce qu'expriment la longue chambre obscure, froide, qui flotte au-dessus de la chaussée, évoquant par sa forme oblongue un cercueil, le poêle peuplé de souris, les meubles qui «semblaient si flous sur le plancher comme s'ils avaient perdu leur sens et, sombrées dans le coma, leurs formes matérielles avaient commencé à se décomposer».⁷⁸ C'est ce que suggèrent les douze complets tantôt disparaissant, tantôt réapparaissant dans l'armoire de Waidhofen, commandés autrefois par sa femme — d'une réalité d'ailleurs également douteuse: le rentier suicidé devait vivre dans la chambre-cercueil pour qu'il y eût quelqu'un à porter les vêtements. Cette décomposition nous est rendue encore plus sensible par la désagrégation effective, paraissant, en vision,

⁷⁶ *Id.*: *ibid.*, p. 157. — Dans le monologue n° 15 de la moralité intitulée Szembenézni (Regarder en face), il y a un passage mis entre guillemets, en italique. (T. D.: Szembenézni. Gyula Illyés: Az éden elvesztése — La Perte de l'Éden — Budapest, Magvető, 1968; pp. 92-93.) C'est la plainte, pleine de fautes d'orthographe, d'une simple paysanne âgée de 64 ans, la tante Lenke, qui raconte que son nouveau locataire, l'octogénaire András Gergely vient d'«exterminer» son deuxième petit chien. Présentée sous le titre de «Monologue», réduite à sa forme de plainte élémentaire, primitive, cette lamentation fait l'effet d'un véritable monologue intérieur. L'authenticité de «Regarder en face» est, certes, infirmée dans une grande mesure par le mythe pessimiste dont la pointe est dirigée contre la civilisation, mais le monologue intérieur y atteint à la fois sa forme extrême et sa solution réaliste. Dans ce monologue intérieur se manifeste souvent, en effet, malgré son raffinement artistique, une sorte d'activité mentale réduite, parfois même la recherche non déguisée du simplisme; néanmoins, cette tendance semble tout à fait naturelle dans la plainte de la vieille femme, bouleversante justement par son caractère primitif.

⁷⁷ T. D.: Szemtől szembe, pp. 210-219.

⁷⁸ *Id.*: *ibid.*, p. 210.

parfaitement naturelle, de la chambre de Waidhofen: «cette chambre n'en est une qu'apparemment, en réalité, elle est un ensemble de menus détails qui ressemblent vaguement à une chambre. . . , comme si, par suite d'un tremblement de terre, une chambre se brisait en morceaux et que les différentes parties et les fentes qui les sillonnent s'élargissaient et devenaient plus grandes que les parties intactes».⁷⁹ Le bureau, le poêle et les autres meubles étaient constitués eux-mêmes d'élégants séparés les uns des autres par de larges fentes. C'est cette absurdité qu'évoquent «l'incohérence des détails flottant les uns près des autres dans une proximité hostile et leur abandon déchirant»⁸⁰, le sentiment de plus en plus envahissant de la solitude.

Mais il n'y a pas que cela comme fond réel dans la vision d'Anni. Naturellement, on se demande pourquoi la vie sans but d'un rentier aisé, suicidé, obsède l'imagination d'une jeune communiste, et avec cette abondance de détails effarante. L'état d'épuisement extrême où se trouve Anni ne constitue que la condition physiologique générale du déclenchement de la vision. Le fait qu'elle passe justement devant le domicile de Waidhofen, explique seulement pourquoi la possibilité de la vision se réalise dans la personne du rentier, sans pour autant justifier l'extrême abondance des détails. Le fait qu'elle a été témoin des dernières admonestations proférées par Waidhofen et de son suicide, explique, certes, la ténacité de la vision, mais ne motive pas l'intensité personnelle, l'atmosphère de cauchemar dans laquelle Anni la vit, puis la repousse. Une explication plus exhaustive doit être cherchée dans l'état d'âme momentané d'Anni et dans ce qui l'a créé. Lorsqu'elle passe devant la maison de Waidhofen, elle a l'intention de se rendre chez Kurt qu'elle aime. Elle ne peut encore savoir que Kurt deviendra bientôt fasciste, mais elle n'ignore pas non plus qu'il accomplit ses tâches de militant à contre-cœur, sans enthousiasme; la preuve, c'est qu'à une action lancée et organisée par Anni pour constituer des stocks de vivres, il a pris part avec une telle indolence qu'il mettait en danger ses camarades. Pris à partie par la jeune fille, il la gifle, puis, regardant fixement devant lui, il murmure: «. . . tout cela n'a pas d'avenir!»⁸¹ Cette remarque frappe en plein cœur Anni qui vit une grave crise. Son désarroi ne fait qu'augmenter lorsqu'elle voit le visage douloureux, désespéré de son compagnon Boris: celui-ci vient de perdre sa femme, Vera, qui ne pouvait plus accepter que son mari fût de plus en plus exclusivement absorbé par l'action politique dont l'importance, le poids et les difficultés, insurmontables pour le moment, s'étaient brusquement accrus sous la menace fasciste. C'est donc dans cet état d'âme, en se préparant aux dernières explications avec Kurt que la jeune fille désespérée vit avec une telle force la crise de la vie d'un autre homme, dénuée de sens, débouchant sur un geste désespéré.

⁷⁹ *Id.*: *ibid.*, pp. 214-215.

⁸⁰ *Id.*: *ibid.*, p. 217.

⁸¹ *Id.*: *ibid.*, p. 194.

Pour motiver cette crise, Déry en montre d'autres, semblables, dans la vie des différents personnages de son récit. Le titre (*Adieux*) indique, en effet, trois ruptures. Après une réconciliation provisoire, Anni rompt avec Kurt, puis, lorsqu'elle apprend qu'il est devenu fasciste, elle l'abat, dans son désespoir, de quatre coups de pistolet. Vera abandonne Boris qui rompt pour un temps avec le mouvement communiste; mais, ensuite, il suit Vera et, au bout de trois semaines, il se décide malgré tout pour la lutte antifasciste et rejoint leur groupe. Ernszt, un des chefs du mouvement, doit s'enfuir; Hilda pourrait le suivre dans sa fuite mais elle choisit de rester et se sépare de lui. Ces situations dramatiques, ces conflits et ces crises qu'exacerbe encore le fait que le frère cadet d'Anni, Fritz adhère au fascisme pour éviter le chômage, s'unissent pour transformer en une crise sociale, celle qui est à la source de la vision d'Anni, et que cette vision exprime en nous montrant les rapports de deux classes sociales opposées l'une à l'autre.

Le rêve de Granovski, réel, et celui de Starke, supposé, caractérisent également des types sociaux peints avec des traits nets.⁸² Et, enfin, une réflexion de Germon qui, à la limite de l'épuisement complet, lutte pour la lucidité, révèle combien le romancier qui décrit ces rêves, agit sciemment: «Pour désespérante que fût la réalité à l'état de veille, on pouvait quand même prendre position et faire justice des doutes avec plus ou moins de succès... tandis que les cauchemars poisseux du rêve échappaient à toute sommation de rendre compte, et restaient insaisissables comme autant de signes d'une absurdité profondément cachée, remontant d'une couche, inaccessible à la raison, de la réalité.»⁸³

La fonction des rêves, des rêveries et des visions dans la peinture des caractères dans *la Phrase inachevée*, peut être montrée au moyen d'une expérience esthétique et psychologique. Supposons, pour cet effet, que les personnages du roman et leur traits de caractère ne nous soient révélés que par les rêves, les rêveries et les visions, puis, résumons ce qu'ils peuvent nous apprendre sur eux. Confrontons ensuite le résultat ainsi obtenu à ce que les différents autres procédés employés par l'auteur nous apprennent sur les mêmes personnages et, à l'aide de cette confrontation, essayons de constater le degré de précision auquel peut parvenir la peinture des caractères par les visions.

Dans la peinture de la vie intérieure, telle que la pratique Déry, non seulement le rêve, mais aussi le sommeil, et même le sommeil simulé sont autant de moyens dont le romancier peut se servir pour caractériser ses personnages. Dans la première partie de *la Phrase inachevée*, Lőrinc-Parcen-Nagy, Désirée et Laura partent pour Dubrovnik. Ayant joué par son infidélité un rôle indiscutable dans le suicide de son mari, et contrainte par les conventions sociales à feindre le deuil, Laura fait semblant de dormir pour éviter les questions incommodes de ses enfants. Pendant un temps, Lőrinc et Désirée prennent part à ce jeu, mais,

⁸² *Id.*: *ibid.*, pp. 39, 86.

⁸³ *Id.*: *ibid.*, p. 183.

finalement, l'impétuosité de Désirée met brusquement fin à cette fausse situation. L'ironie de la scène est accrue par le fait que lorsque Désirée prend à partie sa mère pour savoir si les racontars selon lesquels Károly Parcen-Nagy aurait détourné des fonds, sont vrais, lorsqu'elle veut apprendre enfin ce que la lettre d'adieux de son père contient, lorsqu'elle demande si sa mère a vraiment l'intention de se servir de sa dot pour rembourser l'argent détourné et, enfin, quand elle veut lui avouer qu'elle sait que le mari suicidé de Laura n'était pas son véritable père, mais le père est l'homme qui se trouve dans le compartiment à côté — elle se rend compte que Laura dort vraiment.

Les rêves, les rêveries et les visions les plus spontanés, ceux qui témoignent d'une imagination sans contrainte et d'une sensibilité très raffinée sont ceux de Lőrinc Parcen-Nagy. Il est apparenté à György Rácz, avec, pourtant, plus de personnalité que ce dernier. Lui aussi, il est le personnage central d'un récit, aussi les rêves et les visions qui le caractérisent jettent-ils en même temps une gerbe de lumière visionnaire sur toute une série d'autres personnages du roman. Ses rêves suggestifs et ses fréquentes visions contredisent apparemment l'insignifiance, la gaucherie, la lourdeur grise qui, pendant longtemps, semblent constituer aux yeux des membres de sa famille, les traits les plus essentiels de son caractère; cependant, cette contradiction est elle-même un élément structural de son caractère et de la peinture que Déry en fait.

Nous nous bornerons à mentionner ici, sans entrer dans une analyse approfondie, le rêve — rappelant la manière de Kafka — que Lőrinc fait de sa chambre envahie par les mouches, rêve où les contradictions essentielles de la place qu'il occupe dans la société, entre sa famille et celle de Mme Rózsa, deviennent pour lui un véritable cauchemar.⁸⁴

Lorsqu'il assiste au procès de Vidovics, ce souvenir d'enfance se spiritualise en une «vision hypersensible de sa réalité intérieure»⁸⁵ et dans ce mélange quasi chagallien du souvenir et de la vision s'exprime la nostalgie de sortir de l'univers des Vidovics et de leurs juges. En s'imaginant, avec des détails minutieux, la vie que mènera trente ans plus tard le jeune Drasche qui traite Péter de «sale prolo»⁸⁶, nous voyons se révéler un autre aspect de sa répulsion pour la forme de vie bourgeoise. István Tubus junior, député de droite au Parlement, chez qui «le vocabulaire et la phraséologie des journaux et des discours parlementaires... aiguillaient toutes les pensées sur les rails rigides et trépidants du

⁸⁴ *Id.*: La Phrase inachevée, pp. 430-431. Le rêve visionnaire né dans la double attraction des deux pôles sociaux, moraux et mentaux, peut très bien être observé même dans la peinture d'Ambroise, personnage central du roman «L'Excommunicateur», oeuvre tardive de Déry; au début du roman, Ambroise a une vision: il se trouve comme entre l'enclume et le marteau, attiré à la fois par la carrière laïque et la carrière ecclésiastique (*T. D.*: L'Excommunicateur. Éd. Albin Michel, Paris, 1966; pp. 35-36.); au cours de la discussion, d'un niveau intellectuel et moral très haut, avec Théodose, il se scinde tout simplement en deux interlocuteurs. *Ibid.*, pp. 271-294.

⁸⁵ *Id.*: La Phrase inachevée, p. 243.

⁸⁶ *Id.*: *ibid.*, p. 416.

jargon politique, qui l'accompagnaient même dans ses rêves»,⁸⁷ et qui projette sur Lőrinc menaçant de le battre l'image d'une jeune fille qui l'avait battu un jour avec une canne⁸⁸, nous apparaît, déformé par la répugnance que Lőrinc éprouve en sa présence, comme «un bourdon enflé jusqu'à la taille d'un homme».⁸⁹

Cette antipathie nourrie par des racines multiples fait naître en Lőrinc une sympathie pour le côté social adverse. En rentrant de chez Tubus, il s'installe dans un restaurant; devant la fenêtre, un groupe de déblayeurs de neige défile. Lőrinc aperçoit «un ouvrier qui fixait sa table; il était barbu et lui rappelait son père». (C'est pour défendre l'honneur de son père qu'il était allé trouver Tubus, voulant le faire renoncer à une interpellation dirigée contre Károly Parcen-Nagy.) «Le jeune homme, pendant un instant, eut l'impression d'être observé par son père, habillé de loques, une bêche sur l'épaule. Il continua à manger, car cette idée était amusante en même temps qu'attendrissante.»⁹⁰

Péter Rózsa l'attire également par son caractère pur, aguerrri dans la vie dure des prolétaires, bien que Lőrinc lui-même ne s'en rende pas compte et qu'il s'efforce de voir Péter comme détaché de sa classe. C'est ainsi que «l'enfant maigre qui gesticulait à la table se métamorphosa en un phénomène nouveau, dont la pureté évoquait les dauphins au ventre argenté émergeant de l'Adriatique».⁹¹ Mais cela ne l'empêche pas de voir que c'est justement le visage du camarade István qui lui barre le «chemin imaginaire» vers l'enfant, idéal de pureté. («Serait-ce le visage de la réalité?» – se demande-t-il.) L'impression qu'il éprouve nous est rendue sensible grâce à une comparaison d'inspiration toute proustienne: l'obstacle incarné en István, Lőrinc «le sentait non pas d'une façon abstraite, mais avec une certitude physique, inexorable, comme on sent dans son sommeil un drap froissé s'entortiller autour de son corps et l'empêcher de s'évader du monde physique».⁹² Cette apparition et cette explication onirique confèrent une authenticité à la fois sociale et psychologique à l'attirance ambivalente qu'il éprouve pour Péter.

Cette ambivalence se fait également valoir dans les rêveries amoureuses dont Lőrinc, épris d'Évi Krausz, entoure la jeune communiste. En elle également, c'est la pureté morale qui l'attire, il est agréablement surpris par sa fermeté de caractère et sa franchise loyale. Sa pureté est soulignée par une impression que Lőrinc éprouve fréquemment en sa présence: "... elle me faisait penser à un jeune peuplier enneigé, solitaire au bord la route, qui dans le calme éclat du soleil se débarrasse de sa neige comme d'une chemise»;⁹³ dans sa franchise, c'est l'attitude

⁸⁷ *Id.*: *ibid.*, p. 579.

⁸⁸ *Id.*: *ibid.*, p. 580.

⁸⁹ *Id.*: *ibid.*, p. 582.

⁹⁰ *Id.*: *ibid.*, p. 582.

⁹¹ *Id.*: *ibid.*, p. 548.

⁹² *Id.*: *ibid.*, p. 428.

⁹³ *Id.*: *ibid.*, pp. 407-408.

et le langage d'un milieu social, jusque-là ignorés, qui l'enchantent.⁹⁴ Mais ce rapport humain est en même temps fortement personnel. Bien que son imagination invente des histoires naïves dans lesquelles il assume «la responsabilité d'un crime communiste commis par Évi»,⁹⁵ et, «condamné et libéré dix ans plus tard», il se marie avec elle, et bien qu'à cause d'elle, il sera réellement emprisonné pendant un certain temps, l'abîme social et idéologique qui les sépare empêche que son amour puisse être partagé et que leur liaison reste durable. Ces rêves, ces rêveries et ces visions caractérisent avec exactitude la personne et la situation de Lórinç: les relations personnelles qui lui sont vraiment importantes se situent sans exception dans un milieu opposé à sa situation de classe, mais justement à cause des contradictions sociales renforcées par le sectarisme, elles sont condamnées à rester personnelles et, tout en contribuant à son évolution intérieure, elles ne parviennent jamais, dans sa vie privée non plus, à l'accomplissement heureux.

La personnalité de la mère de Lórinç, Laura, est caractérisée avec force au moyen d'une hallucination qui, à la fin du roman, apparaît tel un accord final élégiaque. Dans la vie, Laura poursuit un but très terre à terre: elle ne peut imaginer le bonheur autrement qu'aux côtés de son ami infidèle et intéressé, le professeur Wavra, qui professe l'opinion élégante et souple selon laquelle «le mensonge, c'est du rêve pris en flagrant délit. . .»⁹⁶, et décline l'offre de mariage de Laura en affirmant que «l'amour est un rêve; il faut se garder de lui donner une consécration officielle, sous peine d'un réveil impitoyable!»⁹⁷ Finalement, lorsque, avec une opiniâtreté résolue, et en s'humiliant jusqu'à livrer la correspondance privée de son mari défunt à l'ennemi de sa famille, Ilona, elle obtient que cette dernière lui verse une rente de mille quatre cent cinquante pengős par mois, Wavra cède et consent au mariage. Cependant, ce but humiliant ainsi réalisé coûte cher à Laura. Les fiançailles une fois fixées, les fiancés vont un soir au café Union, où Lórinç attendait si souvent, avec tant de désespoir et avec tant de passion, Évi; Laura «sentit soudain le calme envahir son coeur et se dit que cela ne valait plus la peine de vivre. Elle se sentait légère, absurde et irresponsable, et crut percevoir tout à coup un petit bruit, semblable à celui de la chute d'une motte de terre dans un tombeau. — „Ai-je des hallucinations?” — pensa-t-elle. Elle était exténuée à mort et malheureuse.»⁹⁸

C'est grâce aux visions qu'il nous est permis de jeter un coup d'oeil dans la vie intérieure des personnages caractéristiques des familles Parcén-Nagy et Vektorisz (celle de Laura) et de connaître aussi leurs caractères et leurs intrigues mesquines et intéressées. C'est parmi les pages les mieux réussies du roman

⁹⁴ Cf. l'opinion de Lórinç sur l'attitude et le langage, «précis et directs», des Rózsa dans la vie familiale. *Ibid.*, p. 412.

⁹⁵ *Id.*: *ibid.*, p. 505. Cf. p. 511.

⁹⁶ *Id.*: *ibid.*, p. 274.

⁹⁷ *Id.*: *ibid.*, p. 661.

⁹⁸ *Id.*: *ibid.*, p. 675.

qu'il convient de mentionner la conversation de Nina, soeur de Laura et de Mme Reisch, belle-fille d'Ilona, où les deux interlocutrices «arrangent», à qui mieux mieux, Júlia Parcen-Nagy et Ilona, évoquées comme dans une vision.⁹⁹ Dans l'imagination des deux femmes, la figure d'Ilona revêtue d'une robe de soie noire, tenant dans ses mains son sac en soie noire et son éventail japonais, apparaît avec tant de vérité que Mme Reisch souligne ainsi la mesquinerie et la grossièreté de sa belle-mère: «...telle que *tu la vois* assise ici... fragile, fine comme une poupée, elle a l'âme grossière d'un cocher de fiacre.»¹⁰⁰

C'est également une vision, où nous assistons à une véritable identification avec une oeuvre d'art, qui nous fournit le portrait de Kornélia Bánó. La dernière fois que Lőrinc voit la vieille actrice arrivée au seuil de la mort, Kornélia surgit du grand salon Chippendale, peuplé de fantômes visionnaires, dans l'appartement de la place Lajos Kossuth de tante Ilma.¹⁰¹ Kornélia — qui «mêlait son art à la vie, la considérait comme un rôle ingrat»¹⁰² — aperçoit, accrochée au mur, la peinture de Jacob van der Maes, représentant une vieille desséchée, au visage amaigri, qui, dans un geste tragique, remet de l'argent à un jeune homme au visage lisse; elle croit y reconnaître sa propre figure, au déclin de sa vie, «des yeux embués de larmes, le regard attentif et avide, comme pour absorber entièrement cette vision»¹⁰³, dont elle imita le geste avec la compoñction de l'identification parfaite.

Le rêve, la rêverie et la vision contribuent d'une autre façon à rendre plus parfaite la peinture des personnages appartenant à la classe ouvrière ou sympathisant avec les ouvriers. Il y a une scène où le camarade István, complètement épuisé, s'endort, respirant profondément, calmement, pendant que Lőrinc lui interprète les détails du rêve agité qui le hante depuis longtemps;¹⁰⁴ sous une forme extrême, elle révèle la différence que ces phénomènes psychologiques représentent dans la vie des personnages bourgeois et prolétariens du roman. Il va sans dire que le rêve et la rêverie ne sont pas étrangers aux ouvriers non plus, mais les visions, surtout sous leur forme neurotique, sont très rares dans ce milieu, et ne prennent une importance particulière que dans certaines situations extraordinaires de leur existence. Dans la peinture de Péter Rózsa et d'Évi Krausz, Déry n'utilise le procédé de la vision que lorsque Lőrinc Parcen-Nagy rêve d'eux. Péter n'est assailli d'hallucinations que sous le coup de la fièvre traumatique qui l'emportera; c'est seulement dans l'agonie qu'il s'efforce, avec un zèle de Sisyphé, avec des gestes vagues, doux et indolents, de nettoyer le monde des flocons de neige qui tourbillonnent devant lui dans une sarabande endiablée, le poursuivant jusqu'à la mort.¹⁰⁵ Évi Krausz n'a qu'une seule vision:

⁹⁹ *Id.*: *ibid.*, pp. 305-309.

¹⁰⁰ *Id.*: *ibid.*, p. 307.

¹⁰¹ *Id.*: *ibid.*, pp. 647, 649.

¹⁰² *Id.*: *ibid.*, p. 652.

¹⁰³ *Id.*: *ibid.*, p. 654.

¹⁰⁴ *Id.*: *ibid.*, p. 432.

¹⁰⁵ *Id.*: *ibid.*, pp. 624-625.

lorsque, se promenant seule avant leur dernière rencontre, elle évoque l'image d'Abramovics, médecin viennois que le Parti lui défend de fréquenter à cause des conditions difficiles de la clandestinité. Elle entre au Marx-Hof accompagnée de l'image de son amant, endroit où elle était entrée lors de l'insurrection ouvrière en février 1934, pendant une suspension des combats, et où son amant — qu'elle trouvait soudain trop gros — n'aurait jamais pu la suivre, ses sympathies ne l'attirant pas vers le mouvement ouvrier.¹⁰⁶ Jancsi Rózsa, le frère cadet de Péter, a l'impression que les nez des clients de la boulangerie «se détachent de leurs figures» «pour s'emparer de l'odeur des petits pains»,¹⁰⁷ il est encore petit, et dans son imagination enfantine, faim et pain odorant font surgir un beau conte. József Rózsa, le vieux garçon de bistrot est surpris, par contre, en demi-sommeil par la vision de la Mort qui le subjugué à tel point qu'il prononce lui-même son sermon funèbre.¹⁰⁸ Après la mort de Péter, épuisée à mort en train d'accomplir une mission clandestine dangereuse, Mme Rózsa a l'impression que la rue glisse paisiblement en sens inverse, «comme dans un rêve» trop long¹⁰⁹ et c'est dans cette situation qu'elle perçoit «la durée avec une précision hallucinante»;¹¹⁰ avant d'abandonner définitivement sa patrie et de franchir la frontière, elle voit défiler devant ses yeux embués, comme dans une vision, les souvenirs de son passé.¹¹¹

Les rêves, les rêveries et les visions surgis dans ces situations et dans ces états d'âme mettent souvent en relief des traits très importants, justement à la suite de la tournure critique prise par la situation donnée. Et lorsque l'auteur veut nous montrer, comme dans un symbole expressif, le trait central du caractère de Mme Rózsa, la vision ne surgit pas dans l'âme de cette dernière, mais jaillit directement de l'imagination du narrateur, telle Minerve sortant tout armée du cerveau de Jupiter. «Si les diverses âmes de l'homme, la nuit, pendant que leur maître — leur maître ou leur esclave? — dort au clair de lune de l'inconscience, si toutes ces âmes pouvaient se ranger côte à côte, la main dans la main, par ordre de grandeur — comme les douze poupées russes avec leurs visages rouges tout simples et leur raideur paysanne — et qu'au plus profond de la nuit, leur sarabande brusquement se déchaînât, la plus petite, la plus pleine, attirerait sans cesse vers elle ses compagnes plus imposantes, mais creuses, et leur imposerait sa loi. Cette petite poupée chez Mme Rózsa, c'était l'amour des hommes.»¹¹²

Si nous projetons l'image, obtenue à l'aide des rêves, des rêveries et des visions, des caractères de *la Phrase inachevée* sur la fresque nécessairement plus

¹⁰⁶ *Id.*: *ibid.*, p. 698.

¹⁰⁷ *Id.*: *ibid.*, p. 338.

¹⁰⁸ *Id.*: *ibid.*, pp. 681-682.

¹⁰⁹ *Id.*: *ibid.*, p. 632.

¹¹⁰ *Id.*: *ibid.*, p. 633.

¹¹¹ *Id.*: *ibid.*, pp. 640, 642.

¹¹² *Id.*: *ibid.*, p. 136.

vaste et plus détaillée que nous fournit l'analyse du roman entier, nous pourrions constater que les traits essentiels des personnages coïncident dans les deux cas et que la vaste fresque s'enrichit grâce aux visions par des éléments et des aspects qui lui confèrent un éclairage particulier, de la profondeur, du coloris, une tonalité et des nuances intimes.

