

## Semaine 4

### Le Roman

#### Groupement de textes

#### Étude de deux extraits

### Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1913, (incipit)

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 de 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 Ier 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 empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était pas allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose la pensée 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. Je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour.

#### Lecture analytique

Marcel Proust (1871-1922) publie *Du côté de chez Swann* en 1913. C'est le premier des sept tomes de la Recherche, œuvre immense qui retrace l'histoire d'un narrateur dont le prénom est identique à celui de l'auteur, Marcel. On s'est souvent demandé si cette œuvre pouvait être envisagée comme un « roman du romancier », cependant, la *Recherche* relate avant tout comment Marcel devient écrivain, et non comment il écrit.

Dans l'incipit de la partie *Combray*, première des trois parties du volume (suivie de *Un amour de Swann* et de *Noms de Pays*), le narrateur commence son récit par le début : son enfance. Les pages suivantes vont amener le célèbre thème du baiser maternel avant le coucher, que des invités importuns viennent empêcher.

**Problématique** : Dans l'incipit de *Du côté de chez Swann*, nous étudierons comment le narrateur retrace les fantaisies du sommeil mêlées aux raisonnements de l'esprit éveillé, à travers le début des insomnies du jeune Marcel. Par l'emploi des temps verbaux, la variation des rythmes de la phrase, l'enchaînement thématique, s'exprime la lutte des instances conscientes et de celles du rêve. Cette diffraction du sujet se résout par l'éveil,

annonçant certains des thèmes majeurs de l'œuvre. Nous verrons de plus comment le texte satisfait aux exigences de l'incipit : Qui parle ? Où et quand ont lieu l'histoire ? Présentation des personnages ?

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure »

Premier mot d'un texte d'une longueur conséquente, l'adverbe de temps « Longtemps » ouvre la *Recherche* sur une impression de durée et d'habitude. Nous sommes d'emblée dans la temporalité de l'enfance, un moment de la vie où les habitudes, les rituels viennent régler, réguler la vie quotidienne d'une manière très profonde.

L'usage des temps est très significatif : le passé composé est un temps du passé qui n'est pas coupé de la situation d'énonciation (à la différence du passé simple). De plus, son aspect est ici itératif : « je me suis couché » donne donc une coloration spéciale à la phrase d'ouverture, car par cette entrée, le texte vient opérer le lien avec l'enfance, son monde, ses habitudes... Par le jeu de l'écriture, le narrateur replonge dans son passé.

« 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. » »

Plongée dans le sommeil : rythme de l'endormissement

La deuxième phrase s'ouvre à son tour par un adverbe, de fréquence, cette fois : « Parfois », comme si, ayant recréé la situation générale, le narrateur pouvait maintenant s'attacher à décrire les cas particuliers. Nous assistons à un mouvement du général vers le particulier.

On notera la structure en apposition du début de la phrase, où se succèdent tout d'abord deux compléments circonstanciels (un adverbe de phrase puis une proposition participiale) : cas de parataxe formant une ouverture rapide. Rythme rapide que vient renforcer les termes « à peine » et le corrélatif « si vite que... ». Cette cheville corrélatrice forme une structure complexe à la suite des appositions. S'ensuit une forme de discours rapporté entre guillemets qui ajoute un niveau d'enchâssement.

Ce mouvement du simple vers le complexe annonce un approfondissement progressif de l'analyse : le lecteur est invité à une réflexion dont le sujet paraît simple, mais dont le mécanisme est d'une réelle complexité.

Une formule paradoxale : « Je m'endors » décrit l'instant où l'esprit anticipe son propre glissement dans le sommeil. Jugement de l'esprit éveillé sur lui-même d'un côté, état manifeste du sommeil qui déferle sur la conscience de l'autre.

Cette ambiguïté se traduit :

- par l'emploi d'un verbe pronominal : « Je » sujet et « m' » forme réfléchie. La première personne est à la fois sujet et objet de l'observation : donc, introspection et auto-analyse.
- par l'emploi du présent de l'indicatif : le processus d'endormissement est considéré dans sa durée, si infime soit-elle, alors que traditionnellement le basculement dans le sommeil est décrit par un verbe d'aspect accompli, je m'endormis, au passé simple. Par cette utilisation du présent, l'auteur souligne le moment, l'instant infime et pourtant formulé de l'endormissement.

Une pensée paradoxale : l'esprit jouet de l'inconscient.

