

MARTINE GANTREL

# Proust et Gide

## Le « je » narrateur et ses effets perlocutoires

Toutes les personnes humaines sont équivoques,  
inadéquates et dramatiques.

Denis de Rougemont <sup>1</sup>

**D**ANS leur introduction à *L'Analyse du discours dans les études littéraires* <sup>2</sup>, Ruth Amossy et Dominique Maingueneau commentent l'émergence d'un nouveau champ d'étude qui, tout en intégrant les acquis du structuralisme et en particulier le refus de ce qu'ils appellent « l'intention d'auteur », rejette néanmoins le présupposé formaliste de l'immanence du texte. Selon eux, dans un texte littéraire comme dans tout autre texte, « les significations se construisent dans la dynamique d'un échange entre participants pris dans une situation de communication donnée » car « le dit est fonction d'un dire, qui lui-même ne peut se comprendre en dehors des données situationnelles dans lesquelles il s'effectue <sup>3</sup> ». Au croisement des chemins entre théorie de la littérature et théorie

---

<sup>1</sup> *Les Personnes du drame* (Paris : Gallimard, 1947, p. 10 (Introduction).

<sup>2</sup> *L'Analyse du discours dans les études littéraires. Actes du Colloque tenu à Cerisy en septembre 2002 intitulé « Analyse du discours : un tournant dans les études littéraires ? »*, textes réunis et présentés par Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003).

<sup>3</sup> *Vox poetica*, entretien de Raphaël Boroni avec Dominique Maingueneau et Ruth Amossy, [www.vox-poetica.org/entretiens](http://www.vox-poetica.org/entretiens).

de la culture, ce nouveau modèle d'analyse a l'avantage de constituer une adjonction intéressante à la théorie de la réception développée par l'école de Constance dans les années quatre-vingts. Quand H. R. Jauss s'intéresse à l'aboutissant du texte en indexant le sens littéraire sur les horizons d'attente des lecteurs et les normes sociales et culturelles de l'époque en cours, les tenants de l'analyse du discours, eux, observent une démarche analogue mais en amont, en s'intéressant à l'auteur et à son écriture comme s'il s'agissait d'un acte énonciatif. Dans les deux cas, le texte littéraire, loin de s'appartenir en propre, est pris dans les rets d'un acte communicatif dont le sens est étroitement lié aux modalités de production comme de réception.

Parce qu'elle éclaire d'un jour nouveau le rapport du dit et du dire dans l'œuvre littéraire, cette nouvelle méthode d'analyse nous permet de revisiter avec profit la question du rapport au texte du « je » narrateur chez Gide et chez Proust et cela, sans avoir à évoquer le problème épineux, et sans doute futile, de leur sincérité<sup>4</sup>. C'est bien connu, Gide et Proust, ces deux maîtres du récit à la première personne, dont les narrateurs sont parmi les premiers de l'époque moderne à aborder explicitement dans leurs œuvres le thème de l'homosexualité, procèdent de façon radicalement opposée : « Le voudraient-ils, écrit Pierre Assouline, qu'ils ne pourraient se rencontrer. Ce que l'un proclame, l'autre le dissimule. Ce que Gide exprime directement tout au long de son œuvre-confession, Proust le transpose dans ses personnages pour ne pas heurter de front un entourage déjà choqué par certaines descriptions<sup>5</sup>. » Ainsi, Gide et Proust nous font voir dans leurs œuvres deux façons de dire « je », et en particulier le « je » homosexuel, qui visent chacune un effet perlocutoire différent. C'est à cet effet que je voudrais m'intéresser ici en regardant de plus près la façon dont s'organise chez les deux auteurs le rapport entre écriture et lecture, entre instance narrative ou scripturale et instance réceptive. Au-delà d'une herméneutique de l'écriture — analyse interne des effets de sens — ce qui sera mis en évidence, ce seront les changements que ces « je » entendent provoquer dans les actions, les pensées ou les croyances de celui qui lit et de

---

<sup>4</sup> Cette question de la sincérité a non seulement été l'une des pierres d'achoppement de la relation entre les deux écrivains ; elle a aussi fasciné les critiques de l'un comme de l'autre. En effet, l'effort inlassable de Gide pour se dire a été autant soupçonné de forfanterie et de mauvaise foi que le discours-écran de Proust a été accusé d'hypocrisie.