Dans *A la recherche du Temps perdu* aussi, la description de la vie intérieure enrichit la peinture «extérieure». Mais, tandis que le phénomène du rêve constitue la preuve du «caractère purement mental de la réalité» aux yeux de Proust, qui y voit un facteur irrationnel, instinctif, lui permettant de «se détacher du concret»¹¹³, Déry fonde, dans *la Phrase inachevée*, les rêves et les visions, ces phénomènes psychologiques, dans la réalité extérieure, dans l'existence sociale des personnages et, par là, il rattache étroitement la peinture des caractères, et, naturellement, celle de la vie intérieure, au concret.

Ce concret ne cesse de se renforcer dans les rêves et les visions nombreux et importants, mais plus rapprochés de la vie quotidienne et moins accentués artistiquement, des oeuvres réalistes qui succèdent à *la Phrase inachevée*.¹¹⁴ Les rêves, les rêveries et les visions, de même que certains autres facteurs de la peinture de la vie intérieure, y deviennent autant d'éléments modernes de la peinture des caractères.

b) Action

L'action de *A la recherche du Temps perdu* et celle de *la Phrase inachevée* se touchent à la fois sur deux points. D'abord, c'est la lenteur relative de l'action à grands flots, lenteur motivée par le déploiement lent et sans cesse interrompu des traits des personnages. Puis, c'est le redoublement de l'action, l'élargissement de l'action extérieure par une action intérieure à laquelle l'auteur donne une importance considérable.

Derrière cette double ressemblance de la conduite de l'action se cache une différence essentielle de la nature, de la marche de l'action même. Dans la vision proustienne du monde, il y a un seul point sûr et brillant, vers lequel tend le développement, où se réalisent et s'épanouissent les valeurs de l'homme, et c'est l'art proustien lui-même. C'est lui qui montre finalement le bon chemin à Marcel après de longs tâtonnements dans l'obscurité : l'action principale du roman consiste en effet à raconter comment le héros cherche son chemin et finit

¹¹³ Proust : *Le Temps retrouvé*. Paris. NRF, Gallimard, 1927, pp. 74-75.

¹¹⁴ Tibor Déry : *Jeux d'enfer*, Th. U., vol. I, pp. 228, 232, 253, 257, 286, 322. — *Le Cheval et la vieille femme*, Th. U., vol. I, p. 337. — *Pommes au vinaigre*, Th. U., vol. I, pp. 360, 362-363, 347. — *A portugál királylány* (La Princesse portugaise), Th. U., vol. I, pp. 396, 404. — *Bányászok* (Mineurs), Th. U., vol. I, pp. 442, 463, 496, 507. — *Réponse*, vol. I, pp. 25, 76, 195, 196-198, 217, 263, 268; vol. II, pp. 78, 208-210, 221, 226, 252, 422, 273. — *Simon Menyhért születése* (La Naissance de Menyhért Simon), Th. U., vol. II, p. 46, 58. — *Nevető kórterem* (La Salle d'Hôpital rit), Th. U., vol. II, pp. 104-111. — *Vidám temetés* (Un enterrement joyeux), Th. U., vol. II, pp. 140, 144. — *Niki*, Th. U., vol. II, pp. 180, 199, 202, 203, 211. — *Le Cirque*, Th. U., vol. II, p. 356. — *Balançoire*, Th. U., vol. II, p. 394. — *Két asszony* (Deux femmes), Th. U., vol. II, pp. 409-412.

par découvrir et atteindre son but. Cependant, l'étoile proustienne de l'art est historiquement si éloignée de la tendance réelle de la société française de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle qu'à sa lumière diffuse, incertaine et vacillante, nous n'entrevoions qu'une partie du mouvement social — le processus de la lente décomposition des classes supérieures — et même cela pendant ses différents arrêts plutôt que dans ses transitions dynamiques, sous la forme d'un tableau stylisé et allégorique de la désintégration humaine générale. De cette fresque de la société, déterminée tant sur le plan historique que sur le plan social, il suit que l'évolution de Marcel ne se déroule pas dans l'interaction multiple avec le mouvement de la société : elle revêt la forme mystérieuse d'une révélation tantôt — mais rarement — jaillissant, tantôt s'éteignant, pour finalement resplendir triomphalement. Cette conception de l'évolution de Marcel vers des formes d'existence plus hautes, évolution parallèle à la lente décadence des classes supérieures, rend l'action lente et ramifiée à un tel point que le processus épique se morcelle et devient parfois secondaire.

A l'opposé de Proust, pour Déry, le problème de l'art constitue un détail du problème social.¹¹⁵ Il voit clairement la tendance principale du mouvement social ; dans *la Phrase inachevée*, fort d'une solide conviction intellectuelle et morale, il présente en même temps la situation de la bourgeoisie et du prolétariat en se plaçant dans la perspective abstraite du socialisme. Naturellement, cette perspective abstraite ainsi que le fait de présenter le mouvement ouvrier sectaire du point de vue, justement, du sectarisme, ne permettent pas l'épanouissement libre des caractères dans une action dynamique ; il en résulte une action ralentie, caractérisée par une avance saccadée et non pas par un élan irrésistible. Néanmoins, à partir du point d'appui que constitue sa conception des antagonismes sociaux, Déry a pu, dans l'action à flots majestueux de *la Phrase inachevée* — histoire parallèle d'une famille bourgeoise et d'une famille prolétarienne — peindre d'une manière variée et durable la crise de plus en plus profonde de la société des années trente et décrire les différentes phases du mouvement social dans le contexte de la maturation de cette crise conçue comme un processus unique. L'auteur a élaboré dans le développement des caractères et dans la composition de l'action qui en dérive, les transitions dynamiques des différentes phases. Le suicide de Károly Parcen-Nagy et l'assassinat perpétré sur Béla Markot déclenchent une véritable réaction en chaîne de revirements dynamiques dans le destin des personnages (la crise du Trust et les manoeuvres économiques et politiques pour remettre de l'ordre dans ses affaires ; la querelle des familles Parcen-Nagy et Vietorisz, de Júlia et de Laura à cause de l'héritage ; la rupture de Wavra avec Laura, puis, son offre de mariage tardive : le détachement, partiel, de Désirée et celui, entier, de Lőrinc, vis-à-vis de leur

¹¹⁵ Cf. : la figure de l'écrivain György Rácz, dans *Ciel de Pest* ; l'article sur la liberté de l'écrivain, écrit en 1936 (*Útkaparó* — le Cantonnier —, Budapest, Magvető, 1956 ; pp. 29-42) ; la figure du peintre Minarovics, dans le roman *Réponse*.

famille; les liens devenus plus étroits qui attachent Lőrinc à la famille Rózsa; son amour pour Évi Krausz; le raffermissement de son comportement; les détails ajoutés par Lőrinc à sa première déposition dans le procès de Vidovics; de l'autre côté, les licenciements en masse; la lutte clandestine des communistes; la manifestation ouvrière de l'avenue Váci; l'enquête menée par Kesztyüs contre Vidovics; les réactions des habitants de la maison prolétarienne contre Lőrinc qui s'installe dans l'appartement des Fischer; la mort de Csibi Konrád, de Jancsi et de Péter Rózsa; l'activité clandestine de Mme Rózsa, son émigration, etc.).

Déry arrange la série des différentes phases de ces revirements de manière à ce que leur action tende vers le même but, en se renforçant; ensemble, ils dégagent l'impression bouleversante et déchirante d'une crise sociale accrue et reconstruisent, sous une forme moderne, le processus épique. Située entre les oeuvres de jeunesse (*Lia*; *le Cri à deux voix*; *le Rocher chantant*; *le Kriska*; *Sur la grand-route*; *Réveillez-vous!*) et dont l'action, poussée d'un extrême à l'autre,¹¹⁶ suit un chemin tortueux, et les oeuvres réalistes, qui lui sont postérieures (*la Réponse*, *Niki*; etc.), qui ont déjà une perspective concrète et dont l'action est menée d'une manière dynamique, *la Phrase inachevée* occupe une place intermédiaire avec son action qui se déploie dans de lentes et majestueuses vagues concentriques.

Cette action extérieure est complétée par celle, intérieure, que portent les rêves et les visions. Dans *Ciel de Pest*, l'action visionnaire, fantastique, pour une grande part intérieure, cède la place à une action partagée entre les deux domaines. Les traits de caractère de RácZ se révèlent surtout dans l'action intérieure des souvenirs distraits et des méditations rêveuses, tandis que ceux de Németh, de Kata, de Büchler et d'Anni se reflètent dans le miroir des faits, c'est-à-dire, dans l'action extérieure. Il arrive même que la dynamique de l'action soit renforcée par les rêveries de RácZ, personnage foncièrement passif. Dans ses rêveries, souvent, des actions imaginaires se réalisent; ainsi, ses désirs bucoliques le conduisent tout d'un coup dans un pré imaginaire, jonché de jaunets où il rêve avec Anni «suivis, par un veau doux, à la queue courte, qui gambade derrière eux».¹¹⁷ Dans d'autres cas, l'action intérieure se métamorphose en action extérieure; ainsi, en rentrant chez lui, RácZ prévoit en rêve que son train écrasera un vieux paysan et la réalité «plagie» effectivement le rêve.¹¹⁸

L'action ainsi divisée se retrouve dans *Face à face* également. Les jeunes communistes travaillant dans la clandestinité prennent une part active à l'orga-

¹¹⁶ A la fin de *Lia*, Tibor Endrei démolit une digue et se prépare à inonder la ville. L'action de *Kriska* débouche sur l'incendie du village, celles de *Vie escamotée* et de *Sur la grand-route*, sur un meurtre, etc. — L'assassinat de Béla Markot et le suicide de Károly Parcen-Nagy ne font que mettre en route l'action *la Phrase inachevée*; l'infanticide motivé par le misère constitue le point final de l'action de la nouvelle *Vie escamotée*, et seulement un épisode (la mise à mort de Csibi Konrád) dans *la Phrase inachevée*.

¹¹⁷ Tibor Déry: *Ciel de Pest*, p. 127.

¹¹⁸ *Id.*: *ibid.*, pp. 7-8, 14.

sition de la grève des employés des transports en commun à Berlin, ils constituent des stocks de vivres et engagent la lutte armée contre les fascistes; leur vie intérieure nous est, par contre, révélée par leurs souvenirs et leur imagination. Leurs rêves et leurs visions sont, eux-mêmes, fort mouvementés, ils débouchent souvent sur l'action extérieure¹¹⁹ et se déroulent avec la rapidité proustienne du rêve. Ainsi, «pendant deux ou trois minutes, (Ernszt) a vécu avec l'étrange rapidité du rêve une histoire qui, traduite en la langue de l'état de veille, aurait demandé des jours entiers».¹²⁰

Unissant les deux univers, l'univers de *Ciel de Pest*, et l'univers ouvrier de *Face à face*, la *Phrase inachevée* garde, développe même la conduite de l'action mise au point dans ces deux oeuvres. Ici, l'action intérieure devient elle-même l'instrument d'une mise en relief du processus épique. En faisant sentir dans la plupart des cas à la fois la différence et la ressemblance de deux situations reliées l'une à l'autre par le souvenir, la mémoire involontaire «proustienne» représente dans le roman de Déry les deux situations dans leur rapport réel et les érige, grâce à son jeu de balançoire, en un élément de l'action réelle. De cette manière, la méthode proustienne prend une fonction contraire. Souvent, en effet, les rêves et les rêveries se greffent eux-mêmes sur les lignes dynamiques du développement, et en renforcent les tendances.¹²¹ La transformation de l'action intérieure en action extérieure prend ici, plus d'une fois, la forme du brusque changement d'une attitude lentement mûrie. Vers la fin de sa visite chez István Tubus junior, Lőrinc est tourmenté par une vision étouffante¹²² et son indignation ne fait que s'accroître à la vue du «truc idiot» du mouchard János Wend et d'Elza Vidovics, tombée dans la débauche. C'est justement sous l'effet de la «colère étouffante» et du dégoût provoqués par ces deux événements qu'il décide de préciser, dans une lettre adressée au Procureur général, sa «conviction selon laquelle l'accusé Miklós Vidovics est bien l'assassin de Béla Markot». De ce fait, il sort de son attitude impassible et passive et fait un pas en avant vers l'univers des Rózsa. C'est cette unité organique, active, de l'action intérieure et de l'action extérieure qui distingue la conduite de l'action de la *Phrase inachevée* de celle de *A la recherche du Temps perdu*. Proust ne brûle pas lui non plus tous les ponts entre les deux sortes d'actions, certes, mais dans *A la recherche du Temps perdu*, en tant que moyen véritable de la réalisation de la personnalité, l'action intérieure s'oppose en principe à l'action extérieure qui fait dépérir plutôt qu'elle ne développe les qualités humaines vraiment précieuses. C'est de cette manière, en effet, que la conception de Proust, selon laquelle les idéaux humains sont irréalisables, se transpose sur le plan artistique dans l'action du roman.

¹¹⁹ *Id.*: *Face à face*, p. 86.

¹²⁰ *Id.*: *ibid.*, p. 93.

¹²¹ *Id.*: *La Phrase inachevée*, pp. 305-309, 338, 416, 428, 579, 581, 698.

¹²² *Id.*: *ibid.*, p. 583.

Bien que Déry y traite *grosso modo* la même période, dans *Réponse*, le caractère plus concret de la perspective historique et l'accroissement de l'activité personnelle de l'auteur confèrent à l'action un véritable entrain, suppriment le caractère périodique et fragmenté de sa progression et «liquident» l'action double – intérieure et extérieure – au bénéfice de la dernière. Les souvenirs, les rêves et les rêveries continuent, certes, de tenir un certain rôle dans l'action¹²³, en lui conférant un caractère moderne, sans pour autant s'émanciper jusqu'à devenir une action intérieure indépendante et autonome. Le renforcement de l'action extérieure se manifeste entre autres dans le fait que, contrairement à *la Phrase inachevée* où Lórinç Parcen-Nagy oscille souvent grâce à ses souvenirs, ses rêves, ses rêveries et ses visions entre les deux pôles extrêmes des contradictions qui déterminent son existence sociale, Zénó Farkas, le héros de *Réponse*, cherche son chemin physiquement aussi: lorsqu'on lance contre lui une enquête disciplinaire, il part pour l'Allemagne, et lorsque le fascisme triomphe en Allemagne, il rentre chez lui; d'Eszter, il va chez Júlia Nagy, et de celle-ci, chez Eszter. La preuve que Déry est romancier jusqu'au bout des ongles, est fournie par le fait qu'il réussit à transformer l'état d'âme de l'hésitation dans *Compte rendu*, et celui de l'attente dans *Deux femmes*, en une action extérieure.

Réponse est un roman d'une lecture plus captivante que *la Phrase inachevée* qui lui est antérieure, mais du point de vue artistique, cette dernière est une oeuvre plus intense, plus condensée. La cause n'en est pas la prétendue infériorité artistique ni même l'hypothétique caractère désuet du roman à action, mais bien un autre facteur. Certes, le contenu détermine les différents domaines de la forme, dans chaque roman, selon un principe unique; il n'en est pas moins vrai que les différents secteurs de forme communiquent leur message avec une intensité différente dans chaque roman. Ainsi, dans *la Phrase inachevée*, la peinture des caractères par les souvenirs et la rêverie, ainsi que le style approprié transmettent un message plus riche que l'action en général et, en premier lieu, l'action extérieure. Dans *Réponse*, le rôle de l'action et, surtout, de l'action extérieure, s'est puissamment accru par rapport à *la Phrase inachevée*; toute une série de choses traduites dans cette dernière par la description de la vie intérieure et par le style, sont confiées dans *Réponse* à l'action où les traits essentiels des caractères nous sont révélés par des actes. Bien que ce soit le premier grand roman de Déry qui s'intitule *la Phrase inachevée*, ce titre conviendrait mieux à *Réponse*, vrai roman inachevé, dans le cas duquel deux seulement sur les quatre volumes projetés ont pu être terminés. Du point de vue du problème qui nous intéresse, cela est très important: l'action qui porte la majeure part du message artistique du roman, ne peut, en effet, arriver à son but, son élan se brise. Ce n'est pas seulement que les deux volumes terminés nous donnent moins que n'auraient donné les quatre, l'important, c'est que ce moins est en même

¹²³ *Id.*: *Réponse*, vol. I, pp. 231, 366, 381, 385–387; vol. II, pp. 355, 387; vol. I, pp. 76, 264, 268; vol. II, p. 221.

temps autre chose. Les traits essentiels de la personnalité de Bálint Köpe, de Zénó Farkas ou de Júlia Nagy sont secrétés, en premier lieu, par leur comportement dans les situations critiques, par les sommets dynamiques de l'action, et l'absence d'un dénouement réagit naturellement sur le relief des caractères. Le grand talent de Déry réussit, certes, à insuffler de la vie aux personnages de *Réponse* dans deux volumes aussi, mais le même acte du même caractère peut être éclairé d'un jour tout à fait autre – et justement du point de vue de l'ensemble de la personnalité – par le dénouement dynamique de l'action. La facture magistrale, la beauté à la fois poétique et ferme du chef-d'oeuvre que sera *Niki*, ouvrage dont l'action est également fort développée, démontre clairement que ce n'est pas l'action dynamique en elle-même qui serait en général impropre à exprimer un message littéraire moderne.

c) Composition

La manière dont est mise en valeur, dans l'oeuvre d'art, l'évolution des caractères et de l'action détermine dans une grande mesure, tant dans *A la recherche du Temps perdu* que dans *la Phrase inachevée*, la nature de la composition. L'affinité artistique des deux écrivains, et même l'influence de Proust sur Déry, se manifestent avant tout dans la conception du temps propre aux deux romans. Il est cependant significatif que, dans l'art de Déry, et avant même que l'auteur hongrois ait pris connaissance du roman de Proust, apparaît déjà en germe le problème du temps, pour devenir plus tard un problème central. Il est significatif que dès sa première oeuvre parue, *Lia*, nous entr'apercevons déjà l'idée de la suppression subjectivement volontaire du temps. Tibor Endrei, qui a rendez-vous avec Lia à neuf heures au bord de la mer, compte avec une inquiétude toujours plus grande les minutes qui passent avec une rapidité menaçante, puis, pour se calmer, il jette sa montre dans l'eau.¹²⁴ Confrontés à l'image et à l'action, subjectifs à la manière d'un rêve ou d'un conte de fée, espace et temps reculent docilement, deviennent, eux aussi, des catégories subjectives dans *Réveillez-vous!* «Je rêve maintenant, ou bien c'est alors que j'ai rêvé», se dit, pensif, Anis, se réveillant de son sommeil à une réalité invraisemblable comme un rêve. «J'ai traversé sans accident la place qui m'ouvrirait sans résistance tous ses plans. Les murs de verre du temps ont eux-mêmes disparu.»¹²⁵ L'espace et le temps s'avèreront, plus tard aussi, fantastiques comme une vision.

Dans *Ciel de Pest*, les souvenirs rêveurs de György Rácz fouillent souvent et volontiers le passé, mais Rácz lui-même est obligé de constater qu'il est impossible de réaliser un détachement complet vis-à-vis du présent: «... toute chose a des ramifications, chacune de nos parcelles et chacun de nos moments

¹²⁴ *Id.*: *Lia*, Nyugat, 1917, n° 3, année X, vol. I, p. 255.

¹²⁵ *Id.*: *Réveillez-vous!*, p. 19.

sont attachés par de minces fils à notre passé». ¹²⁶ En écrivant ces lignes, Déry ne connaît pas encore Proust. La nostalgie «proustienne» de Rácz jaillit donc tout spontanément du caractère même du personnage. En même temps, cette découverte contient chez Déry un contrepoids réaliste. Contrairement à Proust, chez qui le passé devient autonome par rapport au présent, en tant que souvenir «extra-temporel», chez Déry, le présent est lui aussi pris dans le filet du passé.

La conception proustienne du temps trouve pour la première fois un écho dans *Face à face*. Comme dans *A la recherche du Temps perdu*, ici aussi, le passé assume un surplus de valeur. Cependant, le rapport des valeurs humaines au passé diffère dans les deux oeuvres. Pour Proust, le passé a de la valeur parce que, à ses yeux, le Temps accomplit au cours de sa marche en avant une oeuvre par excellence destructive. Le passé lui offre, par contre, une matière artistique qui répond à l'exigence paradoxale de l'esthétique proustienne: tout en étant réel, il n'est malgré tout pas du présent. Pour Proust, l'attrait du passé est accru par le fait que, dans l'euphorie de la mémoire involontaire, le passé surgissant à l'appel d'une impression semblable éprouvée dans le présent donne l'impression de l'extra-temporel, détache en quelque sorte le présent du temps, et en immergeant le réel dans le bain instinctif de l'âme, il le délie une fois de plus du présent.

Dans *Face à face*, le passé ne reçoit pas sa valeur de quelque Temps abstrait, mais des propriétés réelles inhérentes à une période historique déterminée. Au moment où se passe l'action de l'oeuvre, en 1931 et en 1932, le fascisme allemand fait planer sa menace sur les forces socialistes, et, en général, antifascistes. A l'horizon, se dessine déjà la victoire du fascisme allemand: au moment où Déry écrit *Face à face*, Hitler tient déjà les rênes de l'État allemand. Et même si sa conviction socialiste empêche l'auteur d'accepter cette situation ou de la considérer comme définitive, en réaliste qu'il est, il ne peut pas tenir compte de la tournure prise par les événements.

Cette tendance se manifeste clairement dans la structure générale de *Face à face*. Au centre du premier récit (*Egy berlini kocsmában* – Dans un bistrot berlinois) se trouve l'organisation de la grève des travailleurs des transports en commun, et la lumière qu'elle jette sur l'activité et la vie privée des membres d'un groupe de jeunes communistes. La deuxième nouvelle (*Zálog* – Gage) raconte comment la peine de dix ans de réclusion criminelle infligée à Ernszt sera prise en charge par un de ses camarades; la troisième nouvelle, dont l'action se joue un an plus tard, immédiatement avant l'avènement au pouvoir des nazis (*Adieux*) montre, dans trois épisodes, la désagrégation, temporaire et forcée, du groupe.

La même tendance de la marche des événements se manifeste dans la structure temporelle des différents récits, dans la valeur particulière que revêt

¹²⁶ *Id.*: Ciel de Pest, p. 95.

le passé. Il devient ainsi compréhensible pour nous pourquoi, en écoutant en compagnie d'Ilon le crépitement des mitrailleuses derrière le coffre-fort du ministère de la justice autrichien, dans une fumée étouffante, Boris voit «resplendir parmi ses souvenirs l'image du pré au bord du lac, comme un dimanche de son enfance, plein du bruit des cloches et d'odeur d'encens (la fumée devient de plus en plus suffocante, et provoque des accès de toux continuels), et pourquoi ce pré ensoleillé éclairera pendant des années sa vie, bien qu'il n'ait d'autre contenu que la lumière jaillissante et une seule menthe crépue qui se balance dans le vent». ¹²⁷ Ce souvenir paisible, vieux seulement de quelques jours, rappelle une expérience amoureuse: c'est en effet le souvenir de la première rencontre de Boris avec Ilon. Le combat qui fait rage dans les rues de Vienne et auquel se superpose l'image du pré resurgira plus tard – devenu déjà lui-même un souvenir – dans le bistrot berlinois enfumé, avant une entreprise hasardeuse (qui se terminera par la mort d'Ilon). C'est ainsi que le passé reçoit un surplus de valeur grâce au souvenir commun d'un moment heureux passé au sein de la nature, d'une expérience amoureuse et d'une entreprise couronnée de succès, souvenir qui indique en même temps le chemin de l'avenir.

L'exemple cité montre également un autre trait caractéristique de la structure temporelle de *Face à face*: la stratification du temps. Le bistrot berlinois, la lutte des ouvriers de Vienne, la rencontre avec Ilon trois jours avant l'insurrection, les moments inoubliables passés dans le pré, précédant de trois heures la première rencontre, et l'odeur d'encens des dimanches, ressuscités dans un souvenir d'enfance, se situent tous sur des plans temporels différents. La stratification du temps provient du fait que, même lorsqu'il s'agit de trouver la forme, le narrateur partage son attention entre le présent et le passé. Il n'entend pas se détacher du présent qu'il s'efforce de rendre d'une manière réaliste; vers le passé, il est attiré par sa valeur particulière – et aussi par la connexion, l'antithèse, et souvent l'affinité matérielle et affective qui existe entre le passé et le présent. Ainsi, le plan temporel du passé est le fait de la résurrection, à partir du présent du passé. Cette forme de jeu de bascule associatif entre le présent et le passé peut s'étendre à plusieurs plans temporels; les plans ne se succèdent pas régulièrement (dans l'ordre de leur éloignement ou de leur rapprochement du présent). Ce qui, par rapport au présent qui est le point de départ, est un passé, peut apparaître comme l'avenir par rapport à un plan situé dans un passé plus reculé. ¹²⁸ Comme, à l'encontre de Proust, Déry ne s'efforce pas de placer en quelque sorte hors du temps la réalité qui s'entrevoit dans les réminiscences, même par ce travail subjectif de la conscience de ses personnages il circonscrit d'une manière objectivement valable les plans

¹²⁷ *Id.*: *Face à face*, pp. 12-13.

¹²⁸ Un autre exemple, également caractéristique, est la manière dont Germon se souvient d'Ilon. *T. D.*: *Face à face*, pp. 65-73.

temporels du passé et réalise ainsi une forme particulière, moderne, du processus temporel et épique.

Dans *la Phrase inachevée* Déry exploite et développe encore davantage la «technique» temporelle, mise au point dans *Face à face*. Comme ce roman évoque une crise sociale de plus en plus profonde, le passé y apparaît comme porteur d'un surplus de valeur même aux yeux des personnages du roman. C'est pour cette raison que le passé resurgit avec tant de facilité et d'intimité dans les souvenirs et les rêveries de Mme Rózsa qui évoque son village natal, du camarade István, qui revit les luttes de 1919, de Lőrinc Parcen-Nagy, qui pense à son enfance, de Lőrinc et de Désirée, qui remémorent les jours passés à Dubrovnik.

