

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université d'Alger2

Faculté des Lettres et des Langues



Ecole Doctorale

Thèse de Doctorat

Spécialité: Sciences des textes littéraires

Titre.

Perception et sensorialité

Dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust

Directrice de thèse:
M^{me}GHEBALOUYamilé

Thèse présentée par :
Mme SIDI SAID Dehbia

Membres du jury :

M ^{me} LOUNIS Aziza	professeur	Université d'Alger	Présidente
M ^{me} GHEBALOUYamilé	Professeur	université d'Alger	Rapporteure
M ^{me} ALI BENALI Zineb	professeur	Université Paris VIII	Examinatrice
M ^{me} KHELLADIKhadidja	professeur	Université d'Alger	Examinatrice
M ^{me} BETOUCHEAini	MCA	U. de Tizi-Ouzou	Examinatrice
M ^{me} OUCHERIF Lamia	MCA	ENS d'Alger	Examinatrice

Année universitaire : 2014-2015

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Madame le Professeur Ghebalou pour l'aide précieuse et le soutien indéfectible qu'elle m'a apportés durant ces années au cours desquelles, elle m'a fait l'honneur de diriger ce travail de recherche. Je conserve comme un trésor le souvenir de son savoir littéraire, de sa compétence et de la subtilité des remarques qu'elle m'a faites, de sa patience qui ont fini par me ramener sur le chemin de l'analyse littéraire que je peinais à trouver. Je lui en suis infiniment reconnaissante.

J'exprime également ma gratitude aux professeurs :Mme Ali-Benali, Mme Lounis, Mme Khelladi, Mme Oucherif et Mme Betouche qui m'ont fait l'honneur d'examiner ce travail.

Dédicaces

A ma chère mère qui a tout sacrifié pour que ses filles puissent avoir l'accès à l'instruction.

A mon mari qui m'a soutenue durant toutes ces années, je lui dois ma réussite.

A Nathan et Gad qui ont souffert de mes absences, de mes empressements et de mes hâtes.

A ma famille et à mes amis (es).

Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir...quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.

M. Proust, Du côté de chez Swann.

Le visible est ce qu'on saisit avec les yeux, le sensible est ce qu'on saisit par les sens.

Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception.

INTRODUCTION

A la recherche du temps perdu,¹ œuvre des plus lues et des plus commentées au XX^{ème} siècle est d'abord l'histoire d'une vie. L'histoire d'une réminiscence construite à la première personne dès la première phrase qui ouvre cette cathédrale² littéraire, « *Longtemps je me suis couché de bonne heure.* »³

L'œuvre proustienne est parvenue à traverser son siècle et se loger dans tous les présents, elle est de toute éternité. Trouvant ses fondations dans une fin de siècle, hantée par les décadents et les parnassiens, ébranlée par l'affaire Dreyfus, elle préfigure déjà, par sa complexité et son caractère fragmentaire, le chaos post-moderne appelé communément en France le Nouveau Roman.

Le premier tome a été refusé chez Gallimard (Gide qui était au comité de lecture, s'en excusera plus tard) et dû être publié aux éditions Grasset en 1913 à compte d'auteur, témoignant ainsi du refus et de l'incompréhension que rencontre toute œuvre *vraiment nouvelle* qui doit façonner son lecteur. Il arrive selon lui « *que les novateurs dignes de devenir un jour classiques obéissent à une sévère discipline intérieure et soient des constructeurs avant tout on ne peut en douter. Mais justement parce que leur architecture est nouvelle, il arrive qu'on reste longtemps sans la discerner.* »⁴ Proust savait que son livre était différent. Il parlait de « *roman particulier, d'ouvrage important, d'espèce de roman.* »⁵ Il affirmait également son impuissance à ranger son écrit dans un genre ou un type de roman de l'époque.

Quoique il ait eu achevé déjà l'architecture de son roman avant la publication du premier volet, *la Recherche* est considérée le plus souvent comme une œuvre inachevée, remaniée, comme le prouve le rapport de lecture établi par la première maison d'édition qui parle d'un récit sans début ni fin, un récit sans personnage, où

¹ L'œuvre sera désormais désignée de façon abrégée par *la Recherche*.

² Il s'agit d'une comparaison faite par Proust lui-même qui compare l'œuvre littéraire, du moins son œuvre littéraire de par sa complexité, à l'architecture d'une cathédrale qui ne donne pas d'emblée la plan de sa structure et qui ne se découvre qu'après coup. Il faut attendre la fin de la construction pour que se révèle la forme finale de la bâtisse. De même il fallait attendre pour la critique de l'époque la parution complète de *la Recherche* pour juger de l'œuvre. Voir à ce sujet Tadié J.Y., *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 1971, p.240.

³ *Du côté de chez Swann*, Bibliothèque de la Pléiade Vol I, p.3.

⁴ réponse à l'enquête de La Renaissance sur « le Romantisme et le classicisme » (1920), in bulletin, N° 4 (1954). In Tadié, J. Y., *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 1971, p.240.

⁵ *Ibidem*, p.260.

tout ne fait que commencer sans toutefois que se dessine à l'horizon un quelconque commencement :

Au bout de sept cent douze pages de ce manuscrit, après d'infinies désolations ... on n'a aucune notion de ce dont il s'agit. Qu'est ce que tout cela vient faire ? Qu'est-ce que tout cela signifie ?... impossible d'en rien savoir !... le personnage futur ne fait qu'y apparaître et sous le masque d'une apparence opposée à ce qu'il doit se révéler plus tard et comment saurait-on que c'est lui...nul ne le devinera jamais !⁶

La critique de l'époque assistait à la naissance d'un genre et à la mort d'un roman qui a fait le prestige du XIX^{ème} siècle. Contre le refus de la Nouvelle Revue Française, Proust répliqua à l'époque :

Non, si je n'avais pas de croyances intellectuelles, si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi par ces souvenirs avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade que je suis, la peine d'écrire⁷.

En effet, durant le XIX^{ème} siècle, le romancier s'intéressait à la présentation successive d'événements ou de sentiments organisés, enchaînés et arrangés ; *il décrivait une tranche de vie*, l'évolution d'une vérité, d'une destinée ou d'une passion. Cependant, le roman de Proust ne ressemblait guère à cet idéal romanesque et à cet ordre narratif. Contrairement aux idées de l'époque, Proust présentait une histoire sous forme d'autobiographie mais purement fictive. Excepté *Un amour de Swann*, toute *La Recherche* est un récit à la première personne du singulier, un « je » qui n'est en fait, que l'éveil, la résurrection d'un passé, de souvenirs d'enfance, de toute une vie « qui sort d'une tasse de thé ». Un goût qui replonge le narrateur Marcel dans les profondeurs du souvenir.

De la Belle Epoque à l'aube du XXI^{ème} siècle, le siècle de Proust se compose ainsi de lectures sans cesse renouvelées, qui, loin d'épuiser le sens de l'œuvre, ne cessent d'en élargir le spectre et les perspectives.

En effet, plusieurs critiques ont tenté de dégager de l'œuvre une éthique, une esthétique, une philosophie de l'Homme ou même une philosophie sociale. Elle a

⁶Rapport de lecture à l'éditeur Fasquelle, compte rendu de J. Madeleine, texte publié pour la première fois dans le Figaro littéraire du 08/12/1966 par H. Bonnet.

⁷Jacques Rivière, *correspondances 1914- 1922*, Gallimard, Paris, 1976, p.28.

suscité l'intérêt des plus grands critiques de l'époque et de la nôtre : G. Genette, R. Barthes, J. Kristeva, G. Deleuze, J.Y. Tadié, L. Fraisse, J. Fontanille et la liste est encore longue de ceux qui ont proposé diverses lectures, s'intéressant à tout ce qui peuple le monde de *la Recherche*, la société, la nourriture, l'accoutrement, les soirées mondaines, la narration, le personnage, le temps, l'espace, la géographie, les complexes, la peinture⁸, et nous passons, compliquant ainsi la tâche du chercheur en quête d'originalité et de pertinence. Dès lors, que peut-on dire de plus qui n'ait déjà été dit sur la *Recherche* ?

Cette présente étude vient s'ajouter aux lectures déjà effectuées sur la *Recherche* et qui ne feront qu'enrichir le lectorat qu'elle ne cesse de rassembler autour d'elle encore. Notre travail qui s'inscrit ici en Algérie peut être intéressant puisque, à notre avis, peu de travaux ont été consacrés à cette œuvre qui reste complexe et incompréhensible pour nos étudiants en Lettres Françaises. L'œuvre serait soumise à un autre regard à la fois phénoménologique et sémiotique. Un « *regard nouveau est souvent révélateur* »⁹ comme le soutient Merleau-Ponty.

Publiée entre 1913 et 1927 *La Recherche* est composée de sept tomes. L'œuvre de la réclusion¹⁰ présente une histoire qui commence par le premier tome et qui se termine par le dernier, conférant à ce cycle romanesque une continuité impossible à réaliser en dissociant les tomes les uns des autres.

La comédie humaine de Balzac et les *Rougon- Macquart* de Zola rappellent un peu cette construction d'une histoire qui s'étend sur plusieurs romans. Mais en dépit de la présence d'un fil conducteur qui unissait les pièces de leur puzzle, leurs romans restent assez indépendants les uns des autres. Cela n'est pas le cas de l'œuvre proustienne qui

⁸Nous renvoyons le lecteur à la bibliographie établie à la fin de ce travail, bien entendu nous n'avons repris que les livres qui nous ont été d'un grand apport pour notre recherche et surtout ceux qui rentrent dans le cadre de notre problématique. Délaissant sciemment des études de tout genre sur l'œuvre proustienne.

⁹Merleau-Ponty M., *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964.

¹⁰Il est possible de diviser l'œuvre de Proust en deux époques : une longue formation, qui après l'enfance s'étend de 1882 à 1909, et la période de réclusion de 1909 à 1922 qui est la période où il a commencé l'écriture de *La recherche du temps perdu* qui le retient prisonnier jusqu'à sa mort. Il s'est cloîtré dans son appartement tapissé de liège au Boulevard Haussmann et n'a dû quitter son lit que pour rejoindre sa dernière demeure.

requiert la lecture de tous les tomes de cet assemblage pour construire une unité sémantique. Cette unité est assurée et maintenue grâce au « je » du narrateur, depuis l'enfance à Combray dans *Du côté de chez Swann* jusqu'aux dernières révélations sur l'esthétique et la découverte du temps dans *le Temps Retrouvé*.

Dans *Du côté de chez Swann*¹¹, le narrateur raconte comment, se réveillant la nuit, à une époque indéterminée dans le récit, il s'est souvent cru à Combray, dans sa chambre d'enfant. Le récit débute ainsi dans une confusion spatiale et temporelle totale. Le réveil se fait dans une chambre dont il ignore la disposition des meubles, l'emplacement et le lieu même vient s'ajouter à des centaines de lieux et de chambres où il a dormi. Puis le narrateur ignore tout à fait l'heure de son réveil : tandis qu'il croyait apercevoir une raie de lumière sous la porte, déjà la clarté s'estompait, peu à peu, laissant le narrateur dans une obscurité angoissante. Dans ce premier volet, le narrateur relate les quelques souvenirs qu'il garde de son enfance notamment chez sa tante Léonie, et les promenades dominicales qui le menaient tantôt du côté des Guermantes (une famille d'aristocrates vivant dans un château à Combray et que le narrateur rêvait de connaître et de côtoyer), tantôt du côté des Swann- d'où le titre du roman- l'histoire des Swann occupe la deuxième partie du tome ; une histoire antérieure à la vie du narrateur. Le troisième chapitre raconte l'attachement du narrateur à la fille des Swann et se clôt sur une de leur promenade au bois de Boulogne.

Dans le second volume *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*¹², le narrateur reprend ses souvenirs avec Gilberte Swann et principalement la tristesse que cette relation lui a causée. Cette partie est également une réflexion sur les tourments de la passion amoureuse. En fréquentant les Swann, il fait la connaissance du grand écrivain Bergotte, qui lui ouvre les portes de la création. La seconde partie se déroule deux ans après et met en scène toute une galerie de personnages rencontrés par le narrateur.

¹¹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Volume I, Bibliothèque de La Pléiade, textes établis et annotés par Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey Briand Roger, Jo Yoshida, édition corrigée, publiée sous la direction de Jean -Yves Tadié, Paris, 1988

¹² Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Volume II, Bibliothèque de La Pléiade, textes établis et annotés par Dharntipaya Kaotipaya, Thierry Laget, Pierre-Louis Rey, édition corrigée, Paris, 1988.

Chacun d'eux lui ouvre les portes de la mondanité, de la vanité, mais aussi de l'art. A Balbec (ville côtière), il rencontre un petit groupe de jeunes filles en fleurs parmi lesquelles se trouve Albertine qui sera la future idylle.

Dans *Le côté de Guermantes*,¹³ Le narrateur et sa famille s'installent dans un nouvel appartement dépendant de l'hôtel des Guermantes. Au cours d'une soirée à l'Opéra, la duchesse lui adresse de loin un gracieux sourire. Il tombe amoureux d'elle. Il s'en va rendre visite à Saint-Loup, son neveu, en garnison à Doncières, en espérant qu'il lui permettra de l'approcher. Il brille parmi les camarades de Saint-Loup pour la plus grande fierté de celui-ci. De retour à Paris, il est invité à une matinée chez Mme de Villeparisis. Son salon est mal classé mais il y rencontre tout de même Mme de Guermantes qui lui adresse la parole. Il y retrouve aussi Saint-Loup en permission et M. de Charlus qui lui fait de très étranges propositions. La santé de la grand-mère du narrateur s'aggrave. Aux Champs-Élysées, elle a une petite attaque. La grand-mère du narrateur agonise et les médecins sont impuissants face à la mort. Au deuxième chapitre et pendant l'absence de ses parents, le narrateur reçoit une visite d'Albertine. Après son départ, il se rend à une soirée chez Mme de Villeparisis. Il y rencontre la duchesse qui l'invite à dîner. A présent, le narrateur est amoureux de Mlle de Stermaria. Malgré l'aide amicale d'Albertine et de Saint-Loup, il ne parvient pas à la rencontrer. Chez la duchesse, le narrateur admire une collection privée de tableaux d'Elstir le peintre. Sa réputation naissante d'esthète lui vaut les honneurs du duc et de la duchesse mais le dîner, malgré sa qualité mondaine éminente, est décevant. Les rêveries du narrateur sur le nom de Guermantes sont démenties. Il se rend ensuite chez M. de Charlus qui l'a fait demander et qui s'était opposé à ce qu'il aille chez sa belle-sœur, la duchesse de Guermantes. Son attitude est des plus incompréhensibles. Le livre s'achève sur une invitation à un dîner chez la princesse de Guermantes que le narrateur reçoit.

¹³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Le côté de Guermantes*, Volume II, Bibliothèque de La Pléiade, textes établis et annotés par Dharntipaya Kaotipaya, Thierry Laget, Pierre-Louis Rey, édition corrigée, Paris, 1988.

*Sodome et Gomorrhe*¹⁴ est le livre de la fin de l'adolescence et de l'ignorance de l'enfance. C'est le livre que Proust qualifia de peu convenable car il relate la découverte de l'homosexualité. Après avoir rendu visite au duc et la duchesse de Guermantes, le narrateur se prépare à aller chez la princesse. Il est retenu par le spectacle de la rencontre de M. de Charlus et d'un boutiquier de l'hôtel de Guermantes, Jupien. La découverte de l'inversion sexuelle par le narrateur suscite chez lui un grand bouleversement. Chez la princesse de Guermantes, le narrateur cherche à mieux connaître les rouages de la haute société. Parmi les invités, il voit de nombreux invertis. Il parle avec Swann pour la dernière fois car celui-ci meurt peu après. Il désire que le narrateur voie à nouveau Gilberte, mais on n'apprend pas pourquoi. De retour chez lui, le narrateur attend fébrilement Albertine. La vie mondaine devient pour lui une habitude dont il tire un plaisir d'artiste. Le narrateur retourne à Balbec mais le souvenir de la mort de sa grand-mère et le remord de ne pas l'avoir assez regrettée jusqu'alors le prennent soudain et transforment ce séjour en supplice. Après s'être un peu habitué à ces souffrances, il fait venir Albertine qu'il désire brusquement revoir. Le narrateur forme des soupçons sur les mœurs d'Albertine et lui découvre une vie secrète qu'il ne peut absolument pas pénétrer. Les gomorrhéennes se multiplient dans l'hôtel, le narrateur est de plus en plus jaloux. Il se rend avec Albertine dans la propriété que louent les Verdurin (personnage clef du chapitre d'un amour de Swann). Dans le train, ils rencontrent M. de Charlus qui se rend également là-bas car il est amoureux du violoniste Morel qui doit y jouer pendant la soirée. Le narrateur observe les invités vulgaires qui dînent chez les Verdurin.

Le narrateur évoque les promenades avec Albertine et les visites aux Verdurin deviennent des événements quotidiens. M. de Charlus fréquente Morel et les Verdurin avec une assiduité similaire. Le narrateur retrouve à Balbec les mêmes formes d'habitude qui l'ennuyaient déjà à Paris. Au dernier chapitre, il se lasse d'Albertine et veut rompre avec elle. Mais elle lui révèle fortuitement qu'elle connaît Mlle Vinteuil et qu'elle a été comme élevée par elle ; ce qui le plonge alors dans une souffrance

¹⁴ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, Volume III, Bibliothèque de La Pléiade, textes établis et annotés par Antoine Compagnon, Pierre-Edmond Robert, édition corrigée, publiée sous la direction de Jean Yves Tadié, Paris, 1988.

extrême. Ses sentiments sont bouleversés. Il annonce subitement à sa mère son intention de rentrer à Paris et d'épouser Albertine.

Dans *La prisonnière*,¹⁵ premier tome paru à titre posthume, l'œuvre retrace le retour du narrateur à Paris, hébergeant Albertine chez lui. Sa présence est à peu près tenue secrète car le narrateur veut à tout prix empêcher qu'elle entre en contact avec des gomorrhéennes ou d'autres hommes. Il voit très peu de personnes et fait accompagner Albertine par Andrée, leur amie commune, ou par un chauffeur dévoué. Le soir, ils se retrouvent en des tête-à-tête de plus en plus tendus et fantasmatiques. Pendant cette période, il se rend à une soirée chez les Verdurin où il pense trouver Mlle Vinteuil. Celle-ci y est absente mais on y joue une symphonie composée par son père et publiée par elle. Cette symphonie réveille chez le narrateur une aspiration vers l'absolu qu'il avait depuis longtemps abandonnée. La soirée se termine par une scène de rupture entre M. de Charlus et Morel manigancée par Mme Verdurin. A son retour chez lui, le narrateur a une première dispute avec Albertine. Les choses se dégradent entre le narrateur, de plus en plus manipulateur, et Albertine, qui semble agacée. Un matin, Françoise annonce au narrateur qu'Albertine est partie à neuf heures.

Dans *Albertine disparue*¹⁶ ou dans certaines éditions *La fugitive*, le narrateur se dispose à remuer ciel et terre pour faire revenir Albertine chez lui. Il fait intervenir son ami Saint-Loup à qui il donne toute liberté de soudoyer les gens utiles - en vain. Puis il reçoit une lettre de la main d'Albertine qui semble indiquer qu'elle est toute disposée à revenir, mais elle se tue dans un accident de cheval. Un long travail de deuil, aggravé par les mystères d'Albertine, commence pour le narrateur. Ses tentatives pour découvrir la vérité de son ancienne maîtresse restent peu convaincantes. Finalement, c'est l'Albertine morte, amie réconciliée, qui s'impose au narrateur. Puis celui-ci l'oublie peu à peu. Pendant un séjour à Venise, l'idée qu'Albertine serait encore

¹⁵ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, La prisonnière*, Volume III, Bibliothèque de La Pléiade, textes établis et annotés par Antoine Compagnon, Pierre-Edmond Robert, édition corrigée, publiée sous la direction de Jean Yves Tadié, Paris, 1988

¹⁶ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, Volume IV, Bibliothèque de La Pléiade, textes établis et annotés par Yves Baudelle, Anne Chavalier, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, , Pierre-Edmond Robert, Jacques Robichez, Briand Roger, édition corrigée, publiée sous la direction de Jean Yves Tadié, Paris, 1988.

vivante le laisse parfaitement indifférent. A la même époque, Gilberte Swann est enfin acceptée dans le monde. Une fois mort, son père lui offre la plus brillante ascension sociale. Gilberte épouse Saint-Loup, mais celui-ci la trompe avec Morel. Des aspects inconnus de la personnalité de Saint-Loup viennent ternir l'amitié qui le liait au narrateur.

Enfin, arrive *Le temps retrouvé*¹⁷ dernier tome qui clôt *La Recherche*. Le narrateur séjourne à Tansonville chez Gilberte et Robert de Saint-Loup. Gilberte lui apprend qu'elle était tombée amoureuse de lui le jour où ils s'étaient aperçus à Combray. Cela le laisse indifférent sur le plan sentimental mais sa vision de son passé en est bouleversée. A la lecture du Journal des Goncourt que lui prête Gilberte, il constate son absence de dispositions pour les lettres en même temps que son indifférence à l'égard de la littérature. Après avoir passé quelques années en maison de santé, le narrateur rentre deux fois à Paris pendant la Première Guerre mondiale. Il constate l'évolution des personnages qu'il connaît bien et les transformations que la guerre provoque dans la haute société : le salon de Mme Verdurin est devenu l'un des lieux les plus éminents de Paris, ses amis publient quotidiennement des articles patriotiques, Saint-Loup est devenu sur le front un glorieux meneur d'hommes. Lors d'une déambulation nocturne, le narrateur rencontre M. de Charlus qui lui parle de la guerre. Après l'avoir quitté, le narrateur se perd et trouve un hôtel où il s'arrête. C'est un hôtel de passe pour homosexuels tenu par Jupien. Bien des années plus tard, le narrateur rentre encore à Paris après un autre séjour en maison de santé. Il s'est complètement détaché de sa quête artistique mais, en route pour une matinée organisée chez la princesse de Guermantes, plusieurs impressions familiales et anciennes le remettent brusquement sur la voie de la littérature. Forcé d'attendre la fin d'un morceau de musique dans une bibliothèque, il tombe dans une profonde réflexion qui lui livre les clés de la création littéraire. Il comprend que sa vie entière a été un long apprentissage de l'art et doit constituer la matière de son livre. En entrant

¹⁷ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, Volume IV, Bibliothèque de La Pléiade, textes établis et annotés par Yves Baudelle, Anne Chavalier, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Pierre-Edmond Robert, Jacques Robichez, Briand Roger, édition corrigée, publiée sous la direction de Jean Yves Tadié, Paris, 1988.

dans le salon des Guermantes, il reçoit une seconde révélation : la vision de tous les visages vieillissants quoiqu'ils soient connus des invités lui fait appréhender la dimension du temps. Dans ce salon, le temps lui apparaît sous une forme sensible qu'il décide de donner à son œuvre à venir. Il passe le reste de ses jours à écrire, pressé par l'imminence de sa mort.

Force est donc de constater que l'œuvre est longue et son histoire s'étend sur plusieurs générations ce qui rend son étude difficile et le fil conducteur souvent rompu. Le souvenir peut être un conducteur important mais très peu fiable ; il conduit tout mais ne peut être saisi facilement.

L'histoire de la madeleine nous montre les limites de la puissance humaine ou de l'esprit à se remémorer le passé délibérément et volontairement et met en évidence le rôle de ce que Proust a appelé « la mémoire involontaire ». Le stimulus sensoriel qu'est le goût de la madeleine d'autrefois connu chez la tante Léonie et qui ressurgit dans la vie du narrateur par une journée banale, finit par lui livrer son passé, tout un « édifice de souvenir » qui donne à son passé une valeur existentielle assez exceptionnelle. Ainsi le paradis est retrouvé, le passé est exhumé et le narrateur cesse alors d'être contingent¹⁸. Le passé qui était pour le narrateur « perdu à jamais » sans cette madeleine, était désormais en la possession de sa mémoire.

Ainsi, dès la première lecture nous sommes confrontés à un univers particulier très différent de la littérature de l'époque, héritière du siècle de Balzac et Zola. Contrairement à la quête réaliste qui cherchait à construire une image fidèle de la réalité, qui était portée vers une description minutieuse de la société et de ses vices, Proust proposait une description dans le temps où la réalité est perçue selon des points de vue différents, à des âges différents. L'espace et le temps ne sont plus des cadres accessoires où se déroulent des événements figés et programmés à l'avance par des lois scientifiques ou des influences de milieu, mais ils sont souvent chez Proust contradictoires, illogiques car ils évoluent dans le temps. Proust disait à ce propos que des personnages illogiques et contradictoires ont l'air plus proche de la

¹⁸Du côté de chez Swann, p.89.

réalité que ceux dépeints par Balzac ou Flaubert. Pour lui, l'homme n'incarne pas une seule personnalité et n'est pas sujet à une seule passion mais il est une composition de plusieurs personnalités où il y a de la jalousie, de la bonté, de la méchanceté, de la haine, etc.

Connaître l'œuvre de Proust est donc plus que nécessaire, chose qui nous a poussé à passer en revue tout le contenu de la *Recherche*. Cela permet à la fois de formuler des hypothèses et de poser la problématique. Celle-ci est orientée vers l'univers des représentations, la figurativité telle qu'elle est définie par Bertrand dans son opus théorique : *La sémiotique littéraire*. Ainsi, notre intérêt sera porté tout au long de cette recherche à tout ce qui dans le texte proustien participe à la représentation du monde déployé par le narrateur. Cette figurativité est liée à l'activité perceptive, c'est alors que notre démarche s'inscrit dans la perspective de la sensorialité. Autrement dit, il s'agit de partir à la recherche des grands moments sensoriels dans l'œuvre qui ont permis la possibilité de représenter l'univers ; de transmettre au lecteur un monde construit à partir de sens et de sensations perçus et de pouvoir les transmettre ensuite dans une expression littéraire.

Dans *La Recherche*, Proust revient sans cesse sur la relation étroite qui existe entre la perception et l'acte d'écrire. D'une part la perception définit la relation qui nous lie au monde signifiant par là le temps, l'espace et les êtres. Et d'autre part, l'écriture vient reconstruire cette même perception.

Reconstruire, structurer et redonner sens à un univers en construisant une propre théorie intrinsèque au texte, osons dire une sémiotique propre à l'œuvre, tel est l'objectif de notre analyse. Fontanille soutient que « *tous les écrivains (...) mettent en œuvre ce qu'on pourrait appeler une sémiotique intégrée c'est à dire une immanence de la signification qui leur est propre* ». ¹⁹ Chaque texte suppose une lecture qui ne peut s'appliquer à d'autres textes. Résultat, la sémiotique littéraire offre la possibilité, non pas d'appliquer mécaniquement des théories encombrantes comme c'était le cas de la sémiotique de l'action, privant ainsi le chercheur de la dynamique et de l'esthétique

¹⁹ Fontanille, préface à la *Sémiotique de la perception dans la recherche du Temps perdu de Marcel Proust*, Laila EL Hajji-LAHRIMI, L'Harmattan, Paris, 1999, p.7.

qui est le propre de tout texte littéraire, mais « (...) de reconnaître l'articulation de ces moments esthétiques », ²⁰ de décrire leur mise en scène discursive et d'expliquer les conditions qui les rendent possibles. Autrement dit, la démarche que nous voulons proposer consiste à s'attacher au texte avant tout. C'est à lui et de lui que découlera la théorie qui s'appliquera au texte proustien et qu'à lui seul. Il s'agit dès lors de reconnaître son autonomie relative d'objet signifiant. Dans cette perspective d'étude littéraire, la sémiotique ne nous servira que de méthode, respectant ainsi l'essence du texte proustien. A ce sujet, en parlant de la particularité du texte proustien qui refuse de se conformer aux lois narratologiques, critiques et esthétiques, Genette avertit le lecteur de son refus de voir en la *Recherche* un terrain où se confirment ou s'infirmement des théories littéraires de quelles orientations soient-elles :

*Il me paraît impossible de traiter la Recherche du temps perdu comme un simple exemple de ce qui serait le récit en général, ou le récit romanesque, ou le récit de forme autobiographique, ou Dieu sait quelle autre classe, espèce ou variété : la spécificité de la narration proustienne prise dans son ensemble est irréductible, et toute extrapolation serait ici une faute de méthode ; la Recherche n'illustre qu'elle-même.*²¹

Dès lors, il s'agit pour nous d'interroger et de tenter de comprendre le monde de La *Recherche* dans son propre déploiement sensoriel. A la lumière de la pensée suscitée par Genette, notre travail s'inscrit dans cette démarche qui ne veut pas sacrifier le texte pour confirmer la justesse et la portée scientifique d'une théorie, mais au contraire, il s'agit de tenter de le comprendre grâce à ces théories. Le texte littéraire infléchit, à notre sens, toute théorie. A cet effet, D. Bertrand affirme, que la sémiotique littéraire

*Considère le texte comme un tout de signification produisant en lui-même, au moins partiellement les conditions contextuelles de sa lecture. Une des propriétés souvent reconnue au texte dit littéraire est qu'à la différence du conte oral, de l'article de presse ou d'autres formes de discours, il incorpore son contexte et contient en lui-même son code sémantique : il intègre ainsi actualisé par son lecteur et détaché des intentions de son auteur, les conditions suffisantes de sa lisibilité.*²²

²⁰ Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000, p. 23

²¹ Genette, *figures III*, Seuil, Paris, 1971, p.68.

²² Bertrand, *Op.Cit.*, p.14.

En effet, la structure de l'œuvre de Proust repose dans son ensemble sur ce glissement de sens entre perception et essence des choses qu'il reproduit par la suite par l'écriture. Elle se présente sous forme d'un récit de souvenirs qui se déroule dans la conscience du narrateur-personnage. Tous les événements sont transmis à travers la vision et selon la perception du narrateur. L'histoire, de par le titre déjà, présente une quête celle du sujet avec un objet de valeur absent qui est le temps perdu. Mais *La Recherche* peut-elle se résumer à une simple recherche d'un passé? Se borne-t-elle seulement à une histoire de souvenirs à la manière d'un journal intime?

La lecture de l'œuvre pose une autre recherche, une autre quête celle de l'écriture. D'un vouloir écrire qui est posé comme objet de valeur. Le narrateur veut écrire un livre mais il n'y parvint pas à cause de son *manque de disposition pour les lettres*²³ et parce qu'il est sans cesse à la recherche d'un sujet intéressant, ce qui obstrue la quête. Cette double quête celle d'un passé tout d'abord puis celle du sujet *d'un livre à venir* occupe le narrateur tout au long du récit. Dans un autre temps l'auteur tente d'établir la relation qui existe entre l'acte d'écrire et l'acte de *percevoir* le monde. La perception définit à son tour la relation qui unit le corps comme sujet perceptif au monde c'est-à-dire aux choses, à l'espace et au temps. Cette perception structurée accomplie et complétée, lie le sujet proustien à l'écriture devenant ainsi le sujet *du livre à venir* que le narrateur entreprend d'écrire à la fin du récit, une fois que tous les éléments du passé ont été restitués et exhumés.

Pour ce faire, le narrateur tente de retrouver son passé grâce à la mémoire de l'intelligence appelée *mémoire volontaire*. Très vite il se rend compte que cette mémoire est stérile et limitée. La quête s'achève par un échec car il n'arrive à entrevoir de son passé et de son enfance « *qu'une sorte de pan lumineux découpé au milieu d'indistinctes ténèbres ; Tous les efforts de notre intelligence sont inutiles* »²⁴ Combray le village où il arrivait dès Pâques pour les grandes vacances d'été, ne consistait, dans sa mémoire, qu'en deux étages à sept heures du soir qui était le seul décor de son passé, car lié au souvenir douloureux de ses soirées, seul dans sa chambre d'enfant.

²³ *Le Temps retrouvé*, p.287.

²⁴ *Du côté de chez Swann*, p.43.

Le passé semble inaccessible en dehors de ces bribes, de ses images fuyantes qu'il en a gardées. La saisie du passé est incomplète. C'est à ce moment que le narrateur trouve une autre issue, pour espérer « *une saisie la plus complète possible* »²⁵. Le passé passe désormais par le sujet perceptif et est rendu possible grâce à lui. Ainsi la structure de l'œuvre repose sur la perception des choses (car il s'agit de la restitution d'un passé donc d'une tranche de vie) pour que l'écriture devienne possible.

Proust décrit la vie quotidienne du narrateur qui cherche sans cesse à aller au-delà des expressions sensibles pour retrouver l'essence des choses, pour pouvoir les fixer dans une expression littéraire. Ainsi la relation du sujet au monde occupe la première place dans l'expérience proustienne. Dès les premières pages de *La Recherche*, nous sommes en présence d'un sujet qui tente de comprendre, de saisir le monde qui l'entoure, une certaine structure syntaxique de la perception surgit ; le sens du monde passe par le corps percevant. D'ailleurs, ne dit-on pas communément que le sens passe par les sens.

Le récit proustien s'articule sur un monde perdu qu'il tente de rappeler et de convoquer grâce aux sens. Nous verrons que ceci concerne les cinq sens. En effet il est souvent question, dans l'œuvre de Proust, d'une aubépine à admirer, d'une fille à regarder, d'une musique à écouter, d'une madeleine à goûter. L'univers figuré et représenté par Proust est celui des sens et des moments du passé qu'ils évoquent ou convoquent. Proust a su construire, nous le verrons, un langage des sens spécifiques à sa propre conception de l'univers. L'œuvre est basée sur le retour d'un schéma de réminiscence qui forme la trame narrative du récit, de sorte que chaque sens véhicule une partie du passé, formant comme des morceaux disparates que le narrateur rassemble à la fin du récit pour constituer le sujet recherché dès le début du roman. C'est à raison que Lévi Strauss dans une de ces études sur l'art de la représentation compare l'écriture de *La Recherche* à un travail de couturière :

La Recherche est faite de morceaux écrits dans des circonstances et des époques différentes. Il s'agit pour l'auteur de les disposer dans un ordre

²⁵ Fontanille, J., *sémiotique et littérature*, PUF, Paris, 1999, p.46.

satisfaisant (...) En certaines occasions il faut travailler avec des « restes », et les disparates deviennent plus visibles.²⁶

A la fin du *Temps Retrouvé*, Proust compare son travail à celui d'une couturière qui monte une robe avec des pièces déjà découpées en forme ; ou, si la robe est trop usée, la rapièce. De la même façon, il aboute dans son livre et colle des fragments les uns aux autres « *pour recréer la réalité, en emmanchant, sur le mouvement d'épaules de l'un, un mouvement de cou fait par un autre* »,²⁷ et bâtir une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille, avec des impressions reçues de plusieurs.²⁸

L'œuvre de Proust convoque les sens et elle ne les convoque que parce qu'ils organisent un sens ou autrement donne sens au monde. Or les formes du langage qu'il soit d'ordre auditif, visuel, tactile, olfactif ou gustatif, s'organisent tous de la même manière. Courtès déclare à cet effet

*que La définition relationnelle du signifiant et du signifié (faite par Saussure dans Cours de linguistique générale sur les deux faces indissociables de la feuille) ne concerne pas seulement le mot (image acoustique/concept), mais bien tout signe (et pas seulement le signe linguistique), quel que soit son support signifiant (qui sera d'ordre auditif, mais aussi de nature visuelle, tactile, olfactive ou gustative) : ici s'ouvre tout l'immense domaine du langage sous toutes ses formes possibles. Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation*²⁹. (C'est nous qui soulignons).

Seulement à travers les grands moments de la *Recherche*, les cinq sens fonctionnent comme un langage dont il convient d'étudier la structure. En effet ce présent travail consiste à dégager la structure syntaxique de la perception et tenter de dégager une poétique des sens et leur corrélation avec l'écriture du livre.

La quête du sujet est satisfaite grâce aux souvenirs retrouvés par les sens et par la perception d'éléments dits synesthésiques. Le sujet du livre devient alors la somme de tous les souvenirs retrouvés grâce aux sens. Le temps semble être une entité incontournable. *La Recherche* développe une syntaxe de la perception où le sens du monde est lié au champ de présence du sujet entre l'avant, le maintenant et l'après supposés par l'acte perceptif.

²⁶ Levi –Strauss, C., *Regarder, écouter, lire*, Ed. Plon, Paris, 1993, p.10.

²⁷ *Ibidem*, p.11.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Courtès, J. *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991, p.18.

Ainsi la perception résulterait d'une syntaxe impliquant non seulement le sujet de la perception et l'objet perçu mais aussi les relations de force qu'ils peuvent entretenir. Le monde de perception où le corps propre autrement dit le sujet perceptif, installe une certaine position dans le monde pour pouvoir percevoir, et c'est alors qu'il y a signification.

Notre problématique repose à cet effet sur la triple relation entre le monde, la perception et l'écriture. Comment s'organise la perception dans *La recherche du temps perdu* ? Quelle perception ? Par quels procédés Proust est-il arrivé à une sémiotique du monde ? Quel(s) sens ? Y a-t-il un sens plus privilégié qu'un autre ? Comment se sont organisés les sens pour donner sens au monde ? Et puis comment par les sens, le monde enfoui reprend vie et devient le sujet d'une écriture ? Nous opérons ainsi sur deux relations interactives : d'un côté le corps vers le monde perceptible puis le monde perçu et sa mise en discours. Nous nous proposons de comprendre comment la sensorialité proustienne a produit un discours. Autrement dit comment à partir des cinq sens Proust a su nous livrer un passé enfoui dans les ténèbres de l'oubli, comment il a pu, à travers les sens, restituer un monde qu'il retransmet par le biais du texte. Nous tenterons de reconstituer le sens, l'architecture et la grammaire de l'œuvre (pour reprendre la terminologie greimassienne) et ce à partir des cinq sens. Le corps est devenu un centre d'où émane et vers lequel va le sens. Pour schématiser et structurer la perception et la figurativité proustienne, la sémiotique reconnaît l'importance de la perception et le rôle du *corps propre* dans toute émergence du sens. Avec la sémiotique de la perception, la relation du sujet aux objets du monde implique de près la sensibilisation *du corps propre*, investi dans le processus de la(re)connaissance du monde et de sa mise en discours, ce qui forme le récit en général et le récit proustien en particulier.

Nous n'avons pas la prétention de donner le sens vrai du texte proustien, ni de trouver un sens nouveau, inédit en dehors duquel il n'y aurait point d'autres sens. S'inscrire dans le cadre sémiotique demande plus de précisions de notre part car même si nous privilégions la sémiotique dans ses ramifications phénoménologiques telles qu'elles sont posées par Fontanille, cela ne nous empêche pas de faire quelques incursions

dans d'autres points de vue épistémologiques et méthodologiques. A ce sujet, nous reprenons les dires de Coquet qui affirme :

Si le chercheur pouvait encore croire au début du XXème siècle que les sciences devaient être construites sur des concepts clairs et distincts, son assurance est maintenant bien moindre. Face à la diversification des champs du savoir, il ne peut que multiplier les hypothèses de travail. En tout état de cause, il admet que sa connaissance ne sera que partielle et que les explications qu'il fournit, pour satisfaisantes qu'elles lui paraissent, seront rapidement remplacées par d'autres explications plus satisfaisantes encore. Nous ne devons pas nous étonner par conséquent de voir pratiquer concurremment plusieurs linguistiques et plusieurs sémiotiques.

Ainsi, la sémiotique que propose Fontanille³⁰ est née de la revalorisation par la sémiotique post-structurale de la phénoménologie avec tout son apport sur le rapport médiateur du corps pour le monde (le sentir) et sur la perception. Celle-ci interpelle dans notre cas des pratiques littéraires notamment empreintes d'émotivité, fondée sur l'exploitation des univers sensoriels que propose l'expression du texte proustien.

Par cette démarche et pour répondre à notre problématique, nous traiterons avant tout des points de vue et de la position de l'observateur dans le récit proustien. En effet, dès la première phrase nous avons affaire à un récit à la première personne. La focalisation semble être facile à déterminer, mais nous verrons que le narrateur ou observateur proustien (puisque nous parlons de perception et donc de point de vue perceptif) n'est pas facile à dégager. Un des spécialistes³¹ de l'œuvre proustienne soutient que le « Je » proustien revêt plus de sept voix dans le texte.

Une fois la position de l'observateur clarifiée, nous nous attèlerons à l'étude de la sensorialité et de sa représentation dans le texte proustien. A cet effet, nous subdiviserons notre travail en trois parties. La première introduira en premier lieu la théorie phénoménologique et une synthèse des travaux littéraires et critiques sur l'œuvre proustienne en générale et sur le statut narratif et énonciatif du « Je » en particulier. La deuxième partie sera consacrée aux sens tels qu'ils se déploient aussi

³⁰ J. Fontanille, *Sémiotique et littérature, sémiotique du discours* (Limoge, 2003), les deux dernières parutions de Fontanille qui ont proposé une autre voie pour l'étude du texte littéraire dans la perspective sémiotique et phénoménologique.

³¹ Marcel Muller, *Les voix narratives dans A la Recherche du temps Perdu*, Librairie Droz, Genève, 1983.

bien par leur saillance que par leur pertinence dans le texte proustien. Nous analyserons les différents types de regards, d'observations et leurs manifestations qui tentent, à travers une perception mouvante, instable des êtres, des cathédrales, des couleurs, ainsi que des fluctuations des différents personnages que le sujet proustien a rencontrés, de construire une esthétique et une poétique du regard.

La troisième partie sera consacrée aux différents obstacles qui empêchent la saisie du monde. En effet l'habitude, la mémoire et l'oubli par conséquent, la jalousie, s'opposent à la connaissance du monde empêchant le sujet perceptif d'atteindre l'écécité de l'être et des choses.

Nous terminerons notre travail par un chapitre qui sera consacré à la reconstitution des liens que Proust a tissé entre une sensorialité vécue et la création esthétique rendue possible par la mémoire et le talent artistique qui servent de relais entre le monde vécu et le monde figurée, imaginé et re-créé.

PREMIERE PARTIE

Il n'est pas nécessaire aujourd'hui de chercher à prouver la lecture phénoménologique de l'œuvre de Proust. Un des maîtres de la discipline Merleau Ponty cite à plusieurs reprises le texte proustien comme référence littéraire incontestable en ce qu'elle renferme déjà des réflexions philosophiques bien apparentées aux idées de la *Phénoménologie de la perception*.¹ Il y est cité comme un auteur qui a su, à travers *La Recherche*, proposer une vision phénoménologique et ontologique du monde. Proust lui a même servi d'exemple pour son analyse des états passifs et sur le sentiment. Husserl lisait beaucoup Proust et en admirait les analyses extrêmement « justes » et « riches » du point de vue phénoménologique. Ainsi tout devient presque évident pour une œuvre lu et relue. Il s'agit dès lors pour nous de nous interroger sur les modalités perceptives qui y sont déployées.

1. Pour une relecture sémio-phénoménologique de Proust

Notre désir de relire cette œuvre dans une perspective phénoménologique, nous place sous la direction, à la fois, de la sémiotique littéraire, de la perception et de la sensorialité. Nous aurons par conséquent, à nous attacher sensiblement au discours qui figurativise la perception proustienne, nous devons revenir et relire tous les grands moments sensoriels. Comme nous l'avons signalé dans l'introduction, il s'agit d'une étude immanente qui consiste à circonscrire notre analyse loin de toute intervention contextuelle ou biographique.

Sans la perception, il ne peut y avoir de discours. Dans l'œuvre littéraire, toute perception est dicible, communicable et décelable. La structure de l'œuvre de Proust repose dans son ensemble sur un glissement de sens entre perception et essence des choses que le sujet reproduit par la suite par l'écriture. Tous les événements sont transmis à travers la vision et selon la perception du narrateur, ce qui permet de considérer les sens comme une problématique centrale chez Proust. En effet l'univers proustien « *la vieille maison grise sur la rue, la ville, la Place, les rues, les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, de ma tasse de thé.* » Voilà un passage célèbre de

¹ Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

Proust qui met le lecteur face à une représentation sensorielle du monde où la valeur essentielle du goût, de la vue, de l'ouïe, du toucher sont considérés comme générateurs de récit chez le sujet proustien.

1.1. De l'utilité d'une démarche axée sur le sens et les sens

Notre démarche consiste à analyser les grandes esthésies de l'œuvre proustienne. esthésies déjà repérées dans l'introduction à ce travail. Il est à rappeler que plus qu'une esthésie Proust a su parler de la synesthésie qui est un ensemble de correspondances sensorielles identifiées à partir de la vision, du goût ou de tout autre sens. La vision synesthésique reconnaît l'espace perceptif à partir duquel découle, de façon inconsciente par le perceuteur, une expérience enregistrée en mémoire qui agit automatiquement. Or, c'est à partir de sensations visuelles que nous entrons dans d'autres sensations. La synesthésie représente la perception simultanée entre des images mentales liées à des sens différents, et qui expliquerait les phénomènes de réminiscence chez Proust. Ainsi nous sommes directement dans le perceptif, la perception et donc dans la phénoménologie. De fait, il est utile de centrer notre travail sur l'analyse sémio-phénoménologique de l'œuvre proustienne afin d'accéder à un sens possible, lequel sens passe par les sens. Ces derniers sont protéiformes et se manifestent au travers le discours proustien. L'intérêt accordé aux sens par l'auteur est à même de suggérer une interprétation qui nous est personnelle et c'est là que réside l'originalité de notre travail.

Ainsi, pourquoi le regard phénoménologique? Le regard de la phénoménologie s'installe, non pas dans un monde tout fait, mais au sein de l'expérience en train de se faire, dans ce jaillissement premier où les choses se manifestent par leur présence. Merleau-Ponty parle en reprenant le terme Husserlien « *épokhè* » qui admet que le monde « est déjà là » avant la réflexion et qu'il faut revenir à la présence inaliénable et dont tout l'effort, est de retrouver ce contact naïf avec le monde. »² Le but du phénoménologue qui interroge le monde serait « d'arriver à exprimer dans une trame

² Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Op.Cit., p.7.

*de pensée plus que fine le contact avec ce moment archi-originaire. »*³

La phénoménologie de par son essence et sa naissance semble être une des théories qui expliquerait au mieux la poétique proustienne et nous verrons que les affinités entre le texte proustien et la phénoménologie sont très nombreuses. Depuis sa naissance, cette discipline a évolué et notamment au cours du XX^{ème} siècle vers une tendance ontologique : son objet d'étude reste l'être sous toutes ses formes : de l'être comme entité humaine avec tout ce que cela suppose, vers l'être en tant que dynamique situant les sujets dans un devenir du sens. L'être paraît aux sens et l'objet de la phénoménologie devient alors le paraître des êtres. Bien que ces deux termes soient très proches, certaines acceptions philosophiques voient ici une contradiction. En effet, une s'occupe de l'être et l'autre du paraître de cet être. Ce qui ne peut, au contraire être qu'un enrichissement et une avancée pour la connaissance du monde.

La phénoménologie sera prise dans notre travail dans son intérêt à poser les problèmes de la perception. Le paraître des êtres est basé sur notre perception. Notre connaissance du monde est basée sur notre seule perception. Le monde est lié à la perception. Telle qu'elle se définit chez Merleau-Ponty, ou chez Husserl, elle se présente comme « *science de l'essence, une science à priori ou comme une science eidétique.* »⁴

D'ailleurs, percevoir, « *du latin percipere, c'est prendre ensemble, récolter c'est à dire organiser des sensations en un tout signifiant.* Le dictionnaire définit la perception comme « *fonction par laquelle l'esprit se représente les objets, acte par lequel s'exerce cette fonction* »⁵. Dans le Robert⁶, « *elle est l'acte par lequel un individu organise immédiatement ses sensations présentes, les interprétant et les complétant par des images et des souvenirs ; s'oppose un objet qu'il juge spontanément distinct de lui, réel et actuellement connu par lui.* » Cette dernière définition met l'accent sur le ressenti dans l'acte perceptif par le jugement que le sujet a de son monde. En somme,

³ Delco A., *Merleau-Ponty et l'expérience de la création, du paradigme au schème*, PUF, Paris, 2005, p.18.

⁴ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, Paris, 1950, p.9.

⁵ Le dictionnaire Le Littré, 1998, entrée « Perception ».

⁶ Le dictionnaire Le Robert, 2002, entrée « Perception ».

la perception suppose deux pôles : un monde et un sujet qui perçoit ; un percevant et un perçu. Percevoir un monde ou un objet est par conséquent le poser existant, ancré dans un espace et dans une temporalité. La perception devient alors connaissance de quelque chose qui est inévitablement et fondamentalement présente. « *D'autre part, nous avons ainsi en décrivant l'expérience la plus minimale d'une chose spatiale, compris le sens d'« être dans l'espace »* »⁷ Résultat, la perception est liée à la connaissance : un sujet connaît et perçoit le monde ou un objet. Or, comment se concrétise cette connaissance ? Comment se révèle le sens de l'objet pour le sujet ? Comment la perception donne sens au monde ? Quels en sont les moyens ?

Pour nous intéresser au problème posé par le sens il faut s'intéresser aux théories du sens qui nous permettent d'appréhender d'abord le théorique, puis tenter de le rapprocher du monde déployé dans *La Recherche* et son sens. Ces deux homophones reviennent souvent dans cette étude car c'est à partir du sens et vers le sens que toute la démarche tente de se construire. Il n'est pas à ignorer que le sens est pris en charge à la fois par la phénoménologie d'une part et par la théorie sémiotique d'une autre part. La sémiotique étant succinctement définie par D. Bertrand comme « *science qui s'intéresse au paraître du sens* »⁸, « *science du sens* » ou ailleurs science qui s'intéresse au sens et à sa production. Elle s'intéresse à la production du sens dans le monde. Autrement dit, elle pose la question : comment et par quels procédés notre perception donne-elle sens au monde ? Le monde est signifiant grâce à notre perception.