<sup>5</sup> Pierre Assouline, préface à *Marcel Proust — André Gide. Autour de « La Recherche »*. *Lettres* (Bruxelles : Éd. Complexe, 1988), pp. XXVI-XXVII.

celui qui écrit. Ce qui sera en question ici, ce sera donc la dimension proprement discursive ou communicative du texte littéraire — une dimension particulièrement cruciale et problématique chez ces deux écrivains de l'intime que sont Gide et Proust.

On connaît le passage du *Journal* où Gide, rendant compte de la célèbre visite qu'il rend à Proust en mai 1921, juste après la publication du deuxième volume du *Côté de Guermantes*, note entre autres choses ce conseil que Proust lui aurait donné quand il lui faisait part de ses difficultés à écrire son autobiographie : « Vous pouvez tout dire à condition de ne jamais dire "je". » Et Gide d'ironiser à ses propres frais : « Ce qui ne fait pas mon affaire <sup>6</sup>. » Chez Gide, en effet, toute écriture est, comme on sait, écriture de soi. Les enjeux de cette écriture, multiples et parfois contradictoires, ont souvent été évoqués <sup>7</sup>. Il s'agit en tout cas, comme le souligne Alain Goulet, d'« écrire pour vivre <sup>8</sup> ». La narration à la première personne est en effet beaucoup plus qu'un tic stylistique. C'est un besoin vital qui correspond à une exigence morale qui ne se relâchera jamais : dire « je », s'impliquer personnellement dans l'écriture, est pour l'écrivain la seule façon de se confronter authentiquement à soi-même, même et surtout quand la confrontation est pénible. On se souvient de la supplique de Michel sur laquelle débute *L'Immoraliste* : « Mais je ne comprends plus. J'ai besoin... j'ai besoin de parler, vous dis- je. [...] Souffrez que je parle de moi <sup>9</sup>. » Parler de soi est en effet pour Gide et ses *alter ego* la toute première condition de l'effort de vérité, le dédoublement entre le « je » qui parle et le « je » dont je parle pouvant seul assurer la mise à distance nécessaire pour constituer ce dernier en objet de connaissance : « Comme un théâtre, écrivent Pierre Masson et Jean Claude, l'écriture de soi devait d'abord creuser un espace, organiser une distance pour susciter le désir de comprendre <sup>10</sup>. » Tel serait donc le sens de ce dire littéraire à valeur d'impératif moral qui cherche, tout en la sachant et peut-être tout en la voulant impos-

<sup>6</sup> André Gide, *Journal* (Paris : Gallimard, 1946), 14 mai 1921, p. 692.

<sup>7</sup> Parmi les dernières études en date sur le « je » gidien, notons en particulier *André Gide et l'écriture de soi. Actes du Colloque organisé à Paris les 2 et 3 mars 2001 par l'Association des amis d'André Gide*, textes réunis et présentés par Pierre Masson et Jean Claude (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2002).

<sup>8</sup> C'est le titre d'un livre récent d'Alain Goulet sur la question : *André Gide : écrire pour vivre* (Paris : Corti, 2002).

<sup>9</sup> André Gide, *Œuvres complètes*, édition établie par Louis Martin-Chauffier (Paris : N.R.F., 1932-39), t. IV, p. 15.