Cependant, dans *la Phrase inachevée*, la succession «normale» des événements n'est pas rompue uniquement par le passé chargé d'une valeur particulière et ressuscité dans les réminiscences et les rêveries des personnages. L'auteur lui-même a opté pour une composition qui, souvent, reprend telle phase antérieure de l'action, ou même la période précédant l'action centrale qui, elle, se déroule entre 1933 et 1937. Ainsi, l'action en est au début de 1936, lorsque Déry nous présente la lettre de Júlia Parcen-Nagy écrite en 1910 à son fils Károly, lettre concernant des événements qui remontent jusqu'en 1898. Cette lettre constitue la réponse à Károly qui pose la question de savoir s'il doit épouser Laura. C'est à ce propos que Júlia (qui se rappelle encore d'avoir entendu un discours de Lajos Kossuth, chef et animateur de la guerre de liberté de 1848/1849) évoque le duel au cours duquel Károly, âgé alors de 26 ans, a tué le baron Philippe de Podmaniczky, dont il aimait la femme. Cette lettre écrite avec une virtuosité stylistique nous révèle au moyen de détails intimes et avec une profonde vérité humaine la nature rapace du futur chef de trust, trait qui ne tardera pas à se manifester dans sa vie privée comme dans les affaires.

On peut se demander: pourquoi cette lettre juste au moment où l'action arrive à 1936? La place assurée à cette lettre dans la composition du roman est motivée par la lumière qu'elle est susceptible de jeter, d'un des points culminants de l'action, sur les personnages. Elle éclaire, en effet, le caractère de Károly Parcen-Nagy, ce rapace insatiable, et prédit que, tôt où tard, cet appétit effréné causera sa ruine, et cela au moment où Lőrinc essaie justement de parer aux conséquences du malheur déjà arrivé: à l'aide d'une lettre compromettante, il veut convaincre István Tubus junior, député au Parlement, de renoncer à son interpellation, et de ne pas éventer que son père mort, suicidé depuis plus de deux ans, a détourné les cotisations des ouvriers membres de la Caisse d'assurances sociales. Cette composition qui, en confrontant la cause à la conséquence, met en relief l'essence individuellement et socialement déterminée d'un caractère, montre comme en condensé le destin de Károly Parcen-Nagy et fait entrevoir au même moment le commencement et l'aboutissement; en faisant ainsi retentir l'accord final avant l'ouverture, elle crée une atmos-

phère dramatique dès le début du roman, dans laquelle nous sentons vibrer la tension de la crise.

Les reculs moins importants du roman ont également leur fonction dans la composition du roman. Vers la mi-janvier 1934, Lőrinc découvre dans la rue le cadavre de Béla Markot. En ce moment, l'action remonte dans le passé de deux semaines et Déry raconte le suicide de Károly Parcen-Nagy. Cela est motivé par le contraste social que constitue ce retour dans le temps. Le suicidé semblait surveiller «sa tenue, (il) était assis dans son fauteuil, le visage net, sa plaie orgueilleusement cachée par la chemise empesée... Dans cette espèce d'usine qui continuait à travailler sans bruit et sans but... le corps assis tranquillement dans le fauteuil avait l'air neutre et indifférent d'une machine mise au rebut... L'ouvrier mort, lui, gisait, le visage contre le sol, les bras étendus, les genoux enfoncés dans la boue, aux prises avec la terre nourricière.»¹²⁹

Ces retours en arrière sont si fréquents dans le roman qu'ils exercent nécessairement une influence très forte sur la composition.¹³⁰ Bien que l'objectivité du temps — contrairement à ce qui se passe chez Proust — ne soit point mise en cause, bien que Déry prenne soin à ce que le lecteur sache toujours exactement quand telle scène se passe, isolant souvent les retours à l'aide de parenthèses, et bien que le rappel d'événements passés ne soit jamais dépourvu de fonction et d'un rôle artistique bien déterminé: la fréquence de ces «éboulements» de l'ordre chronologique dans la direction du passé n'en constitue pas moins un signe du fait que cette composition à répétitions possède une cause plus profonde que l'ensemble des motifs des cas particuliers.

Cette affirmation s'appuie sur le fait que l'ordre chronologique des événements racontés dans *la Phrase inachevée* est interrompu non seulement par les retours en arrière, mais aussi par des sauts dans l'avenir. Ces derniers nous conduisent souvent très loin dans l'avenir, dans des périodes ultérieures à l'action centrale présentée dans tous ses détails (période allant de 1933 à 1937). Ainsi, le caractère indélébile du souvenir de Dubrovnik dans la vie de Désirée est prouvé par le fait qu'en 1961, vingt-sept ans après ce grand événement de sa vie (1934), Désirée y retourne pour mourir. L'enthousiasme d'Elemér Parcen-Nagy, en 1934, pour l'idée communiste n'était que feu de paille; l'auteur nous le fait sentir également par une anticipation: vingt ans après, nommé secrétaire d'État au ministère de la justice par un gouvernement, supposé être bourgeois par l'auteur, Elemér sourit de ses égarements de jeunesse. Et, pourtant, il est devenu plus noble, plus humain pour avoir mené, pendant un certain temps, une existence contraire à ses propres intérêts. «Elemér devint un bourgeois meilleur, plus intelligent et plus conscient pour avoir été au début de sa vie un mauvais bourgeois; le reflet du désintéressement de sa jeunesse

¹²⁹ Tibor Déry: *La Phrase inachevée*, p. 36.

¹³⁰ *Id.*: *ibid.*, pp. 74, 85-89, 106-107, 132-133, 142-143, 149, 151; 189, 194, 229-232, 256, 259, 281-304, 358, 359, 364, 415-416, 549, 569-577, 618, 662-669.

se lisait encore sur le visage du secrétaire d'État.»¹³¹ La précision de la peinture du caractère est assurée également par la perspective dynamique de l'avenir dans le cas du garçon à la casquette à visière qui traite Péter de «sale prolo»: nous apprenons, en effet, que dix ans plus tard, à l'Université, il sera membre d'une association d'étudiants nationalistes.¹³² Mais pour facile qu'il soit d'expliquer dans chaque cas le bond en avant plus ou moins grand et la fréquence des sauts dans l'avenir¹³³, cette fois aussi, nous avons à faire à une technique particulière qui suppose une cause plus profonde que l'ensemble des motifs des cas isolés.

Deux éléments peuvent nous venir en aide pour nous faire comprendre cette sorte de composition dont les deux visages sont tournés à la fois vers le passé et l'avenir. Tout d'abord, nous pensons au fait que les retours en arrière et les bonds en avant, qui nous révèlent plus d'une fois les traits essentiels et motivent les actes des principaux personnages, deviennent particulièrement fréquents dès qu'il s'agit pour l'auteur de faire voir le destin des personnages secondaires ou les conditions de vie moins importantes des personnages centraux. Cela semble prouver qu'il est impossible d'intégrer certains éléments au cours de l'action par une voie naturelle.

L'autre facteur explicatif est le fait que, dans la dernière phase du roman, les revirements projetés vers l'avenir, qui terminent la vie des personnages, se condensent de façon particulière, pour constituer finalement une véritable synopse, un appendice. En cela, nous croyons voir le caractère lointain, abstrait dans une certaine mesure, de la perspective de l'écrivain.

Vingt ans après l'achèvement de l'action principale, Lőrinc, âgé alors de quarante-sept ans, cause de nouveau dans le bistrot de la rue Csáky avec le docteur Pizsk, qui a «l'aspect tout aussi vermoulu et cadavérique que le vieux restaurateur»¹³⁴ Józsi Rózsa. Celui-ci a acheté le bistrot et avant de s'endormir définitivement, comme en demi-sommeil, il voit apparaître la Mort, son client invisible. Au cours de la conversation, nous apprenons qu'en 1937, Lőrinc a pris part aux combats de la brigade internationale autour de Madrid et y a perdu son bras droit. Après être rentré dans le pays, il s'est installé dans le quartier prolétarien de la Terre des Anges, et est devenu avocat. Abandonnant son ancienne indifférence d'observateur impassible, il essaie maintenant de dégager du schéma juridique l'unicité du fait individuel, en séparant de la vérité individuelle la vérité générale qui lui permet de prendre position. La scène du bistrot de la rue Csáky fait l'impression d'un écho lointain, plébéen de la dernière scène, dans un salon élégant, du *Temps retrouvé*. L'oeuvre du Temps s'accomplit ici aussi: Józsi Rózsa et Pizsk sont devenus deux vieillards; Évi Krausz, arrêtée

¹³¹ *Id.*: *ibid.*, p. 266.

¹³² *Id.*: *ibid.*, p. 417.

¹³³ *Id.*: *ibid.*, pp. 37, 42-44, 47, 48, 50, 51, 56, 62, 77, 82, 202-203, 228-229, 232-240, 248-249, 266, 312, 371, 374-375, 381-383, 417-418, 454-458, 469, 648-649, 680, 682-683.

¹³⁴ *Id.*: *ibid.*, p. 683.

en Allemagne pendant qu'elle accomplissait une mission qui lui était confiée par le parti communiste clandestin, a été passée par les armes; Kesztyüs, de son vrai nom Keszler, qui s'est fait marchand de bonbons, est également mort; János Wend, l'ancien mouchard, est devenu mendiant; Cisz n'a plus de sa jeunesse que sa voix aussi fraîche et aussi juvénile que vingt ans auparavant, autrement, elle est devenue difforme, épaissie, vieille, comme Gilberte, mais sa fille, tout comme celle de Gilberte, devenue Mlle de Saint-Loup, «était la Jeunesse elle-même»; en courant à la cuisine, «l'air qu'elle déplaçait souleva obliquement sa jupe comme une cloche. Une véritable rafale de vent entra au même moment par la fenêtre; les jambes agiles, la tête penchée et radieuse de la jeune fille prenaient dans ce cadre une valeur de symbole: c'était la Jeunesse elle-même qui s'envolait de la salle.»¹³⁵

Dans cette réminiscence proustienne retentissent à la fois le thème de l'afinité et celui de l'antithèse. Dans la dernière scène, dans le salon de la duchesse de Guermantes, l'élément prédominant est la perte de toute perspective sociale et humaine, une désillusion complète; et pour Marcel, la seule contrepartie réside dans le fait qu'il reconnaît finalement la manière dont il pourra à la fois exprimer cette désillusion et s'en délivrer grâce, également, à une illusion.

Dans la scène du bistrot de la rue Csáky, la tendance «descendante» des différents sorts humains est contrebalancée par la force morale «ascensionnelle» de la mort héroïque d'Évi Krausz et la reconnaissance, par Lőrinc Parcen-Nagy, de la place qu'il doit occuper dans la société. Il s'y ajoute encore la dernière scène où nous voyons Évi sacrifier son amour pour Abramovics à la cause qu'elle sert. C'est ici que se manifeste avec le plus de clarté et de force la perspective de l'oeuvre de Déry et c'est également ici que nous voyons que cette perspective est trop éloignée, trop abstraite. L'écrivain laisse, en effet, dans l'ombre les motifs du départ de Lőrinc pour l'Espagne et de son engagement dans la Brigade internationale; il ne nous explique pas comment et pourquoi survient, vingt ans après, ce changement de son comportement et de sa vision du monde qui se reflètent dans sa conversation avec le docteur Pizsk, comme nous n'apprenons pas non plus les mobiles idéologiques et personnels du comportement d'Évi. Dans le roman de Proust, la dernière scène dans le salon de la duchesse de Guermantes découle plus fonctionnellement, malgré toute stylisation subjective, abstraite et allégorisante, de l'action que ne fait la dernière scène du roman de Déry dans le bistrot de la rue Csáky.

Le fait d'avoir une perspective, pour abstraite qu'elle soit, permet à Déry de conserver l'objectivité du Temps. De l'opposition du Temps subjectif et du Temps objectif, c'est toujours le dernier qui sort vainqueur, contrairement à ce qui se passe chez Proust.¹³⁶ Malgré tout retour en arrière et tout saut dans l'avenir, Déry fonde solidement la chronologie de l'action centrale et il la fait

¹³⁵ *Id.*: *ibid.*, p. 684.

¹³⁶ *Cf. Id.*: *ibid.*, pp. 176, 294, 317, 515, etc.

valoir de façon conséquente. L'existence d'une telle perspective permet également à Déry de pouvoir brosser un tableau valable de la vie de la ville hongroise, de la bourgeoisie et du prolétariat des années trente.

Le fait que cette perspective historique est de nature abstraite et qu'elle porte en elle les caractéristiques déjà analysées du sectarisme, rétrécit la sphère de l'action. Or, c'est justement la nature abstraite de la perspective et l'action rétrécie, manquant souvent d'entrain, qui expliquent la structure temporelle particulière de *la Phrase inachevée*. La rupture de l'ordre chronologique, les retours en arrière et les bonds en avant continus deviennent une nécessité du point de vue de la forme parce que, dans le roman, les lignes de force dynamiques, susceptibles de coordonner et d'ordonner le sort des personnages nombreux, n'existent que partiellement. Les grands tableaux du roman (les différentes scènes dans le bistrot de la rue Csáky; le salon de tante Ilma; le festin de M. Vallesz; la manifestation de l'avenue Váci et la grève de Csepel) ne manquent certes pas d'authenticité sociale et historique, mais dans les intervalles qui séparent ces grandes scènes, tous les personnages et tous les traits ne suivent pas toujours des chemins parallèles. Aux différentes phases de l'action, les personnages et les traits de caractère sont donc liés de façon différente à la structure générale du roman; certains types et certains thèmes semblent même s'émanciper par moments. Comme cette émancipation survient par rapport à la chronologie qui, d'ailleurs, ne cesse de progresser, elle entraîne nécessairement la dislocation, ou, du moins, la rupture de la chronologie.

Cette explication est corroborée par le fait que, parallèlement à l'accroissement, dans *Réponse*, de l'intensité et de la dynamique de l'action, la dislocation de la chronologie y devient moins prononcée. Il y a encore, certes, des retours en arrière et des sauts dans l'avenir¹³⁷, mais ce sont les éléments modernes d'un roman dont la conception est plus plastique et plus dynamique que celle de *la Phrase inachevée*.¹³⁸ (Nous faisons remarquer ici que, dans la troisième édition, parue en 1957, de *la Phrase inachevée*, aucune mention n'est plus faite de la participation de Lőrinc aux combats autour de Madrid.)

Cette évolution mérite notre attention du point de vue de l'histoire générale du roman. Depuis les temps les plus reculés, le temps est le milieu naturel de l'action, du «devenir» épique; pourtant, dans le roman bourgeois, et à deux périodes historiques différentes, l'expérience subjective du temps reçoit un accent particulier dans la représentation de la réalité. La première période est celle du développement bourgeois accéléré pendant et après la Révolution française, lorsque le devenir historique se reflète, à la suite de la concentration des changements, dans l'expérience quotidienne des masses. L'élan historique

¹³⁷ *Id.*: *Réponse*, vol. I, pp. 8, 338; vol. II, pp. 55, 73-81, 140, 148, 354-355, 448-449, 465-466, 468. Cf.: Niki, *Th. U.*, vol. II, p. 171.

¹³⁸ La même objectivité concrète se manifeste à propos du rapport du temps objectif et du temps subjectif. Cf.: *Tibor Déry*: *Jeux d'enfer*, *Th. U.*, vol. I, pp. 317-318, 319. — *Réponse*, vol. I, p. 298; vol. II, pp. 244, 429. Un enterrement joyeux, *Th. U.*, vol. II, p. 138.

des changements temporels apparaîtra d'abord avec tout son relief dans les romans historiques de Walter Scott, pour gagner bientôt, grâce à l'oeuvre de Balzac et de Dickens, le domaine du roman de moeurs.¹³⁹

Lorsque, à la fin du XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e, la perspective de l'épanouissement de la personnalité humaine devient problématique dans la plupart des romans bourgeois, et que l'action du roman se décompose, le temps — sous la forme de la mise en relief du temps subjectif et sous celle de la liquidation de la continuité épique — prend de nouveau un rôle spécial, mais, cette fois-ci, en conséquence, justement, de l'affaiblissement de la conception dialectique de l'histoire. Les symptômes de ce processus peuvent être déjà observés dans le grand roman de Proust, pour atteindre, dans *Finnegan* de Joyce, le point culminant de la décomposition du genre. Bien entendu, cette tendance n'est pas exclusive dans le roman bourgeois contemporain (Thomas Mann).

Le développement de la manière dont Déry représente le temps dans ses romans a une importance spéciale: en effet, après l'expérience subjective, onirique du temps, caractérisant sa première période, il explore, dans *Face à face*, *la Phrase inachevée* et *Réponse*, la possibilité de fondre ensemble la structure temporelle chronologique, dynamique et la structure périodique (celle qui naît de la mise en corrélation consciente du temps objectif et du temps subjectif), rejoignant ainsi les écrivains qui ont réussi à créer une synthèse moderne dans leur représentation du temps. Cette synthèse se réalise dès *Face à face* et *la Phrase inachevée*; mais, tandis que dans ces oeuvres, la rupture de l'ordre chronologique suit encore de très près la chronologie dynamique, comme l'accompagnement musical la mélodie, dans *Réponse*, la chaîne chronologique de l'action centrale se dessine de manière fort nette.

La composition de *la Phrase inachevée* et celle de *A la recherche du Temps perdu* peuvent être confrontées non seulement du point de vue de la technique de la représentation du temps, mais aussi du point de vue des commentaires, longs raisonnements insérés dans le roman et qui constituent des sortes d'essais. L'emploi de ces derniers, comme celui de la technique du temps, est étroitement lié dans les deux romans à la dynamique relativement réduite de l'évolution des caractères et de l'action. Le commentaire de l'auteur, devenu un véritable essai, constitue une généralisation de caractère scientifique dont la fonction est double: elle complète en même temps qu'elle remplace la généralisation artistique. L'écrivain nous fait part sous forme de réflexions des traits de caractère et des observations qui n'arrivent pas à se révéler ou à se réaliser tout à fait dans l'action. L'action de *la Phrase inachevée* étant plus nourrie, plus vigoureuse que celle de *A la recherche du Temps perdu*, les commentaires et les réflexions de l'auteur se rattachent de façon plus organique aux situations évoquées que

¹³⁹ Cf. György Lukács: *A történelmi regény* (Le Roman historique). Budapest, Hongaria, 1947; pp. 5-66.

dans le roman de Proust. Les remarques, les méditations et les réflexions dérivent de la situation représentée et débouchent sur elle. Dans une certaine mesure, elles deviennent pourtant indépendantes, autonomes, tant dans *Face à face* que dans *la Phrase inachevée*.¹⁴⁰ Les oeuvres à action fortement développée, écrites après *la Phrase inachevée*, prouvent elles-mêmes que plus ces «essais» sont nombreux dans un ouvrage, et moins le rôle de l'action y est important. Dans ces oeuvres, les réflexions de l'auteur désormais moins fréquentes constituent les sommets spirituels de la situation décrite, sommets qui font eux-mêmes partie — dans leur intellectualisme moderne — de la forme artistique.¹⁴¹

La diminution de la dynamique de l'évolution des caractères et de l'action ainsi que le principe du roman intégral s'accompagnent dans *A la recherche du Temps perdu* comme dans *la Phrase inachevée* d'une série de procédés de composition particuliers, qui sont tous appelés à assurer l'unité de l'oeuvre.¹⁴² Mais tandis que, chez Proust, ces éléments de composition constituent dans une certaine mesure un contrepois raffiné des complications de plus en plus «extensives», dans le roman de Déry, ils deviennent en quelque sorte les jalons d'une méthode foncièrement intensive, fondée sur la typisation et sur la condensation, les motifs d'une broderie serrée, très riche.

A l'exemple de Proust, Déry utilise lui-même volontiers la forme que nous avons appelée la forme «rondeau». Comme dans *A la recherche du Temps perdu*, où les thèmes qui apparaissent dans la première unité reviennent dans la dernière partie, la scène du bistrot de la rue Csáky, présentée au début de *la Phrase inachevée*, réapparaît aussi à la fin du roman, dans une anticipation, sous la forme d'une scène devant avoir lieu presque un quart de siècle plus tard; tout y rappelle la première, jusqu'au coup de revolver, sec, brutal, qui retentit dans la rue, tel un lointain écho des trois coups secs, tirés au début du roman par Vidovics qui a tué Béla Markot. La «forme rondeau», ainsi remaniée, délimite en même temps certaines unités moins grandes du roman en superposant le début et la fin de la vie ou de certaines phases de la vie des personnages, à l'aide des réminiscences, de la rêverie ou d'autres moyens (p. ex., dans le cas de Désirée, de Laura et de Károly Parcen-Nagy).

Un autre élément d'unité, employé par Proust comme par Déry, est la composition spatiale. Les promenades — réelles et imaginaires — de Marcel du côté de chez Swann et de Guermantes de la maison de Combray ont la même importance dans la composition du roman de Proust que le salon de tante Ilma et la maison prolétarienne de la rue Országbíró chez Déry, scènes que

¹⁴⁰ *Face à face*, pp. 249-252, 233-235. — *La Phrase inachevée*, pp. 53-55, 75-77, 130-131, 233-234, 243-244, 248. — Cf. également la nouvelle *Esöben* (Pendant la pluie), Th. U., vol. I, p. 116.

¹⁴¹ *Id.*: *Az Óriás* (le Géant), Th. U., vol. I, p. 478. — *Réponse*, vol. II, p. 244. — *Niki*, Th. U., vol. II, pp. 206, 207, 221.

¹⁴² Justement parce que l'exigence de la plénitude, de la synthèse artistique constitue une condition essentielle, ces procédés de composition sont rares avant «*la Phrase inachevée*». Les accidents accompagnant la présence de Rácz peuvent être considérés comme un leitmotiv qui correspond à ce cycle évolutif de la carrière de Déry.

le regard embrasse du point stratégique du bistrot de la rue Csáky. Le bistrot, centre géométrique et structural, rattache l'un à l'autre l'univers des personnages bourgeois et celui des personnages prolétariens du roman, d'ailleurs assez isolés l'un de l'autre.

Un rôle organisateur revient, dans la composition, aux parallèles secrets ou visibles entre les différents personnages. Proust s'efforce de déduire des lois psychologiques abstraites de l'amour de Swann pour Odette, et de Marcel pour Gilberte, la duchesse de Guermantes et Albertine, dont il souligne avec force les traits communs. Déry, lui, construit la hiérarchie typologique des personnages qui diffèrent entre eux tant sur le plan individuel que sur le plan social, et appartiennent dans la plupart des cas à des classes sociales opposées, en établissant des parallèles entre les ressemblances et les différences qu'il découvre dans leur caractère et leurs situations. L'action du roman s'ouvre sur deux morts violentes : Miklós Vidovics assassine Béla Markot, Károly Parcen-Nagy se suicide. Ses réflexions sur les circonstances et les conséquences humaines et morales des deux sortes de mort orientent Lőrinc vers le monde de Mme Rózsa. C'est également dans ce sens qu'agissent les nombreuses ressemblances individuelles, soulignées par l'auteur, qui existent entre Lőrinc et Péter ; une certaine gaucherie, un caractère renfermé et une morale sévère. Lőrinc défend le jeune garçon dont il prend la charge ; lorsque les enfants de bourgeois le traitent de « sale prolo », il reçoit même un coup de couteau dans l'épaule. Péter protège de son corps Lőrinc, emménagé dans la maison prolétarienne de la rue Országbíró, lorsqu'au banquet de M. Vallesz, les invités veulent le lyncher comme intrus, et il meurt d'un coup de couteau destiné par Kesztyüs à Lőrinc. Cet incident est dépourvu de toute sensiblerie ; le lecteur sait que c'est Péter lui-même qui a brisé les vitres de la fenêtre dans la cuisine de Lőrinc. Mais Déry distingue nettement la fermeté morale des Rózsa de l'anarchisme des lumpen-prolétaires du genre Kesztyüs, que la composition met en parallèle avec l'anarchisme des assassins du genre Vidovics. Il est significatif que Kesztyüs, en apparence plus « radical » que Mme Rózsa, termine sa vie comme marchand de bonbons.

La scène qui a lieu dans le salon de tante Ilma et le banquet dans le logis de M. Vallesz se superposent avec une exactitude quasi géométrique. Dans tous les deux, les différences de caractère et de personnalité opposent littéralement les personnages les uns aux autres, en rangeant des deux côtés de la scène les adversaires, le camp de Júlia Parcen-Nagy et celui de Laura, les partisans de M. Vallesz et ceux de Mme Rózsa. Ici et là, toujours une femme douée de sens diplomatique — tante Ilma ou Mme Vencel — sert de médiatrice entre les adversaires. L'opposition est levée dans les deux cas par une réconciliation temporaire, qui ne fait pas disparaître les antithèses : Laura demande pardon à Júlia et M. Vallesz renonce finalement à chercher querelle à Mme Rózsa. Le parallélisme implicite entre les deux scènes — qui ne nous

est révélé que par la composition du roman — met en relief par ces rapports qui s'établissent entre elles la différence entre la nature et le comportement des deux milieux sociaux. C'est dans ce sens antithétique que sont parallèles les lettres d'adieux de Károly Parcen-Nagy et du camarade István Kultsár; les adieux tragiques de Mme Rózsa à sa patrie et les adieux grotesques de Kornélia Bánó à la vie; l'amour nostalgique, impossible, de Lőrinc pour Évi et d'Évi pour Abramovics, d'une part, et la passion de Laura pour Wavra de l'autre, passion qui s'éteint dès qu'elle atteint son but. Mais ces éléments de construction dessinés avec une exactitude quasi géométrique ne détruisent pas pour autant la plasticité humaine de la peinture, comme le font la stéréométrie dans le cubisme, la planimétrie dans le constructivisme, ou bien même les constructions mythiques dans les oeuvres tardives de Joyce et les séries, construites avec une exactitude mathématique, dans la musique sérielle; au contraire, ils se résolvent (et, supprimés, ils se conservent) dans la scène humaine représentée ou évoquée affectivement, comme le triangle sur les Madones Renaissance ou les structures musicales dans la musique de Bartók.

