

Laurence Cadet, *De Proust à Simon :
le miroitement des textes*

Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes »,
2011, 337 p

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

comme s'il y avait dans le temps des séries
différentes et parallèles

Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*

Dans un fragment du *Plaisir du texte*, Roland Barthes offre au lecteur une définition, pour le moins originale, de l'intertexte. C'est, dit-il, l'impossibilité de vivre en dehors du *texte infini*, car *le livre fait le sens et le sens fait la vie*. Plus caractéristique que la

présence d'un texte dans un autre, et plus clair qu'une polyphonie romanesque totale qui ferait de tout texte la réécriture avouée ou non d'une infinité de motifs lui étant antérieurs, le propos de Barthes ramène l'un des objets clés de la poétique à une dimension personnelle et intimiste, et ce, à partir d'un exemple précis, que l'on rencontre d'ailleurs maintes fois dans l'œuvre de l'auteur des *Mythologies*, celui de Proust. Sans se complaire dans un jeu de mots facile, il est évident que Barthes est à la recherche de Proust. Sans être une autorité, Proust est un *souvenir circulaire* : il est, insiste Barthes dans son vocabulaire si particulier, ce qui *vient naturellement*, œuvre de référence, *mathésis* générale, *mandala* de l'univers littérature. Ainsi, Proust incarne pour Barthes, non sans désinvolture, le *renversement des origines*. Barthes donnera deux exemples de cette étrange opération. Le premier vient d'un texte de Stendhal, dans lequel il « retrouve Proust » par un détail : « L'évêque de Lescars désigne la nièce de son grand vicaire par une série d'apostrophes précieuses [...] qui ressuscitent en [lui] les adresses des deux courrières du Grand Hôtel de Balbec, Marie Geneste et Céleste Albaret, au narrateur¹ ». Le deuxième naît de la description des pommiers en fleurs chez Flaubert qui, plutôt que de le faire plonger dans l'univers de *Madame Bovary* ou encore dans l'analyse du style de l'auteur, lui rappelle le deuxième tome d'*À la recherche du temps perdu*. La formule est sans équivoque : « je lis à partir de Proust² ».

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points » (Littérature), 1973, p. 58.

² *Ibid.*, p. 59.

Intermittences et miroitements des textes

Barthes n'est évidemment pas le seul auteur à s'être identifié de la sorte à Proust. Proust fantôme, pour reprendre le titre du beau livre de Jérôme Prieur, ne cesse de hanter la littérature moderne, puisqu'il est lui-même l'un des principaux fondements de l'édifice. Dernier auteur du XIX^e siècle et premier du XX^e, Proust est dans une position d'entre-deux, c'est-à-dire de passage; il est un *rite* de passage. Comme dans une transe, l'écrivain de la modernité doit méditer la *Recherche*, sans toutefois tomber dans le piège de l'idolâtrie. Ce n'est qu'ainsi qu'il pourra devenir lui-même, se (re)trouver dans l'écriture. Si l'on en croit Proust dans la préface de sa traduction de *Sésame et les lys*, du critique d'art anglais John Ruskin, la lecture ne doit pas être une finalité en soi, mais bien un tremplin permettant de faire le saut vers les régions plus élevées, car « un esprit original sait subordonner la lecture à son activité personnelle³ ».

Dans son premier livre (issu d'une thèse dirigée par le célèbre proustien Pierre-Louis Rey), tout juste paru chez Honoré Champion dans la fine collection des « Recherches proustiennes », Laurence Cadet fait état du rapport intertextuel qui unit Proust à un auteur de la modernité littéraire française, figure majeure mais ambiguë du Nouveau Roman, prix Nobel de littérature de 1985 (sans oublier du Nouveau Nouveau roman, selon l'expression de Jean Ricardou), « pléiadisé » en 2006, Claude Simon. Le rapprochement opéré dans ce livre, *De Proust à Simon*, n'est pas d'ordre biographique (sur ce point, nulle

³ Marcel Proust, « Sur la lecture », dans John Ruskin, *Sésame et les lys*, traduction, préface et notes de Marcel Proust, Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2011 [1906], p. 49-50.