<sup>10</sup> *André Gide et l'écriture de soi*, *op. cit.*, Introduction, p. VIII.

sible, la coïncidence absolue entre le sujet qui parle et le sujet de l'énoncé, c'est-à-dire entre la chair et l'esprit. Car l'effort de vérité chez Gide est presque toujours dirigé, comme on sait, vers la connaissance (ou la méconnaissance) de la sexualité et du désir — un effort de vérité dont les péripéties, redondantes ou contradictoires, nous ramènent inexorablement à cette *scientia sexualis* dont parle Foucault et qui serait selon lui l'obsession commune à tous les discours — politique, économique, artistique et scientifique — de l'époque post-révolutionnaire <sup>11</sup>.

Cela dit, et j'arrive ici à mon propos, la volonté de vérité chez Gide n'est pas seulement une mise au jour de l'intime. Malgré son apparente gratuité, le dire gidien a toujours une dimension perlocutoire, même si celle-ci tend à s'effacer devant l'inlassable débit de la narration personnelle. Dans *L'Immoraliste* où la fiction du récit oral rapporté permet d'encadrer les situations d'élocution, les narrateurs à la première personne et les auditoires, le protagoniste Michel ne cesse d'insister sur l'importance d'être entendu : « je vais vous raconter ma vie, simplement, sans modestie et sans orgueil, plus simplement que si je parlais à moi-même. Écoutez-moi <sup>12</sup> »... *Idem* dans *Corydon*, pourtant déjà un dialogue, où le docteur éponyme prend à parti son interlocuteur : « Ne sauriez-vous, je ne dis certes pas m'approuver, mais m'écouter de bonne foi ? comme de bonne foi je vous parle...du moins comme je parlerai, si je sens que vous m'écoutez <sup>13</sup>. » Dans les récits qui adoptent d'emblée la forme du journal intime, comme dans *La Symphonie pastorale*, dans le journal d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* ou même dans le propre *Journal* de Gide, le procédé est plus symbolique : c'est le narrateur personnel lui-même qui évoque, avec crainte ou amusement, la possibilité que son journal soit lu par quelqu'un d'autre. Ainsi du pasteur dans *La Symphonie pastorale* qui, parmi les lec-

---

<sup>11</sup> Cf. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, I : La Volonté de savoir* (Paris : Gallimard, 1976). Pour une interprétation foucauldienne de Gide et Proust, cf. Keith Cohen, « Confessing and Withholding Secrets : Masculine Anxieties in Gide and Proust », *L'Esprit créateur*, vol. XLIII n° 3 (Fall 2003), pp. 68-78.

<sup>12</sup> Gide, *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 15-6.

<sup>13</sup> *Ibid.*, t. IX, p. 192. Lorsque Gide fait publier *Corydon* commercialement en 1924, ce manifeste en faveur de l'uranisme avait déjà fait l'objet de deux publications clandestines. Sur le sens et l'importance de *Corydon* dans l'œuvre et la pensée de Gide, cf. en particulier Daniel Moutote, « Corydon en 1918 », *BAAG* n° 78/79, avril-juillet 1988, pp. 9-24 ; et Michael Lucey, « Corydon and L'École des femmes : Mimesis, the Mantis, the Gynaecium », in *Gide's Bent. Sexuality, Politics, Writing* (New York, Oxford : Oxford University Press, 1995), pp. 68-107.

teurs qu'il imagine avoir peut-être un jour, va jusqu'à inclure son épouse Amélie : « Il m'est pénible d'avoir à dire que ces reproches me venaient d'Amélie ; et du reste, si j'en parle ici, c'est que je n'en ai conservé nulle animosité, nulle aigreur — je l'atteste solennellement pour le cas où plus tard ces feuilles seraient lues par elle <sup>14</sup>. »

Interposant subrepticement la présence d'un tiers entre le « je » qui parle et le « je » dont il parle, la volonté de savoir chez Gide semble adopter spontanément la forme de l'aveu. Plus exactement, c'est d'une *mise en scène* de l'aveu qu'il s'agit : peu importe en effet que ce tiers soit réel ou seulement imaginé. Amélie, par exemple, est les deux à la fois : elle ne lit pas le journal intime de son époux comme celui-ci imagine qu'elle pourrait le faire un jour mais elle lit à livre ouvert dans son cœur. Or, cette dimension confessionnelle qui s'ajoute à la volonté de vérité dans le récit gidien, loin d'être insignifiante, introduit au contraire dans le texte des effets perlocutoires aussi inattendus que profonds. C'est ce qu'une comparaison entre *L'Immoraliste* et *La Symphonie pastorale*, le premier publié en 1902 et le second en 1919, permet de dégager.