En effet, dans *A la recherche du temps perdu*, Proust a utilisé à la fois un matériau phénoménologique, sémiotique et littéraire. La perception présente sous toutes ses formes dans l'œuvre de Proust, devient la problématique de notre sujet. Elle est une des questions fondamentales et fondatrices de la théorie phénoménologique. Pour schématiser et structurer les parcours perceptifs du sujet Proustien, la théorie sémiotique paraît la plus adéquate. Considérant celle-ci comme la théorie du sens, de son émergence et de son organisation, elle a dans ses dernières inspirations phénoménologiques, reconnu l'importance de la perception et le rôle du corps dans le

⁷ Huneman, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, Paris, 1997, p.5.

⁸ D. Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris 2000.p. 7.

processus de la signification.

1.2. Du corps au sujet percevant

Le corps semble s'annoncer comme une notion nouvelle de l'expérience qui dispense de recourir à la notion de conscience telle qu'elle se manifeste chez Sartre⁹. Le corps avec Merleau-Ponty, devient « le médiateur du monde »¹⁰, « médiateur pour une conscience qui n'est elle-même que l'être à la chose par l'intermédiaire du corps. »¹¹. Dans ces dernières ramifications, la sémiotique a reconsidéré le rôle des passions dans l'émergence du sens. Elle a intégré, schématisé et structuré la perception, le corps sensible, le monde, etc. pour proposer une lecture sensible du discours et du texte littéraire en particulier. Grâce à elle que nous pourrions rendre compte de la relation du sujet au monde sensible.

Pour ce faire, il nous a paru nécessaire de souligner l'apport de la phénoménologie dans la lecture présente de l'œuvre de Proust. La phénoménologie, science du paraître ou de l'apparaître étant la science des essences comme l'a définie Husserl. L'essence de la perception, l'essence de la conscience, une philosophie qui replace les essences dans l'existence dira Merleau-Ponty.

2. La perception, le monde et le corps sentant

Percevoir c'est percevoir quelque chose. La perception donne accès à quelque chose qui occupe une place dans le monde. Quelque chose qui soit là, présente au monde ? Percevoir est bien lié à l'existence. À l'existence d'un sujet et à celle d'un objet. C'est ainsi une ouverture à l'effectivité, ce qui est là, dont l'évidence de sa présence, ne se remet pas en question. C'est une ouverture vers la connaissance des objets et des êtres existants. La perception se distingue de la pensée par son caractère sensible car elle pose la présence concrète de quelque chose, une présence inaliénable. « *La perception est sensible, c'est à dire mienne : elle est l'épreuve que je fais de la*

⁹ Sartre J. P., *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris, 1945.

¹⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Op.Cit. , p. 8

¹¹ Barbaras, R., *De l'être du phénomène, sur l'ontologie, de Merleau-Ponty*, Millon, Grenoble, 2001.

réalité. »¹² Ce qui n'exclue pas que la perception, en tant que donnée sensible, comporte une dimension par laquelle le sujet percevant s'éprouve ou s'affecte lui-même. Elle se distingue de l'imaginaire ou de la mémoire car l'objet perçu est présent, effectivement présent et non pas en image ou en souvenir.

La perception est donc un compte rendu de la présence de quelque chose. « *Le « quelque chose » perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un « champ ». et ce « quelque chose » n'est d'ailleurs pas nécessairement un objet identifiable.* » (c'est l'auteur qui souligne)¹³ Compte rendu signifie ici découvrir une réalité, un objet qui précède mon regard tel qu'il était avant que je ne le perçoive. La perception « *est le jaillissement d'un monde vrai et exact* ». ¹⁴ Elle est, de ce fait, mienne ou celle d'un autre qui n'est que sienne, particulière, hautement subjective. Elle est l'épreuve qu'un sujet fait de la réalité.

En posant l'existence d'une corrélation, voire d'une dynamique de la perception : sujet percevant/ objet perçu, nous sommes confrontés à un problème de priorité ou de primauté : lequel des deux composantes devient plus importante que l'autre, le sujet ou l'objet ? Merleau-Ponty et Sartre à sa suite ont défini la réalité de ces deux mondes interactifs. Dans l'expérience immédiate, coexistent deux évidences opposées : la perception se fait dans le monde donc du côté de l'objet et en moi donc du côté du sujet. Elle rejoint la chose ou l'objet tel qu'il est dans son essence en-soi, son être en-soi corrélativement indépendant de moi mais à la fois il n'a d'existence ou plutôt de sens que pour moi ou pour un autre. Il s'agit de ce qu'appelle Sartre un monde-en soi mais à la fois pour-moi¹⁵. En me retirant de la présence de l'objet, mon absence ne semble en rien ébranler sa consistance et son autonomie à exister en -soi. C'est là toute la question de la perception. Par quel mécanisme, par quel schème ce monde brut en soi, opaque signifie-il pour-moi ? Comment devient-il pour-moi ? Si la perception, une fonction dont le propre est de nous faire atteindre des objets dans l'espace à travers des états de notre propre personne, qui, à ce titre sont subjectifs et

¹² Barbaras, *La perception, essai sur le sensible*, Vrin, Paris, 2009, p. 8.

¹³ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Op. Cit., pp 26-27.

¹⁴ *Ibidem*. 80.

¹⁵ Sartre, J.P., *L'être et le Néant*, Gallimard, Paris, 1945.

ne sont pas spatiaux, « *Indéniablement l'ancrage dans le corps sentant ou sensible devient la condition nécessaire pour le jaillissement de toute perception et de tout phénomène perceptif.* »¹⁶ En effet, la présence de l'objet dans un espace perçu est rendue existant grâce à notre propre personne subjectivement. Ce qui nous mène à conclure que les objets n'ont pas de sens dans l'espace mais seulement en nous. Le monde est brut et ne signifie pas en-soi. De là, découle d'autres interrogations : comment pourrions-nous rendre compte à partir d'états subjectifs, immanents et relatifs, d'un monde visible et présent ? Comment le sujet subjectif intériorisé rejoint l'objet extérieur foncièrement étranger à lui et tend à se fondre en lui ? Tels sont tous les questionnements posés par la tradition philosophique phénoménologique.

2.1. De la subjectivité dans le discours : de l'expérience vécue vers sa perception

Le problème repose sur l'assimilation entre les deux caractérisations de la perception : quelque chose désigne la chose étendue dans l'espace et sa perception est un état purement subjectif. Or, rien ne nous autorise naïvement à définir ce quelque'un comme un état subjectif et ce quelque chose comme objet étendu. Ainsi, la contradiction serait de croire ou d'affirmer d'emblée qu'un sujet rejoint un objet. Mais que faut-il entendre par là ?, D'emblée, le plus important serait de revenir, comme l'indique un des titres de Merleau-Ponty, aux primats de la perception, à cette sorte de découverte spontanée du monde par le sujet.

La spécificité de la phénoménologie réside, pour Merleau-Ponty, dans la manière d'aller droit à l'expérience. Et c'est à ce propos qu'il affirme que « *l'expérience de la perception nous met en présence du moment où se constituent pour nous les choses, les vérités, les biens qu'elle nous rend un logos à l'état naissant.* ».¹⁷ Ce qui signifie selon lui que

Le monde perçu n'est pas une somme d'objets et n'est pas une unité idéale, au contraire l'objet est une totalité ouverte à l'horizon d'un nombre indéfini de vues perspectives qui se recourent selon un certain style, style qui définit

¹⁶Barbaras, R., *Op.Cit.*, p.15.

¹⁷Merleau-Ponty, M. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Cynara, Paris, 1989. 1989, p. 67.

*l'objet dont il s'agit.*¹⁸

Pour le philosophe, le sujet est toujours en présence d'un objet existant qui n'est pas le même pour les autres sujets percevant. C'est ainsi que notre connaissance de l'objet entre en jeu par le sens (la vision ou autre sens). Il s'agit d'un acte du sujet par lequel il entre en rapport avec le monde et on ne pourra saisir son sens qu'en revenant à son sens premier, c'est-à-dire au contact immédiat, initial, primitif et originel avec le monde que constitue la perception.

2.2. La saisie du monde par les sens

La perception est la saisie d'un objet, un *être déjà là*, organisé en soi et signifiant mais c'est le corps sensible, sujet conscient, présent dans le monde qui structure la perception et par conséquent la signification. La perception est alors définie par le rapport du corps avec les choses, le sujet se projetant dans le monde et « *percevoir c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du corps.* ».¹⁹

L'histoire de la perception depuis la gestalt-théorie et sa vision sur les formes, en passant par Husserl et Merleau-Ponty, la présente d'abord comme un acte subjectif, situé du côté de la connaissance puis du côté de la sensation ou de l'impression, n'oublions pas que la perception a commencé avec les premières réflexions philosophiques sur la connaissance notamment la connaissance du monde. Chez plusieurs philosophes, Platon, Aristote, Descartes, Leibniz, nous retrouvons des observations sur la vision, le tact, le goût présentés comme des arguments en faveur d'une théorie générale de la connaissance. Mais pour Merleau-Ponty, percevoir c'est reconnaître d'abord une forme et le monde ne devient compréhensible que si nous avons affaire à des formes connues saisies par un sujet conscient. C'est pour cela que notre perception se constitue en ensembles organisés de formes globales qui donnent sens à ce que nous percevons. En somme les formes, sont des ensembles structurés dotés de sens et dans l'acte de percevoir, le sens émerge de la perception de la totalité. L'expérience sensible se présente comme la succession des moments ancrés

¹⁸ Merleau-ponty, M., *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Op. Cit., p. 49.

¹⁹ *Ibidem*, p.104.

dans l'espace et le temps des ici et maintenant²⁰ (hic et nunc) qui actualisent, limitent et spécifient ce rapport de totalité.

Pour Merleau-Ponty, la perception est un acte passant par un corps actif et vivant. Elle est la prise en compte du monde, la transmission du monde saisi par l'intermédiaire du sujet pensant. Le problème est toutefois de savoir décrire ce qu'il voit, autrement dit à partir de l'apparaître pour pouvoir atteindre l'être et la connaissance de l'être dans son ipséité ce qui est une question difficile pour le sujet observateur. En effet, l'origine de la notion de phénoménologie reste en fait l'étude des phénomènes c'est à dire du paraître et non de l'être laissé à l'ontologie. Se pose également dans ce sens, le problème de la relation entre ce qu'on voit et ce qui est caché. Paraître et être s'opposent-ils totalement au visible et à l'invisible ?

Du point de vue phénoménologique, tout repose sur le paraître des choses et la relation va tout de même dans une relation de sens apparaître vers l'être. Car le sujet est d'abord en relation avec l'apparaître du monde sensible. Le sujet s'intéresse d'abord à l'objet perçu. Nous sommes donc orientés à poursuivre un processus de l'apparaître à l'être, du visible à l'invisible. Celui-ci reste l'autre côté du visible et le visible reste mon visible. A ce propos Merleau-Ponty définit ce qu'est l'invisible :

L'invisible est le relief et la profondeur du visible de ce qui n'est pas actuellement visible mais pourrait l'être (aspects cachés ou inactuels de la chose, - chose cachées situées ailleurs ici et ailleurs. Et que l'invisible est là sans être objet, c'est la transcendance pure, sans masque ontique et les visibles eux-mêmes, en fin de compte ne sont que centrés sur un noyau d'absence eux aussi.. Et c'est ainsi que pour Merleau-Ponty le côté caché est présent à sa manière.²¹

La question du visible et de l'invisible²² pose de fait le problème de l'organe perceptif dans le corps, comment peut-on voir les objets du monde ? Il s'agit de voir ce qui est possible de voir ; ce qui se situe dans un champ visuel ou ce qu'il appelle le champ phénoménal, la sémiotique l'appellera le champ positionnel.²³ Ainsi l'objet est opaque.

²⁰ Bertrand, D., *Op.Cit.*, p. 18.

²¹ Merleau-Ponty, cité par MarziehAthariNikazm. *Vision, passion, point de vue : un modèle sémiotique chez Paul Valéry*. domainother. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006. French. <tel-00181005><https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00181005>.

²² Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964.

²³ Fontanille, J., *Sémiotique du discours*, PULIM, nouveaux actes sémiotiques, Limoge, 2003

Il y a impossibilité d'atteindre les objets du monde.

La phénoménologie est, en conclusion, la science de ce qui apparaît, ce qui est sensible non seulement à la vue mais au corps, au sentir en général, au toucher à l'ouïe et au goûter. En ce qui concerne l'ancrage du corps dans la connaissance du monde, nous l'avons déjà signalé, il n'est pas un être passif, mais l'œuvre de la perception. Observer le monde et les objets d'un point de vue phénoménologique, c'est en quelque sorte un processus de subjectivation du sujet vis-à-vis du monde. Il est donc loin de la perspective scientifique. Il est évident que dans la phénoménologie, l'importance du corps se rapporte nécessairement à l'expérience du corps. Parce que le corps est le seul instrument de connaissance du réel qu'il saisit directement.

Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty donne à voir l'enracinement de l'homme dans le monde par son corps. Il s'agit d'explicitier la structure de la perception qui est un mode d'accès privilégié aux choses. Il affirme que « *Je considère mon corps, qui est mon point de vue sur le monde, comme l'un des objets de ce monde.* »²⁴ Le corps se trouve au centre de cette phénoménologie de la perception qui décrit le monde. Pour la perception phénoménologique, le corps prend son importance comme repère par rapport au monde. Parce que, selon lui, « *C'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi.* »²⁵. Car « *mon corps est dans le visible et il est entouré par le visible.* »²⁶

En conclusion, pour Merleau-Ponty, « *avoir un corps, c'est posséder un montage universel, une typique de tous les développements perceptifs et de toutes les correspondances inter sensorielles par-delà le segment du monde que nous percevons effectivement.* »²⁷

Le corps est, de fait, un intermédiaire entre le monde et l'esprit. Et c'est à partir de la

²⁴ Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Op. Cit., p. 87.

²⁵ Merleau-Ponty, M., *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, P.36.

²⁶ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Op.Cit., p.

²⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Op.Cit. , p.377.

reconnaissance du corps ou de soi, que le sujet commence à découvrir son entourage et à s'intéresser au monde.

1. Point de vue et observation

Le discours littéraire fonctionne pour la sémiotique littéraire comme un langage qui a sa propre organisation. Dans la démarche des discours sur le fait littéraire, le texte apparaît comme un signe au sens saussurien du terme, c'est à dire doté d'un signifié et d'un signifiant. Pour la sémiotique littéraire le texte est un langage parmi tant d'autres de même type qu'une BD, un film, une publicité, qui a son propre sens et qui se déploie dans son immanence. C'est donc un signe qui a sa propre signification intrinsèque en dehors de toute contextualisation, de tout lien biographique, de tout recours aux conditions externes à sa production. Autrement dit le texte se lit en lui-même en ce qu'il offre comme sens qui se déploie par des faisceaux qui se tissent entre les éléments, les structures qui le composent.

Comme pour le signe linguistique qui est le produit d'une énonciation, le texte littéraire est aussi le produit d'une énonciation qui est présumée par un énonciateur ; ce dernier revêt à travers les conceptions théoriques et critiques, plusieurs statuts, appellations, rôles et il est, suivant les cas, souvent difficile à définir, à poser et à cerner. La notion d'énonciateur est souvent ambiguë en littérature. Confondu souvent avec le pronom qui énonce le récit, par celui qui prend en charge le discours¹ ou par l'écrivain lui-même ? L'énonciateur est² parfois énoncé explicitement dans le discours littéraire par le pronom personnel *Je* qui, loin de s'arrêter à la conception juste en soi mais limitée qui fait du pronom de la première personne la personne qui parle, Benveniste a montré le caractère surprenant de cet outil linguistique en soulignant que l'indice utilisé ne renvoyait pas à un être précis, mais bien à une instance de discours. Laquelle instance est considérée comme un énoncé caractérisable par des propriétés textuelles, mais surtout comme un acte de discours accompli dans une situation (participant, lieu, temps)³

¹Ici nous reprenons la terminologie de Genette en *récit et discours*.

² Nous retenons pour le moment cette terminologie que nous clarifierons par lui suite.

³ Adam J. M., *Éléments de linguistique textuelle, théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Margada, Liège, 1990, p.23.

La célèbre formule *est ego qui dit ego*⁴ parle en effet de ce *Je* qui sort de l'avant-texte et qui, en ce lieu privilégié qu'est l'ouverture d'un roman, tend immédiatement à prendre dans l'esprit du lecteur la consistance d'une personne de chair et d'os alors qu'il ne s'agit de toute évidence que d'une forme linguistique. L'analyse fournie par Benveniste sur la nature particulière de ce pronom est décisive. A ce propos il dit :

*Ces formes pronominales ne renvoient pas à la réalité ni à des positions objectives dans l'espace ou dans le temps, mais à l'énonciation chaque fois unique, qui les contient, et réfléchissent ainsi leur propre emploi*⁵

L'analyse du discours narratif suppose donc l'étude des relations, d'une part entre le discours et les événements qu'il relate et d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit réellement ou fictivement.⁶ C'est ainsi que nous pouvons définir la narration comme l'acte producteur d'énoncés, un ensemble de situations réelles ou fictives dans lequel il prend place. Elle est l'organisation de la fiction dans le récit, une manière dont la fiction est disposée dans l'énoncé narratif. Il est le produit de l'acte narratif appelé énonciation. Autrement dit sans acte narratif nous ne pouvons avoir d'énoncé. Quant à l'histoire notion différente selon que l'on choisit telle ou telle école ou appellation, elle est le contenu narratif qui donne un sens et orientation au récit.

Une autre dimension dans ce champ définitionnel mérite une toute autre attention, il s'agit de l'instance du discours qui actualise toute énonciation.

Si nous retenons la vision de Genette, qui désigne la position de l'énonciateur-narrateur, celui qui parle, qui raconte, par rapport à une autre instance appelée par la critique littéraire *personnage*, ce narrateur *Je* devient un simple point de vue ou réduit à une simple vision dans le récit qu'il nous fait de sa vie. Introduisant la notion de focalisation, il en distingue trois :

1. La focalisation zéro dans laquelle le narrateur a le point de vue de Dieu du récit et qui se distingue par son omniscience.

⁴ Benveniste, E., *L'appareil formel de l'énonciation*, Langages, 5e année, n°17, 1970. L'énonciation. pp. 12-18.

⁵ Adam, J.M., *Linguistique et discours littéraires, théorie et pratique des textes*, Larousse, Paris, 1976, p.299.

⁶ G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1971, p.72.

2. La focalisation interne ou vision de dedans avec laquelle le narrateur ne dit que ce que sait et voit le personnage.

3. La focalisation externe ou vision du dehors, où le narrateur occupe la place d'observateur de la conduite de ses personnages, il en sait alors moins sur les personnages et toute analyse de leurs pensées et sentiments est exclue.

Telle est la définition donnée par la critique littéraire. Mais l'examen plus près des manifestations du *Je* du discours qui se trouve à la première phrase dans *Du côté de chez Swann*, montre une série de difficultés qu'on retrouvera tout au long du texte de *La Recherche*. Ce qui témoigne d'une problématique dite *fin de siècle*. La dissolution de la conscience du Narrateur telle qu'elle se retrouve chez les nouveaux romanciers ou chez James Joyce apparaissait déjà clairement dans les théories psychologiques de Bergson⁷ et de Williams James, ainsi que dans les romans de Henry James.⁸ Cette dissolution, cette nébuleuse qu'est devenue le *Je* constitue un point de réflexion pour plusieurs études sur les instances narratrices, l'observateur, le sujet...etc. Le *Je* devient dès lors une notion très abstraite qui doit être avant toute chose distinguée des notions traditionnelles évoquées déjà. Ces notions qui, de prime abord, semblent complémentaires, se trouvent être à un certain degré d'analyse, incompatibles voire contradictoires. Narrateur, observateur, instance narratrice, héros, personnage, placent notre analyse au carrefour de plusieurs disciplines à l'égard desquelles nous aurons à prendre position chemin faisant.

1.1. Du narrateur à l'observateur

Le problème du narrateur proustien a souvent été le sujet de nombreuses études, thèses et articles. Nous ne prétendons pas ici apporter une solution miracle à la question mais nous nous proposons de donner dans un premier temps un aperçu des

⁷Qui était un des lecteurs favoris de Proust lui-même et à qui il doit ses réflexions sur le temps et la mémoire. Dans le roman nous lisons même une interview entre le sujet et Bergson qui devient un des personnages figurant dans le roman et auquel il a prêté la réflexion du grand philosophe sur la mémoire et le Temps.

⁸En adoptant le point de vue d'un personnage central de l'histoire, il explore les phénomènes de conscience et de perception. Le style de ses œuvres tardives l'ont fait comparer à un peintre impressionniste. Et il a souvent été comparé à Proust

travaux déjà réalisés sur le sujet car nous ne pouvons aborder la question des sens et de la perception sans tenter de démêler l'ambiguïté narrative liée à l'œuvre proustienne. En effet qui est l'observateur ? Qui est le sujet qui perçoit ? Qui raconte ? Qui parle ? Qui énonce ? Où est la part du récit et la part du discours dans ce roman pour reprendre les mots de Genette ?

*La Recherche du temps perdu constitue à elle seule un paradoxe...la présence du narrateur y est constante, et d'une intensité... présence comme source, garant et organisateur du récit, comme analyste et commentateur, comme styliste, comme écrivain...et comme producteur de métaphores.*⁹

En effet au travail lent et tâtonnant d'un récit de fiction s'oppose un ouvrage inachevé dont la forme aussi bien que le contenu incarne une manière possible de concevoir un monde, et de l'offrir au lecteur sous forme d'histoire racontée. Lorsque le lecteur entreprend une lecture dite spontanée, il oublie du moins momentanément ce qu'il sait ou imagine sur les procédés de l'écriture préalable à l'histoire, sur le hasard et l'arbitraire dans l'invention de la fiction. Ce qu'il aborde c'est le récit d'un ensemble de faits passionnants qui se sont déroulés *avant* d'être racontés. En appliquant de manière inconsciente, une convention tacite, un pacte de lecture, le lecteur voit dans tel ou tel élément énoncé, non un élément inventé, mais un simple fait qui est raconté parce que cela ne devait pas être autrement. Parfois une lecture se transforme en analyse et suggère d'autres lectures et c'est là qu'il convient de préciser la perspective dans laquelle on situe sa lecture, à quelle question précise on espère pouvoir suggérer une réponse. Ces questions analytiques peuvent se situer à des niveaux d'abstraction variables, et il nous semble que dans le cas de l'œuvre de Proust en général et parlant de la narration en particulier, la distinction devrait concerner trois angles de vue : l'écriture, le sens (la sémantique du texte), et celle du récit. Autrement dit l'accent sera mis sur la dichotomie élaborée durant les années soixante par les structuralistes à la lumière de la théorie de l'énonciation, à savoir : discours et récit.

Dans la perspective de l'écriture au sens de production de fiction, se situent toutes les questions concernant la manière dont la fiction a été inventée. Quelle est la réalité ? Quel écart par rapport à cette réalité qui reste hautement subjective et tributaire de la

⁹ Genette, *op.cit.*, p.188.

vision de l'inventeur autrement dit de l'écrivain ? Quelle réalité (sociale, mentale, esthétique) que l'auteur a transformée en fiction, quelle représentation se fait-il de cette réalité ? Si les réponses possibles sont nombreuses c'est que les facettes de la réalité le sont également et les analyses faites sur le rapport entre les deux pôles fiction- réalité sont également très nombreuses.

Le cas de Proust et de sa *Recherche* semble extrêmement favorable aux études et analyses de ce type. D'une part, l'état inachevé de l'œuvre nous invite à étudier toutes les intentions de l'auteur ; d'autre part, un nombre impressionnant de documents et d'esquisses¹⁰ témoignent des différents stades de son élaboration et elles nous permettent d'étudier la transformation du récit, quand le besoin se fait sentir, en distinguant le matériau préalable à la naissance de l'univers fictif de Proust.

Du point de vue de l'écriture, nous avons donc affaire à un Marcel Proust réel qui rédige un récit appelé plus tard (autobiographie fictive) qui s'appuie sur des éléments de sa vie pour créer un ensemble fictif dont le héros, désigné par *Je*, présente des ressemblances avec lui-même. Ce qui nous amène à deux sortes de distinctions :

Premièrement, le concept d'*auteur réel* exclue celui de *narrateur implicite*, et ceci qu'il s'agisse d'un je-narrateur ou d'un narrateur anonyme comme chez Balzac et Zola. L'énonciateur de *la Recherche* est donc bien le Proust réel, qui non seulement invente mais aussi raconte toute l'histoire. Nous savons du reste que pour le récit de fiction, inventer et raconter se confondent totalement. Les études sur Proust ayant traité la problématique de la narration et ses statuts sont nombreuses.

Georges Poulet voit dans le défi existentiel du temps le véritable enjeu de *la Recherche* et le temps est transformé de ce fait en espace dans un mouvement qui va du moment/ endroit isolé vers la superposition juxtaposante, qui incarne la simultanéité du successif. Ces étapes constituent pour lui une série de prise de conscience, depuis les premiers instants perdus dans les rêveries du réveil du dormeur jusqu'à la fin dans l'épisode de la lanterne magique. L'objectif de *L'espace proustien*

¹⁰Nous faisons allusion aux différentes esquisses qui reprennent la gestation du roman ainsi que ses différentes variantes publiées dans la Bibliothèque de la Pléiade en quatre volumes. (voir liste des abréviations)

consiste à dégager les différentes constellations d'une même relation constante entre l'espace et le temps. J.P Richard quant à lui dans *Proust et le monde sensible*¹¹, dégage plutôt les occurrences particulières, les quelques grandes figures, sensibles qui en organisent de manière spécifiques l'émergence. La force constante est définie comme étant le pouvoir du sujet proustien de désirer un objet. La structure profonde serait la relation entre le sujet et son objet potentiel que Richard répartit en trois champs : la matière, le sens et la forme. Une étude sur laquelle nous reviendrons dans les chapitres concernant les sens.

Gilles Deleuze dans *Proust et les signes* expose deux conceptions de *la Recherche* : l'apprentissage des signes ensuite la machine littéraire, c'est-à-dire la production de signes capables de créer une œuvre ou l'œuvre de Proust en particulier. L'étude de Kristeva se situe également dans cette optique avec *Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*¹². Bien d'autres études biographiques, thématiques, ont tenté d'expliquer et de tenter une lecture de l'œuvre Proustienne. Nous nous démarquons de ces études, pour proposer notre propre lecture, celle d'une jeune chercheur longtemps fascinée par l'écriture proustienne. Une lecture qui prendrait appui sur les acquis antérieurs pour offrir, nous l'espérons, une autre vision du texte en question.

Selon le pacte tacitement conclu entre auteur et lecteur, l'instance narratrice, se trouve dotée d'un savoir universel qui est certes inexplicable, mais qui ne demande pas de justification. C'est ainsi que toute la perspective narratologique repose sur le concept d'un déroulement qu'on qualifie de brut c'est à dire premier, connu dans sa totalité absolu par un narrateur qui en présente une conception, une perception particulière.

Pour ce faire, nous savons que le narrateur donne l'illusion que ce qu'il raconte est sélectionné dans le déroulement préparatif, d'un monde qui précède la narration et qui lui est connu et non d'un univers inventé au fil des pages. D'autre part, il choisit les procédés narratifs les plus adéquats pour la transmission de sa propre vision de

¹¹ Richard, J.P, *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris, 1990.

¹² Kristeva, J. *Le Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, Paris, 1994.

l'histoire. Dans son introduction au *Discours du récit*¹³, Genette annonce une conception tripartite de l'univers narratif. Le récit étant le produit d'une narration qui est le fait même de raconter et qui est le producteur de l'histoire, est définie comme l'ensemble des événements racontés. Le problème se pose lorsque nous avons un récit à focalisation interne comme c'est le cas de Proust. La démarcation s'avère ambiguë et floue. Genette parle chez Proust de transgression narrative. Ce qui complique l'étude et la distinction de ce *Je* que Marcel Muller a analysé dans une étude sur *Les voix narratives*¹⁴ dans *la Recherche du temps perdu*, où il distingue non moins de sept voix narratives. Il en distingue le héros-je, le narrateur-je, le protagoniste-je, le sujet intermédiaire, ceci dans le texte. Dans le hors- texte il distingue, l'écrivain, l'auteur, le romancier et le signataire. Sans trop entrer dans les détails de ces *Je*, notre approche ne comptera qu'une seule voix que nous désignerons dans ce chapitre selon la terminologie de Genette, de narrateur ou instance narrative, et que nous réduirons au rôle d'observateur ou simplement au terme plus neutre de sujet perceptif dans les chapitres suivants qui portent sur la perception. Une deuxième question se réfère directement aux mécanismes qui mettent en marche la narration, c'est-à-dire les actants et leurs rapports, mais surtout la prise en charge de la fonction du déclencheur de fiction. A partir des premières études critiques qui abordent le problème de la fiction romanesque¹⁵ et jusqu'aux théories linguistiques, et au schéma communicationnel, nous reviendrons toujours à la notion du point de vue ou de la perspective narrative qui constituent la matière principale de tout récit car il assure les connexions textuelles. Et c'est ainsi que les modalités énonciatives dont dispose le récit, contribuent à une sélection des dichotomies qu'il faut prendre en compte lors des classifications faites par rapport au point de vue.

Le texte proustien, qui a d'ailleurs fait l'objet de l'étude de Genette sur les focalisations narratives, arrive comme nous le verrons tout au long de ce travail à mettre en place une autre focalisation.

¹³ Genette, G., *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.

¹⁴ Muller. M., *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu*, Librairie Droz, Genève, 1983.

¹⁵ Sous un angle qui vise en particulier la place accordée par l'auteur au personnage dans le texte.

En effet nous allons voir dans ce chapitre consacré à l'énonciateur de *La Recherche* comment transmet-il son savoir, sa connaissance du monde et de quel tâche est-il investie ? Il s'agit pour nous de retrouver au travers du récit proustien la nature de ce *Je* qui nous permettrait de suivre sa représentation du monde puisque notre démarche consiste à interroger la perception de l'énonciateur.

Nous avons parlé jusque-là de la notion d'énonciateur pour éviter les écueils des terminologies diverses. A présent retenons que notre démarche qui se focalisera sur la perception qu'a le sujet énonciateur du monde qui l'entoure, nous conduit à une autre précision et particularisation du sujet énonciateur.

Si nous suivons la démarche de Genette nous partons du principe que tous les récits obéissent à cette triade de focalisation,¹⁶ ceci d'un côté, d'un autre côté nous supposons qu'un même récit adopte une focalisation unique du début du récit jusqu'à sa fin. Or notre lecture du texte proustien montre autre chose : d'abord nous supposons que le texte, en raison de sa longueur, présente un énonciateur instable. En effet le narrateur énonciateur débute son récit par un *Je* mais qui semble problématique puisque le lecteur peine à trouver son appartenance.¹⁷

A priori nous avons un récit à focalisation externe qui n'autorise pas de réflexions, ni les analyses de sentiments et de pensées des autres sujets qui occupent ou figurent dans le récit. Ainsi la vie, les secrets des autres personnages, leur intimité lui sont cachés car sa vision est limitée. Seulement le récit proustien présente plusieurs séquences, plusieurs discours qui montrent la limite de cette focalisation. Le chapitre suivant posera plus clairement la problématique du statut narratif, énonciatif du sujet proustien.

1.2. La narration et incursions narratives

Afin de pouvoir parler de la narration Proustienne, nous aurons besoin de circonscrire les concepts qui contribuent à son fonctionnement.

¹⁶ Genette, G., *Figures III, op.cit.* p 80.

¹⁷ Nous reviendrons dans les chapitres suivants sur le *Je* qui ouvre le texte proustien.

La narration se définit comme une représentation imparfaite (puisqu'indirecte) de la réalité. Cela implique l'introduction d'un monde nouveau qui détient sa propre réalité interne. C'est ce qu'on appelle le monde du texte¹⁸ ou le monde romanesque. A partir de là, la problématique qui touche la mimèsis dans son sens général de représentation du monde réel se diversifie. La réalité décrite tient moins du cadre spatial que du temps des événements. Si l'espace réel peut faire l'objet d'une représentation fictive, c'est le temps et les personnages qui seront changés par l'imagination. Le récit fictif se définira dorénavant comme le résultat d'une expérience particulière avec le temps¹⁹. Par extrapolation, un événement attesté historiquement peut être lui aussi sujet de narration fictive ; dans ce cas-là, la représentation de l'événement peut rester authentique dans un cadre spatio-temporel connu, mais elle trouvera une échappatoire fictive dans la vision du narrateur.

La configuration de l'œuvre²⁰ est en fait la conjonction de trois étapes de la représentation mimétique qui prend le temps fictif comme donnée fondamentale. La mimèsis de l'œuvre narrative qui se forme prend donc en compte les trois étapes de sa validation, la compréhension du narré (mimèsis ou la préfiguration), l'écriture (mimèsis II, ou la configuration) et la lecture (mimèsis III, ou la re-figuration).

La dimension temporelle fera le lien entre le contexte de l'écriture et le cadre de la lecture. Le temps de l'écriture, de son côté, s'impose principalement par son caractère de vécu. Pour sa reconnaissance, un code de repères narratifs communs sera fixé par un pacte qui implique l'auteur et le lecteur. Entre les deux il y a une réciprocité qui s'instaure, manifestée dans l'horizon d'attente qui s'esquisse autour de l'œuvre et qui impose les lois de la réception. Ainsi, à l'auteur implicite correspond un lecteur implicite.

Le pacte d'identité ou de non-identité entre les trois actants, reconnu par le lecteur, pose plusieurs problèmes. Dans le cas de l'écriture autobiographique, le pacte règle depuis le début le problème de la crédibilité (authenticité, ou croyance) tant

¹⁸Voir Ricoeur. Temps et récit, Tome 2, La configuration dans le récit de fiction, Seuil, Paris, 1991.

¹⁹voir l'expérience fictive du temps chez Ricoeur, Temps et récit, tome 3 Le temps raconté, Seuil, Paris, 1985.

²⁰voir la mise en intrigue chez Ricoeur, Temps et récit, Tome 2.

recherchée par l'auteur ou demandée par le lecteur. Cependant, ce qui nous préoccupe chez Proust n'est pas l'écriture autobiographique, mais la fiction narrative. Ce problème de reconnaissance du pacte sera également valable pour les fictions homodiégétique et hétérodiégétique, à la différence que la distance prise par le narrateur par rapport au contenu narratif du récit²¹ sera plus ou moins grande. Nous verrons par la suite comment se classifient les « voix » narratives parmi les actants.

On appelle *actants* la totalité des instances de la narration : auteur, narrateur, narrataire, lecteur et acteur (personnage). Des classifications diverses²² ont entraîné également des distinctions concernant les interactions²³ qui apparaissent entre eux. Pour être viable, l'œuvre demande un émetteur et un récepteur. Sur ce principe, la mise en place des actants dans l'œuvre sera la suivante. Du côté des instances émettrices, l'auteur réel (ou l'écrivain), qui signe le livre ; l'auteur implicite (ou abstrait), qui crée l'œuvre sans y être impliqué directement (c'est le moi artistique de l'écrivain) ; le narrateur, auquel l'auteur implicite délègue le pouvoir de « raconter » (la « voix » qui parle) ; l'acteur auquel on a donné la possibilité de narrer, qui est le personnage-narrateur. Du côté des instances réceptrices, il y a le lecteur réel, situé sur le même plan, ou dans le même monde que l'écrivain (celui qui achète le roman pour le lire) ; le lecteur implicite (ou abstrait), qui représente par son attente de l'œuvre le lecteur idéal ; le narrataire, qui est le lecteur dans le texte, auquel le narrateur s'adresse parfois directement. Les rapports auxquels une analyse narrative s'intéresse sont ceux qui s'établissent dans le monde romanesque entre les instances fictives de la narration, c'est-à-dire narrateur, narrataire et acteur (personnage). Le problème de la « voix » (personne) se pose maintenant, puisqu'elle justifie le mode narratif choisi (discours du narrateur et des acteurs). Le résultat est que la fiction narrative se réalise sous la forme de l'écriture en je ou de la narration à la troisième personne.

²¹Adam, J. M. & Heidmann Ute, *Sciences du texte et analyse du discours, Enjeux d'une interdisciplinité*, Slatkine Erudition, Genève, 2005, p. 102.

²²*Idem*,

²³*Idem*,

2. Les transgressions narratives dans *La Recherche*

Comme nous l'avons vu plus haut le point de vue focal est centré sur les rapports qui se créent entre les instances narratives, qui répondent aux questions *qui parle ? , de quoi il parle ? Et comment il parle ?*

Pour Genette le *Je* narrateur de *la Recherche* opte pour le *Je* narratif c'est-à-dire à un récit homodiégétique²⁴, il s'identifie d'emblée à ce personnage et s'engage à ne raconter que ce que sait, ou saura par la suite le *Je* narré (focalisation interne). Nous rappelons par ailleurs que le récit homodiégétique est un récit où le narrateur se confond avec le personnage comme c'est nécessairement le cas dans l'autobiographie. La focalisation interne fait correspondre ainsi le personnage avec le narrateur sur le plan du savoir et du pouvoir : le narrateur ne dit que ce que sait le personnage.

Une fois le *Je* narratif retenu, le narrateur renonce donc, en principe, à l'omniscience que peut représenter tout récit sans *Je* (récit hétérodiégétique). Tous ces procédés constituent des normes narratives dans ce sens qu'ils sont parfaitement aptes à véhiculer une histoire qui se passe comme il se doit. Or si le narrateur tient précisément à faire sentir à son lecteur que le sens global du récit n'est pas celui auquel il aurait pu s'attendre, il peut avoir recours à des transgressions des conventions narratives pour réfuter le sens initialement instauré.²⁵

Il serait logique d'attribuer à la transgression le rôle d'innovatrice de formes, car en s'écartant d'une norme on en instaure une autre. La transgression d'aujourd'hui ne sera-t-elle pas la norme de demain ? Il est vrai que l'apogée du Nouveau Roman est principalement dû aux transgressions de Robbe-Grillet ou encore de M. Butor. À certains égards elle est créatrice d'un nouveau sens. Quelle est donc la conception d'ensemble qui a amené le narrateur Proustien à sélectionner précisément les procédés transgressifs ? Où sont-ils ? Quelle en est la norme ? Est-il enfin possible

²⁴ Genette, G., *Figures III*, op.cit.,p 256.

²⁵ Soelberg Nils, *Recherche et narration, lecture narratologique de marcel Proust : A la recherche du temps perdu*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Copenhague, Copenhague, 2000, p.36

d'appliquer pleinement le principe de la lecture narratologique pour parler de transgression, à une œuvre dont on sait qu'elle a été laissée à l'état inachevé ? C'est à dire que ce que nous lisons n'est, à certains égards, qu'un stade contingent de son élaboration ? Es-il possible de faire abstraction du fait que bien des contradictions de détail, que l'analyse suivante va considérer comme des transgressions voulues, sont peut-être de simples inadvertances que Proust aurait sans doute corrigé si le temps le lui avait permis ?

La lecture des premiers tomes de *La Recherche* montre un récit où un narrateur, à la vision limitée, se propose de raconter le récit de sa vie et celle de ceux qui lui sont proches usant de quelques procédés que nous avons cités précédemment. Nous avons remarqué néanmoins le retour de certaines phrases qui montrent au contraire la vision omnisciente du narrateur comme nous les verrons ici. Il ne s'agit pas d'un relevé systématique et exhaustif mais certaines incursions du narrateur posent un problème.

Nous commençons d'abord par celles où il intervient directement et explicitement pour soit, situer un événement par rapport à un autre ou pour donner des détails que le lecteur ignore sur un personnage, sur des liens de parenté, comme dans l'exemple suivant: « *Je ne savais alors l'influence que cette famille devait avoir sur ma vie.* »²⁶ M^{me} de Sévigné est de la même famille qu'Elstir qui est un grand peintre qui occupe le tome des *Jeunes filles en Fleurs*. « *Je me rendis compte à Balbec que c'est de la même façon que lui qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause.* »²⁷

Nous les avons classé en ce qu'elle renferme pour chacune un angle d'observation ou de narration qui ne se conforme pas au dessein initial de l'auteur qui est de construire un récit à focalisation interne.

²⁶ A *L'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.04.

²⁷ *Ibidem*, p.14.

2.1. Récit in absentia

Dans le premier tome *Du côté de chez Swann* nous avons cet exemple que Soelberg Nils a relevé dans sa thèse²⁸, et bien d'autres encore que nous avons relevé nous même. Notre sujet est au jardin en train de lire. Il nous rapporte une discussion qui se déroule entre Françoise la cuisinière et la tante Léonie dans sa chambre à l'étage. Une discussion impossible à rapporter par un narrateur à focalisation interne qui ne devait savoir que ce qui se déroule devant ses yeux ou du moins d'un détail qu'une tierce personne, un personnage par exemple le père ou Françoise elle-même lui aurait rapporté. Mais le ton est donné sur un fond d'une omniscience. Nombreuses en fait sont ces transgressions narratives qui remettent en question la focalisation interne du narrateur proustien et là nous ne pouvons même pas parler de ce que Genette appelle, une focalisation interne variable puisque il s'agit du même *Je* et que la narration ne s'est pas déplacée vers un autre narrateur ou personnage qui aurait pris le relais de la narration²⁹. Dans ce passage on y lit également une autre transgression temporelle : *[...]Comment trois heures !!! S'écriait tout à coup ma tante en pâlisant, mais alors les Vêpres sont commencées (...) c'est incroyable ce que le temps passe !!*³⁰ Quelques lignes plus loin dans la même page et parlant du même événement, c'est-à-dire de cette Eulalie que la tante Léonie, (paralytique et clouée au lit duquel elle observait tout ce qui se passait dehors), attendait à chaque fin de messe pour lui faire un rapport détaillé des gens venus à l'église, de leurs habits et de leurs conversations...etc.

Voilà le Salut passé ! Eulalie ne viendra plus, soupirait ma tante ; ce sera le temps qui lui aura fait peur Mais il n'est pas cinq heures, madame Octave (tante Léonie), il n'est que quatre heures et demie .C'est incroyable ce que le temps passe .³¹³²(c'est nous qui soulignons)

Ainsi pour faire éprouver au lecteur ce qu'éprouve Léonie à propos de la vitesse du temps, « le narrateur est prêt non seulement à déformer le passé censément vécu, mais

²⁸ Soelberg Nils, *op. Cit*, p.36

²⁹ En raison de la longueur du texte nous renvoyons le lecteur à la page 100 *Du côté de chez Swann*.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² Sauf indication contraire nous soulignerons toute phrase ou mot sur lequel nous devons insister pour mettre en évidence une idée ou une conception.

encore à insister sur cette déformation en faisant répéter comme dans cet exemple, chacune des deux indications »³³ c'est-à-dire du temps.

Dans cet exemple le lecteur est censé voir tout par la vision et le point de vue du narrateur donc au travers du récit, or nous avons deux verbes qui n'introduisent pas un discours mais plutôt un état : palir et soupirer.

Puis *S'écriait tout à coup ma tante en pâlisant, Soupirait ma tante.* Avec cet ancrage ou embrayage discursif du « ma » qui est rapporté au *Je* narrateur, nous pouvons supposer la présence du narrateur. Or rappelons-le, le narrateur conteur était au jardin en train de lire, donc loin de savoir que la tante avait pâli ou avait soupiré en parlant d'Eulalie qui ne se pointait pas encore après la fin de la messe.

Dans *Sodome Gomorrhe*: le narrateur rapporte des scènes entre Charlus et Morel, ou encore entre Morel et le prince de Guermantes qui dinaient dans un restaurant. Genette suggère³⁴ qu'il ne faut pas penser à une invraisemblance ou à l'intervention du romancier *omniscient*, mais penser plutôt que le héros peut très bien avoir appris par des ragots : « ce que malheureusement j'ignorais à ce moment-là et que je n'appris que plus de deux ans après... »³⁵ Il semble que des ragots peuvent en effet avoir permis au narrateur de savoir que Morel déjeunait souvent avec le baron dans des restaurants de la côte, ou que Morel s'est rendu un soir dans la villa louée près de Balbec par le prince de Guermantes³⁶, mais la rumeur pouvait-elle lui permettre de connaître en détail le contenu de la conversation entre Charlus et Morel au restaurant de Saint-Mars-le-Vêtu³⁷, le ton avec lequel les paroles avaient été prononcées, le détail du menu, les motivations secrètes de l'un et de l'autre et leurs réactions intimes ? Ceci peut-il être considéré comme un récit à focalisation interne ?

³³ Soelberg Nils, *Recherche et narration, lecture narratologique de Marcel Proust : A la recherche du temps perdu*, publié avec le soutien de la faculté des lettres et des sciences humaines de Copenhague, Copenhague, 2000, p. 40.

³⁴ Genette, G., *Op.cit.*, pp. 220-221.

³⁵ *Sodome et Gomorrhe*, p.395

³⁶ *Ibidem*, p.467.

³⁷ *Ibidem*, pp. 395-399.

2.2. Flottement narratif

Nous allons voir à présent la position que le sujet occupe et qui sont parfois très complexes imbriquant à la fois plusieurs *Je*, ou plutôt comme nous le verrons dans cet exemple le même *Je* mais à des époques différentes combinant pour ce faire plusieurs *Je*.

Examinons cet extrait qui concerne le drame du coucher dans *Du côté de chez Swann* :

*Une fois dans ma chambre, il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit. Mais avant de m'ensevelir dans le lit de fer qu'on avait ajouté dans la chambre[...], j'eus un mouvement de révolte, je voulus essayer d'une ruse de condamné. J'écrivis à ma mère en la suppliant de monter pour[...] Mon effroi était que Françoise, la cuisinière de ma tante qui était chargée de s'occuper de moi quand j'étais à Combray, refusât de porter mon mot. Je me doutais que pour elle, faire une commission à ma mère quand il y avait du monde lui paraîtrait aussi impossible que pour le portier d'un théâtre de remettre une lettre à un acteur pendant qu'il est en scène. Elle possédait à l'égard des choses qui peuvent ou ne peuvent pas se faire un code impérieux, abondant, subtil et intransigeant sur des distinctions insaisissables ou oiseuses [...]*³⁸

En examinant cet extrait à priori à focalisation interne, nous remarquons la présence de deux « Je » simultanés et parfois dans la même phrase. Ce texte présente un souvenir de l'enfant qui devait se coucher avant les autres et qui devait quitter sa maman « à contre cœur »³⁹ comme il le dit d'ailleurs. Nous avons à priori affaire à un récit d'un enfant donc d'une vision d'un narrateur/enfant, qui monte dans la chambre, sans le baiser maternel. Mais l'examen plus attentif révèle d'autres commentaires, d'autres savoirs ou informations qui dépasseraient la vision d'un enfant. En effet nous avons souligné tout ce qui ne peut se rapporter au point de vue de l'enfant et donc au langage de l'enfant. Le narrateur porte un regard introspectif sur ses propres souvenirs d'enfance, il commente des états et des situations. C'est ainsi qu'assimiler la chambre à un tombeau, montre qu'une telle comparaison élaborée dans sa justesse ne pouvait être attribuée à celle d'un enfant. Comment un enfant pouvait-il parler de la souffrance de l'incarcération, de la maman qui goûtait à des plaisirs loin de lui.

³⁸ *Du côté de chez Swann*, p.61.

³⁹ *Ibidem*, p.62.

De même dans ce passage nous remarquons le déploiement d'une isotopie de la mort qui se cristallise par les figures de *tombeau*, « *ensevelir, le suaire* » qui se rapportent à cette chambre mortuaire et qui n'est autre qu'un commentaire postérieur à l'événement matériel vécu par l'enfant.

De même *la ruse d'un condamné* ne pouvait se rapporter aux dires d'un enfant, ainsi que le commentaire sur la fonction de Françoise, « *la cuisinière de ma tante qui était chargée de s'occuper de moi quand j'étais à Combray* », c'est-à-dire quand il était enfant. Nous relevons également cette information sur cette niaise cuisinière et sur « *son art ou code des choses qui se font et de celles qui ne se font pas* », des détails que le narrateur n'a obtenu qu'une fois adulte. Ainsi l'enfant qui était sûr que Françoise ne remettrait pas la lettre se transforme dans le récit en entreprise impossible qui équivaut à « *celle de déranger un acteur sur scène pour une lettre* » ou toute autre commission, une autre comparaison qui exprime le caractère solennel que cette cuisinière de campagne attribuait aux diners et à l'art de la table de la famille.

Le récit proustien n'est pas donné dans le but de raconter des histoires bien construites en respectant la vraisemblance et la bonne construction mais pour évoquer des souvenirs épars. Il y a bien d'autres souvenirs que le narrateur évoque longuement et d'autres qu'il ignore. En effet le récit se prolonge souvent sur des détails impressionnants tandis qu'il laisse en suspend des événements très importants. Lors d'une soirée à Balbec toute la conversation entre Saint Loup⁴⁰ et le narrateur est passée sous silence. Ainsi la rencontre longtemps attendue, par le narrateur avec Saint-Loup, devait lui fournir des détails sur la vie de la duchesse (qui n'est autre que la tante de Saint-Loup) qui le fascinait depuis le début du premier tome. Une rencontre qui représentait un grand intérêt sentimental puisque « *ce n'était que pour tacher d'être rapproché d'elle.* »⁴¹ Qu'il avait organisé cette entrevue avec son ami Saint-Loup. Il y avait tellement d'impressions, de discussions, d'anecdotes, qui devaient être rapportées par le narrateur. Toutefois rien n'avait été rapporté. Brièvement, le

⁴⁰ Un personnage qui fait son entrée dans le récit au deuxième tome. Le marquis de Saint Loup deviendra l'ami intime du narrateur, mais à ce stade du récit le narrateur s'est approché de lui car il devient le lien indispensable pour approcher sa tante dont il est amoureux.

⁴¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p 54.

narrateur parle du lendemain de la rencontre en usant de la coordination qui fait classer cette phrase à côté d'une autre phrase aussi banale qu'une discussion dont le caractère important est presque tu.