affinité entre les deux romanciers), mais d'ordre textuel, d'où l'expression très juste de *miroitement des textes*⁴. Dans cette vaste entreprise qui comprend la *Recherche* de Proust et les trois périodes de l'œuvre romanesque de Simon, sans oublier ses conférences et ses entretiens journalistiques, L. Cadet dit rechercher les miroitements sous forme de « points de convergence », d'« échos », voire de « correspondances secrètes ». On comprend que cette filiation proustienne, à travers la lecture et l'utilisation que Simon fait de Proust, n'est pas simple. De la complexité du rapport pluriel qui unit, de façon rétroactive, les deux auteurs, L. Cadet peut aussi questionner les origines de la modernité littéraire en France, d'abord celle du Nouveau Roman. « [S]i Proust ouvre la voie du roman moderne, c'est qu'il invente de nouvelles formes narratives » (p. 11), et il semble que personne n'y fut plus sensible que Simon. De la cime du particulier, il faut tâcher

⁴ En dépit de la rigueur et de la portée de l'analyse que déploie L. Cadet, on se doit de souligner d'entrée de jeu un point négatif de son ouvrage, un point d'ordre méthodologique, pour ne pas dire d'édition. Les « Recherches proustiennes » sont une très belle collection, grandement renommée, offrant des ouvrages spécialisés qui sont aussi des objets d'art (couverture cartonnée, reliure tissée, fine et souple) qui justifient parfaitement leur prix. Or, d'une valeur non négligeable de 70 euros, *De Simon à Proust : le miroitement des textes* est pourtant un ouvrage dans lequel le lecteur trouvera bon nombre de coquilles, pour la plupart relevant de l'édition et de la mise en page, par exemple avec la mauvaise utilisation des guillemets (ouvrir une citation avec des guillemets fermants ou la fermer avec des guillemets ouvrants) aux pages 33, 58, 76, 83, 92, 94, 151, 159 et 201. En outre, à au moins six reprises (aux pages 10, 12, 39, 86, 260 et 286) « à » est écrit avec un accent aigu. À la page 36, on lit « maladie morelle » plutôt que « mortelle »; à la page 63, dans une citation de Simon, « e délicat » plutôt que « et délicat » et, à la page 207, « interwiev » plutôt qu'« interview ». On trouve également une double virgule après un « *op. cit.* » à la page 241, alors que, à la page 105, la note 12 est suivie de la note 1, et ce, sans parler des nombreuses occurrences d'absence d'une espace entre « *cit.*, » et « p. » (ce qui donne « *cit.*,p. », aux trois notes de la page 158, à la page 159, etc.)...

d'atteindre ce qui est général ; dit autrement, du caractère innovant de l'œuvre proustienne a pu s'engendrer, quelque part lors des années 1950, une génération de romanciers hardis, aujourd'hui tous devenus des classiques. Pour souligner cette particularité de l'histoire littéraire, L. Cadet a su relever un passage important du *Discours du récit* de Genette et qui, selon nous, a la vertu d'éclairer la nature de l'enquête consciencieusement menée dans *De Proust à Simon* : « Nous n'avons pas à notre disposition le centième du génie de Proust, mais nous avons sur lui cet avantage [...] de le lire à partir de ce précisément qu'il a contribué à faire naître — cette littérature moderne qui lui doit tant — et donc de percevoir clairement dans son œuvre ce qui n'y était qu'à l'état naissant » (*Figures III*, p. 270 ; cité par L. Cadet, p. 11). La filiation de Proust à Simon n'a pas pour finalité la douce tranquillité du calque et de la copie, mais plutôt le caractère dynamique et électrifiant de révéler le potentiel de l'œuvre première par l'œuvre seconde, ce que L. Cadet nomme la capacité de production. La filiation devient un jeu où Proust fait figure aussi bien de modèle, de précurseur que de « générateur textuel » (p. 13).