Dans *A la recherche du Temps perdu* comme dans *la Phrase inachevée*, l'unité structurale de l'oeuvre est assurée, entre autres, par des leitmotifs revenant fréquemment. Il en existe certains que Déry rattache si intimement à certains traits, constamment mis en relief, de ses personnages qu'ils apparaissent comme une sorte de dérivé, de sous-produit de la peinture des caractères. Lőrinc frotte tout le temps ses grosses mains, chaque fois qu'il éprouve de l'embarras. Chaque fois qu'il reçoit un visiteur, il ouvre le tiroir de son bureau, fermé à clef, et sort des cigarettes qu'il y referme ensuite soigneusement. Par ce geste, Déry signale non seulement que Lőrinc ne fume pas, mais il souligne aussi l'isolement, la solitude du jeune homme qui reçoit rarement du monde. La poudre de riz ne cesse de s'envoler du gros nez épais, intelligent, de tante Ilma; conformément à la familiarité qui le caractérise, le professeur Wavra inonde d'une véritable pluie de cendre la chambre de grand-mère et déverse «sur elle l'eau bleue de son regard espiègle». ¹⁴³ Dès qu'il éprouve de l'embarras, Vidovics met sa main devant sa bouche, puis la baisse tout de suite; dans son émotion, Elza Vidovics avale les mots; Miczi Farsangh, la veuve d'un général de l'armée royale et impériale, propriétaire d'une pension de famille de la rue Nádor, fait remarquer à chacun de ses hôtes que chez elle, c'est toujours le carnaval (son nom signifie, en effet, carnaval en hongrois); la mère Lojzi Hupka demande à chaque moment le journal; Cisz, elle, rit aux éclats, pouffe de rire, de sa belle voix timbrée. Péter Rózsa serre son bras droit contre sa côte, pour cacher la manche raccommodée de sa veste; en signe extérieur de sa personnalité sérieuse, et de sa manière de penser pondérée, Mme Rózsa tourne lentement ses yeux gris acier vers ses hôtes, elle prend difficilement

¹⁴³ Tibor Déry: *La Phrase inachevée*, p. 447.

la parole et accentue la transposition cérémonieuse de son attention en détournant, dans un geste brusque, son buste énorme. La personnalité d'Évi Krausz est caractérisée, comme dans une double réfraction, par la comparaison du peuplier enneigé et la serviette qui dégoutte de pluie et qui, posée au milieu du parquet, renferme également son sac.

Comme on voit, au moyen de ses caractéristiques qui réapparaissent sans cesse, Déry n'entend point souligner tel trait caricatural de ses personnages, comme le fait Dickens pour ses types présentés avec humour; il ne fixe pas non plus des caractéristiques extérieures, mais caractérise la vie intérieure des personnages ou les manifestations extérieures de cette vie intérieure. Ces traits qui relèvent éminemment de la peinture des caractères, deviennent des éléments structuraux, de véritables leitmotive par leur nature constante et leur répétition; en dernière analyse, ils sont étroitement liés au fait que, chez Déry, la dynamique de l'épanouissement des caractères et de l'action est d'une intensité réduite.

Les épithètes d'ornement des épopées ont déjà la fonction de mettre en relief les traits constants de héros «statiques». Le leitmotiv prend dans les drames musicaux wagnériens une importance telle qu'il servira d'exemple à d'autres arts également. Cette importance dans la composition est due justement au fait que dans les apparitions successives — réelles ou imaginaires — des héros d'opéra poursuivis par la fatalité et dont le caractère se développe très lentement, le motif retentit à plusieurs reprises, évoquant tel trait au moyen d'une mélodie bien déterminée, quoique variable. Il est significatif que le leitmotiv revenant sans cesse se développe dans un type d'opéra où les airs indépendants sont de plus en plus relégués au second plan. Alternant d'abord avec les récitatifs, puis émergeant d'un tissu musical d'une autre sorte, les airs avaient, dans les opéras antérieurs à Wagner, le rôle d'exprimer les phases à la fois dramatiques, poétiques et émotives, les points focaux de l'action dynamique, souvent même ses sommets. La diminution constante de l'importance des airs, parallèle à l'accroissement sensible de la longueur des opéras, ainsi que l'importance des leitmotive dans la composition sont corrélatives. A mesure que diminue la dynamique du drame, les héros d'opéra ont besoin de toujours plus d'espace de manoeuvre, leurs traits ont besoin d'être toujours davantage mis en relief par la composition, afin que leur caractère devienne net et que leur destin s'accomplisse.

La diminution de l'évolution des caractères et de la dynamique de l'action va de pair, dans le roman proustien lui-même, avec l'augmentation du volume du roman, phénomène qui conduit à la prise de forme du roman fleuve rappelant l'opéra fleuve wagnérien, et à l'utilisation de leitmotive.

Dans *la Phrase inachevée*, la connexion de la relative lenteur dans l'évolution des caractères avec l'emploi de leitmotive se manifeste avec une véritable évidence wagnérienne lorsque les traits constants des personnages devien-

ment en même temps des sortes de leitmotive en germe, parfois même des leitmotive soigneusement élaborés.

Le type pur du leitmotiv qui retentit sans cesse est représenté par l'expérience de Dubrovnik; elle apporte à Lőrinc la plénitude de l'union paisible, panthéistique avec la nature, sentiment tant de fois revécu par lui en rêve. Dubrovnik incarne aux yeux de Désirée l'union de l'amour physique et de l'amour quasi physique de la nature; dans la vie de Laura, il symbolise le souvenir désagréable de la faillite de son mari, de son suicide et aussi de l'inconstance du professeur Wavra qui rompt justement à ce moment-là avec elle. Cet effet triple d'un même paysage est révélateur de l'importance des leitmotive dans la peinture des caractères chez Déry.

Le rêve que Lőrinc fait à plusieurs reprises et dans lequel il voit sa chambre envahie par les mouches se transforme également en un leitmotiv. Bien que ce cauchemar dénote l'influence de Kafka plutôt que celle de Proust, il est impossible de ne pas le relever ici à cause du grand rôle que l'auteur lui attribue dans la composition. Dans l'oeuvre de l'écrivain tchèque, les rêves ne prennent en effet que très rarement de l'importance du point de vue de la composition parce que cette oeuvre est onirique dans son ensemble. — Le pouvoir des rêves, des rêveries et des visions qui mettent les personnages en contact les uns avec les autres, font sentir leur influence sur la composition et font changer le décor est manifeste à maints autres endroits également de *la Phrase inachevée*.¹⁴⁴

Dans les oeuvres à action fortement développée, écrites après *la Phrase inachevée*, ces procédés de composition sont, par contre, relégués au second plan ou même supprimés. Ainsi, dans *Réponse*, la forme «rondeau» disparaît, les parallélismes dans l'espace deviennent superflus par suite d'une action à nombreuses ramifications. Mme Köpe étant la concierge du château Farkas, il n'y a pas besoin d'un endroit particulier, d'un point de rencontre situé, comme le bistrot de la rue Csáky dans *la Phrase inachevée*, au point d'intersection du monde bourgeois et du monde prolétarien. Le parallèle entre les différents personnages y prend également une autre forme. Il existe, certes, une certaine conformité entre Zénó Farkas et Bálint Köpe (tous les deux sont frères cadets, tous les deux ont les yeux gris, d'un même éclat; ils éprouvent de la sympathie l'un pour l'autre). Cependant, leur vies sont liées entre elles surtout par des dates historiques qui exercent sur elles un effet semblable. Ainsi, en septembre 1930, le professeur contre lequel une enquête disciplinaire est ouverte, a l'impression d'être abandonné de tout le monde et décide de partir pour l'étranger. Après la manifestation, Bálint perd en même temps son ami Ocsenás et son poste à la fabrique de glace et, lui aussi, il traverse une crise. Le parallèle historique n'en comporte pas moins une antithèse sociale. Le projet, d'ailleurs non

¹⁴⁴ *Id.*: *ibid.*, pp. 243, 306-309, 415-416, 427-428, 430-432, 547-548, 580, 640, 641-642, 698.

réalisé, que forme le professeur de vendre son château à cause de son départ, aurait pour effet de réduire Mme Köpe à l'aumône. Les traits constants des personnages, qui s'y retrouvent également, dénotent moins des traits de caractère: ce sont plutôt des signes distinctifs extérieurs¹⁴⁵; les leitmotifs, parmi lesquels il convient de mentionner les fréquentes rêveries de Bálint sur l'île du bonheur inhabitée où on ne salue jamais le premier, s'effacent pour s'intégrer naturellement dans le tissu du roman.¹⁴⁶

d) Genre

Les liens qui existent entre le genre de *A la recherche du Temps perdu* et celui de *la Phrase inachevée* sont éclairés par un endroit du roman de Déry, caractéristique justement du point de vue du genre. Comme nous l'avons déjà fait remarquer dans un autre contexte, Lőrinc Parcén-Nagy travaille, en automne 1934, au bureau du personnel de l'usine de Csepel. Il accepte ce poste sans aucune disposition intérieure, à contre-cœur, obéissant uniquement à la décision du conseil de famille; après la faillite et le suicide de Károly Parcén-Nagy, la famille croit, en effet, pouvoir renforcer sa position matérielle en mettant Lőrinc au travail et celui-ci n'a ni l'envie ni le courage de protester. Il fait son travail sans enthousiasme, avec une probité résignée, avec le soin méticuleux, la minutie raide, caractéristiques de son être. Comme il est chargé d'observer le comportement humain et politique des ouvriers de l'usine, il annonce à l'ingénieur en chef – obéissant uniquement à son sens du devoir – qu'une des ouvrières, Mme Rózsa lui semble politiquement peu sûre. Ce faisant, il n'est poussé par aucune antipathie, aucun ressentiment contre elle; il n'est pas homme à abuser de son pouvoir pour se défouler. Ainsi, lorsque Keszyüs le malmène, il ne dépose pas de plainte contre lui, il lui donne même un peu raison, considérant cet incident comme une affaire personnelle. Mais un jour, après avoir signalé à son ingénieur en chef ses soupçons sur le comportement politique de Mme Rózsa, il abandonne son emploi, quitte le Trust, sans même user du délai que la loi lui assure. Il trouve, en effet, que le poste qu'il occupe au bureau de cadres est incompatible avec sa volonté de prendre en charge Péter Rózsa et de l'adopter.

En même temps que Lőrinc, Mme Rózsa quitte elle-même le service du Trust; le lendemain des révélations de Lőrinc selon lesquelles elle est «un individu politiquement peu sûr», on lui rend son livret de travail. Pendant plusieurs jours, elle n'ose pas rentrer chez elle, sachant que la police la surveille; en outre, le travail clandestin qu'elle accomplit pour le Parti l'éloigne aussi des siens. Son mari est en prison. Pendant ce temps, son fils Péter gagne un peu d'argent

¹⁴⁵ *Id.*: Réponse, vol. II, pp. 71, 180, 308, 328, 402, 420.

¹⁴⁶ *Id.*: *ibid.*, vol. I, pp. 196–198, 322, 408; vol. II, 421, 462. Cf. Niki, Th. U., vol. II, pp. 179, 223, 241. — Deux femmes, Th. U., vol. II, pp. 396, 416, 395, 415, 418.

en livrant en commission des journaux à domicile. Mais il gagne très peu; aussi, lorsqu'on lui offre un poste de standardiste au Café EMKE, il ne veut pas laisser échapper l'occasion – qui, d'ailleurs, ne se réalisera pas – de pouvoir assurer à sa famille au moins le minimum nécessaire à l'existence. Il se rend donc au Café EMKE, bien que son frère cadet, Jancsi, soit malade. Ayant cherché en vain sa mère à l'usine, il confie son petit frère à leurs deux voisines, Mme Vencel et Mme Fischer, et il se rend au café. Mais à peine est-il parti que Mme Vencel est appelée par une entreprise de nettoyage qui a besoin d'elle pour un déménagement; Mme Fischer, en s'assurant que Jancsi dort, pense qu'elle peut tranquillement aller à l'hôpital voir son mari qui s'est fait brûler une jambe au four Martin. Ainsi, le petit garçon, atteint de grippe et de méningite, reste seul, et comme il a la fièvre, il rejette ses couvertures dans la chambre froide, ouvre sa chemise, et meurt dans des douleurs atroces.

Une rencontre malheureuse des hasards? Certainement. Mais ce sont des hasards à travers lesquels se fait valoir la logique sociale et historique de la période décrite, obéissant à son mouvement typique. Plus encore, à travers cette série de hasards, Lőrinc Parcen-Nagy sera une des causes indirectes de la mort du cadet des enfants de Mme Rózsa. Nous savons qu'il a l'intention d'adopter l'aîné. Cependant, l'affection qu'il éprouve pour Péter Rózsa ne l'empêche pas de contribuer, en accomplissant quasi impersonnellement la fonction de classe qui lui échoit dans la société, à la mort de Jancsi Rózsa.

C'est cette plénitude objective, commandant des destins humains, de la dialectique extérieure et intérieure – sociale et psychologique – du contingent et du nécessaire, de l'accidentel et de l'essentiel, de l'apparence et de la réalité, qui détermine le genre de *la Phrase inachevée*¹⁴⁷, roman créé dans une perspective socialiste, avec les méthodes du réalisme moderne. Le roman de Déry doit son caractère moderne dans une grande mesure au fait que cette dialectique commande selon un principe unique l'univers extérieur et intérieur des personnages, leur comportement dans la société et leur vie intérieure, leur manière d'agir conforme à leur position de classe et leurs souvenirs, leurs rêves, leurs rêveries et leurs visions.

Proust appelle son grand roman roman introspectif, et les passages les plus authentiques, les plus parfaits du point de vue artistique de ce roman sont ceux où il nous donne l'empreinte intérieure, l'impression, l'image-souvenir et l'image-rêve de la réalité extérieure. Mais comme la présentation du courant d'échanges entre le monde extérieur et le monde intérieur est vague, les chapitres qui dé-

¹⁴⁷ En analysant le genre du roman, György Lukács caractérise ainsi cette dialectique: «Dans ce roman, la nécessité se fait valoir lentement, d'une manière complexe, à travers toute une série de hasards.» *Le Roman historique*. Budapest, Hongaria, 1947; p. 123. — Cette dialectique qui caractérise en général le genre de «la Phrase inachevée», devient particulièrement évidente par endroit. En dehors de l'exemple cité, mentionnons le passage où Lőrinc, qui emménage dans le domicile des Fischer, contribue, sans le savoir ni le vouloir, au suicide du ménage Fischer (p. 545), et cet autre, où sont relatées les circonstances de l'arrestation de Mme Rózsa (p. 385).

crivent directement la société s'avèrent moins «vivants» que les parties consacrées à la vie intérieure de Marcel; la curiosité du psychologue se manifeste également dans l'exagération de certains phénomènes psychiques (désir, impression instinctive, rêve, souvenir, etc., se détachant de l'objet de l'expérience directe). Aussi, dans *A la recherche du Temps perdu*, un roman de mœurs en train d'agoniser et un roman psychologique en train de naître se côtoient et même plus d'une fois, il se trouvent opposés l'un à l'autre.

La psychologie des personnages de Déry est fondée dans leur existence sociale. Pour ce qui est de la peinture de la vie intérieure, Déry a d'autant plus profité de la lecture de Proust que, dans *A la recherche du Temps perdu* également, le lien entre la description de la société, le tableau de mœurs et la peinture de la vie intérieure ne fait que se relâcher sans se rompre tout à fait. Déry crée cependant un nouveau genre puisque, dans son livre, le «roman de mœurs» et le «roman psychologique» se présentent comme les deux aspects d'une même vision artistique du monde. *La Phrase inachevée* est à la fois un roman de mœurs malgré la richesse de la peinture de la vie intérieure des personnages et un roman psychologique, malgré une substantielle peinture des mœurs de la société.¹⁴⁸ Comme le montre l'analyse des réminiscences involontaires, des rêves, des rêveries et des visions, la nouveauté de la manière dont Déry peint la vie intérieure consiste non pas simplement dans le fait qu'il met la psychologie proustienne au service d'une idéologie contraire, mais aussi en ce que, par suite de la différence qui existe entre leur conception du monde et leur conception de l'art, il représente même le fonctionnement et la sphère de validité du mécanisme psychologique d'une manière différente, à partir des propriétés extérieures et intérieures réelles des types qu'il crée.

Du point de vue de l'unité artistique du tableau de mœurs et de la peinture de la vie intérieure, du contingent et du nécessaire, *la Phrase inachevée* se trouve, au vrai sens du terme, sur la ligne médiane de la carrière de Déry. Dans la psychologie des oeuvres précoces, psychologie subjective et souvent fantastique à la manière des rêves, le message social ne se fait valoir que de manière fragmentaire et abstraite (les répercussions psychologiques du mécanisme meurtrier de la Grande Guerre dans *le Cri à deux voix*; la nécessité de la création d'un monde nouveau, dans *Réveillez-vous!*). Détaché du nécessaire, le hasard devient une série de contingences, le nécessaire se fige en fatalité (*Sur la grand-route; Réveillez-vous!*).

Après certains antécédents, dont, en premier lieu, des nouvelles (*Vie escamotée*), l'unité se réalise dans *Ciel de Pest* et dans *Face à face*; puis, elle se cristallise et devient une grande synthèse dans *la Phrase inachevée*, pour obtenir dans *Réponse* et *Niki*, ainsi que dans les nouvelles de cette période,

¹⁴⁸ La peinture socio-morale et la peinture psychologique des personnages ne se contredisent que rarement, et seulement dans une certaine mesure. T. D.: *La Phrase inachevée*, pp. 238-240. Cf. György Lukács: Lettre à Andor Németh à propos du roman de Tibor Déry, p. 137.

sa forme pure, décantée, désormais désencombrée de développements psychologiques abstraits.¹⁴⁹

L'analyse et la description du genre de *la Phrase inachevée* ne pourraient être complètes sans l'analyse du rapport entre les traits qui relèvent du genre roman et du genre nouvelle. En suivant dans tous ses détails l'exacerbation de la crise sociale des années trente dans l'histoire des familles Parcen-Nagy et Rózsa, Déry crée une action complexe, ramifiée, roulant lentement ses flots, mais progressant irrésistiblement, en un mot: une action de roman. Cependant, comme nous l'avons déjà montré, cette action puise pour une grande part l'énergie indispensable à sa progression dans le «couplage en série» de phases d'action formant des unités en elles-mêmes. L'autonomie des différentes destinées humaines grâce à la technique du temps conduit également à la naissance de périodes épiques distinctes. Du point de vue du genre, cela signifie que, dans le roman, se forment des unités nettement séparées, qui ressemblent à des nouvelles (l'assassinat perpétré sur Béla Markot; l'assomade de Csibi Konrád; la liaison de Kesztyüs et de Mme Timmerman; le rêve de Lőrinc Parcen-Nagy et sa conversation avec le camarade István; la réconciliation de Júlia Parcen-Nagy et de Laura; l'anniversaire du père Vallesz; etc.). Mais ces quasi-nouvelles ne deviennent pas pour autant des sortes de «nouvelles d'applique»; elles appartiennent organiquement à l'action centrale ou finissent par y déboucher. A un certain point, elles nous rappellent les «grands blocs épiques» de *A la recherche du Temps perdu*¹⁵⁰ à cette différence près qu'elles sont plus condensées, plus dramatiques.¹⁵¹

Après les nouvelles (*Lia; la Vie escamotée*), les récits fantastiques (*le Cri à deux voix; Réveillez-vous!*), les romans picaresques (*Le Rocher chantant, Sur la grand-route*) de sa première période, le petit roman composé à partir d'un sujet de nouvelle (*Ciel de Pest*) et les heureuses expériences artistiques aboutissant à un cycle de nouvelles liées les unes aux autres plus ou moins fortement (*Face à face*), Déry écrit dans *la Phrase inachevée* un grand roman, dans lequel les différentes «nouvelles» bien arrondies qui le composent s'unissent en un vaste panorama. La vision artistique de l'auteur devenant plus concrète et plus active après les très belles nouvelles de *Jeux d'Enfer*¹⁵², *Réponse* sera un roman où le tout commande encore plus fortement les parties que dans *la Phrase inachevée*.

¹⁴⁹ Pour la dialectique du contingent et du nécessaire, cf. surtout: *Tibor Déry: Réponse*, vol II, pp. 73-81, 115, 397.

¹⁵⁰ Edmund Wilson: *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York, Scribner, 1953; p. 139.

¹⁵¹ Pour le rapport du roman et de la nouvelle, observable dans la prose moderne, cf. *György Lukács: Mai szocialista realizmus (Le Réalisme socialiste de nos jours)*. *Kritika*, mars 1965, n° 3, année III, pp. 28-29.

¹⁵² Le rapport entre le manque d'une résistance nationale hongroise, vaste et unissant le peuple entier, et le genre de la série de nouvelles de «Jeux d'enfer» est le même qui existe entre le contenu et la forme. Cf. *Ferenc Fehér: Déry Tibor elbeszélései (Les Récits de Tibor Déry)*. Fn manuscrit, 1955, pp. 16, 18.

c) Style

Nous ne pourrions examiner ici le rapport entre le style de Proust et celui de Déry qu'au point de vue de la manière dont le roman acquiert un caractère poétique. En ce qui concerne le genre, l'architecture de *A la recherche du Temps perdu* et celle de *la Phrase inachevée* s'apparentent encore davantage grâce aux reflets poétiques qui animent la surface bien polie des «blocs épiques». Le doux rayonnement lyrique de l'oeuvre de Proust ne prend pas au dépourvu la sensibilité artistique de l'auteur de *la Phrase inachevée*: au cours des années vingt, Déry publie, en effet, deux recueils de poèmes (*Ló, Búza, Ember* – Cheval, Blé, Homme; *Énekelnek és meghalnak* – Ils chantent et ils meurent). Ces poèmes se caractérisent par l'élan expressionniste, les associations surréalistes, les images poétiques et une conception visionnaire:

L'ouragan a balayé la glace du lac
et comme prise dans des billots blanc, tremblait
la chair nue des rochers sous la neige – gémis, gémis, gémis
force désordonnée bénie et imprime en feu sur son front
l'étoile de la liberté!

L'air parfois resplendit et tremble
comme s'il était l'haleine vierge de Dieu,
parfois il est noir
comme un sac de cuir.

L'orage promène sa lourde main sur la terre poussiéreuse,
ses cheveux tombés jettent une flamme jaune parmi les nuages.

Parfois tout est désolé et nous sommes seuls
du ciel pend un sac de cuir noir chargé d'électricité
nos cheveux se balancent dans le courant d'air
et la plante de nos pieds dégage de la fumée
dans la poussière du chemin...
là traînent les nuits perdues
les statues dorées des mendiants défilent dans l'allée
partout il fait noir
au-dessus de nous les étoiles: chemin, couvert d'écailles pourpres,
de mes poissons.

Pendant la nuit la tête a la fièvre
elle s'épanouit en une fleur rousse
et en guise de couronne elle pousse des pétales charnus.
Ailleurs aussi tremblèrent les fenêtres célestes:
une corneille glissa au-dessus du champ de blé,

et traîna un fil d'or dans son bec,
de menus oiseaux s'envolèrent en nuées
et apportèrent dans leurs yeux la braise du matin.

Ces vers libres montrent la plénitude subjective de la première période de Déry avec une suggestivité poétique qui efface les limites des genres justement parce que, malgré l'homogénéité de leur atmosphère, de leurs phrases, de leurs images et de leurs thèmes, ils proviennent de différentes oeuvres en vers et en prose. La première strophe est, en effet, empruntée au poème intitulé *Az ökök és a szent* (le Boeuf et le saint), paru dans le recueil *Cheval, Blé, Homme*; la deuxième «strophe» est, par contre, un passage du récit visionnaire *Réveillez-vous!*; la troisième est composée de deux morceaux extraits de *Tájkép* (Paysage) et *Aranyhalaim* (Mes poissons rouges), parus dans le recueil *Ils chantent et ils meurent*; enfin, la quatrième est composée de différents passages du roman *Sur la grand-route*.¹⁵³

Les oeuvres marquantes de la deuxième période de Déry – *Ciel de Pest, Face à face et la Phrase inachevée* – ne se prêtent pas à une telle expérience; en vain mêlerions-nous ses phrases à des vers, la prose détonnerait dans le contexte poétique: l'unité de genre de ces oeuvres est sans faille. A un certain point, pourtant, *la Phrase inachevée* est aussi un roman à charge poétique. La manière dont Déry construit ses images constitue une preuve de cette affirmation.

Qu'il s'agisse d'images épiques ou poétiques, le principe qui, en général, préside à leur création, est celui de l'expressivité; l'expressivité unit dans une image particulière le contenu conceptuel général des mots et leur pouvoir de dénoter des phénomènes uniques, de manière à ce que, grâce à son pouvoir sensoriel, l'image dégage, avec l'évidence directe du vécu, le fond général du phénomène évoqué.¹⁵⁴ Mais l'expressivité générale des images, le principe de leur pouvoir évocateur sensoriel, se manifestent différemment dans chaque genre. György Lukács définit ainsi le rapport qui existe entre les genres épique, dramatique et poétique: «Ce qui, dans le genre épique et dramatique, se développe comme une nature créée (*natura naturata*) dans son mouvement dialectique objectif, naît sous nos yeux comme une nature créatrice (*natura naturans*) dans le genre lyrique.»¹⁵⁵

¹⁵³ Cf. Tibor Déry: *Ló, Búza, Ember* (Cheval, Blé, Homme). Wien, Verlag Julius Fischer, 1922; p. 28. — Réveillez-vous! Budapest, Genius, s. a., p. 21. — Énekelnék és meghalnak (Ils chantent et ils meurent). Budapest, Genius, 1928. — Sur la grand-route, Budapest, Athenaeum, s. a., pp. 6, 33. Dans d'autres passages du roman «Sur la grand-route», nous tombons aussi sur des lignes qui figureraient tout naturellement dans un poème en vers libres: pp. 9, 12, 13, 34, 64, 68, 87, 100, 118, 133, 153, 214, 216. — Les passages extraits de «Réveillez-vous!» et de «Sur la grand-route» sont cités textuellement, seule la disposition typographique a été changée.