Le texte proustien ne manque pas d'exemples de digression narrative. Nous avons par exemple: « *pour revenir en arrière, j'avais été d'autant plus troublé par la lettre* »⁴². Il situe le récit de cette lettre avant quelque chose qui est survenue bien avant le reste, ce qui montre que le narrateur a une vision omnisciente de son histoire. Il peut commencer par n'importe quel évènement, il a le plein pouvoir sur tout cela.⁴³

Tout porte à croire que se superpose dans le récit deux voix, un homme qui porte un regard sur son passé et en rapporte exactement les faits et un autre qui procède à leur interprétation, en les commentant par des pensées, des théories, des croyances qu'il a obtenues des années après que les évènements soient passés.⁴⁴

Dans *Sodome et Gomorrhe* le narrateur commence à épier la venue de la duchesse dans la cours de leur hôtel. Cet épisode que nous exploiterons ailleurs pour parler des postures d'observation, nous met en présence d'un récit qui s'apparente à la même narration, c'est-à-dire une narration qui unit dans la même diction, deux voix narratives. Ce qui nous intéresse d'abord dans cette scène c'est le statut narratif qu'occupe le narrateur jeune, presque enfant à cette période là. L'incursion de cet essai constitue une fracture narrative puisque le narrateur était perché sur une échelle dans la cave d'où il guettait et épiait les plaisirs, les premiers plaisirs homosexuels du couple Jupien-Charlus. De plus, il faut rappeler de l'âge du narrateur lors de cette scène ! Car Charlus parle d'« *un nouveau jeune homme, petit... qui laisse voir sa jeunesse* ». Ce qui constitue un problème c'est cette interprétation des ébats du couple que le narrateur est censé avoir entendu pour la première fois. Il se contente du reste de déclarer « *qu'il ignorait que les cris n'étaient pas seulement des expressions d'une*

⁴² *A L'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.339.

⁴³ *La Prisonnière*, p.187

⁴⁴ *Le côté de Guermantes*, p.621.

souffrance mais aussi d'un plaisir. »⁴⁵ Comment un jeune adolescent pouvait-il donner tant d'explications sur un sujet qui lui était jusque là inconnu ?⁴⁶

En outre, lors de cette scène le narrateur intervient clairement pour nous expliquer le caractère de la rencontre et nous avertit de la suite qu'il donnera à son récit, laissant Julien et Charlus, ce qui prouve qu'il n'est pas dans la scène mais extérieur à la scène, il la manipule de l'extérieur.⁴⁷

Dans *Le côté de Guermantes* le narrateur rapporte et décrit un grand diner chez la duchesse qui occupe plus de deux cent pages. Il donne des détails impressionnants mais nous remarquons son absence du récit. Dans ces pages nous avons l'impression d'avoir un récit à la troisième personne car la parole est donnée à madame de Guermantes et la princesse de Parme discussions qui s'étendent sur plus d'une centaine de pages. Le dialogue entre les deux protagonistes tourne autour de l'art, de la peinture principalement, puisque le narrateur fut introduit dans un salon où il y avait beaucoup de tableaux d'Elstir. Le discours s'engage sur Manet et Gustave Moreau dont les œuvres sont exposés au Louvre⁴⁸.

Pendant le diner, nous remarquons l'effacement du narrateur. Il laissait les autres prendre la parole et se contente de distribuer les rôles. Mais après plus d'une centaine de pages de silence il intervient pour parler d'un voyage à Amsterdam dont il n'a parlé ni avant ce diner ni après.⁴⁹ La reprise du récit par le narrateur survient au moment où la duchesse s'empresse à pousser la princesse de Parme à aller visiter une famille que le narrateur connaissait et qui étaient pour la princesse de Parme de purs usurpateurs.⁵⁰

Le narrateur intervient enfin pour donner son impression de ce premier diner chez les Guermantes qu'il a tant rêvé de côtoyer et d'en percer le secret. Cette dame qu'il a vue un jour à la basilique de Combray dans sa loge au dessus des reliques des saints de la

⁴⁵*Sodome et Gomorrhe*, p 32.

⁴⁶*Idem*.

⁴⁷*Sodome et Gomorrhe*, p. 25.

⁴⁸*Le côté de Guermantes*, p.507.

⁴⁹*Idem*.

⁵⁰*Le côté de Guermantes*, p. 501.

région.⁵¹ A cette époque la duchesse était une déesse qui présidait et décidait de la vie de ses vassaux comme c'était la tradition au moyen âge.

Puis lors du même dîner qui occupe une grande partie du récit, le narrateur entame une série de comparaisons alors qu'il ignorait tout de M. Verdurin. Un personnage qui qu'il n'avait jamais vu jusqu'à ce dîner. Ceci montre les fractures narratives proustiennes, à la fois narration omnisciente, et récit à la première personne.

Un autre événement interpelle le lecteur ou tout chercheur sur l'œuvre proustienne: il s'agit d'une déclaration dans *Le Temps Retrouvé* où il y a une confusion sur la durée qui sépare le premier séjour dans une maison de santé loin de Paris pendant la guerre et un deuxième séjour à la même période. Ce qui constitue une digression ce n'est pas seulement la durée des deux séjours difficile à calculer et à quantifier mais plutôt de déclarer qu'à cette époque-là il n'y avait plus de duchés, ni de principauté. Ce qui laisse comprendre qu'une époque est passée. On se pose ainsi la question du temps écoulé entre le séjour à la maison de santé et le retour à Paris. Et puis plus loin on lit *de mon enfance*⁵² donc le temps a bien passé depuis.

Les incursions narratives concernent aussi les moments où le narrateur *promet* au lecteur de revenir sur une question, sur un fait qu'il explicitera plus loin, au moment venu. Ils sont multiples dans le récit et il nous est impossible de les relever dans leur intégralité. Nous nous contenterons de citer les plus représentatives comme celles où le narrateur prévient le lecteur de revenir sur le sujet dans « des pages plus loin », « ailleurs », « plus tard. »⁵³

*Ils ne devaient venir à ma connaissance, que plus tard.*⁵⁴

Nous avons également un exemple d'incursion⁵⁵ que nous n'avons pas ailleurs dans toute l'œuvre et qui se situe dans Sodome et Gomorrhe:

⁵¹ voir *Du côté de chez Swann*.

⁵² *Le Temps retrouvé*, p.76.

⁵³ *Sodome et Gomorrhe*, p.05

⁵⁴ La prisonnière, p.187.

⁵⁵ Excellent exemple de l'incursion ou des rapports qu'établit Proust entre son narrateur –héros- le lecteur. p.51.52. Puis *Vis-à-vis* de la narration à la page 139, le narrateur s'apprêtait à effectuer un

Tout ceci, dira le lecteur, ne nous apprend rien(...); mais puisque vous vous êtes si longtemps arrêté, laissez-moi, monsieur l'auteur, vous faire perdre une minute de plus pour vous dire qu'il est fâcheux que, jeune comme vous l'étiez (ou comme était votre héros s'il n'est pas vous), vous eussiez déjà si peu de mémoire, que de ne pouvoir vous rappeler le nom d'une dame que vous connaissiez fort bien. » C'est très fâcheux en effet, monsieur le lecteur. Et plus triste que vous croyez quand on y sent l'annonce du temps où les noms et les mots disparaîtront(...)le mieux connus. C'est fâcheux en effet qu'il faille ce labeur dès la jeunesse pour retrouver des noms qu'on connaît bien... « Et lesquels, je vous prie ? » Hé, monsieur, c'est que le mal seul fait remarquer et apprendre et permet de décomposer les mécanismes que sans cela on ne connaîtrait pas.(...)Non, mais taisez-vous et laissez-moi reprendre mon récit.⁵⁶

Il s'agit d'un exemple très pertinent comme il y en a dans toute l'œuvre. Nous avons pris le soin de le découper afin de faire ressortir cette transgression narrative où le narrateur discute avec son narrataire et engage un véritable dialogue ou du moins soliloque comme si le lecteur peut lui répondre. Dans cet exemple nous relevons aussi la critique qui a toujours été adressé à Proust quant au statut de son héros: « *pour vous dire qu'il est fâcheux que, jeune comme vous l'étiez (ou comme était votre héros s'il n'est pas vous), vous eussiez déjà si peu de mémoire.* » Comme était votre héros s'adressant ainsi au narrateur qui n'est pas forcément le héros, ce que relève cette réplique éventuelle du lecteur qui tente vainement d'identifier le narrateur/auteur/héros.

Dans le même volume c'est-à-dire dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur suspend son récit pour le reprendre et fournir au lecteur des explications, s'agit-il vraiment d'une narration omniprésente puisque il sait pertinemment ce qui viendra après et comment il comptait l'utiliser dans la suite du récit ? Quel tour et impact lui donnerait-il ? « *Où, pour mon malheur, je vais faire un second séjour qui sera aussi le dernier.* »⁵⁷

2.3. Swann et les Verdurin

Dans le premier tome de *La Recherche*, *Un amour de Swann*⁵⁸ forme un autre statut narratif. Le narrateur omniprésent et donc à focalisation zéro, raconte, rapporte l'histoire du clan des Verdurin qui est une famille de Paris qui avait ses habitués, ses

deuxième et dernier voyage. A Balbec la note de la page 565 de Gallimard prouve que le narrateur a effectué un troisième voyage dès *Albertine disparue* p.258.

⁵⁶*Sodome et Gomorrhe*, pp. 51-52.

⁵⁷*Sodome et Gomorrhe*, p.139.

⁵⁸*Un amour de Swann*, troisième chapitre dans le premier tome *Du côté de chez Swann*.

habitudes et qui constitue le lieu où Charles Swann a rencontré sa femme Odette. Ce récit se particularise par sa situation temporelle ou chronologique qui est survenu avant la naissance du narrateur. En effet l'histoire de Charles Swann, le père de Gilberte qui deviendra l'amie du narrateur, se situe bien avant la naissance du narrateur. Le récit contient également d'autres entorses narratives. En effet dans ce récit, les événements se sont déroulés avant la naissance du narrateur, mais nous retrouvons ce même clan, les mêmes personnages, les mêmes habitudes et les mêmes discussions dans d'autres tomes de *La Recherche*.⁵⁹ Ce clan continuait à se réunir dès la fin de *Sodome et Gomorrhe* ce qui situe le narrateur presque à la fin de l'adolescence.

60

*Disons en un mot que Mme Verdurin, en dehors même des changements inévitables de l'âge, ne ressemblait plus à ce qu'elle était au temps où Swann et Odette écoutaient chez elle la petite phrase. Même quand on la jouait, elle n'était plus obligée à l'air exténué d'admiration qu'elle prenait autrefois, car celui-ci était devenue sa figure. Sous l'action des innombrables névralgies que la musique de Bach, de Wagner, de Vinteuil, de Debussy lui avait occasionnées, le front de Mme Verdurin avait pris des proportions énormes, comme les membres qu'un rhumatisme finit par déformer.*⁶¹

Cette comparaison de Madame Verdurin entre jadis, et maintenant est difficile à attribuer et à classer au niveau narratologique. L'histoire d'Odette était loin, survenue avant la naissance du héros, histoire à laquelle le narrateur ne pouvait être mêlé. De surcroît, le narrateur ne pouvait avoir la possibilité de comparer le front de la patronne. Il n'aurait pas vu le front ou le changement du front de madame Verdurin lorsqu'elle écoutait la Sonate de Vinteuil autrefois.

Comme nous l'avons vu pour le récit *d'un amour de Swann*, le narrateur nous apprend ou donne l'impression de nous montrer que l'histoire d'Odette et Swann, qui est une

⁵⁹ *Un amour de Swann*, est un chapitre inséré dans le premier tome *Du côté de chez Swann* et qui s'est déroulé avant la naissance du narrateur. D'ailleurs ce récit ne présente aucun lien narratif avec le reste de l'œuvre. Il demeure le seul épisode de la Recherche qui peut être lu indépendamment des autres puisque son histoire n'est pas liée au reste de l'œuvre, ceci étant, la plupart des éditeurs le publie dans un tome séparé du reste.

⁶⁰ *Sodome et Gomorrhe*, p.264

⁶¹ *Ibidem*.p.298.

vieille histoire, lui ait été racontée par quelqu'un d'autre. Il continuait à maintenir ainsi l'illusion de l'absence d'omniscience et de la véracité de son point de vue limité.⁶²

Par ailleurs, lors de l'annonce de la mort de Swann par les journaux dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur s'est vite réjoui de l'idée de pouvoir enfin voir la demeure où il a rencontré Odette. Or dans le texte, il dit que « *maintenant que Swann est mort...* » Quel maintenant ? Le « *désir de mieux connaître la demeure où avaient autrefois résidé les Verdurin,* » montre que le narrateur n'as pas pu visiter la première demeure des Verdurin. Jusqu'au moment où il écrivait ses souvenirs, il n'avait pas connu la demeure d'amour des Swann, en l'occurrence, celle des Verdurin. Il avait fallu attendre la mort de Swann dans *Sodome et Gomorrhe* alors qu'il l'a longuement décrite dans *Un amour de Swann*.⁶³

Souvent dans le récit, le narrateur parle de personnages, de gens qu'il ne présente pas au début, ou qu'il feint de ne pas connaître : « *Mais, moi, distrait dès les premiers instants par ces gens que je ne connaissais pas* »⁶⁴ tandis qu'il est entrain de faire un tableau sur la personnalité des uns et des autres.

Certains détails, inadvertances, oublis ou omissions peuvent toutefois s'expliquer par le fait qu'il ne s'agit que de souvenirs. Or chronologiquement, ces gens dont il parle, il les a côtoyés et rencontrés plus tard. Rappelons pour reprendre Genette que lorsque le lecteur entreprend une lecture dite spontanée, il oublie du moins momentanément ce qu'il sait ou imagine sur les procédés de l'écriture préalable à l'histoire. Il pense avoir devant lui le récit d'un ensemble de faits passionnants qui se sont déroulés *avant* d'être racontés. Or Proust brise ce mécanisme et montre un narrateur qui découvre les gens, les invités au même moment que le lecteur confirmant les fractures narratives qui se trouvent dans le récit de *La Recherche*.

Il arrive aussi que le sujet narrateur évoque un personnage puis l'ignore tout au long du chapitre ou de la scène. Nous avons en effet l'exemple d'Albertine qui voyage avec lui par train depuis Doncières, puis qu'il oublie complètement dans son récit sur ce

⁶² Voir Genette, G., *Figures III* pour les différents types de narrations.

⁶³ *La Prisonnière*, p. 139.

⁶⁴ *Ibidem*. p. 187.

voyage. Le lecteur peut supposer qu'elle soit descendue à une station. Ou essaye de compléter, de combiner et de retrouver le fil conducteur de l'histoire sur le plan temporel, ou chronologique.⁶⁵

La mort du personnage Swann, assez important dans l'histoire et principalement dans la vie du narrateur, a été annoncée brièvement dans la fin du *Côté de Guermantes*, et évoquée vaguement dans *Sodome et Gomorrhe*. La mort de ce personnage, n'a pas fait l'objet d'un exposé ou d'un développement comme c'est le cas chez Proust. Dans *La Prisonnière* il annonce: « *la mort de Swann m'avait bouleversé à l'époque.* »⁶⁶ Elle est presque passée inaperçue. A tout cela s'ajoute, l'ambiguïté temporelle de « à l'époque ». Il s'agit de quelle époque ? Où la placer ?

Dans *Le Côté de Guermantes*, le narrateur nous apprend que Morel⁶⁷ avait déjà séduit plusieurs femmes qu'il a par la suite abandonnées. Ceci nous montre par ailleurs que le narrateur est investi d'une certaine omniscience. En effet les amours antérieures de Morel, ne devaient être racontées ou présentées par le narrateur. Il devait se limiter à raconter ce qu'il savait ou avait vu. Il devait éviter, pour construire un récit de *Je*, les discussions auxquelles il n'a pas participé ou les personnages qu'il n'avait pas connus. Mais au contraire souvent le sujet narrateur endosse l'habit de l'omniscience et reprend son récit.⁶⁸

Dans *La Prisonnière* de retour à Paris, le narrateur commence à fréquenter les Verdurin qu'il avait connus à la Raspelière et il déclare:⁶⁹

*Combien l'impression que j'avais eue, en allant dîner pour la première fois à la Raspelière, que la mort qui ne frappe pas tous les êtres au même âge s'imposait à moi avec plus de force maintenant qu'Albertine était morte, si jeune, et que Bichot continuait à dîner chez Mme Verdurin qui recevait toujours et recevait peut-être pendant beaucoup d'années encore.*⁷⁰

Il s'agit d'un épisode impossible à dater dans le roman.

⁶⁵ *Sodome et Gomorrhe*, p.292

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Un musicien qui joue lors des soirées chez Mme de Verdurin à la Raspelière et qui est l'amant du baron de Charlus dans une union secrète et homosexuelle.

⁶⁸ *La Prisonnière*, p.186.

⁶⁹ Dans *Sodome et Gomorrhe*, demeure qu'a louée Mme Verdurin à Balbec sur un sommet qui donne sur la mer. La demeure fera l'objet d'une analyse ultérieure.

⁷⁰ *Albertine disparue*, p.161

A cette époque, le narrateur se situe *évènementiellement* à Paris avec Albertine. S'apprêtant à aller chez les Verdurin, son récit bien postérieur de plusieurs années reste, indéterminé. Nous supposons que la mort de Swann était survenue ainsi logiquement avant son arrivée à Paris avec Albertine, puisque en ce temps là Albertine était encore avec lui, c'est-à-dire après le deuxième voyage à Balbec. Tout ceci se situe au temps de l'histoire, mais qu'en est il du temps du récit ? De quelle période date le récit. Cette ambiguïté narrative pose la question de la position du narrateur. Où est il ? Le lecteur ne le suit pas encore du moins.

Pour donner l'illusion de rapporter une histoire à laquelle il n'a pas assisté, le narrateur use de cette stratégie narrative qu'est la confidence. La confidence que Cottard lui avait faite lors de l'enterrement de Swann, la confidence de Cottard sur la nature d'Albertine. Sur la vie des Verdurin mais ce qu'il omet, c'est que la discussion entre les Verdurin s'était passée sans lui.⁷¹

Dans *Sodome et Gomorrhe* narrateur révèle une brouille entre les Verdurin et Charlus. Or il se trouvait avec Charlus dans une pièce, tandis que Morel et M^{me} étaient dans un autre pièce mais le narrateur nous donne le récit de l'un et de l'autre brisant cette vision limitée qu'il est censé avoir dans un récit de « Je ».⁷² Plus que cela, lors de cette visite le narrateur entame une comparaison des Verdurin alors qu'il ignorait tout de M. Verdurin puisqu'il ne l'avait jamais vu.⁷³

Dans le texte de Proust, le narrateur comme l'a souligné Genette, présente des événements itératifs ou ce qu'il appelle un temps itératif. Il y a des événements qui se répètent comme aller chez Gilberte, aller au bois de Boulogne, prendre le thé chez la tante Léonie. Mais il arrive également que le narrateur annonce l'itération d'un temps, d'un événement alors qu'il ne le cite qu'une seule fois. Le lecteur tente de retrouver à travers les lignes, les fois où il a *pris le thé* où ces soirs où je rentrais tard de

⁷¹ *La Prisonnière*, p.190.

⁷² Correspondance avec le début de longtemps je me suis couché de bonne heure.. « *le dernier vocable...* « Je » » *A l'ombre des Jeunes filles en fleurs*. p.159.

⁷³ *Sodome et Gomorrhe*, p.567.

la Raspelière *il est rentré tard de la Raspelière*. Alors que nous n'avons pris connaissance que d'un seul dîner dans cette demeure là.⁷⁴

Dans les dernières pages du *temps retrouvé*, le narrateur nous montre enfin qu'il est entrain de narrer une histoire qui s'est déroulée longtemps en arrière. Dans son récit il évoque brièvement et rapidement un séjour à Tansonville. Il s'agit d'un événement qu'il n'a jamais évoqué. Combien de jours, de semaines avait-il passé ? Le lecteur l'ignore.

Pour compléter ses récits et narrations, le narrateur use d'un procédé qui lui permet d'élargir son champ de vision narratif. Il lui permet de corriger les carences de sa narration. Il utilise des confidences qui éclairent des zones obscures du récit, des événements relatés à moitié, des portraits incomplets car le narrateur ne pouvait pas donner plus de détail. Rappelons que nous avons un récit à la première personne qui interdit toute description ou information auxquelles il n'a pas assisté. Les confidences se multiplient principalement dans le dernier tome. Ainsi Gilberte éclaire toute une partie de l'enfance du narrateur à Combray. Nous avons aussi le personnage d'Aimé, un garçon de salle dévoué dans le grand Hôtel où descendait le narrateur lors de ses jours à Balbec et qui était chargé de surveiller Albertine dans ses délires jaloux.

Andrée⁷⁵ aussi jette une lumière sur les obscurités narratives du narrateur. Elle est chargée de veiller ou de surveiller Albertine et à la mort de cette dernière, elle fournit au narrateur d'autres détails et explications sur les sorties, les agissements, la vie secrète qu'a menée Albertine pendant sa courte vie avec le narrateur complétant ainsi le portrait d'Albertine pour la narrateur et par la même occasion pour le lecteur sur des évènements relatés avant.⁷⁶

Dans *Le Temps retrouvé* lors de la matinée donnée par les Guermantes, le narrateur, relate un incident où la duchesse parle si haut et qu'un jeune homme désespéré par sa voix criarde, alla se déplacer dans un autre salon pour écouter la pièce qu'on jouait. Mais ce qui était inconcevable, c'est que le jeune homme inconnu du narrateur jusque

⁷⁴ *Ibidem*, p.589.

⁷⁵ Amie d'Albertine et qui fait partie du cercle des jeunes filles de Balbec.

⁷⁶ *Albertine disparue*, p 567.

là, croyait écouter une autre musique. Là aussi le narrateur fait montre d'une incursion narrative puisque il déclare ne pas connaître le jeune homme, et affirme paradoxalement que ce même jeune inconnu s'est trompé de musique et de programme.⁷⁷

Lors de cette matinée Gilberte qu'il avait laissée avant son départ pour une maison de santé était enceinte mais n'avait, à cette matinée qu'une jeune fille de 16ans, nous pouvons alors supposer que le narrateur s'était absenté pendant 16ans mais pendant la guerre on se rappelle que Gilberte avait fait le chemin vers la demeure de Tansonville sur un chariot avec ses enfants.

On se rappelle aussi que le personnage s'est déplacé à Paris pendant la guerre. Il est parti de Tansonville vers Paris, maison de santé- Paris pour contrôle médicale, maison de santé, mais Paris sous l'occupation ce qui fait correspondre le séjour de la maison de santé à la période de guerre.

Mais le narrateur ne nous dit pas ce qu'il a fait, comment il a vécu ses 10 ou 15 ans pendant lesquelles il s'est absenté et avait cessé de fréquenter le monde.⁷⁸ Le récit se termine ainsi sur la découverte de son don pour la littérature, devenant ainsi le narrateur de son propre récit. On dirait qu'il y a ainsi trois temps, celui des évènements, celui où il retrace tout ceci sur papier en récit puis vint le temps des regrets qui ne surviennent qu'au troisième temps, c'est-à-dire au moment d'écrire.

Pour terminer ce point sur la narration, nous constatons que Swann qui occupe une place depuis le premier récit de Combray jusqu'au *Temps retrouvé* devient ainsi une personne qui vivra car le narrateur devenu écrivain lui consacra un de ses personnages. En dépit du fait que Swann n'ait rien produit, il reste immortel au travers du roman du narrateur.

Ceci rappelons-le sont les digressions, les incursions d'un modèle de narration que Proust écrivain a décidé de transgresser plaçant ainsi son roman dans une lignée nouvelle qui sera celle du nouveau roman où on ne parlerait plus de manque, de faits

⁷⁷ *Le Temps retrouvé*, p.58.

⁷⁸ *Ibidem*, p.450.

contradictoires, de transgression inconsciente d'une loi narrative qui a prévalu jusqu'à Proust, mais d'une écriture novatrice qui l'a consacré grand écrivain de son temps. Dans une des incursions du narrateur

Je ne me trompais pas et je dirai tout de suite les deux faits qui me le prouvèrent rétrospectivement (j'anticipe de beaucoup d'années pour le second de ces faits, postérieur à la mort de M. de Charlus. Or elle ne devait se produire que bien plus tard, et nous aurons l'occasion de le revoir plusieurs fois, bien différent de ce que nous l'avons connu, et en particulier la dernière fois, à une époque où il avait entièrement oublié Morel)⁷⁹.

Certaines critiques voyaient dans des cas de ce genre qui se répètent dans *la Recherche*, une torsion inconsciente qui témoigne de l'échec de Proust à construire un récit cohérent et logique, plutôt que d'un dessein initial de Proust. La critique rangeait « les incohérences » du côté des inadvertances dues au caractère inachevé de l'œuvre.

Le narrateur anticipe sur les avis critiques et dit à ce propos que :

Le caractère inachevé de l'œuvre nous arrose t'il le droit de qualifier de récit structuré cette œuvre qui nous a été laissée ? oui dit- il car elle comporte bien un début et une fin qui s'éclairent mutuellement et auxquels le texte intermédiaire attribue un sens et une fonction.⁸⁰

Par texte intermédiaire nous entendons ces ajouts non prévus au début de *la Recherche* par Proust et qu'il a dû rajouter par la suite. En fait dès le début du roman il s'agissait de la publication de deux grands volumes *Le Temps perdu* et *Le Temps retrouvé*⁸¹ et que le reste de l'œuvre n'a été ajouté que par la suite. Les deux textes qui deviendront *Du Côté de chez Swann* et *Le Temps retrouvé* ont été aboutés par la suite. Genette aussi n'exclue pas les inadvertances et le nombre impressionnant d'entorses faite à la vraisemblance tout au long de *la Recherche* :

L'inachèvement matériel de la Recherche est sans doute responsable de certains de ces effets, mais il ne fait qu'accentuer la tendance : les contradictions du manuscrits peuvent être interprétées non comme des étourderies insignifiantes, mais au contraire, à la manière freudienne comme des actes manqués, d'autant plus révélateurs qu'ils sont involontaires.⁸²

⁷⁹ *Le Temps retrouvé*, pp 110 -111.

⁸⁰ Idem, P 39.

⁸¹ Voir introduction de Jean Yves Tadié à l'édition de Pléiade Volume, I.

⁸² Genette, *Figures III*, op.cit. pp 58-59.

Nous ne voulons pas aborder le rôle de actes manqués, ni de toute autre interprétation psychanalytique ou psychologique mais de mettre le doigt sur une réalité concernant la structure de l'œuvre proustienne. Il faut également attirer l'attention sur les inadvertances et les transgressions conscientes qui relèveraient d'un écart conscient de la norme par l'auteur. Ainsi qu'il faut établir la distinction entre transgression que l'on pense pouvoir interpréter et les transgressions restées à l'état d'énigme⁸³

On a souvent aussi abordé le caractère autobiographique de l'œuvre. Mais nous connaissons l'avis de Proust sur cette question qu'il a abordé dans *Contre Sainte – Beuve*.⁸⁴ Le récit de type autobiographique qui vise la vraisemblance ou comme le définit Philippe Lejeune est : « *un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* »⁸⁵ on a encore vu La Recherche comme une autofiction, genre qui met en scène « *fiction, d'événements et faits strictement réels.* »⁸⁶

En récapitulant un récit à focalisation exclue :

- la narration de scènes dont le héros n'a été ni l'acteur ni le témoin, ou dont il ne peut avoir eu connaissance par la suite ;
- la focalisation interne sur des personnages autres que le héros (puisque le narrateur, s'il est bien le héros plus âgé, peut relater comment il a perçu lui-même telle ou telle scène, mais non comment les autres personnages la percevaient) ;
- enfin, que le narrateur fasse des incursions psycho-narratives dans les motivations et les sentiments d'autrui (ou alors, il faut des modalisateurs

⁸³ Genette, *Figures III*, op.cit., p. 41.

⁸⁴ Dans ce récit antérieur à *La Recherche*, il prend position contre toute critique qui verrait dans l'œuvre d'un auteur, une occasion pour expliquer sa vie, ou vice versa. *Séparant ainsi entre deux personnes la personne qui écrit et la personne qui vit, le moi créateur et le moi social.*

⁸⁵ Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Essais, Paris, 1996, P.14.

⁸⁶ Néologisme né sous la plume de Doubrovski pour désigner l'appartenance de son roman *Fils* à cette catégorie de récit, qui ne se range pas dans l'autobiographie, ou la confession. Le terme a été travaillé et développé par Colonna Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Editions Tristram, Mayenne, 2004.

indiquant qu'il s'agit d'une supposition, d'une déduction logique : peut-être ; sans doute ; il/elle devait croire, etc.).

Ainsi, la seule différence qui existe entre récit à la 1^{re} personne et récit à la 3^e personne n'est nullement une différence de cadrage focal (puisque la narration peut y être aussi bien non-focalisée que focalisée). Simplement, dans le cas d'une autobiographie fictive de type réaliste, le romancier doit respecter la vraisemblance, c'est-à-dire le savoir possible du héros devenu narrateur.

Or la critique proustienne, soulève, l'invraisemblance de nombreux passages de *la Recherche* : d'une part, des scènes dont le héros n'a été ni acteur ni témoin ; d'autre part, de fort nombreuses analyses des pensées et sentiments de personnages autres que le héros. Il est clair que ce qui nous intéresse dans cette étude et surtout dans ce chapitre c'est le lien qu'il permet avec les autres chapitres sur la sensorialité. Et pour ce faire notre but est de dégager le statut de l'observateur ou du sujet perceptif.

3. Le Temps et les saisons

Dans le premier tome à savoir *Du côté de chez Swann*, le narrateur commence son récit à Combray visité à des années d'intervalle.

Puis renaissait le souvenir d'une nouvelle attitude ; le mur filait dans une autre direction : j'étais dans ma chambre chez Mme de Saint-Loup, à la campagne. Mon Dieu ! Il est au moins dix heures, on doit avoir fini de dîner ! J'aurai trop prolongé la sieste que je fais tous les soirs en rentrant de ma promenade avec Mme de Saint-Loup, avant d'endosser mon habit. Car bien des années ont passé depuis Combray, où, dans nos retours les plus tardifs, c'était les reflets rouges du couchant que je voyais sur le vitrage de ma fenêtre. C'est un autre genre de vie qu'on mène à Tansonville, chez Mme de Saint-Loup, un autre genre de plaisir que je trouve à ne sortir qu'à la nuit, à suivre au clair de lune ces chemins où je jouais jadis au soleil ; et la chambre où je me serai endormi au lieu de m'habiller pour le dîner, de loin je l'aperçois, quand nous rentrons, traversée par les feux de la lampe, seul phare dans la nuit.⁸⁷

Dès le début du récit se pose la question du qui perçoit ? qui prolonge la sieste ? qui se regarde entrain de dormir ? qui écrit ? ou autrement à quel moment ? à quelle époque se passe tout ceci. Puis comment le narrateur perçoit tout ceci, qui est-il ? Quel âge a-t-il ? Qui s'éveille ?

⁸⁷*Du côté de chez Swann*, p.6-7.

Il y a ici comme une multiplication des lieux et du temps. A la fois dans sa chambre et à l'extérieur, non loin de la demeure de Madame de Saint-Loup. Le sujet s'est endormi dans sa chambre et le même sujet Marcel se trouve avec son hôte (madame de Saint-Loup sur le chemin du retour d'une longue promenade au clair de lune. Le lecteur constate une véritable torsion perceptive. Un jeu de perception nous le montre apercevant, du chemin où elle lui apparaît, la chambre où *il s'est endormi au lieu de s'habiller pour le dîner*. Puis vient cette forme du temps que prend le narrateur cette phrase qui fait superposer trois temps. En effet l'esthésie de Proust est ici *triple*. Un sujet se souvenant d'un deuxième où il aperçoit un troisième état qui ne peut pas lui apparaître qu'à travers le premier. Autrement dit il aligne la promenade T1, la sieste T2 et l'acte de narration en T3⁸⁸. Celui de l'enfance, il jouait jadis c'est-à-dire avant qu'il soit dans la chambre du château de M^{me} Saint-Loup au dernier tome *du Temps Retrouvé* qu'il visitera où il passera un séjour à son retour de Venise quelque temps avant la guerre, puis en 3^{ème} lieu celui où il reprend ce détail, ce moment qui nourrit ses rêveries nocturnes d'insomniaque. Ici il y a trois temps qui se superposent dans le même lieu, ou plutôt le même lieu visité à trois périodes différentes : l'enfance - M^{me} St Loup - la narration de ces moments.

Dans le deuxième tome à savoir *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur part enfin avec sa grand-mère à Balbec située au bord de la mer. Le voyage est attendu depuis très longtemps par le petit car il est un véritable voyage d'initiation. En effet lors de ce voyage artistique⁸⁹, tellement attendu car reporté plusieurs fois à cause de sa santé fragile, le narrateur y part aussi pour découvrir la cathédrale de Balbec qu'il avait admirée en photographie. Comme le déclare sa mère: « *mon fils a le grand désir de voir certaines églises du pays, surtout celle de Balbec. Je craignais un peu pour sa santé les fatigues du voyage et surtout du séjour.* »⁹⁰

Ce voyage sera très déterminant pour lui car d'abord il constitue un pansement pour son cœur blessé par l'amour de Gilberte à la fin du premier tome : « *j'étais arrivé à une*

⁸⁸ Ouellet P., *Poétique du regard, littérature, perception, identité*, PULIM, Quebec, 2000, p.13.

⁸⁹ La côte a été vantée et conseillée pour ses différentes vertus par Charles Swann dès le premier tome.

⁹⁰ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.234

presque complète indifférence à l'égard de Gilberte, quand deux ans plus tard je partis avec ma grand'mère pour Balbec. »⁹¹

Dans cette ville il fait la connaissance de Robert de Saint-Loup qui deviendra un véritable ami, puis en dernier, outre les visites artistiques aux différentes cathédrales Persanes de la région, il découvre les œuvres et la personne du grand peintre de l'époque Elstir. Mais la plus grande découverte de Balbec reste, pour le narrateur celle qui changea le cours de sa vie et l'a préparé pour la découverte de son don pour l'écriture, l'amour d'Albertine et de toute la bande des jeunes filles.⁹²

Si nous devons situer le temps dans ce récit *des jeunes filles*, nous situons le séjour à Balbec en été. Juste après l'été, la famille déménage dans un autre appartement à Paris qui dépendait de l'hôtel de Guermantes⁹³. Puis vint le voyage à Doncières, la caserne où vivait Saint Loup et qui se situait pas loin de Paris à l'automne de la même année⁹⁴ car les arbres étaient rouges, donc, nous concluons qu'il s'agirait de l'automne.

Le temps occupe toute l'œuvre, mais plusieurs études soulignent l'impossibilité ou la difficulté de suivre chronologiquement le récit du narrateur. Jean-Yves Tadié⁹⁵ souligne que le temps proustien diffère du temps d'une horloge ou du temps humain où les temps ne sont plus ceux de l'Horloge, quantifiable. Ainsi par exemple intervient la douleur, la compagnie, la joie, l'empressement qui finissent par modifier la durée des temps et constituent une autre manière de percevoir le temps. Temps de la souffrance, temps du manque « *Le chagrin est la reviviscence intermittente et involontaire d'une impression spécifique, venue du dehors, et que nous n'avons pas choisie.* »⁹⁶

Il y a aussi chez Proust la dimension temporelle qui s'étire dans l'attente. La douleur modifiait la durée des temps. Cette idée développée déjà chez Tadié où les temps ne

⁹¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.234

⁹² *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.390

⁹³ *Le côté de Guermantes*, p. 04.

⁹⁴ *Ibidem*, p.71.

⁹⁵ Tadié, J. Y., *Proust et le roman, essai sur les formes et les techniques du roman dans A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1971, p.

⁹⁶ *La prisonnière*, p. 14.

sont plus ceux de l'Horloge, quantifiable. Le Temps de la souffrance, du manque n'est pas le même temps humain, c'est à raison qu'il conclue qu'une fois partie Albertine, lui fit découvrir combien la souffrance rallonge le temps « *Je retrouvais l'antidote des souffrances qu'Albertine me causait. L'éloignement d'une chose est proportionné plutôt à la puissance visuelle de la mémoire qui regarde qu'à la distance réelle des jours écoulés.* »⁹⁷ Les heures n'étaient pas définies par la position du soleil mais l'attente d'un rendez-vous, où la longueur des jours

*Mais encore de l'idée particulière que je me faisais successivement d'Albertine, de l'aspect physique sous lequel je me la représentais à chacun de ces moments, (...) et complétait chacune des années solaires que j'avais vécues – et qui, rien qu'avec leurs printemps, leurs arbres, leurs brises, étaient déjà si tristes à cause du souvenir inséparable d'elle – en la doublant d'une sorte d'année sentimentale où les heures n'étaient pas définies par la position du soleil, mais l'attente d'un rendez-vous ; où la longueur des jours, (...) étaient mesurés par l'essor de mes espérances, le progrès de notre intimité(...)*⁹⁸

Les journées sont rythmées par les souvenirs des voyages qu'Albertine avait fait, la fréquence des lettres, sa précipitation à voir le narrateur, tout cela s'accorde à former un temps qui s'allonge formé et rythmé par la longueur de l'être amoureux, ou plutôt de l'amoureux qui souffre, ce qui montre l'existence d'un temps, celui du temps languissant, celui du manque.⁹⁹

Dans la perception du temps, on souligne également le temps qui rend compte de la personne qui l'a occupé et la personne qui finit par être liée, cimenté par un lien indissociable au lieu, si bien que la personne chez le sujet Proustien devient le temps et le temps devient une personne.¹⁰⁰ *Quand les heures s'enveloppent de causeries, on ne peut plus les mesurer...le temps ne se mesure pas quand on a de la compagnie, on ne sait plus ce qu'on fait, et les heures passent.*¹⁰¹

Genette dans *Figures III* souligne aussi le caractère itératif du temps Proustien. Il y a dans le récit plusieurs épisodes où le narrateur nous apprend le retour de certaines visites, l'itération qu'il ne nous fait que le récit d'une seule. Comme celle que nous

⁹⁷ *Albertine disparue*, p.117.

⁹⁸ *Ibidem.*, p.69

⁹⁹ *Idem*

¹⁰⁰ *Le côté de Guermantes*, p.339.

¹⁰¹ *Idem.*

retrouvons à titre d'exemple dans *La prisonnière*: ces soirs je rentrais tard de la *Raspelière*¹⁰² alors qu'on nous a raconté seulement un dîner dans cette demeure là. Soulignant par là l'emploi de l'imparfait à valeur itérative.

Entre les deux voyages, Balbec-Paris. Balbec-Paris il y avait l'intervalle de plusieurs années à Paris sur le long parcours desquels se plaçaient tant de visites d'Albertine.

La déconcertante narration proustienne est l'apparition soudaine de madame Céleste Albret qui était la gouvernante de Proust au boulevard Hausmann. La confusion, ou l'enchevêtrement de la réalité avec la fiction matérialise les discontinuités narratives qui caractérisent l'œuvre de Proust.¹⁰³

4. Les saisons de la Recherche

Les saisons sont aussi importantes. Pour le narrateur, comme le souligne aussi J.Y. Tadié ses désirs de femme ou de compagne s'intensifient avec l'arrivée des premières pluies, des feuilles qui tombent dans les bois, des brumes de cette saison d'automne qui le prépare à ce qu'il appelle la saison d'exil qui est l'hiver. L'été représentait pour lui, la légèreté des filles de Balbec mais avec l'automne, c'était l'envie de caresser une femme, de se fendre en elle, de s'enfuir et d'exister en elle. *Entre la dernière fête de l'été et l'exil de l'hiver*¹⁰⁴. En parlant du royaume romanesque, des rencontres et des mélancolies amoureuses.

Ce qui place cette saison d'automne entre la fête et l'exil. Son imagination vivait du gris, du brouillard qui la maintenait ainsi mystérieuse, inconnue et donc désirable. La femme aimée devient aussi brumeuse est vêtue par la brume qui l'a maintient dans un mysticisme et rend la femme ainsi plus désirable car plus inaccessible comme était M^{me} Stermaria qu'il devait voir dans *le côté de Guermantes* dans une ile brumeuse.

¹⁰² *Sodome et Gomorrhe*, p.336

¹⁰³ *Ibidem.*, p. 338.

¹⁰⁴ *Le côté de Guermantes*, p.373.

« Les beaux jours étaient enfin revenus, le temps est passé et l'amour est oublié. »
¹⁰⁵ dira t'il.

La météo continuait à rythmer sa vie et ses habitudes¹⁰⁶. S'il pleut soudain, il reporte son travail pour s'habituer à la nouvelle situation climatique, car il lui fallait attendre et installer son habitude chez lui, tout ce qui lui aurait fallu pour se mettre à la besogne.

: je m'éveillais par un temps différent, sous un autre climat. On ne travaille pas au moment où on débarque dans un pays nouveau, aux conditions duquel il faut s'adapter. Or chaque jour était pour moi un pays différent. Ma paresse elle-même, sous les formes nouvelles qu'elle revêtait, comment l'eussé-je reconnue ?

*Tantôt, par des jours irrémédiablement mauvais, disait-on, rien que la résidence dans la maison, située au milieu d'une pluie égale et continue, avait la glissante douceur, le silence calmant, l'intérêt d'une navigation ; une autre fois, par un jour clair, en restant immobile dans mon lit, c'était laisser tourner les ombres autour de moi comme d'un tronc d'arbre.*¹⁰⁷

Ainsi dans sa paresse, il laissait passer sans rien faire les averses et les éclaircis qui lui aurait permis de commencer à travailler mais reportant continuellement cette volonté d'écrire.¹⁰⁸

*Une de ces journées remplies partout de changements de temps, d'incidents aériens, d'orages que le paresseux ne croit pas avoir perdues parce qu'il s'est intéressé à l'activité qu'à défaut de lui l'atmosphère agissant en quelque sorte à sa place a déployée.*¹⁰⁹

Ces exemples sur les saisons comme il y en a d'autres dans l'œuvre sont chaque fois liées à la volonté d'écrire. Mais nous remarquons que sa paresse demandait un autre climat que celui qui prévalait le jour là. En définitive le temps, les saisons, toute l'atmosphère agit sur ses désirs et plaisirs.

Lors d'une fête chez les Verdurin on commençait à jouer la sonate de Vinteuil qui évoquait tout l'univers de Combray, entendre jouer du Vinteuil, c'était pour le narrateur penser à la scène de M^{lle} Vinteuil à Montjouvain¹¹⁰, donc à l'enfance, « pour

¹⁰⁵ *Le côté de Guermantes*, p 374.

¹⁰⁶ *La Prisonnière*, P.73.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ *Idem*.

¹⁰⁹ *Ibidem.*, p.74.

¹¹⁰ La scène de Montjouvain se situe dans *Du côté de chez Swann* où le narrateur-petit découvre par hasard, par la fenêtre laissée ouverte, une scène entre Mlle Vinteuil et une amie. Cette scène préfigure les liaisons qu'aura plus tard Albertine avec d'autres filles. Dans cette scène il y était question de la

cette fête-ci, les éléments impurs, que nous rattachons à la scène même de profanation, et de désir homosexuel. Rappeler aussi les rapports de Charlus et de Morel à la gare à Doncières puis aussi à Balbec. C'est ainsi que les deux espaces sont réunis, Balbec et Combray était « *le temps que nous avons vécu ensemble, le passé à la recherche duquel j'étais, sans le savoir.* »¹¹¹

Le temps qui semble insaisissable, s'est matérialisé en M^{lle} de Saint loup. En effet lors da la dernière matinée donnée par les Guermantes le narrateur découvre au *bal des têtes* combien le temps a passé. Puis il se trouvait face à Gilberte qui s'avavançait, et il pensait que son mariage avec Saint Loup était d'hier, il fut étonné de voir à côté d'elle une jeune fille d'environ seize ans. C'était la fille de Gilberte et de Saint Loup mort pendant la Grande Guerre. *Le temps incolore et insaisissable s'était pour que je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef d'œuvre tandis que parallèlement sur moi, hélas! il n'avait fait que son œuvre.*¹¹² Ce qui veut dire que le temps est passé et le narrateur a vieilli alors que Gilberte renaissait. « *Je la trouvais bien belle: pleine encore d'espérance, riante, formée des années mêmes que j'avais perdues, elle ressemblait à ma jeunesse.* »¹¹³

Le temps est passé pour le narrateur et ce n'est qu'à ce moment qu'il prend conscience que c'est le moment de se mettre au travail. Ce temps qui passe était le dira-t-il comme un aiguillon, de se mettre au travail pour atteindre la seule vie qui doit être réellement vécue, à savoir la littérature.

Tout au long de ce chapitre nous avons relevé les cas où le narrateur hésite entre un récit à focalisation et un récit d'introspection, le narrateur se positionne comme le seul observateur qui nous permet de voir le monde, il est le seul point de vue par lequel nous voyons les choses et nous entrons en contact avec les êtres et les choses.

profanation du portrait du père et célèbre musicien, sur lequel cracha l'amie de Mlle Vinteuil et qui a choqué longtemps le narrateur. Si bien que penser à Montjouvain pour le narrateur c'est penser à la dépravation des mœurs qui ont alimenté sa jalousie plus tard avec Albertine.

¹¹¹ *Albertine disparue*, p. 156.

¹¹² *Le Temps retrouvé*, P 337.

¹¹³ *Idem*.

Seulement quel est l'intérêt de cette vision si elle est unique? Le narrateur-observateur nous permet de voir un monde mais cette vision est entravée par certaines réalités sensorielles, certaines autres franchissent au contraire cet obstacle. C'est pour cela que nous nous intéresserons d'abord au regard dans le sens ou c'est le premier sens qui nous permet d'accéder à la perception.

Dans ce chapitre nous nous intéresserons au sujet non pas comme produit d'une narration mais comme la résultante d'une perception, d'un sujet qui perçoit.

DEUXIEME PARTIE

1. Poétique du regard

Ce chapitre est consacré à la poétique du regard, titre que nous empruntons à P. Ouellet. Il y définit la littérature, qui est à la croisée des sens et qui échappe à la sensation brute, comme : « *Ni pur art ni simple savoir, elle est (la littérature) idées métissées d'affects, de connaissances croisées avec des sensations et des esthésies.* »¹ Le texte littéraire multiplie les interactions entre le sens et les sens. Nous l'avons évoqué précédemment, le sens passe par les sens. Qu'il s'agisse des sens comme la vue, l'ouïe, ou la motricité, la mémoire, l'imagination et tout autre affect, la sensorialité se transmet par les mots et ces derniers ne peuvent avoir de consistance existentielle en dehors du langage qui les rend possibles et leur confère ainsi vie et existence. Lamartine se demandait au XIX^{ème} siècle romantique, « *pourquoi l'œil n'a pas un langage qui peine d'un seul mot, comme il voit d'un seul regard.* »² Une question qui hante la littérature depuis ses origines.

Cette interrogation lamartinienne montre la tension entre « montrer » (la littérature qui montre et laisse voir un monde) et un langage qui se refuse à montrer d'un seul trait. Il faut voir puis rendre compte de cette vision et c'est là toute la fonction de la littérature. Pour Ouellet elle impose son incapacité à rendre compte d'une réalité hautement subjective car elle fait recours aux sens et aux affects. Le langage peint et l'œil voit. « *L'œil voit pour Lamartine, d'un seul regard, alors que le langage a besoin de plusieurs mots pour peindre et donner à voir.* »³ Même si la parole ne voit pas ou l'œil n'a pas de langage, néanmoins, le langage peint et dépeint car la parole voit et fait voir et telle est l'essence de la littérature. Faire voir avec des mots, ce que l'œil ne voit pas ou du moins qu'il n'a pas encore vu puisque, par définition, la littérature est une création artistique, fictive, imaginaire. Le langage ou la littérature possède cette supériorité sur la vue, de pouvoir donner à voir de la non-vision et rendre sensible,

¹ Ouellet, P., *Poétique du regard*, PULIM, Limoges, 2000, p.25

² Lamartine cité par Ouellet, P., *Poétique du regard*, PULIM, Limoges, 2000, p.25.

³ *Idem.*

l'inexistant –« elle fait voir au moyen de quelque chose qui n'appartient pas en propre à la vision. »⁴

Telles sont les interrogations auxquelles nous tenterons de répondre. Il sera question de ce fait de la place, des formes et des fonctions du regard déployé chez le sujet proustien.

1.1. Le monde et l'intériorisation du monde

Proust a mis en scène un personnage qui affirme dès le début du récit son égo, son moi. A travers le *Je* qu'il a choisi d'adopter⁵ pour *La Recherche*, le lecteur est mis face à la mêmeté du sujet. Rappelons que, *La Recherche* est l'approfondissement, le prolongement et l'extrapolation de *Jean Santeuil*, paru en 1952.⁶ Le roman est construit sur une narration à la troisième personne, alors que pour *la Recherche* l'auteur hésitait à déterminer ou à attribuer un statut narratif à l'histoire. Il finit donc par opter pour une modalité énonciative de la première personne subjective « *Je* ». Ce choix n'était pas fortuit, puisque conscient de la thématique générale du texte, il aurait probablement et au préalable choisi une vision du monde *singulière*⁷. La vision d'un personnage qui ne pouvait pas relever d'un personnage absent, du champ visuel, autrement dit du champ phénoménal pour reprendre Husserl. Le dessein initial du récit était basé sur des réminiscences qui ne pourraient être confiées à un narrateur à la troisième personne. *La Recherche* est une histoire de perception, la perception d'un monde à travers un être qui apprend et s'initie au monde à travers le regard de l'enfant qu'il était au début du premier tome jusqu'aux révélations du *Temps Retrouvé* et de la découverte de sa vocation littéraire.

⁴*Ibidem*, p. 26.

⁵ Il existe des ébauches de la *Recherche du temps perdu* à la troisième personne.

⁶Le roman est le livre de jeunesse de l'auteur commencé en 1895 mais qui ne fut jamais achevé. Son édition a été tardive (1952). *Jean Santeuil* est rassemblée de façon posthume. Il est intéressant pour les recherches proustiennes par les rapports qu'il entretient avec la grande œuvre qu'est *la Recherche*, dont beaucoup de passages se trouvent en genèse dans *Jean Santeuil*.