Mais quel nom donner à cette démarche ? Dans son introduction, L. Cadet, en remarquant qu'« [u]ne présence aussi importante de la *Recherche* au cœur des épitextes et du texte de Claude Simon ne pouvait manquer de soulever l'intérêt des critiques » (p. 14 ; notons, avec l'auteure, qu'il s'agit toutefois de fragments de critique, c'est-à-dire d'articles ou de parties d'ouvrages ayant une vocation autre), commente les diverses études consacrées aux rapports entre les deux romanciers. Elle voit deux ensembles de commentaires, les études intertextuelles et les études comparatives : les premières portant sur les passages précis de l'œuvre proustienne cités et

travaillés au sein des romans de Simon ; les secondes s'intéressant à l'œuvre simonienne en général pour y mettre au jour des correspondances de toutes sortes, et bien souvent masquées, avec la *Recherche*. Or, l'une et l'autre de ces approches mènent à une impasse, puisque le strict formalisme de l'intertextualité avouée par les citations bloque le mouvement d'échanges et de passages entre Proust et Simon, leur dialogue ne pouvant s'inscrire dans la durée, et aussi parce que les études comparatives donnent trop de place à la spéculation (L. Cadet parle d'« intuition ») et proposent la plupart du temps des rencontres fortuites et arbitraires. Confrontée à ce double cul-de-sac, L. Cadet tente de tracer une nouvelle voie en développant une autre théorie, c'est-à-dire une logique spéciale du nom de « poétique comparée » (p. 18) ou encore de « comparatisme critique » (p. 19), une lecture « miroitante et réfléchissante, relevant les principes organisateurs, les schémas fondateurs, les décalages et les surimpressions d'éléments », bref, une lecture « oscillante et croisée » (*ibid.*), à l'image même de la création littéraire. Avec ce parcours hypertextuel et dialogique, l'auteure souhaite ainsi « jeter les bases d'une méthode où comparatisme et intertextualité [pourront] dialoguer fructueusement et s'enrichir mutuellement » (p. 21).

De Proust à Simon, et inversement... trois « moments »

Pour mener à bien cette entreprise, assurément digne d'intérêt (pour les proustiens, les simoniens ou quiconque s'intéressant au mécanisme propre à la littérature et à son histoire), L. Cadet a découpé les affinités électives Proust-Simon en trois moments bien distincts, correspondant à trois temps de la production du

nouveau romancier. Une première période, de 1945 à 1967, soulignant son héritage proustien. Une deuxième, de 1969 à 1977, celle des œuvres scripturales, travaillant Proust comme un matériau, soulignant même quelque conflit latent. Et une troisième période plus récente, de 1981 à 2001, où Simon, écrivain mature, se fait le complice de Proust. Dans le détail, on regardera maintenant ces trois moments, pour voir comment le programme a été respecté et, surtout, pour juger de la lecture doublement originale qu'il propose.

« Proust, le précurseur » — Il n'est pas exagéré de dire, avec L. Cadet, que les premiers pas de Simon dans la littérature ont été dirigés par l'auteur de la *Recherche*, Proust apparaissant alors comme initiateur de l'écriture ou, selon cette formule imagée, comme « l'accoucheur d'une mise au monde romanesque » (p. 22). Il est aussi important de souligner que cette première rencontre entre Simon et Proust, à partir de *La Corde raide*, est rythmée par une forte remise en question du réalisme romanesque, courant primordial s'il en est un (« capitalissime », dirait Proust) de la prose du XIX^e siècle français. En effet, à l'étude de mœurs balzacienne (elle-même héritée de Benjamin Constant) et au naturalisme zolien, Proust opposera, sous forme embryonnaire il est vrai, ce qui sera reconnu comme le roman phénoménologique, mettant à mal l'observation soi-disant objective de la réalité (l'écriture artiste, la littérature de notation, l'étude des types sociaux, etc.) au profit de la conquête d'un nouveau rapport au réel par l'écriture, à travers ce que Simon nommera rétroactivement, dans son *Discours de Stockholm*, « l'ordre sensible des choses ». Nouveau réalisme pour une nouvelle ère, celle du soupçon, qui doit trahir le réel pour mieux l'exprimer, en passant par la réfraction de l'expérience intérieure et de la subjectivité. Avec