¹⁵⁴ Cf. György Lukács: *Az esztétikum sajátossága* (La Particularité du fait esthétique). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965; vol. I, pp. 444-446.

¹⁵⁵ György Lukács: *Politikai pártosság és költői kiteljesedés. Német realisták* (Engagement politique et affirmation poétique. Réalistes allemands). Budapest, Szépirodalmi, 1955; p. 417.

De cette définition, nous pouvons déduire la différence de genre qui se manifeste dans la création des images entre le roman et la poésie lyrique. La représentation de la réalité sous forme de *natura naturata*, et, dans cet ordre d'idées, la plénitude objective réalisée dans le genre épique (Hegel) favorise l'image descriptive, «pittoresque». Il va sans dire qu'ici, il ne s'agit point de la méthode du naturalisme ou du nouveau roman, qui consiste à fixer l'objet dans son immobilité, et qui remplace le récit en tant que méthode de peinture épique par la description,¹⁵⁶ mais d'une forme toute particulière de la création d'images où les objets du milieu de l'existence humaine, milieu en même temps de l'activité humaine, apparaissent dans leur objectivité réelle, en quelque sorte comme les bases objectives de l'action humaine. Dans et par ses images, le romancier représente le chemin parcouru par ses protagonistes; il nous présente les lieux – physiques et spirituels – par lesquels passe ce chemin.

Le «façonnage» du monde – façonnage poétique puisqu'il se fait sous le signe de la *natura naturans* – s'accompagne d'une grande abondance d'images-comparaisons d'une qualité particulière. Envisagé sous l'angle de l'authenticité humaine et sociale avec laquelle elle reflète la réalité, la poésie n'est certes pas moins objective que le genre épique; mais dans la poésie lyrique, cette objectivité se manifeste d'une autre manière: le poète qui se fraie un chemin vers l'essence de la réalité, et avance vers un groupe de phénomènes du monde, ne nous rend perceptible dans le poème que le rapport de son moi à l'objet «modelé», en créant une forme particulière de l'«anthropomorphisation» générale de l'art. C'est cette mise en rapport, à la fois directe et générale, créatrice de rapports typiques, que les figures de mot, les tropes, ont mission d'accomplir. Dans leur caractère comparatif, se réalise justement la mise en rapport de l'objet avec le moi.

En nous servant de la terminologie de la stylistique pour définir la nature de la création des images dans les oeuvres épiques – le roman –, d'une part, et dans la poésie, de l'autre, nous pouvons affirmer que le roman est caractérisé par l'emploi d'images éminemment descriptives, à l'opposé de la poésie qui emploie l'image-comparaison; le roman préfère l'image, la poésie le trope.

Cela ne veut naturellement pas dire qu'il n'y a pas, ou qu'il n'y a que rarement de figures de mot dans le roman: à sa manière, le roman procède aussi à la mise en rapport des objets avec la personnalité humaine. Nous ne pouvons pas affirmer non plus que la description, la peinture des objets ne tiennent aucun rôle dans la poésie, étant donné que cette mise en rapport des objets avec le moi du poète suppose, même dans les poèmes non descriptifs, la présentation des objets sous une forme ou sous une autre. Mais les limites, pour souples et perméables qu'elles soient, n'en existent pas moins. Car, tandis

¹⁵⁶ Cf. György Lukács: *Elbeszélés vagy leírás? A realizmus problémái (Récit ou description? Problèmes du réalisme)*. Trad. par Endre Gáspár. Budapest, Athaneum (1948); pp. 236-284.

que dans les œuvres épiques, le trope est subordonné à l'image, en poésie, c'est le contraire qui est vrai : l'image est en quelque sorte asservie au trope.

A la recherche du Temps perdu et *la Phrase inachevée* doivent leur atmosphère poétique à leurs comparaisons qui forment de véritables grappes, à leurs métaphores poétiques, à leurs allégories d'un dessin finement ciselé et à leurs symboles brillants. La torrentielle abondance des comparaisons développées et, surtout, des tropes délicats dérivant de comparaisons dépasse de beaucoup le «pouvoir d'absorption» du roman traditionnel et est signe de la plénitude affective particulière de la représentation épique. Comme les tropes dans l'art, les sentiments expriment, en effet, le rapport du moi à son milieu, la disposition subjective dans la vie de tous les jours.¹⁵⁷

Cependant, tandis que dans *A la recherche du Temps perdu* la présence d'éléments poétiques dilue de manière impressionniste le dessin épique net du roman traditionnel dans un ton doux et évocateur, dans *la Phrase inachevée*, et plus encore dans *Réponse* et *Niki*, ainsi que dans les nouvelles de cette période, l'élément lyrique se manifeste dans une opalescence, ou bien dans une luminosité pure et cristalline que prend de temps à autre la forme épique d'ordinaire solidement construite. Les effets poétiques se condensent dans *la Phrase inachevée* le plus souvent lorsqu'il s'agit d'exprimer les remous de quelque état d'âme tendu ou agité (adieux, souvenir, rêverie, rêve, vision).

Comme exemple, voici la description des divagations de l'imagination de Lőrinc Parcen-Nagy, riche en figures lyriques, où les thèmes proustiens – souvenirs, rêverie et temps – apparaissent dans une harmonie poétique et sous une forme moderne, véritable réorchestration de la méthode du grand prédécesseur et stimulateur de Déry. Lőrinc assiste au procès de Vidovics : «L'unique rayon de soleil qui tombait obliquement par la fenêtre illuminait les poussières tournoyant autour de son axe, et les vibrations de ce cylindre lumineux criblèrent les murs gris d'une myriade d'étoiles minuscules, enjouées et impertinentes. De la dernière travée, où se trouvait Lőrinc, on voyait la lointaine tribune à travers ce brillant et impalpable cylindre ; les juges composaient un sombre triptyque aux proportions incroyablement réduites, avec des têtes et des mains d'une émouvante petitesse, comme des jouets finement ciselés ou les détails d'une vallée vue d'un sommet. Le bonheur inexplicable que Lőrinc éprouva soudain, aussi peu approprié à l'endroit et à l'occasion qu'eût été un menuet exécuté par la vieille horloge de la salle – ce sentiment d'étonnement et de satisfaction capiteux comme un parfum lui fit comprendre que la distance qui, en cet instant, le séparait de la tribune n'était pas spatiale, mais temporelle... Il contemplait le cylindre de

¹⁵⁷ «Les sentiments élevés traduisent l'importance, du point de vue de notre vie, d'un événement, d'une situation, d'un objet, d'un élément ou, plus simplement : leur rapport à la personnalité humaine.» *Lajos Kardos*: *Általános pszichológia* (Psychologie générale). Budapest, Tankönyvkiadó, 1964 ; p. 200. — Il va sans dire que le rapport du moi du poète et d'une situation humaine ne se réduit pas aux sentiments ; il contient une grande quantité de réactions intellectuelles, morales ou autres, concernant le comportement humain.

poussière, ses astres étincelants, leur ronde autour du rayon de soleil qui accomplissait cette envoûtante métamorphose à la fois réelle et imaginaire; il avait le recueillement de la sérénité de l'enfant qu'il était quinze ans plus tôt. Il vivait alors avec ses parents dans un appartement de la rue Rottenbiller et le dimanche, après la grasse matinée, il entraînait dans la salle à manger où le ménage avait été fait à fond; à la vue des rayons de lumière passant par l'ouverture des rideaux de velours rouge et des poussières qu'ils faisaient danser, il poussait des cris d'émerveillement. . . Il ignorait et ne cherchait pas à savoir comment ce cylindre venu de la rue Rottenbiller avait échoué directement dans la salle d'audience; il contemplait avec délectation la distance qu'il avait creusée entre le prétoire et lui, distance insaisissable, mais bourdonnante et sensible, qui s'étendait devant lui comme un beau paysage. Il savait qu'en se renversant sur son siège, immobile et attentif à ne pas effaroucher par un regard trop intense la vision hypersensible de sa réalité intérieure, il verrait le paysage se mettre à jouer tout seul, élevant tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre de ses sommets un moment quelconque de son passé comme le col d'un cygne.»¹⁵⁸

* *
 *
 *

A propos de ce qui vient d'être dit, il convient de faire deux remarques. Bien que nous voyions dans la transformation réaliste moderne de la méthode proustienne un chemin praticable et utile, du point de vue de l'art, du développement de la littérature mondiale et de la culture, rien n'est plus éloigné de notre pensée – ce que prouvent, d'ailleurs, les parallélismes analysés – que de vouloir nier la grande importance littéraire de Proust. En effet, cette étude comparative n'a point pour but de démontrer la supériorité de Déry sur Proust. Dans notre pensée, elle est censée militer pour cette forme, réaliste et moderne, dans laquelle le réalisme traditionnel et les procédés artistiques nés de sa décomposition et exprimant authentiquement la nouvelle expérience de la réalité d'une nouvelle époque historique, s'unissent en une synthèse, et qui est représentée par des créateurs aussi différents les uns des autres, pour leur vision du monde et pour leur art, que Thomas Mann, Béla Bartók, Tibor Déry ou Jorge Semprun.

D'autre part, il convient de souligner que cette étude ne se propose pas de broser un tableau complet de l'oeuvre de Déry; elle se borne à montrer la nature du rapport de Proust et de Déry. C'est pourquoi nous n'y parlons des oeuvres antérieures et postérieures à *la Phrase inachevée* qu'à titre de comparaison, pour faire voir que *la Phrase inachevée* se situe, dans l'oeuvre de Déry, au point de rencontre des oeuvres, plutôt abstraites et subjectives, de la première période et de celles, plus concrètes et plus objectives, mais se rattachant déjà à ces dernières, de la dernière période de sa carrière. La forme et le contenu

¹⁵⁸ Tibor Déry: *La Phrase inachevée*, pp. 242-243.

des oeuvres postérieures à *la Phrase inachevée* offrent naturellement la même variété que les périodes où se déroule leur action. Mais cela ne touche en rien le rapport Proust-Déry. Cette étude ne s'étend pas sur les aspirations récentes, plus abstraites et plus subjectives, qui, au cours de ces dernières années, ont fait leur apparition dans la conception et dans l'art de Déry, mêlées à des tendances réalistes; ces aspirations ne se présentent en effet pas sous la forme proustienne, malgré le rôle accru des souvenirs, des rêves, des visions, de la désillusion et du temps. Si nous attirons tout de même l'attention à ce nouveau cycle évolutif de la carrière de Déry, c'est que l'auteur de cette étude ne voudrait pas que le lecteur crût que les oeuvres analysées représentent le dernier mot de l'auteur. La Phrase – l'oeuvre de l'écrivain – est encore inachevée.

III. JORGE SEMPRUN

1. Réminiscences proustiennes dans le *Grand Voyage*

La renommée s'est emparée du nom de Jorge Semprun après la parution de son roman intitulé *le Grand Voyage*. Traduit en même temps en quinze langues, le livre de l'écrivain communiste né dans une famille de gentilshommes espagnols a vu le jour en 1963, et a obtenu la même année le prix Formentor, décerné par onze éditeurs. La critique lui a fait un accueil que ne rencontrent, en général, que les ouvrages les plus importants.

Récit de la déportation de l'auteur à Buchenwald, *le Grand Voyage* s'épanouit peu à peu en une véritable autobiographie. Après avoir vécu les bouleversements qui accompagnaient la guerre civile d'Espagne, Semprun se réfugia en France en 1939, où il lutta, aux côtés des maquisards, contre les fascistes allemands. Arrêté par la Gestapo, en 1943, il fut incarcéré dans la prison d'Auxerre, puis envoyé dans le camp de concentration de Compiègne, pour être finalement expédié à Buchenwald. Entassé, avec cent vingt autres déportés, dans un wagon à bestiaux, il fit «le grand voyage» qui dura quatre jours et cinq nuits. Semprun écrit l'histoire de ce voyage immédiatement après sa libération du camp (1945), mais il ne l'a publiée qu'après l'avoir couvée, remaniée pendant seize ans.

Le Grand Voyage nous révèle un écrivain révolutionnaire conscient de ses devoirs de militant, passionné, d'humeur enjouée, persévérant, abondamment nourri de Kant, Hegel, Marx, Engels et Lukács, qui, pendant le voyage vers le camp de la mort, reconstruit dans sa mémoire l'action de *Swann*, et dont chaque ligne trahit l'influence proustienne. Comment Proust et Semprun peuvent-ils harmoniser ?

Dans *le Grand Voyage*, les références directes à Proust sont fréquentes. La première commence par l'évocation de l'action de *Swann* pour aboutir au problème de la décadence. «J'ai passé ma première nuit de voyage à reconstruire dans ma mémoire le côté de chez Swann et c'était un excellent exercice d'abstraction. Moi aussi, je me suis longtemps couché de bonne heure, il faut dire. J'ai imaginé ce bruit ferrugineux de la sonnette, dans le jardin, les soirs où Swann venait dîner. J'ai revu dans la mémoire les couleurs du vitrail, dans

l'église du village. Et cette haie d'aubépines, seigneur, cette haie d'aubépines était aussi mon enfance. J'ai passé la première nuit de voyage à reconstruire dans ma mémoire le côté de chez Swann et à me rappeler mon enfance. Je me suis demandé s'il n'y avait rien dans mon enfance qui soit comparable à cette phrase de la sonate de Vinteuil. J'étais désolé, mais il n'y avait rien. Aujourd'hui, en forçant un peu les choses, je pense qu'il y aurait quelque chose de comparable à cette phrase de la sonate de Vinteuil, à ce déchirement de *Some of these days* pour Antoine Roquentin. Aujourd'hui, il y aurait cette phrase de *Summertime*, de Sidney Bechet, tout au début de *Summertime*. Aujourd'hui, il y aurait aussi ce moment incroyable, dans cette vieille chanson de mon pays. C'est une chanson dont les paroles, à peu près traduites, diraient ceci: „Je passe des ponts, passe des rivières, toujours je te trouve lavant, les couleurs de ton visage l'eau claire va les emportant”, et c'est après ces paroles que prend son vol la phrase musicale dont je parle, si pure, si déchirante de pureté. Mais au cours de la première nuit de voyage, je n'ai rien trouvé dans ma mémoire qui puisse se comparer à la sonate de Vinteuil. Plus tard, des années plus tard, Juan m'a ramené de Paris les trois petits volumes de la *Pléiade*, reliés en peau havane. J'avais dû lui parler de ce livre. 'Tu t'es ruiné', lui ai-je dit. 'Ce n'est pas ça', a-t-il dit, 'mais tu as des goûts décadents'.»¹

Le problème ne sera pas tranché; du point de vue de l'action politique immédiate, il n'a d'ailleurs aucune importance dans le moment donné. Son importance n'en est pourtant pas moins grande du point de vue de l'appréciation que nous devons donner du roman de Semprun. Mais disons tout de suite que l'attrance que Semprun éprouve pour Proust n'a rien à faire avec la décadence. Non seulement à cause de l'ambivalence – déjà analysée – de l'art proustien. Ni parce que, bien que ce soit Semprun qui écrit cette phrase sur la décadence, c'est un de ses personnages, Juan, qui la prononce, ou bien parce qu'il parle du problème sur un ton enjoué, ironique, comme pour s'en délivrer. L'élément concluant qui nous permet de trancher la question est que Semprun ne manque jamais, chaque fois qu'il emprunte des motifs à Proust, d'imprimer à ces motifs comme un changement de direction en les intégrant de façon originale parmi les lignes de force d'une autre vision du monde, d'une autre attitude, d'autres expériences personnelles, pour les transformer en éléments inséparables de la vision moderne, réaliste, socialiste, qu'il a du monde. La reconstruction en mémoire de l'action plutôt relâchée de *Swann* n'est autre, dans la situation donnée, que la lutte contre la capitulation morale, l'énerve-ment; l'évocation de Proust, de Sartre (puis, plus tard, de Faulkner) est la concentration des énergies intellectuelles et spirituelles qui facilitent la résistance.

La fréquence des réminiscences prouve que les allusions directes à Proust

¹ *Jorge Semprun: Le Grand Voyage*, p. 74.

ne sont point dues au hasard. La deuxième apparition du thème évoque une interminable nuit blanche qui «n'en finissait pas», «comme n'en finissaient pas les nuits d'enfance à guetter le bruit de l'ascenseur qui annoncerait le retour des parents, à guetter les conversations dans le jardin lorsque Swann venait dîner... Je me retournais dans mon lit, vaguement angoissé. La nuit n'en finirait jamais, l'ascenseur ne s'arrêtait pas à notre étage, et je guettais le départ de Swann, qui s'attardait à bavarder dans le jardin.»²

Nous y voyons Semprun s'identifier directement au Marcel des premières pages du roman de Proust. Mais l'identification momentanée des deux personnages, présentés d'ailleurs chacun dans une situation réelle, comporte en même temps une distinction. Marcel, comme Semprun, tourne et se retourne dans son lit, entre l'état de veille et le rêve, pendant une interminable nuit tourmentée. La différence est que Marcel est tourmenté par sa nervosité et sa maladie, tandis que Semprun souffre à cause du wagon qui l'emmène vers le camp de la mort avec ses cent dix-neuf autres voyageurs debout, affamés, assoiffés. Sa situation fait resurgir, en Marcel comme en Semprun, une situation identique. Marcel se retrouve tout d'un coup dans la chambre à coucher de son enfance passée à Combray et il se prépare à composer, à partir de ses expériences de Combray, une oeuvre susceptible de justifier son existence en face de la vie et contre elle. Semprun, lui, revoit la chambre d'hôtel d'Eisenach qu'il est allé retrouver après sa libération du camp, et dans laquelle il se prépare à la conquête de sa place future dans le monde. (Le processus au bout duquel il deviendra écrivain ne constitue qu'un élément de cette lutte.) La guerre de son enfance terminée, voici que commence celle de l'âge ingrat. Il ne peut trouver le repos parmi les monceaux de livres que pour un instant. C'est dans cette chambre d'hôtel allemande qu'il se laisse aller à la songerie, en compagnie de Marcel dont le regard est rivé sur Swann, mais c'est justement ici qu'il arrive à se rendre compte de la réalité de sa situation: «Je riaais tout bas de moi-même, avec une allègre lucidité, au fur et à mesure que je découvrais les lieux communs, les pièces abstraites et littéraires de mon insomnie peuplée de rêves.»³

Le *leitmotiv* de l'ouverture de *A la recherche du Temps perdu* retentit pour une troisième fois aussi, mais, cette fois, il est moins facile à discerner, l'auteur ne nommant ni Marcel ni Swann, et le tout étant orchestré à la Semprun. Des années après être revenu du grand voyage, Semprun va retrouver la maison et le jardin de Saint-Prix, un des lieux où s'est déroulée son enfance. Cette fois aussi, l'insomnie s'accompagne d'une scène dans le jardin. «Je venais de traverser la forêt, dans le soleil levant, avec toute la fatigue sur mes épaules d'une nuit blanche, d'une nuit gâchée. J'avais laissé les autres dans la grande pièce où tournaient sans arrêt les mêmes disques de jazz, et j'avais marché dans la forêt, longuement, avant de redescendre vers Saint-Prix. Sur la place, la maison

² *Id.*: *ibid.*, pp. 87, 88.

³ *Id.*: *ibid.*, p. 88.

avait été ravalée, récemment. La porte était entrouverte et j'ai traversé la pelouse, en frissonnant sous le soleil du printemps, après cette nuit blanche. Le désir m'était venu, dans la forêt, pendant que je marchais longuement dans la forêt, d'entendre de nouveau le bruit que faisait la cloche du potager. J'ai ouvert et fermé plusieurs fois la porte du potager, pour entendre ce bruit dont je me souvenais, ce bruit oxydé, ferrugineux, de la petite cloche que le battant de la porte vient heurter.»⁴ Près d'une vieille cabane où on serre le bois de chauffage, il aperçoit une femme. Il la reconnaît: c'est elle qui, en 1941 ou 1942, s'est adressée à lui pour demander «comment aller vers la gare Montparnasse». Il était très fier que cette femme au regard hagard eût assez de confiance en lui pour oser lui demander secours. Or, revenue d'Auschwitz, elle ne le reconnaît plus. Pour elle aussi, le bruit de la cloche du potager est un souvenir qui remonte aux temps d'avant la déportation, mais Semprun a beau vouloir partager avec elle ce souvenir commun, elle se renferme sur elle-même; du camp de concentration, elle est revenue avec une âme figée dans la mort, emmurée dans sa solitude. Le bruit ferrugineux de la cloche du potager est donc – c'est à ce point du récit que nous l'apprenons – un souvenir d'enfance non seulement de Marcel mais aussi de Semprun. C'est pourquoi les deux souvenirs s'unissent dans une harmonie si naturelle.

Cependant, pour Marcel, le tintement de la cloche était le thème de la solitude; de la solitude parfaite, lorsqu'il annonçait l'arrivée de Swann parce qu'alors, sa mère ne montait pas dans sa chambre le soir, pour l'embrasser avant de s'endormir; et de la solitude à deux, lorsqu'il lui annonçait le départ de Swann, parce qu'alors, sa mère ne manquait jamais d'aller le voir. Pour Semprun, par contre, le bruit de la cloche est un souvenir qui doit être partagé, où résonnent la volonté d'aider et la solidarité humaine, c'est le motif, non de l'isolement, mais du déploiement de son être, non de la volonté de se renfermer sur soi-même, mais de l'ouverture, de l'éclosion.

Et, enfin: bien qu'il ne remonte pas directement à Proust, le pain noir dans lequel Semprun mord deux ans après la fin des hostilités, à Ascona, évoque pourtant le thème de la madeleine de Proust. «Nous avons parlé de choses et d'autres, on s'entendait bien, et Catherine nous a demandé de venir à table. Elle avait prévu un dîner à la russe, et c'est ainsi que j'ai eu à la main, tout à coup, une tranche de pain noir, et j'ai mordu dedans, d'une façon machinale, tout en poursuivant la conversation. Alors, ce goût de pain noir, un peu acide, cette lente mastication du pain noir, grumeleux, ont fait revivre en moi,

⁴ *Id.*: *ibid.*, p. 94. Deux autres leitmotifs caractéristiques du roman: la dernière phrase prononcée par un vieillard agonisant: «Vous vous rendez compte?» et le cri de détresse du gars de Semur, sentant venir sa mort: «Ne me laisse pas, vieux». Tous les deux servent à assurer l'unité de la composition et mettent en relief l'action principale sur le plan objectif aussi bien que sur le plan affectif. Mais tout en servant la composition, ils ne constituent pas un élément de construction. La forme artistique du *Grand Voyage* découle logiquement du message. En quelque sorte, la plainte du vieillard ramène jusqu'à ses racines, remet à sa place, délimite et dépasse l'irrationalisme qui, dans le roman décadent, devient lui-même le message et détermine la forme.

brutalement, ces instants merveilleux où l'on mangeait notre ration de pain, au camp, où l'on dévorait longuement, avec des ruses d'Indien, pour que cela dure, les minuscules carrés de pain humide et sableux que l'on découpait dans la ration de la journée. Je suis resté immobile, le bras en l'air, avec ma tartine de bon pain noir, un peu acide, à la main, et mon coeur battait follement. Catherine m'a demandé ce que j'avais. Je n'avais rien, comme ça, une pensée, aucun rapport, je ne pouvais quand-même pas lui dire que j'étais en train de mourir, en train de défaillir de faim, très loin d'eux, très loin du feu de bois des paroles que nous prononcions, sous la neige de Thuringe, au milieu des grands hêtres où soufflaient les rafales de l'hiver.»⁵

Entre ces deux motifs semblables, il y a la même différence que celle qui existe entre la madeleine, courte et dodue, rainurée comme si elle avait été moulée dans la valve d'une coquille de Saint-Jacques, sucrée, amollie dans le thé, et la ration de pain noir coupé en minuscules carrés, humide et sableux; ou entre l'extase faisant revivre l'enfance, coupant tout contact avec le temps et s'affranchissant de la nature de l'objet, source de la jouissance, et la joie âpre, aiguë, insatiable de l'instant où l'on distribuait leur maigre ration quotidienne aux déportés.

2. Réinterprétation de la forme proustienne dans le *Grand Voyage*

a) Temps

Les contacts de Semprun avec Proust sur le plan artistique ne se bornent pas au témoignage des références directes. Ils se manifestent en effet de manière indirecte également, en premier lieu dans la manière dont Semprun représente le temps.