*La Symphonie pastorale* se termine en quelque sorte là où commence *L'Immoraliste* — les ténèbres qui environnent le pasteur à la fin de son journal étant les mêmes que celles qui font dire à Michel au début de son récit : « Je ne comprends plus. » Pourtant, dans l'un et l'autre cas, la situation de communication qui semble si importante, si cruciale au début du récit quand parler ou écrire est le seul recours possible, change subrepticement de nature. À la fin du récit, l'auditeur ou le lecteur (réel ou virtuel) a été évacué de la situation de communication proprement dite et transformé en intercesseur, c'est-à-dire en avocat, plaidant seul la cause du narrateur devant une instance humaine ou divine. Ainsi, le rapporteur du récit de Michel, l'un des trois amis devant qui Michel a fait le récit de sa vie, s'adresse dans un préambule à son frère haut placé dans l'administration, l'enjoignant à lire le récit qui suit sans juger trop sévèrement « l'immoraliste » et l'exhortant à lui trouver un travail qui l'occupe assez pour le sortir du désespoir : « Hâte-toi. Michel est dévoué : il l'est encore ; il ne le sera bientôt plus qu'à lui-même <sup>15</sup>. » De même, à la fin de *La Symphonie pastorale*, le pasteur s'agenouille auprès de son épouse Amélie et lui demande de prier pour lui « car j'avais besoin d'aide <sup>16</sup> ». Ce ren-

<sup>14</sup> Gide, *Œuvres complètes*, t. IX, p. 22.

<sup>15</sup> *Ibid.*, t. IV, p. 10.

<sup>16</sup> *Ibid.*, t. IX, p. 87.

versement de posture est significatif car il a pour effet de transformer une situation discursive en situation *non* discursive : à la fin du récit, les narrataires réels ou symboliques sont renvoyés devant une autre instance. Le changement de mise en scène, en mettant fin à la situation discursive en tant que telle, a ainsi pour résultat paradoxal de rendre le « je » à la solitude d'où son récit l'avait momentanément sorti. C'est manifeste dans *L'Immoraliste* où celui qui faisait à l'origine partie du récit comme l'un des trois amis convoqués par Michel pour entendre son histoire, se retrouve par le jeu des narrations et des « je » encastrés, le narrateur-éditeur surplombant tout l'édifice. C'est évident aussi dans le cas du pasteur et de son épouse. Malgré la proximité physique et le pronom collectif (« notre imploration » faisant écho au « Notre Père » de la prière), le journal du pasteur tout à la fin de *La Symphonie pastorale* maintient scrupuleusement la distance entre lui-même et son épouse, d'abord en soulignant la capacité de l'un et l'incapacité de l'autre à prier, ensuite, par la mise en page qui isole le « je » dans un nouvel et ultime paragraphe :

Elle a simplement récité « Notre Père... » mais en mettant entre les versets de longs silences qu'emplissait notre imploration.

J'aurais voulu prier, mais je sentais mon cœur plus aride que le désert <sup>17</sup>.