⁷N'oublions pas que c'était en 1909 que Proust a commencé à écrire *Du côté de chez Swann*, qui était contemporain d'Henry James et du monologue intérieur de Valéry Larbaud. Les romans à la première personne traduisait au début du XXème siècle la volonté des écrivains de revenir à un récit subjectif en réaction au courant réaliste et naturaliste qui a prévalu, du moins en France à la fin du XIXème siècle.

Compte tenu de la dynamique de toute perception qui requiert d'abord un sujet qui perçoit, regarde, écoute bref un sujet présent selon Merleau-Ponty, Proust a délégué la parole à un sujet *présent* au monde. « *Ce qui fait apparaître le sujet et l'objet comme deux moments abstraits d'une structure unique qui est « La présence »*.⁸

Le rapport qui unit le sujet au monde est un rapport de communication et de réactions mutuelles. Le sujet découvre le monde mais en le découvrant il se découvre lui-même et arrive à tirer du néant le monde qui ne signifie rien sans lui. Telle est la dynamique de la perception. « *C'est en communiquant avec le monde que nous communiquons indubitablement avec nous-mêmes.* » « *Nous tenons le temps tout entier car nous sommes présents au monde.* »⁹ Le monde est inséparable du sujet mais d'un sujet qui n'est rien que projet du monde qu'il projette lui-même. « *Le sujet est être-au-monde et le monde reste « subjectif » puisque sa texture et ses articulations sont dessinées par le mouvement transcendantale du sujet.* »¹⁰

Le sujet vient au-devant du monde avec ses champs sensoriels, son champ perceptif. Et, au creux du sujet lui-même, nous découvrons donc la présence au monde qui ne saurait se faire sans la perception qui définit le monde.

En récapitulant, la présence du sujet au monde requiert, un ancrage perceptif dans un espace et un temps face à un objet à percevoir. Conséquemment, le sujet proustien devait, pour transmettre sa perception, être présent au monde qu'il se propose de *définir* et de représenter pour le lecteur. Autrement, « *je ne saurais saisir aucune chose comme existante si d'abord je ne m'éprouvais existant dans l'acte de la saisir.* »¹¹
« *Le monde n'a de sens que pour nous parce que nous « le sommes »*¹² c'est-à-dire dans le sens où nous agissons nous-mêmes aussi sur lui.

En définitive, le monde ne s'appréhende que par notre présence en lui et c'est ainsi que nous le découvrons dans toute sa déhiscence et que nous pouvons chacun à sa manière propre, aspirer à traduire en termes intelligibles ou comme le dit bien

⁸ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 494.

⁹ Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 487.

¹⁰ *Ibidem*, p. 493.

¹¹ Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p.9.

¹² *Ibidem*, p. 494.

Merleau-Ponty : « *l'expérience de la perception nous remets en présence du moment où se constitue pour nous les choses, les vérités, les biens, qu'elle nous rend un logos à l'état naissant.* »¹³

Nous avons relevé dans la phénoménologie qui est la doctrine de l'apparence, l'importance qu'a le corps dans l'appréhension du monde qui l'entoure. Nous avons également souligné que la présence du corps dans le monde se fait par le champ perceptif du sujet. C'est par nos sens que nous découvrons et percevons le monde. C'est pour cela que nous nous attellerons dans le chapitre suivant à dégager la poétique de la perception du sujet proustien et de décrire la sémiotique du monde qu'il nous donne à voir. Notre étude commence par le regard car chez le sujet proustien toute perception est avant tout visuelle.

La vision apparaît dans le texte proustien comme porteuse d'effets de sens très particuliers, et qui ne se réduit qu'à sa propre conception de la littérature qui fait voir le monde. La vision se définit comme « *La perception du monde extérieur par les organes de la vue. Elle est l'ensemble des mécanismes qui établissent des liens entre des groupes de points qui dégagent leurs rapports et leurs caractéristiques.* »¹⁴

Nous retiendrons de cette définition, l'idée *d'une représentation d'une réalité extérieure*. Elle est une possibilité de connaissance. La vision serait donc l'action de recevoir par l'organe de la vue des sensations, des images, des réalités de tout genre.

L'œil est la source de la vision il est le capteur des informations visuelles. Le rapport immédiat avec le monde se fait d'abord par la vue. Ne dit-on pas que "l'œil est la fenêtre de l'âme", nous verrons que le sujet observateur insiste sur l'importance du regard qui dépasse la seule activité perceptive la transcendant au profit d'une poétique du regard qui se déploie dans toute *La Recherche*

Dans *le visible et l'invisible*¹⁵ Merleau-Ponty a tenté de montrer en quoi les choses et le regard empiètent les uns sur les autres, comment les choses ne s'y délivrent jamais

¹³ Merleau-Ponty, M., *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques. Op.Cit.* p. 67.

¹⁴ Edeline, Francis, *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992, p.32.

¹⁵ Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964.

« toutes nues mais sont enveloppées, habillées par la chair »¹⁶ même du regard qui les palpe. Ainsi, comme le souligne Pierre Ouellet, ma perception, par exemple d'une robe rouge, acquière une dimension personnelle tant cette perception est empreinte d'une totalité selon laquelle les aspects rouges s'organisent en *une constellation*. Ainsi, chez Proust, le rouge devient un certain rouge :

*Ma relation au monde se singularise grâce à cette constellation particulière, fruit de mes expériences sédimentées. C'est en fait cette familiarisation du monde qui assure que ma vision est bien mienne. Car ma vision est prélevée sur une déhiscence qui atteint l'Etre. Cette vision reste prégnante de bien d'autres visions que la mienne.*¹⁷

Ainsi, c'est grâce à cette synthèse dynamique que le monde extérieur s'enrichit d'une dimension personnelle.

Notre connaissance du monde est essentiellement fondée sur notre perception qui désigne l'ensemble des mécanismes et des processus par lesquels l'organisme prend connaissance du monde ; sur la base des informations élaborées par ses sens. En revanche, si nous voulons parler de nos rapports avec le monde, nous devons nous intéresser au regard en tant que perception.

Rappelons-nous que la poétique aristotélicienne se fonde sur une anthropologie où le propre de l'homme est défini par sa capacité, « *sa propension à représenter* » et plus encore le plaisir qu'il prend à voir des images qu'il considère comme la base de tout apprentissage.

*Dès l'enfance, dit Aristote ; les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter et l'homme se différencie des animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages et une tendance à trouver du plaisir aux représentations.*¹⁸

L'œil est donc la première faculté pour percevoir le monde et pour en rendre compte par le moyen de mots, il est ainsi la fenêtre de l'âme.

¹⁶ "habille les choses de sa chair". Cf. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Op. Cit., p. 173.

¹⁷ Breeur Rolland, *Singularité et sujet ; une lecture phénoménologique de Proust*, Editions Jérôme Million, Grenoble, 2000, P 30.

¹⁸ Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, Op. Cit., p. 42.

1.2. Le regard, une fenêtre de l'âme

Nous avons vu comment le regard se place à la tête des autres sens, nous verrons par cette analyse que chez Proust aussi les yeux ne sont pas seulement « *un disque qui réfléchit matériellement le monde* »¹⁹. Le regard revêt chez le sujet proustien une autre fonction que celle de rendre compte d'une manière visuelle du monde qui nous entoure. Il est le *réceptacle des autres sens*. Le regard proustien peut entendre, peut décrire un être, peut parler de quelqu'un, de quelque chose qui dépasserait largement la simple activité visuelle, le simple et ordinaire *regard-voir*.

Dans l'exemple qui suit, il s'agit de dégager la fonction du regard pendant une scène qui est basée sur la seule activité perceptive visuelle. En effet, il s'agit du sujet qui a longtemps entendu parler de Gilberte Swann et qu'il voit pour la première fois. Une rencontre inattendue puisque, il croyait qu'elle était à Paris. « *Donc il s'agit d'une perception qui nous rend un logos à l'état naissant.* » Une perception spontanée qui n'aurait pas forcément été telle si elle avait été préméditée :

*Tout à coup, je m'arrêtai, je ne pus plus bouger, comme il arrive quand une vision ne s'adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes et dispose de notre être tout entier[...] Je la (Gilberte) regardai, d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés.*²⁰

Tout son être est d'abord suspendu à la vue de cette fille. Toutes ses facultés étaient en défaillance à la vue inattendue de Gilberte. Puis, il commence à spécifier par quel regard, supposant d'emblée l'existence de plusieurs regards. L'enfant découvre la présence de la fille des Swann. Elle était derrière une haie d'aubépines comme le montre ce passage :

[...] Une fillette d'un blond roux, qui avait l'air de rentrer de promenade[...], nous regardait[...] Je la regardai, d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui ; puis,[...] d'un second regard, inconsciemment supplicateur, qui tâchait de la forcer à faire attention à moi,

¹⁹ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.152.

²⁰ *Du côté de chez Swann*, p.199.

*à me connaître ! Elle jeta en avant et de côté ses pupilles pour prendre connaissance de mon grand-père et de mon père, et sans doute l'idée qu'elle en rapporta fut celle que nous étions ridicules, car elle se détourna, et d'un air indifférent et dédaigneux, se plaça de côté pour épargner à son visage d'être dans leur champ visuel ; et tandis que continuant à marcher et ne l'ayant pas aperçue, ils m'avaient dépassé, elle laissa ses regards filer de toute leur longueur dans ma direction, sans expression particulière, sans avoir l'air de me voir, mais avec une fixité et un sourire dissimulé, [...]*²¹²²

Cette scène se situe dans un espace circonscrit par le regard, traversée par une activité visuelle très dense. Il y a une échelle d'appartenance des verbes au domaine notionnel de la vision. De sorte que chaque verbe du français peut être classé selon Culioli en quatre mesures propres à l'événement perceptif qui caractérisent le champ conceptuel de la vision tel qu'il est lexicalisé en français entre ce que nous pouvons appeler la source et la cible. Une de ces quatre²³ mesures : distance et accès nous permet de dégager à quelle genre de perception avons nous affaire.

En effet, selon que l'objet est situé relativement loin ou près du sujet, et selon la relation de perception qui les unit, la perception peut être entravée par un obstacle. Comme c'est le cas dans l'exemple de Gilberte où un véritable langage s'engage entre le narrateur/sujet et la petite fille/ objet. Outre la distance, ils étaient si éloignés l'un de l'autre, le père et le grand-père constituent ce que Fontanilles²⁴ appelle dans un langage sémiotique, « un actant de contrôle » qui s'oppose à la perception et à la saisie complète du monde. Sans doute à cause de la classe et de la place de la fillette dans la hiérarchie sociale de l'époque, (Il est à rappeler que Gilberte la fille de M. Swann est née d'un mariage longtemps condamné par les amis de Swann) ou parce que le grand-père était à côté du sujet l'empêchant d'avoir une vision globale de Gilberte : « *puis, tant j'avais peur que d'une seconde à l'autre mon grand-père et mon père, apercevant cette jeune fille* », La présence du grand-père devient un obstacle qui s'interpose pour regarder et jouir de la vue de Gilberte. Or, en dépit de tous les obstacles, présence gênante du père, distance des sujets, la haie d'aubépine, etc. une

²¹ *Idem.*

²² Nous attirons l'attention des lecteurs sur la longueur des phrases proustiennes qui nous obligent pour arriver à une clôture sémantique du texte, de reprendre, quand nécessité oblige, l'intégralité du paragraphe ou de la citation.

²³ Acte et objet, distance et accès, figure et fond, foyer et intensité.

²⁴ Fontanille, Jaques, *Sémiotique du discours*, Pulim, Limoges, 2003, p.100.

communication, un langage, un dialogue basé uniquement sur le regard s'engage entre les deux sujets. La perception plus profonde qui se traduit par : « *levant son visage, ses yeux noirs brillaient, ne pas avoir assez d'esprit d'observation* », distinguant le regard de la vue. Le regard n'équivaut pas à l'activité de voir, « *il n'est pas le porte parole des yeux.* »

Entre la vision- voir, qui est la saisie par la vue et le regard – regarder, qui est la connaissance profonde « *qui emporte le corps et l'âme* », qui attribue, juge, s'attarde sur des détails qui pourraient être insignifiants pour les autres ou pour un autre regard, se place une autre fonction du regard qui devient tantôt la fenêtre de l'âme, comme dans cet exemple, tantôt le regard suppléait à l'âme, au corps et à tout l'être comme on le verra dans d'autres exemples. « *L'œil appelé la fenêtre de l'âme, est la principale voie par où notre intellect, peut apprécier pleinement l'œuvre infinie de la nature* »²⁵, disait Léonard de Vinci que nous reprendrons dans le chapitre concernant la perception.

Le langage, adopté par le narrateur distingue trois types de regards : le regard - voir qui est celui de « *voir tout d'un coup, voir* »²⁶ qui ne peut se faire ici que par la rétine et les yeux. Nous pouvons remarquer que *voir* et *regarder* occupent dans la classe des verbes de perception une place diamétralement opposée. Voir en effet a tendance à caractériser un acte unique et indivis de perception d'objet ou d'autres aspects appréhendés dans leur globalité. Il a vu Gilberte, elle a vu sans vraiment distinguer ses particularités comme il a pu voir ses yeux que nous verrons plus loin, sans en distinguer la couleur. En revanche, regarder caractérise le plus souvent un acte global de perception, plus au moins persistant, d'un objet appréhendé dans son unicité ou son individualité. De même qu'importe la distance réelle entre l'objet et le sujet, l'acte de percevoir les tient éloignés tandis que l'acte de distinguer les rapproche. L'obstacle est en quelque sorte levé dans le second car « Il a pu voir », c'est-à-dire distinguer entre les branches touffues des aubépines une petite fille rousse. Puis, vient celui du regard- toucher : « *Le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il*

²⁵Ouellet Pierre, *Op.cit.* p.27.

²⁶*Ibidem.*, p.117.

regarde et l'âme avec lui [...]. » Qui dépasse la simple faculté de voir qui veut toucher la fille, la caresser peut être un regard qui se colle comme le dit si bien Merleau-Ponty « *parce que regarder l'objet c'est s'enfoncer en lui* »²⁷. Ou, aussi, comme le regard de la grand-mère du narrateur qui « *pour nous tous (avait) comme un baiser de ses yeux qui ne pouvaient voir ceux qu'elle chérissait sans les caresser passionnément du regard.* »²⁸ Nous savons, par ailleurs, qu'en latin le verbe percevoir percipere veut dire envahir, prendre entièrement (de per-capere, littéralement : prendre quelque chose dans toute son étendue. Le regard est envahisseur, embrassant le monde de toute son étendue. Ainsi, l'œil comme le soutient Merleau-Ponty, « *est conçu comme source de la vision et de notre connaissance du monde.* »²⁹

Dans ce langage signifiant intervient, enfin, un troisième regard qui est celui qui engage et établit un rapport entre les deux sujets : puis d'un « *second regard, inconsciemment supplicateur qui tâchait de la forcer à faire attention à moi, à me connaître !* » Le narrateur l'a vue, puis l'a regardée puis à présent l'a suppliée, voire l'a forcée à le regarder, à le considérer. Il a pu agir sur elle. Pierre Ouellet à la suite des travaux de Fontanille sur la perception et sa poétique, désigne par la prégnance :

*la force avec laquelle la source de toute perception, et sa cible d'autre part, s'impose dans l'acte perceptif. Le sens étymologique du mot prégnance désigne ce qui va commencer illustrant bien ce moment précédant l'acte de perception qui est, comme l'a définie Merleau-Ponty, l'intentionnalité ou a la visée, voire l'intention dirigée vers un objet ou une entité quelconque et qui donnera naissance au percept. C'est la capacité du sujet à projeter dans le champ visuel ses propres structures intentionnelles qui auront dès lors plus au moins d'effets sur l'objet perçu*³⁰

En insistant, le sujet narrateur ou observateur tente d'attirer Gilberte qui est l'objet de sa perception, en la forçant à le regarder.

Par saillance, il désigne inversement le processus qui consiste, pour l'objet à *attirer l'attention du sujet*, ou à produire en lui plus au moins d'effets cognitifs ou affectifs. Ainsi Gilberte par son statut de fille de Swann, a déclenché l'attrait de l'objet perçu.

²⁷ Merleau Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 96.

²⁸ *Du côté de chez Swann*, p. 125

²⁹ Ouellet Pierre, op.cit., p.11.

³⁰ *Ibidem.*, p.125.

Seulement dans cet ordre d'idée, la source devient à son tour cible et inversement car Gilberte regarde elle aussi le narrateur.

Le regard dépasse le statut d'organe de perception. Pour le narrateur, le regard permet l'union, l'appartenance et la possession, il est le réceptacle des autres sens comme nous l'avons dit. En dernier lieu, la petite fille réagit au regard interrogateur, supplicateur en laissant « *ses regards filer de toute leur longueur dans ma direction, sans expression particulière, sans avoir l'air de me voir, mais avec une fixité et un sourire dissimulé.* »

Seulement, la certitude dont il était l'objet s'est peu à peu effritée puisque elle finit par obtempérer en le regardant mais lui fit un geste qui le contraint à l'aimer et à la détester simultanément. Bien plus qu'un organe de perception visuelle, le regard ou l'œil crée et permet de déployer un monde cohérent et signifiant.

Dans la suite du récit, Gilberte, ne pouvant prononcer aucune parole, prit toutefois conscience de l'hostilité de l'espace, (voyant le danger d'être vue par le père ou sa propre mère) du danger qu'il y avait à rester ainsi à s'observer mutuellement, se déplaça pour ne pas être vu, pour ne pas figurer dans leur champs visuel et tandis que continuant à marcher, en prenant une distance, le narrateur souligne la supériorité de la fille sur lui, sa domination dans une union à peine née. En effet, le sourire qui accompagnait son indifférence, laissait voir et transparaitre une supériorité qu'elle prenait sur lui, ou un outrageant mépris laissait place à la curiosité de voir le narrateur.

Un peu plus loin se montre la supériorité à peine décrite, car Gilberte répondit docilement à l'appel de sa mère, ce qui infligea pour le narrateur la souffrance d'avoir été surpassé, dominé par la fillette. Le narrateur, revient de la promenade, non pas enchanté d'avoir rencontré furtivement Gilberte, mais revint blessé amoureux, blessé dans son amour-propre pour une fille, qui du reste soulignons –le n'a prononcé aucune parole et qui était restée si loin de lui, séparée par une haie d'aubépines.

Cette tension vers l'objet opaque qui ne se donne pas, ne s'ouvre pas à sa perception, montre que la perception du sujet reste purement extérieure, l'objet ne se laisse pas

pénétrer. Dans cet espace où il fait la connaissance de Gilberte ou plutôt où il la voit pour la première fois, elle lui paraissait *rousse, ses yeux noirs brillaient*.

levant son visage semé de taches roses. Ses yeux noirs brillaient et, comme je ne savais pas alors, ni ne l'ai appris depuis, réduire en ses éléments objectifs une impression forte, comme je n'avais pas, ainsi qu'on dit, assez « d'esprit d'observation » pour dégager la notion de leur couleur, pendant longtemps, chaque fois que je repensai à elle, le souvenir de leur éclat se présentait aussitôt à moi comme celui d'un vif azur, puisqu'elle était blonde : de sorte que, peut-être si elle n'avait pas eu des yeux aussi noirs – ce qui frappait tant la première fois qu'on la voyait – je n'aurais pas été, comme je le fus, plus particulièrement amoureux, en elle, de ses yeux bleus³¹

Dans cette scène, il y a une confusion quant à la couleur des yeux de Gilberte. Si bien que le jeune narrateur était resté amoureux de ses yeux bleus alors qu'ils étaient noirs. Ce qui n'était pas dû seulement au fait qu'il n'avait *pas* « *l'esprit d'observation*, » mais aussi parce qu'elle était loin, cachée par la haie. A tout ceci s'ajoute la peur du garçon d'être vu par le grand-père ou de découvrir que les Swann étaient chez eux, alors qu'on les croyait à Paris.

Tout ceci était un obstacle pour sa perception. Dans cet élan amoureux, le narrateur n'a pas vu au sens perceptif du terme, mais a combiné, imaginé, conclu que les cheveux roux ne pouvaient s'associer qu'avec des yeux bleus.

1.2.1. La mère perçue par le fils

Dans ce même ordre, le sujet enfant est très attaché à sa mère, un attachement qui se montre dès le premier tome. Il souffrait de son absence quand ils avaient du monde à dîner, il ne cessait de la suivre du regard, assistant de ce fait à un véritable langage visuel : en proie à une grande angoisse possessive, il ne la quitte pas des yeux. Il la scrute et la regarde puis plus que cela « *le regard que je dardais sur ma mère.* »³² montre la nature de ce regard comparé à un dard qui est un bâton garni d'une pointe de fer que certains chevaliers médiévaux enduisaient de poison. Dans ces moments d'angoisse, le regard devient le seul moyen de rester en contact avec la maman. Il devait enduire son regard de toute sa pensée, il tentait aussi de chasser toute autre

³¹Du côté de chez Swann, p.199.

³²Ibidem. p.24.

pensée qui viendrait le distraire de cet attachement, de ce regard posé sur la mère, de se concentrer, comme il tentait ailleurs de ne réfléchir à rien d'autre pendant qu'il recevait son baiser pour que ne s'évaporât pas sa vertu volatile.« [...]De choisir avec mon regard la place de la joue que j'embrasserais, de préparer ma pensée pour pouvoir grâce à ce commencement mental de baiser consacrer toute la minute que m'accorderait maman à sentir sa joue contre mes lèvres[...]. »³³

Les yeux ne sont pas seulement des organes physiques qui permettent de prendre connaissance du monde comme nous venons de le définir mais ils dépassent aussi ce rôle d'organes perceptifs pour devenir des regards qui embrassent, qui portent, qui dardent, ou encore il draine de « *ses regards qui eussent voulu en ramener une femme.* »³⁴

*mais nous sentons que ce qui luit dans ce disque réfléchissant n'est pas dû uniquement à sa composition matérielle ; que ce sont, inconnues de nous, les noires ombres des idées que cet être se fait, relativement aux gens et aux lieux qu'il connaît[...] les ombres aussi de la maison où elle va rentrer, des projets qu'elle forme ou qu'on a formés pour elle ; et surtout que c'est elle, avec ses désirs, ses sympathies, ses répulsions, son obscure et incessante volonté. Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux.*³⁵

Ainsi, plus qu'une fenêtre de l'âme, le regard résume et représente l'être. Dans *Les jeunes filles en fleurs*, le narrateur aperçoit une jeune cycliste sur la digue. De plus près, il pense que « *si nous pensions que les yeux d'une telle fille ne sont qu'une rondelle de mica, nous ne serions pas avides de connaître et d'unir à nous sa vue.* »³⁶ Paul Ricœur parle de l'*ipséité*³⁷ de l'être qui passe pour le sujet proustien par le regard.

Dans *La Prisonnière*, le sujet admirait Albertine qui dormait dans son lit. Il la regardait avec stupéfaction, constatant que pendant son sommeil, elle prenait l'allure d'une autre. Elle lui paraissait être une autre car elle n'a pas de regard. « *Il y a des êtres dont*

³³ *Du côté de chez Swann*, p.160.

³⁴ *Ibidem*, p.23.

³⁵ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.152.

³⁶ *Idem*

³⁷ Paul Ricœur, *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p.147.

la face prend une beauté et une majesté inaccoutumées pour peu qu'ils n'aient plus de regard. »³⁸

Albertine était en perpétuelle transmutation quand elle dort, le sommeil donne une occasion pour voir autrement les êtres. Le sujet qui observe Albertine dans son sommeil, découvre les multiples facettes de son être dénudé de regard. Le regard redonne toute son identité à Albertine et lorsque ses paupières se sont fermées, elle cesse d'être elle-même présentant simultanément plusieurs Albertine :

Moi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres reposées auprès de moi...chaque fois qu'elle déplaçait sa tête, elle crée une femme nouvelle.³⁹

1.2.2. La grand-mère, ouverture vers l'art

Nous savons la place qu'a occupée la grand-mère dans la vie du narrateur, c'est elle qui l'a initié à la lecture, qui lui choisissait ses lectures, c'est elle qui l'a accompagné à Balbec qui était dans sa vie un lieu initiatique. Elle avait une grande influence et a contribué à la formation de ses goûts littéraires, artistiques. Elle a formé en quelque sorte sa personnalité et tout son être. En l'évoquant, le narrateur parle souvent de *son regard juste* qui veut dire que ses regards étaient des juges. Elle examinait tout par le regard et délibérait sur toutes les questions par le regard.

En effet, le jour où au jardin des Champs Elysée, il prit conscience de sa dégénérescence, il constate avec regret que le regard ou la conscience perspective de sa grand-mère lui est fermée. Elle était devenue pour lui une partie du monde extérieur, qu'il ne pouvait voir que de l'extérieur et dont il ne voyait que l'extérieur.

Elle au cœur de qui je me plaçais toujours pour juger la personne la plus insignifiante, elle m'était maintenant fermée, elle était devenue une partie du monde extérieur[...]Je n'aurais pu lui en parler avec plus de confiance qu'à une étrangère. Elle venait de me restituer les pensées, les chagrins que depuis mon enfance je lui avais confiés pour toujours. Elle n'était pas morte encore. J'étais déjà seul⁴⁰.

³⁸La Prisonnière, p. 280.

³⁹La Prisonnière, p. 280.

⁴⁰Le côté de Guermantes, p. 303.

Elle était une simple étrangère, au lieu d'enterrer les secrets qu'elle emporterait avec elle dans son mutisme, sa finitude éternelle, le narrateur pense soudain que toutes les confidences qu'ils se sont dites, tous les secrets, ils venaient de se restituer à lui. Bien qu'elle ne soit pas encore morte, son attaque qui se voyait dans son regard venait de lui clore à jamais son monde et tout son être. Sa grand-mère ne serait plus et déjà la solitude s'installe chez lui. Le monde s'était comme arrêté pour lui.

Lors de sa longue maladie, en manque de morphine, la grand-mère était en proie à des douleurs intolérables. Quand personne n'était dans sa chambre, le narrateur entendait ses gémissements mais dès que sa maman rentrait, elle cachait sa douleur, parlait d'autres choses, mais « *dans ses yeux, elle ne pouvait empêcher le gémissement de ses regards, la sueur de son front, le sursaut convulsif, aussitôt réprimé, de ses membres.* »⁴¹ Ainsi sa douleur se reflétait dans son regard.

En effet, tout passait dans son regard. Comme le montre cet exemple, le narrateur présente la réduction vitale et stricte de la grand-mère, à une communication perceptive. En effet elle était atteinte d'une attaque et commençait à perdre progressivement ses facultés vitales.

*Mais dans son visage pâle et pacifié, entièrement immobile, je vis grands ouverts, lumineux et calmes, ses beaux yeux d'autrefois (peut-être encore plus surchargés d'intelligence qu'ils n'étaient avant sa maladie, parce que, comme elle ne pouvait pas parler, ne devait pas bouger, c'est à ses yeux seuls qu'elle confiait sa pensée, la pensée qui tantôt tient en nous une place immense, nous offrant des trésors insoupçonnés, tantôt semble réduite à rien, puis peut renaître comme par génération spontanée par quelques gouttes de sang qu'on tire), ses yeux, doux et liquides comme de l'huile, sur lesquels le feu rallumé qui brûlait éclairait devant la malade l'univers reconquis.*⁴²

Ainsi après qu'elle soit atteinte de mutisme, la grand-mère, reportait toutes ses paroles, toutes ses pensées dans son regard. Son regard commençait à écouter la porte qui s'ouvrait car elle ne pouvait pas entendre la porte s'ouvrir. « *Pendant quelques jours, ma grand-mère fut sourde, elle se contentait alors de regarder les bruits, et d'écouter avec les yeux.* » ou encore « *Elle interrogeait du regard car*

⁴¹Le côté de Guermantes, p.298.

⁴²Ibidem, p. 322.

l'embarras de la parole augmenta. On était obligé de faire répéter ... à peu près tout ce qu'elle disait »⁴³.

C'est dans ses regards hagards qu'elle faisait passer tout son être. Sa vie, son organisme sont reportés dans ses yeux. « *Son regard changea tout à fait, souvent inquiet, plaintif, hagard, ce n'était plus son regard d'autrefois, c'était le regard maussade d'une vieille femme qui radote.* »

Lorsqu'elle était atteinte de cécité, elle affichait dès qu'elle entendait la porte s'ouvrir, un sourire qu'elle laissait errer sur son visage car il lui manquait le réglage du regard.

*Et je compris seulement qu'elle ne voyait pas, à l'étrangeté d'un certain sourire d'accueil qu'elle avait dès qu'on ouvrait la porte, jusqu'à ce qu'on lui eût pris la main pour lui dire bonjour, sourire qui commençait trop tôt et restait stéréotypé sur ses lèvres, fixe, mais toujours de face et tâchant à être vu de partout, parce qu'il n'y avait plus l'aide du regard pour le régler, lui indiquer le moment, la direction, le mettre au point, le faire varier au fur et à mesure du changement de place ou d'expression de la personne qui venait d'entrer ; parce qu'il restait seul, sans sourire des yeux qui eût détourné un peu de lui l'attention du visiteur, et prenait par là, dans sa gaucherie, une importance excessive, donnant l'impression d'une amabilité exagérée.*⁴⁴

Nous constatons que le regard de la grand-mère est un regard-juge, un regard-témoin, un regard-connaissance, puis lorsque la maladie est survenue, le regard continuait seul à fonctionner devenue et transformé en porte-parole de tous les autres organes, inertes et malades. Le regard continuait à parler, à sentir, à scruter et à entendre.

1.2.3. Les jeunes filles en fleurs, source d'informations sur l'univers

Le spectacle des jeunes filles commençait quelques jours après l'arrivée du jeune narrateur avec sa grand-mère à Balbec pour un séjour au bord de l'eau. Le titre du volet suggère l'idée d'une bande de jeunes filles en fleurs, ce qui les présentait d'emblée comme une bande groupées, jeunes de « *cette jeunesse exubérante. J'avais*

⁴³ *Le côté de Guermantes*, p. 322

⁴⁴ *Idem.*

vu descendre de voiture [...] des jeunes femmes qui, de loin, m'avaient paru ravissantes. » Puis encore, il les avait vues de si loin qu'elles paraissaient comme une tache sur la mer ou dans le ciel. « Je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons. » Le narrateur les a aperçues de loin indistinctes, confondues avec le reste du décor marin. Il était même incapable de les compter. Les jeunes filles en fleurs exhalaient la jeunesse, la santé et la beauté. Nous pouvons constater que jusqu'à ce point du récit c'est-à-dire, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, les jeunes filles restent inconnues.

L'activité perceptive du narrateur commençait d'abord par une vue de loin. Nous savons que le rôle de l'observateur est d'abord d'engager une activité perceptive explicitée par des prédicats de perception, (voir, observer, regarder, etc.) qui définissent la nature de l'acte perceptif. Dans l'épisode des jeunes filles, le narrateur commence pas la découverte perceptive des jeunes filles rendu par le verbe « voir ». Voir pose d'abord la présence au monde d'un objet qui est en l'occurrence les jeunes filles. Pour arriver à une complétude perceptive, Fontanille parle de stratégies auxquelles l'observateur recourt ou met en œuvre pour atteindre une connaissance de l'objet la plus complète. L'expérience sensible des filles se présente comme un programme perceptif qui conduit le narrateur de l'ignorance vers la connaissance.

Dès le début, il prend connaissance de leur présence d'abord sur la digue. Puis, il se met à les regarder de loin par la baie de l'hôtel qu'il a choisie comme poste d'observation. Il commençait par voir, observer.

Pour atteindre une saisie complète de l'objet qui est ici les jeunes filles, l'observateur adopte une stratégie qui consiste à régler sa visée. La visée est définie comme la tension d'une source vers la cible de la perception. Le sujet qui est la source de perception tend vers une saisie complète de la cible (objet de sa perception). Seulement, la saisie complète est souvent impossible à atteindre pour plusieurs raisons. En effet, notre perception est souvent entravée et il faut pour cela procéder à ce que Fontanille appelle un réglage modal. Ce dernier se traduit par des stratégies qui opèrent sur quatre structures :

La structure positionnelle entre la source de la perception et la cible de la perception c'est-à-dire entre un sujet percevant et un objet perçu. Il agit sur l'espace de perception, sur la position de la source par rapport à la cible, sur une structure intentionnelle qui concerne la visée ou la prégnance de la source sur la cible qui rappelons-le est l'intentionnalité ou la visée, voire l'intention dirigée vers un objet ou une entité quelconque et qui donnera naissance au percept. C'est une structure modale et actantielle qui agit sur un réglage de la source ou de la cible⁴⁵. Puis, en dernier, nous avons une structure tensive qui se déploie sur la corrélation qu'il y a entre l'intensité de la perception et de son étendue.⁴⁶

Ces structures déterminent par la suite la stratégie que doit adopter la source. Dans le cas du narrateur, il s'agit de tendre vers la saisie et la connaissance des jeunes filles en fleurs, opérant alors sur la structure positionnelle et intentionnelle. Le narrateur désire les connaître. Puis, il procède à un réglage positionnel ; il signale la position des jeunes filles qui étaient d'abord très loin, indistinctes puis pour pouvoir les saisir, il fait rapprocher la cible se contentant « *de rester seul à regarder devant l'hôtel.* »

Elles n'étaient plus loin de moi. Quoique chacune fût un type absolument différent des autres, elles avaient toutes de la beauté ; mais à vrai dire, je les voyais depuis si peu d'instants et sans oser les regarder fixement que je n'avais encore individualisé aucune d'elles.

Etant loin, elles se rapprochent mais le sujet n'ose les regarder. Il se contente de les voir seulement. De sorte que « le voir » ne peut suffire pour rendre compte de leur beauté et de la jeunesse qu'il avait aperçue de loin. Il peut alors procéder à leur description mais là aussi le sujet adopte une stratégie.

Pour arriver à une complétude perceptive, le sujet va tourner autour de l'objet pour :

1. accumuler les aspects afin de trouver une possibilité de faire succéder les points de vues pour une composition en esquisse et il s'agit alors d'une stratégie quantitative.

⁴⁵ Fontanille Jacques, *Sémiotique du discours*, pulim, Limoges, 2003, p.104.

⁴⁶ Fontanille Jacques, *Sémiotique du discours*, Op. Cit., p.110.

2. Ou il cherchera à optimiser la visée en choisissant l'aspect le plus représentatif de l'objet pour le réorganiser autour de ce dernier ; il s'agit d'une stratégie qualitative.

Ces deux stratégies procèdent à une fragmentation de l'objet en parties. Pour le premier où la totalité serait la somme des parties, tandis que pour la deuxième, le caractère représentatif d'une partie dispenserait d'examiner les autres. L'observateur procède à un réglage modal qui prend la forme d'une stratégie.

Ces stratégies ont pour objectif la construction *d'un agrégat*⁴⁷ de toutes les parties autour de la partie représentative. La première stratégie qui opère sur la structure positionnelle s'avère insuffisante, car en dépit du rapprochement de la cible, le narrateur n'arrive pas à la connaître : « *et même ces traits je n'avais encore indissolublement attaché aucun d'entre eux à l'une des jeunes filles plutôt qu'à l'autre.* » En effet, le premier obstacle que le narrateur a rencontré était l'homogénéité du groupe. Pour Husserl, l'aspect des objets visés *reste fragmentaire de chaque aspect*.⁴⁸ L'objet ne se manifeste aux sens que de manière incomplète ; « *le monde extérieur nous est donné dans une seule perspective et nous échappe inévitablement.* »⁴⁹ Les aspects fragmentaires de la perception appelés *esquisse* offre alors une saisie dont le rôle est de synthétiser ces mêmes esquisses et d'offrir une perception la plus complète qui soit. Merleau-Ponty parle à cet effet de *synthèse de transition* et qui précise par ailleurs que l'écécité de la chose n'est bien entendu jamais atteinte.

Mais que ferait le sujet lorsqu'il est en face d'un objet qui ne se laisse pas fragmenter ? Un groupe homogène peut également entraver sa saisie parfaite. Il s'agit du cas où un sujet tend dans sa visée à saisir un objet compact, uni, soudé, et donc opaque. Dans ce cas, Husserl parle du monde qui ne se donne à l'œil nu qu'en esquisse. L'effort de la saisie serait dès lors de compléter les esquisses. Seulement, il arrive au contraire qu'un objet ne s'offre à la perception qu'en bloc où l'effort de la visée pour atteindre

⁴⁷ Fontanille, J., *Sémiotique et littérature, essai de méthode*, PUF, Paris, 1999, p.49.

⁴⁸ Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, Op. Cit., p.132.

⁴⁹ *Ibidem*, p.154.

la saisie de l'objet ou la cible ne pourrait se faire qu'en procédant à sa défragmentation. Il en est ainsi de la bande des jeunes filles en fleurs..

Dans la dynamique du regard, le sujet proustien présente un des obstacles qui empêche la connaissance des jeunes filles. En effet, les filles se déplaçaient souvent ensemble, passaient sur la digue qui séparait la mer de l'hôtel ou l'observateur se tenait pour les regarder passer. Nous remarquons que le groupe réalisait une beauté collective fluide et mobile. La beauté mobile des filles l'empêchait de fixer son regard sur l'une ou l'autre. Les filles se mouvaient, bougeaient, allaient dans tous les sens. Leur beauté était collective car ne distinguant pas parfaitement leurs traits distinctifs, la peau brune de l'une s'ajoutait aux yeux verts de l'autre, il n'arrivait pas à les séparer. Leur beauté était mobile, les yeux verts se transforment en yeux noirs car les filles se déplaçaient.

et même ces traits je n'avais encore indissolublement attaché aucun d'entre eux à l'une des jeunes filles plutôt qu'à l'autre ; et quand je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'était les mêmes [...] je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais entre elles, [...] propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile.⁵⁰

L'observateur se contentait jusque là de regarder une beauté collective, continue homogène en parfaite harmonie. Outre le fait qu'elles se soient rapprochées du narrateur permettant ainsi une perception visuelle la plus complète, le narrateur mentionne une progression dans le champ positionnel qui le lie à sa cible : « *Maintenant, leurs traits charmants n'étaient plus indistincts et mêlés. Je les avais répartis et agglomérés [...] autour de la grande [...].* »

L'absence des démarcations qui auraient pu les distinguer les unes des autres était dûe à l'amitié harmonieuse du groupe, à leur distance de l'observateur, mais aussi à leur incessante motilité.

⁵⁰ À l'ombre des jeunes filles en fleurs, p.148.

Usant d'une autre stratégie, le narrateur arrive à les *individualiser*, donc à les séparer pour mieux les apercevoir comme si l'œil habitué à des esquisses, ne pouvait saisir qu'en esquisses. Si, au départ, sa perception lui renvoyait l'image d'une beauté collective, mobile, maintenant il distingue leur comportement, leur physique en tant que partie d'un groupe.

La réplique que se donnaient les uns aux autres, leurs regards animés de souffrance, cela montre que l'espace est aboli aussi. Cette conscience de se connaître, entre elles assez intimement et leur complicité forme un groupe. Une vision invisible liait leurs corps séparés, elles forment, de sorte, une ombre, une atmosphère, faisant ainsi un tout homogène en ses parties et si différent. De la foule où se mouvait leur cortège⁵¹

Lorsqu' il passait à côté du groupe, *il croisait ces regards* ; passant ainsi du voir de loin vers le regard. Le groupe devient inaccessible, non commun. *M'avait- t-elle vu au moment où le rayon noir qui était le regard m'avait rencontré*, ce qui veut dire, m'a-t-elle vu? Et dans ce cas là, que signifie le regard de la brune, la cible devient une source. Le regard est habité par ce qu'il cherche à habiter. Le regard source qui émane du sujet et le regard de l'autre qu'il croise, qui se pose sur lui, devient ainsi la cible de ce regard. Je regarde et je suis regardé. « *Le voyant est parmi un visible qui lui même, n'est pas le simple corrélatif d'une intention, mais qui, au contraire, impose la vision* » dira Merleau-Ponty.⁵² Mais que regarde-t-elle en moi? Lorsque je la regarde, je ne distingue que son physique, j'ignore ce qui est en elle, mais maintenant qu'elle me regarde, moi, me connaissant, je sais qui je suis mais je ne sais pas ce qu'elle voit en moi, « *du sein de quel univers me distingue- t-elle ?* » Ce qui montre l'opacité de l'objet qu'il soit source ou cible. Si une des filles l'avait vu, qu'avait-elle pu lui représenter? Le *Je* est parfaitement incongru ici car le narrateur n'étant jusque là qu'observateur, n'avait aucun pouvoir à lui suggérer tel point de vue ou tel caractère de lui au lieu d'un autre. Il était conséquemment incapable de lui suggérer quoi que ce soit, « *quelles idées cette vue a pu éveiller en elles ?* » dira t-il.

« *Maintenant leurs traits charmants n'étaient pas indistincts,* » le narrateur avance dans son champs visuel ; leurs traits lui apparaissent distincts car la source s'est

⁵¹ *Ibidem*, p.151.

⁵² Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op.cit., p.18.

déplacée. Nous lisons ce « *pauvre vieux disait une d'elles avec un accent ironique* », ce qui veut dire que le narrateur s'est approché au point d'entendre la phrase et distinguer l'accent et le timbre voire l'ironie. « *Quand je passais auprès d'elles.* » Il distinguait de *vive voix* puis vient le jugement moral, sans les avoir côtoyées, connues elles paraissaient appartenir au peuple, elles ne sont pas vertueuses, manquent de respect et dédaignent la vieillesse. Tous ces jugements, il n'a pu les formuler qu'en se contentant de les observer de loin mettant l'accent sur l'importance du regard.

*Et cependant, la supposition que je pourrais un jour être l'ami de telle ou telle de ces jeunes filles, que ces yeux, dont les regards inconnus me frappaient parfois en jouant sur moi sans le savoir comme un effet de soleil sur un mur, pourraient jamais par une alchimie miraculeuse laisser transpénétrer entre leurs parcelles ineffables l'idée de mon existence, quelque amitié pour ma personne, que moi-même je pourrais un jour prendre place entre elles, dans la théorie qu'elles déroulaient le long de la mer – cette supposition me paraissait enfermer en elle une contradiction aussi insoluble que si, devant quelque frise attique ou quelque fresque figurant un cortège, j'avais cru possible, moi spectateur, de prendre place, aimé d'elles, entre les divines processions.*⁵³

Les visages sont distingués par deux ou trois aspects qui complétaient le tableau figuratif du narrateur à l'encontre des jeunes filles. Comme il le dit à chaque fois pour que se fixe enfin *quelque chose d'inaltérablement matériel*, c'est-à-dire une image complète et vraie qui serait le fruit d'un regard de loin, d'un trait deviné, d'un côté plongé dans une ombre causée par une posture ou une position quelconque. D'ailleurs, il voulait se dire avec certitude et assurance que tel visage appartient à telle et qu'il se distingue par tel trait, telle forme du nez, telle couleur de la peau, etc.

Le regard inconnu d'une de ces jeunes filles jouait sur lui. Comme si c'était un air musical ou comme le rayon de soleil qui erre sur un mur. A travers ce langage perceptif, le narrateur commençait à former des projets d'avenir sur cette bande, le connaîtra t-elle ? La connaîtra t-il ? *Pourrais-je un jour prendre place entre elles ?* Elles ne paraissaient pas le voir.⁵⁴ Mais dans son tableau, le narrateur constatait qu'elles

⁵³ A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.155.

⁵⁴ *Ibidem*, p.149.

« étaient toutes remplies, exubérantes de cette jeunesse qu'on a si grand besoin de dépenser. »⁵⁵

Une fois le groupe divisé, les regards commençaient à fonctionner comme pour les autres exemples que nous avons vus, en espace qui permet une communication. La distance qui séparait la source et la cible est levée. En usant seulement de son regard, il a pu attirer le regard d'une des filles de la bande qui lui avait ouvert les portes de l'amour et du plaisir. Puis, il conclut dans *La prisonnière* qu'« Hélas, les yeux fragmentés, portant au loin et tristes, permettraient peut-être de mesurer les distances, mais n'indiquent pas les directions. Le champ infini des possibles s'étend, et si, par hasard, le réel se présentait devant nous ? »⁵⁶ S'interrogera-t-il à la fin.

L'exemple qui suit illustre parfaitement cette définition de Fontanille :

Je remarquais que chaque fois qu'Albertine les regardait un instant, toutes ces filles, avec une attention profonde, se retournaient aussitôt vers moi. Mais je n'étais trop tourmenté ni par l'intensité de cette contemplation, ni par sa brièveté que l'intensité compensait ; en effet, pour cette dernière, il arrivait souvent qu'Albertine, soit fatigue, soit manière de regarder particulière à un être attentif, considérait ainsi, dans une sorte de méditation, et quant à sa vitesse à se retourner vers moi, elle pouvait être motivée par le fait qu'Albertine, connaissant mes soupçons, pouvait vouloir, même s'ils n'étaient pas justifiés, éviter de leur donner prise⁵⁷

Dans cet exemple le narrateur déploie une communication visuelle intense. Il regarde Albertine qui regardait les autres jeunes filles avec intensité, puis celles-ci les regardent, comme pour l'interroger. Ce qui montre l'intensité et l'étendue du regard d'Albertine. Elle ne regarde pas seulement avec intensité mais prolonge son regard dans le temps. Elle fait durer son regard dans une sorte de méditation. Le Littré définit la méditation comme « une réflexion profonde et intense sur un sujet le plus souvent d'ordre religieux ou réfléchir avec force et maturité sur quelque chose »⁵⁸

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *La Prisonnière*, p.556.

⁵⁷ *La Prisonnière*, p.675.

⁵⁸ Dictionnaire de la langue française, *Le Littré*, 2010, entrée méditation.

1.2.4. La duchesse de Guermantes, source de vénération

Dans la même optique, nous lisons dans *Le côté de Guermantes* lors du dîner donné par la duchesse de Guermantes, tant recherchée, admirée par le narrateur depuis qu'il l'avait vue dans sa loge à l'église de Combray⁵⁹ et dans sa baignoire au théâtre à Paris lors de la représentation de *Phèdre par la Berma*.⁶⁰ Ce qui est fort intéressant dans la poétique du regard de la duchesse, c'est le sens lumineux que lui attribue le narrateur. Ainsi, son regard *brillait d'une lumière spirituelle*. Ou, encore, nous lisons *elle laissa pleuvoir sur moi la lumière de son regard*. Durant cette soirée le narrateur compare son regard à un phare, une lumière ou un luminaire qu'on allume et éteint. En effet, comme elle était l'hôtesse de la soirée et dans son devoir de dame qui reçoit, elle avait beaucoup de personnes à saluer, « *elle jugeait plus simple de ne pas éteindre sa lumière spirituelle* », si bien qu'elle l'a laissée allumée toute la soirée comme on allume une lampe pour voir, « *elle allumait pour toute la soirée.* »

*Mais pour les grandes soirées, comme elle avait trop de bonjours à dire, elle trouvait qu'il eût été fatigant, après chacun d'eux, d'éteindre à chaque fois la lumière[...], tandis qu'il remet ses affaires à l'ouvreuse, sa lèvre ajustée pour un sourire sagace, son regard avivé pour une approbation malicieuse ; ainsi c'était dès son arrivée que la duchesse allumait pour toute la soirée*⁶¹

Plus encore, la duchesse pour jeter un dernier coup d'œil à sa toilette et à ses bijoux se contente de regarder et de s'assurer dans une glace « *du scintillement de ses yeux.* »⁶²

Cela montre que le regard est la fenêtre de l'âme, il se substitue à l'expression langagière, à l'expression douloureuse du corps, à la beauté des toilettes et des bijoux, le regard est véritablement le réceptacle des autres sens.

⁵⁹ *Du côté de chez Swann*, p.172.

⁶⁰ Qui est une célèbre actrice de l'époque et que le narrateur a longtemps admirée notamment dans son rôle de Phèdre. Le personnage exalté de la Berma apparaît au départ dans *Du côté de chez Swann* où elle était une vulgaire actrice de théâtre pour enfin figurer sous un autre visage dans *Le Temps Retrouvé*, où elle arrive à gravir les échelons de la mondanité et du chic parisien post-Guerre.

⁶¹ *Sodome et Gomorrhe*, p. 130.

⁶² *Idem.*

1.3. Le regard et la lanterne magique

Les personnages de *La recherche* possèdent souvent des postures, des angles de visions desquels ils s'installent pour rendre compte d'un fait, d'un paysage, d'un personnage, d'un meuble, d'une fleur ou d'une fille. L'auteur parle de lunettes, des monocles, microscopes et télescope, lanterne magique, kaléidoscope, verres grossissants, etc. qui s'ajoutent à tout un arsenal d'appareils moins personnels mais aux effets non moins puissants. Mais toute cette optique, chez Proust, fonctionne d'une manière particulière et assez *subjective*. En effet, tous les dispositifs énumérés sont pensés en fonction, non de ce qu'ils permettent de voir, mais en fonction du regard qu'ils révèlent. Ce que l'appareillage donne à voir, ce ne sont donc pas des objets, dénudés de tout rapport avec le regard qui les perçoit à la manière de Balzac ou d'un auteur réaliste.

La lanterne magique surpasse l'œil naturel en reflétant des images nouvelles et neuves. On la retrouve au début dans *Le côté de chez Swann* puis dans le reste de l'œuvre. Au début du récit la lanterne magique était un moyen que la famille avait trouvé pour distraire le narrateur-enfant dans la solitude des nuits loin de sa maman.

On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe,[...] elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané.⁶³

Cette lanterne était magique car elle reflétait pour le narrateur sur les murs nus de sa chambre, des images inhabituelles, toutes colorées. La symbolique de cette lanterne est très importante dans l'œuvre car elle cristallise le rôle de la perception dans l'univers proustien. En effet, en reflétant d'autres images, le narrateur crée un autre monde. Détruisant la platitude du monde quotidien en l'agrémentant d'autres couleurs, et formes qui le rendrait plus attrayant à l'œil. Rappelons à cet effet ce que confirme Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*.

⁶³Du côté de chez Swann, p.18.

