

Cahiers
Marcel Proust

9

Études
proustiennes
III

nrf

Gallimard



Van Eyck. *L'Agneau mystique* (polyptyque), Gand, cathédrale Saint-Bavon. (Photo Giraudon.)

I

ARTICLES

Charlus dans le métro
ou
pastiche et cruauté chez Proust

On sait quelle est l'importance de la cruauté dans le monde de Marcel Proust : imposée ou subie, il n'est guère d'épisode de *A la recherche du temps perdu* où il soit malaisé de la montrer à l'œuvre, qu'elle s'exerce aux dépens du *je* fictif ou qu'elle explique les rapports entre deux personnages. Guère de niveau non plus de l'élaboration romanesque où il soit interdit de la débusquer; il n'y a pas que l'anecdote qui fasse intervenir la volonté de souffrir ou de faire souffrir comme ressorts psychologiques : le romancier aussi dans ses rapports avec le lecteur ne se comporte-t-il pas comme un véritable bourreau par le raffinement qu'il met à faire attendre un dénouement heureux qui est régulièrement refusé? Proust lui-même ne prend-il pas plaisir à ridiculiser ses personnages quand il jette sur eux un regard de caricaturiste? Enfin comment ne pas reconnaître un acte de cruauté dans le pastiche par l'intermédiaire duquel Edmond de Goncourt nous est présenté dans *Le Temps retrouvé*? Nous avons sans doute ici l'exemple le plus complexe dans tout le roman de ces troubles motivations, car si l'auteur de *Germinie Lacerteux* est offert à notre regard ironique, le protagoniste de la *Recherche* lui-même est visé à un autre niveau : le pseudo-*Journal*, par la consternante formule qu'il propose de la littérature, enlève à son lecteur fictif les raisons qu'il avait d'envisager une carrière d'écrivain et le plonge dans le

découragement; quant au narrateur (auteur supposé authentique du discours que nous suivions depuis l'ouverture de *Combray*), quel aveu d'impuissance de la part d'un homme gagné à l'idéal d'Elstir que cette insertion d'un morceau de réalité dans son univers romanesque!

Les lecteurs perspicaces ont eu tôt fait de reconnaître l'importance du sadisme et du masochisme dans la *Recherche*. Si nous espérons jeter un jour nouveau sur le rôle de la cruauté chez Proust, c'est en soulevant une question à laquelle la critique ne semble pas s'être arrêtée. Comment comprendre ce que vient faire dans le *Temps perdu* la complaisance dans la souffrance si l'on prend au sérieux les affirmations du narrateur touchant la volonté de saisir les êtres et les choses dans ce qu'ils ont de secret, d'indicible, d'irréductible, de vivant? Le sadisme a partie liée avec une vision mécaniste du monde et avec toutes les positions épistémologiques et ontologiques qui en sont solidaires : sensualisme, déterminisme, associationisme, empirisme, dont le dénominateur commun est la prétention de comprendre la réalité de l'extérieur et par l'extérieur. La collusion entre ces différentes attitudes psychologiques et philosophiques est patente à qui lit les textes du XVIII^e siècle, et elle éclate dans maint passage de la *Recherche*. Le développement où elle se donne à lire de la façon la plus tangible est peut-être celui dans lequel le narrateur décrit les plantes d'eau de Combray : le nénuphar y est comparé à « un bac actionné mécaniquement » et que le promeneur retrouve « de promenade en promenade toujours dans la même situation, faisant penser à certains neurasthéniques [...] pris dans l'engrenage de leurs malaises et de leurs manies » et dont « les efforts dans lesquels ils se débattent [...] ne font qu'assurer le fonctionnement et faire jouer le dé clic de leur diététique étrange, inéluctable et funeste » (I, 168-169)¹. Le nénuphar est « pareil aussi à