des géants comme Proust, sans oublier Joyce, Kafka et Faulkner, ce que nous appelons la réalité deviendra tributaire de l'individu qui l'expérimente. Cette première manière de Simon, témoignant d'une filiation tout à fait directe, ne peut que présenter des rapports esthétiques très marqués avec Proust et son œuvre. L. Cadet résume cette situation lorsqu'elle affirme que, pour Simon, « Proust n'est pas une simple référence, il est [un] modèle qui guide ses débuts littéraires, [un] précurseur qui lui ouvre le champ immense de la littérature moderne » (p. 27), prônant, ajoutons-nous, un autre modèle de fonctionnement romanesque, de nouvelles couleurs pour peindre la réalité, ce qui démontre le déplacement du récit en prose depuis la *Comédie humaine*. Le constat n'est pas pour autant nihiliste, car la déconstruction est suivie d'un temps nouveau. Mais le sens n'est plus là où il se trouvait, ce que Simon exprime dans ses premiers écrits en insistant sur la nouvelle crédibilité romanesque rendue possible par la *Recherche*. Proust porte ici deux chapeaux, d'une part celui de « précurseur privilégié » et, d'une autre part, celui de « sésame littéraire ouvrant les portes de l'écriture romanesque » (p. 30, pour les deux citations).

L. Cadet divise cette première filiation en trois étapes, chacune d'elles étant caractérisée par un dispositif d'écriture particulier que Simon a lu dans la *Recherche* proustienne et dont il tentera d'apprendre l'usage pour l'aider à faire ses premières armes en littérature. C'est d'abord à cette notion d'« ordre sensible des choses » — par exemple, le narrateur qui retrouve Venise alors qu'il trébuche sur les pavés de l'hôtel Guermantes —, offrant à l'auteur comme au lecteur « [l']exploration du visible » et « l'approfondissement du monde » (p. 48, pour les deux citations), qu'elle consacre son

analyse, d'ailleurs d'une acuité étonnante, aussi bien du côté de Proust que du côté de Simon. Dit simplement, « [l']éloge du monde sensible permet ainsi de dessiner une filiation poétique de Proust à Simon » (*ibid.*). On notera également que cette immanence du sujet quant au monde concret se définit par « une vision phénoménale du réel » (p. 51), à savoir une vision indirecte, réfléchiée par quelques prismes, dont les plus importants sont la maladie, la rêverie et la mémoire, composantes privilégiées des protagonistes proustiens (en fait, du héros-narrateur) et simoniens. De cette esthétique de la vision viendrait aussi leur style métaphorique, sorte d'écriture du mystère, « recherche pour approcher l'invisible » (p. 55). La deuxième étape de ce premier temps de la filiation se reconnaît par la volonté de Simon de prolonger les expériences de Proust quant à la poétique du souvenir involontaire, c'est-à-dire la profondeur temporelle de l'existence qui revendique l'authenticité du vécu. À l'instar de son précurseur proustien, Simon (avec un roman comme *Le Palace*) s'est donné une tâche qui en ferait reculer plus d'un : rendre le temps sensible, le faire sortir de ses gonds. Une association rend possible, chez l'un comme chez l'autre, un voyage dans le temps qui finira par explorer « l'épaisseur de l'actualité » et « le cœur même du présent » (p. 71-72 ; à l'image de Proust, nous dit L. Cadet, Simon n'est pas un auteur passéiste, son œuvre, toute dynamique, est bel et bien tournée vers l'avenir, celui de la création et de la découverte). C'est ce que nous montrent les réminiscences proustiennes que vivra le narrateur-enquêteur de la *Recherche* (la madeleine en premier), et c'est ce que nous dit L. Cadet dans un passage fort juste de son analyse où il est écrit que « [l]es télescopages temporels du souvenir involontaire produisent un temps où passé et présent se