Comme Proust, Semprun ne se contente pas non plus de distinguer le temps subjectif du temps objectif, le temps vécu du temps mesurable; il les oppose l'un à l'autre. Dès la première page du *Grand Voyage*, nous tombons sur un exemple. Semprun essaie de compter les jours passés dans le wagon, mais le résultat auquel il aboutit n'est jamais le même; il a dû mal compter ou, alors, il y a des jours qui se sont changés en nuits. Et lorsque le silence mortel et sourd de la nuit tombe sur les voyageurs, ils ont l'impression que cela ne finira jamais. «Quelle heure peut-il être? – dit une voix derrière nous. Personne ne répond, puisque personne ne sait l'heure qu'il peut être. C'est la nuit, simplement. La nuit dont on ne voit pas le bout. D'ailleurs, en ce moment, la nuit n'a pas de bout, elle est réellement éternelle, elle s'est installée à jamais dans son être nuit sans fin. Même si nous avons pu garder nos montres, même

⁵ *Id.*: *ibid.*, pp. 126–127.

si les SS n'avaient pas pris toutes nos montres, même si nous pouvions voir l'heure qu'il est, je me demande si cette heure aurait une signification concrète. Peut-être ne serait-ce qu'une référence abstraite au monde extérieur, où le temps passe réellement, où il a sa densité propre, sa durée. Mais pour nous, cette nuit, vraiment, dans le wagon, n'est qu'ombre sourde, nuit détachée de tout ce qui n'est pas la nuit.»⁶

Mais l'opposition du temps subjectif et du temps objectif prend chez Semprun un autre sens que chez Proust. Elle-même est la conséquence de la situation évoquée, de la réalité du wagon. Le temps subjectif n'est pas une expérience personnelle, mais l'expérience historique commune d'un groupe humain socialement déterminé. Contrairement à Proust, qui s'efforce de se détacher volontairement du temps, Semprun redouble d'efforts mentaux pour évaluer le temps réel, afin de se rendre maître du chaos d'un temps apparemment inarticulé. Le bonheur du soulagement n'est pas le résultat de la métamorphose, comme par enchantement, du temps réel en temps vécu, mais du retour du temps vécu dans le temps réel. «Le train siffle deux fois et repart, brutalement. – Oh vieux, regarde, vieux, dit le gars de Semur, tout excité. – Je regarde et c'est l'aube. C'est une frange grisâtre, à l'horizon, et qui s'élargit. C'est l'aube, une nuit de gagnée, une nuit de moins de ce voyage. Cette nuit n'en finissait pas, en vérité, elle n'avait pas de fin prévisible. L'aube éclate en nous, ce n'est encore qu'une mince bande grisâtre d'horizon, mais rien ne pourra plus arrêter son déploiement. L'aube se déploie d'elle-même, à partir de sa propre nuit, se déploie d'elle-même, vers son anéantissement rutilant. – 'Ça y est, vieux, ça y est', chante le gars de Semur. – Dans le wagon tout le monde se met à parler à la fois et le train roule.»⁷

Dans *le Grand Voyage*, le temps subjectif se rapporte au temps objectif, même s'il n'est pas immobile, même s'il galope. Descendu du train et acheminé vers le camp de Buchenwald, il semble à Semprun qu'«il y a des siècles, il a marché vers un camp, déjà, dans la forêt de Compiègne».⁸ Mais même à travers sa conscience confuse, troublée par l'exténuation extrême, il a comme un vague sentiment qu'«il faudrait faire un effort et compter les jours qui le séparent de cette marche dans la forêt de Compiègne...»⁹

La manière dont Semprun représente le temps touche celle de Proust non seulement dans la «mise en regard» du temps subjectif et du temps objectif, mais aussi dans le rejet de la simple succession des événements qui se déroulent dans le temps.

Le message que les deux écrivains nous communiquent se déploie sur un grand nombre de plans temporels. Quatre d'entre eux prennent un rôle parti-

⁶ *Id.*: *ibid.*, pp. 98–99.

⁷ *Id.*: *ibid.*, p. 99.

⁸ *Id.*: *ibid.*, p. 221.

⁹ *Ibid.* Cf.: p. 221.

culièrement important. Le premier plan est celui où se déroule l'action centrale. Le deuxième est celui où se meuvent les événements qui la précèdent, le troisième, celui des événements qui lui succèdent. Le quatrième plan naît du fait que ce n'est pas seulement le temps où se passent les événements racontés (superposés en trois couches) qui est important du point de vue artistique, mais aussi le temps de leur récit qui prend une signification particulière dans la mise en lumière des personnages, dans l'action, la composition et le genre de l'oeuvre. L'analyse de ces quatre plans temporels peut contribuer dans une grande mesure à serrer de plus près les ressemblances et les différences dans la conception du temps chez les deux écrivains.

Dans les deux romans, le premier plan incline dangereusement vers la mort. Dans le dernier chapitre du *Temps retrouvé*, Proust décrit et caractérise sans périphrases l'oeuvre destructrice du temps, porteur de mort. L'étape finale du grand voyage – action centrale du roman de Semprun – est un camp d'extermination nazi. «Nous avançons vers la quatrième nuit, le cinquième jour. Vers la cinquième nuit, le sixième jour. Mais c'est nous qui avançons? Nous sommes immobiles, entassés les uns sur les autres, c'est la nuit qui s'avance, la quatrième nuit, vers nos futurs cadavres immobiles.»¹⁰

La mort qui fait planer sa menace sur les personnages de Proust et de Semprun, est tout aussi différente que leur vie. Pour les figures les plus caractéristiques de l'élégant salon de Proust, la Mort est l'aboutissement fatal inintelligible, aveugle, revêtu d'un masque physiologique, de leur vie, vide de sens dans la plupart des cas. Pour les meilleurs des antifascistes du wagon décrit par Semprun, la mort est, par contre, la conséquence logique de leur vie pleine de sens, la punition fasciste de leur humanisme, témoignage tragique de leur liberté morale. Il va sans dire qu'il n'en est ainsi que pour les meilleurs, pour les plus conscients d'entre eux. Rien n'est, en effet, plus éloigné de Semprun que de vouloir créer des personnages qui défilent, la tête haute, gais et d'un pas assuré, vers l'anéantissement. Il y a parmi eux un vieux tout effaré pour qui le fascisme est une chose inconcevable; un traître qui, pour se sauver, dénoncerait même ses camarades se préparant à s'évader; puis, il y a le jeune paysan de Semur qui partage sans hésiter ses pommes avec ses camarades, et même son dentifrice désaltérant, mais pour qui le communiste allemand, du fait même qu'il est allemand, est aussi un boche suspect de fascisme, tandis qu'un fasciste français lui semble une chose impensable. Seuls les meilleurs d'entre eux se préoccupent du sort de tous leurs camarades, et seuls les plus conscients d'entre eux – tel le marxiste Semprun – voient la situation avec une clairvoyance raisonnée. Mais comme les autres sont aussi éclairés de la lumière qui leur vient de ces derniers, la mort perd son absurdité, et le soldat de l'armée fasciste reste finalement un prisonnier même s'il n'aime pas les SS, tandis que le résistant antifasciste, tout en étant effectivement un prisonnier, s'avère libre.

¹⁰ *Id.*: *ibid.*, p. 9.

Mais — et souligner ce fait équivaut à mettre en relief, une fois de plus, le réalisme de Semprun dépourvu de toute emphase —, c'est quand même le fasciste qui est «dehors», et l'antifasciste qui est «dedans»; c'est le fasciste qui menace de mort l'antifasciste, qui, lui, reste le menacé. Ni la pureté morale, ni la liberté historique ne font cesser la hantise affreuse et cruelle de la mort. Aussi différente que soit la signification de la mort pour les personnages de Proust et de Semprun, elle n'en comporte pas moins en elle la destruction de leur vie. Or, tous les deux trouvent si importante la marche macabre du temps — conçue d'ailleurs de façon différente par chacun d'eux — qu'ils la placent au centre même de leur roman. Néanmoins — par suite de leur attachement aux valeurs de la vie, interprétées différemment —, ni l'un ni l'autre ne peuvent se contenter d'explorer minutieusement, dans l'ordre chronologique, le plan temporel sur lequel l'action entraîne la vie vers l'anéantissement. Dans le cas de Proust, une autre circonstance vient aussi s'y ajouter; notamment, chez lui, la représentation complète, concrète de l'évolution sociale sous la forme d'un processus est contredite par sa philosophie, sa vision sociale du monde. C'est pourquoi Proust et Semprun se trouvent tous les deux obligés de monter d'autres plans temporels également.

Le deuxième de ces plans est, tant dans *A la recherche du Temps perdu* que dans *le Grand Voyage*, celui où se déroulent les événements antérieurs à l'action centrale. Étant, par rapport au temps présent des événements racontés, celui du passé, ce plan garde tant dans l'oeuvre de Proust que dans celle de Semprun, une certaine distance qui le sépare du présent non désiré. N'empêche que, malgré toute ressemblance, son rôle et son rapport au premier plan aussuement une signification contraire dans les deux romans.

Proust s'efforce de rendre ces deux plans indépendants l'un de l'autre. Bien que cette préoccupation ne soit, en dernière analyse, qu'une tendance du roman, entre tant d'autres, elle n'en saute pas moins aux yeux, surtout si nous la considérons sous son aspect social. En faisant revivre, au moyen d'un saut du présent vers le passé, l'enfance de Marcel au début de son roman, en exécutant une sorte de marche en arrière, le narrateur se meut dans un sens opposé au cours fatal des événements. Aux yeux de l'adulte, l'enfance est une oasis sombrée dans le passé, encore relativement libre des engagements et des obligations sociaux dont le nombre ne cesse de s'accroître plus tard, et qui respire la fraîcheur de la nature et des instincts. Lorsqu'il pénètre dans des couches plus profondément enfouies dans le passé que son enfance même, et qu'il raconte l'amour de Swann pour Odette, Proust pose, pour ainsi dire, les fondements de la représentation artistique de ces lois psychologiques dont il essaiera de justifier la validité intemporelle plus tard aussi, dans le récit de l'amour de Marcel pour Gilberte. Et chaque fois que c'est quelque stimulus physique présent qui fait ressurgir le passé, Marcel enserme ce moment dans l'illusion de l'intemporalité.

Semprun, lui, rattache étroitement l'un à l'autre ces deux plans temporels du point de vue social: pour lui, le présent est la conséquence tragiquement logique du passé. L'expérience qu'il a dans son enfance de la guerre civile d'Espagne, sa fuite en France où il est étiqueté «Espagnol rouge», les années d'apprentissage pendant lesquelles il se nourrit de philosophie en général, et de philosophie marxiste, la lutte dans le maquis contre les fascistes allemands, l'interrogatoire et la torture auxquels il est soumis, sont des faits assumés avec une passion restée entière, qui servent à préparer et à éclairer le présent «du dedans». Ce qui caractérise la conception et l'attitude de Semprun, n'est pas le fait que l'âge adulte cherche à se réfugier dans l'enfance, mais le fait que l'enfance se hâte vers l'âge adulte. Dans le wagon, il évoque une nuit de ses vacances d'autrefois, où, dans un village basque blotti au pied des pinèdes, il fut réveillé par la nouvelle, annoncée par le brusque embrasement des collines, de l'approche des troupes italiennes de Gambara. Les hommes qui, pour arrêter les blindés de Gambara, n'avaient que des fusils de chasse, des boîtes de conserve remplies de dynamite, et une barricade de sacs de sable, partirent à la rencontre des troupes ennemies, tandis que le petit Semprun dut s'enfuir: «s'écarter d'eux, les laisser derrière cette barricade inutile, face aux blindés de Gambara, c'était trancher les liens les plus essentiels, c'était s'engager sur la route de l'exil, on aurait voulu grandir de quelques années, tout à coup, pour rester avec eux, on s'est promis, confusément, dans un terrible désespoir enfantin, de combler ce retard, de rattraper ce temps perdu, de quelque façon que ce fût; mais on s'éloignait déjà, on partait à la dérive, dans le flot nocturne de cette foule glissant sur ses espadrilles au bruit rugueux sur l'asphalte de la route en corniche, au-dessus de la mer et des rumeurs du ressac; on s'éloignait, voilà, on était partis, il faudrait attendre des années, une longue nuit d'années trouées d'incendies, de coups de feu, avant de prendre sa place, de pouvoir tenir sa place, à côté d'autres hommes, les mêmes hommes, derrière d'autres barricades, les mêmes barricades, le même combat non encore terminé».¹¹ «Rattraper le temps perdu» signifie pour Proust se réfugier, pour se libérer des luttes du présent, dans l'enfance, le passé, la simultanéité éternelle, l'intemporalité. Pour Semprun, cela signifie le contraire: cesser de fuir, devenir capable de lutter, devenir homme et parvenir à un présent rempli de luttes.

Le troisième plan temporel, c'est l'écran sur lequel sont projetés les événements ultérieurs à la phase donnée de l'action centrale. Proust et Semprun essaient tous les deux de contrebalancer, à l'aide de l'évocation de l'avenir, un présent qui ne cesse d'être toujours plus dangereux et plus grave. Mais, dans *A la recherche du Temps perdu*, les références à l'avenir jouent un rôle tout à fait différent de celui qu'elles tiennent dans *le Grand Voyage*. Celles de l'oeuvre de Proust peuvent être considérées, dans leur majorité, comme des promesses, directes ou indirectes, de l'épanouissement et de l'accomplissement

¹¹ *Id.*: *ibid.*, pp. 201-202.

du destin et du talent artistique de Marcel.¹² *Le Temps perdu*, en tant qu'oeuvre littéraire, anticipe dans chaque moment de son action sur l'accomplissement du désir qu'a Marcel de pouvoir créer, lui aussi, comme par enchantement, une oeuvre littéraire. Dans ce sens, le roman déjà écrit constitue l'anticipation incessante du roman à écrire. L'action est, certes, entraînée vers la mort par le temps, mais l'art, tel que Proust le conçoit, triomphe et du temps destructeur, et de la mort, car il représente le bonheur de l'intemporalité, la joie de l'éternel présent, ou bien il fixe les ravages du Temps destructeur.

Les excursions de Semprun dans l'avenir sont d'une autre nature. Sa conception est trop réaliste pour qu'il ne se rende pas compte de l'illusion de l'intemporalité ou qu'il se contente de l'illusion, et trop concrète pour qu'il identifie le temps futur, réel, à la fatalité, généralisation abstraite du Temps destructeur et de la Mort. A ses yeux, la mort est un meurtre que les fascistes condamnés à mort par l'histoire perpètrent sur certaines personnes (ou sur certaines masses), ou qui peut également épargner d'autres. Dans *le Grand Voyage*, les références au temps à venir sont justement l'expression artistique de cette vérité historique concrète. La mort du gars de Semur et les montagnes de cadavres du camp d'extermination de Buchenwald font au même titre partie de l'avenir que la délivrance de Semprun et de ses camarades et la défaite et l'anéantissement des fascistes.

La différence profonde entre les deux perspectives humaines et artistiques se fait largement valoir dans la forme même de la représentation. Proust ne peut que suggérer l'avenir, puisqu'il est nécessairement contraint de réserver la révélation et la manifestation ultimes du talent artistique de Marcel pour la fin de son roman, tandis que Semprun, lui, peut effectivement peindre l'avenir, puisque celui-ci ne crève pas seulement l'abcès des horreurs, mais il lui apporte en même temps la libération humaine, réelle. Par conséquent, Semprun peut ajouter au présent — montré dans toute sa désolation — et sans enjoliver subjectivement la réalité, les couleurs, les saveurs, les sonorités, les images et les formes plus gaies de l'avenir: le camp tel qu'il le voit du dehors, après la Libération; la scène de ses souffrances et la grande place d'appel, radoucies en paysage; la première gorgée d'eau fraîche du puits du village; un air d'accordéon joué par un Russe, jaillissant d'une baraque, musique «fragile et puissante, ce frémissent des bouleaux dans le vent et des blés sur la plaine sans fin»;¹³ ces filles invraisemblables, vêtues d'un uniforme bleu, aux visages vivants sous leurs vrais cheveux, les jambes dans des bas de soie bien tirés, qui minaudent, jacassent et veulent visiter les curiosités du camp; Yves, aux cheveux bruns et aux yeux clairs, le bon Yves, la chanson sur les lèvres; les accrochages avec les SS qui se replient; le centre de rapatriement

¹² Cf.: Roger Shattuck: Proust's Binoculars. A Study of Memory, Time and Recognition in A la recherche du Temps perdu. New York, Random House, 1963; p. 75.

¹³ Semprun: ouvr. cit., p. 72.

installé dans l'hôtel d'Eisenach, et «les officiers américains mâchant leur gomme à mâcher... Les officiers anglais, solitaires, l'air ennuyé de se trouver sur le Continent, dans cette promiscuité. Les officiers français... se débrouillant très bien pour se faire comprendre par toutes ces filles d'origines diverses»¹⁴; Martine Dupuy, au corps souple, dont le «regard bleu est comme le rêve le plus ancien, mais son âme se limite au nord avec l'avenue de Neuilly, au sud avec le Trocadéro, à l'est avec l'avenue Kléber et à l'ouest avec la Muette»¹⁵, et qu'un officier français enlève à Semprun; le chemin du retour à l'arrière du camion bâché, sous un ciel plein d'arbres, les yeux pleins d'arbres et de feuilles vertes; le médecin qui constate, incrédule, que Semprun s'est tiré de ces deux années passées dans le camp sans rien avoir attrapé de grave et qui entre avec une telle ardeur professionnelle dans une longue explication médicale sur les séquelles prévisibles de la déportation que Semprun commence déjà à avoir honte d'être apparemment en si bon état; les trois mois de repos au bord du lac d'Ascona dont l'eau miroite sous le soleil, et le bistrot du quai où de belles femmes et des jeunes gens habillés de flanelle impeccable «parlaient plusieurs langues... et les voitures de sport klaxonnaient, en démarrant en trombe, parmi les rires, vers des joies fugaces».¹⁶

Le quatrième plan temporel provient, dans *A la recherche du Temps perdu* comme dans *le Grand Voyage*, de la mise en relief du moment de la naissance des deux romans. L'action de *A la recherche du Temps perdu* s'oriente a priori dans cette direction et dans le dernier chapitre, y arrive presque. L'action du *Grand Voyage* réussit parfois à y parvenir, sous forme d'anticipation, ce plan y apparaît donc réellement.¹⁷ Mais plus que ses apparitions directes dans les deux romans, sa manifestation indirecte est plus importante, le fait que ce plan temporel nous présente les trois plans de l'action — donc même le troisième, ultérieur au présent de l'action centrale — comme un souvenir.

Cet élément commun aux deux romans prend une signification différente dans chacun. Pour Proust — nous l'avons déjà vu lors de l'analyse de son esthétique —, le même événement, s'il est un souvenir du passé, s'il n'appartient pas au présent, gagne en intérêt du point de vue artistique. La forme reproductrice, comme cadre de l'action, facilite naturellement la remontée en surface des souvenirs spontanés si importants pour Marcel et, en général, elle baigne le roman dans le jour poétique de la subjectivité.

Mais comment déduire cette forme de la conception de Semprun? Et, surtout: n'aurait-il pas pu nous faire voir la perspective de l'avenir en racontant le retour à la maison après le voyage d'aller, donc, de la manière traditionnelle, en procédant dans l'ordre chronologique? La réponse ne serait pas com-

¹⁴ *Id.*: *ibid.*, p. 19.

¹⁵ *Id.*: *ibid.*, p. 84.

¹⁶ *Id.*: *ibid.*, p. 125.

¹⁷ *Id.*: *ibid.*, pp. 23, 163.

plète si nous nous contentions de souligner simplement que la note personnelle inhérente à tout acte d'évocation est importante pour Semprun également, puisque, malgré l'intérêt qu'il a pour tout le monde, le grand voyage était son affaire intimement personnelle à lui, l'expérience la plus douloureuse de sa vie. Une réponse plus complète nous sera donc fournie par l'analyse de la manière dont il conçoit son sujet. Au centre de son roman, il met le récit du voyage de Compiègne à Buchenwald. C'est ce cauchemar, devenant peu à peu insupportable, qu'il avance au premier plan de l'action. Cette condensation meurtrière de l'atmosphère est, du point de vue artistique, beaucoup plus concentrée et efficace que ne le serait une éventuelle description aussi naturaliste que possible des horreurs du camp. Avec cela, notons que ce n'est pas la catastrophe de l'humanité que Semprun voit dans sa déportation vers le camp de la mort, mais une entreprise odieuse du fascisme encore au pouvoir, que ce dernier devait inévitablement perpétrer dans des conditions historiques déterminées. Aussi veut-il nous montrer la perspective de la défaite du fascisme et de la libération des habitants du camp. Le thème est toujours concret. Il n'est certes pas possible de déduire la forme employée par Semprun du fait général de la déportation. Mais de la conception bien définie qui préside au contenu du roman, il n'en découle pas moins une forme, la forme choisie par lui, à savoir le récit à travers les réminiscences.

L'essence de la conception de Semprun est, en effet, la présentation *simultanée* du processus de la déportation, de son étouffante atmosphère physique, spirituelle et morale et de la perspective de la libération des survivants. La peinture du voyage et du retour à la maison permet à l'auteur d'éviter l'écueil du rapprochement physique des atrocités, de même que celui d'une description larmoyante de la libération, elle lui permet de porter son attention sur les réactions humaines provoquées par la situation extrême, typiques sous toutes leurs formes — bonnes ou mauvaises; en baignant dans les feux éblouissants de la libération des survivants les souffrances accrues de ceux qui sont promis à la mort, le narrateur éclaire son sujet du jour de la vérité historique. Pour réussir la description organiquement simultanée du voyage et du retour, du dépérissement et de la libération, il doit réduire le retour et la libération à l'état de souvenirs, changer en passé, par rapport au moment du récit, ce qui est ultérieur à l'instant présent, à savoir le voyage. C'est pourquoi il choisit pour forme l'évocation des souvenirs. De cette manière, il lui sera possible de montrer les différentes phases de l'action centrale dans la plénitude de leur objectivité effrayante et de broser en même temps leur tableau en perspective.

Cette perspective réagit également sur les méthodes de la représentation littéraire et sur l'action principale elle-même. De là, les personnages bien différenciés et bien caractérisés, la richesse des types dessinés avec des contours fermes. De là, également, la concentration dramatique et la progression de l'action dans des conditions qui pourraient être pourtant aussi bien les exemples

classiques des obstacles qui ralentissent et freinent l'action dans un certain type du roman du XX^e siècle, depuis les personnages voués à l'inaction jusqu'à la prédominance «mortelle» des choses. C'est également ce qui donne à l'auteur la possibilité d'éviter le danger d'une représentation extensive et d'une composition artificiellement échafaudée et permet à la méthode artistique intensive de se faire valoir. Et, finalement, c'est ce qui assure la continuité de l'action principale, le récit à jet continu, tout d'une haleine. Certes, Semprun ne s'en tient pas à l'ordre chronologique du récit; du premier plan temporel, il transpose continuellement son action sur le deuxième et le troisième et, ainsi, il emploie, pour peindre ses personnages et pour montrer les événements, le procédé périodique que Proust nomme, à propos du *Temps perdu*, vision télescopique, et qui, chez Roger Shattuck, a le nom «optique spatiale du temps».¹⁸ Mais lorsqu'il retourne vers le plan de l'action principale, Semprun ne manque jamais de veiller, finalement, à la continuité des événements d'importance humaine; et s'il renverse la succession des phases différentes du récit, il ne la rompt jamais. Et lorsqu'il s'écarte du plan primaire de l'action principale, il veille toujours à ce que les situations du deuxième plan des souvenirs répondent à la question épique *d'où?* et que celles du troisième plan, celui des anticipations, apportent la réponse à la question de savoir *où, dans quel sens?* C'est de cette façon que Semprun re-crée la continuité traditionnelle propre au genre épique, qu'il ne la brise pas comme Joyce, qu'il ne la relâche même pas comme Proust, qu'il la rend seulement plus moderne.

b) Mémoire

La peinture du temps est intimement liée au rôle particulier de l'acte de l'évocation tant dans *A la recherche du Temps perdu* que dans *le Grand Voyage*. Proust n'attache une véritable importance qu'aux souvenirs inconscients qui, des profondeurs du passé, surgissent spontanément, de façon inattendue. Semprun est aussi assailli par les souvenirs qui surgissent de l'oubli «avec la perfection polie des diamants que rien ne peut entamer».¹⁹ Il érige, lui aussi, en principe esthétique le caractère spontané du souvenir qui remonte involontairement à la surface: il souligne que, d'abord, il doit oublier le voyage pour pouvoir ensuite le raconter et, par là, il accentue non seulement le besoin qu'ont les expériences vécues de se préciser, de se décanter, mais aussi la nécessité de la spontanéité des résurrections.²⁰ Les souvenirs de Semprun facilitent eux-mêmes la délimitation des plans temporels du roman; ils servent même d'intermédiaires entre eux.

Mais avec cela, nous avons épuisé les ressemblances des souvenirs chez Proust et chez Semprun, ressemblances à travers lesquelles percent partout

¹⁸ Roger Shattuck: ouvr. cit., pp. 49, 51, 131.

¹⁹ Semprun: ouvr. cit., p. 126.

²⁰ *Id.*: *ibid.*, pp. 13, 180.

les différences. Tout d'abord, chez Semprun, le souvenir qui remonte en surface n'est jamais accompagné de la joie mystérieuse, de la béatitude d'une révélation. Le libre jeu des pensées naît naturellement, au cours du voyage, de l'état de conscience du romancier ballotté par le wagon; plus tard, chaque fois qu'il remontera au premier plan de la conscience, ce sera de façon inattendue, avec l'opiniâtreté d'une horrible expérience ineffaçable. Et autant Semprun, revenu du grand voyage, refuse de se complaire dans le rôle du «vieux combattant» qui tire sa vanité de ses souvenirs, autant il rejette l'idée de s'acquitter de son passé en se retranchant derrière un dédain confortable; le jaillissement spontané de ses souvenirs, en tant que forme d'art, met en relief le même entrelacement intime du passé et du présent, la présence naturelle du passé dans le présent, qu'accentuent également de nombreux éléments thématiques du roman.