1. Pour les renvois au texte de *A la recherche du temps perdu*, voir l'édition de la Pléiade.

quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier qui se répète indéfiniment durant l'éternité excitait la curiosité de Dante, et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicié lui-même si Virgile, s'éloignant à grands pas ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite [...] » (*ibid.*). Or si l'équation sadomasochisme = mécanisme ne fait pas problème au siècle des Lumières, il n'en va pas de même chez Proust, car ce sadique est aussi un organiciste. A quel point Proust s'est fait le pourfendeur du mécanisme et combien sont injustes les reproches que certains (Sartre notamment) ont pu lui adresser, c'est ce dont témoignent d'innombrables développements. Le texte même que nous venons de citer suffirait à défendre Marcel Proust contre ses accusateurs : n'y voyons-nous pas posé comme allant de soi que l'être qui se soumet au bourreau est un malade mental, voire un damné de l'enfer? Toute automatisation introduit dans l'expérience une forme d'inauthenticité : cette idée sera reprise à satiété dans le roman. La machine est ce qui me sépare de la mère (« De même que le beau son de sa voix isolément reproduit par le phonographe ne nous consolerait pas d'avoir perdu notre mère, de même une tempête mécaniquement imitée m'aurait laissé aussi indifférent que les fontaines lumineuses de l'Exposition » (I, 384), comme m'en sépare la chimie, ce triomphe de l'esprit analytique. Ce n'est pas simple coïncidence si, au cours du séjour dans la cité des Doges, une dispute éclate entre la mère et le fils peu avant le moment où l'eau des canaux apparaîtra comme « une combinaison d'hydrogène et d'azote [*sic*], éternelle, aveugle, antérieure et extérieure à Venise » (III, 652). Autant qu'il l'était pour Flaubert, aux yeux de Proust, le pharmacien Homais serait le diable, et le *je* mourrait de l'arsenic dont s'empoisonne M^{me} Bovary.

C'est sur le problème difficile de l'articulation entre ce que l'on peut appeler « le versant " Sade " » de l'œuvre avec son « versant " Jean-Jacques Rousseau " » que nous ferons porter notre réflexion.

Cette articulation, elle peut d'abord s'expliquer par le fait que, chez Proust, le mépris qu'on me témoigne n'est jamais le fait d'une méprise mais d'une reconnaissance. Paradoxalement c'est une marque d'estime. Ainsi la grand-mère, dans la scène où on lui crie : « Bathilde, viens donc empêcher ton mari de boire du cognac » est-elle en butte aux taquineries de la grand-tante parce que, écrit le narrateur, « elle avait apporté dans la famille de mon père un esprit différent » (I, 11). La cruauté subie est liée à ce qui fait de ce personnage un être spécifique. Comme l'avait noté Stendhal, « être différent engendre haine ». Et c'est la cruauté exercée par les ancêtres d'Oriane qui la désigne au jeune homme comme un être précieux et irremplaçable : quand elle apparaît pour la première fois dans le roman, c'est dans la chapelle de Gilbert le Mauvais et l'association entre snobisme, prestige nobiliaire et droit de prononcer la peine de mort est explicitement marquée dans le texte (I, 176). Plus tard, si les jeunes filles de la petite bande possèdent une qualité *sui generis* telle que le héros rêve de les fréquenter, c'est en grande partie pour la méchanceté dont elles font preuve envers les vacanciers (I, 792).

Qui dit cruauté dit originalité, mais aussi : qui dit cruauté dit origine. L'ancienneté (ou la proximité par rapport à un point d'émergence) est impliquée dans le sadisme. Tel est le cas des jeunes filles en fleurs qui apparaissent au bord de la mer dont elles semblent sortir. Tel est le cas aussi d'Oriane, associée par contiguïté avec Gilbert le Mauvais, et dont la noblesse remonte aux tous premiers temps du Moyen Âge. Dans l'univers imaginaire de Proust, l'ère médiévale est avant tout une ère d'incubation. De cette époque, il a retenu qu'elle avait vu naître l'architecture gothique et l'art des vitraux. Il en a retenu aussi les atrocités qui, aux yeux d'un homme né en 1871, pouvaient sembler être en effet d'un autre âge. En un siècle où tout finit par tout égaler, les aristocrates apparaissent comme les derniers témoins d'un âge où une justice impitoyable et expéditive était là pour rappo-