présentent simultanément », l'« extase mémorielle incit[ant] à dépasser la temporalité diachronique au profit du monde essentiel des analogies » (p. 77, pour les deux citations). Les récits proustiens et simoniens, dotés d'une forme nouvelle d'ubiquité temporelle, peuvent ainsi s'introduire dans divers points du passé pour former un rhizome inédit, pour ne pas dire infini, de possibilités narratives, dans cet immense édifice du souvenir. Simon aura saisi tout le potentiel du rôle de la mémoire dans l'œuvre de Proust, et surtout le bouleversement qu'il opère quant au statut même du roman. Déployant une poétique originale de l'art de la description inspirée de la *Recherche* et de son *être-au-temps* particulier, ce qui forme le troisième enjeu du premier moment Simon-Proust, l'auteur de *La Route des Flandres* fera un pas de plus dans son cheminement littéraire. Ce qui est relevé ici est « la tendance picturale » propre aux œuvres des deux romanciers, choix stylistique qui les inscrit dans une « communauté esthétique » analogue : « la scène chez Proust comme chez Simon se veut [...] la description d'un événement plutôt que la narration d'une action » (p. 107, pour les trois citations). Il s'agit d'attraper le réel pour en faire un tableau de mots, grâce à une écriture qui flirte avec la représentation picturale, comme l'indique très clairement Proust lors de la rencontre de son narrateur, futur homme de lettres, avec le peintre Elstir à Balbec, ou encore avec la mort du romancier Bergotte devant *La vue de Delft* du peintre hollandais Vermeer, fasciné par la vivacité de ce petit pan de mur jaune et, en comparaison, regrettant la sécheresse de ses dernières œuvres littéraires. Or, Proust et Simon ne sont pas Bergotte parce que, grâce à ce souci de la picturalité de l'écriture, ouvrant la voie à une nouvelle forme de narration, ils seront amenés à forger un concept précis, que L. Cadet nomme

description dynamique, intégrant par ailleurs l'écoulement du temps dans l'image. À l'opposé des rapports convenus entre description et narration, « [d]ans cette perspective inédite, ce [n'est] plus à la description à se fondre bon gré mal gré dans l'action dramatique [...], mais au contraire à l'action à naître des descriptions, à se développer à leur source » (p. 123), opérant ainsi une forme de montage — visuel et temporel — producteur de sens au travail de lecture.

« Proust et l'aventure scripturale de Claude Simon » : c'est Jean Ricardou, théoricien du Nouveau Roman, qui parlera le premier de cette idée de roman scriptural, un roman tout en forme, se déployant dans la langue, matière de la littérature, où le texte engendre du texte. Ce changement de paradigme modifiera également le rapport de Simon envers Proust. Terminée la figure du noble précurseur intouchable, Proust fait maintenant son entrée au cœur même des romans de Simon, entre 1969 et 1975, de *La Bataille de Pharsale* à *Leçon de choses*. Tels des signes clignotants, des fragments, parfois minuscules, de la *Recherche* sont agencés de façon intertextuelle aux romans simoniens, dans une sorte de *fiction mot à mot*. Sans toutefois être une rupture de la filiation proustienne chez Simon — L. Cadet insistant sur ce point, à contre-courant d'une *doxa* critique —, se manigance tout de même une révolution faisant, du Proust père et précurseur, un *Proust simonisé*. Par exemple, la madeleine, auparavant symbole de la puissance du souvenir involontaire, se métamorphose en formule mathématique répondant à la loi des ensembles... Au même titre que Proust d'ailleurs, qui, sous la nouvelle plume de Simon, se transformera en « élément du dispositif romanesque » (p. 132), qui se comprend dans l'entreprise qui est celle du Nouveau Nouveau Roman où, si filiation il y a, elle doit se faire en dehors

de l'expression et de la représentation. C'est alors une filiation purement formelle, pour ne pas dire uniquement textuelle, dans un *âge mécaniste* de la création.