Deuxièmement: Semprun distingue des souvenirs ramollissants et réconfortants, des souvenirs légers et graves. Ce n'est pas un miracle fascinant qu'il attend d'eux, il fait consciemment le tri. «C'est la nuit qui tombe, la quatrième nuit, qui réveille les fantômes. Dans la cohue noire du wagon, les types se retrouvent tout seuls, avec leur soif, leur fatigue, leur angoisse. Il s'est fait un silence lourd, coupé par quelques plaintes indistinctes, continues. Toutes, les nuits, c'est pareil. Plus tard, il y aura les cris affolés de ceux qui croient mourir. Des cris de cauchemar, qu'il faut arrêter par n'importe quel moyen. On secoue le type qui hurle, convulsé, bouche ouverte. On le gifle, au besoin. Mais à présent, c'est encore l'heure trouble des souvenirs. Ils remontent à la gorge, ils étouffent, ils ramollissent les volontés. Je chasse les souvenirs. J'ai vingt ans, j'emmerde les souvenirs. Il y a une autre méthode, aussi. C'est de profiter de ce voyage pour faire le tri. Faire le bilan des choses qui pèseront leur poids dans ta vie, de celles qui ne pèsent rien. Le train siffle dans la vallée de la Moselle, et je laisse s'envoler les souvenirs légers. J'ai vingt ans, je peux encore me permettre ce luxe de choisir dans ma vie les choses que je vais assumer et celles que je rejette. . . Ce qui pèse le plus dans ta vie, ce sont des êtres que tu as connus. J'ai compris ça cette nuit-là, une fois pour toutes. J'ai laissé s'envoler des choses légères, des souvenirs plaisants, mais qui ne concernaient que moi. Une pinède bleue, dans Guadarrama. Un rayon de soleil, dans la rue d'Ulm. Des choses légères, pleines d'un bonheur fugace mais absolu. Je dis bien, absolu. Mais ce qui pèse le plus dans ta vie, ce sont certains êtres que tu as connus.»²¹

Troisièmement: pour souligner le message idéologique que comporte son sujet, Semprun sait se servir sciemment, en vrai artiste, du fait même que la résurrection des souvenirs s'opère inconsciemment. Un de ces souvenirs lui fait revenir l'image de Hans, son ami allemand, féru de philosophie, qui s'est

²¹ *Id.*: *ibid.*, pp. 30-31.

refusé à accepter le destin inscrit dans son corps et sachant qu'il devait mourir, n'a pas voulu mourir pour la seule raison qu'il était Juif. Il s'est donc joint aux résistants français, et est mort en couvrant avec le feu de son fusil mitrailleur la retraite des gars du 'Tabou'. Immédiatement après ces souvenirs qui se rapportent à Hans, Semprun se souvient de Bloch, son ami des années d'école, qui a fait avec un orgueil autodestructeur son parti du fait que sa destinée était écrite à l'avance dans les livres des sages. Les deux souvenirs qui jaillissent spontanément permettent à Semprun de mettre directement face à face les deux types afin que le contraste idéologique ainsi né soit, non pas stérilement didactique, mais artistiquement suggestif.

Grâce à une telle confrontation directe, spontanée, les deux souvenirs dans lesquels Semprun nous montre le terrain où se sont déroulées les actions du 'Tabou' et l'emplacement du camp de Buchenwald, représentent une antithèse probante, d'une rare intensité artistique. Les lieux où, jadis, des vies humaines se jouaient, se perdent, dans tous les deux cas, dans le paysage. Mais dans le premier cas, il s'agit d'enterrement, dans le second, de libération. «Nous approchons du centre de la clairière, de l'endroit où se trouvaient les cabanes. Mais la forêt est en train d'effacer toute trace de cette vie d'il y a trois ans, de cette mort déjà ancienne. On distingue encore, sous les amas de terre remuée, des bouts de planches pourries, quelques morceaux de ferraille. Mais tout cela est en train de perdre son aspect humain, son apparence d'objets façonnés par l'homme pour des besoins humains. Ces planches sont en train de redevenir du bois, du bois pourri, c'est entendu, du bois mort, c'est visible, mais du bois échappé de nouveau à tout destin humain, revenu de nouveau dans le cycle des saisons, dans le cycle de la vie et de la mort végétatives. Cette ferraille, seul un effort d'attention permettrait d'y retrouver encore la forme d'une gamelle, d'un quart en fer blanc, d'une crosse mobile de mitrailleuse „Sten". Cette ferraille retourne au monde minéral, au processus d'échange avec le terreau où elle est enfouie. La forêt est en train d'effacer toute trace de cette vie ancienne, de cette mort déjà vieille, du 'Tabou'. Nous sommes là, à pousser du pied, sans raison apparente, à remuer du pied les vestiges de ce passé, que les hautes herbes effacent, que les fougères étreignent dans leurs bras multipliés et frissonnants.

Je me disais, il y a quelques semaines, je me disais que j'aimerais bien voir ça, les herbes et les buissons, les ronces et les racines, défonçant au cours des saisons, sous la pluie persistante de l'Ettersberg, sous la neige de l'hiver, sous le soleil de l'avril bref et bruissant, défonçant sans repos, obstinément, avec cette obstination démesurée des choses naturelles, parmi les craquements des bois disjoints, et l'émiettement poussiéreux du ciment qui éclaterait sous la poussée de la forêt de hêtres, sans trêve défonçant ce paysage humain sur le flanc de la colline, ce camp bâti par des hommes, les herbes et les racines recouvrant ce paysage du champ. S'effondreraient d'abord les baraques en

bois, celle du Grand Camp, d'un si joli vert, facilement confondues, noyées bientôt par la marée envahissante des herbes et des arbrisseaux, plus tard les blocks en ciment, à deux étages, et en tout dernier lieu, certainement, bien après tous les autres bâtiments, des années plus tard, demeurant debout le plus longtemps, comme le souvenir, ou bien le témoignage, le signe le plus particulier de cet ensemble, la cheminée carrée, massive, du crématoire, jusqu'au jour où les ronces et les racines auront vaincu aussi cette résistance farouche de la pierre et de la brique, cette obstinée résistance de la mort dressée au milieu des amas de buissons verts recouvrant ceci qui fut un camp d'extermination, et encore, peut-être, ces ombres de fumée dense, noire, zébrée de jaune, rôdant dans le paysage, cette odeur de chair brûlée tremblant encore sur ce paysage, alors que les derniers survivants, nous tous, depuis longtemps déjà nous aurions disparu, alors qu'il n'y aurait plus aucun souvenir réel de ceci, seulement des souvenirs de souvenirs, des récits de souvenirs rapportés par ceux qui jamais plus ne sauront vraiment (comme on *sait* l'acidité d'un citron, le laineux d'un tissu, la douceur d'une épaule) ce que tout ça, réellement, a été.»²²

La douleur sourde, la plainte et la douceur des hautes herbes et des fougères aux bras multipliés, frissonnant dans l'étreinte, la vivacité, intensifiée par la synesthésie, du soleil d'avril bref et bruissant, la marée envahissante des herbes et des arbrisseaux, les ombres de fumée dense, noire, zébrée de jaune, rôdant dans le paysage, l'impression effrayante de l'odeur de chair brûlée tremblant sur le paysage, la sensation directe, concrète, citée en comparaison, de l'acidité du citron, du laineux du tissu, de la douceur de l'épaule, la musique s'évanouissant dans le lointain des souvenirs des souvenirs révèlent en même temps comment, dans la vision réaliste moderne, empreinte de conscience marxiste, que Semprun a du monde, l'impressionnisme proustien devient un élément stylistique impressionniste, dans lequel la conscience s'unit à la sensation fraîche, torrentielle, des impressions directes.

Quatrièmement: en variant tour à tour et en interchangeant et rechangeant les plans temporels, les scènes et les points de vue, Semprun réussit, dans le récit de la dernière phase particulièrement critique du voyage, à recréer, à l'aide des souvenirs, cette ambiance de vertige paralysant, sans la nommer, qui caractérisait alors le désespoir tumultueux des voyageurs du wagon, et qui resurgit dans la mémoire de l'auteur arrivé à ce moment de son récit. Le wagon s'arrête. La scène fait un saut de deux ans en avant dans le temps, elle se transpose dans la Suisse italienne, à Ascona, puis, grâce aux souvenirs des tranches de pain noir de Catherine, elle se retrouve subitement dans le camp dominé par les fascistes, puis glisse dans le Limoges de l'après-guerre, où la jeunesse dorée se trémousse sur le rythme de *Tequila*, et le visage crispé d'une toute jeune fille, aux yeux fermés, lui fait entrevoir le symbole du désespoir, masque extatique de *Tequila*. La musique de *Tequila* évoque la mélodie

²² *Id.*: *ibid.*, pp. 188-190.

de *Star Dust* puisque toutes les deux représentent l'univers commun, désolant et désespéré de la solitude. Puis, la scène redevient de nouveau le camp, mais immédiatement après la libération, le camp où Yves avait créé un orchestre de jazz. Puis, nous sommes de nouveau à Ascona, ensuite dans la petite gare allemande où le train des déportés fait halte, et, à partir de ce moment, nous assistons à l'alternance, dans des périodes tout à fait brèves, se succédant dans un rythme accéléré, en contre-point, du souvenir du wagon qui stationne dans la petite gare allemande et de celui du bistrot d'Ascona; et ce n'est qu'après de nombreux détours dans le passé que le souvenir se fixe de nouveau dans le wagon.

Non seulement la scène du récit oscille d'un endroit à l'autre, d'un moment du présent dans l'avenir et dans le passé, mais le point de vue d'où le narrateur la voit change lui aussi, avec une incertitude nerveuse, hébétée, obsessionnelle, voltigeant, glissant, vibrant, oscillant, sautillant. Les scènes et les plans changeaient, auparavant aussi, avec une malléabilité leste sous le coup des souvenirs. Cependant, le lecteur savait toujours qu'il devait suivre ce mouvement agité depuis le wagon, celui des déportés de 1943, décrit seize ans après la libération. Passé et présent pouvaient être observés et évoqués d'un point d'Archimède, à savoir le temps présent de l'action principale. Mais cette fois-ci, ce point fixe quitte lui aussi le plan de l'action principale. Ce n'est, en effet, pas depuis le wagon arrêté à la gare de la petite ville allemande que Semprun évoque l'image d'Ascona, mais d'Ascona, le wagon: «A Ascona, deux ans plus tard, à peu près deux ans plus tard, je me suis souvenu de cette halte dans la gare provinciale, sous une pâle clarté d'hiver.»²³ Par conséquent, les changements de scène et de temps qui commencent à ce point du récit constituent en même temps des changements d'aspect, très fréquents dans *A la recherche du Temps perdu*, qui s'étalent sur des périodes relativement longues, et nous rappellent, dans une certaine mesure, les germes du surréalisme.

Mais Semprun, qui n'est pas impressionniste, est encore moins un surréaliste. Le changement du point de vue constitue un élément surréaliste isolé dans son oeuvre, qui exprime avec une réalité saisissante le vertige du voyageur harassé, fourbu, et de l'auteur assailli par les souvenirs dans une phase donnée de la mutation du sujet en action et au cours de l'évocation de cette phase donnée.

c) Rêve, vision

La nature des souvenirs et la structure générale du roman sont étroitement liées au rôle artistique des rêves, et des phénomènes s'y rattachant, dans *A la recherche du Temps perdu* et dans *le Grand Voyage*. Non seulement en ce sens que le souvenir constitue la matière première naturelle du rêve, et que, dans le roman-évoquant, le rêve se fixe sous forme de souvenir, mais aussi parce

²³ *Id.*: *ibid.*, p. 125.

que, de temps à autre, un élément onirique se glisse dans les souvenirs également et que, parfois, les rêves modelés psychologiquement et artistiquement ne sont pas, eux non plus, sans contenir des éléments qui ressemblent à des souvenirs. L'interaction du monde extérieur et du monde intérieur est observée par Semprun, à l'exemple de Proust, surtout «du dedans»; en cela, Semprun est secondé non seulement par les souvenirs, mais aussi, et dans une grande mesure, par les rêves et les rêveries.

En même temps, la clairvoyance et la conception de Semprun telle que nous l'avons décrite, ainsi que la réalité qui préside à l'action, aboutissent ensemble à des traits particuliers, personnels, dans le rendu des rêves, des rêveries, des monologues intérieurs, et aussi des visions obsessionnelles.

Du point de vue de l'analyse comparée de la manière dont Proust et Semprun décrivent les rêves, les plus instructifs sont les éléments qui apparaissent également dans *A la recherche du Temps perdu* et dans *le Grand Voyage*, mais dans des rôles différents.

Un de ces éléments est constitué, avant tout, par les divagations agitées entre le rêve et l'état de veille, le passage de l'un à l'autre. C'est par la longue description de cet état que Proust commence son roman et, plus tard aussi, il a volontiers recours à la présentation de ce processus. Semprun, lorsqu'il décrit le grand voyage, utilise ce procédé dans une mesure plus large que Proust lui-même. Mais ce qui, dans le cas de Proust, est la manifestation de son intérêt pour les secrets de l'âme, est imposé par la force des choses à l'auteur espagnol qui est, d'ailleurs, lui aussi, ouvert à tout ce qui se déroule dans l'âme humaine. Ce n'est pas l'irrationalité du demi-soleil qui l'attire; c'est la réalité du wagon ou s'entassent, pendant des jours, cent vingt personnes debout, affamés, assoiffés, qui le pousse à décrire les efforts impuissants, hébétés des voyageurs ballottés entre le rêve et l'état de veille. Ce ballotement sur les confins du rêve et de la veille est expliqué, en premier lieu, non pas par la nature des caractères, mais par celle de la situation dérivant du sujet.

Un autre élément de contact de la manière dont les rêves sont décrits dans les deux romans est l'exploitation artistique des «mauvais rêves». Proust décrit souvent des rêves troublés, obsessionnels. Dans la chambre à coucher de Marcel, l'attente angoissée du baiser d'adieu maternel rend pesantes les ombres. Les rêves où Swann voit Odette, Saint-Loup Rachel, Marcel Gilberte et Albertine, sont troublés par la jalousie; celui où Proust revoit sa grand-mère morte est assombri par la douleur qu'il éprouve de sa perte et le remords qui le tenaille pour l'avoir oubliée et par le désespoir causé par les défaillances du coeur. Le rêve après Rivebelle rend compte d'une série de punitions. Bergotte rêve une fois que son cocher le mord, puis, qu'il est pris d'un vertige soudain. Les deux rêves annoncent sa mort prochaine.

Décrit par Semprun, le monde ballotté entre la veille et le sommeil dans le wagon qui file vers le camp de la mort est encore plus obsessionnel, dans

ses sursauts comme dans ses éveils subjugués de torpeur. C'est le monde du «murmure angoissé», du «cauchemar», du «demi-sommeil de cauchemar»,²⁴ comme le panorama du camp devient aussi un «cauchemar cotonneux et coupant».²⁵

Néanmoins, le cauchemar évoqué par Semprun est d'une nature différente de l'angoisse décrite par Proust. Les rêves chaotiques, déprimés de Proust se nourrissent des expériences par excellence personnelles d'un homme hypersensible, exceptionnel, neurasthénique. Le cauchemar de Semprun traque des hommes absolument normaux dans une situation anormale bien déterminée, sous forme d'une expérience historique collective. Semprun ne cesse de souligner, de toutes les manières possibles que, pour les déportés, à certaines phases de leurs souffrances, le cauchemar, c'était la réalité elle-même. C'est ce qu'il exprime lorsqu'il nous fait sentir la coïncidence et la ressemblance de la réalité du cauchemar et du cauchemar de la réalité: «En fait, j'ai dû sommeiller, j'ai l'impression d'avoir fait des rêves. Ou bien des rêves se font tout seuls, autour de moi, et c'est la réalité de ce wagon que je crois rêver.»²⁶ C'est ce qu'il souligne lorsqu'il parle de «la réalité du cauchemar de ce voyage».²⁷ C'est également ce qu'il veut faire saisir en racontant l'histoire du vieux prisonnier polonais qui évoque, dans ses hallucinations, les cris de détresse des victimes jetées devant le train et revoit, dans une vision horrible, leur sang, jusqu'à ce que les Allemands ne le mettent en sang et ne l'assomment, c'est-à-dire, jusqu'à ce que le cauchemar ne devienne réalité. C'est ce qu'il écrit en racontant comment les SS faisaient la chasse à quinze enfants. «... Et les enfants couraient, avec leurs grandes casquettes à longue visière, enfoncées jusqu'aux oreilles, et leurs jambes bougeaient de façon maladroitement, à la fois saccadée et lente, comme au cinéma quand on projette de vieux films muets, comme dans le cauchemar où l'on court de toutes ses forces sans arriver à avancer d'un pas, et cette chose qui vous suit va vous rattraper, elle vous rattrape et vous vous réveillez avec des sueurs froides, et cette chose, cette meute de chiens et de SS qui courait derrière les enfants juifs eut bientôt englouti les plus faibles d'entre eux, ceux qui n'avaient que huit ans, peut-être, ceux qui n'avaient bientôt plus la force de bouger, qui étaient renversés, piétinés, matraqués par terre, et qui restaient étendus au long de l'avenue, jalonnant de leurs corps maigres, disloqués, la progression de cette chasse à courre, de cette meute qui déferlait sur eux.»²⁸

Il y a aussi une autre différence entre les deux sortes de rêves racontés par Proust et Semprun. Énérvé, Proust est porté à s'abandonner à ses rêves obsessionnels, tandis que Semprun lutte contre eux de toutes ses forces. Certes,

²⁴ *Id.*: *ibid.*, pp. 31, 34, 57, 92, 200, 204.

²⁵ *Id.*: *ibid.*, p. 154.

²⁶ *Id.*: *ibid.*, pp. 91-92.

²⁷ *Id.*: *ibid.*, p. 203.

²⁸ *Id.*: *ibid.*, pp. 165-166.

Proust lui-même emploie parfois le ton de l'ironie pour rendre compte de ses divagations angoissées en rêve, comme dans le cas de Léonie, qui vit enfermée entre quatre murs et qui, à sa grande frayeur, rêve que son mari mort, Octave, ressuscite et veut l'obliger à aller se promener tous les jours. Mais Proust atténue la rigueur de cette ironie en racontant un rêve du même genre de Marcel, rêve également désagréable, où il est attendu par son grand-père qui veut aller se promener; l'attitude critique à l'égard de ces sortes de rêves est sans cela très rare dans *A la recherche du Temps perdu*. D'autre part, Semprun ressent parfois lui aussi l'influence du caractère sinistre des cauchemars, mais son attitude n'en demeure pas moins celle du refus conscient.

Un autre élément semblable des rêves et des phénomènes psychiques s'y rattachant, décrits dans *A la recherche du Temps perdu* comme dans *le Grand Voyage*, est la mise en relief des impulsions qui les provoquent et des processus physiologiques qui les caractérisent. Des cuisses de Marcel, comme de la côte d'Adam, naît une femme; le mal de dent apparaît en rêve, selon l'expérience du narrateur, comme une jeune fille que nous essayons de retirer de l'eau deux cents fois de suite ou comme un vers de Molière que nous ne cessons de répéter; le coup de sonnette du coiffeur de Swann se change en tocsin à la fin du rêve où apparaît Odette, et les habitants couverts de brûlures se sauvent en courant de leurs maisons en flammes; en général, Proust se penche avec un intérêt particulier sur les différentes formes de sensation et les erreurs des sens provoquées par les impulsions venues du dehors, aux différents niveaux de profondeur de la pénétration dans l'univers de l'imagination meurtrie.

Semprun connaît aussi cette sorte de curiosité. Il raconte comment, dans son enfance, assis dans un salon de coiffure pour hommes, à La Haye, où le ronronnement de la tondeuse électrique, et aussi les absences qu'il éprouvait le projetaient dans «un engourdissement voisin de l'hébétude»,²⁹ il fixait son image dans la glace jusqu'à ce que son reflet dans la glace ne lui apparût cerné par une sorte de frange lumineuse qui l'isolait des autres reflets. L'image se détachait de la surface polie, avançant vers lui, ou bien reculant plus loin, au-delà de la glace; il sentait déjà la vibration de la tondeuse, non sur sa propre nuque, mais sur celle de son image, et même le frisson du fil du rasoir sur les pommettes et la nuque de son image reflétée dans la glace.³⁰

Cependant, les sensations et les hallucinations de cette sorte ont une autre fonction dans *le Grand Voyage* que dans *A la recherche du Temps perdu*. Pour Proust, elles sont particulièrement précieuses parce qu'en face de la réalité extérieure, elles révèlent une autre réalité, celle du dedans, qui renferme en elle, en le protégeant contre la première, celui qui les éprouve. Chez Semprun, les références à la réalité extérieure, ou à un de ses éléments, ne cessent de retenir l'attention pendant tout le processus de la présentation de ces formes

²⁹ *Id.*: *ibid.*, p. 123.

³⁰ *Id.*: *ibid.*, p. 123. Cf.: p. 69.

exceptionnelles de la sensation. Ainsi, le souvenir de l'hallucination dans le salon de coiffure lui est rappelé par les hallucinations tumultueuses provoquées par les douleurs et les souffrances vécues dans le wagon. «Depuis que le jour s'est levé, j'ai l'impression que mon corps va se briser en morceaux. Je sens chacun de ces morceaux, isolément, comme si mon corps n'était plus un tout. Les douleurs de mon corps s'éparpillent aux quatre coins de l'horizon... Aujourd'hui cependant, je n'ai pas besoin de jouer, douloureusement, à égaler autour de moi mes propres sensations corporelles, aujourd'hui, tous les morceaux brisés et piétinés de mon corps s'éparpillent aux quatre coins de l'horizon restreint du wagon. Il ne me reste plus, bien à moi, à l'intérieur de moi-même, que cette boule de feu, spongieuse et brûlante, quelque part derrière mes yeux, où semblent se répercuter, mollement parfois, et soudain d'une façon aiguë, toutes les douleurs qui me parviennent de mon corps brisé en morceaux éparpillés autour de moi.»³¹ A l'opposé de ce que nous voyons chez Proust, ici, la réalité, évoquée sous sa forme la plus concrète, ne joue pas simplement le rôle du facteur qui provoque la sensation, et à laquelle on s'est ensuite arraché, entraîné par le processus même de la sensation, mais elle est et demeure un facteur qui détermine directement chaque élançement de la sensation.

Pendant la torture qu'il subit, Semprun essaie de répéter l'expérience psychologique de ces hallucinations qu'il a faites dans le salon de coiffure, lorsqu'il était enfant. On l'a conduit vers un arbre, dans le jardin du Dr. Haas, le chef de la Gestapo, à côté du parterre de roses. On lui a passé une corde entre les menottes pour le suspendre ainsi à une branche; puis on a lâché le chien contre lui. «... j'ai regardé les roses à travers ce brouillard devant mes yeux. J'ai essayé d'oublier mon corps et les douleurs de mon corps, j'ai essayé d'irréaliser mon corps et toutes les sensations bouleversées de mon corps, en regardant les roses, en laissant mon regard se remplir de roses. Juste au moment où j'y arrivais, je me suis évanoui.»³² La volonté de s'arracher à la réalité extérieure, qu'il a en commun avec Proust, est ici manifeste. Mais à l'opposé de Proust, qui s'efforce de se rendre indépendant de l'entière réalité extérieure, Semprun, communiste et antifasciste qu'il est, oppose à la réalité anticommuniste et fasciste, le rempart biologique de la tenue morale, au nom d'une réalité meilleure. De là l'introduction — grotesque mais poétique — des roses dans l'image.

Chaque fois que Semprun se dégage de la réalité, il ne le fait que partiellement et de telle sorte qu'en même temps il puisse faire son choix, formuler un jugement de valeur. Lorsqu'il rêve de la vallée de la Moselle, il se détache de la réalité du wagon dans lequel les fascistes l'acheminent vers la mort, pour s'identifier à «cette douce, ombreuse et tendre, enneigée et brûlante

³¹ *Id.*: *ibid.*, pp. 122, 124.

³² *Id.*: *ibid.*, p. 159.

certitude de la Moselle», dont la réalité naturelle constitue pour lui une réalité humaine, sociale et historique: «C'est là que je me suis retrouvé, que je suis redevenu ce que je suis, ce que l'homme est, un être naturel, le résultat d'une longue histoire réelle de solidarité et de violences, d'échecs et de victoires humaines.»³³ C'est pourquoi les erreurs des sens, les visions et les hallucinations, les rêves et les rêvasseries ne rompent jamais les fils qui l'attachent à la réalité. A un endroit de son livre, où il montre combien un de ses amis est navré par la confrontation, de ses rêves sur une France radicalement régénérée après la guerre, avec la réalité, il dit: «Mais moi, les chocs avec la réalité m'ont toujours semblé prodigieusement excitants pour l'esprit.»³⁴

Cette manière de voir consciente de la réalité fait comprendre pourquoi, tout en montrant le bonheur, comme Proust, de ce flottement onirique momentané du présent, isolé du passé et de l'avenir, il en fait le principe de vie de quelqu'un d'autre que lui, par exemple de Sigrid, la belle Allemande, «qui posait pour des revues de mode», mais lui-même, il le dépasse et le condamne.³⁵

Et, enfin: un trait commun entre l'oeuvre de Proust et celle de Semprun est l'élaboration intime de la structure psychologique des rêves, des songeries, des rêvasseries, des moments visionnaires et des visions, des hallucinations. Dans *A la recherche du Temps perdu*, le résultat, l'aboutissement sont prêts dès le début, tandis que dans *le Grand Voyage*, ils constituent un processus qui s'épanouit, se réalise petit à petit. Le degré de construction psychologique du demi-sommeil, du rêve et des rêvasseries, représenté par la somnolence, le rêve plusieurs fois interrompu et les songeries de Marcel, sur lesquels s'ouvre le roman, ou bien la construction du rêve de Swann sur l'apparition d'Odette, rêve décrit au début du cycle, n'est jamais dépassé par Proust. Semprun, au contraire, remplit les rêves et visions racontés dans son roman d'éléments oniriques, visionnaires, à mesure que la progression de plus en plus irréaliste, mais toujours plus douloureusement réelle du grand voyage se réalise. Dans *le Grand Voyage*, le degré d'élaboration psychologique des rêves et des visions est parallèle à la montée de la fièvre de l'âme, du corps et de l'époque, il signale la faculté de résistance des caractères et suit l'action; la composition obéit à des règles sévères sans pour autant être rigoureuse,³⁶ elle sert l'unité de genre du roman psychologique et social moderne, influe sur le style également, et, en général, elle n'est pas un moment de la répétition extensive, mais de l'évolution intensive, dynamique.