ler aux hommes l'existence d'un ordre social. Dans une séquence qui va prendre une importance capitale pour l'interprétation que l'on propose ici, nous voyons Charlus se faire fouetter par un personnage armé d'un martinet planté de clous. Témoin clandestin de cette scène, le *je* se réjouit de voir réaliser ce conte des *Mille et Une Nuits* où « une femme transformée en chienne se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première » (III, 832). Et pour le baron, retrouver la forme première, c'est remonter au Moyen Age : « [...] au fond de tout cela, il y avait chez M. de Charlus tout son rêve de virilité et toute l'enluminure intérieure, invisible pour nous, mais dont il projetait ainsi quelques reflets, de croix de justice, de tortures féodales que décorait son imagination moyenâgeuse » (III, 840). Ainsi la recherche du temps perdu conjugue le goût pour une époque révolue avec la volupté de la souffrance, comme si le plus lointain passé avait été l'époque d'une indépassable frustration. Et ne sont-elles pas révélatrices, les circonstances dans lesquelles le *je* entre dans l'établissement de Jupien? C'est un débit de boissons qu'il cherche : la soif n'est-elle pas à l'histoire du désir ce que le Moyen Age est à l'histoire? Refuser de donner à boire est la façon la plus primitive de torturer. Refuser, ou au contraire, faire boire de force : c'est en servant du cognac au vieillard que la grand-tante tourmente la grand-mère (I, 11)¹. Au commencement était la mère sanguinaire. Pratiquer ou, mieux encore, subir la question, c'est donc remonter à un état de nature, auquel a succédé le règne de l'indifférence, autrement dit de l'indifférencié. Hors de l'enfer, point de salut. Toute sa vie l'homme n'aura de secours que de se mettre à la recherche de la cruauté perdue.

Toute sa vie, à moins que ne se produise une conversion grâce à laquelle on découvrira combien est relative cette

1. Il n'est évidemment pas question d'entreprendre ici une étude psychocritique du roman à partir du thème de la nourriture. Contentons-nous de renvoyer le lecteur aux pénétrantes analyses de Serge Doubrovsky dans *La Place de la madeleine*. (*Écriture et fantasme chez Proust*) Paris, Mercure de France, 1974.

vision du monde. Car « au commencement était la torture », cela n'est vrai que d'une vérité seconde et toute provisoire. La cruauté est l'expression d'un ordre mécaniste, lequel est préférable au désordre de l'indifférence, mais inférieur par rapport à un ordre plus ancien, lequel était organique et vivant. Mieux vaut, assurément, séparer que confondre; à l'indifférence ou préférera la reconnaissance que deux individus s'accordent dans la méchanceté. Mais l'idéal ne serait-il pas de marier les consciences? Ceci une fois reconnu, la mère des énervés de Jumièges apparaît comme le symbole d'une marâtre nature. L'époque prétendument parentale est en fait celle d'une usurpatrice. C'est plus loin dans le passé qu'il faudra remonter pour retrouver la bonne mère, seule vraie.

Voilà ce que le *je* aurait pu comprendre un soir de son enfance. Identifié avec l'Abraham de Benozzo Gozzoli, le père n'avait-il pas prononcé ces paroles : « Nous ne sommes pas des bourreaux » (I, 36)? Or, cette phrase est susceptible de deux lectures différentes. Le sens évident en est, bien entendu, le même que Yahvé entend communiquer au père d'Isaac au moment où va s'accomplir le geste sacrificiel et que l'Ange dit : « N'étends pas la main contre l'enfant. Ne lui fais aucun mal. » C'est-à-dire : « Nous ne sommes pas des bourreaux. Il n'est pas dans la nature des parents de faire pleurer les enfants. Va coucher avec le petit. » C'est bien ce qu'a voulu dire le père, c'est bien aussi ce que comprend le lecteur. Mais dans la mesure où cette phrase ne recèle aucun mystère, c'est la suite du développement qui devient incompréhensible. Comment s'expliquer la crise de larmes et les sentiments de culpabilité de l'enfant une fois obtenu le droit d'embrasser la mère? Tout devient clair si à la phrase prononcée nous prêtons un autre sens, celui dans lequel l'enfant la prend : « Nous ne sommes pas des bourreaux, donc nous sommes des parents dénaturés, car il est dans la nature des parents de faire pleurer les enfants et dans celle des enfants de subir les tourments prévus pour eux. » Inter-