Les intertextes proustiens de ce deuxième temps des intermittences poétiques entre Proust et Simon sont d'abord, on l'a vu avec L. Cadet, de nature formelle. Simon se présente comme autonome, « entend[ant] asservir l'œuvre de Proust à la sienne, ne lui donn[ant] sens que par et dans son propre roman » (p. 138). Le montre bien la falsification des citations proustiennes dans *Leçon de choses*. Par exemple, L. Cadet a relevé que, lorsque dans *Un amour de Swann* on lit, pour exprimer la jalousie de Swann vis-à-vis d'Odette, femme qu'il aime mais qui est malheureusement une « cocotte », « et tous les souvenirs voluptueux qu'il emportait chez elle [lui] permettaient [...] de se faire une idée des attitudes ardentes ou pâmées qu'elle pouvait avoir avec d'autres. De sorte qu'il en arrivait à regretter chaque plaisir qu'il goûtait près d'elle, chaque caresse inventée et dont il avait eu l'imprudance de lui signaler la douceur, chaque grâce qu'il lui découvrait, car il savait qu'un instant après, elles allaient enrichir d'instruments nouveaux son supplice », devient chez Simon, tel l'affreux argot du baron de Nucingen chez Balzac, « tous laids souvenirs voluptueux kil emporté de chézelle lui permetté de sefer unidé dé zatitude zardante zoupâmé kel pouvé tavoir avec d'otr desortekil enaviré taregreté chak plésir kil gougoutait oh près d'aile chakcacaressse invanté et dontil orétu l'imrudance de lui sinialé la dousseur chak grasse kil lui découvriré kar il savé kun instantapré ailezalé tenrichir dinstrument nouvo sonsu plisse » (voir p. 139-140). Le texte proustien, comme le montre bien cette « filiation critique » (p. 141), est alors un objet qu'il faut assimiler. Et il n'est évidemment pas anodin que le passage cité

souligne les effets de la jalousie, en ce sens que Simon, comme Swann d'Odette, tentera de se défaire de l'emprise terrible de Proust pour devenir lui-même. Par ce genre de retranscription phonétique, ou avec le morcellement textuel qui fera citer à Simon non pas une phrase mais seulement un mot de la *Recherche*, il est question de « sensibiliser le lecteur à la matière même de l'œuvre littéraire » (p. 165). De là, sera fortement exploité le principe analogique de la métaphore que Simon, malgré tous les jeux de langage qu'il se permet à partir du matériau de la *Recherche*, admire toujours chez Proust. Il semble, nous montre bien L. Cadet, que l'écrivain doive explorer, scruter les mots pour créer de nouvelles métaphores et découvrir ainsi que rendre visible la dimension fantastique de la création littéraire. Chez Proust et Simon, on peut en effet parler « d'une même sémiologie métaphorique » (p. 169), la création d'analogies originales⁵, où la métaphore invite au voyage. Or, l'économie du récit romanesque se modifie devant cette dynamique métaphorique « renvers[ant] ou du moins attaqu[ant] l'ordre syntagmatique traditionnel du récit [pour]

⁵ Pensons au passage de la *Recherche* où le narrateur, pour une des premières fois, tente d'embrasser sa jeune amie de cœur, Albertine, pour seulement mieux constater que le corps humain n'a pas d'organe adéquat et spécifique pour ce genre d'activité : « Je me disais cela parce que je croyais qu'il est une connaissance par les lèvres ; je me disais que j'allais connaître le goût de cette rose charnelle, parce que je n'avais pas songé que l'homme, créature évidemment moins rudimentaire que l'oursin ou même la baleine, manque cependant encore d'un certain nombre d'organes essentiels, et notamment n'en possède aucun qui serve au baiser. À cet organe absent il supplée par les lèvres, et par là arrive-t-il peut-être à un résultat un peu plus satisfaisant que s'il était réduit à caresser la bien-aimée avec une défense de corne. Mais les lèvres, faites pour amener au palais la saveur de ce qui les tente, doivent se contenter, sans comprendre leur erreur et sans avouer leur déception, de vaguer à la surface et de se heurter à la clôture de la joue impénétrable et désirée » (Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988 [1920-1921], p. 353).

proposer une composition paradigmatique de l'œuvre littéraire » (p. 175). Les cellules narratives ne se créent plus à partir de liens de proximité, mais bien grâce à des rapports analogiques, souvent éloignés, de sorte que le récit lui-même devient métaphorique, garantissant la « profonde unité » (p. 180) de l'œuvre, une « unité de qualité formelle » (p. 183). À cela s'ajoute la musicalité du texte, principe romanesque qui, au même titre que la métaphore, alimente profondément l'écriture de fiction, Simon et Proust « emprunt[ant] le signifiant phonique, métrique, syntaxique de la prose littéraire » (p. 187). C'est la possibilité de l'œuvre littéraire qui est déterminée par la musicalité du roman. Lors du travail scriptural, se manifeste une attention extrême à ce que L. Cadet nomme la matière sonore du langage, aux homophonies et aux homonymies qui peuvent produire de l'écriture et ainsi engendrer un texte. L'image littéraire se fait « acoustique » (p. 190), le roman une « vaste rêverie » (p. 191), à l'instar de la vie intérieure du narrateur à la soirée musicale organisée par Charlus pour son protégé Morel, où est interprétée l'œuvre posthume de Vinteuil, dans laquelle la sonate se fait septuor : « Tandis que la sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère mais pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvrefeuilles sur des géraniums blancs, c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage, commençait au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit⁶ », écrit Proust dans un style tout à fait