Au début du roman, pour montrer l'irréalité de l'atmosphère onirique, de cauchemar, qui règne dans le wagon, Semprun se sert de la forme négative:

³³ *Id.*: *ibid.*, p. 70.

³⁴ *Id.*: *ibid.*, p. 114.

³⁵ *Id.*: *ibid.*, pp. 140-148.

³⁶ Sévère, sans être rigoureuse. Au degré donné de l'élaboration psychologique des rêves et des visions, apparaissent également des éléments caractéristiques du degré déjà dépassé, de même que certains éléments d'un degré ultérieur.

«Je ferme les yeux, je rouvre les yeux. Ce n'est pas un rêve.»³⁷ L'emploi de la négation confère un caractère d'incrédulité, d'hésitation à toute cette vision agitée, de mauvais rêve. «Le gars de Semur a sombré dans un sommeil peuplé de rêves. Il murmurait des choses que *je n'ai pas l'intention de répéter...* Le gars de Semur dormait debout, *dans un murmure angoissé.*»³⁸ L'angoisse devient de plus en plus générale, par moments, elle envahit tous les voyageurs du wagon. «Le wagon roule et le wagon est un bruissement rauque de plaintes, de cris étouffés, de conversations. Les corps entassés et ramollis par la nuit forment une gelée épaisse qui oscille brutalement à chaque tournant de la voie. Et puis, subitement, il y a de longs moments de silence pesant, comme si tout le monde semblait ensemble dans la solitude de l'angoisse, dans un demi-sommeil de cauchemar.»³⁹

Le cauchemar effleure Semprun aussi et c'est à ce moment que nous rencontrons le premier rêve court, un peu développé, fortement empreint encore des souvenirs et des impressions du milieu environnant. Le gars de Semur se plaint au narrateur: «Je rêve que je tombe, je n'arrête pas de tomber. — Moi aussi, je lui dis. — C'est vrai qu'on tombe, irrémédiablement. On tombe dans un puits, du haut d'une falaise, on tombe dans l'eau. Mais cette nuit-là, j'étais heureux de tomber à l'eau, de m'enfoncer dans la soie bruisante de l'eau, plein la bouche, plein les poumons. C'était l'eau sans fin, l'eau sans fond, la grande eau maternelle. Je me réveillais en sursaut, lorsque mon corps pliait et s'affalait, et c'était pire. Le wagon et la nuit dans le wagon étaient bien pires que le cauchemar.»⁴⁰

La chute, la falaise, l'eau du puits, la soie bruisante de l'eau qui emplit la bouche, les poumons, l'eau sans fin, sans fond, sont propres au cauchemar. La chute du haut de la falaise dans le puits exprime le vertige du sommeil soudain par des visions oniriques ayant la précision d'un film, qui rappellent en même temps le rêve, raconté tout à l'heure, du gars de Semur. La succession rythmique des pensées, entrecoupée de répétitions, heurtée, périodique, à la manière des ballades populaires écossaises ou sicules, est commandée, dans une certaine mesure, par le balancement cadencé du wagon et les pulsations du vertige.

Les voyageurs vivent le voyage de plus en plus comme un cauchemar. Par conséquent, les éléments oniriques s'accumulent dans la dernière phase du voyage; ils ne se réduisent plus à quelques instants obsessionnels, il se précipitent en avant, tourbillonnant, dans le déferlement sans rivages des associations libres du monologue intérieur. Lorsque le narrateur apprend d'un des déportés que son ami Hans a fait partie du groupe de couverture du

³⁷ *Semprun*: ouvr. cit., p. 12.

³⁸ *Id.*: *ibid.*, p. 31.

³⁹ *Id.*: *ibid.*, p. 57.

⁴⁰ *Id.*: *ibid.*, p. 92.

'Tabou' et qu'il a disparu sans laisser de traces, le sang lui monte à la tête; il est assailli par l'idée de la mort: «Dans la boule spongieuse qui se trouve derrière mon front, entre ma nuque douloureuse et mes tempes brûlantes, où résonnent tous les lancinements de mon corps qui se brise en mille morceaux de verre coupant, dans cette boule spongieuse dont je voudrais pouvoir tirer à pleines mains (ou bien plutôt avec des pinces délicates, une fois soulevée la plaque osseuse qui la recouvre) les filaments cotonneux, et peut-être striés de sang, qui doivent remplir toutes les cavités et qui m'empêchent d'y voir clair, qui m'embrument tout l'intérieur, ce qu'on appelle la conscience, dans cette boule spongieuse se fraie un chemin l'idée que peut-être ma mort n'arrivera pas à être quelque chose de vraiment réel, c'est-à-dire, quelque chose qui fasse partie de la vie de quelqu'un, au moins de quelqu'un. Peut-être la possibilité de ma mort comme quelque chose de réel me sera-t-elle refusée, même cette possibilité, et je cherche avec désespérance à qui je pourrais manquer, quelle vie je pourrais creuser, hanter, par mon absence, et je ne trouve pas, en ce moment précis je ne trouve pas, ma mort n'a pas de possibilité réelle, je ne pourrais même pas mourir, je ne pourrais que m'effacer, tout doucement me faire gommer de cette existence, il faudrait que Hans vive, que Michel vive, pour que je puisse avoir une mort réelle, qui morde sur le réel, pour que je ne m'évanouisse pas tout simplement dans la pénombre puante de ce wagon.»⁴¹

La logique et l'homogénéité toute moderne, sur le plan artistique, de la manière de Semprun se manifeste dans le fait que l'accroissement du nombre des éléments oniriques ne se produit pas uniquement sur le plan temporel de l'action principale, mais sur ceux des événements qui lui sont antérieurs ou ultérieurs, ainsi que sur celui de la composition de l'oeuvre. Les deuxième, troisième et quatrième plans se rapportent, comme nous l'avons vu, au premier; c'est à partir de celui-ci qu'il deviennent visibles et accessibles à l'introspection, et c'est par rapport à lui qu'ils représentent le passé et le futur proche et éloigné. Les différentes phases de ce passé et de cet avenir sont toujours liées au moment donné du présent de l'action principale. Or, en commençant par nommer de son vrai nom le cauchemar, le rêve parvient à se traduire au cours du récit des événements des deuxième, troisième et quatrième plans en monologue intérieur lorsque, pendant la dernière phase du voyage, le premier plan de l'action principale y parvient aussi. L'apparition du monologue intérieur sur le premier plan est justifiée par l'état d'âme créé pendant la dernière phase, critique, du voyage.⁴² Son apparition sur le deuxième plan s'explique par le fait que les événements décisifs, tragiques, qui se situent sur ce plan, sont évoqués dans l'anarchie particulièrement critique de la dernière phase de la déportation. Nous avons

⁴¹ *Id.*: *ibid.*, pp. 196-197.

⁴² *Id.*: *ibid.*, pp. 196-197.

nommé le monologue intérieur qui raconte l'arrestation de Semprun.⁴³ Son apparition sur le troisième plan trouve son explication dans le fait que, même après sa libération du camp, Semprun est bouleversé, pris de stupeur et de consternation, chaque fois qu'il est assailli par le souvenir d'une perte (ainsi, lorsqu'il va voir, après la fin des hostilités, la scène du massacre du 'Tabou', visite qui lui rappelle l'image du camp de Buchenwald).⁴⁴ L'établissement du monologue intérieur sur le quatrième plan s'explique ainsi: même seize ans après, le narrateur est assailli et bouleversé par les souvenirs – appartenant désormais au passé, et, par rapport au moment de l'action principale, à l'avenir également (telle l'évocation de la collection des abat-jour d'Ilse Koch faits avec de la peau humaine).⁴⁵

La pire période de la dernière phase, critique, du voyage dans le wagon des déportés est le cinquième soir. Dans les heures angoissantes qui se situent entre la conversation où il apprend la nouvelle de la mort de Hans et la nuit de Walpurgis qui lui succède, l'exacerbation de la crise arrache au narrateur la description la plus longue, la plus détaillée, la plus dramatique et la plus agitée qu'il nous fait d'un rêve dans son roman. Tous les plans temporels de l'action du *Grand Voyage*⁴⁶, présent, passé et avenir, expérience directe, souvenir et désir, expérience personnelle et histoire universelle, impressions acquises en Espagne, Hollande, France et Allemagne, sensations, sentiments, images-souvenirs et visions, impulsions de la volonté et efforts de la réflexion, tourbillonnent nostalgiques, douloureux et exaltés, dans les monologues intérieurs amoncelés par le rêve.⁴⁷

Cette architecture du rêve et des monologues intérieurs qui en rendent compte s'apparente à la structure des rêves, des demi-sommeils et des monologues intérieurs proustiens. Cette implantation du rêve dans les souvenirs, «le souvenir qui surgit spontanément»,⁴⁸ ainsi que la ressemblance de la naissance et de la fonction du rêve qui fait revivre spontanément le passé peuvent très bien être mises en parallèle avec la méthode de la rêverie-nourrie-de-souvenirs et du souvenir-nourri-de-rêves; Semprun lui-même emploie indifféremment les termes rêve ou souvenir pour désigner ses songes. L'image centrale du rêve et son théâtre, la librairie de Martinus Nijhoff à la Haye, était un «lieu calme et clos», «un des points autour desquels s'organisait mon univers enfantin, battu en brèche, de toutes parts, par les rumeurs grondantes du monde». ⁴⁹ L'évocation nostalgique de la zone protégée de l'enfance, sombrée dans le passé, est également un élément proustien, comme il s'agit également d'une référence à Proust

⁴³ *Id.*: *ibid.*, pp. 197-198.

⁴⁴ *Id.*: *ibid.*, pp. 188-190.

⁴⁵ *Id.*: *ibid.*, pp. 142-149.

⁴⁶ Ainsi, l'atmosphère onirique de la phase donnée du premier plan temporel s'étend aussi au quatrième plan. *Ouvr. cit.*, p. 198.

⁴⁷ *Semprun*: *ouvr. cit.*, pp. 198-204.

⁴⁸ *Id.*: *ibid.*, p. 203.

⁴⁹ *Id.*: *ibid.*, pp. 200-201.

lorsque Semprun s'efforce d'arracher son masque à l'heure du cinquième soir du voyage pour retrouver «le souvenir perdu de ces heures», ou lorsqu'il évoque l'enfant fuyant devant les blindés de Gambara, c'est-à-dire lui-même, qui «s'est promis... de rattraper ce temps perdu».⁵⁰ L'allusion à Vermeer van Delft et l'évocation du problème de l'authenticité de ses oeuvres, rappellent Swann qui, se préparant à consacrer une étude à Vermeer, veut se rendre à La Haye, à Dresde et en Brunswick pour prouver que *la Toilette de Diane* n'est pas de Nicolas Maes, mais de Vermeer. Comme Proust, Semprun essaie aussi d'interpréter son rêve.

Mais Semprun «réaccorde» chacun de ces motifs proustiens, il les transpose dans une toute autre tonalité; dans son oeuvre, la réminiscence proustienne retentit sur une autre corde, chargée d'un autre sens. La construction du rêve atteint le degré d'achèvement proustien dans une situation nettement délimitée, socialement caractérisée, dans le récit de la dernière phase du voyage et du roman, en exprimant la crise parvenue à son point extrême. Ce n'est pas contre la réalité collective, sociale que son souvenir et son rêve essaient de rejoindre une réalité individuelle, psychologique; ils lui rappellent les années d'apprentissage tranquilles de l'ancienne liberté pendant lesquelles il se préparait à la lutte future. Le vacarme tumultueux du monde signifie pour lui les hurlements à la radio, lors de l'Anschluss de Vienne, et, en général, le cliquetis d'armes du fascisme qui se prépare à la guerre mondiale. En cherchant le souvenir des «heures perdues» du cinquième soir, Semprun ne vise pas l'intemporel; il procède à une véritable épreuve de confrontation historique, et lorsqu'il s'efforce de rattraper le temps perdu, il crée, en se préparant à la lutte antifasciste, un contrepoint subtil à la nostalgie du lieu «calme et clos» du même rêve. La minutie avec laquelle ces pensées tournent autour du problème de la fausseté de certains tableaux de Vermeer explore le travail silencieux, énervé mais obstiné, convulsif, de la réflexion que provoquent ensemble la réalité psychique du rêve et la réalité physique, sociale, du wagon. L'interprétation qu'il donne du rêve ne souligne pas les éléments irrationnels, mais la cause rationnelle: «... entre la conversation avec le gars du 'Tabou' et la nuit de Walpurgis qui nous attendait...» (j'ai pu voir) «... le rêve ou le souvenir de ce lieu calme, aux odeurs d'encaustique (des livres, plein de rangées de livres) où je me réfugiais, où je fuyais la moiteur puante du wagon, ce grand silence au parfum de cire et de chêne, de chêne ciré, où je plongeais pour fuir le brouhaha sans cesse croissant du wagon, bientôt, la nuit tombée, atteignant son paroxysme. Je ne crois pas, au cours du voyage même, avoir identifié ce lieu calme, cet endroit de rêve... Plus tard, bien sûr, ce fut un jeu d'enfant, d'identifier ce rêve, ou ce souvenir, cette nostalgie brumeuse et claire, brillante et opaque à la fois au milieu du cauchemar très réel du wagon.»⁵¹

⁵⁰ *Id.*: *ibid.*, pp. 198, 202.

⁵¹ *Id.*: *ibid.*, pp. 199-200.

Combien Semprun agit consciemment, nous le voyons non seulement dans la description et l'interprétation, mais aussi dans la délimitation du rêve. Non seulement il nous montre le rêve dans une situation donnée, mais, surtout, il la délimite par un acte humain raisonnable, un acte reconnaissant l'essence de la situation et s'efforçant de mettre fin à sa réalité irrationnelle, cauchemardesque, inhumaine. L'acte dilué dans le rêve rentre dans le monde extérieur.

«„Les gars, il faut faire quelque chose”, dit cette voix derrière nous.»⁵² C'est la panique dans le wagon, des déportés s'évanouissant, il y en a qui s'effondrent et entraînent d'autres dans leur chute; tout cela s'accompagne d'un vacarme assourdissant, de cris de détresse. La panique se traduit par un monologue intérieur qui forme des méandres compliqués: le rétablissement de l'ordre est, par contre, raconté dans des phrases brèves, concises, raisonnables. «Dites, les gars, il faut m'aider, fait de nouveau le type... Il faut ranimer les gars qui s'évanouissent, les remettre debout... Il y aura des morts, sinon, des gars piétinés, d'autres qui vont étouffer... il faut me trouver des récipients, dit le type, d'une voix autoritaire, des boîtes de conserve vides, quelque chose.»⁵³ Le passage qui suit, est à la fois la partie la plus prosaïque et la plus poétique du roman. La panique est calmée à l'aide de compresses froides, faites avec des mouchoirs trempés dans de l'urine et glacés dans l'air froid de la nuit, et aussi par l'effet sédatif de l'activité à laquelle se livrent les plus forts parmi les déportés. «Nous ramassons ceux qui se sont effondrés, nous leur collons les mouchoirs humides et glacés sur le front, sur le visage, nous les rapprochons le plus possible de l'air frais de la nuit, ça les ranime. Le fait d'avoir une activité soutient les autres, ceux qui ne s'étaient pas encore trouvés mal, ça leur donne des forces, ça les calme. A partir de notre coin, ainsi, le calme gagne progressivement, s'étend vers le reste du wagon, en ondes concentriques.»⁵⁴

C'est à ce point du récit qu'on comprend comment Semprun peut réussir à raconter un voyage pendant lequel «il ne s'y est rien passé»,⁵⁵ d'une façon qui vous coupe le souffle. S'il existe dans cette «réalité du XX^e siècle» un moment où il «n'y a pas d'action», alors ce voyage debout vers le camp de la mort, avec ses voyageurs condamnés à l'immobilité, entassés les uns sur les autres, en est certainement un. L'acceptation de cette réalité comme une fatalité aboutit nécessairement à la léthargie alternant avec l'hystérie délirante. Ni sur l'une ni sur l'autre il n'est possible de construire une action propre au genre épique. Semprun ne glisse pas légèrement et irresponsablement sur la réalité du wagon; il nous montre la résignation silencieuse et la panique délirante. Mais sa conception épique, la manière dont il construit son action sont déterminées

⁵² *Id.*: *ibid.*, pp. 204–205.

⁵³ *Id.*: *ibid.*, p. 206.

⁵⁴ *Id.*: *ibid.*, p. 207.

⁵⁵ *Id.*: *ibid.*, p. 198.

par la résistance consciente, la mise en oeuvre des possibilités humaines que contient la situation donnée.

La dernière étape du grand voyage est la marche des déportés, au bord de l'éxténuation, jusqu'à l'entrée du camp, sous la pluie des coups de crosse, entre une haie de chiens montrant leurs dents, dans la lumière des projecteurs braqués sur eux, surveillés par les aigles hitlériennes dressées au haut des colonnes, ailes repliées, dans la nuit de neige. Les rêves du roman, épanouis à mesure que la crise augmente, se transforment ici au terme du voyage, devant la porte du camp de la mort, en une hallucination mêlée de visions. «Gérard se bat contre les faiblesses subites de son propre corps, en essayant de garder les yeux ouverts, de laisser ses yeux se remplir de cette lumière glacée sur ce paysage de neige, ces lampadaires tout au long de l'avenue monumentale, bordée de hautes colonnes de pierre surmontées par la violence hiératique des aigles hitlériennes, ce paysage démesuré où ne manque que la musique, noble et grave, de quelque opéra fabuleux. Gérard essaie de conserver la mémoire de tout ceci, tout en pensant d'une manière vague qu'il est dans le domaine des choses possibles que la mort prochaine de tous les spectateurs vienne effacer à tout jamais la mémoire de ce spectacle, ce qui serait dommage, il ne sait pas pourquoi, il faut remuer des tonnes de coton neigeux dans son cerveau, mais ce serait dommage, la certitude confuse de cette idée l'habite, et il lui semble bien, tout à coup, que cette musique noble et grave prend son envol, ample, serein, dans la nuit de janvier, il lui semble bien qu'ils en arrivent par là au bout du voyage, que c'est ainsi, en effet, parmi les vagues sonores de cette noble musique, sous la lumière glacée éclatant en gerbes mouvantes, qu'il faut quitter le monde des vivants, cette phrase toute faite tournoie vertigineusement dans les replis de son cerveau embué comme une vitre par les rafales d'une pluie rageuse, quitter le monde des vivants, quitter le monde des vivants.»⁵⁶

Gérard, c'est Semprun lui-même. Jusqu'ici, il a parlé à la première personne de ses propres sentiments, pensées, souvenirs, désirs. Mais ici, il commence à employer la troisième personne pour parler de celui qu'on conduit jusqu'au seuil du camp de la mort. Jusqu'ici, il a pu dire à bon droit: *moi*. Mais celui qui marche vers le camp de la mort, n'est que *lui*. Les deux personnages sont, l'un pour l'autre, comme la conscience vivante pour l'homme réduit en esclavage, ou l'âme vivante pour le cadavre.

«Quitter le monde des vivants», voilà la dernière phrase à la fois de l'hallucination et du roman. La perspective historique, la défaite du fascisme et l'avenir de ceux qui ont survécu au camp de la mort nous ont déjà été montrés par Semprun; mais le grand voyage, l'action principale du roman, touche à sa fin au seuil de la mort. C'est ainsi que l'architecture du roman prend ses proportions véritables.

⁵⁶ *Id.*: *ibid.*, pp. 233-234.

L'opéra au sujet mythologique dont Gérard croit entendre la musique, est sans doute une musique wagnérienne. Déjà la descente du wagon dans la gare du camp, parmi les bois de hêtres, les grands sapins, dans la clarté aveuglante des lampadaires et des projecteurs inondant de lueurs glacées le paysage de neige, la rumeur des chiens aboyants et des coups de crosse de fusil, constituent une harmonie sauvage, un spectacle que l'auteur qualifie de «wagnérien, frelaté». ⁵⁷ La marche vers l'entrée du camp est décrite dans des termes qui reviennent également dans l'hallucination, et auxquels s'associe l'idée des opéras de Wagner: le flot grossi de la marche de mort «déferlait maintenant, sur cette avenue d'opéra wagnérien, parmi ces hautes colonnes, sous le regard mort des aigles hitlériennes». ⁵⁸

Rien n'est plus éloigné de Semprun que d'identifier le wagnérisme au fascisme; mais l'écrivain n'en est pas moins conscient pour autant du fait que la mythologie de Wagner et celle des fascistes ne sont pas étrangères l'une à l'autre. Certes, dans le camp, ils entendront plus tard des concertos de Bach aussi, mais cela servira de contraste grotesque. Mais l'entrée dans le camp ne pourrait s'accompagner, ne serait-ce qu'en hallucination, d'une musique de Bach ou de Beethoven, la *Messe en si mineur* ou la *IX^e Symphonie*. Par contre, la musique wagnérienne qui retentit dans l'hallucination de Gérard, ne nous fait point cette impression étrange; tout au plus s'agit-il d'une pointe d'ironie à l'adresse de son envol, à sa noblesse et à sa gravité. La ressemblance comme la différence sont signalées avec précision; Semprun parle, en effet, du «côté wagnérien, frelaté» de l'accueil qu'on leur fait.

Le rapport qui existe entre l'agression prussienne et la musique wagnérienne est déjà relevé par Proust, lorsqu'il compare le raid des Zeppelins de la première guerre mondiale à la chevauchée des walkyries, qui procurent à Saint-Loup un plaisir «wagnérien». Pacifiste, Proust n'est d'accord qu'à contre-cœur, avec l'opinion de Saint-Loup: sur le sol de l'indifférence morale, le beau et le mal se rapprochent dangereusement, et les fleurs belliqueuses du mal y éclosent également. ⁵⁹

La musique wagnérienne de l'hallucination sur laquelle se termine, comme sur un accord final, le roman de Semprun, pose le problème de la conception de l'unité de la morale et de l'art. Semprun reconsidère la conception proustienne de la musique de Wagner selon ses propres principes de composition, comme il réorchestre également un certain nombre de *leitmotive* essentiels de l'art

⁵⁷ *Id.*: *ibid.*, p. 213.

⁵⁸ *Id.*: *ibid.*, p. 228.

⁵⁹ Proust: *A la recherche du Temps perdu. Le Temps retrouvé*. Paris, NRF, Gallimard, 1927. Ch. II, pp. 86-87.

proustien, en les intégrant dans l'harmonie réaliste moderne, à contrepoints dissonants, de sa conception socialiste.⁶⁰

Le fait que les rêves qui s'épanouissent graduellement, et grandissent à mesure que s'exacerbe la crise, se transforment en une hallucination mêlée de visions à la fin du roman, révèle que Semprun réunit en un seul roman les manières successives dont les écrivains de ces cent dernières années ont représenté les rêves et les visions. Nous avons pu suivre, dans la succession des différentes phases d'une oeuvre *unique* particulièrement condensée, le développement littéraire de la structure intime des rêves et des phénomènes semblables qui s'y rattachent, développement commandé par le procès historique de la réalité sociale.

⁶⁰ Dans le deuxième roman de Semprun, intitulé *l'Évanouissement* (Paris, 1967), la synthèse substantielle du «grand voyage» cède la place à une analyse qui évoque un kaléidoscope. L'homogénéité intellectuelle, morale et sentimentale de la lutte contre le fascisme, menée avec une conscience et dans une perspective socialistes, s'étant dé faite après la fin des hostilités, les difficultés de trouver une juste orientation conforme à la situation historique nouvelle furent encore augmentées par les problèmes, devenus actuels, du sectarisme (cf. p. 157), ainsi que par le travail dans la clandestinité et l'émigration forcée (cf. p. 183 et *Pál Réz*: Postface à l'édition hongroise de *l'Évanouissement*, Budapest, 1968; pp. 174-175). Ce sont sans doute les mêmes causes ou des causes semblables qui expliquent la forme plus «ouverte» et la plasticité de la forme dans *l'Évanouissement*, ainsi que le fait que la structure du roman porte l'empreinte intellectuelle et artistique non seulement de l'oeuvre de Proust, mais aussi de celle de Joyce et du nouveau roman. Semprun lui-même a formulé, d'une manière heureuse et suggestive, les principes artistiques qui président à *l'Évanouissement* (pp. 123-5). L'«architecture» du roman est le fruit, au même niveau intellectuel très élevé, de la même conviction et de la même fermeté révolutionnaire marxistes qui se manifestent dans le scénario intitulé *La guerre est finie* (1965) et la conférence intitulée *Que peut la littérature?* (Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun: *Que peut la littérature?* Paris, 1965; pp. 29-47).

Table des matières

	page
I. MARCEL PROUST	
1. Place de Proust entre le réalisme de Balzac et le modernisme de Joyce, d'après ses pastiches et ses critiques	7
2. Dualité de l'art proustien, vue par la critique littéraire	15
3. Esthétique de <i>A la recherche du Temps perdu</i>	21
4. Forme artistique de <i>A la recherche du Temps perdu</i>	39
a) Caractères	39
b) Action	45
c) Composition	48
d) Genre	54
e) Style	58
II. TIBOR DÉRY	
1. L'influence de Proust sur Déry. <i>La Phrase inachevée</i> comme synthèse artistique moderne; sa position intermédiaire parmi les oeuvres de Déry	67
2. Réinterprétation de la forme proustienne dans <i>la Phrase inachevée</i>	72
a) Caractères	72
b) Action	108
c) Composition	113
d) Genre	127
e) Style	131
III. JORGE SEMPRUN	
1. Réminiscences proustiennes dans <i>le Grand Voyage</i>	139
2. Réinterprétation de la forme proustienne dans <i>le Grand Voyage</i>	143
a) Temps	143
b) Mémoire	151
c) Rêve, vision	155