La troisième phrase s'ouvre de nouveau sur un complément de temps : « une demi-heure après », gravissant un échelon de plus dans la formulation du paradoxe : une demi-heure après... que je me sois endormi ! C'est donc la demi-conscience du sommeil qui vient à avoir « une pensée », et cette considération le réveille. À travers cette dialectique de la veille et du sommeil, le narrateur aboutit à une déconcertante imbrication des contraires

: en décrivant la conscience dans ses différents états, il montre la complexité des phénomènes qui sous-tendent l'expérience.

« 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 ; »

Le sujet livré aux divers mouvements et illusions de l'inconscience.

De nombreux verbes conjugués à l'imparfait de l'indicatif et à la première personne viennent scander une phrase très longue, coupée par de nombreuses appositions. Au moment du réveil subsiste tout un ensemble de « croyances » à la logique surprenante.

Le point virgule vient renforcer ces coupures, et montrer la discontinuité des phénomènes observés, la difficulté de les articuler entre eux, d'y voir des liens de causalité.

« il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier 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 empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était pas allumé. »

Entre rêve et réalité.

Après le moment de l'endormissement, le narrateur décrit celui du réveil, et l'ensemble de raisonnements biscornus dont l'esprit endormi se nourrit. D'ailleurs, la « raison » du personnage n'en est pas perturbée, ce qui montre assez bien la nature ambivalente de l'esprit humain, ses différents modes de fonctionnement. Proust est l'un des premiers à décrire avec une telle justesse les méandres de l'esprit, le microcosme des phénomènes semi conscients, anticipant les travaux de Freud sur le lapsus, les actes manqués, par lesquels transparaît le désir inconscient.

« 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. »

Cette croyance, qui peut se traduire par « je suis église, le quatuor, et la rivalité », logique pendant le sommeil, est rejetée par le moi conscient, autrement dit « je suis moi-même ». Cependant, le narrateur peut, lui, glisser d'une croyance à l'autre sans difficulté : il a une capacité à compiler et à réunir par l'écriture les différentes étapes de la veille et du sommeil.

Mais le personnage a une capacité de compréhension limitée : il est le siège des phénomènes plus que le sujet. Chez Proust, on ne peut confondre le personnage et le narrateur. Par le mécanisme de l'introspection, le « je » se scinde en deux pôles : un pôle observateur, sujet, et un pôle observé, le siège.

La métempsycose, la transmigration des âmes. Perte des souvenirs de la vie antérieure. Chez Proust, c'est l'idée que le monde de la veille et du sommeil sont entièrement distincts, même s'ils peuvent se mêler à certains moments.

Le retour à la réalité s'accompagne d'un sentiment d'irréalité : comme l'âme étant passée d'une forme de vie à une autre, un temps d'acclimatation est nécessaire. Ce jeu entre la familiarité de l'illusion et l'étrangeté du réel vient brouiller l'impression que le lecteur se fait du passage.

Le sujet se met ensuite en quête de ses repères habituels :

- le cadre temporel objectif,

- le cadre spatial en expansion (jeu des sons, perception des distances...), annonce d'un thème majeur, celui de la projection de l'imagination sur les lieux par le biais des indices des sons, des noms, des parfums. Le narrateur imagine un voyageur virtuel, sa rêverie est portée par le sifflement d'un train, analogie avec « le chant d'un oiseau dans une forêt ». Thème du voyage en train : description en mouvement, point de vue mobile.

L'auteur opère ainsi l'ouverture sur la perspective d'un voyage imaginaire, préfiguration du récit, image du mouvement opéré par le texte ou départ vers une contrée fictive.

### **Conclusion**

Les attentes de l'incipit sont satisfaites d'une façon paradoxale : la temporalité est installée de manière imprécise, dans la durée subjective et le souvenir d'enfance. En effet, l'incipit de la Recherche est le résultat de tout ce qui précède l'écriture proprement dite : il faut à Marcel des milliers de pages pour parvenir à mettre en mots son roman autobiographique, et nous suivons son évolution de son enfance jusqu'à un âge avancé pour accéder à cet incipit.

La spatialisation s'opère tardivement au réveil du personnage, par le biais de la rêverie : c'est une spatialité intérieure, devinée plus que posée, inscrite dans la trame des pensées de Marcel.