Le changement figural de la chambre était tellement brusque et sec que l'effet recherché par la famille se transforme en une terreur créant une angoisse malade des nouveaux endroits et des nouvelles chambres chez le petit narrateur dans les premiers tomes et que nous analyserons dans le chapitre inhérent à l'habitude.

Mais ma tristesse n'en était qu'accrue, parce que rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m'était devenue supportable. Maintenant je ne la reconnaissais plus et j'y étais inquiet, comme dans une chambre d'hôtel ou de « chalet », où je fusse arrivé pour la première fois en descendant de chemin de fer.⁶⁴

La lanterne magique est non seulement un moyen d'optique mais au travers d'elle, le narrateur crée un autre monde que celui qui s'offre à sa perception. Elle est à rapprocher aussi du verre grossissant qui lui faisait voir avec tant de relief et dans le plus grand détail tout ce qu'il y avait d'agréable et de beau.

Le personnage de Brichot qui est un médecin possède également des lunettes qui ne rappellent pas moins les appareils optiques chez Proust. En effet, le médecin Brichot, remontait toujours ses vieilles lunettes puis *il lui a fallu des lunettes nouvelles, puissantes et compliquées comme des instruments astronomiques,⁶⁵* pour mieux voir le monde, le voir en grand. Les lunettes corrigent la vue certes mais à partir de cette nouvelle acquisition, le médecin fière de lui-même, ausculte ses patients avec plus de professionnalisme et d'assurance. Comme si la médecine dépendait de l'exactitude du regard. Pour Brichot, ausculter et scruter deviennent des activités similaires.

Dans la vision du monde par les autres, comme nous venons de le voir pour le stéréoscope, la duchesse de Guermantes croit fermement aux goûts supérieurs de Swann sur tous les sujets. Elle s'obstinera à refuser de voyager sans Swann, qui joue ainsi, non seulement pour la duchesse de Guermantes mais aussi pour le narrateur, le rôle d'initiateur. En effet, Swann lui a fait découvrir Balbec⁶⁶, il lui a aussi parlé de Venise qu'il visitera bien après la mort d'Albertine. Pour la duchesse aussi, Swann était l'ami artiste, celui qui montre, dévoile, c'est comme si les autres voient à travers ses

⁶⁴ *Ibidem.*, p. 19.

⁶⁵ *La Prisonnière*, p.187.

⁶⁶ Le narrateur est envoyé à Balbec sur les recommandations de Swann qui lui a parlé, le premier, des églises persanes, puis des bains de mer bénéfiques pour sa santé.

yeux. La duchesse désire visiter l'Italie et la Sicile mais avec les yeux de Swann. Elle a expressément envié à la fin *Du côté de Guermantes*, Mme Montmorency :

*qu'avec vous on voyait des choses qu'on ne verrait jamais sans ça, dont personne n'a jamais parlé, que vous lui avez montré des choses inouïes, et même, dans les choses connues, qu'elle a pu comprendre des détails devant qui, sans vous, elle aurait passé vingt fois sans jamais les remarquer.*⁶⁷

Swann pouvait faire voir aux autres ce qu'ils n'ont pas vu ou même ce qu'ils voient sans pouvoir le regarder ou l'admirer. Il a l'art de faire voir dans *les choses connues des détails* que la duchesse sans son aide (ce qui équivaut à : *sans ses regards*) qu'elle n'aurait même pas aperçus.

1.4. Le regard : un espace d'accouplement

Plus qu'un organe de perception, le regard devient également un espace, pour exprimer l'attachement de deux êtres. Les yeux par lesquels passe la vie intérieure, deviennent des loges, des espaces ambivalents où se jouent alternativement l'interdit et la chaleur d'un foyer accueillant. Espace interdit car il s'agit souvent chez Proust d'une union honteuse, traquée et dissimulée qui rassemble deux êtres de même sexe. Albertine, Charlus, puis à la fin Saint-Loup vivent dans la duplicité et le mensonge.

1.4.1. Le regard libertin d'Albertine

Le regard comme espace se transforme chez Albertine, non seulement en espace de communication régi par un langage difficile à décoder pour toute personne externe aux sujets, mais il devient aussi un espace où se réalise une relation qui préfigure une véritable union charnelle.

Albertine qui faisait partie de la bande des jeunes filles en fleurs, finit par rejoindre le narrateur à Paris. Vivant avec lui, elle finit par se soumettre à ses caprices et exigences draconiennes. Soupçonneux et continuellement jaloux, il entame ses investigations lorsque Albertine était avec lui et qu'il surprenait des jeunes filles en train de la regarder.

⁶⁷*Le côté de Guermantes*, p. 575.

Un autre incident fixa davantage encore mes préoccupations du côté de Gomorrhe. J'avais vu sur la plage une belle jeune femme élancée et pâle de laquelle les yeux, autour de leur centre, disposaient des rayons si géométriquement lumineux qu'on pensait, devant son regard, à quelque constellation.

Le regard apparaît comme un attachement, un sens qui se sert d'un autre organe.

A la suite de soupçons, Albertine est souvent surveillée par le narrateur. Il l'accusait à plusieurs reprises d'infidélité. Lorsque les deux amoureux traversent les rues, le narrateur préfère le regard qu'elle promène sur les autres que lorsqu'elle est l'objet du regard. Ainsi en regardant, le narrateur pouvait intervenir sur son regard, bloquer sa vue, fermer ses yeux. Extrêmement jaloux, il la maintenait dans un avilissement et un assujettissement qui font d'elle une prisonnière. En revanche, lorsqu'Albertine devient objet de la perception, le sujet se trouve désarmé, dépourvu de pouvoir et de pouvoir-faire. En effet, en supportant le regard des autres jeunes filles, il ne pouvait pas intervenir, comme il ne pouvait pas empêcher Albertine d'être regardée. Convertissant l'acte de voir en liberté, Albertine pouvait accéder à une liberté quand elle se trouve sujet de perception, mais prisonnière quand elle devient objet de perception des autres.

Dans la dynamique du regard, Albertine est à la fois une source de perception, c'est elle qui regarde les jeunes filles qui passent, puis devient cible de la perception car elle est regardée par d'autres jeunes filles. Pour le sujet narrateur, dans le premier cas où elle est source, Albertine, regarde de ce « *regard damné de la gomorrhéenne* » était préférable au narrateur car Albertine est modelable. Elle devient un objet en sa possession, un être-objet entre ses mains et donc il a le plein pouvoir sur elle. Il peut l'empêcher de regarder, mais ce qui le désole et le met dans une grande douleur, c'est bien lorsque celle-ci devient la cible. En effet, elle laisse errer ainsi un regard atone. Pour lui, il n'y a rien à faire pour éviter le *regard-toucher* des autres : « *ce regard qui emporte l'âme* », dès qu'elle est regardée, elle est possédée par l'autre, par la source du regard.

Dans ce dernier cas, au contraire, son regard étroit et velouté se fixait, se collait sur la passante, si adhérent, si corrosif, qu'il semblait qu'en se retirant il aurait dû emporter la peau. Mais en ce moment ce regard- là, qui

du moins lui donnait quelque chose de sérieux, jusqu'à la faire paraître souffrante, m'avait semblé doux auprès du regard atone et heureux qu'elle avait près des deux jeunes filles, et j'aurais préféré la sombre expression du désir, qu'elle ressentait peut-être quelquefois, à la riante expression causée par le désir qu'elle inspirait.⁶⁸ (C'est nous qui soulignons)

Le regard atone, c'est-à-dire, qui ne dit rien, mais qui dit tout à la fois. Il est arrivé jusqu'à préférer que ce soit elle qui regarde. L'incertitude est une des armes de la jalousie qui foment le doute, l'incertitude, l'inexactitude. Pour le narrateur, Albertine dut t-elle être à côté de lui, est peut-être en train de « *s'accoupler visuellement* » avec une jeune fille de passage. L'incertitude se transforme dans l'imaginaire du jaloux en certitude, la conviction intermittente d'une trahison-fidélité, le pousse à la cloitrer chez lui, à la faire surveiller. Cependant, il se rend compte dans son désespoir que même à côté de lui, il ne pouvait la surveiller, même en lui fermant et bandant peut-être les yeux, elle continue d'inspirer le désir pour d'autres gomorrhéennes :

Albertine pouvait me nier ses trahisons particulières, par des mots qui lui échappaient, plus forts que les déclarations contraires. Par ces regards seuls, elle avait fait l'aveu de ce qu'elle eut voulu cacher, bien plus que des faits particuliers.⁶⁹

Albertine regardait avec intensité mais très rapidement, « *mais je n'étais trop tourmenté ni par l'intensité de cette contemplation[...]*. » On ne parle plus de regards, mais de contemplation qui veut signifier regard prolongé avec admiration. Contempler c'est regarder avec plaisir ce qui aurait donné dans l'interprétation du narrateur : regarder avec plaisir ou regarder pour désirer.⁷⁰

Elle regarde les jeunes filles, d'un *regard velouté* qui *se fixait*, se collait perdant son pouvoir de voir, l'organe de vue pour épouser celui du regard-toucher. Son regard se fixait, se collait *sur* « *la passante, si adhérent, si corrosif,* » il devient plus qu'un regard-toucher mais un regard-griffe, « *qu'il semblait qu'en se retirant, il aurait dû emporter la peau.* » Le regard se transforme en un attachement, un sens qui se sert d'un autre organe.

⁶⁸ *La Prisonnière*, p.140.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *La Prisonnière*, p. 159.

Ainsi, porter ses regards du côté de Gomorrhe montre les soupçons que nourrissait le narrateur quant aux mœurs douteuses de sa bien-aimée. Elle serait donc une gomorrhéenne. Le titre du volume publié du vivant de l'auteur, a pour titre l'histoire biblique des deux villes damnées et détruites par Dieu.

Le sujet constate avec regret que « *La Gomorrhe moderne est un puzzle fait de morceaux qui viennent de là où on s'attendait le moins.* »⁷¹ Pour le sujet, les deux villes tentent de reconstituer la ville disparue à travers les temps et les lieux, de rassembler les membres dispersés dans le monde. Rappelons que les deux villes dans la Genèse⁷² ont été détruites par le feu et le soufre. Ce dernier devient le moyen foudroyant qu'utilise encore la ville disparue aujourd'hui pour embraser ses membres et pour réunir la diaspora gomorrhéenne.

Dans un casino, le sujet remarque deux jeunes filles inconnues l'une de l'autre, mais qui ont pu par le regard se comprendre, se déclarer leur flamme.

*Souvent quand dans la salle du casino, deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre. Disons en passant que c'est à l'aide de telles matérialisation, fussent elles impondérables, par ce signes astraux enflammant toute une partie de l'atmosphère que Gomorrhe dispersée, tend, dans chaque ville, dans chaque village, à rejoindre ses membres séparés, à reformer la cité biblique tandis que partout, les mêmes efforts sont poursuivis[...] par les exilés de Sodome.*⁷³

Dans cet incident gomorrhéen se joue une scène basée sur le regard, le regard enflammé de Sodome. Insistant sur « *les regards allumés, enflammés, cette figure de feux alternés* », sont un signe d'appel et de sollicitation pour un rendez-vous. Les regards enflammés sont comme des signaux, des signalisations qui servent à indiquer la halte accueillante et douce d'un havre que les gomorrhéens ont désespérément attendu après une tempête de désirs inassouvis.

⁷¹Sodome et Gomorrhe, p. 81.

⁷² Premier livre dans la Bible qui relate le commencement de la Création. Dans ce livre on lit l'histoire de Sodome et Gomorrhe sous la domination du péché, de la perversion des mœurs, et particulièrement où l'homosexualité était répandue. Après plusieurs avertissements divins par la bouche de son prophète Lot, Dieu fit tomber une pluie de soufre et de feu qui ont dévasté et détruit la ville.

⁷³Sodome et Gomorrhe, p. 246.

En effet, les invertis se reconnaissent avant tout au regard ; le vécu de l'homosexuel et ses désirs sont exprimés par le regard. Le regard furtif, qui se transforme en un regard languissant qui supplie, celui d'un homme ou d'une femmes sous le fouet du désir. Il le dit, d'ailleurs, si bien que « *ses yeux, plus nobles que le reste du visage, ne devaient rayonner que d'appétit et de désir.* »⁷⁴

*Dans quelque ville que ce fût, elle n'avait pas besoin de chercher, car le mal n'était pas en Albertine seule, mais en d'autres pour qui toute occasion de plaisir est bonne. Un regard de l'une, aussitôt compris de l'autre, rapproche les deux affamées. Et il est facile à une femme adroite d'avoir l'air de ne pas voir, puis cinq minutes après d'aller vers la personne qui a compris et l'a attendue dans une rue de traverse, et, en deux mots, de donner un rendez-vous. Qui saura jamais ? Et il était si simple à Albertine de me dire, afin que cela continuât, qu'elle désirait revoir tel environ de Paris qui lui avait plu.*⁷⁵

Ce qui prouve que le regard est un moyen de communication qui fonctionne comme une secte, une loge qui rassemble ses adeptes grâce à des codes secrets connus seulement d'eux.

Or, le lendemain, cette jeune femme étant placée très loin de nous au Casino, je vis qu'elle ne cessait de poser sur Albertine les feux alternés et tournants de ses regards. On eût dit qu'elle lui faisait des signes comme à l'aide d'un phare. Je souffrais que mon amie vît qu'on faisait si attention à elle, je craignais que ces regards incessamment allumés n'eussent la signification conventionnelle d'un rendez-vous d'amour pour le lendemain[...].

La jeune femme aux yeux rayonnants avait pu venir une autre année à Balbec. C'était peut-être parce qu'Albertine avait déjà cédé à ses désirs ou à ceux d'une amie que celle-ci se permettait de lui adresser ces brillants signaux. Ils faisaient alors plus que réclamer quelque chose pour le présent, ils s'autorisaient pour cela des bonnes heures du passé. Ce rendez-vous, en ce cas, ne devait pas être le premier, mais la suite de parties faites ensemble d'autres années. Et, en effet, les regards ne disaient pas : « Veux-tu ? » Dès que la jeune femme avait aperçu Albertine, elle avait tourné tout à fait la tête et fait luire vers elle des regards chargés de mémoire, comme si elle avait eu peur⁷⁶

« *Les regards ne disaient pas veux-tu* » ce qui prouve qu'il y a un langage entre la jeune fille et Albertine qui attendait et lui jetait des regards/appels. Les yeux s'étoilèrent

⁷⁴ Sodome et Gomorrhe, p. 245.

⁷⁵ Ibidem, p. 16.

⁷⁶ Sodome et Gomorrhe, p. 245.

entre les homosexuels, comme un code entre eux, un code visuel qui est teinté d'un appel, une invitation à une union interdite.

Puis, Albertine jouait à ce jeu où elle donne l'impression de ne pas reconnaître l'autre. « *Une fois, je vis l'inconnue qu'Albertine avait eu l'air de ne pas reconnaître.* »⁷⁷ Comme la première rencontre entre Charlus et Morel à la gare avant d'aller dîner chez Mme Verdurin dans *Sodome et Gomorrhe*. Les deux personnes qui ne semblent pas se connaître, qui ont engagé une discussion comme s'ils se sont connus depuis longtemps, « *j'eus un éclair et je compris que j'avais été naïf. M. de Charlus ne connaissait pas le moins du monde Morel, ni Morel M. de Charlus.* »⁷⁸ Attestant ainsi de l'existence d'une loi générale régissant la vie secrète des invertis.

Comme au *Temps Retrouvé*, Le narrateur s'interroge ainsi à propos d'Albertine, dont il ne saura jamais précisément ce qu'elle pense de lui: « *Du sein de quel univers me distinguait-elle? Il m'eût été aussi difficile de le dire que, lorsque certaines particularités nous apparaissent grâce au télescope, dans un astre voisin, il est malaisé de conclure d'elles que des humains y habitent, qu'ils nous voient, et quelles idées cette vue a pu éveiller en eux..* » Cet appareillage optique, chez Proust, n'a de sens que s'il sert à retourner le regard sur lui-même. Tous les instruments sont plus ou moins faux s'ils ne sont dirigés que vers l'extérieur, puisqu'ils ne servent pas tant à voir qu'à faire voir la vision dans sa qualité ou sa médiocrité.

Ainsi, le soir de leur rupture feinte, il lui demande « *seulement de la regarder. Puis, elle dit que je verrai plus cette chambre, ces livres* »⁷⁹. Le regard se présente comme le moyen le plus sûr pour emmagasiner.⁸⁰

Dans la démarche de l'homosexuel, s'oppose une multitude d'obstacles, qu'ils soient moraux, religieux, socio-culturels⁸¹ ou autres, empêchant la conjonction des amants. Ils les contraignent à dissimuler leurs sentiments. L'invertit feint et finit par prendre

⁷⁷ *Sodome et Gomorrhe*, p. 246.

⁷⁸ *Idem*,

⁷⁹ *Albertine disparue*, p. 90.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁸¹ Charlus était surveillé par le préfet de Paris.

toutes les fonctions de l'homme social, endosse l'habit du mari, pense à faire ou à adopter des enfants empêchant leur vie d'en paraître, ainsi, ils vivent la duplicité et le mensonge, vivant une chose et laissant apparaître une autre.⁸²

Si pour Albertine, l'union ne s'est presque pas réalisée en dehors de l'espace visuel du moins de son vivant, car épiée, surveillée par son partenaire, nous verrons que pour Charlus le contact visuel aboutit à une véritable union charnelle.

1.4.2. Le regard féminin de Charlus

L'homosexualité est découverte pour la première fois dans le récit du narrateur dans la cour des Guermantes entre le giletier et l'énigmatique personnage de Charlus.

Charlus est le frère du duc de Guermantes, homme de lettres et de science, si distingué dans la société parisienne et descendant des grands Seigneurs de Combray. La découverte des goûts douteux du baron choque le narrateur encore jeune. Ce qui est intéressant dans l'analyse de l'inversion de Charlus et d'Albertine est leur capacité à s'unir avec d'autres de leur espèce par le seul regard.

Charlus traverse la cour de l'hôtel des Guermantes au moment où le narrateur était descendu. Mais profitant de cet instant, il se cache pour ne pas être vu par le baron. L'observation de Charlus le montre moins austère, et moins dur que dans les autres jours :

À ce moment, où il ne se croyait regardé par personne, les paupières baissées contre le soleil, M. de Charlus avait relâché dans son visage cette tension, amorti cette vitalité factice, qu'entretenaient chez lui l'animation de la causerie et la force de la volonté.⁸³

Il souligne que la bonté, la bonhomie qui s'affichaient sur le visage du baron peut se transformer en méchanceté *s'il avait pu se savoir regardé.*

Une beauté qui ressemblait plus à une femme. C'est comme si chez Charlus, le naturel, l'efféminé devait se cacher pour revêtir la méchanceté, l'orgueil et la virilité la plus dure. Ce « *à quoi il me faisait penser tout d'un coup, tant il en avait passagèrement les*

⁸² *Albertine disparue*, p. 531.

⁸³ *Sodome et Gomorrhe*, p. 4.

traits, l'expression, le sourire, c'était à une femme.»⁸⁴ Nous rappelons que le comportement de Charlus, sa dureté lors de la visite du narrateur dans son hôtel où il n'arrêtait pas de prendre le monde au dessous de ses « *augustes orteils.* »

La rencontre de Charlus et Jupien dans la cour se déploie très naturellement. Elle est semblable à celle d'un homme avec une femme qui sont attirés par le plaisir. Leur rencontre est suivie d'un prélude visuel : Jupien qui travaillait dans une petite boutique qui dépendait de l'hôtel ne connaissait pas du tout le baron. Mais dès qu'ils s'aperçurent mutuellement, en fait, dès que Charlus se rendit compte de la présence de Jupien, il se produisit, contre l'attente du narrateur, une chose étonnante encore ; l'attitude de Charlus ayant changé et celle de Jupien se mettait en harmonie avec elle comme *l'insecte traversant des distances incroyables arrive à la fleur même où celle-ci se dispose à le recevoir* se mettant ainsi dans une union orchestrée, dans une majestueuse harmonie, les deux hommes se tournaient et se sont mis en *parfaite symétrie*⁸⁵. Mais, chose plus étonnante encore, l'attitude de M. de Charlus ayant changé, celle de Jupien se mit aussitôt, comme selon les lois d'un art secret, en harmonie avec elle.

Le baron, qui cherchait maintenant à dissimuler l'impression qu'il avait ressentie, mais qui, malgré son indifférence affectée, allait, venait, regardait dans le vague de la façon qu'il pensait mettre le plus en valeur la beauté de ses prunelles, prenait un air fat, négligent, ridicule. Or Jupien, perdant aussitôt l'air humble et bon – en symétrie parfaite avec le baron –⁸⁶

Jupien à la vue du baron commençait à redresser la tête et donnait à sa taille un port avantageux, posait son poing sur la hanche, prenait des poses avec la coquetterie. *on n'arrive spontanément à cette perfection que quand on rencontre à l'étranger un compatriote, avec lequel alors l'entente se fait d'elle-même, le truchement étant identique, et sans qu'on se soit pourtant jamais vu.*⁸⁷ Or M. de Charlus avait beau

prendre un air détaché, baisser distraitemment les paupières, par moments il les relevait et jetait alors sur Jupien un regard attentif. Mais, chaque fois que M. de Charlus regardait Jupien, il *s'arrangeait pour que son regard fût accompagné d'une parole, ce qui le rendait infiniment dissemblable des*

⁸⁴ *Sodome et Gomorrhe*, p. 4

⁸⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁸⁶ *Sodome et Gomorrhe*, p. 8.

⁸⁷ *Idem*.

regards habituellement dirigés sur une personne qu'on connaît ou qu'on ne connaît pas ; il regardait Jupien avec la fixité particulière de quelqu'un... Mais justement la beauté des regards de M. de Charlus et de Jupien venait, au contraire, de ce que..., ces regards ne semblaient pas avoir pour but de conduire à quelque chose.. Dans les yeux de l'un et de l'autre, c'était le ciel, non pas de Zurich, mais de quelque cité orientale dont je n'avais pas encore deviné le nom, qui venait de se lever.⁸⁸

Cette union naissante était conçue par le regard. Seul le regard unissait, à ce stade du récit, le baron au giletier. *Quel que fût le point qui pût retenir M. de Charlus et le giletier, leur accord semblait conclu et ces inutiles regards n'être que des préludes rituels.⁸⁹*

Le narrateur qui observait de sa cachette ce manège amoureux, découvre l'inversion des deux hommes, commence à voir clair comme dit l'expression, comme si cette scène fait jouer sur une réalité obscure dans la personne du baron, cette scène était une révélation cristallisée par l'activité perceptive des deux qui finissent par une vraie union charnelle. Arrive à comprendre enfin pourquoi il avait vu des caractéristiques féminines chez le baron. Une des esquisses du roman reprend une variante du récit où le narrateur découvre que le baron se comportait comme une femme car naturellement il en était une. *« De plus je comprenais maintenant pourquoi tout à l'heure, quand je l'avais vu sortir..., j'avais pu trouver que M. de Charlus avait l'air d'une femme : c'en était une ! »*

Ailleurs il parle d'une erreur de la nature qui avait mis la personne de Charlus *« dans le corps d'une femme. »*⁹⁰ Au niveau psychologique, l'homosexuel, ressemble paradoxalement à un homme assimilé ou pétri d'une nature féminine. On se rappelle le dandinement de Charlus, la taille qu'il tournait comme une femme.

Quelques années plus tard Charlus fait la connaissance d'un jeune violoniste qu'il rencontre à une station de train. Dans la même dynamique, Charlus reconnaît Morel de loin, et arrive grâce uniquement au regard, à conclure des goûts du violoniste sans l'avoir jamais vu.

⁸⁸ *Sodome et Gomorrhe*, p. 8.

⁸⁹ *Ibidem*, p.15.

⁹⁰ *La Prisonnière*, p.300.

Le vice (on parle ainsi pour la commodité du langage), le vice de chacun l'accompagne à la façon de ce génie qui était invisible pour les hommes tant qu'ils ignoraient sa présence... Ulysse lui-même ne reconnaissait pas d'abord Athéné. Mais les dieux sont immédiatement perceptibles aux dieux, le semblable aussi vite au semblable...C'est la raison qui ouvre les yeux ; une erreur dissipée nous donne un sens de plus.⁹¹

Pour le sujet Proustien, les invertis se reconnaissent naturellement au regard. C'est au regard que Charlus et Morel, après avoir été séparés et brouillés, se sont réconciliés.« *Avec des regards conventionnellement tristes et langoureusement démodés, avec un air, jugé sans doute irrésistible, de vouloir embrasser le baron et d'avoir envie de pleurer.* »⁹²

La découverte homosexuelle de Saint-Loup à la fin du *Temps Retrouvé*⁹³ en est un bon exemple. En effet, Saint-Loup commençait à entretenir des relations dans la plus totale duplicité. Il mentait tout le temps, pour sa femme. Ses mensonges étaient tissés pour corriger et compenser les blessures qu'il lui infligeait.

L'homosexualité de Charlus ne s'est pas atténuée par le temps ou par l'âge. Il continue à charmer par le regard. A regarder les jeunes soldats comme une vieille femme regarderait ses enfants. Pendant la guerre, Charlus s'est livré à la recherche des plaisirs mondains ; son orgueil, ses caprices qui le caractérisaient au début du récit, se sont changé facilement en passions pour des hommes de dernier ordre et de la pire espèce. En effet dans *Le Temps Retrouvé*, le narrateur rencontre Charlus dans les ruelles sombres de Paris pendant la guerre. Ils commençaient à parler lorsque le ciel s'éclaira par des obus et un bombardement. Ces éclairs causés par la lumière des feux et les obus éparpillés figurent la pluie de feu de Sodome. Charlus lève les yeux vers le ciel que traversent les feux et constate que Paris ressemble à Sodome. La ville de Sodome dont il pense lui-même faire partie. Un soir ayant succédé à des soirées de bombardement, Charlus n'hésite pas à se reconnaître comme un habitant de Sodome.« *C'est dans le même sentiment que, chaque fois qu'il arrivait, il disait à Jupien : Il n'y aura pas d'alerte ce soir au moins, car je me vois d'ici calciné par ce feu du ciel*

⁹¹ *La Prisonnière*, p.15.

⁹² *Albertine disparue*, p.454.

⁹³ *Ibidem*, p.532.

comme un habitant de Sodome. »⁹⁴ Dans l'obscurité il était comme certains aveugles, où le toucher supplée à la vue, le toucher est le sens qui vient lorsque nous perdons la vue. Plus que l'ouïe, nous n'avons qu'à imaginer comment on titube, on tend les bras pour chercher quelqu'un, les mains nous guident lorsque les yeux ne peuvent le faire.⁹⁵

La fin de la vie de Charlus est marquée par une atteinte d'apoplexie qui l'avait paralysé. Symboliquement la paralysie s'est logée dans la vue. En effet il perdit la vue pendant plusieurs mois. Une cécité très symbolique chez un homme qui n'a vécu que par ses yeux. Dans sa période de cécité il continuait à demander à Jupien qui était à côté de lui, à lui décrire ce qui se trouvait autour de lui, à vouloir s'informer en usant des yeux de Jupien comme de ses propres yeux. Son vice ne s'est pas arrêté avec ses yeux mais commence une vie guidée non par la vue mais suppléée par l'ouïe.

1.5. L'amour et le regard

André était l'amie intime d'Albertine. Elle était la matérialisation devant le narrateur de ce qu'elle portait dans sa rêverie amoureuse. Elle était la préférée d'Albertine car le narrateur commençait non pas à chercher ce qu'elle a fait, avec qui elle était liée, mais maintenant ses investigations touchaient l'intérieur d'Albertine, c'est-à-dire, ce qu'elle avait trouvé chez ces personnes, ce qu'elle avait comme bonheur, ce qu'elle recherchait chez les femmes..⁹⁶

Lorsqu'André avait nié le penchant homosexuel d'Albertine, le narrateur convaincu du contraire, se met à imaginer Andrée avec les yeux d'Albertine. Lorsqu'elle était devant lui « *et après avoir si souvent cherché à me les imaginer[...] j'avais cru un instant la voir en contemplant Andrée. Je crus surprendre leur présence autrement que par les yeux, je crus les entendre.* »⁹⁷ Pour cela, se figurer à travers les yeux d'Andrée, la vie passée

⁹⁴ *Albertine disparue*, p.126.

⁹⁵ *Le Temps retrouvé*, p.116.

⁹⁶ *Sodome et Gomorrhe*, pp.126-127.

⁹⁷ *Ibidem*, p.131.

d'Albertine finit par le guérir de son chagrin après sa mort. « *Petit à petit mon amour finissait et semblait rendre possible pour moi de nouvelles amours.* ».⁹⁸

Lorsque l'amour arrive à tourmenter l'amoureux, la construction des sensations s'interpose entre le visage de la femme et les yeux de l'amant. Il existe ainsi pour le sujet un point douloureux qui fait qu'à un certain point, l'amant rencontre son plaisir et ses yeux se délectent du visage de la bien-aimée. Dans la dynamique visuelle, non seulement les yeux retrouvent un charme, un attrait particulier mais arrivent à créer un charme, c'est pour cela que parfois nous ne comprenons pas l'attachement ou la douleur des hommes ou des femmes envers des partenaires qui ne paraissent pas à nos yeux d'une grande beauté. *Son œil est si loin du point où sa lumière cadencée nous le fait apercevoir dans le ciel.*⁹⁹

Ce n'est pas seulement parce que l'amour est individuel, ni parce que, quand nous ne le ressentons pas, le trouver évitable et philosopher sur la folie des autres nous est naturel. Non, c'est que, quand il est arrivé au degré où il cause de tels maux, la construction des sensations interposées entre le visage de la femme et les yeux de l'amant – l'énorme œuf douloureux qui l'engaine et le dissimule[...]– est déjà poussée assez loin pour que le point où s'arrêtent les regards de l'amant, point où il rencontre son plaisir et ses souffrances, soit aussi loin du point où les autres le voient [...] Et de plus, pendant ce temps, sous la chrysalide de douleurs et de tendresses qui rend invisibles à l'amant les pires métamorphoses de l'être aimé, le visage a eu le temps de vieillir et de changer.¹⁰⁰ (c'est nous qui soulignons.)

Ainsi, l'amour va plus loin que ce que les autres voient, le visage de la femme ne signifie jamais une beauté en soi mais bien plus que cela. Parfois le regard de l'amant trouve de la beauté là où il n'y en a pas forcément pour d'autres yeux. L'énorme œuf qui obstrue la perception de l'amoureux, qui dissimule, « *De sorte que si le visage que l'amant a vu la première fois est fort loin de celui qu'il voit depuis qu'il aime et souffre, il est, en sens inverse, tout aussi loin de celui que peut voir maintenant le spectateur indifférent.* »¹⁰¹

⁹⁸ *Sodome et Gomorrhe* p.135.

⁹⁹ *Albertine disparue*, p.22.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ *Albertine disparue*, p.22.

Conséquemment, l'amoureux regarde la personne aimée à travers l'écran embellissant de l'amour. D'ailleurs, pour le narrateur, Rachel est réduite à l'optique qu'il a d'elle : une simple fille de joie alors qu'elle a causé des tourments à Saint-Loup. Odette n'était pas ce qu'elle est pour Swann, qui l'adorait alors qu'elle était pour le narrateur une simple dame en rose qu'il rencontrait chez son oncle. L'amour déforme la perception. Un visage peint par un peintre de la femme qu'il aime ne ressemble pas souvent dans la réalité à la même femme.¹⁰² Ainsi, nous avons sur le tableau des yeux qu'on n'a jamais vu, un nez qu'on n'a jamais soupçonné. C'est pour cela que le narrateur tente de rajouter au visage de Rachel tout ce que Saint-Loup « *lui a rajouté de lui-même* »¹⁰³. Et ainsi tente de se rappeler ce que peut représenter Albertine, c'est-à-dire, réduite à elle-même, ou plutôt telle qu'elle pouvait apparaître à Saint-Loup.

Et lorsqu'il était devant Andrée, venue après la mort d'Albertine, il essayait de se substituer à ses regards, essayait de voir par ses yeux. Pour lui, voir Andrée qui est l'incarnation du désir d'Albertine, était comme exhumer sa personne, ses désirs et ses yeux. Elle était le désir d'Albertine comme était le désir de voir Venise. « *Un regard qui ménageait entre elle et moi une entrée secrète* ». Ainsi pour lui rien ne peut se savoir que ce que nos sens nous donnent, et, « *je n'avais pas besoin d'avoir l'air de savoir, de faire parler Albertine. Je savais* » dit-il. La vérité était venue à lui sans avoir besoin d'aveu d'Albertine quant à la nature de M^{lle} Vinteuil¹⁰⁴.

Il est à constater que l'amour qui se manifeste chez lui par le regard, a fini par façonner un côté de sa personnalité. A chaque amour que ce soit pour Albertine, pour Gilberte et pour la duchesse de Guermantes, il se trouve changé par chacune d'elle.

La femme devient comme un mythe initiateur. L'initiation est un élément qui permet le passage d'un état à un autre, d'un stade de la vie à un autre, d'un mode de vie à un autre. Elle est à l'origine d'un ensemble de transformations qui introduisent le néophyte dans une nouvelle communauté humaine, dans un autre monde de

¹⁰² *Albertine disparue*, p.25.

¹⁰³ *Ibidem*, p.24.

¹⁰⁴ Mademoiselle Vinteuil est la fille du musicien Vinteuil. Celle qui se rapporte à la scène de Montjouvain dans le premier tome.

valeur¹⁰⁵, « en vue d'une mission ou d'une existence plus parfaite. »¹⁰⁶ Toute initiation s'exécute à l'aide de rites qui sous-tendent l'expérience vécue par l'homme enclin aux croyances. Chez le narrateur nous le rapprochons d'un rite qui s'exécute par le regard. Celui-ci se trouve dans le monde magique, et par le moyen du rituel « il donne à la vie de l'initié une nouvelle dimension. »¹⁰⁷

Chaque femme que le narrateur a aimé, a formé un côté de lui, l'a initié à un domaine qui a fini par déterminer ses goûts artistiques : sa grand mère était la première à lui avoir ouvert la voie de la littérature ; Gilberte lui a fait aimer les cathédrales car son père l'avait initiée à la peinture et à l'amour des antiquités ; Albertine avait cultivé chez lui la mer, la musique bien qu'elle soit médiocre dans ces domaines, mais le temps passé avec elle était celui où il lui avait le plus parlé des lettres, d'écrivains, de musique et de peinture impressionniste. M^{me} de Guermantes l'avait poussé à aimer le monde et l'a introduit dans les plus grands salons de Paris. Ainsi, l'amour de chacune de ces femmes a formé en lui l'homme du monde qu'il était devenu à la fin du *Temps retrouvé*.

Or, ces femmes l'ont ébloui d'abord par le regard ; pour lui l'attrait qu'exerce une femme se fait par le regard. Ainsi, les premiers regards étaient d'abord, à plusieurs aspects proches ou semblables aux yeux de Gilberte, il y a même comme une incarnation des regards de Gilberte dans ceux d'Albertine. Les deux femmes bien que très différentes dans le corps (Gilberte était élancé et rousse, Albertine était ronde et brune) mais elles ont exercé sur lui le même charme car elles avaient le même regard, la même arme.

*Les premiers regards d'Albertine qui m'avaient fait rêver n'étaient pas absolument différents des premiers regards de Gilberte. Je pouvais presque croire que l'obscurité personnelle, la sensualité, la nature volontaire et rusée de Gilberte étaient revenues me tenter, incarnées cette fois dans le corps d'Albertine, tout autre et non pourtant sans analogies*¹⁰⁸

¹⁰⁵ Julien Ries, « Rites d'initiation », in *Dictionnaire des religions*, p. 957.

¹⁰⁶ Joël Thomas, « Mircea Eliade », in *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, ellipses, Paris, 1998, p. 123,

¹⁰⁷ Julien Ries, *Op. Cit.*, p. 958.

¹⁰⁸ Julien, Ries, *Op. Cit.*, p. 958.

Le regard du sujet proustien est un espace symbolique idéal où se construit une poétique intrinsèque à l'univers proustien. Ainsi la connaissance du monde, la vision eidétique dont parle Husserl ne se réalise que par le regard. *L'œil est l'organe du sens, il oriente de l'horizon vers le visage, puis vers la langue.*¹⁰⁹ Le regard est le membre vivant physique de la signification, il est le substrat organique du sens. Le texte proustien, suggère donc d'autres fonctions pour le regard, il n'est plus réduit à sa fonction d'organe de la vue, mais il est à la fois la fenêtre de l'âme, la porte de l'être. Il est l'espace où se disputent tous nos sentiments. L'œil ne s'arrête plus sur ce qu'il voit, le saisissant, le comprenant, *perçant ainsi la croûte du perceptible.*¹¹⁰

2. L'observation

Jusque-là nous avons pu conclure des différentes fonctions du regard et du voir chez le sujet proustien. A présent nous tenterons d'interroger le sujet observateur dans le texte proustien. De saisir sa capacité à intégrer l'instance perceptive qui est à chaque point du récit en position d'observation et donc qui produit un changement de point de vue. Ici la notion de point de vue n'est pas à considérer selon la terminologie de Genette mais plutôt elle se définit « *comme le point duquel toute perception devient possible.* »¹¹¹ Nous ne sommes plus dans la logique de *l'histoire* et de *la narration* mais nous nous plaçons du côté de l'observateur qui transmet un savoir à un lecteur qui tente de le suivre, de le comprendre, de saisir le monde qu'il lui représente.

2.1. L'observateur

La représentation du monde dans la littérature et sensiblement dans le texte proustien suppose un champ de perception qui, suppose un énonciateur, un énoncé et un énonciataire. Une instance qui produit un énoncé face à un énonciataire, Fontanille élabore à partir de cette triade, d'autres concepts à même d'interroger cet énonciateur qui l'a suppléé par la notion d'*observateur*. Nous parlerons alors d'actant

¹⁰⁹ Ouellet. P. Op. Cit., p. 289.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 290.

¹¹¹ Fontanilles Jacques, *Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris, 1989. P.4.

et de sujet et lorsque le sujet occupe une position dans le champ perceptif, nous parlerons de point de vue ou d'observateur et nous verrons également que cette notion d'observateur qu'il a esquissée à la fin des années quatre vingt dans son *introduction à la sémiotique de l'observateur*¹¹² et qu'il a parfait dans d'autres parutions ultérieures¹¹³, présente plusieurs observateurs. D'autres à sa suite ont également rejoint cette méthode notamment dès qu'il s'agit de discours littéraires basés sur la perception.

Pour préciser la notion d'observateur, nous ferons ici référence aux travaux de Fontanille et de Denis Bertrand¹¹⁴. Ils supposent que l'observateur occupe déjà plusieurs positions dans le texte pour rendre compte du monde qu'il observe ainsi que des dispositifs qui définissent ses parcours grâce à ce qu'ils appellent le débrayage énonciatif,

*opération énonciative par laquelle le sujet de parole projette hors de lui les catégories sémantiques du non-je, non-ici non-maintenant, installant du même coup les conditions premières de l'activité symbolique du discours*¹¹⁵

ce qui permet la distinction de quatre types d'observateurs.¹¹⁶

- Le focalisateur qui ne prend en charge aucun des rôles des acteurs du discours. Il n'est pas repérable par une marque spatio-temporelle et est strictement implicite. Le rôle du focalisateur est donc engendré par un simple débrayage actanciel. Instance purement présupposée, il est reconstituable uniquement à partir des sélections et des occultations opérées et repérées dans l'énoncé.

Le focalisateur se transforme en spectateur quand le point focal de l'observation est impliqué par l'organisation spatio-temporelle de l'énoncé. C'est le cas par exemple de la perspective au sens pictural : le mode de perspective choisi implique une position de

¹¹²Fontanille Jacques, *Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur, Op. Cit., p.4.*

¹¹³Fontanille Jacques, *Sémiotique et littérature, essais de méthode*, PUF, Paris 1999. Ainsi que, *Pratiques sémiotiques*, PUF, Paris, 2008.

¹¹⁴Bertrand Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000.

¹¹⁵*Ibidem.*, p. 100.

¹¹⁶*Ibidem.*, p. 261.

l'observateur (en haut, en bas, de face, de côté) et y ajoute une thématization dans ce cas la position de l'observateur est construite par l'énoncé spatial.

- L'assistant ; la présence de l'observateur s'installe dans le texte. Le focalisateur-spectateur devient un acteur explicite à l'intérieur de l'énoncé. Mais son rôle est alors exclusivement cognitif. Il n'a pas d'autre fonction que de construire l'espace figuratif.
- L'acteur-participant. Cette fois le débrayage est complet : il est actanciel (établissant un sujet de l'action, spatio-temporel (installé dans le lieu et le temps du récit, actoriel (c'est un personnage, souvent un des premiers rôles) thématique (sa perception a un sens et une valeur par rapport au contexte).

Le discours figuratif descriptif est désormais entièrement pris en charge et rapporté à cet acteur installé dans le récit. A son rôle cognitif s'adjoignent d'autres rôles sur la dimension pragmatique (il agit, manipule, sanctionne) cognitif (il aperçoit, examine et scrute) ou passionnelle (il redoute, soupçonne, s'émeut).

Nous remarquons ainsi qu'à partir du moment où il y a discours et représentation, il y a toujours un observateur qui en commande la disposition. Mais sa position et son statut varient : ils sont identifiables à partir de l'analyse du texte lui-même ce que nous tenterons d'exploiter à travers l'observateur proustien.¹¹⁷

2.1.1. Observateur et points de vue : Combray

Nous retrouvons une première scène d'observation dès les premières pages *Du côté de chez Swann*. L'observateur proustien se tient de loin pour mieux appréhender la vue de Combray. De loin, c'est à dire en prenant une certaine distance de la cible, Combray n'était pas seulement une ville mais tout observateur aurait vu d'abord l'église de Combray.

¹¹⁷ Denis Bertrand, *Op.Cit.*, pp.78-79.

*Combray de loin[...] vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains*¹¹⁸

Elle consistait en une église. Ce qui montre qu'à partir du chemin de fer, tout arrivant ne voyait d'abord que l'église de Combray, résumant la ville.

Dans le champ perceptif ou comme le suggère Merleau-Ponty, le sujet aperçoit en saillance non pas ce qui constitue la ville c'est à dire les maisons, mais seulement l'église de Combray. Installé de loin, l'observateur particularise sa configuration du village : l'église donne l'impression d'être comme un pasteur qui serre ses brebis contre lui. En effet, nous supposons que l'église se trouve au milieu de la ville ou du village dirions-nous enserrant autour d'elle le reste des maisons, ce qui expliquerait cette figuration pastorale.

*et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du moyen âge cernait çà et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif.*¹¹⁹

Puis de loin les maisons apparaissaient sombres, car construites en pierre noirâtres. Elles étaient assez obscures dans les souvenirs d'enfance du narrateur, « pour qu'il fallut dès que le jour commençait à tomber relever les rideaux dans « les salles »¹²⁰, cette ville rappelle ainsi à plusieurs égards l'époque médiévale « les rues portaient les noms de saintes et de seigneurs de Combray. Saint Hilaire, rue Saint Jacques, où était la maison de ma tante, Sainte Hi de garde, où donnait la grille, rue du Saint Esprit¹²¹ sur laquelle, donnait et s'ouvrait la petite porte latérale de son jardin. Ainsi toute sa ville, était si lointaine dans les souvenirs du narrateur.¹²²

Dans la théorie de l'observation, observer c'est « porter attention sur quelque chose », mais aussi surveiller ou considérer avec attention et avec application un fait. C'est

¹¹⁸ *Du côté de chez Swann*, p.47.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 48.

¹²¹ *Du côté de chez Swann*, p.48.

¹²² Le petit venait dans la maison de sa tante qui avait une fille tante Léonie qui depuis la mort de son mari, mon oncle Octave n'avait plus voulu quitter....qui était aussi la cousine de son grand-père et donc la grande tante du narrateur.

examiner avec beaucoup d'attention une situation ou un objet pour tirer une conclusion à la fin. Selon les dictionnaires, le verbe observer peut englober un certain nombre de verbes comme considérer, contempler, examiner, viser, etc. par conséquent nous mettant l'accent sur une étendue entre le sujet qui observe et l'objet à observer. Nous relevons ainsi une distanciation entre le sujet et l'objet, entre la source de la perception visuelle et la cible.

Par conséquent, pour construire le sens, l'observateur recourt à des opérations de plusieurs ordres, qu'il scrute ou intensifie son regard, le narrateur n'arrive pas forcément à la construction d'un sens ou à la démystification d'une scène ou d'une maison à décrire. L'objet ne se révèle pas.

L'observateur installé dans un champ d'observation, ou un champ de présence se confronte à des obstacles. Parmi les obstacles que nous avons relevé chez le narrateur, nous avons la distance. Mais pour contourner cet obstacle nous avons constaté que le narrateur adopte des positions, des stratégies perceptives pour pallier et atteindre la saisie de son objet.

2.1.2. Le regard inquisiteur : guet

L'observateur proustien multiplie les positions et les points de vue d'observation. Il est souvent perché, surplombant une scène. Aussi, l'articulation spatiale des scènes d'observation, de guets coordonne les optiques visuelles en offrant une figuration à l'image d'un écran mental où le lecteur peut suivre la découverte de l'objet de perception.

Ainsi dans *Du côté de chez Swann*, pour fuir ses souffrances, le petit montait sangloter tout en haut de la maison, à côté de la salle d'étude, sous les toits, dans une petite pièce. « *je montais sangloter tout en haut de la maison à côté de la salle d'études, sous les toits, dans une petite pièce sentant l'iris..* »¹²³ Cette pièce abandonnée du reste de la famille, est improvisée en abri pour le petit. Mais en analysant l'emplacement de cette pièce, sous les toits (donc sorte de grenier) nous constatons que ce qui justifie

¹²³ *Du côté de chez Swann*, p.12.

l'attachement du petit à la pièce n'est pas son isolement ou la recherche de la réclusion mais parce qu'elle permettait une observation déliée de tout obstacle. *« Destinée à un usage plus spécial et plus vulgaire, cette pièce, d'où l'on voyait pendant le jour jusqu'au donjon de Roussainville-le-Pin, servit longtemps de refuge pour moi. »*¹²⁴

En effet cette pièce qui se situe sous le toit, permettait de voir plus loin que Combray, d'où on pouvait d'ailleurs voir Donjon de Roussainville-le-Pin. Cette pièce destinée à un usage particulier était un refuge pour lui car elle était la seule qu'il lui était permis de fermer à clé à celles qui réclamaient une inviolable solitude, imposé par la lecture, la rêverie et les larmes.

Plusieurs exemples privilégient des rapports perceptifs verticaux¹²⁵. Le narrateur surplombe, souvent en hauteur, dominant le monde pour offrir et atteindre une saisie complète du monde.

En attendant la princesse, dans la cour de l'hôtel des Guermantes, il se met à observer et guetter la venue d'un insecte qui féconderait l'orchidée. Avant de retracer la suite des événements, il s'est arrêté à cette promesse d'invitation qu'il a pu avoir lors de la soirée chez les Guermantes. En étant dans la cour de l'hôtel de ces derniers, il s'est mis à épier leur retour d'un weekend prolongé et d'un retour hâté par l'agonie d'un des cousins du Duc dans l'espoir de confirmer son invitation à la grande soirée de la princesse de Guermantes, cousine de la duchesse de Guermantes qui allait se tenir le soir même.

En marge de cette attente, et de la position dans laquelle le narrateur s'est mis, pour ne pas rater leur entrée dans la cour de l'hôtel il dit : *« j'avais épié leur retour et fait, pendant la durée de mon guet, une découverte »*.¹²⁶ Dans cette scène, ce sont d'abord les positions d'observation qu'il a adoptées puis ce qui a résulté de ce guet qui retiendra notre attention. Pendant son guet, le narrateur découvre une machination,

¹²⁴ *Du côté de chez Swann*, p.12

¹²⁵ Voir le champ positionnel chez Fontanille, J., *Sémiotique du discours*, PULIM, Limoge, 2003, p. 100.

¹²⁶ *Sodome et Gomorrhe*, p.3.

un comportement de Charlus qu'il dit n'avoir pas voulu développer dans le tome des Guermantes.

Il s'est mis à contempler en botaniste de dernière heure, toutes les familles, les arbustes de la duchesse, la plante précieuse exposée au soleil en attendant l'insecte qui viendrait la visiter. De son escalier, il s'empresse de descendre encore plus jusqu'à la fenêtre du rez-de-chaussée. Au lieu de voir, il se contente d'écouter. Rappelons que dans l'activité du guet, on peut épier par le regard ou par l'ouïe. Le narrateur ici joue sur les deux modes. D'abord, il signale que dans cet escalier, il voit que la fenêtre est ouverte, mais les volets n'étaient qu'à moitié clos, ce qui signifie que la fenêtre qui pouvait permettre le guet visuel était fermée à moitié, puisque les volets empêchent la lumière de pénétrer dans une pièce et donc par conséquent, empêchent l'observation et la vue vers l'extérieur si nous nous plaçons à l'intérieur. Par contre, la fenêtre ouverte et les volets fermés auraient empêché la vue mais pas le son. Donc, ici, il y'a un champ laissé au guet auditif. En revanche, le volet mi clos permet amplement l'ouïe.¹²⁷ Ainsi, il insiste sur le fait qu'il assistait auditivement au départ de Jupien. Les volets mi clos permettaient aussi au narrateur de regarder sans être vu, donc d'être une source et éviter d'être une cible.

Mais il put voir aussi contre son attente M. de Charlus qui traversait lentement la cour. Cette lenteur s'expliquait par une volonté de voir ou d'être vu par quelqu'un nous pouvons supposer qu'il trainait dans un but. Pour cette attente, le narrateur comme personne ne pouvait le voir, résolu de ne plus bouger, et de terminer plutôt son guet botaniste qu'il devait prolonger et maintenir contre tant d'obstacles. Que ce soit la distance ou le danger d'être vu ou d'être surpris en train d'épier les autres.