prétation qui conviendrait si à Yahvé s'était substitué le Malin. Dans cette définition sadomasochiste de la nature, qui est celle de l'enfant à ce moment, les seuls rôles que puissent assumer les êtres humains sont ceux de tortionnaire ou de victime. Toujours dans cette perspective, la défaillance du père laisse vacante la place du bourreau, et la phrase semble comporter un commandement : il faut que l'enfant assume ce rôle. L'idée de démission de l'autorité parentale est suggérée (« Il me semblait que ma mère venait de me faire une première concession qui devait lui être douloureuse, que c'était une première abdication de sa part devant l'idéal qu'elle avait conçu pour moi [...], (I, 38) et « va coucher avec le petit », dans le même ordre d'idées, semble bien être une invitation à l'inceste. Le narrateur ne compare-t-il pas d'ailleurs ce moment de son existence avec celui où l'on est élevé « à la dignité de grande personne » et où l'on atteint « une sorte de puberté du chagrin » (*ibid.*)? Or le passage à l'âge adulte est toujours corrélatif du vieillissement des parents. Abraham sacrifiant devient Abraham sacrifié. Le *je* a une conscience d'assassin. De même qu'il a participé au supplice infligé à la grand-mère dans la scène où on l'appelle Bathilde¹, il vient, dit-il « de tracer dans son âme [à sa mère] une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu

1. Le protagoniste fait en effet preuve d'un sadisme déguisé dans cette scène (I, 11-12). Sans doute se dit-il révolté par le spectacle de sa grand-mère en butte aux taquineries de la grand-tante. Mais le fait même que le romancier ait donné à l'aïeule le prénom de la mère des Énergés de Jumièges peut s'interpréter comme une tentative de justification des souffrances qui lui sont infligées. L'identification qui s'opère par le jeu de la compassion entre l'enfant et la grand-mère doit être repensée à la lumière de ce prénom : sous le couvert du blâme, c'est à une approbation du sadisme que l'on aurait à faire ici. D'ailleurs le narrateur ne nous dit-il pas qu'il aurait « aimé battre » sa grand-tante, c'est-à-dire venger l'aïeule en devenant lui-même tortionnaire. La compassion arrache à l'enfant des larmes, qu'il ira cacher dans le petit cabinet sentant l'iris, lieu notamment réservé à la volupté (et qui sera à nouveau évoqué juste avant le récit de la scène de sadisme à Montjouvain : I, 158). Enfin, anodine d'apparence, la réflexion du *je* sur le souci que cause à la vieille dame la mauvaise santé de son petit-fils (I, 12-13) revêt un sens tout particulier si l'on rapproche ce passage des lignes consacrées au mal que cause à la mère la capitulation devant les exigences de l'enfant.

blanc » (I, 39). Aux parents-bourreaux défaillants succède un enfant tortionnaire à la hauteur de la situation. Rien de ceci ne se fût passé si l'enfant avait entendu l'invitation telle qu'il fallait l'entendre, c'est-à-dire : « Nous sommes des parents aimants. Au monde dénaturé du sadomasochisme, il convient de préférer un univers de tendresse et de compassion. » Pour avoir choisi de comprendre les paroles dans un sens diabolique, l'enfant a commis un péché originel sur lequel toute sa vie sera bâtie : le rapport naturel, si l'on peut dire, entre hommes est conçu à partir de cet incident comme un rapport de bourreau à victime, et la relation entre les choses comme une relation d'exclusion. Le mythe de Bathilde a déteint sur le mythe d'Abraham¹.

1. L'allusion au patriarche a fait l'objet de deux commentaires récents que nous nous en voudrions de ne pas signaler ici : 1° l'article de Samuel Weber intitulé « Le madrépore », *Poétique*, n° 13, p. 28-54 (en particulier p. 42-43) et 2° le chapitre « Proust's Counterplot » dans Jeffrey Mehlman, *A Structural Study of Autobiography : Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss* (Cornell University Press, 1974), en particulier p. 24-50, 60-61 et 63. Alors que nous n'avons retenu que le parallélisme entre le comportement du père et celui d'Abraham, Mehlman insiste exclusivement sur la faiblesse du personnage (évidemment marquée, elle aussi, dans le texte proustien), et il s'interroge sur ce qui lui paraît être avant tout l'impuissance du père à égaler le modèle biblique. Le temps et la place nous manquent pour engager avec l'exégète le dialogue que justifierait l'excellence de son interprétation. Au risque de réduire à quelques formules schématiques l'analyse de *A Structural Autobiography*, proposons dans les termes suivants l'esquisse d'une confrontation entre nos lectures respectives : les éléments se distribuent selon nous à trois niveaux distincts ; Mehlman ne reconnaît que le monde de la différence et celui de la non-différence ; il s'agit toujours de tracer ou d'effacer une frontière entre deux termes ; le tiers est exclu, qui consisterait à instaurer un équilibre entre ces deux extrêmes. Quand le père prononce la phrase : « Nous ne sommes pas des bourreaux », il autorise l'effacement des différences, et toute séparation entre le moi et l'autre est abolie ; à la faveur de cette suppression, le jeune homme devient ce qu'il est (un nerveux) et le déclin de la volonté (du fils et du père) est à mettre en rapport avec l'entrée en jeu de la mémoire involontaire, laquelle permet au *Je* d'accéder aux *essences*. Pour nous, l'abdication paternelle est justiciable de deux interprétations successives, et c'est le passage de la première à la seconde qui constitue l'apprentissage du Héros. L'enfant ne voit que faiblesse dans le comportement du père ; l'adulte (en conformité, nous semble-t-il, avec le texte biblique, puisque Isaac est remplacé par un bélier) reconnaît dans le sacrifice interrompu le signe du passage à une alliance nouvelle, l'ordre de la Justice s'effaçant devant l'ordre de