On voit combien la transformation subtile du confident en intercesseur permet de modifier l'enjeu du récit, ne serait-ce qu'en esquivant les effets perlocutoires normalement associés à l'aveu. Nul repentir et donc nul pardon ici : le drame humain chez Gide se joue toujours en définitive à un seul personnage. Mais il y a plus. Cette transformation du confident en intercesseur a une autre fonction, peut-être la plus importante de toutes. Car c'est de cette manière que le texte exorcise la question toujours secondaire chez Gide, et néanmoins lancinante, du Salut. L'idée d'intercession ne saurait ne pas évoquer en effet le rite catholique de la confession où le prêtre prend sur lui les péchés qui lui sont confessés (en récitant comme Amélie un « Notre Père »). C'est là que la mise en scène de l'aveu révèle pleinement son enjeu perlocutoire : évacuer sur celui ou celle qui écoute (ou lit) la question du Mal et rendre à celui qui dit « je » ce que Béatrice Didier appelle « une seconde innocence <sup>18</sup> ». C'est seulement à ce prix que le « je » gidien, éternel « fils prodigue » ou « brebis égarée », peut s'avouer

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>18</sup> Béatrice Didier, *Un Dialogue à distance. Gide et Du Bos* (Paris : Desclée de Brouwer, 1976), p. 176.

tel *tout en restant tel*, et renouveler ainsi à chaque péripétie de la volonté de savoir le miracle de l'innocence retrouvée.

En 1908, quand il commence à écrire le brouillon de ce qui allait devenir la *Recherche*, Proust hésite entre deux formats possibles : celui de l'essai classique — d'où le titre *Contre Sainte-Beuve* sous lequel Bernard de Fallois a publié ces 700 pages de brouillon pour la première fois en 1954 —, et un format dialogué et donc plus fictionnel, dont certaines ébauches seront regroupées par Fallois sous le titre « Conversation avec Maman ». Proust en parle ainsi dans une lettre datée de la fin 1908 : « L'autre [projet] débiterait par le récit d'une matinée, Maman viendrait près de mon lit et je lui raconterais un article que je veux faire sur Sainte-Beuve. Et je le lui développerais <sup>19</sup>. » Le fait perlocutoire semble donc avoir fait partie, fût-ce momentanément, du projet initial de la *Recherche*.

À vrai dire, on ne saurait beaucoup s'en étonner car les rapports que Proust établit entre le livre et la voix, comme entre lire, converser et écrire, sont depuis toujours au centre de son esthétique. Mais ces rapports ont aussi leur ambiguïté comme le montre la préface dont Proust fait précéder en 1905 sa traduction du livre de Ruskin *Sésame et les lys*. Intitulée « Sur la lecture », cette préface est une sorte de manifeste esthétique où Proust réfute en particulier l'association que fait le philosophe anglais dans son livre entre la lecture et une conversation entre un auteur et son lecteur <sup>20</sup>. Pour Ruskin, tout auteur a en effet le devoir moral d'être pour son lecteur un guide et un ami : cette conception paternaliste et utilitariste de la lecture, plus ou moins héritée de la philosophie des Lumières, est d'ailleurs caractéristique de l'élan philanthropique qui anime les milieux libéraux et éclairés de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Fondant leur espoir d'un monde meilleur sur les progrès de l'alphabétisation et sur l'expansion de la presse, ces milieux reconnaissent en effet dans la lecture un moyen particulièrement efficace pour se rapprocher des masses populaires et avancer dans la voie de la démocratisation des idées et des savoirs.

Trop fin de siècle pour être de cette mouvance-là, Proust proteste. La lecture n'est pas le lieu d'un échange, fût-il le plus amical et le plus res-

---

<sup>19</sup> Marcel Proust, *Lettres*, Sélection et annotation revue par Françoise Leriche d'après l'édition de la *Correspondance de Marcel Proust* établie par Philip Kolb (Paris : Plon, 2004), pp. 465-6.