Le personnage n'a pas encore de nom. Le lecteur perçoit ses pensées de l'intérieur même de sa conscience (on verra souvent dans cette écriture un précurseur du Nouveau Roman). Cette conscience indistincte nous est présentée par un narrateur fin et lucide, apte à retranscrire les infimes mouvements de l'esprit. Le 'héros' gagne ainsi en profondeur, il est autant l'objet que le sujet du récit. L'intérêt du livre est porté plus sur son intériorité que sur ses actions.

L'écriture proustienne est particulièrement habile à suivre les méandres, le dédale de l'esprit humain dans la complexité des diverses instances qui le constituent. Conscience et inconscience se dévoilent avec une même clarté.

### **André MALRAUX, *La Condition humaine*, 1933 (incipit)**

Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? Frapperait-il au travers ? L'angoisse lui tordait l'estomac ; il connaissait sa propre fermeté, mais n'était capable en cet instant que d'y songer avec hébétude, fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombait du plafond sur un corps moins visible qu'une ombre, et d'où sortait seulement ce pied à demi incliné par le sommeil, vivant quand même – de la chair d'homme. La seule lumière venait du building voisin : un grand rectangle d'électricité pâle, coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit juste au-dessous de pied comme pour en accentuer le volume et la vie. Quatre ou cinq klaxons grincèrent à la fois. Découvert ? Combattre, combattre des ennemis qui se défendent, des ennemis éveillés !

La vague de vacarme retomba : quelques embarras de voitures (il y avait encore des embarras de voitures, là-bas, dans le monde des hommes...). Il se retrouva en face de la tache molle de la mousseline et du rectangle de lumière, immobiles dans cette nuit où le temps n'existait plus.

## Lecture analytique

André Malraux (1901-1976) est un écrivain, romancier du XX<sup>ème</sup> siècle, ministre de la culture du Général de Gaulle de 1959 à 1969. Auteur de romans célèbres comme *La Voie royale* (1930) où il y transpose ses aventures en Indochine et *L'Espoir* (1937) qui rapporte ses combats auprès des républicains espagnols, Malraux publie *La Condition humaine* en 1933 qui inscrit la Chine et ses soubresauts comme toile de fond de l'œuvre et met aux prises communistes et nationalistes.

Ce passage constitue l'incipit du roman. Tchen, un communiste chinois, a été choisi pour éliminer un trafiquant d'armes afin de récupérer un ordre de vente.

**Problématique : Quels sont les enjeux de cet incipit à la fois bref et dense et dans quel espace romanesque fait-il entrer le lecteur ?**

**Proposition de plan :**

**1. Un incipit sous le signe de la tension : l'entrée dans le roman.**

**2. Un personnage sous le signe de l'angoisse : l'entrée dans une conscience.**

**1. Un incipit sous le signe de la tension : l'entrée dans le roman**

### a) Le cadre spatio-temporel

Conformément aux fonctions traditionnelles d'un incipit, cette première page fournit au lecteur des indications spatiales et temporelles.

Les indications temporelles. On remarque que celles-ci sont données comme une page de journal intime voire comme un reportage minuté avec précision. On a la date « 21 mars 1927 » et l'heure « minuit et demi ». Au fil du texte, on relève des occurrences du mot « nuit », en cohérence avec la suscription (ce qui est inscrit au-dessus du texte). Les allusions au sommeil vont dans ce sens : « le sommeil », « des ennemis éveillés » par antithèse. Minuit est également une heure connotée puisqu'elle est communément appelée l'heure du crime. C'est le sujet du texte.

Les indications spatiales. Elles apparaissent discrètes voire elliptiques. Le lecteur est réduit à faire des suppositions. Nous sommes dans une ville moderne (« building voisin », « voitures », « klaxons »), et le vocabulaire est moderne aussi. Par ailleurs, l'onomastique (Tchen) nous donne à penser qu'il s'agit d'une ville d'Asie, Shanghai, Pékin ? Le reste du décor est réduit à des éléments qui épousent le point de vue limité du personnage : le lit et la moustiquaire, le pied de l'autre protagoniste.

### b) La dramatisation : une action suspendue

Il s'agit d'un temps fort de l'œuvre, un meurtre, que Malraux cherche à dramatiser au maximum.

On note une entrée « in medias res » : le lecteur est plongé au cœur de l'action et du drame. Deux verbes au conditionnel, deux questions rhétoriques miment l'attente insoutenable et créent le suspens narratif : « tenterait-il », « frapperait-il ». Le lecteur est aussi placé du côté du protagoniste sans en avoir de présentation ou même de portrait préalable. De ce point de vue, le romancier s'écarte de l'incipit traditionnel. La victime est réduite à un corps, « un pied » qui est une synecdoque, voire à une « ombre ».