La dénonciation de cette confusion, il serait possible de montrer qu'elle commande nombre de développements du roman. Nous avons choisi comme particulièrement éclairant l'épisode de la maison de prostitution dans *Le Temps retrouvé* (III, 810 sq.) Le jour où, à la suite du héros, nous franchissons le seuil du bordel de Jupien, c'est pour y retrouver la maison de Combray et voir dans Maurice et l'homme des abattoirs une réincarnation du père. Mais dans cet établissement, quelque chose ne marche pas. Nous sommes à l'intérieur de la maison, elle nous protège, mais elle se trouve exposée : les gothas la menacent, et le feu du ciel. Les rencontres que Charlus peut y faire sont immédiates (alors que dans la rue, il doit user de préambules), mais elles sont artificielles : ce sont des rendez-vous. On y flagelle, mais mollement ; le bourreau en qui Palamède voudrait voir un homme coupable d'avoir « suriné une pipelette de Belleville » (c'est-à-dire assassiné une vieille femme) (III, 826) est en réalité un bon fils de famille. Que faire donc ? Se mettre en quête d'une autre maison, mieux gérée, où l'on aurait affaire à d'authentiques truands, à des tortionnaires énergiques et foncièrement mauvais ? Et qui ne serait pas exposée aux bombardements ? C'est ici qu'éclate l'impossibilité absolue de voir satisfaits les désirs de Charlus, car il est dans la nature de *toute maison* d'être menacée par la foudre et les engins destructeurs. Absolue contradiction, la maison de Jupien est le lieu du non-être, et nous comprenons maintenant que si Maurice et l'homme des abattoirs sont des bourreaux inauthentiques, c'est parce que *tout* bourreau l'est. L'échec essuyé par Charlus signifie que le sadisme en soi est un échec. Mais en posant l'affirmation « tout bourreau est inauthentique », nous avons retourné la proposition dont nous étions parti. Nous avons compris que « pastiche égale cruauté ». Nous voyons maintenant que ce théorème n'est que la réciproque d'une autre

l'Amour. Cette brève note ne donne qu'une faible idée de la pénétration d'un commentaire auquel le lecteur voudra bien se reporter.

proposition, laquelle commande en dernier ressort la philosophie de la nature de Marcel Proust : « cruauté égale pastiche¹ ». Tourmenter, chez Proust, est lié à faire semblant (en particulier, puisque, comme on l'a vu, la cruauté est souvent associée au thème de la soif, ce sera faire semblant de donner à boire : dans le contexte qui nous occupe, avant d'être un lieu de supplices fictifs, la maison de Jupien est un faux débit de boissons; la déconvenue de Charlus est annoncée par la déception du promeneur nocturne).

Cruauté égale pastiche : la proposition est vraie dans les deux sens. La constance avec laquelle ces deux entités sont liées nous incite à reconnaître dans le pastiche bien plus qu'un des moyens par lesquels il lui est loisible de s'exercer : il traduit le sadisme, il le définit, il en exprime l'essence. Le fond même de la cruauté est de n'avoir pas de fond. Être (cruel) ou ne pas être ne se présente pas comme une alternative mais comme une tautologie. Le mal n'est pas. Comment dès lors l'homme serait-il en mesure de commettre une véritable action mauvaise? Au-delà des apparences, la nature est bonne.