Parfois, les lieux vus, du bas changent d'aspect dès que nous les apercevons d'un autre point de vue. Sans s'y attendre, les postes d'observation, abolissent les lieux. Au début du Temps retrouvé, le narrateur découvre avec stupéfaction, que Tansonville¹²⁸ était

¹²⁷ *Sodome et Gomorrhe*, p.234.

¹²⁸ Les deux villes évoquées dans l'enfance du narrateur à Combray, sont éloignées à quelques lieux mais se juxtaposent. Seulement leur contiguïté ne pouvait se révéler que vues d'un emplacement élevé et haut.

proche de Combray. Leur voisinage ne lui était pas encore révélé, et puis vient le temps, les objets traversent les temps et abolissent ses pouvoirs mettant ainsi sous *mes yeux la distance des lieux et des années.*¹²⁹

L'observation se fait souvent chez le sujet proustien à des endroits surélevés et situés hors de l'univers géographique. Versailles lui apparaissait *au haut de la terrasse, observatoire autour duquel les nuages s'accumulent contre le ciel bleu.*¹³⁰ Montrant la hauteur de l'endroit duquel il se place pour regarder et avoir une vue parfaite du paysage. Un poste d'observation qui touche le ciel et les nuages métaphoriquement. Après s'être ainsi élevé si haut, l'observation exige un poste d'observation, un endroit duquel nous pouvons tout observer, où notre regard observe sans qu'il y ait de brouille ou de gêne.¹³¹ Ainsi toute activité perceptive appelée pour Fontanille champ positionnel :¹³²

*requière une source et une cible. Ils fournissent les premières règles à l'émergence de la signification. Les actants positionnels de la structure perceptive sont donc par déclinaison des actants de visée et de saisie pour l'une ou l'autre les rôles positionnels sont au nombre de trois : des sources, des cibles et des actants de contrôle.*¹³³

Les actants de contrôle gèrent donc la relation entre les sources et les cibles. Un sujet qui guète et un objet qui ne se laisse pas voir, ou qui refuse de se donner au sujet. Cela suppose que le sujet proustien veut voir l'objet (qui peut être une ville, une église, une fille ou une fleurs) mais qui demeure insaisissable. Ceci se traduit par la présence quasi obsessionnelle de postes d'observation dans *la Recherche*. L'actant de contrôle gère en effet et il peut devenir un obstacle à la saisie. Il y a toujours entre la source et la cible un obstacle qui empêche la visée d'atteindre la saisie de l'objet. Dans le récit proustien, le sujet¹³⁴ choisit donc des endroits élevés parce qu'il est confronté à des obstacles comme le brouillard, la brume, la distance et la platitude des paysages.

¹²⁹ *Le Temps retrouvé*, p.116

¹³⁰ *Le côté de Guermantes*, p. 373.

¹³¹ *Idem.*

¹³² Fontanille, J., *Sémiotique du discours*, Op. Cit., pp.100-104.

¹³³ *Ibidem*, p.104

¹³⁴ Choisir montre une stratégie perceptive pour déjouer l'actant de contrôle qui est la distance, la prégnance ou tout autre obstacle.

2.2. L'entrave à la perception : le brouillard

Outre les distances, la surélévation d'un espace qui ne permet pas au sujet de se conjoindre avec son objet, le brouillard constitue dans l'œuvre de Proust un thème très récurrent. A plusieurs reprises, il se plaint de l'épaisseur d'un brouillard, qui obstrue sa vue. Ceci l'empêche de contempler, de saisir ou de tout simplement voir un objet. Dans l'île de Bois de Boulogne, le narrateur souligne que « *dans cette île où même l'été, il y avait souvent du brouillard.* » ou encore « *En tout cas, le brouillard qui depuis la veille s'était élevé même à Paris.* »¹³⁵

Ces pages surabondent aussi en détails sur le brouillard et la brume, ce qui s'interprète comme une vision brouillée, voire parfois impossible comme c'est le cas avec le chemin difficile à trouver ou encore « *vu du restaurant, tout Paris était plongé dans une nuit ténébreuse.* »

La brume couvrait le paysage qu'il devait voir par la fenêtre et l'empêche de voir ce qui est devant lui. Cette chambre est comme celle de Balbec qui donnait sur un angle seulement et dont la vision était limitée.¹³⁶

Nous rappelons à cet effet les métonymies proustiennes données par Genette qui dit que les lieux donnent des impressions de couleur, des souvenirs. La colline imbibait ses pensées de *ce temps-là*, de ces souvenirs-là. *En m'éveillant je vis, comme de la fenêtre de la caserne de Doncières, la brume mate, unie et blanche qui pendait gaiement au soleil, consistante et douce comme du sucre fil.*¹³⁷

Ainsi, comme si en réfléchissant à Doncières, il ne la voyait qu'à travers un épais brouillard, une brume, toutes ses pensées sont traversées alors par le chocolat et mouillées par la brume comme à Balbec : l'or massif était resté allié à ses impressions

¹³⁵ *Le côté de Guermantes*, p. 395.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Le côté de Guermantes*, p.378.

de l'époque, le grès noirâtre lui donnait des idées grisailles, l'impression de Combray, est vue à travers un rideau de chocolat, de grès ou d'or.¹³⁸

*Même quand je ne pense plus à la colline, sa présence est là et il faut que je ne la regarde pas mais je sais qu'elle est là même sans que je me rendisse compte, sa forme réverbérée se profile sur ses moindres impressions que j'eus à Doncières.*¹³⁹

Elle se mêla, malgré lui, à son souvenir, et elle le surdétermine même, c'est pour cela qu'il parle de pensée imbibée car la colline noyée dans le brouillard s'attache, se greffe, comme il le dit à ses souvenirs de ce temps et de cette ville.

Il y a également chez Proust tout une symbolique des l'espace comme point culminant qui permet l'observation. Nous avons à titre d'exemple la demeure de La Raspelière¹⁴⁰ qui se situe tout au faite d'une colline. Superbement située pour le narrateur qui trouve, comme pour madame Cambremer, qu'elle est la seule qui abrite ce privilège de réunir à la fois une vue sur la mer et une vue sur la vallée et qui permet de voir plus loin que Balbec¹⁴¹. Depuis que les Cambremer avaient loué cette demeure, elle était devenue le lieu de villégiature préférée des Parisiens amis du narrateur, Charlus s'y est rendu à la fin pour retrouver Morel engagé comme violoniste par les Verdurin.

Cette demeure traduit très bien une posture prompte à l'observation renforçant la volonté de dessiner et de figurer le monde. Sur plusieurs pages, le narrateur raconte et montre les paysages que surplombe La Raspelière. Cette demeure que nous rappelons, située en hauteur, montre des vues à travers des feuillages, une mer que des feuillages cachent.¹⁴² c'est ainsi que plusieurs fois il revient dans le récit à des postures, des points de vue, des guets, une véritable terminologie de poste d'observation.¹⁴³

Certes, de l'hôtel de Guermantes on n'avait pas le même genre de vues, mais de curieuses aussi, surtout de l'étrange point trigonométrique où je m'étais placé et où le regard n'était arrêté par rien jusqu'aux hauteurs lointaines que formaient,

¹³⁸ *Le côté de Guermantes*, p.378.

¹³⁹ *Ibidem.*, p.74.

¹⁴⁰ Demeure que Mme Verdurin a louée à Balbec, à la fin de *Sodome et Gomorrhe*.

¹⁴¹ *Sodome et Gomorrhe*, p. 205.

¹⁴² *Sodome et Gomorrhe*, p.207

¹⁴³ *Le côté de Guermantes*, p. 555.

les terrains relativement vagues qui précédaient étant fort en pente... que je ne connaissais pas. Jusqu'à cet hôtel¹⁴⁴

Le sujet observateur décrit avec exactitude, l'emplacement, le guet, et la hauteur de laquelle il se tenait pour mieux observer et voir les paysages de Balbec en pleine tempête, puis reconstruit textuellement son poste d'observation :

rien que des corps de bâtiments peu élevés, orientés des façons les plus diverses et qui, sans arrêter la vue, prolongeaient la distance de leurs plans obliques. La tourelle en tuiles rouges de la remise se terminait bien par une aiguille plus haute, mais si mince qu'elle ne cachait rien, et faisait penser à ces jolies constructions anciennes de la Suisse, qui s'élancent isolées au pied d'une montagne. Tous ces points vagues et divergents, où se reposaient les yeux, faisaient paraître plus éloigné que s'il avait été séparé de nous par plusieurs rues ou de nombreux contreforts l'hôtel de Mme de Plassac, en réalité assez voisin mais chimériquement éloigné comme un paysage alpestre.

Insistant sur l'emplacement élevé du site, qui permettrait de voir :

Mais de ce « point de vue » où je m'étais placé, j'aurais risqué de ne pas voir rentrer M. ou Mme de Guermantes, de sorte que, lorsque dans l'après-midi je fus libre de reprendre mon guet, je me mis simplement sur l'escalier, d'où l'ouverture de la porte cochère ne pouvait passer inaperçue pour moi, et ce fut dans l'escalier que je me postai, bien que n'y apparussent pas, si éblouissantes avec leurs valets de pied rendus minuscules par l'éloignement et en train de nettoyer, les beautés alpestres de l'hôtel de Bréquigny et Tresmes.¹⁴⁵

La plupart des constructions ou des habitations de Balbec se situaient au Faîte.

2.3. Le point de vue

Saint-Loup est vu pour la première fois à l'hôtel de Balbec dans *les jeunes filles en fleurs*. Jeune blondin, rose et doré il a exercé une influence considérable sur le narrateur. Il est militaire et épouse Gilberte Swann dans *Albertine disparue*. Il meurt à la fin du récit pendant la guerre. Il est un de ces personnages¹⁴⁶

Robert vint plusieurs fois à Tansonville pendant que j'y étais. Il était bien différent de ce que je l'avais connu. Sa vie ne l'avait pas épaissi, comme M. de Charlus, tout au contraire, mais, opérant en lui un changement inverse, lui avait donné l'aspect désinvolte d'un officier de cavalerie – et bien qu'il eût donné sa démission au moment de son mariage – à un point qu'il n'avait jamais eu. Au fur et à mesure que M. de Charlus s'était alourdi, Robert (et sans doute il était infiniment plus jeune, mais on sentait qu'il ne ferait que

¹⁴⁴ Le côté de Guermantes, p. 555.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Le Temps Retrouvé, p.154.

*se rapprocher davantage de cet idéal avec l'âge), comme certaines femmes qui sacrifient résolument leur visage à leur taille et à partir d'un certain moment ne quittent plus Marienbad[...] était devenu plus élancé, plus rapide, effet contraire d'un même vice*¹⁴⁷

Le narrateur revient sur tous les grands moments de son amitié pour Saint-Loup. De sa première impression basée sur une perception visuelle, imparfaite, superficielle jusqu'au souhait réalisé au-delà ce qu'il n'aurait jamais pu croire. Une connaissance qui a révélé d'autres éléments de sa vie, des éléments bons et mauvais.¹⁴⁸

Le récit fait suite au tome *d'Albertine disparue*. Il évoque son séjour avec Gilberte la femme de Saint-Loup dont nous apprenons le mariage à son retour de Venise. Le narrateur s'installe alors avec Gilberte et Saint-Loup pour quelques jours et commençait des promenades avec elle en évoquant leur passé commun. Lors de ces promenades le narrateur arrive à comprendre l'autre côté des choses, à apercevoir ainsi l'autre côté, le côté caché, imperceptible des choses. Délégant la parole à Gilberte, il arrive à adopter son point de vue.

En se situant dans la théorie narratologique¹⁴⁹ et non du point de vue phénoménologique le point de vue chez Proust est centré sur les rapports qui se créent entre les instances narratives, qui répondent aux questions *qui parle ? , de quoi il parle ? Et comment il parle ?*

Pour Genette le *Je* narrateur de *la Recherche* opte pour le *Je* narratif, c'est-à-dire à un récit homodiégétique.¹⁵⁰ Le narrateur s'engage à ne raconter que ce qu'il sait, ou apprendra d'une manière directe par les autres par exemple. Rappelons, par ailleurs que le récit homodiégétique, est un récit où le narrateur se confond avec le personnage, comme c'est nécessairement le cas dans l'autobiographie. La focalisation interne fait correspondre ainsi le personnage avec le narrateur sur le plan du savoir et du pouvoir : le narrateur ne dit que ce que sait le personnage.

¹⁴⁷ *Le Temps Retrouvé*, p.4.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.23.

¹⁴⁹ Genette, G. *Figures III*, Op.Cit, p. 256.

¹⁵⁰ Genette, G., *Figures III*, op.cit.,p 256.

Le narrateur devrait renoncer à l'omniscience qui ne caractérise que le récit à la troisième personne appelé récit hétérodiégétique. Tous ces procédés constituent des normes narratives dans ce sens qu'ils sont parfaitement aptes à véhiculer une histoire qui peut se dérouler sans la présence du narrateur. Dans le récit proustien, le narrateur, outre les transgressions évoquées dans la première partie de ce travail, plusieurs personnages comme Aimé le garçon de salle dans l'hôtel de Balbec, Gilberte et Andrée deviennent ainsi les points de vue suppléants qui permettent la diversité des optiques et qui justifient par moment les incursions narratives du sujet. Ils permettent de reprendre un discours qui viendrait suppléer ce qui est resté obscur dans plusieurs scènes du roman et notamment de compléter la version de faits évoqués dans les tomes précédents.

La position des points de vue, permet au lecteur de suivre la construction d'un discours sur une réalité qui s'est construite au fil des pages et qui devient donc une réalité cohérente à la fin. Ainsi Gilberte devient la voix de Combray comme Aimé devient la voix de Balbec et qu'Andrée devient la voix de Paris, l'autre voix pour éclairer l'obscurité des comportements, des personnes, des vies, des espaces que le narrateur a côtoyés dans sa vie.¹⁵¹

Pour le sujet proustien, notre perception est parfois grossière et erronée car elle place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit. En fait nous voyons plusieurs aspects d'une personne, ou plutôt le sujet voyait les personnes changer d'aspect selon l'idée qu'il se faisait d'elles.

Le changement des personnes et des êtres que le narrateur a côtoyés était souvent le fruit d'un changement de point de vue. Ce n'était jamais la personne qui changeait, mais c'est plutôt notre point de vue à son égard. Il présente ainsi, comme le soutient Poulet¹⁵² ou encore Muller dans son étude approfondie des *voix narratives*,¹⁵³ un seul être mais à la fois plusieurs êtres car soumis à la vision, aux différents points de vue qui évoluent dans le temps que le sujet acquiert sur eux.

¹⁵¹ *Le Temps retrouvé*, p.56.

¹⁵² Poulet, G., *L'espace proustien*, Gallimard, Paris, 1963.

¹⁵³ Muller, M., *Op. Cit.*,

Ainsi comme l'amour (que nous avons évoqué plus haut), qui inspire chez la personne amoureuse des sentiments, des grandeurs, et des qualités que nul ne peut trouver, de même il y'a comme une grande distance entre la réalité objective et notre perception de cette même réalité. Ce point de vue peut se traduire également dans *Le Temps Retrouvé*, la germanophilie de Charlus, pour une nation que le monde Européen de l'époque abhorrait. Comme les sentiments de Saint-Loup pour Rachel, comme les sentiments du narrateur envers Albertine, sentiments si forts, lien si étroit qui ne résulte point de Rachel elle-même mais de l'amour qui est purement subjectif.

*Ceci lui a montré que peut être la haine, l'amour, il y a une objectivation des sentiments. Ce que je remarquais de subjectif dans la haine... la réalité est purement mentale.*¹⁵⁴

Rajoutons que la réalité n'est pas seulement mentale, mais perceptive et tributaire de notre seule perception.

La fête du bal des têtes à la fin du *Temps Retrouvé*, clôture la poétique proustienne sur la perception eidétique du monde. Sur l'impossibilité d'atteindre l'essence du monde. Les réminiscences étaient l'apothéose des souvenirs, face à ces têtes changées, le narrateur prend conscience du temps qui est passé, puis du changement complet qui est survenu. Cette fête complétait ainsi et couronnait toutes les réminiscences qu'il venait de retrouver par la magie de la mémoire. Elle était beaucoup plus précieuse qu'une image du passé. Pour lui, elle était comme une vue d'optique mais pas diachronique, une vue synchronique où un être s'étale dans la perspective déformante du temps.

Le point de vue du narrateur n'arrive de ce fait à construire d'une manière cohérente aucun de ses personnages. Il en présente au contraire des personnages fragmentaires, insaisissables, impossible à percevoir d'un seul point de vue, ce qui l'a placé bien plus tard, comme un romancier en rupture avec le personnage traditionnel et en rupture avec son siècle.

¹⁵⁴ *Le temps retrouvé*, p.121.

3. L'être et le paraître

Le sujet proustien pose souvent deux niveaux de sens du monde qui résultent des fluctuations entre les deux catégories signifiantes *être* et *paraître*. Une perception extérieure du paraître des choses, des êtres, et une perception, plus profonde, de l'essence des choses. Le narrateur est en relation avec l'apparaître du monde sensible qu'il revient explorer dans un autre espace et un autre temps. Force est de constater que l'appréhension qu'il se fait des choses et de la vie, se heurte à leur opacité, le poussant souvent à revenir sur les mêmes lieux à des époques différentes. Qu'on se rappelle à cet effet de Méséglise qu'il redécouvre avec Gilberte, de Charlus qu'il évoque au premier tome et qu'il finit par connaître pendant le guet de la cour de l'hôtel.

Aussi, la révélation de l'être chez le sujet ne se réalise presque jamais. Cela commence d'abord par une confusion de l'être qui ne se donne pas à connaître. *L'être reste insoupçonné et inaccessible.*¹⁵⁵

3.1. L'être

3.1.1. La confusion de l'être

Dès le début *Du côté de chez Swann*, le narrateur qui s'éveille dans une confusion spatiale et temporelle se heurte à l'impossibilité de se joindre avec son être. Il se confronte à l'impossibilité dans laquelle se trouvait le corps et l'être, séparé de son pouvoir, de son savoir, de son vouloir. Une léthargie de l'être (apathie de l'être) caractérise ce narrateur encore inconnu pour le lecteur dans le début du récit et qui tente d'orienter son corps noyé dans l'obscurité de la nuit. Il s'agitait, sans y réussir à atteindre la conjonction avec l'être. Dès lors le corps tente dans un dernier mouvement éperdu de savoir, où il était. Cette léthargie et cette apathie se dissiperaient par le savoir, or tout continuait à tourner autour de lui dans l'obscurité.

quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa

¹⁵⁵ Greimas et Fontanille, in *sémiotique de la perception dans la Recherche du Temps Perdu*, Laila El Hadji, L'Harmattan, Paris, 1999, p.31.

simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir [...] venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposait peu à peu les traits originaux de mon moi.¹⁵⁶ (C'est nous qui soulignons.)

L'obscurité est un obstacle au voir, qui est l'organe du savoir. Le voir et le savoir sont impossibles à se réaliser dans l'obscurité. Cette obscurité qui peut non seulement renvoyer à l'absence de lumière mais aussi à la confusion des pays, des années et des choses.

toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années.¹⁵⁷

Ce qui montre l'impossibilité dans laquelle était le narrateur de connaître l'espace, le temps et les êtres. Impossibilité de se conjoindre et de se repérer dans l'obscurité si bien que le narrateur continue à être comme dit l'expression, « *plongé dans l'obscurité de l'absence de la conscience.* »¹⁵⁸ Or, plonger, veut dire rentrer entièrement, en parlant de la plongée du nageur qui saute et plonge entièrement dans l'eau qui l'épouse. L'eau l'envahit, l'enserme, le pénètre, et touche tous ses membres. Ainsi le narrateur plonge dans l'oubli, qui l'enserme, l'enchaîne, d'où il ne peut fuir et où la volonté, le vouloir n'ont aucun pouvoir.

Nous avons donc dès le début du récit une scène que nous pouvons analyser d'un point de vue phénoménologique qui présente un être en rupture avec son être. Cette rupture crée la confusion. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty donne à voir l'enracinement de l'homme dans le monde par son corps. Dans cette scène qu'est le réveil confus, le sujet proustien réalise ce que Merleau-Ponty affirme sur le corps et le monde à savoir qu'il : « *considère mon corps, qui est mon point de vue sur le monde, comme l'un des objets de ce monde.* »¹⁵⁹ Le corps se trouve au centre de la découverte du monde et son corps fait donc partie de ce monde. Pour la perception

¹⁵⁶ *Du côté de chez Swann*, p.5.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.6.

¹⁵⁸ *Idem*,

¹⁵⁹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *Op. Cit.*, p. 87.

phénoménologique, le corps prend son importance comme repère par rapport au monde. Parce que, selon lui, « *C'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi.* »¹⁶⁰ Ceci montre en fait l'impossibilité qu'a un sujet de connaître le monde et donc par conséquent de se connaître.

3.1.2. Le paraître de l'être

Dans sa relation au monde extérieur, le narrateur vise le paraître des choses. Pour Husserl, le paraître se construit toujours à partir de l'être. Le sujet qui perçoit le monde, ne peut saisir l'être, il ne peut l'imaginer, que s'il est présent, actualisé à l'intérieur du champ de la perception. Le sujet proustien est souvent confronté à la clôture de l'être. Nous avons constaté que plusieurs personnages ne se donnent pas, et ne s'ouvrent pas à sa conscience. Il nous est impossible d'analyser le point de vue perceptif de tous les personnages, mais nous nous limiterons aux cas les plus saillants où un personnage ne se donne à voir au narrateur entièrement.

3.1.2.1. Charles Swann Fragmenté

Il revient à la phénoménologie husserlienne d'avoir mis en évidence, la théorie de la donation par esquisses qui stipule que « *L'objet ne s'offre au sujet qu'en série d'esquisses.* »¹⁶¹

*La chose est présente elle-même, et pourtant elle n'y est présente tout entière, possédée de part en part. la philosophie traditionnelle pose qu'une réalité ne pouvait être présente comme telle, en personne, qu'à la condition de l'être en totalité*¹⁶²

Or pour Husserl, la présence perceptive de la chose n'équivaut pas à une possession sans reste : « *Une chose n'est donnée vraiment elle-même, qu'en ne l'étant que*

¹⁶⁰ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Op. Cit., p.36.

¹⁶¹ Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, Op Cit., p.

¹⁶² Barbaras, R., *La perception*, Vrin, Paris, 2009, p.58.

*partiellement puisque le propre de la chose est de s'opposer au regard. »*¹⁶³ Et l'originalité de la présence perceptive montre que « *le propre du perçu est de s'absenter de ce qui le présente, d'excéder toujours ce dans quoi il se donne. »*¹⁶⁴

*Dans la perception, la chose est présente elle-même, et pourtant elle n'y est pas présente tout entière, possédée de part en part... la présence perceptive de la chose n'équivaut pas à une possession sans reste. L'esquisse ne présente pas une table telle qu'elle est en elle-même, mais seulement d'un certain point de vue, sous un certain aspect.*¹⁶⁵

Aussi pour accéder à l'être du paraître, le sujet proustien adopte la démarche d'Husserl qui consiste à fragmenter un personnage, à le présenter en esquisses pour l'atteindre. Comme pour Swann, le narrateur le révèle d'abord tel qu'il lui paraissait dans les premiers jours de Combray. Puis dans la suite du récit, il nous révèle deux personnages du même Swann. Celui de Jockey club, ami des princesses et des princes, homme cultivé et fin esthète vu par la grand-mère du narrateur puis paradoxalement pour la Grand-tante du narrateur,

*Celui qui a épousé une demi-mondaine, celui qui tourne les pages d'une partition de musique comme un simple valet subalterne, que les parents du narrateur n'hésitaient pas à envoyer chercher une recette pour un dîner où il n'était pas le bienvenu.*¹⁶⁶

Conséquemment deux Swann se distinguaient : celui qu'il était et celui créé par la Grand-tante. Car parmi les deux un seul était le vrai Swann. Il demeurait pour elle l'obscur et incertain personnage qui se détachait sur un fond de ténèbres. Alors la lumière n'est pas encore jetée sur le personnage et qu'on ne reconnaissait qu'à la voix. Seulement pouvons-nous être le même personnage toute notre vie ! le sommes-nous pour les autres « *nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et donc chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier de charge ou d'un testament »*¹⁶⁷ Notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres.

¹⁶³ Barbaras, R., *La perception*, Vrin, Paris, 2009, p.58

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 57.

¹⁶⁵ *Ibidem.*, pp. 58-59.

¹⁶⁶ *Du côté de chez Swann*, p.14.

¹⁶⁷ *Ibidem*. p. 19.

Lorsque le sujet rencontre une personne il se charge inconsciemment de remplir l'apparence physique de l'être qu'il voit. Il rassemble toutes les notions qu'il a de lui. Certes il y a des parties, de cette personne qu'il aperçoit comme il y en a d'autres qui lui resteront cachées. A plusieurs reprises sa perception finit par gonfler des traits, imaginer une ligne, tenter de retrouver la sonorité de la voix, comme si ce n'était qu'une enveloppe au travers de laquelle, il regarde la personne. Ainsi pour lui : « *C'est toujours notre propre notion que nous voyons, que nous entendons.* »

Dans une perception collective, chacun verrait dans le visage d'un être, une certaine forme du nez, un regard, ou une joue différent les uns des autres, comme si pour lui ils arrivaient au même endroit, chacun par son chemin. Chacun entassera dans le visage « *ce qui est désaffecté et vacant* » (pour dire que chacun pouvait mettre ce qu'il voulait).

L'enveloppe de Swann a été bien chargée des impressions que ses parents (du narrateur), ont mis sur lui. Le narrateur pense même que par moment, il lui semblait qu'ils avaient perdu ou oublié de faire entrer certains détails de sa vie mondaine, que cet oubli et les rajouts qu'ils avaient opérés ont fini par donner une personne finie, complète mais toute différente. Au point où il avait l'impression d'aller vers une autre personne, que le Swann qu'il connaîtra plus tard.

Le portrait des parents présente avec ce qu'il apprendra de lui, une autre perception qui garde quelques ressemblances (comme un air de famille) dans le Swann du futur, à « *ce premier Swann que j'ai connu plus tard, avec exactitude je passe à ce premier Swann dans lequel je retrouve les erreurs de ma jeunesse.* »¹⁶⁸ Erreur de perception cela s'entend.

Il en était de même du personnage de Saint-Loup. Les premières impressions s'estompèrent car l'air altier et fier du jeune neveu des Guermantes l'avait énervé au début des *Jeunes filles en fleurs*. Il lui *paraissait* si fier, si glacial dans sa salutation que le lecteur aurait vu un méchant et orgueilleux personnage. Mais sitôt approché à la fin du même volume, le narrateur déclare « *Je me suis trompé déjà sur lui, j'avais été*

¹⁶⁸ Du côté de chez Swann, p. 19

victime. »¹⁶⁹ En effet il était victime de sa propre perception confortant l'idée que le paraître n'est pas l'être. Le personnage de Saint-Loup n'était plus ce qu'il apparaissait pour le sujet observateur.

Il ne cesse à plusieurs reprises (nous ne pouvons les évoquer toutes) de signaler que la perception que nous avons de quelqu'un n'est point celle que donne la personne même, mais plutôt c'est notre imagination qui finit par nous présenter cette personne autrement que celle qu'elle est réellement et c'est pour cela que notre vue est imparfaite et notre saisie reste imparfaite « *La jeune fille de la plage a été fabriquée par moi* ». ¹⁷⁰

*Car je ne possédais dans ma mémoire que des séries d'Albertine séparées les unes des autres, incomplètes, des profils, des instantanés ; aussi ma jalousie se confinait-elle à une expression discontinue, à la fois fugitive et fixée, et aux êtres qui l'avaient amenée sur la figure d'Albertine.*¹⁷¹

Aux Champs-Élysées le visage de Gilberte avec qui il avait joué toute la journée finit par disparaître de sa mémoire. L'image de Gilberte n'arrivait pas encore à s'ancrer en lui, puis par instinct, il la saluait car son image était restée en lui, pas avec exactitude mais des bribes d'images demeurent au fond de sa mémoire qui venait au moment opportun confronter ses images à celle de la fille qui est devant lui et qui n'est autre que Gilberte :

*Aussitôt tout se passait comme si elle est la fillette qui était l'objet de mes rêves, qui était l'ensemble maigre des bribes disparates qui subsistait au fond de sa mémoire, et donc avait été deux êtres différents, puis dans cette description imprécise qui ne subsiste pas tout à fait dans son imagination, et ce livre à l'imagination.*¹⁷²

Outre la perception visuelle de visages ou des objets, le narrateur se pose la question quant à la réalité des sentiments, de l'amour, de la haine, de la jalousie ...etc. Il se demandait si l'amour est vrai, S'il se perçoit en soi. Plus encore, devant cette découverte de la fausseté des apparences et des perceptions, le narrateur désespère

¹⁶⁹ Du côté de chez Swann, p. 19.

¹⁷⁰ A l'ombre des jeunes filles en fleurs. p.230.

¹⁷¹ La Prisonnière, p.298.

¹⁷² Du côté de chez Swann, p.400.

de ne pas pouvoir vérifier la véracité des situations, des sentiments et des choses car il ne dispose que d'yeux et il ne dispose d'aucune autre faculté pour pénétrer l'ombre des choses, des êtres et des sentiments. Les personnes ne sont pas telles qu'elles se donnent à voir. Le monde est comme une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, où il n'existe pas de connaissance directe mais seulement des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions qui nous donnent des visions incomplètes. Proust rejoint ainsi Husserl dans sa vision par rapport à la saisie incomplète du monde. La perception demeure alors fragmentaire, il dit bien : « *nous pouvons tour à tour et d'une manière continue, imaginer avec autant de vraisemblance, ce qui équivaut à de la connaissance qui ressemble à la réalité de l'objet perçu ou du monde* ». Il en était de même lorsqu'il tentait dans *Le Côté de Guermantes* de rechercher les petits détails de la physionomie de M^{me} de Guermantes. En effet n'ayant jamais eu le privilège de les voir, il les a toujours vu furtivement puisque jusqu'à une certaine époque, il ne lui est jamais permis de s'approcher d'elle. Ses rencontres avec elle s'étaient passées dans les rues « *jusqu'ici voilée pour mon souvenir* ». ¹⁷³ Lorsque aux champs Elysées Gilberte prononce le prénom du narrateur, il lui semblait que son nom prononcée par la bouche de Gilberte, engloutissait comme dans le mouvement des syllabes et des sons, de cette langue qui bouge pour former le prénom, embrassait dans le même mouvement, tout son être, non seulement le prénom mais tout son être se trouve happé, caressé, embrassé puis englouti pour ne faire qu'un être avec celui de Gilberte : « *J'y ai démêlé l'impression d'avoir été tenu un instant dans sa bouche, moi-même nu, [...] dépouillé, de moi même.* » ¹⁷⁴

3.1.2.2. Les habits et le paraître

L'analyse du vêtement comme thème littéraire chez Proust a fait l'objet de plusieurs études. Il ne s'agit pas pour nous de dégager la symbolique des habits ou de relier les habits au chic parisien de la Belle Epoque, mais il s'agit de voir plutôt sa signification dans le cadre de notre étude sur la perception en général et sur son lien avec le paraître. En effet par définition un habit ou vêtement couvre une personne. Plus qu'un

¹⁷³ *Du côté de chez Swann*, p.175.

¹⁷⁴ *ibidem.*, p.440.

tissu, il est souvent signe d'appartenance sociale. Le célèbre proverbe qui dit : « *L'habit ne fait pas le moine* » suppose que bien des fois l'habit nous renseigne faussement sur la nature et l'être de la personne. L'étymologie latine *habitus* met l'accent sur la « *manière d'être, tenue* » ce qui prouve qu'il n'est pas signe d'être mais plutôt de paraître.

Le vêtement couvre et donc empêche de voir l'être. Pour Proust les habits montrent une appartenance sociale avec lequel nous faisons rentrer celui qui nous regarde dans le vrai ou le mensonge. Dans *Le Côté de Guermantes*, Madame de Chaussepierre qui était une dame de la haute société est d'abord identifiée par le narrateur selon son accoutrement. « *Elle était habillée d'une robe noire tellement simple qu'on aurait dit une malheureuse.* »¹⁷⁵ Elle était vue comme petite dame, l'air un peu étrange, alors qu'à quelques mètres, il en décrit une autre « *assez loin de nous, une merveilleuse et fière jeune femme se détachait doucement dans une noble robe blanche, toute en diamants et en tulle* ». La première dame n'avait même pas retenu l'attention de la duchesse quoiqu'elle soit une connaissance mais qu'elle feint de ne pas connaître car elle était sûrement mal habillée dans sa petite robe noire. Tandis que la deuxième dame étincelante de loin, attire le regard de la duchesse et s'aperçut de la grâce qui se dégageait de son allure, grâce qu'elle déposait sur les visages d'un groupe qui la regardait et qu'elle attirait tel un aimant.¹⁷⁶

A la première, elle disait ne pas la connaître, alors qu'elle pouvait dire qu'elle ne l'avait tout simplement pas reconnue, mais pour la deuxième elle avoue à son frère qu'elle était la plus belle, non seulement elle était éblouie par sa beauté et sa grâce mais l'a reconnue et l'a connue.

Il ajoute qu'à un certain âge, le vêtement d'une femme est vu dans son essence, dans ce qu'il est et montre la réalité. Mais à force de pénétrer dans le monde de l'illusion et de la facticité sociale, le narrateur finit par remarquer qu'à travers toutes les tentatives où il n'a rien trouvé, quelque chose de réel subsiste tout de même, peut-être loin de ce qu'il avait imaginé mais en tous les cas très proche de la réalité. A ce moment, il

¹⁷⁵ *Le Côté de Guermantes*, p.369.

¹⁷⁶ *Le Côté de Guermantes*, p.73.

charge cette dame réelle d'éléments imaginaires, telle une dame d'un couvent, que nous voulons posséder « *et que nous finissons à défaut de la voir en réelle, nous l'habillons en religieuse.* »¹⁷⁷ Malgré ces *dehors*, il y a des *dedans*, des éléments qu'on ne voit pas « *mais où, par un retournement du dehors au dedans, c'est la superficie qui devient essentielle et profonde.* »¹⁷⁸

Le corps qui est le réceptacle de l'être reste pour ainsi dire ce qui apparaît au sujet observateur qu'est le narrateur. Néanmoins la pensée proustienne du corps est parfois ambiguë. Ainsi dans *Le Côté de Guermantes*, il déclare que « *Les corps, que nous ne pouvons rencontrer un jour, cristallisent l'organisation d'une vie spirituelle, le corps enferme l'esprit dans une forteresse, bientôt la forteresse est assiégée de toutes portes et il faut à la fin que l'esprit se rende.* »¹⁷⁹

Ce qui laisse penser que dans sa relation au monde extérieur, le sujet vise le paraître des choses, les formes manifestées aux sens : l'être reste ainsi inaccessible. Mais il reste toujours supposé par le paraître.

3.1.3. La découverte de l'être

Il est à constater que chez le sujet proustien, la découverte de l'être ne pouvait pas se réaliser en un bloc mais s'offrait en esquisses. Pour ce faire, le narrateur recourt à des éclaircissements de certaines descriptions de personnages comme celle de la grand-mère. Ou de Charles Swann déjà analysée. En effet lors du séjour du narrateur à Balbec avec sa grand-mère, il était stupéfié par sa disponibilité, sa sagesse et sa finesse. Or lors de son deuxième voyage qu'il effectue au même hôtel sans la grand-mère, il apprend d'autres choses, comme un nouvel être qui s'élève du même être. Vue par Françoise, la révélation de cette nouvelle grand-mère montre une image complètement contradictoire dans *Les jeunes filles en fleurs* qui n'a pas trop retenu l'attention du narrateur. La prise de la photographie était vue d'un angle seulement. Il lui a fallu attendre *Sodome et Gomorrhe* pour donner l'autre versant de l'histoire de la

¹⁷⁷ *Le Côté de Guermantes*, p.375.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.466.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.341.

prise. Une description du même objet qui s'est étiré dans le temps. Une histoire en amont et en aval. Puis, ceci met l'accent sur le phénomène et le déploiement sur l'être et le paraître lors du premier voyage, la photographie n'avait pas retenu l'attention du narrateur. La grand-mère était enchantée de « *poser pour la photographie* » de Saint-Loup. Elle paraissait bien, en bonne santé, toute belle :

*Quand quelques jours après le dîner chez les Bloch ma grand-mère me dit d'un air joyeux que Saint-Loup venait de lui demander si avant qu'il quittât Balbec elle ne voulait pas qu'il la photographiât, et quand je vis qu'elle avait mis pour cela sa plus belle toilette et hésitait entre diverses coiffures, je me sentis un peu irrité de cet enfantillage qui m'étonnait tellement de sa part. J'en arrivais même à me demander si je ne m'étais pas trompé sur ma grand-mère, si je ne la plaçais pas trop haut, si elle était aussi détachée que j'avais toujours cru de ce qui concernait sa personne, si elle n'avait pas ce que je croyais lui être le plus étranger, de la coquetterie.*¹⁸⁰

Dans *Sodome et Gomorrhe*, il revient sur ce même événement qui lui montre une autre apparence de la grand-mère, celle d'une femme souffrante qui venait de traverser une crise. Françoise dit tristement :

« Pauvre Madame, c'est bien elle, jusqu'à son bouton de beauté sur la joue ; ce jour que le marquis l'a photographiée, elle avait été bien malade, elle s'était deux fois trouvée mal. »¹⁸¹

Comme nous l'avons précédemment dit, pour rassembler ses esquisses le sujet observateur recourt au point de vue des autres pour suppléer au manque ou au défaut de sa perception. C'est alors par les yeux de Françoise qu'il se rend compte de l'apparence trompeuse de la grand-mère. Le narrateur parle alors de « *révolution perceptive* » pour parler d'un revirement, d'une véritable découverte de l'être. « *Une révolution pour mes yeux distillés* », une révolution aussi complète, aussi immédiate que cela ressemblait à de la magie. Monsieur Charlus apparut tout d'un coup au sujet dans la cour des Guermantes, transformé comme par une baguette magique. Charlus était toujours le même mais c'est plutôt le narrateur qui a fini par rassembler les esquisses de Charlus.

¹⁸⁰ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 176.

¹⁸¹ *Sodome et Gomorrhe*, p. 173.

C'est également par les yeux de Charlus qu'il a pu apprendre la véritable personne de la duchesse de Guermantes. Une découverte si étonnante pour ce que son imagination avait suggéré auparavant. Le sujet amoureux de la duchesse se figurait non pas ce qu'il savait mais ce qu'il voyait, c'est à dire ce que lui laissait voir cette dame altière.¹⁸²

Force est de constater que le sujet est confronté à la présence de deux mondes, celui qui ne se donne pas ou qui ne s'offre qu'en esquisse, fractionné, fragmentaire qui refuse à atteindre la complétude. Et celui qui est effectivement perçu qui apparaît. Deux mondes, celui de la réalité du paraître et celui de l'être.

3.2. Le paraître

Comme nous l'avons vu précédemment, le sujet vise le paraître des choses, les formes manifestées aux espaces sensoriels. L'être est avant tout supposé par le paraître. Ce paraître revêt chez Proust moult significations et ramifications. Le texte proustien est long ceci nous empêche à chaque fois de faire appel à tous les exemples et à toutes les thématiques. Nous avons choisi sciemment certaines plus représentatives que d'autres afin d'atteindre notre objectif qui est de dégager la perception proustienne telle qu'elle se déploie dans le récit du narrateur.

3.2.1. La simulation/ dissimulation

La simulation suppose un paraître. Une vision du monde qui ne serait basée que sur les apparences. Le narrateur, ainsi que plusieurs personnages recourent au jeu de la dissimulation. Il simule un sentiment pour dissimuler un autre. Charlus jouait toujours sur ce jeu entre simulation et dissimulation, allant jusqu'à condamner les gens qui ont des mœurs étranges :

¹⁸² Voir la soirée de la princesse de Guermantes dans *Le Côté de Guermantes*, p. 550.

M. de Charlus parlait volontiers de gens qui ont, paraît-il, des mœurs très étranges, et ajoutait même : « Après tout, je dis étranges, je ne sais pas pourquoi, car cela n'a rien de si étrange », pour se montrer à soi-même combien il était à l'aise avec son public.¹⁸³

Souvent Charlus est considéré comme l'exemple parfait de la duplicité et de la dissimulation. Il est souvent en train de cacher ses intentions, ses sentiments et donner ainsi de fausses impressions :

Parfois, à la station qui suivait Saint-Martin- du-Chêne, des jeunes gens montaient dans le train. M. de Charlus ne pouvait pas s'empêcher de les regarder, mais, comme il abrégait et dissimulait l'attention qu'il leur prêtait, elle prenait l'air de cacher un secret, plus particulier même que le véritable ; on aurait dit qu'il les connaissait, le laissait malgré lui paraître après avoir accepté son sacrifice, avant de se retourner vers nous, comme font ces enfants à qui, à la suite d'une brouille entre parents, on a défendu de dire bonjour à des camarades, mais qui, lorsqu'ils les rencontrent, ne peuvent se priver de lever la tête avant de retomber sous la férule de leur précepteur.¹⁸⁴

La simulation prend plusieurs formes dans le texte proustien. Elle peut revêtir la forme de mensonges, de feintes et de cachoteries. L'exemple le plus représentatif de la simulation se cristallise par la double nature de Charlus. Elle révèle l'ambivalence de son être à l'apparence masculine, mais au désir et au comportement ou être féminin,¹⁸⁵ qui ne peut choisir ouvertement l'une ou l'autre. Charlus se borne alors à dissimuler, à cacher, à faire croire et ainsi à mentir. Ceci traduit par ailleurs, l'impuissance dans laquelle se trouve tout homosexuel à cette époque du récit à vouloir demander à son corps de rendre manifeste ce qu'il peine à dissimuler :

car ce à quoi me faisait penser cet homme, qui était si épris, qui se piquait si fort de virilité, à qui tout le monde semblait odieusement efféminé, ce à quoi il me faisait penser tout d'un coup, tant il en avait passagèrement les traits, l'expression, le sourire, c'était à une femme.¹⁸⁶

Charlus feignait des attirances envers les femmes, qui le montraient presque comme un coureur de jupons qui ne pouvait se marier car il ne saurait et ne pourrait se contenter d'une seule femme. Charlus multipliait les simulations, les causeries amoureuses, ceci éloignait de lui sensiblement les accusations. L'histoire de

¹⁸³ Sodome et Gomorrhe, p.430.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.440.

¹⁸⁵ Nous signalons que le comportement de Charlus, sa féminité sont analysés dans le chapitre lié à l'observateur.

¹⁸⁶ Sodome et Gomorrhe, pp. 6.7.

l'homosexualité à cette époque posait le problème de la perception ou autrement du regard des autres qui est parfois faux. La réalité, parfois, se limite au paraître et non à l'être.

L'homosexualité qui se présentait comme une tare et un scandale se trouve détournée, déjouée par le comportement de Charlus qui ne cesse de renvoyer aux autres une image fausse, une couverture qui cache la vraie réalité des choses. Ce stratège empêchait les curieux de ne pas pouvoir remonter jusqu'à lui, et puis de classer dans l'anonymat et le secret de grandes personnalités. Dans son exposé, il tenait à énumérer les grandes personnalités dans le temps comme le peintre Michel-Ange, Saint Simon.¹⁸⁷ Cela rend compte du jeu et de la dissimulation qu'il use pour éloigner les soupçons de lui sans se rendre compte de la contradiction qui existait entre la direction que prenait invariablement sa conversation et le reproche qu'il allait adresser aux autres : « *C'est, au contraire, effrayant, dit-il à Brichot d'un air scandalisé et contrit, on ne parle plus que de cela. C'est une honte, mais c'est comme je vous le dis, mon cher!* »¹⁸⁸ Ainsi, il prend part à cette discussion mais tout en montrant le contraire de ce qu'il pense. Ainsi, il multiplie les jeux de dissimulations, de cache-cache, de mensonge, de tromperie, allant jusqu'à l'indiscrétion et à la calomnie.

Le jeu de la simulation était aussi une arme que le narrateur utilisera dans son rapport jaloux avec Albertine : il avait vite compris qu'il était condamné à jouer sur l'ambivalence de l'être partagé entre l'être et le paraître. A savoir qu'il ne l'aimait pas, qu'il ne souffrait pas de son départ, donc ce qui montre qu'il simulait l'indifférence. Mais, il comprit vite le danger d'une telle démarche où la feinte pourrait se transformer en réalité. « *Le plagiat humain, c'est le plagiat de soi-même.* »¹⁸⁹ Avouera-il dans *Albertine disparue*.

Les yeux saisissent difficilement les objets, les yeux s'appliquent à la surface mouvante, « *aux lèvres, mais quel rideau plus épais encore est tiré entre les actions, celles que*

¹⁸⁷ *La Prisonnière*, p.292

¹⁸⁸ *La Prisonnière*, p.296.

¹⁸⁹ *Albertine disparue*, p. 180.

nous voyons et celles mobiles. Les mobiles sont dans un plan plus profond que nous n'apercevons pas. »¹⁹⁰ Le paraître ne peut jamais réaliser pleinement l'être.

3.2.2. Le mensonge d'Albertine

Le mensonge est inhérent à la perception. La perception est un ensemble de mensonges, il est né pour parer au danger de l'amour. L'amour exige la sincérité, mais lorsque l'amour est lié à la jalousie, il entraîne et donne vie au mensonge. Ainsi, il rentre dans une spirale infinie, un cercle vicieux. L'amour refuse le mensonge, le mensonge excite la jalousie, mais la jalousie entraîne nécessairement le mensonge. Voilà la conclusion du personnage dans ses rapports avec Albertine.

Le mensonge fait partie intégrante des rapports d'Albertine séquestrée et prisonnière. En mentant, elle fomenté les doutes du narrateur, les nourrit au point de donner une version démesurée dans son imagination, ainsi à son tour, il se met à dissimuler, à cacher, à changer. Le soupçon traque le narrateur et le pousse ainsi à atteindre son but : arriver à la vérité suprême: qui est Albertine ? Toute cette machination est lancée dans le but de connaître Albertine, de sonder son être caché par le mensonge apparent et par le mensonge qu'il n'arrive pas à soupçonner car le premier ne lui cache rien puis qu'il arrive à connaître la vérité, mais l'autre lui est caché comme un monde opaque. « *Albertine était de Marbre, opaque, impénétrable, et à la fois légère et volage. Hélas Albertine était plusieurs personnes.* »¹⁹¹

Certaines vérités ne se savent pas mais se voient. Si bien que pour lui, savoir, c'est voir et voir devient le moyen le plus certain pour apprendre, et il est incontestablement vrai qu'il ne peut être réfuté par personne, ni par les commérages, ni par les protestations et les dissimulations d'Albertine.

Ainsi « *échangeâmes-nous des paroles menteuses et mensongères* ». ¹⁹² Le narrateur ne se rappelle de la vérité que parce qu'elle a un nom, des racines anciennes, mais un mensonge improvisé s'oublie vite. Albertine oubliait souvent ses mensonges, si bien

¹⁹⁰ *Sodome et Gomorrhe*, p. 198.

¹⁹¹ *La Prisonnière*, p.324.

¹⁹² *Idem*.

qu'elle jure par tous les saints ne pas connaître telle femme, puis avoue plus tard :
*« avoue que cette même femme est d'un tout autre genre oubliant qu'elle avait affirmé
 ne pas la connaître, un mensonge improvisé s'oublie vite. »*¹⁹³

Il est déjà difficile de dire «pourquoi avez-vous regardé telle passante», mais bien plus « pourquoi ne l'avez-vous pas regardée ». Et pourtant je savais bien, ou du moins j'aurais su, si je n'avais pas voulu croire ces affirmations d'Albertine plutôt que tous les riens inclus dans un regard, prouvés par lui et par telle ou telle contradiction dans les paroles, contradiction dont je ne m'apercevais souvent que longtemps après l'avoir quittée[...]¹⁹⁴

Il y a dans ce départ d'Albertine beaucoup de dissimulation, Albertine ment sans arrêt se complique tellement que le mensonge prend la forme d'une réalité, et que la réalité se trouve brouillée si bien que le narrateur ne sait plus qui est Albertine. Le mensonge est l'instrument de conversation le plus nécessaire et le plus employé. Le narrateur ne cesse de le traquer chez Albertine mais il se rend compte qu'il était son fidèle serviteur
*« car il nous rend service. »*¹⁹⁵

*chez Albertine, la sensation du mensonge était donnée par bien des particularités qu'on a déjà vues au cours de ce récit, mais principalement par ceci que, quand elle mentait, son récit péchait soit par insuffisance, omission, invraisemblance, soit par excès, au contraire, de petits faits destinés à le rendre vraisemblable.*¹⁹⁶

Le mensonge est une manière de déformer la perception que nous avons du réel.

*Le vraisemblable, malgré l'idée que se fait le menteur, n'est pas du tout le vrai. Dès qu'en écoutant quelque chose de vrai, on entend quelque chose qui est seulement vraisemblable, qui l'est peut-être plus que le vrai, qui l'est peut-être trop, l'oreille un peu musicienne sent que ce n'est pas cela, comme pour un vers faux, ou un mot lu à haute voix pour un autre. L'oreille le sent et, si l'on aime, le cœur s'alarme.*¹⁹⁷

Le récit est combiné de mensonges, de jeu de dissimulation. Le narrateur commence par des demi-vérités, pour qu'Albertine lui explique bien des situations. Il apprend ainsi non seulement qu'elle avait menti, ce qu'il soupçonnait déjà, mais apprend des vérités qu'il n'avait pas imaginées et soupçonnées. L'exemple le plus représentatif

¹⁹³ *La Prisonnière*, p.324.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p 100.

¹⁹⁵ *La Prisonnière*, p.160.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.168.

¹⁹⁷ *Idem*.