<sup>20</sup> Cette préface a paru également sous forme d'article en juin 1905 dans *La Renaissance latine*. En 1919, Proust en donna une version abrégée dans *Pastiches et mélanges* sous le titre « Journées de lecture ».

pectueux, entre deux individus : « Avec les livres, pas d'amabilité. Ces amis-là, si nous passons la soirée avec eux, c'est que nous en avons vraiment envie. [...] Pas de déférence non plus : nous ne rions de ce que dit Molière que dans la mesure exacte où nous le trouvons drôle [...] <sup>21</sup>. » Pour lui, il est fondamental que la lecture soit pensée comme une activité solitaire — le lecteur n'ayant à respecter vis-à-vis du livre ou de son auteur aucune des conventions qui règlent la vie en société : « J'ai essayé de montrer dans les notes dont j'ai accompagné ce volume que la lecture ne saurait être ainsi assimilée à une conversation, fût-ce avec le plus sage des hommes ; que ce qui diffère essentiellement entre un livre et un ami, ce n'est pas leur plus ou moins grande sagesse, mais *la manière dont on communique avec eux*, la lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, *mais tout en restant seul* [...] <sup>22</sup>. » Ni dans ses modalités ni dans sa finalité, la littérature ne doit chercher un quelconque but moral : les voies de l'Art, comme Proust le répètera souvent, ne sont pas celles du Bien.

Il y a plus. Si la conversation est de ce monde, la lecture n'en est pas : « La lecture est pour nous l'initiatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer <sup>23</sup>. » Tout à l'opposé de la lecture/confession chez Gide, la lecture chez Proust fait découvrir à celui qui lit un au-delà, « un site merveilleux, différent du reste du monde, et au cœur duquel nous voudrions que [les auteurs] nous fissent pénétrer <sup>24</sup> ». Initiation et secret magistral sont au cœur de la lecture comme ils seront au cœur de la vocation littéraire dans la *Recherche*.

Pourquoi, dans ces conditions, Proust pense-t-il dans un premier temps à faire de sa mère l'interlocutrice du narrateur, elle qui sera dans *Combray* la lectrice par excellence, celle qui, loin de « converser » avec l'auteur quand elle lit, interprète pour son fils la prose de George Sand avec la même virtuosité que beaucoup plus tard, dans le salon de Mme Verdurin, le violoniste Morel interprétant le septuor de Vinteuil <sup>25</sup> ?

---

<sup>21</sup> Marcel Proust. *Les Hautes et Fines Enclaves du passé*, éd. établie par Alain Coelho (Nantes : Le Temps singulier, 1979), pp. 65-6.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 40-1. C'est moi qui souligne.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>25</sup> Cf. Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. en 4 vol. établie sous la dir. de Jean-Yves Tadié (Paris : Gallimard, « Bibl. de la Pléiade, 1987-89), t. I, p. 42 :

Comme la critique psychanalytique l'a souvent noté, en particulier Alain Buisine, le fait d'écrire est pour Proust une façon de rétablir symboliquement le lien avec la mère morte <sup>26</sup>. Il suffit de se reporter dans *Combray* à l'épisode du baiser du soir pour en avoir une première et magistrale illustration : le narrateur, monté se coucher sans avoir pu embrasser sa mère, lui fait porter par Françoise un billet. Dans ce premier exercice d'écriture, antérieur à celui des clochers de Martinville, ce n'est ni ce qui est dit ni la façon de le dire qui importe mais la proximité que le simple fait d'écrire restaure entre la mère et l'enfant : « cette salle à manger interdite, hostile, [...] s'ouvrait à moi et, comme un fruit devenu doux brise son enveloppe, allait faire jaillir, projeter jusqu'à mon cœur enivré l'attention de maman *tandis qu'elle lirait mes lignes*. Maintenant je n'étais plus séparé d'elle ; les barrières étaient tombées, un fil délicieux nous réunissait <sup>27</sup>. » Parfaitement inopérant d'un point de vue perlocutoire, puisque la mère refuse de monter voir l'enfant et lui fait dire par Françoise qu'il n'y a pas de réponse, le billet n'en donne pas moins lieu à des « noces mystiques » dont la description se confond de façon typiquement proustienne avec celle du plaisir sexuel. Le paradoxe est précieux : l'écriture, la vraie, ne peut être qu'un exercice gratuit, immanent, sans conséquences directes sur le monde extérieur. C'est même seulement à cette condition qu'elle remplit sa vocation première : la réunion avec l'Un.