Mais si cruauté égale pastiche, nous sommes fondé à faire porter sur toutes les formes de sadisme, et en particulier sur la séquence de la flagellation, les observations que l'on pourrait formuler à propos du pseudo-Goncourt. Or ce texte, il serait facile de le montrer, renvoie à l'extériorité dans un mouvement dont l'aboutissement est constamment prorogé. Toujours il désigne un autre que soi, dans un infini fugato où l'individuel, moins saisissable encore qu'Albertine, se vide de sa substance au moment où l'on croyait le toucher : le pseudo-Goncourt ne fait pas partie intégrante du discours narratif du *je*, puisqu'il s'agit d'un texte transcrit. C'est donc « du faux narrateur » (dans le sens où l'on dit : « c'est du

1. Le caractère imitatif du sadisme dans *A la recherche* a été mis en lumière par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris : Grasset, 1961) et J. E. Rivers a consacré à ce qu'il appelle « les faux méchants » tout un chapitre de sa thèse inédite intitulée « Cruelty and suffering in the works of Proust » (University of Oregon, 1970).

toc »). Mais un faux diamant est encore une vraie pierre sans valeur : ainsi le faux narrateur est-il, dans un premier temps, « du vrai Goncourt ». Toutefois, enquête faite, c'est « du faux Goncourt ». Mais, dans un troisième temps, nous nous en avisons, ce faux Goncourt n'est pas de la plume d'un imitateur quelconque, tel Charles Reboux, mais de celle de Proust lui-même : le faux Goncourt est un faux *de* Proust, donc vraiment « du Proust », et ce qui risquait d'être un mouvement perpétuel de rejet de la greffe aboutit à se nier lui-même. D'intolérance en intolérance, nous voici revenu au point de départ : l'organisme est en pleine possession de son intégrité, le tissu narratif, en tant qu'il relève de Marcel Proust (et non du narrateur fictif), n'a jamais été déchiré, puisqu'il suffit de gratter sous la peinture pour y déchiffrer la signature d'un grand artiste dont, au prix d'une ultime substitution, nous mettrons le nom à la place de celui du faussaire.

De la même façon, le décevant bordel, le mauvais « mauvais lieu » peut être interprété de deux manières différentes : comme l'expression redondante d'une méchanceté toujours renouvelée, et comme l'expression doublement négative, donc affirmative, de la bonté. Si la question : « Où est la mère cruelle ? » a toujours pour réponse : « Ailleurs », cela peut être une façon pléonastique de reconnaître qu'elle existe, car n'est-il pas constitutif du personnage « mère cruelle » d'être ailleurs, avec le père ou M. Swann, par exemple, plutôt que dans la chambre de l'enfant ? Mais montrer la mère cruelle comme se refusant perpétuellement à nous, c'est peut-être aussi une façon d'éconduire non le demandeur, mais sa question dénoncée comme absurde ; c'est l'inviter à prononcer le véritable Sésame, à savoir la question : « Où est la mère ? » C'est au nom de cette question enfin correctement formulée que Proust envoie Charlus au sortir du bordel non dans un autre établissement de débauches mais dans un lieu où l'on ne torture pas, et ce lieu c'est la station du métropolitain transformée — de par les nécessités de la guerre — en abri anti-aérien.

Cahiers Marcel Proust

I. ARTICLES

MARCEL MULLER : *Charlus dans le métro ou pastiche et cruauté chez Proust.*

ANNE HENRY : *Le kaléidoscope.*

CHRISTIAN ROBIN : *Le retable de la cathédrale.*

PHILIPPE CHARDIN : *Sortie du dédale et temps retrouvé : Proust et Joyce.*

RUTH AMOSSY et ELISHEVA ROSEN : *Le Pastiche de L'Œuvre dans A la recherche du temps perdu : «réécriture» et théorie de la représentation.*

CHRISTIAN CHARRIER : *La métaphore du comportement ou la composition d'un personnage : un propos du bonheur proustien.*

II. ÉTUDES ET DOCUMENTS

Une lettre inédite de Marcel Proust à Jean Schlumberger, présentée par J.-P. Cap.

Lettres inédites de Marcel Proust à Henri Ghéon présentées par A.-M. Moulènes et J. Tipy.

Une correspondance inédite de Marcel Proust à Jacques Copeau présentée par Michel Raimond.

III. CAHIERS INÉDITS

HENRI BONNET : *Une page de brouillon retrouvée.*

VOLKER ROLOFF : *François le Champi et le texte retrouvé.*

KARUYOSCHI YOSHIKAWA : *Vinteuil ou la genèse du Septuor.*

RENÉ RANCEUR : *Bibliographie de Marcel Proust (1973 et 1974).*

nrf