Concerne une certaine photo que le narrateur devait recevoir de son ami Bloch dans *La Prisonnière*. En effet il avait dit déjà à Albertine qu'il devait recevoir une photo, ce qu'il attendait, c'est qu'Albertine réagisse à la photo, qui était de la cousine de Bloch mais là, lors de la soirée, il apprend qu'Albertine croyait que la photo était celle qu'elle avait laissée pour la cousine aux mœurs Gomorrhéennes. Donc, par ce procédé le narrateur prêche le faux, joue sur la feinte et combine un mensonge pour apprendre la vérité sur les intentions de son amie.

Ceci dépassait ses doutes, ainsi, il apprend d'autres détails, ce qui le mettait et jetait dans un grand désespoir. Il apprend ainsi qu'Albertine mentait, mais pire, il n'arrivait même pas à connaître, à soupçonner les limites de ses mensonges. Sa souffrance s'était accrue causée non pas par le mensonge lui-même, mais « *par l'anéantissement de tout ce que j'avais tellement cru vrai.* »¹⁹⁸. Si bien qu'en essayant de lui soustraire des informations, il arrive à découvrir le mensonge insoupçonnable d'Albertine. Puis vient à cette conclusion d'Albertine multipliant les aspects de sa personnalité.

Elle met constamment en scène un jeu psychologique, à se cacher, à se faufiler et à filer dans tous les sens. Cette fuite, que nous verrons plus loin, montre l'essence de la perception et de toute la poétique de Proust qui se trame en filigrane dans toute *La Recherche*. Il est à constater que l'être chez Proust est supposé par le paraître. Il serait en ce sens comme le dit Greimas « *un voile de fumée qui cache l'être.* »¹⁹⁹.

Notre connaissance des êtres demeure limitée. Le mensonge enfonce encore l'être dans son opacité. En apprenant graduellement sur les autres ou les choses, nous ne faisons, pour le narrateur, que rectifier nos perceptions ; nous ne pouvons connaître d'un coup, d'un seul regard.

¹⁹⁸ *La Prisonnière*, p. 32.

¹⁹⁹ Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, 1987, p. 9.

3.2.3. La feinte

La dissimulation vire chez le narrateur à la feinte. En ayant peur qu'Albertine le quitte, le narrateur, *feint* de désirer la quitter, fait le contraire de ce qu'il désirait faire au fond de lui:

*Ce qui vivait probablement en moi, c'était l'idée d'une Albertine entièrement contrairement à celle que ma raison s'en faisait.*²⁰⁰

Nous lisons sur cette même page un véritable exercice de dialectique. Il mettait en œuvre un jeu de simulation, de feinte, de duplicité et de mensonge.²⁰¹ Il parle de mise en scène, « *de petite comédie.* »²⁰² *Cette scène mensongère que je lui avais si souvent vu jouer.* »

*Peut-être cette erreur sur notre vraie vie, à Albertine et à moi, en étais-je moi-même un peu responsable par les vagues confirmations que, quand je causais avec Françoise, j'en laissais habilement échapper, par désir soit de la taquiner, soit de paraître sinon aimé, du moins heureux. Et pourtant, de ma jalousie, de la surveillance que j'exerçais sur Albertine, et desquelles j'eusse tant voulu que Françoise ne se doutât pas, celle-ci ne tarda pas à deviner la réalité, [...] ne se laissait pas détourner du but par les mensonges que je pouvais dire pour l'égarer, et aussi par cette haine clairvoyante qui la poussait – plus encore qu'à croire ses ennemies plus heureuses, plus rouées comédiennes qu'elles n'étaient – à découvrir ce qui pouvait les perdre et précipiter leur chute.*²⁰³

Nous l'avons déjà mentionné feindre la froideur, faire semblant, donner une apparence tel sont souvent les jeux auxquels s'adonnent tous les personnages de Proust. En effet, le climat de la jalousie de la suspicion et du doute engendre des feintes, des dissimulations, des jeux de paraître, disparaître, être et ne pas être. Le jaloux feint de ne pas s'apercevoir, alors qu'il s'aperçoit mieux que quiconque. Il feint de ne pas voir, de ne pas écouter, alors qu'il épie, scrute, observe. Ces activités perceptives ou plutôt ces verbes perceptifs s'intensifient tout au long du texte Proustien.. Albertine a dit, avoué son vice, puis l'a caché, puis le narrateur a supposé, puis ayant vérifié, il découvre qu'elle a menti, puis avec d'autres récits, il arrive à revenir à son premier avis. Tout cela est construit comme pour la méthode

²⁰⁰ *La Prisonnière*, p. 32.

²⁰¹ *Ibidem*, P.336

²⁰² *Ibidem*, pp.346, 347.

²⁰³ *La Prisonnière*, p.346

expérimentale où les choses apparaissent, se vérifient, puis, nous arrivons à tirer une conclusion. Or, chez les êtres, cette méthode ne peut s'appliquer car après la mort d'Albertine, les langues se délient et on peut endosser pour les morts tous les défauts car ils n'ont aucun pouvoir pour affirmer, ni discuter. Ceci montre l'impuissance du narrateur à connaître Albertine, à connaître ses intentions, car le mensonge est le double de la réalité, c'est le rideau qui nous empêche de la voir. En conclusion, le narrateur n'est pas n'arrive plus à connaître le vrai visage d'Albertine. Qu'elle soit vivante ou morte, sa connaissance est demeurée partielle, fragmentaire et tributaire de la parole des autres, de Gilberte, d'Aimé et d'autres.

Car ceci dit, tout n'est pas dans l'objet, la réalité reste opaque, mais c'est notre vision qui s'adapte à l'objet, notre perception grossit les choses. Tout n'est pas dans l'objet mais l'esprit doit expliciter ce qui est dans l'esprit. Par le simple effort pour imaginer ce qui diffère de soi.

3.3. Le morcèlement de l'être

Nous l'avons vu précédemment, l'être ne se donne pas entièrement mais est présenté en esquisses. Ce que nous venons de voir dans les différents sujets proustiens le montre bien il procède au morcèlement des sujets. Aucun des personnages ne se donne tout entier dès le départ. Chacun se révèle après-coup. Observons cet exemple où le narrateur se décompose soi-même en plusieurs moi.

*Et à chaque instant, il y avait quelqu'un, des innombrables moi qui nous composent, qui était ignorant encore du départ d'Albertine et à qui il fallait le notifier à chacun de ces moi, il fallait annoncer douloureusement le départ d'Albertine, à ses moi.*²⁰⁴

Il fallait annoncer le départ d'Albertine à tous les moi du narrateur, et pas seulement, il fallait l'annoncer aussi à ses sens, à ses yeux qui ne la verraient pas, à ses oreilles qui ne l'entendraient plus, à ses mains qui ne la toucheraient pas, à ses baisers qu'il ne la goûterait plus. « Il fallait le notifier à chacun de ces moi » Il séparait ainsi son être en

²⁰⁴ Albertine disparue, p.14

plusieurs moi et procède de ce fait au morcellement de son être. Le départ d'Albertine, son abandon et la souffrance dans laquelle il se trouve montrent le morcellement de son être séparé en plusieurs êtres.

A la déchéance, à la dégénérescence, à l'anéantissement d'Albertine, l'amour d'Albertine n'était pas simple car il y avait comme plusieurs Albertine. Ainsi, comme il y a plusieurs Albertine, l'amoureux se présente en plusieurs facettes, « *je n'étais pas un seul homme mais le défilé heure par heure d'une armée composite.* »²⁰⁵ Chez le sujet proustien, les êtres sont souvent éparpillés, disloqués, « *il existe en nous plusieurs formes, plusieurs êtres.* » Il y a plusieurs Albertine et souvent il calme l'une par l'autre. Et puis « *Etre avec Albertine m'importait peu, pour peu que je puisse empêcher l'autre de fuir, d'aller ici et là.* »²⁰⁶ L'autre c'est à dire cette partie d'Albertine qui ne lui appartient pas.

Le morcellement de l'être se révèle aussi par la douleur causée par la phrase qui lui annonce le départ d'Albertine, car pour lui son être était pris de court, alors, dès que les solutions, le probable retour d'Albertine commençait à le consoler, il arrive à se consoler, à s'énumérer à soi-même toutes les raisons qui pousseraient Albertine à revenir. Il dépassait son être, son moi et même sa souffrance qui a une raison pour savoir et ignorer. La souffrance revenait encore atroce, car elle ignorait qu'il avait promis de la ramener le soir même : « *Tout cela n'a aucune importance parce que je vais la faire revenir tout de suite. Je vais examiner les moyens, mais de toute façon elle sera ici ce soir. Par conséquent inutile de se tracasser.* »²⁰⁷

Telle est donc la loi inscrite dans l'ordre des choses : « on ne se réalise que successivement » conclut le narrateur dans *La Prisonnière*, ou encore dans *Albertine disparue* où : « *Notre « moi » est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne.*

²⁰⁵ *Albertine disparue*, p.17.

²⁰⁶ *Ibidem*, p.18.

²⁰⁷ *Albertine disparue*, p.19

Perpétuellement, des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes.»²⁰⁸

Les images successives d'Albertine sont comme des perspectives comme en peinture. Il s'agit de la même chose mais vue de plusieurs angles, ce qui donne d'elle plusieurs personnes pour la même personne :

De ce fait c'est après la mort d'Albertine, que nous assistons à une danse vertigineuse des personnalités successives d'Albertine. D'un côté apparaît en effet vue à distance, la personnalité d'Albertine, [...] des années où elle fut aimée, [...] puis une Albertine dispersée ne pouvant apparaître que tour à tour²⁰⁹

C'est-à-dire successivement. Le premier sens de l'être qui ne se donne qu'en esquisse et incomplet pour Proust, se traduit par d'abord un être qui fuit, insaisissable comme la plupart de ses personnages. Charlus critique l'inversion alors qu'il est lui même inverti, la duchesse de Guermantes apparaît souvent comme une déesse, alors que le narrateur découvre la facticité de sa personne et de son attachement aux soirées insipides du monde. Ainsi tous les êtres ne se donnent pas aisément, voire jamais.

3.3.1. Fuite de l'être

La fuite de l'être se traduit ainsi par plusieurs moments dans le récit qui conforte l'hypothèse selon laquelle l'être chez Proust, est appréhendé par plusieurs optiques, ou par fragment. L'être qui fuit, ne fuit pas dans l'espace et le temps mais il fuit et se dérobe à toute perception eidétique.

Car les êtres, même ceux auxquels nous avons tant rêvé qu'ils ne nous semblaient qu'une image, une figure de Benozzo Gozzoli se détachant sur un fond verdâtre, et dont nous étions disposés à croire que les seules variations tenaient au point où nous étions placés pour les regarder, à la distance qui nous en éloignait, à l'éclairage, ces êtres-là, tandis qu'ils changent par rapport à nous, changent aussi en eux-mêmes²¹⁰

²⁰⁸ *Ibidem*, p.126.

²⁰⁹ Fraisse, L., *Le processus de la création chez Marcel Proust, Le fragment expérimental*, José Corti, 1988.p 15.

²¹⁰ *La Prisonnière*, p. 61.

Dans son exposé sur les êtres, il pense qu'en termes de possession, nous croyons posséder un être, qui peut être couché devant nous, limité, enfermé dans un corps, il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupé et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Merleau-Ponty, soutient à cet effet que « *les choses, coexistent dans l'espace parce qu'elles sont présentes au même sujet percevant et enveloppées dans une même onde temporelle[...] c'est le temps objectif qui est fait de moments successifs.* »²¹¹ Il est vrai que l'être ne se résume pas à un *hic* et *nunc* mais un être qui se prolonge dans le temps et hors espace, il est là sans l'être complètement.

Albertine changeait d'aspect et de visage, étendue, endormie à côté de narrateur.

*Son être quand elle dort m'échappe pas à tout moment comme quand elle parle, c'est-à-dire par les issues de la pensée inavouée ou du regard sur le fait que le regard est la fenêtre de l'âme, elle a rappelé tous ces sens, fait rentrer en elle tout son paraître, tout ce qu'elle était en dehors, elle s'était fermée comme certaines fleurs qui se ferment le soir. « elle s'était réfugiée, encore, résumée dans nos corps. »*²¹²

Quand elle dort le narrateur la possède, car elle ne résiste à rien, inconsciente, il la regarde, sa vie lui est soumise. Pas plus que cela son être, sa vie même étaient maintenant à lui. Le narrateur constate amèrement combien même en caressant Albertine, même en disposant d'elle, combien elle reste loin de lui, combien il touche seulement l'enveloppe close d'un être qui, par l'intérieur, accédait à l'infini.

*Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains ; je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui, par l'intérieur, accédait à l'infini.*²¹³

Dans cet ordre d'idée, il vient à regretter qu'au moment de la Création, la nature n'ait pas doté l'Homme d'un sens qui lui permettrait d'accéder à la connaissance profonde et véritable du monde. Il regrette que la nature n'ait pas pensé, comme elle a séparé les corps les uns des autres, à compenser cette séparation en rendant « *possible*

²¹¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Op. Cit., p. 18.

²¹² *La Prisonnière*, p.62.

²¹³ *La Prisonnière*, p.372.

l'interpénétration des âmes (car si son corps était au pouvoir du mien, sa pensée échappait aux prises de ma pensée).»²¹⁴

Ceci ne confirme que sa volonté de l'assujettir de la transformer ou plutôt de la modeler. Et paradoxalement il ne pouvait l'approfondir.

En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance. Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange, et qui cependant m'appartenait davantage²¹⁵

Ce qui la montre inconsciente, comme des végétaux, des arbres, c'est-à-dire dépouillée de son humanité et de son être. En pensant aux fleurs, Albertine en était une, non seulement elle formait le bouquet de Balbec, mais elle dormait et semblait être une longue tige en fleurs. En dormant elle se transforme en plante.

Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au dehors ; elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. En le tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle.²¹⁶

Elle dormait inconsciente et donc n'a plus d'activité sensorielle, d'ailleurs il le dit, je n'étais plus regardé par elle, et donc il ne devait plus vivre à la surface de soi il pouvait rentrer en lui puisqu'elle dormait, inconsciente presque inerte plus différente des êtres végétaux et animaux. Il lui fallait rentrer en lui, seulement le narrateur rentre en lui pour penser à elle, et il flotte dans l'incapacité de l'atteindre.

4. L'anéantissement de l'être

Dans *La Recherche*, Albertine incarne le type du personnage prisonnier. Elle suggère l'idée d'un anéantissement, de ses goûts d'abord puis de sa vie et de son être. Pourquoi Albertine ? Albertine pour Jean- Yves Tadié est le personnage qui occupe le plus de place dans le récit Proustien. Non seulement par le nombre d'occurrences à ce

²¹⁴ Idem

²¹⁵ *La Prisonnière*, p. 62.

²¹⁶ Idem.

prénom et à ce sujet, il dit que « *Le prénom y est repéré 2360 fois, et on notera que, parmi les figures féminines, Albertine est citée trois fois plus que Gilberte et Oriane Guermantes* »²¹⁷

Mais il est également le seul personnage qui ait vécu avec le narrateur. Elle apparaît dès *Les jeunes filles en fleurs*, dans la foule de Balbec que nous avons analysé précédemment. *Dans ce temps où elle était chef de bande insolente, espiègle, à la jeunesse exubérante, suivie par tout le monde, que j'avais tant de peine à rattraper.* Filant sur sa bicyclette. Dominant ses amies, elle était comme une actrice si convoitée qui est retirée de la scène enfermée par lui à l'abri des désirs, devenue obéissante, ravie au banquet des filles en fleurs de Balbec.

Elle était devenue amie intime du narrateur, mais vite il se rend compte de son manque d'éducation artistique et littéraire. A travers les années qu'il a passées avec elle à Paris, il a pu la façonner, la former, la modeler si bien que sa personne s'est enlisée dans celle du narrateur.

Dans *La Prisonnière*, il parle de *germination* d'Albertine, ce qui veut dire qu'une autre Albertine est en train de naître. « *Une multiplication d'elle-même, une efflorescence charnue* », ²¹⁸une conversion d'un être vers un autre être, ou à la germination d'un état vers un autre état, une Albertine vers une autre Albertine. En pensant qu'elle avait une nature médiocre « *elles étaient(les jeunes filles de Balbec) devenues pour moi, obéissantes à mes caprices[...] desquelles je n'étais pas médiocrement fier d'avoir cueilli [...]dérobé à tous, la plus belle rose (Albertine en l'occurrence)* »²¹⁹

Il se plait souvent à la dépouiller de ce qu'elle était avant, réduite, aux yeux du narrateur, à une coque vide qui a pu acquérir une image plus valorisante grâce à ses soins. Elle lui paraissait, maintenant qu'elle était avec lui, remplie de savoir, de goût et de profondeur. Elle était pour lui comme une poupée dépourvue d'âme.

²¹⁷ Tadié, J. Y., *Proust*, Belfond, Paris, 1983, p.50.

²¹⁸ *La Prisonnière*, p. 61.

²¹⁹ *Idem*.

Albertine s'habille selon le goût du narrateur. Il lui propose souvent des robes, des coiffures, allant même à demander conseil auprès de Mme Guermantes. Il cherche souvent des détails sur les robes, les chaussures, les robes de chambre. C'est dire que son influence est, ou plutôt sa domination était totale. Ce comportement passif montre qu'Albertine est façonnée par les goûts du narrateur. En effet il procède à une persécution dans les moindres détails allant jusqu'aux choses les plus féminines qui ne peuvent relever que des goûts d'une véritable femme. Il est vrai qu'Albertine était pauvre, qu'elle était sans ressources ; toutes les toilettes qu'elle admirait chez les autres grandes dames, ce qu'elle ne pouvait jamais avoir. Grâce au narrateur tous ses rêves, prennent vie. Tout cela n'était qu'un piège pour pouvoir asservir Albertine. Il décidait de sa propre toilette, ce qui n'était peut-être pas possible puisque le narrateur n'était pas un grand esthète ou un homme de mode. Dans sa possession, Albertine portait toujours la même coiffure. En plus de la souffrance de porter toujours la même coiffure, le narrateur se plaignait de ce qu'Albertine voyait dans cette même coiffure une preuve de claustration. « *Je souffrais seulement que la coiffure que je lui avais demandé d'adopter pût paraître à Albertine une claustration de plus.* »²²⁰

La soumission d'Albertine se voyait aussi dans son être intellectuel. Elle était façonnée par les conseils des lectures du narrateur. Ses goûts pour la lecture, ont été initiés par lui. Son goût pour la peinture lui a été inculqué par Elstir, c'est à croire qu'Albertine n'a aucune volonté de prendre en charge sa propre formation, ou plutôt nous comprenons que le goût, le chic, le raffinement sont des qualités allouées aux personnes de sang élevé, aux riches et que par conséquent les pauvres ne peuvent accéder à l'instruction non pas scolaire mais bien à avoir des goûts prononcés pour l'art en général ? Ainsi Albertine n'est plus un sujet, mais un non sujet qui n'a d'existence qu'à travers les autres et particulièrement à travers le narrateur et elle le dit très bien : « *Je suis épouvantée en pensant que sans vous je serais restée stupide. Ne le niez pas. Vous m'avez ouvert un monde d'idées que je ne soupçonnais pas, et le*

²²⁰ La Prisonnière, p.182.

peu que je suis devenue, je ne le dois qu'à vous. »²²¹ Elle lui donne la preuve qu'elle n'est rien sans lui. Elle lui demande : « ainsi fais de moi ce que tu veux »²²²

Dans son obéissance, Albertine était entourée d'un vide, même de sa vie qui lui donnait une espèce d'empressement et d'obéissance pour les choses que je réclamais d'elle. Elle était obéissante au point de s'effacer, de n'être qu'un être vide et vidé de sa substance, de son essence à elle, allant jusqu'à ne se distinguer presque plus de lui-même, c'est-à-dire du narrateur. Elle était plus qu'un non-sujet. Un être qui ne vit que par l'autre. Elle est comme une coque vide, mais elle est également opaque et impénétrable.

Face à la première image qu'avait le narrateur du jour où il a découvert Albertine, toute mince avec son polo sur la plage, se dessine une autre image dissemblable de celle qu'elle est devenue maintenant, et qui comprend ainsi le travail de modelage, car il est vrai qu'Albertine, était façonnée, modelée, comme un potier modèle sa pâte pour lui donner la forme qu'il désire, ainsi la pâte n'a aucune volonté. Pour le narrateur ce travail de modelage est le fruit de l'habitude. Le narrateur prend ainsi conscience de l'emprisonnement où se trouvait Albertine chez lui, et il le dit clairement : « *Elle était si bien encagée que, certains soirs même, je ne faisais pas demander qu'elle quittât sa chambre pour la mienne.* » Elle était réduite dans sa réclusion à une prisonnière d'où le titre du volume.

*et cette actrice si convoitée n'était-ce pas elle qui, retirée par moi de la scène, enfermée chez moi, était à l'abri des désirs de tous, qui désormais pouvaient la chercher vainement, tantôt dans ma chambre, tantôt dans la sienne, où elle s'occupait à quelque travail de dessin et de ciselure ?*²²³

4.1.1. Le sommeil et l'anéantissement

Le sommeil présente dans la phénoménologie « une syncope perceptive » ce qui veut dire qu'à ce moment l'être s'anéantit et tous les sens donc toutes les perceptions s'arrêtent. Il est vrai que nous continuons à respirer, à rêver, à entendre mais cette perception n'est pas différente « *comme une bête qui continue de vivre* » comme un

²²¹ *La Prisonnière*, p.57.

²²² *Ibidem*, p.69.

²²³ *La Prisonnière*, p 79.

végétal ou une plante réduite à son sens biologique fondamental. Plus qu'une possession de l'être, le narrateur arrive à posséder dans son sommeil Albertine.

Albertine qui dormait offrait au narrateur un arrêt de la perception et de tout son être. Dans son sommeil, il l'assimile à plusieurs reprises à une plante, une tige, une fleurs, une bête.

Je pouvais prendre sa tête, la renverser, la poser contre mes lèvres, entourer mon cou de ses bras, elle continuait à dormir comme une montre qui ne s'arrête pas, comme une bête qui continue de vivre, quelque position qu'on lui donne, comme une plante grimpante, un volubilis qui continue de pousser ses branches quelque appui qu'on lui donne. Seul son souffle était modifié par chacun de mes attouchements, comme si elle eût été un instrument dont j'eusse joué et à qui je faisais exécuter des modulations en tirant de l'une, puis de l'autre de ses cordes, des notes différentes.²²⁴

Elle cesse ainsi d'errer dans l'espace et le temps et se contente de se ramasser dans ce corps endormi, où il n'y a que la fonction physiologique qui souffle qui agit et bouge.²²⁵

Il la sentait soustraite à tout. Plus qu'un végétal, elle devient un simple objet ludique. Un instrument de musique sur lequel il exécute des airs et des notes différentes.

Si Albertine se refusait, se cachait, se dissimulait dans la vie quotidienne, en revanche, pendant son sommeil, elle est toute soumise. Dans la position que le narrateur lui donne, elle devient un objet. Elle cesse d'être ce qu'elle est et devient celle que le narrateur voudrait qu'elle soit :

Dans l'attitude que je lui avais donnée, mais que dans son sommeil elle avait vite faite sienne, elle avait l'air de se confier à moi ! Sa figure avait perdu toute expression de ruse ou de vulgarité, et entre elle et moi, vers qui elle levait son bras, sur qui elle reposait sa main, il semblait y avoir un abandon entier, un indissoluble attachement. Son sommeil, d'ailleurs, ne la séparait pas de moi et laissait subsister en elle la notion de notre tendresse [...] Son sommeil n'était qu'une sorte d'effacement du reste de la vie,²²⁶

En somme, sa figure avait perdu toute expression de ruse ou de vulgarité. Elle s'abandonne entièrement et cesse d'être, d'exister en soi et prend une autre carapace, celle souhaitée par le narrateur, dans son sommeil, elle se fend en lui, leurs êtres se

²²⁴La Prisonnière, p.104.

²²⁵Ibidem., p.105.

²²⁶La Prisonnière, p.106.

fendent, « ne la séparait pas de moi » elle était l'ombre du narrateur, elle cesse de se cacher, paradoxalement, le sommeil ferme l'être, qui cesse de fonctionner, de se mouvoir, de vivre socialement. Le sommeil consiste pour le narrateur, une occasion pour posséder Albertine. Pour surprendre son être, elle s'ouvre à lui, se donne, se dépouille, cesse de se disperser dans le temps et l'espace, et se recroqueville pour ne se résumer qu'à elle. Pour le narrateur son sommeil : « *n'était qu'une sorte d'effacement du reste de la vie, qu'un silence uni sur lequel prenaient des paroles de tendresse.* »²²⁷

4.1.2. De l'enfermement vers l'anéantissement d'Albertine

La claustration d'Albertine est parfois explicitement énoncée par le narrateur. Le récit commence par une banale journée de marché. En parlant des bruits de dehors que le narrateur écoutait de son lit, il se rend compte qu'il privait Albertine d'une vie libre, dehors, il entendait ainsi en eux, comme le symbole de l'atmosphère du dehors. Elle était cloîtrée chez lui. Il l'avait épiée, surveillée, séparée de sa bande d'amis dans *Les jeunes filles en fleurs*. Pour lui, il l'avait éloignée de Balbec pour mieux la garder loin des mœurs Gomorrhéennes. Seulement aux apparences dociles de la fille, se cache une fille libre et libertine. Il est vrai qu'Albertine, comme nous l'avons vu, était le produit du narrateur sur plusieurs plans : « *j'en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter d'employer en parlant des images écrites, certes je ne parlerais pas comme elle, elle est mon œuvre.* »²²⁸

Un des exemples le plus représentatif de cette claustration demeure l'épisode du Trocadéro. Il arrive à l'empêcher d'aller chez les Verdurin (car il y suspecte la présence d'une amie lesbienne) puis lui propose d'aller au Trocadéro là où il y a une exposition. Albertine consent, et ajourne sa visite chez les Verdurin. Quelques moments après, il envoie Françoise pour qu'elle aille rappeler Albertine du Trocadéro pour qu'elle rentre car il a feint un grand chagrin et de surcroit causé par une autre femme dont il serait amoureux. En effet, Albertine consent, toute contente d'interrompre sa visite pour venir répondre aux caprices du narrateur. Cet épisode montre à quel point elle était,

²²⁷ *La Prisonnière*, p.106.

²²⁸ *La Prisonnière*, p.20.

un sujet-objet « *j'éprouvais un vif mouvement de reconnaissance pour Albertine qui je le voyais n'était pas allée... sur un signe de moi...qu'elle m'appartenait comme nous appartient un jouet ou un objet quelconque.* »²²⁹ L'arrivée certaine d'Albertine plonge le narrateur dans un état de tranquillité d'esprit.

*Baigné dans l'attente pleine de sécurité... et la confiance en sa docilité comme dans sa béatitude d'une lumière intérieure aussi réchauffante que celle du dehors je pouvais disposer de ma pensée, la détacher, un moment d'Albertine et de l'appliquer à Vinteuil.*²³⁰

Cette possession d'Albertine traduit le désir qu'a le narrateur de ne désirer que les femmes-objets, cette affection se transmue chez lui en désir de posséder les femmes sans résistance, des femmes ouvrières des plus vulgaires métiers, la laitière, la crémière, la blanchisseuse. « *L'émotion dont je me suis saisi en apercevant la fille d'un marchand.* »²³¹ Par sa présence Albertine l'empêchait de posséder toutes les midinettes, « *comme des objets possibles, probables de son désir, de son plaisir.* »²³²

Puis là se trouve le statut d'Albertine, ni amante, ni amie, ni copine, plus que cela, un objet, et plus encore qu'un objet, elle est esclave, le servage d'Albertine me permettait de restituer au monde toutes les autres beautés. « *Puis une fois captive chez moi, Albertine transformée et comparée à un oiseau...* »²³³

Elle continue à vivre auprès de lui à travers ce qu'elle avait été, cette partie indomptable en elle, cette partie de sa vie que le narrateur n'arrive pas à soumettre, exerce sur lui un attrait particulier, par moment, le seul bien qui existe entre lui et elle.

Comme nous l'avons dit plus haut, le narrateur choisissait les toilettes d'Albertine, ses robes. Elle a longtemps, sur la demande du narrateur, gardé une coiffure qu'il a choisie pour elle ; celle-ci, bien qu'elle la fit vieillir, selon les dires de sa tante, fatigant aussi Albertine, qui devait porter toujours la même coiffure. Elle demandait au narrateur de la changer ou s'il désirait qu'elle la garde, elle montre son exaspération

²²⁹ *La Prisonnière*, p.146.

²³⁰ *Ibidem*, p.148.

²³¹ *La Prisonnière*, p. 148.

²³² *Ibidem*, p.162.

²³³ *Ibidem*.p.156.

face à sa coiffure et le narrateur constate avec souffrance que la coiffure paraisse à Albertine comme une autre forme de claustration.²³⁴

Or à une Albertine prisonnière des caprices du narrateur, s'oppose une autre Albertine partie, disparue, et libérée. L'avant dernier volume commence par le départ inattendu d'Albertine. « *Mademoiselle Albertine est partie* » annonce sèchement Françoise au narrateur. Une parole qui le cloue au lit pendant un moment. Puis en se ressaisissant le narrateur commence à se consoler du retour certain d'Albertine : Premièrement, Albertine devait être partie car elle voudrait en fait causer du chagrin au narrateur pour le pousser une fois crue partie définitivement, à consentir à lui laisser une liberté suffisante dans ses gestes et sorties. Puis, elle serait partie pour lui prouver qu'elle n'est plus sa captive, s'éloigner ou plutôt rompre ses chaînes, prouver son pouvoir à partir, à prendre sa décision, à cesser d'être la poupée du narrateur. Elle serait partie pour le narrateur non pas par manque d'amour, mais pour lui demander plus de liberté. En fait, ce qui était sûr pour le narrateur, c'est qu'« *Albertine est partie* », voulait dire également, Albertine ne serait pas partie s'il s'était montré moins possessif, plus permissif avec elle. Et ce qui était plus certain encore pour le narrateur, c'est sa capacité, son pouvoir de la rappeler, de la faire revenir. Il le dit d'ailleurs : « *ce soir, Albertine serait là.* » « *Albertine est partie, Albertine est partie pour revenir, Albertine était partie sans lui dire et sans laisser paraître aucun doute, car ceci aurait donné l'occasion au narrateur de la supplier et de lui faire changer d'avis, « Or elle a peur en prévenant d'empêcher. Toute femme sent que, si son pouvoir sur un homme est grand, le seul moyen de s'en aller, c'est de fuir. Fugitive parce que reine, c'est ainsi.* »²³⁵ Elle est ainsi reine de sa destinée, et non pas fugitive. Ainsi, elle change de statut de femme captive chez lui, elle se transforme avec son évasion en reine, reine de sa propre vie.

Ce qui était frappant, c'est que le narrateur croyait fermement qu'Albertine lui ôtait sa liberté, l'empêchait d'aller à Venise et désirait, par conséquent, de la quitter. Il avait même tenté de la quitter, il le lui a annoncé mais s'est rétracté à la dernière minute.

²³⁴ *La Prisonnière*, p.182.

²³⁵ Albertine disparue, p.9

Ceci prouve que son attachement à Albertine était superficiel, s'il était resté avec elle à une certaine période, c'est parce qu'il était jaloux, tout simplement jaloux. La jalousie était le leitmotiv de son union. Mais avec son départ inattendu, le départ qu'il n'a pas vu venir, ceci a changé tellement de choses, voulant la quitter, il se rend compte qu'il ne tient pas à elle mais lorsqu'elle le quitte, il découvre avec cette douleur qu'il tient à elle !c'était énigmatique pour lui comme si le départ décidé ou imposé changeait leurs rapports et leurs relations.

4.1.3. La figuration de la duchesse de Guermantes

Le troisième tome qui concerne la vie des mystérieux et fascinants châtelains *Du Côté de Chez Swann* s'ouvre sur le déménagement de la famille du narrateur vers un appartement situé dans une aile de l'hôtel des Guermantes à Paris. Dans cette partie du récit, le narrateur rêve et tente de pénétrer les noms des Guermantes et surtout de percer le secret de cette dame altière. Pour lui tout ce qui était décrit dans cet âge lointain où il partait pour Combray, du côté qui menait vers le château des Guermantes était perdu pour lui :

*Ces années de ma première enfance ne sont plus en moi, elles me sont extérieures, je n'en peux rien apprendre que, comme pour ce qui a eu lieu avant notre naissance, par les récits des autres*²³⁶

Les souvenirs sont perdus, tout ce qu'il peut avoir de ce moment était ce que les autres pouvaient dire de lui. Comme pour ce qui a eu lieu avant notre naissance par le récit des autres. C'est comme si à la fois il est lui et un autre. Incapable de savoir ce qu'il était advenu de lui avant qu'il soit conscient de soi.

Dès les premiers moments de son installation, il recherchait à voir et s'approcher de sa voisine la duchesse. Il n'a jamais eu le privilège de voir les petits détails de sa physionomie car il l'a toujours regardée furtivement. Quand il la guettait dans la rue, penser à la duchesse c'était l'imaginer sous toute sa constitution terrestre, c'est à dire banale. Elle ne devait pas avoir de corps cette duchesse, elle devait avoir une autre essence divine ou féérique. Ce qui nous place dans la pensée platonicienne du monde

²³⁶ *Le Côté de Guermantes*, p.7.

où il distingue le monde des apparences sensibles, changeant, insaisissable et en perpétuel devenir, et, au-delà, invisible, le monde intelligible, celui des Idées éternelles et immuables, qui serait le lieu du Vrai en soi. Ce monde des Idées est celui où se situent les archétypes, les modèles, c'est le monde du Bien ou de l'Être par excellence d'où procèdent toutes choses; quant au monde sensible, voué à la finitude, il ne doit sa réalité qu'à sa participation au monde intelligible dont il est la copie, la dégradation ontologique : l'imitation ne peut avoir le même degré d'être que le modèle. Il est l'incarnation matérielle du monde des idées et qui, pour Platon, constitue une déchéance et un appauvrissement du premier.²³⁷

Cela dit, penser à la duchesse comme un être terrestre devient une déchéance, un avilissement de toute sa personne qui n'est pas réduite à sa nature humaine déchue, mais qui est au contraire dotée d'une essence bien plus supérieure. Il la décrit comme un fantôme, un spectre, voire une statuette en porcelaine ; une fée insaisissable. Dans ses premiers souvenirs de cet âge où il était encore fasciné par cette dame, son hôtel était transparent comme une vitrine, il était un hôtel de verre limpide comme son nom. Aucun élément matériel ou opaque ne venait interrompre et aveugler la transparence. Tout était féérique dans cette demeure de la propriétaire fantôme, aux murs en verre.

Lorsqu'un jour le narrateur la croise au théâtre pour la représentation de *Phèdre*, il procède à la description du théâtre comme espace parisien, mais sa figuration concerne surtout le jeu de lumière/ obscurité : comment l'agencement de la luminosité dans ce théâtre où il allait voir la duchesse de Guermantes, est mis en place pour n'éclairer que la scène où se jouait la pièce alors que toute la salle est plongée dans l'obscurité totale :

*D'abord il n'y eut que de vagues ténèbres où on rencontrait tout d'un coup, comme le rayon d'une pierre précieuse qu'on ne voit pas, la phosphorescence de deux yeux célèbres.*²³⁸

²³⁷ Bréhier, E., *Histoire de la philosophie*, Presse universitaire de France, Paris, 1964, p.118.

²³⁸ *Le Côté de Guermantes*, p.33.

La luminosité de la duchesse contraste au milieu de cette obscurité. Ainsi elle est assimilée à une déesse blanche des temps anciens ou à « une néréide », ce personnage de la mythologie qui a les cheveux tressés de perles et de bijoux et qui ainsi brille de tout son éclat malgré l'obscurité de la salle. On remarque que la description de l'espace théâtral n'est faite que pour sublimer encore le visage et toute la présence de la duchesse qui éclaire et chasse, tel un astre, l'obscurité de la nuit. « *Mais..., presque partout, les blanches déités qui habitaient ces sombres séjours, s'étaient réfugiées contre les parois obscures et restaient invisibles.* »²³⁹

*Cependant, au fur et à mesure que le spectacle s'avancait, leurs formes vaguement humaines se détachaient mollement l'une après l'autre des profondeurs de la nuit qu'elles tapissaient et, s'élevant vers le jour, laissaient émerger leurs corps demi-nus, et venaient s'arrêter à la limite verticale et à la surface clair-obscur où leurs brillants visages apparaissaient...rieur, écumeux et léger de leurs éventails de plumes, sous leurs chevelures de pourpre emmêlées de perles que semblait avoir courbées l'ondulation du flux.*²⁴⁰

La figuration de la duchesse, la montrait trônant comme une déesse grecque. Nombre de figures dans l'épisode du théâtre montrent cette position à la fois princière et divine qu'est toute la personne de la duchesse : elle est d'abord une néréide²⁴¹. Cette image est bien claire dans certains passages comme celui où la duchesse de sa loge préside de loin aux jeux des divinités inférieurs, que sont le peuple et les autres spectateurs. Elle est décrite au fond de son « *canapé rouge comme un rocher de corail,* »²⁴² tandis qu'elle était au milieu d'une obscurité, tel « *un rayon de lumière dit obscure et liquide* »²⁴³ « *dans le cristal ébloui des eaux.* »²⁴⁴

Il est question d'eau dans cette représentation physique de la duchesse. Comme elle était une néréide apparentée à des êtres marins qui, dans certaines représentations

²³⁹ *Le Côté de Guermantes*, p.33

²⁴⁰ *Ibidem.* p.34.

²⁴¹ Dans le récit mythologique les néréides sont au nombre de cinquante et forment le cortège de Poséidon. Elles sont représentées comme de belles jeunes filles à la chevelure entrelacée de perles. Elles sont portées sur des dauphins ou des hippocampes, et tiennent à la main tantôt une couronne ou une victoire, tantôt une branche de corail.

²⁴² *Le Côté de Guermantes*, p.35.

²⁴³ Ceci est très répandu chez Proust que de rapprocher, par contiguïté, des éléments hétérogènes qui, a priori n'ont aucun rapport entre eux. Tel le célèbre *tintement* ovale dont parle Genette dans les métonymies proustiennes.

²⁴⁴ *Le Côté de Guermantes* p.35

mythologiques, sont figurées comme des sirènes, mi femme- mi poisson, Elle est ainsi dans sa splendeur limpide comme de l'eau cristalline. Un peu plus loin : « *elle a des floraisons marines et sur sa chevelure s'étendait une résille faite de coquillage blancs mêlés à des perles.* »²⁴⁵ ce qui lui confère de ce fait un aspect marin dans sa transparence et surtout la prédominance non seulement du marin avec ses mollusques et d'autres êtres, mais surtout son rapprochement de l'eau élément naturelle qui est symbole bachelardien de pureté et de profondeur. « *Mais cette simplification excessive d'une harmonie pure et profonde, cette puérité persistante, la leçon de vivacité que nous donne les eaux vives.* »²⁴⁶ Bachelard a su montrer que « *L'imagination matérielle trouve dans l'eau la matière pure par excellence. L'eau s'offre donc comme un symbole naturel pour la pureté. Elle donne des sens précis, à une psychologie prolix de la purification.* »²⁴⁷

La duchesse était pour lui dans ses pierreries et perles immatériellement belle. Comme un spectre, évanescence dans l'obscurité de la loge, tous les regards étaient tournés vers celle qui était « *le trône légitime de la beauté.* »²⁴⁸

Plus qu'une néréide, la princesse avait tous les atouts d'une déesse et lorsqu'il pose ses yeux sur elle de loin, c'était comme s'il avait aperçu :

*grâce au déchirement miraculeux des nuées coutumières, l'assemblée des Dieux en train de contempler le spectacle des hommes, sous un velum rouge, dans une éclaircie lumineuse, entre deux piliers du Ciel. Je contemplais cette apothéose momentanée avec un trouble que mélangeait de paix le sentiment d'être ignoré des Immortels*²⁴⁹

Le narrateur aperçoit ainsi dans la loge l'assemblée des Dieux en train de contempler le spectacle des hommes. Cette scène marquée par le symbole religieux de l'élévation montre l'apothéose de la beauté et de la classe de la duchesse et où le narrateur sent « *son être dissous au milieu d'eux... et dépourvu de toute existence individuelle.* »²⁵⁰ Ce sentiment de néant qui a enveloppé le narrateur en présence de la déesse est

²⁴⁵ Le Côté de Guermantes p.35

²⁴⁶ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris 1942. p.47.

²⁴⁷ *Ibidem*, p.181.

²⁴⁸ *Idem*

²⁴⁹ Le Côté de Guermantes, p.51.

²⁵⁰ *Idem*

concrétisé pendant la représentation de *Phèdre* lorsque enfin elle fait « *pleuvoir sur lui l'averse céleste et étincelante de son sourire.* »²⁵¹ Par conséquent ceci présente une opposition non pas de classe ou de rang social mais plutôt de beauté.

Son visage prenait l'allure, l'image et le coloris de sa robe et de son chapeau. Chaque matin, son visage se transmutait en fonction de sa parure. C'est comme si sa beauté n'était pas figée et devenait ou incarnait un type de beauté jour après jour.

*La toilette me semblait comme une matérialisation neigeuse ou diaprée de leur activité intérieure, et, ..., les plumes qui descendaient du front de la princesse et le corsage éblouissant et pailleté de sa cousine semblaient avoir une signification, être pour chacune des deux femmes un attribut qui n'était qu'à elle et dont j'aurais voulu connaître la signification : l'oiseau de paradis me semblait inséparable de l'une, comme le paon de Junon ; je ne pensais pas qu'aucune femme pût usurper le corsage pailleté de l'autre.*²⁵²

Plus que sa toilette, son visage semblait refléter également la beauté des autres parures et toilettes qui lui sont contigües. Ainsi elle offrait au narrateur « *des apparitions successives de visages occupant une étendue relative et variée dans l'ensemble de sa toilette.* »²⁵³

Au final, le narrateur déclare après plusieurs descriptions, assimilations, comparaisons..etc « *que maintenant, il n'aurait même pas pu dire comment elle était Mme de Guermantes, à quoi je la reconnaissais, car chaque jour, dans l'ensemble de sa personne, la figure était autre comme la robe et le chapeau* »²⁵⁴ ou tout autre accoutrement.

La duchesse de Guermantes est enfin vue comme elle est dans son être dépouillée de tout habillement et de tout paraître. Le narrateur se rendit compte que sa conception était fautive. Il s'est rendu compte qu'il voyait en la duchesse une fée qui devait périr sous le regard du jugement de la connaissance. En effet, dès qu'il eut connu le vrai visage, la vraie personnalité de la duchesse, il comprit que les autres ne voyaient plus

²⁵¹ *Le Côté de Guermantes*, p.52.

²⁵² *Ibidem*, p.55.

²⁵³ *Idem*.

²⁵⁴ *Le Côté de Guermantes*, p. 517.

en la princesse X autre chose d'abord que son visage. Mais que lui dans sa fièvre du nom des Guermantes il n'a pas vu la femme mais une fée.²⁵⁵

La déception du narrateur ne s'attachait pas à d'affreux défauts qu'il aurait découverts chez la duchesse, mais était dans ce fait qu'elle ressemblait banalement à toutes les femmes de sa génération ; férue de mondanité et de vanités mondaines.

Dans *La Recherche*, Proust évoque toujours des représentations de femmes, de filles liées à un espace ou un paysage. Leur description est liée à des éléments naturels d'une part et puis au temps ou au contexte de leur description, Genette avait déjà relevé le rapprochement spatial de mêmes éléments et avait montré que leur essence tient compte à la fois de la vision, du désir, du temps et de l'espace de leur description. Dans *Les jeunes filles en fleurs*, Madame Swann est rapproché du monde floral.

4.1.3.1. Le paraître et le sensible

L'expérience d'autrui telle qu'elle est vue par Sartre ou Merleau-Ponty est celle d'une rencontre: il faut reconnaître dit Sartre, un cogito qui concerne autrui, préfigurant ainsi le plan de l'objet perçu²⁵⁶.

Dans ce sillage, Proust, découvre que plusieurs personnes de son entourage ne se donnent pas à voir telles qu'elles se présentent à elles-mêmes, à sa propre conscience.

Le narrateur est dès lors déçu par cette réalité de son égo impossible à fusionner dans un même mouvement de l'être vers l'ipséité de l'Autre. En se refusant à la connaissance transparente de l'autre, l'altérité ou l'Autre deviennent immanquablement mon vis-à-vis qui ne se donne à moi ou qui n'apparaît à moi qu'en faisant disparaître son altérité. Notre séparation reste insurmontable et il n'y a aucun autre point de vue supérieur qui me permettrait de totaliser ou focaliser notre attention.

²⁵⁵ *Le Côté de Guermantes*, p.516.

²⁵⁶ Barbaras, *De l'être au phénomène*. Op. Cit., p.153.

C'est tout d'abord Françoise la cuisinière qui avait donné au narrateur l'occasion douloureuse et initiatique de l'opacité des consciences humaines et de la fausseté des relations. Cette cuisinière si dévouée et qui n'était ou ne serait rien sans le soutien et le service de la famille du narrateur, était plus qu'une cuisinière. Elle a accompagné toute l'enfance du narrateur, était au service de la famille depuis les jours de Combray, connaissait toute leur histoire, leurs habitudes, elle était devenue contrairement aux usages de l'époque,²⁵⁷ un membre de la famille. Mais par une matinée le narrateur découvre son hypocrisie et sournoiserie.

*je compris que ce n'est pas le monde physique seul qui diffère de l'aspect sous lequel nous le voyons ; que toute réalité est peut-être aussi dissemblable de celle que nous croyons percevoir directement, que les arbres, le soleil et le ciel ne seraient pas tels que nous les voyons, s'ils étaient connus par des êtres ayant des yeux autrement constitués que les nôtres, ou bien possédant pour cette besogne des organes autres que des yeux et qui donneraient des arbres, du ciel et du soleil des équivalents mais non visuels.*²⁵⁸

Il est vrai que l'objet ou l'être que nous apercevons et contemplons peut être dissemblable si nous le voyons tel qu'il est vraiment dans sa quintessence. Notre perception des choses est parfois fautive. Le monde de l'apparaître n'est pas ce qu'il est. L'objet comme nous l'avons déjà vu dans la vision phénoménologique ne se donne pas à nos sens tel qu'il est ou de la même manière qu'il est perçu ou vu par quelqu'un d'autre, par une autre conscience qui le voit, une autre personne.

Cette découverte l'initie non seulement au monde faux des adultes, mais aussi à la découverte du mouvement perceptif à l'état pur comme le souligne par ailleurs Merleau-Ponty.

Le narrateur va encore plus loin en parlant des yeux comme d'un organe de perception par excellence et qui ne peut rendre compte de la même réalité de la même façon c'est comme si il y'a chez lui autant de regards qu'il y a autant d'yeux. Ceci montre combien notre vision est unique et tributaire de nos sens, de nos sentiments et non de

²⁵⁷ Il ne faut pas oublier que nous sommes à la fin du XIX siècle et que les domestiques étaient plus que dévoués aux maîtres. Françoise était de ces domestiques de Combray entrée au service de la famille du narrateur après la mort de sa tante Léonie. Dans *Albertine disparue*, il faut voir également la figure de Françoise, *Albertine disparue*.p.148.

²⁵⁸ Le Côté de Guermantes, p.60.

la réalité telle qu'elle est. Et là c'est une des visions proustienne par laquelle il est entré en critique contre l'école réaliste qui prétendait peindre la réalité telle qu'elle est et de procéder à une description scientifique et objective de celle-ci.

Le narrateur se trouve épouvanté par cette découverte. Françoise qu'il croyait attachée à lui et dévouée au service familial depuis Combray avec la tante Léonie, n'est en fait qu'un attachement en apparence. En effet, lors d'une discussion qu'il avait épiée entre elle et Jupien, elle laisse entendre que l'enfant (le narrateur) ne valait *pas la corde pour me pendre*. Rappelons qu'à cet âge le narrateur sorti à peine de l'adolescence se posait des questions quant à la vie des adultes: Les grandes personnalités qu'il commençait à côtoyer étaient-elles aussi fausses? Plus que cela, il s'interroge sur la réalité des sentiments, de l'amour, de la haine. Est ce que l'amour est vrai et se perçoit en soi?

Devant la découverte de la fausseté des apparences et des perceptions, le narrateur désespère de ne pas pouvoir vérifier la véracité des situations, des sentiments et des choses car il ne dispose que d'yeux et qu'il ne dispose d'aucune autre faculté pour pénétrer l'ombre des choses, des êtres et des sentiments. Les personnes ne sont pas telles qu'elles se donnent à voir :

*Et ainsi ce fut elle (Françoise) qui la première me donna l'idée qu'une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard (comme un jardin qu'on regarde, avec toutes ses plates-bandes, à travers une grille) mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe...*²⁵⁹

Le monde est ainsi comme le souligne Merleau-Ponty une ombre qui signifie ainsi présence de quelque chose que nous ne pouvons percevoir. L'ombre d'un arbre signifie qu'il y a un arbre. Pour l'observateur proustien, le monde ne se donne pas à voir tel qu'il est. Nous ne pouvons pénétrer car il n'existe pas de connaissance directe, mais seulement des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions qui nous donnent des visions incomplètes.

²⁵⁹ *Le Côté de Guermantes*, pp 60-61

Fontanilles souligne dans le sillage de Merleau-Ponty et de Kant que notre vision du monde reste à la fois fragmentaire et incomplète. Le narrateur proustien érigé en observateur du monde et des êtres pense que *nous voyons tour à tour* c'est-à-dire d'une manière discontinue et jamais en englobant tout. Nous n'avons pas de vision unifiée imaginée avec autant de vraisemblance ce qui équivaut à une connaissance qui est relative seulement à la réalité de l'objet perçu.