⁶ Marcel Proust, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1989 [1925], p. 238.

surprenant. Par une harmonie féconde avec la musique, le texte tire profit de la matérialité sonore du langage. Suivant de près le projet proustien, l'entreprise de Simon, surtout lors de sa période scripturale, se distingue par une volonté de « transformer le roman en partition musicale » (p. 193). D'un même bonheur partagé par l'amour de la musique et de la langue, se poursuivra la filiation.

« Fidélité à Proust » : l'aventure scripturale suivra son cours, mais ensuite le roman simonien, des *Géorgiques* au *Tramway*, renouera avec une écriture plus intimiste, où l'auteur est davantage porté sur le monde, ne souhaitant plus détruire à tout prix le malin génie de la représentation, préférant avancer masqué pour le toucher à nouveau. Le sujet formel fait place au « sujet lyrique », le livre « naissant de sensations, d'émotions subjectives » (p. 207). C'est une ère « teintée d'autobiographie » qui renouvelle le rapport de Simon à Proust, le premier opérant une nouvelle lecture du second, ce qui contredit une fois de plus les critiques qui tentent de voir dans l'œuvre simonienne une lente mais certaine tentation de se débarrasser de l'auteur de la *Recherche*, d'abord vénéré. L'intertexte scriptural, souvent provocant, se change en métatexte affichant un commentaire savant de Proust et de son œuvre. L. Cadet a ainsi raison de voir dans ce nouveau temps de la filiation une plus grande maturité de Simon devant Proust. « [L]a *Recherche* n'est plus seulement une combinatoire, elle devient l'image de fantasmes érotiques savamment disséminés en des pages moins naïves qu'elles n'y paraissent » (p. 209), écrit-elle. En outre, « [l]a réhabilitation du sujet entraîne l'avènement d'un roman lyrique non dépourvu de liens avec la poésie subtile des pages de la *Recherche* » (*ibid.*). C'est vers un certain renoncement à la fiction comme contrainte romanesque que se dirige Simon, encore une fois sous le signe de Proust.

Roman autobiographique, essai, poésie du vécu, réfléchissement critique sont les quatre éléments majeurs de la nouvelle terminologie romanesque de Simon. L'expérience est ancrée au cœur de l'écriture, sans pour autant faire perdre pied à l'enchantement de la poésie. Proust l'a bien montré : la vie passée est un matériau de l'œuvre à venir, l'être se fait extratemporel afin de porter des affects nouveaux et l'écriture devient médiation du « moi » et réfraction d'une temporalité circulaire. Chez le Simon de la troisième période et dans la *Recherche* de Proust, L. Cadet remarque la présence hautement exaltée d'un « je » polyphonique, vivant et revivant son histoire une infinité de fois pour faire un roman. De l'expérience des limites formalistes que constituait le roman scriptural pratiqué par Simon dans sa deuxième période, celui de la troisième, empreint de maturité, déclenche, toujours avec Proust, maintenant perçu comme compagnon, non plus comme maître ou comme opposant, un « mouvement de reconquête du récit comme histoire » (p. 237). C'est une poétique de l'illusion et du secret. Le récit est constitué d'un héros à la recherche d'une vérité, menant son apprentissage vers une vérité que l'écriture seule pouvait formuler ainsi. Or, « [c]hez Proust et Simon, le récit est désir, quête lente et difficile vers un ordre qui livrera enfin le secret promis » (p. 243). L'histoire se fait enquête, ou, selon le beau mot de Proust à Jacques Rivière, une peinture d'erreurs qui demande aussi bien la patience que la participation du lecteur. À travers un trajet romanesque herméneutique, « Simon s'adonne, comme Proust, à la stratégie de l'énigme, à son mouvement de confusion, contrarié par instants par de fines découvertes. [...] C'est tout un art du récit [...], celui de retenir les informations essentielles et d'en laisser échapper de moins importantes » (p. 248), telle la conquête de l'ancêtre révolutionnaire dans *Les Géorgiques* ou la découverte de la « vraie