Remarquons néanmoins que ce billet, aussi inopérant soit-il, n'en a pas moins besoin de se déguiser en acte communicatif. Pour convaincre Françoise de jouer les messagères, le jeune Marcel prétend qu'il écrit à sa mère parce que celle-ci le lui a demandé. C'est cette mise en scène mensongère de l'acte d'écrire que le narrateur, non sans malice, appelle à un certain

---

« Elle retrouvait pour les [= les phrases de *François le Champi*] attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui, elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue. »

<sup>26</sup> Cf. Alain Buisine, *Proust, samedi 27 novembre 1909* (Paris : Jean-Claude Lattès, coll. « Une journée particulière », 1991), pp. 44-6.

<sup>27</sup> Proust, *À la recherche...*, t. I, p. 30. C'est moi qui souligne.

moment du texte « la fable de la recherche<sup>28</sup> » : « Mais pour mettre une chance de mon côté, je n'hésitai pas à mentir et à lui [= à Françoise] dire que ce n'était pas du tout moi qui avais voulu écrire à maman, mais que c'était maman qui, en me quittant, m'avait recommandé de ne pas oublier de lui envoyer une réponse relativement à un objet qu'elle m'avait prié de chercher ; et elle serait certainement très fâchée si on ne lui remettait pas ce mot<sup>29</sup>. » Comme on voit, pour le narrateur, « mettre une chance de [s]on côté », cela veut dire précisément invoquer toute une série d'effets perlocutoires (de la mère au fils, du fils à Françoise, de la maîtresse de maison à la domestique) afin d'obliger Françoise à remettre son billet. La ruse est elle-même révélatrice de l'interdiction que le jeune Marcel essaie de contourner : celle d'écrire « pour ne rien dire ». Car le « Code » de Françoise, analogue ici à la loi parentale, prescrit que toute écriture ait une fonction utilitariste, un propos précis qui justifie l'acte d'écrire, insistant de la sorte sur la dimension perlocutoire du texte écrit, celle-là même dont Ruskin, dans un autre contexte, se faisait précisément l'avocat. L'enfant prétend donc devant Françoise écrire à sa mère pour répondre à une demande qu'elle lui a faite, alors que son billet n'a manifestement pas d'autres fins que la sienne propre, à savoir les retrouvailles mystiques avec la mère. Pour avoir « la chance » de se produire, l'écriture doit donc dans un premier temps cacher sa nature immanente et mystique sous l'apparence du dialogue et de la communication. C'est peut-être de s'en être souvenu que Proust a tout d'abord pensé à écrire son roman sous la forme d'une « conversation avec Maman ».

Mais c'est manifestement pour avoir dépassé cette interdiction ou, en tout cas, s'en être affranchi, qu'il a trouvé ce qui continue de faire la particularité absolue de la *Recherche*, ce « je » narrateur omniprésent dont les modalités d'existence ne ressemblent à aucune autre. Contrairement à Gide chez qui les narrateurs figurent toujours au premier plan de leur narration, le narrateur de la *Recherche*, s'il se fait beaucoup entendre, ne se laisse guère voir. Ce « je » qui ne cesse de s'exprimer sur plus de trois mille pages est en effet au sens premier du terme un « obséquieux », c'est-à-dire quelqu'un qui fait cortège (sens premier d'« obsèques ») : tout en

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 31 : « Ma mère ne vint pas, et sans ménagements pour mon amour-propre (engagé à ce que la fable de la recherche dont elle était censée m'avoir prié de lui dire le résultat ne fût pas démentie) me fit dire par Françoise ces mots : « Il n'y a pas de réponse [...] ». »

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 29.

initiant son lecteur à tous les replis de son intériorité et aux multiples facettes de sa vie mondaine, il reste lui-même en retrait, s'effaçant cérémonieusement devant son lecteur pour le laisser contempler à son aise le spectacle qu'il lui offre — lui-même ou ceux qui l'entourent à un autre moment de sa vie. L'intimité entre instance narratrice et instance réceptrice du discours littéraire ne vient pas ainsi d'un face à face toujours recommencé comme chez Gide, mais au contraire de ce que l'une et l'autre instance regardent ensemble et toujours, si je puis dire, « du même côté ».