La dramatisation est soutenue par un temps ou une temporalité suspendue. Alors que le texte se présente comme une sorte de reportage à l'action minutée, on a un personnage immobile. Il y a une tension entre les passés simples (« grincèrent », « retomba », « fit »...) et un imparfait pesant, qui montre un personnage englué (« tordait », « était », « venait », « répétait »...).

À la manière d'un film, la scène s'offre comme un arrêt sur image d'un homme qui lève son poignard au-dessus du lit. Le cinéma a beaucoup influencé Malraux : il a tourné une

adaptation de son roman *L'Espoir* en 1938. L'atmosphère de l'incipit rappelle une esthétique cinématographique, notamment celle des films en noir et blanc d'Orson Welles (*Citizen Kane*, *La Dame de Shanghai*) ou de Fritz Lang (*M le maudit*).

### c) Tchen, des informations fragmentaires

Un incipit est censé nous délivrer des informations sur le protagoniste. On peut aussi avoir portrait le plus souvent. Mais ici, le lecteur est placé devant une énigme.

On a simplement :

- un nom aux consonances asiatiques, premier mot du texte : « Tchen ».
- des références à un engagement et son idéal politique : « aux dieux qu'il avait choisis », « sous son sacrifice à la révolution ».

Ce qui l'emporte, c'est l'intériorité. Le narrateur épouse le point de vue de Tchen par la focalisation interne et le discours indirect libre : « Découvert ? Combattre, combattre des ennemis qui se défendent, des ennemis éveillés ! » Ainsi, à travers les interrogations et les affirmations, l'incipit se rapproche d'une sorte de monologue intérieur.

## **2. Un personnage sous le signe de l'angoisse : l'entrée dans une conscience**

### a) L'hésitation et le doute

L'action à accomplir est vécue sur le mode de l'hésitation. Le lecteur assiste à un drame intérieur, qui est celui du personnage. Ce drame se traduit d'abord par la double interrogation initiale : « Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? Frapperait-il au travers ? », ensuite par l'emploi d'un vocabulaire d'ordre psychologique : « l'angoisse », « fermé », « hébété ».

On comprend que son hésitation s'explique par le fait que Tchen n'est pas un tueur professionnel mais un débutant qui fait l'apprentissage du meurtre. Cette situation d'extrême solitude lui donne accès aux profondeurs de son être.

### b) La fascination et le dégoût

L'espace décrit par Malraux au début de son roman révèle aussi bien la conscience que l'inconscient du héros. Des éléments du texte nous montrent que Tchen est fasciné par ce qu'il s'apprête à accomplir sans véritablement comprendre ce qui se passe en lui : « fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombait du plafond ».

Cette fascination pour la blancheur (qui renvoie à l'innocence, à la pureté) s'accompagne aussi d'un dégoût pour la chair, ce qui est mou (« la tache molle de la mousseline »). La chambre devient une sorte de sanctuaire et le geste de Tchen une initiation. L'opposition entre les ombres et la lumière nous le suggère.

### c) Une angoisse métaphysique

L'incipit nous fait entrer dans une réflexion sur l'angoisse métaphysique du personnage. Le meurtre n'est pas juste une donnée anecdotique, elle lui fait comprendre le sens de l'existence.

Tchen fait l'expérience de la mort et du néant. La scène nous révèle la solitude essentielle du personnage, qui se veut héroïque. Cette solitude se manifeste par le style (focalisation interne, discours indirect libre) mais aussi par le silence qui entoure le meurtre. Désormais, et dans la suite de l'œuvre, le personnage en restera marqué, jusqu'à vouloir se tuer au nom de la révolution dans un attentat suicide. Le texte annonce le tragique de sa destinée.

## **Conclusion**

Cet incipit a pour enjeu de nous faire entrer dans l'univers sombre du roman : roman de

l'action politique, du suspens, de l'interrogation sur la légitimité du geste ici, du meurtre.

Mais on glisse aussi vers un autre type d'interrogation, plus profonde, plus métaphysique. L'entrée dans le roman est assimilée à l'entrée dans la tête du personnage.

Par là, l'auteur questionne l'héroïsme. Voulant exprimer dans une lettre à un ami ce qu'il avait voulu faire écrivant la Condition humaine, Malraux disait en 1934 : « Ce livre est fondamentalement pour moi celui du drame de la conscience ». L'incipit confirme sans appel cette volonté.