vie » par et dans la littérature par le héros-narrateur de la *Recherche*. Sous le sceau de l'intime, Proust et son personnage *alter ego* deviendront finalement une projection personnelle de Simon. Le plus important est peut-être la dimension auctoriale que prend Simon dans ses romans, se permettant sans gêne de commenter le texte proustien (sans pour autant le tourner en dérision comme c'était parfois le cas avec le roman scriptural). L. Cadet le dit bien, Simon, particulièrement dans *Le Jardin des plantes*, « fai[t] de Proust ce miroir grâce auquel il va pouvoir mirer ses propres mots » (p. 284). D'abord un « comme Proust », ensuite sous une forme de « contre Proust », la filiation qui unit l'auteur de la *Recherche* à Simon a su devenir un « avec Proust », « le texte [venant] prolonger son intertexte et [y] nouer un trajet herméneutique » (p. 292). Du même coup, Proust « appartient à son imaginaire, il devient un objet fantasmatique, capable d'infinis prolongements personnels » (p. 296). Sans pour autant le contredire, Simon est arrivé à *réécrire* Proust.

Proust et Simon — dans le Temps

« Plus qu'aucun autre auteur, il est celui dont il y aura infiniment à dire. Ce n'est pas un auteur éternel, mais c'est, je crois, un auteur perpétuel, comme on dit d'un calendrier qu'il est perpétuel. [...] Ceci fait que je lis Proust [...] comme une sorte de paysage illusoire, éclairé successivement par des lumières qui obéiraient à une sorte de rhéostat variable et feraient passer graduellement, et inlassablement aussi, le décor par différents volumes, par différents niveaux de perception, par différentes intelligibilités. C'est un matériau inépuisable, non pas en ce qu'il est toujours nouveau, ce qui ne veut pas dire grand chose, mais en ce qu'il revient toujours

déplacé⁷ ». Ce que dit Barthes en introduction d'une célèbre conférence réunissant les plus grands proustiens des années 1970 aurait aussi bien pu être écrit par Simon. Cet inépuisable matériau, ces intelligibilités différentes, ces volumes différents, L. Cadet a su les dépeindre, dans le mouvement même des romans de Simon, par une étude aussi bien poétique, linguistique et thématique qu'historique, à travers le rôle de la mémoire ou de la métaphore, de la dimension picturale ou de la musicalité de la langue, du rôle de la jalousie et du désir, des malheurs de la mondanité comme des joies de la création littéraire, des horreurs de la guerre aux doux plaisirs d'une journée de printemps. Ces nouvelles lectures de Proust, critique littéraire en action, sont irremplaçables. Les affinités électives, trouvées et retrouvées dans la grande œuvre de Simon, permettent à l'auteure de revisiter savamment les principales pièces de l'esthétique proustienne, faisant de son analyse du nouveau romancier un parangon de critique intertextuelle qui, espérons-le, deviendra une référence en la matière.

La force de l'entreprise est que le mouvement est double : Proust explique Simon en même temps que Simon explique Proust, duo privilégié formant à eux seuls une face de la littérature moderne. Or, au-delà de l'explication, il est question de jeu. La focale change et les morceaux cités ne sont jamais les mêmes. Simon, pour devenir lui-même, revisite Proust. Et Proust, chaque fois, devient autre. C'est ce qu'écrivait Barthes, et ce par quoi il est logique de conclure, « Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages⁸ », car il y a dans le temps des séries différentes et parallèles.

⁷ « Table ronde sur Proust », *Cahiers Marcel Proust*, n° 7, Paris, Gallimard, 1975, p. 87-88.

⁸ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 22.