Nul meilleur exemple peut-être de ce « côte à côte » que les trente-deux pages intitulées « Première apparition des hommes-femmes » sur lesquelles se finit *Le Côté de Guermantes II*, la première fois qu'il paraît en librairie en mai 1921<sup>30</sup>. Le récit héroï-comique des hommes-femmes, en faisant faire la même découverte au narrateur et au lecteur, les place en effet tous les deux du même côté. Deux analogies s'y développent : la fécondation de l'orchidée par le bourdon qui sert de grille de lecture aux ébats homosexuels de Charlus et Jupien ; et un narrateur aux aguets, épiant une scène de séduction accroupi près d'un soupirail — transposition figurale de son propre lecteur, rivé au même moment aux pages de son livre. Reproduite partout, la structure d'encastrement (la cour intérieure de l'immeuble, l'escalier de service, la fenêtre ouverte sur des volets à moitié clos, l'enfilade des caves sous la cour, la boutique à louer vide jouxtant celle de Jupien, l'échelle et le vasistas) force le lecteur à adopter la même position que le narrateur tout en accroissant la distance entre eux et ce qui se passe dans la cour, à savoir la scène de séduction entre Jupien et Charlus. Gide ne s'y trompe pas. À peine a-t-il fini de lire le livre qu'il écrit à Proust une lettre indignée : « Si quelque chose peut guérir un inverti, c'est bien la lecture de ces pages où il puisera le sentiment de sa propre réprobation, infiniment plus important que la réprobation de l'auteur<sup>31</sup>. » Gide, « lecteur de lui-même » comme le prédit Proust à la fin du *Temps retrouvé*, lit et s'horripile de ce qu'il lit. Outre toutes les raisons qui ont déjà été avancées pour expliquer la réaction de Gide à la lecture de Proust, y compris celles qu'il avance lui-même, j'aimerais en ajouter une autre qui a à voir avec la façon dont le positionnement du « je » narrateur influence la réception du texte.

On vient de le voir, le sentiment de sa différence est absolument essen-

---

<sup>30</sup> Cet ensemble de trente-deux pages sera dès l'édition suivante détachée de *Guermantes II* et deviendra *Sodome et Gomorrhe I*.

<sup>31</sup> Lettre de Gide à Proust datée du 10 mai 1921 (Marcel Proust, *Lettres, op. cit.*, pp. 1009-10).

tiel à l'écriture gidienne : né du sentiment de la faute et du désir de se confesser à l'autre, le « je » narrateur chez Gide confectionne son récit comme la chenille sa chrysalide : au terme du récit, il peut alors s'envoler, dépourvu d'atours, certes, et pourtant riche de son innocence provisoirement retrouvée. Chez Proust, au contraire, le « je » de la *Recherche*, même s'il a beaucoup mûri comparé à ses incarnations antérieures — le Jean de *Jean Santeuil* ou le narrateur du *Contre Sainte-Beuve* — garde toujours à l'esprit que la lecture comme l'écriture vise l'abolition des différences : organisateur de noces mystiques, le mot écrit est ce qui permet au moi et à l'autre, à l'auteur et au lecteur, comme ce fut le cas pour l'enfant et sa mère, de retrouver l'unité originelle. Aussi, quand Gide revendique son droit à la différence, Proust revendique le droit à l'appartenance — de la moins discriminatoire (telle cette francité de bon aloi, ancrée dans les mœurs immémoriales de la province française et les souvenirs des paradis enfantins que *Combray* établit au début de l'œuvre) à celles, de plus en plus électives, du faubourg Saint-Germain, des juifs, des invertis, et de la création artistique.