Les apparences sont aussi fausses dans le premier moment où le narrateur rencontre celui qui deviendra par la suite son ami intime: Saint loup. Ses premières impressions s'estompèrent car ce qu'il donnait à voir de loin, c'est-à-dire son air altier, fier qui exacerbait le narrateur, « *il était si fier, si glacial dans ses salutations qu'on l'aurait cru méchant et orgueilleux* »²⁶⁰, et ce qu'il découvre une fois qu'il a connu sa tante Mme de Villeparisis qui l'avait aidé à « *effacer la mauvaise impression que lui avaient causée ces dehors révélateurs d'une nature orgueilleuse et méchante, lui reparla de l'inépuisable bonté de son neveu* »²⁶¹. C'est ainsi que le narrateur arrive à abandonner l'apparence de méchanceté de Saint-Loup. Pour le narrateur, elle n'est pas fausse, mais vraie puisque c'est la seule réalité dont nous disposons pour un certain temps et lorsque nous arrivons à percer le secret de cette apparence nous ne sommes plus dans l'apparence mais nous sommes dans l'essence de l'être lui-même c'est comme si le marquis de Saint-Loup avait une apparence glaciale et méchante et que contrairement son être est à l'opposé de celui-ci « *d'une inépuisable bonté* ».

La description et la représentation qu'il donnait au départ laissait voir un Saint-Loup au

*corps aussi inflexiblement élancé, la tête toujours aussi haute, le regard impassible,[...], aussi implacable, dépouillé de ce vague respect qu'on a pour les droits d'autres créatures.*²⁶²

Puis la tante en le présentant au narrateur dans une impasse où il n'était pas autrement possible de fuir la présentation ajoutait encore au tableau sinistre que se faisait le narrateur de son interlocuteur. La présentation des deux personnages

²⁶⁰ *Le Côté de Guermantes*, pp 60-61

²⁶¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 90.

²⁶² *Idem*.

conforte la première apparence du narrateur. C'est dire qu'à ce stade il s'agit toujours du paraître, la personnalité, l'essence de Saint-Loup est encore tributaire de son paraître et non de son être. En effet

*M^{me} de Villeparisis ajouta elle-même, quoique indirectement, une confirmation aux traits essentiels, déjà certains pour moi, de la nature de son neveu, un jour où je les rencontrai tous deux dans un chemin si étroit qu'elle ne put faire autrement que de me présenter à lui. Il sembla ne pas entendre qu'on lui nommait quelqu'un, aucun muscle de son visage ne bougea ; ses yeux, où ne brilla pas la plus faible lueur de sympathie humaine, montrèrent seulement dans l'insensibilité, dans l'inanité du regard, une exagération à défaut de laquelle rien ne les eût différenciés de miroirs sans vie. Puis fixant sur moi ces yeux durs comme s'il eût voulu se renseigner sur moi, avant de me rendre mon salut, par un brusque déclenchement ...mettant entre lui et moi le plus grand intervalle possible, allongea le bras dans toute sa longueur, et me tendit la main, à distance. Je crus qu'il s'agissait au moins d'un duel...*²⁶³

Ces caractéristiques si sombres du jeune Marquis laissaient voir un homme impossible à fréquenter ou à côtoyer néanmoins quelques lignes après, le narrateur dévoile non l'apparence trompeuse mais l'être, lui-même de son futur ami. Ainsi s'est faite la connaissance, la vraie qui est basée non sur le paraître mais sur l'être de Robert de Saint-Loup.

Pour l'art, Proust insiste que « *L'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel.* »²⁶⁴ Autrement dit, l'image qui s'assimile ici à la vue est, pour le narrateur, la plus importante pour comprendre le monde et le connaître. C'est ainsi que l'activité du *connaître* c'est tout d'abord apprendre à maîtriser l'appareillage de la vue et de la vision. Il faut concevoir, percevoir et voir ce monde.

Les Guermantes avaient donné au narrateur un premier aspect au début du livre des Guermantes, une impression liée au nom. De là se sont suivies toutes ses réflexions sur le nom des pays et en fait sur la relation entre l'objet et son nom. Il y a là comme une découverte de ce que Saussure appelle l'arbitraire du signe. Pour le narrateur, il y a étonnement, à la découverte de l'arbitraire du nom, d'abord la première version qui consiste à connaître ses personnages d'abord par le nom, puis imaginer ce que le nom

²⁶³ A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp. 90-91.

²⁶⁴ *Ibidem*, p.180.

suggère. Souvent il se met à sublimer les noms et à sublimer dans son imagination le porteur du nom, la personne à qui renvoie le nom.

Par la suite le narrateur apprend à connaître les personnes et il est souvent question chez lui de sublimation des personnes qu'il rêve de connaître. C'est ainsi que le nom des Guermantes occupe d'abord *Le côté de chez Swann*, puis *Les jeunes filles* pour enfin leur consacrer un tome entier.

Puis ici dans son impression première, et toujours dans cette problématique des apparences et des sentiments, la découverte des Guermantes reste très intéressante au niveau perceptif.

D'une façon générale d'ailleurs, ...les Guermantes étaient assez différents du reste de la société aristocratique, ils étaient plus précieux et plus rares. Ils m'avaient donné au premier aspect l'impression contraire, je les avais trouvés vulgaires, pareils à tous les hommes et à toutes les femmes, mais parce que préalablement j'avais vu en eux, comme en Balbec, en Florence, en Parme, des noms.

Le narrateur découvre son erreur celle qu'il avait découverte lors de sa visite de l'église de Balbec. Son erreur consiste à imaginer et à sublimer les êtres en se référant à de fausses visions basées sur les dires des autres, sur les photographies qui ne sont pas représentatives car elles embellissent ou enlaidissent les objets qu'elle représente.

Évidemment, dans ce salon, toutes les femmes que j'avais imaginées comme des statuettes de Saxe ressemblaient tout de même davantage à la grande majorité des femmes. Mais de même que Balbec ou Florence, les Guermantes, après avoir déçu l'imagination parce qu'ils ressemblaient plus à leurs pareils qu'à leur nom, pouvaient ensuite, quoique à un moindre degré, offrir à l'intelligence certaines particularités qui les distinguaient.

Le narrateur insiste sur le rôle de l'imagination dans la perception des êtres en général et ici des Guermantes c'est ainsi que nous constatons les aberrations de l'imagination qui fomentent des détails selon deux principes très décisifs chez le narrateur:

Le plaisir et la répulsion que nous inspirent les êtres. Sous leur regard, ces deux sentiments faussent notre perception, notre jugement étant brouillé par leur poids et leur pouvoir.

L'imagination procure pour le sujet perceptif une possibilité de redonner un autre sens au quotidien et à son rapport au monde. Elle se manifeste par une fracture avec le monde réelle, tel qu'il est. L'imagination repose parfois sur un simulacre comme c'est souvent le cas des objets et êtres perçus par le narrateur.

Comme pour la mémoire qui fait intervenir un ailleurs et un alors dans l'image d'ici et de maintenant, l'imagination aussi fait intervenir un autre ailleurs. Mais contrairement à la mémoire qui concerne un état de chose et une perception qui a effectivement été dans le passé, l'imagination fait intervenir une autre situation qui n'est pas, et nous l'avons vu chez le narrateur qui ne peut pas être du tout. Le narrateur dira d'ailleurs de l'image des Guermentes « *après avoir déçu l'imagination parce qu'ils ressemblaient plus à leurs pareils qu'à leur nom.* » Cette déception dont il parle montre combien sa perception des autres est fautive. Ailleurs il parlera en rapport avec la mémoire d'une imagination réunificatrice ou réconciliatrice. En effet dans le Temps retrouvé,

un expédient merveilleux avait fait miroiter une sensation... à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence et, grâce à ce subterfuge, avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais : un peu de temps à l'état pur²⁶⁵

L'imagination serait en fin de compte pour le narrateur cette possibilité de sortir du quotidien vers l'ailleurs.

Il en va de même aussi pour M. Swann qu'il voyait d'abord au travers des sœurs de sa tante Léonie à Combray, puis arrive à le connaître par les photographies qu'il lui a ramenées de Venise. Puis finit par lui consacrer un chapitre entier qui concerne l'histoire de son amour avec Odette.

je compris que ce n'est pas le monde physique seul qui diffère de l'aspect sous lequel nous le voyons ; que toute réalité est peut-être aussi dissemblable de celle que nous croyons percevoir directement, que les arbres, le soleil et le ciel ne seraient pas tels que nous les voyons, s'ils étaient connus par des êtres ayant des yeux autrement constitués que les nôtres, ou bien possédant pour

²⁶⁵ Le Temps retrouvé, p. 28.

*cette besogne des organes autres que des yeux et qui donneraient des arbres, du ciel et du soleil des équivalents mais non visuels.*²⁶⁶

4.1.3.2. L'espace de la perception

Il y a une foisonnante littérature sur l'espace chez Proust, la poétique de l'espace occupe néanmoins moins de place dans le texte Proustien que le temps.

*L'idéalisme philosophique de Proust veut que les lieux aient une moindre importance que la durée dans un roman. Les dernières phrases de Du côté de chez Swann, énoncent cette loi selon laquelle les lieux sont liés davantage à une impression qu'à l'espace.*²⁶⁷

Ainsi les lieux sont décrits non pas comme simple décor fictif, mais parce qu'ils signifient un rapport étroit avec les personnages qui les peuplent. Cet espace est restitué par le narrateur par sa simple vision et impression intérieure. Ce qui donne d'emblée, comme nous l'avons vu jusque là pour la perception des êtres et des choses, une vision fragmentaire et discontinue.

*Proust, en privilégiant les lieux sur l'étendue qui les entoure, élabore un espace discontinu où d'immenses vides séparent de rares lieux. Il opère aussi une double création, puisque le héros restitue le monde en le déformant et le narrateur recompose ce spectacle. Les "cotés" qui structurent l'œuvre et qui s'inscrivent à la fois dans les corps et dans le sol sont, sur ce point, exemplaires. Leurs valeurs métaphoriques n'enlèvent rien à l'intérêt d'une étude scientifique portant sur un espace cognitif et perçu.*²⁶⁸

Le narrateur a sa propre représentation du monde. Il cherche des lois et tente de donner une portée universelle à l'œuvre qu'il écrit, en l'arrachant à cette impression de déjà-organisé.

Le Temps retrouvé commence par cette demeure verdoyante des Saint-Loup, une demeure de campagne à l'air de sieste entre deux promenades. Une demeure de verdure qui jouit à la fois des teintures des chambres si différentes les unes des autres où on peint tantôt des roses, des oiseaux, des teintures tellement parfaite qu'on a l'impression de pouvoir cueillir l'une et prendre en cage l'autre. La demeure est décrite

²⁶⁶ *Le Côté de Guermantes* p.60.

²⁶⁷ Fraisse, L., *L'esthétique de Marcel Proust*, Op. Cit., p.107.

²⁶⁸ Gay, J.C., *L'espace discontinu de Marcel Proust*, Université de La Réunion. <http://espe.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/ESPE/bibliotheque/expression/13/Gay.pdf>, p. 16.

comme étant une vieille maison de campagne puisqu'elle est différente des chambres contemporaines où figurent des pommiers en style japonais.

Le narrateur passait ses journées dans cette chambre qui donnait sur les belles verdure du parc et des lilas de l'entrée, les feuilles vertes des grands arbres au bord de l'eau. « *C'est joli d'avoir tant de verdure dans la fenêtre de ma chambre.* »²⁶⁹ constate t-il. Ces visions sont celles d'un homme qui regarde par la fenêtre, la fenêtre est un point de vue, un poste d'observation, puis dehors est assimilé à une peinture, à une toile, « *un vaste tableau verdoyant* » et puis il reconnaît, « peint comme sur une toile », en arrière plan, le clocher de l'église de Combray. Méséglise était dans la géographie, un lieu de son enfance, un retour vers l'enfance. Il insiste sur le fait que le cadre champêtre n'est pas « une figuration, pas un clocher qui est représenté sur une simple toile mais, « *ce clocher lui-même* » qui se laisse voir sur ce tableau réel qui se déploie devant lui par cette fenêtre, « *mettant ainsi sous mes yeux la distance des lieues et des années était venu (le clocher)[...] s'inscrire sur la fenêtre de ma chambre.* »²⁷⁰ Ainsi comme nous l'avons vu, ce n'est pas le clocher comme objet dans l'espace qui attire l'attention du narrateur, mais c'est le temps auquel renvoie ce clocher sorti de l'enfance du narrateur dans *Du côté de chez Swann*.

En effet nous savons que le dernier tome de *La Recherche* rejoint le premier tome :

*L'aspect de la structure de l'œuvre que montrera l'étude de détail, c'est que la symétrie comme le mouvement s'ordonnent selon un cercle[...] cet aspect a d'abord été mis en lumière par Proust lui-même : on ne pourra la (construction du roman), nier quand la dernière page du Temps retrouvé (écrite avant le reste du livre) se refermera exactement sur la première de Swann.*²⁷¹

L'œuvre se referme sur elle-même, car le héros devient narrateur de son œuvre ou de l'histoire qu'il nous a racontée à nous les lecteurs. Mais ce qui importe ici, c'est que le séjour chez les Saint-Loup au début du *Temps Retrouvé*, devient comme un retour vers l'enfance *Du côté de chez Swann*. Le clocher ne rappelle pas seulement l'espace, mais le temps de cet espace. L'ancrage de cet espace dans un temps. L'espace est devenu

²⁶⁹ *Le Temps retrouvé*, p.3.

²⁷⁰ *Idem*,

²⁷¹ Tadié, J.Y., *Proust et le roman*, Op. Cit., p.p. 245-246.

ainsi la projection du temps. Combray n'est sublimée que parce qu'elle est issue de l'enfance.

La poétique de l'espace chez Proust ne renvoie pas ainsi aux lieux comme espace où l'histoire racontée se déploie. Il n'est pas un simple cadre pour les événements narratifs. Tadié définit la spatialité « *comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation.* »²⁷² Il est le lieu où se déroulent des événements où se trame la narration, comme dans un roman de Balzac c'est à dire comme le décor de l'histoire. Ils renvoient de ce fait au lieu même.

La spatialité proustienne est toute autre. Les critiques s'accordent sur le fait qu'il n'y a pas d'espace dans l'œuvre au sens balzacien du terme. L'espace Proustien évolue à travers le temps, tout comme ses personnages.²⁷³ Pour Poulet, le narrateur part à la recherche de l'espace perdu, et rejoint les lieux privilégiés (de son passé), transitions vers un espace imaginaire. L'espace y est discontinu ; les lieux s'excluent réciproquement, d'où les changements de perspective. : « *Le temps proustien est du temps spatialisé, juxtaposé* »²⁷⁴ Tout comme le temps qui passe et qui transforme les êtres et les choses, l'espace Proustien est également *en mouvement*.

L'espace évolue car, tout comme les personnages que nous avons analysés jusque là, il est tributaire de la vision, du point de vue et de la perception du narrateur. Les Champs-Élysées enneigées, ne signifient plus pour le narrateur, une allée parisienne sous la neige. Mais elles n'ont de valeur (narrative c'est-à-dire évoquées par le narrateur) que parce qu'elles convoquent un être, un état d'âme ancré dans une dimension du passé, à savoir le passé nostalgique du sujet.

*Bien plus, une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu'il y avait autour de nous ; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut plus être repassé que par la sensibilité, par la personne que nous étions alors.*²⁷⁵

²⁷²Tadié, J.Y., in *convergences critiques*, Christiane Achour, Simone Rezzoug, OPU, Alger, 1995, p.208.

²⁷³ Poulet, G. *L'espace Proustien*, Op.cit., p.

²⁷⁴Idem

²⁷⁵*Le Temps retrouvé*, p.192.

Dans *Figures III* Genette parle de métonymies proustiennes : « *celles qui se fondent sur la contiguïté de deux sensations, sur leur coexistence dans le même contexte mental.* »²⁷⁶ Les métonymies concernent ainsi la figuration d'objets caractérisés par des rapprochements spatiaux. Leur description ne leur est pas intrinsèque. Dans *Du côté de chez Swann*, la plaine de Méséglise, couverte de champs de blé, donne au clocher de « *Saint-André-des-Champs, eux-mêmes effilés, écailleux, imbriqués d'alvéoles, guillochés, jaunissants et grumeleux, comme deux épis.* »²⁷⁷ La proximité entre l'église et les champs de blé donne à la figuration du clocher, un aspect champêtre. L'entourage suggère la ressemblance. L'espace ainsi n'est pas seulement un lieu géographique mais c'est un ensemble signifiant qui influence sensiblement la figuration des objets qu'il contient et des êtres qui y évoluent. Genette souligne aussi dans le même ordre d'idées, la figuration spatiale d'un deuxième clocher : Saint-Mars-le-vêtu :

*heureux que nous dussions le lendemain aller ensemble à Saint- Mars, dont, par ces temps ardents où on ne pensait qu'au bain, les deux antiques clochers d'un rose saumon, aux tuiles en losange, légèrement infléchis et comme palpitants, avaient l'air de vieux poissons aigus, imbriqués d'écailles, moussus et roux, qui, sans avoir l'air de bouger, s'élevaient dans une eau transparente et bleue.*²⁷⁸

Dans cet exemple aussi, Genette souligne que c'est la proximité de la mer, qui donne cette envie de bain, et qui donne cet aspect marin au clocher. Il souligne que c'est « *la proximité (spatiale, temporelle, et psychologique) de la mer qui oriente le narrateur vers une interprétation aquatique* »²⁷⁹ de l'objet perçu. Il cite encore d'autres clochers dans la même perspective qu'il assimile à l'espace environnant : « *Clocher-épi, Clocher-poisson, clocher-pourpre, clocher -brioche.* »²⁸⁰ Dans tous ces cas, la proximité commande la description ou la figuration. Merleau-Ponty soutient que « *L'espace n'est pas le milieu dans lequel, se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible.* »²⁸¹

²⁷⁶ Genette, G., *Figures III*, Op. Cit., p. 41.

²⁷⁷ *Du côté de chez Swann*, p.144.

²⁷⁸ *Sodome et Gomorrhe*, p. 500.

²⁷⁹ Genette, G., *Figures III*, Op.cit., p.43.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 44.

²⁸¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Op. Cit., p. 290.

Dans d'autres cas, ce n'est plus l'espace qui commande l'objet mais c'est l'espace qui vaque, se vide de son essence car l'objet n'y est plus. Lorsque l'objet ou l'être n'est plus, l'espace devient insignifiant pour le narrateur. Ceci démontre que la configuration des objets et des êtres chez Proust, dépend de l'espace et du temps qui finissent par les modifier, les influencer, leur donner parfois un sens tout à fait contraire à ce qu'elles suggèrent.

Lors de sa première visite à Doncières, la ville où résidait son ami Saint-Loup, le narrateur la trouve noyée dans un brouillard épais. Pour cela se rappeler de la colline qui précédait la ville était « *imbibée dans mes pensées de ce temps- là* », c'est-à-dire mouillé par le brouillard dans son souvenir. Ainsi, comme si en réfléchissant à Doncières, il ne la voyait qu'à travers un épais brouillard, lors d'une brumeuse journée. Penser à Balbec pour le narrateur, c'est ressentir toutes ses pensées traversées par le chocolat (qu'il a pris la première fois chez son ami Saint-Loup) et mouillé par la brume comme à Balbec. Dans *Le Côté de Guermantes*, l'or massif était lié à ses impressions de l'époque, le grès noirâtre lui donnait des idées grisailles et Combray n'est vue qu'à travers les dalles de grès noirâtre du pays.

La perception des êtres chez Proust rappelle également et convoque des espaces. Les personnages que le narrateur a côtoyés sont liés à des espaces et à des temps. L'image marine, aquatique, de Balbec passe sur les joues d'Albertine que le narrateur a rencontrée à Paris. Regarder Albertine, c'est embrasser Balbec. « *Albertine tenait liées autour d'elle, toutes les impressions d'une série maritime qui m'était particulièrement chère. Il me semblait que j'aurais pu, sur les deux joues de la jeune fille, embrasser toute la plage de Balbec.* »²⁸²

Ailleurs encore Albertine était vue et configurée par contiguïté spatiale. Pour le narrateur, elle est vectrice d'une image spatiale et temporelle. Ainsi voir Albertine à Paris, c'est voir Balbec à Paris et c'est voir défiler le temps de Balbec. Dans *Le Côté de Guermantes*, elle est vue superposée à trois temps et à trois espaces : « *Je me rappelais Albertine d'abord devant la plage, presque peinte sur le fond de la mer[...]*

²⁸² *Le Côté de Guermantes*, p. 352.

Puis la femme vraie s'était détachée du faisceau lumineux... et voici que dans un troisième elle m'apparaissait réelle. »²⁸³ La perception se déploie à travers les trois plans qu'il distingue : Albertine d'abord était une image liée à Balbec la plage, c'était comme un tableau, peinte sur le fond de la mer, puis Albertine se détache comme une femme réelle venue lui rendre visite à Paris, mais elle lui paraît en troisième plan comme une femme irréaliste, facile à avoir et à posséder.

Puis en dernier lieu la perception de l'espace est également subordonnée à la présence d'un être, d'un personnage. Voir Venise, pour le narrateur, c'était réaliser un rêve d'initiation artistique, architecturale et pour prendre *des notes pour un travail sur Ruskin*. Il visite la ville des amours après la mort d'Albertine. Il part avec sa maman passer quelques semaines. Mais au milieu du séjour, la maman devait revenir et laisser le narrateur seul. Avant que cette dernière ne soit à la gare, le narrateur était pris d'une grande angoisse ; celle de rester à Venise sans sa mère :

*Car je me sentais seul. Les choses m'étaient devenues étrangères. Je n'avais plus assez de calme pour sortir de mon cœur palpitant et introduire en elles quelque stabilité. La ville que j'avais devant moi avait cessé d'être Venise. Sa personnalité, son nom, me semblaient comme des fictions menteuses que je n'avais plus le courage d'inculquer aux pierres. Les palais m'apparaissaient réduits à leurs simples parties, quantités de marbre pareilles à toutes les autres, et l'eau comme une combinaison d'hydrogène et d'oxygène, éternelle, aveugle, antérieure et extérieure à Venise, ignorante des Doges et de Turner.*²⁸⁴

Les lieux sont perçus mêlés aux êtres qui les peuplent et se sont vidés de leur essence affective. « *Le canal, le Rialto se trouvaient dévêtus de l'idée qui faisait leur individualité et dissous en leurs vulgaires éléments matériels.* »²⁸⁵ Ainsi, les êtres remplissent les lieux, habitent au sens spirituel les lieux si bien qu'une fois partis, les lieux se vident, s'amochent, et s'enlaidissent. « *Cette Venise sans sympathie pour moi où j'allais rester seul.* » n'est plus perçue de la même manière sans la présence de la mère, rappelant à cet effet les vers de Lamartine, « *un seul être vous manque et tout est dépeuplé* ».

²⁸³ *Ibidem*, p. 350.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 232.

²⁸⁵ *Le Côté de Guermantes*, p. 232.

Les lieux s'effritent et se désagrègent sans les êtres : « *J'étais étreint par l'angoisse que me causait, avec la vue du canal tout petit depuis que l'âme de Venise l'avait quittée, s'en était échappée.* »²⁸⁶ Le canal de Venise était devenu petit. L'âme de Venise était la présence de la mère dans ce lieu qui lui rend toute sa valeur artistique et esthétique.

Les espaces sont vides dès que les personnes n'y sont plus. Le dépeuplement des lieux survient lorsque les êtres les désertent.

Comme nous venons de le voir, les espaces chez Proust, ne portent pas des événements, ou une histoire. Ils ne sont plus le théâtre où se joue la narration, mais sont porteurs de sens. « *L'amour c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur.* » conclut le narrateur dans *La Prisonnière*. A la fin de la recherche, il entrevoit cette rupture avec la description balzacienne des espaces et de la nature. Dans une célèbre réplique il annonce :

Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. Si jamais j'ai pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie desséchée qui s'ouvre, les hommes pourraient-ils m'inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais. »²⁸⁷

Se rendant le lendemain à la matinée chez la princesse des Guermantes, il récapitule tout le temps perdu qui se traduit en espace perdu : « *Le roman proustien obéit à une loi selon laquelle le personnage s'associe volontiers dans l'esprit du héros, au site de sa première apparition, ou que suggèrent soit son nom, soit ses origines.* »²⁸⁸

²⁸⁶ *Albertine disparue*, p.234.

²⁸⁷ *Le Temps retrouvé*, p. 389

²⁸⁸ Fraisse, L., *L'esthétique de Marcel Proust, Op.Cit.*, p. 108.

1. Une perception en couleur

On a souvent lu *la Recherche* comme une application expérimentale du bergsonisme¹. Pourtant malgré certains empunts, Proust s'est écarté de Bergson précisément en raison d'une conception différente du moi et de son identité. Chez Bergson, l'identité du sujet s'alimente « *de l'unité d'un moi profond qui grossit sans cesse selon les expériences dont le monde s'enrichit. Le sujet bergsonien se singularise au gré même de sa continue organisation et réorganisation.* »² Il a démontré également comment les choses du dehors acquièrent sens et unité grâce à une dynamique d'intériorisation propre à l'esprit. Il faut dès lors, se dégager d'une conception selon laquelle toute identité se dilate dans l'unité du sujet.

Ainsi c'est grâce à cette synthèse *passive* et dynamique que le monde extérieur s'enrichit d'une dimension personnelle. Merleau-Ponty a également réinscrit cette orchestration intime du moi profond au creux d'une complicité avec le monde. Il a tenté aussi dans *Le visible et l'invisible* en quoi les choses et le regard empiètent les uns sur les autres, que les choses ne s'y délivrent jamais *toutes nues*³ mais sont enveloppées, habillées par la *chair*⁴ même du regard qui les palpe.

*Donc sans même entrer dans les implications propres du voyant et du visible, nous savons que puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle dévoile il faut que celui qui regarde ne soit pas lui même étranger au monde qu'il regarde*⁵.

Ainsi ma perception, par exemple d'une robe rouge, acquiert une dimension personnelle tant cette perception est empreinte d'une totalité selon laquelle les aspects rouges s'organisent en *une constellation*.

Ainsi chez Proust le rouge devient un rouge parmi tant d'autres:

ma relation au monde se singularise grâce à cette constellation particulière, fruit de mes expériences sédimentées. C'est en fait cette

¹Delhomme, Jeanne, *Vie et conscience de la vie, essai sur Bergson*, PUF, Paris,

²Breur, R., *Singularité et sujet ; une lecture phénoménologique de Proust*, Editions Jérôme Million, Grenoble, 2000, p.27.

³Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1979, p.176.

⁴*Ibidem*, p.178

⁵*Ibidem*, p.171.

*familiarisation du monde qui assure que ma vision est bien mienne. Car ma vision est prélevée sur une déhiscence qui atteint l'Être. Cette vision reste prégnante de bien d'autres visions que la mienne.*⁶

Pourquoi aborder la couleur chez Proust ? Tout simplement car la couleur est « *l'un des moyens d'accès privilégié à l'univers stylistique de la Recherche.* »⁷ En effet, la couleur n'est jamais vue en soi toute nue, telle qu'elle est, mais elle est le fruit d'une perception hautement subjective et subordonnée au seul regard du sujet. La couleur est un élément ambigu, qui se situe entre le rendu perceptif et les lois propres à l'esthétique proustienne qui semblent nier la nature visible de la couleur. En effet, si la perception de la teinte concrète est bien présente dans la *Recherché*, elle est souvent liée touffue et vertigineuse où la couleur n'est pas le seul élément matériel envisagé, puisqu'elle entraîne l'ouverture vers d'autres modes de représentation et de figuration sensorielle qui donne sens à ces couleurs.

1.1. La clarté et l'éclairage

L'histoire des couleurs est longtemps restée un sujet marginal, l'étude des couleurs en littérature l'est encore. Les peintres, les artistes s'accordent sur une évidence : sans lumière, il n'y a pas de couleur. Ce chapitre essaiera de mettre en lumière le rapport de la perception des couleurs et de les confronter à la lumière. Quelles couleurs et quelles lumières ? Voir le lien tissé par Proust entre la lumière et la couleur. Pour certains, le choix d'une couleur est souvent vu d'une manière mystique, irrationnelle alors que d'autres prétendent avoir un œil pour choisir les couleurs. Ce qui est sûr, c'est que certaines couleurs se marient bien entre elles et d'autres non sans qu'il ait une raison apparente. Proust affirmait dans une correspondance: « *la beauté n'est pas dans les couleurs, mais dans leur harmonie.* »

Pourquoi analyser les couleurs chez Proust ? La lumière occupe une place très imposante dans *La Recherche*. Elle est « *L'un des moyens d'accès privilégié à l'univers*

⁶Breur, R., *Singularité et sujet ; une lecture phénoménologique de Proust*, Op.Cit., p.30.

⁷Vago, D, *Proust en couleur*, Honoré Champion, Paris, coll. "Recherches proustiennes", 2012, p. 16

stylistique de la Recherche », ⁸ élément central de la réflexion esthétique du narrateur, tant personnelle que picturale et musicale, elle est au cœur de sa prose synesthésique. Le narrateur rend compte de la poétique des couleurs en proposant de « *déchiffrer la cathédrale chromatique* » à l'aide notamment de la philosophie de Merleau-Ponty dont l'approche phénoménologique permet de mieux comprendre les enjeux de la perception proustienne.⁹ Par analogie avec la palette des peintres, « *la couleur se situe à un carrefour de données psychologiques, physiologiques, esthétiques, picturales, littéraires, narratives et rhétoriques.* »¹⁰ Nous verrons que le narrateur dans la perception qu'il rend des couleurs, présente une variété, une prédominance de tons, de couleurs sur d'autres. Nous verrons également l'imbrication des couleurs avec la lumière, laquelle est perçue différemment selon qu'on parle de lumière ou d'éclairage.

1.1.1. Couleur et lumière

La clarté se confond avec la couleur. La lumière est synonyme de couleur. En effet l'absence de lumière empêche le regard de rendre compte du monde qu'il perçoit. Les couleurs sont nécessaires car la couleur est assimilée à la vue. Richard dans sa célèbre étude sur le monde sensible proustien soutient que « *Proust reconnaît en la couleur l'une des réactions les plus parfaites de l'objet à l'attaque des lumières.* »¹¹ le narrateur est souvent pris d'exaltation devant la plénitude, la diversité des couleurs et de leur éclat. Dans le train qui le ramène vers Balbec, il suit l'irisation d'un ciel qui hésite entre le rose et le rouge du couchant, mettant en exergue cette union indissoluble entre la couleur et la lumière.

Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un

⁸Élodie Ripoll, « Proust & sa cathédrale polychrome », *Acta fabula*, vol. 14, n° 7, Notes de lecture, Octobre 2013, URL : <http://www.fabula.org/acta/document8127.php>. Page consultée le 21 décembre 2014.

⁹Élodie Ripoll, « Proust & sa cathédrale polychrome », *Acta fabula*, vol. 14, n° 7, Notes de lecture, Octobre 2013, URL : <http://www.fabula.org/acta/document8127.php>. Page consultée le 21 décembre 2014.

¹⁰Vago, D, *Proust en couleur*, Honoré Champion, Paris, coll. "Recherches proustiennes", 2012, p. 23.

¹¹ Richard, J.P., *Proust et le monde sensible*, Op.Cit., p,95.

*l'avoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose.*¹²

Ce passage cristallise le rapport entre couleur et lumière. La couleur s'arrête avec la lumière. Le village nocturne, c'est à dire plongé dans l'obscurité, met fin à la figuration en couleur, met fin à la bande de ciel rose.

En reprenant la thèse d'une perception fragmentaire qui a guidé notre travail, jusque là, nous constatons que même en parlant des couleurs, le narrateur présente toujours une irisation, une fluidité ou instabilité des tons. Le rose se transmue en rouge non seulement parce que la lumière décline mais parce que le train, duquel il observe son tableau, file à toute vitesse. Le sujet percepteur utilise ce procédé propre à la peinture qui consiste à adopter différents points de vue ou différents postes d'observation qui sont ainsi des stratégies perceptives comme nous les avons vues chez Fontanilles :

*quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu.*¹³

Les fenêtres où il guettait l'avancée du soleil dans le ciel constituent son poste d'observation. Et rappelons-le pour compléter sa vision « *le sujet percepteur, tourne autour de son objet pour accumuler des détails sur son objet* »,¹⁴ ce qui équivaut à parfaire l'image de son tableau ou tout simplement la compléter, voire l'achever. Il recherchait en fait des fragments intermittents et opposés de son tableau matinal, de son beau matin écarlate et versatile et réaliser ainsi une vue totale et un tableau achevé. Cette optique nous rappelle ce que Husserl appelle les esquisses. En effet pour lui les esquisses permettent une saisie parfaite du monde : L'observateur installé dans un champ d'observation, ou un champ de présence, se confronte à des obstacles. Parmi les obstacles que nous pouvons relever dans cette scène, nous avons la mobilité et l'instabilité du poste d'observation ainsi que la lumière qui s'estampait. Mais pour contourner cet obstacle, nous avons constaté que le narrateur adopte des positions,

¹² A l'ombre des jeunes filles en fleurs, p. 567.

¹³ A l'ombre des jeunes filles en fleurs, p. 567.

¹⁴ Fontanille, J., *Sémiotique et littérature*, Op. Cit., p. 49.

des stratégies perceptives pour pallier et atteindre la saisie de son objet, il se déplaçait d'une fenêtre à une autre pour compléter son tableau.

Le sujet observateur évoque, par ailleurs, la même clarté tiède et dormante qui faisait la sieste dans les clairières lors de ce voyage par train qui lui fait découvrir plusieurs paysages, où il montre et fait découvrir à travers son champ visuel un monde *en toute vitesse* donc en mouvement en mettant l'accent sur une variation, une diversité des tableaux pittoresques.¹⁵

La couleur et la lumière se matérialisent aussi dans l'hôtel de Balbec dans les *jeunes filles en fleurs*. Il est vu comme un aquarium ouvert sur la lumière. L'hôtel de Balbec peut à cet effet être considéré comme le lieu, l'espace le plus lumineux des demeures du narrateur. Dès son entrée dans la salle à manger de l'hôtel qui donnait naturellement sur la plage, le lecteur découvre un bain de lumière, *un éclairage aveuglant*:

*cette salle à manger de Balbec, nue, emplie de soleil vert comme l'eau d'une piscine, et à quelques mètres de laquelle la marée pleine et le grand jour élevaient, comme devant la cité céleste, un rempart indestructible et mobile d'émeraude et d'or.*¹⁶

Le narrateur transmet une représentation de l'espace semblable à un tableau de peinture. Il ne faut pas perdre de vue que dans ce tome, le narrateur évoque beaucoup de notions de peinture car c'est dans cette ville qu'il fait la connaissance d'Elstir un des peintres célèbres de l'époque. Ainsi le monde *Des jeunes filles en fleurs* est en fait, un monde de couleur, couleur marine, paysages marins, coucher de soleil marins, car il s'agit d'un voyage au bord de la mer et le narrateur occupait une chambre qui donnait sur la mer. D'emblée le paysage est dominé par l'élément marin. Les matinées en couleurs et les couchers de soleils abondent.

La chambre de la grand-mère, assez symbolique d'ailleurs, occupe une place à la fois stratégique du point de vue de la perception du dehors comme nous le verrons au chapitre de la mer changeante, mais aussi dans sa capacité à « *concentrer les lumières.* » La chambre de la grand-mère donne sur trois angles de vue différents, de

¹⁵ Voir à ce sujet Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, Honoré Champion, Paris, 2014.

¹⁶ Breeur, R., *Singularité et sujet ; une lecture phénoménologique de Proust*, Op.Cit., p. 35.

sorte que nous pouvons voir à la fois la mer, la cour et la campagne. En effet en jouissant de cet emplacement, elle pouvait recueillir la lumière du soleil à la fois des heures différentes de la journée et à chaque heure, sa place. Le rayon de soleil qui pénètre dans la chambre le matin viendra ainsi se poser sur un meuble, puis à l'avancement des heures de la journée, il viendra se poser sur un autre coin, meuble, ou mur:

*Et à cette heure où des rayons venus d'expositions, et comme d'heures différentes, brisaient les angles du mur, à côté d'un reflet de la plage mettaient sur la commode un reposoir diapré comme les fleurs du sentier, suspendaient à la paroi les ailes repliées, tremblantes et tièdes d'une clarté prête à reprendre son vol, chauffaient comme un bain un carré de tapis provincial devant la fenêtre de la courette que le soleil festonnait comme une vigne...*¹⁷

Cette chambre en recueillant la lumière du dehors, concentre aussi des couleurs, elle devient pour le narrateur

*un prisme où se décomposaient les couleurs de la lumière du dehors, d'une ruche où les sucs de la journée que j'allais goûter étaient dissociés, épars, enivrants et visibles, d'un jardin de l'espérance qui se dissolvait en une palpitation de rayons d'argent et de pétales de rose.*¹⁸

Le soleil astre lumineux est souvent présent dans sa représentation. Il y est souvent assimilé à la même couleur : le rose est tantôt en argent tantôt en or. Cette figure des métaux précieux a toujours fasciné le narrateur. Comme le montre ces deux exemples *rayons d'argent et de pétales de rose et rayons obliques d'un soleil d'or, les cubes roses d'une cité.*

*comme une transparente verrerie sous laquelle je voyais frappés au bord de la mer violette par les rayons obliques d'un soleil d'or, les cubes roses d'une cité antique dont je ne doutais pas que le prince... ne fut lui-même lumineusement sicilien et glorieusement patiné, le souverain effectif*¹⁹

Force est de constater que le monde coloré de Proust est d'abord rose d'un rose tantôt argenté : « *Son teint d'argent et de rose.* »²⁰ Ou encore « *certaine teinte d'un rose sensuel et vif qui s'épanouissait dans ses joues pâles pareil à celle qui mettait son incarnat au cœur des nymphes de la Vivonne.* », « *Aurions-nous à nous promener le*

¹⁷ *A l'ombre des jeunes en fleurs*, p.64.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibidem*, 49.

²⁰ *Ibidem.*, p.46.

soir, tous deux dans le crépuscule où luiraient plus doucement au dessus de l'eau assombrie les fleurs roses des bruyères. » ou encore d'un rose doré : *« Le soleil changeant de place intercalait ça et là dans la solidité rompue du balcon.... Donnait un tiède épiderme, un halo d'or qui est comparable à la peau humaine. »*²¹

Choisissant d'analyser la couleur en tant que système et non à travers ses occurrences D. Vago concède que le rose est dans la Recherche la teinte de *« l'exaltation alimentaire et sensuelle. »*²²

Puis son monde est vaporeux translucide : *« Une vaporeuse émeraude, c'est la vapeur qui s'élève le matin au premier rayon chaud de soleil qu'il vit. Une brume invisible qui n'était qu'un espace vide réservé autour de sa surface translucide. »**« Humide et brillante aux cassures où la sertissait la lumière comme un bloc de cristal de roche dont une face déjà taillée et polie ça et là, luit comme un miroir. »*

Le narrateur présentait et figurait un monde transparent rendu par la grande vitre qui séparait la mer de la salle. A tout cela s'ajoutent la couleur de la mer, la blancheur laiteuse, écumeuse des vagues, l'émeraude de la mer à certaines heures de la journée qui sont changeantes selon la position du soleil. La couleur de la mer devient parfois vert émeraude, semblable au reflet d'une piscine, le lecteur voit défiler devant ses yeux un paysage clair et transparent. La vitre assez large de l'hôtel laisse rentrer une éblouissante lumière dans la salle à manger.

*Malheureusement ce n'était pas seulement par son aspect que différait de la « salle » de Combray donnant sur les maisons d'en face, cette salle à manger de Balbec, nue, emplie de soleil vert comme l'eau d'une piscine, et à quelques mètres de laquelle la marée pleine et le grand jour élevaient, comme devant la cité céleste, un rempart indestructible et mobile d'émeraude et d'or.*²³

Nous pouvons supposer que ceci contraste et s'oppose à l'opacité, à l'apparence trompeuse des choses et des êtres déjà évoquées. La lumière s'oppose par définition à l'obscurité, non seulement comme absence de lumière, mais aussi il parle de l'obscurité de l'oubli, de la conscience, l'opacité de cette dernière qui reste

²¹ A l'ombre des jeunes filles en fleurs, p. 46.

²² Vago, D., Op. Cit., p118.

²³ A l'ombre des jeunes filles en fleurs, p, 580.

impénétrable à l'âme humaine, à l'autre comme à soi aussi. La transparence des verres, de la vitre, l'émeraude de la mer sont des figures vraies que l'on voit et dans lesquelles il n'y a aucune ombre de doute ou d'illusion.

Dans toutes ses constellations lumineuses que nous ne pouvons reprendre car elles abondent dans *la Recherche*, nous retenons le soleil, foyer de toute illumination. Avec le soleil susceptible d'agir différemment sur tous les objets visibles, régule l'alternance du jour et de la nuit et le cycle des saisons, Richard se demande que signifie pour Proust la lumière ? Pour lui, elle est « *une pure activité, l'immobile vibration du vide[...] toute une mythologie solaire gouverne la Recherche on le retrouvera à l'œuvre dans la plupart des objets.* »²⁴ Le soleil, tel qu'il est vu par Richard, constitue une preuve de plus pour la prédominance d'une perception fragmentaire du moins mouvementée de son monde. Ainsi pour Richard, « *la valeur matinale ou crépusculaire ne peut et ne doit être fixée[...] le premier éclat (de soleil) ne dure pas, il réclame d'être toujours repris, refabriqué.* »²⁵ Jamais fixe, la lumière du soleil contrairement aux lumières industrielles, est en continuel mouvement.

*Le soleil momentané, objet, ou sujet, d'une sorte d'autocréation continuée, voilà le véritable foyer lumineux de la Recherche. Proust s'intéresse peut-être moins au fait de sa présence qu'à l'énigme de sa venue, moins au soleil qu'à l'ensoleillement, au mystère par lequel la surface sensible commence à s'animer sous le premier contact de la lumière.*²⁶

Puis le soleil sépare ainsi le blanc et le noir, le jour et la nuit. Le noir se définit comme absence de luminosité. Le Littré le définit comme étant « *La couleur la plus obscure, la plus privée de lumière.* »

La couleur est d'abord lumière ou rayon lumineux coloré. En s'opposant au noir symbole de ténèbres, de mal, le blanc est aussi dominant dans *la Recherche*. Il est à la fois symbole de luxe, de richesse, et de chic. Les femmes côtoyées par le narrateur sont souvent vêtues de blanc. Le blanc se définit comme une concentration de lumière ou en terme pictural, comme une saturation chromatique. Les femmes de *La Recherche* portent des toilettes légères, des ombrelles en dentelles blanches qui

²⁴ Richard, J.P., *Proust et le monde sensible*, Op. Cit., p 64.

²⁵ *Ibidem*, p. 65.

²⁶ *Idem*.

servent à cacher et protéger de la lumière tout en restant fortement lumineuses et blanches.

Autour de madame Swann est le titre d'une partie du deuxième tome. Le narrateur y décrit Odette de Crécy, madame Swann, comme une femme de mœurs légères dans le premier tome. Elle est la maman de Gilberte Swann qui a longtemps fasciné le jeune narrateur. Lors de ses visites pour elle, le petit garçon se trouve souvent exalté devant les toilettes de la dame. Elle porte souvent chez elle une « *robe en satin noir couverte de dentelles blanches.* »

Les jours où madame Swann n'était pas sortie du tout, on la trouvait dans une robe de chambre de crêpe de Chine, blanche comme une première neige, parfois aussi dans un de ces longs tuyautages de mousseline de soie, qui ne semblent qu'une jonchée de pétales roses ou blancs et qu'on trouverait aujourd'hui peu appropriés à l'hiver, et bien à tort.

Toute la toilette de madame Swann respire les fleurs et la lumière. Sa toilette était unie à la saison et à l'heure par un lien nécessaire. Quand le printemps approcha, soit cinq mois après le commencement du récit de Gilberte et de M^{me} Swann, le blanc domine encore :

*Il me suffisait pour avoir la nostalgie de la campagne, qu'à côté des nêvés du manchon que tenait Mme Swann, les boules de neige (qui n'avaient peut-être dans la pensée de la maîtresse de la maison d'autre but que de faire, sur les conseils de Bergotte, «symphonie en blanc majeur» avec son ameublement et sa toilette) me rappelassent que l'Enchantement du Vendredi Saint figure un miracle naturel auquel on pourrait assister tous les ans.*²⁷

M^{me} Swann se mettait à obéir au matin, au printemps, au soleil. Là, se dessine ce lien avec la couleur ou l'éclat. Le matin en contraste avec la nuit sombre, le printemps avec le retour du beau temps et des fleurs qui rajoutent encore de la lumière et puis le soleil, l'astre lumineux ou le grand lumineux d'où viennent toutes les luminosités terrestres qui se déploie pour le narrateur en une véritable *symphonie en blanc majeur*.

²⁷ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.345.

Si la couleur blanche est liée aux femmes et à madame Swann en particulier, La couleur bleue est, quant elle, présente partout à Balbec. Elle est d'abord celle du store qu'il contemple dans le train:

Mais contempler ce store me paraissait admirable et je n'eusse pas pris la peine de répondre à qui eût voulu me détourner de ma contemplation. La couleur bleue du store me semblait, non peut-être par sa beauté mais par sa vivacité intense, effacer à tel point toutes les couleurs qui avaient été devant mes yeux depuis le jour de ma naissance jusqu'au moment où j'avais fini d'avalier ma boisson et où elle avait commencé de faire son effet, qu'à côté de ce bleu du store, elles étaient pour moi aussi ternes, aussi nulles, que peut l'être rétrospectivement l'obscurité où ils ont vécu pour les aveugles-nés qu'on opère sur le tard et qui voient enfin les couleurs.²⁸

Puis le bleu est celui du ciel, et de la mer. Dans le train et gagné par l'euphorie de l'ivresse, il se met à regarder les choses sous un autre regard. L'ivresse crée dans la vision de l'observateur tantôt un brouillage et tantôt une vision complètement renouvelée. L'homme ivre est gagné par une euphorie qui brouille sa vision du monde et lui substitue un autre monde. Il s'agit du même monde, du même objet mais vu à des heures différentes.

Du côté de chez Swann et *À l'ombre des jeunes filles en fleur* sont les tomes les plus colorés. On trouve parfois des descriptions qui s'étalent sur plusieurs pages, avec en moyenne plus d'une mention de couleur par page. Inversement, les tomes plus narratifs, *Albertine disparue* ou *Sodome et Gomorrhe*, sont très pauvres en couleur. L'évocation des couleurs de la *Recherche* s'articule autour de quelques principes :

Le chromatisme revêt une valeur analogique ; comme chez Baudelaire, la couleur participe à une esthétique de la couleur propre à la *Recherche* est inventée grâce aux « couleurs pensées » qui « synthétise le style de l'artiste, son aptitude à voir les choses et à les traduire en art. »²⁹

Ainsi au terme de cette recherche sur les couleurs, nous avons pu remarquer que le texte proustien est dominé par les tons clairs : roses, blanc, transparent qui sont parfois mêlés, formant un véritable bain de lumières.

²⁸ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 570.

²⁹ Vago, D., *Op. Cit.*, p.92.

1.1.2. Lumière et éclairage

S'il est souvent question de lumière, de clarté dans le texte proustien et dans ce qui configure son espace et ses objets, il est également question de lumière industrielle. On parle dans le roman proustien souvent d'éclairage électrique, de lampadaire mais nous verrons que l'idée qu'il se fait de cette lumière est assez dépréciative.

La perception de la nature soumise à l'éclairage industriel est dépréciée. La beauté de tout ce qu'il voyait est gâchée par la présence d'éléments contemporains et industriels. Lorsque le narrateur recherchait à Balbec un *tableau de la mer* qu'il n'arrivait pas à trouver et à apprécier de l'hôtel où il séjournait, où il n'apercevait que des « *vues morcelées, entre de vulgaires enclaves,* », il consent à monter dans la voiture de Mme Villeparisis qui lui offre ce tableau si recherché : Sur le haut d'une pente, il aperçut enfin la mer mais ce qui est frappant dans sa figuration et représentation de la mer, c'est son désir de la voir séparée de ce qui était contemporain dans ses environs :

*Alors sans doute de si loin disparaissaient ces détails contemporains qui l'avaient mise comme en dehors de la nature et de l'histoire, et je pouvais en regardant les flots m'efforcer de penser que c'était les mêmes que Leconte de Lisle nous peint dans l'Orestie.*³⁰

Dans ces moments qui ont suivi la sortie du narrateur avec l'amie de sa grand-mère, madame de Villeparisis « *prenait congé pour reposer ses yeux* » car pour elle, c'est avec les yeux qu'ont peint, qu'on écrit et qu'ont lit. La pensée de Mme Villeparisis rappelle l'idée Merleau-pontienne du regard *qui est la fenêtre de l'âme* et que nous avons analysé plus haut.³¹ Le narrateur ne cesse de définir la peinture, la musique, la littérature comme des sciences figuratives liées au regard et aux yeux.

Visiter Balbec, c'est répondre aux recommandations de Swann qui est un véritable esthète. Avant de la visiter, Balbec était vue dans son imaginaire comme une côte où s'élèvent « les plus impétueuses des tempêtes du pacifique. Mais lors de cette promenade avec Mme de Villeparisis, ses regards butent sur la présence de sites

³⁰ A *L'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 68.

³¹ *Le Côté de Guermantes*, p. 69.

artistiques, et historiques (comme l’Eglise de Balbec) mêlés et contigus à la présence d’éléments industriels, bureau, omnibus : « *Les sources éclectiques faisaient sourdre à flot la lumière, en attendant la foule confondue dans la nuit.* » Il n’est plus question de lumière seulement mais d’éclairage.

Quelle est la symbolique de l’éclairage dans le champ perceptif du sujet ? Les scènes d’observation se multiplient grâce à l’éclairage dans la nuit. Il erre dans la ville pendant la nuit, et il observe ainsi, « *des hommes et des femmes se mouvaient dans leur appartement* » Puis grâce à l’éclairage industriel, l’observation, les activités, les diners pouvaient se poursuivre sans être limités par l’astre lumineux du jour. *Et le soir ils ne dînaient pas à l’hôtel où les sources électriques faisant sourdre à flots la lumière dans la grande salle à manger[...]*³² si l’éclairage des maison lui permet de voir à l’intérieur, ceci est inversement valable. *La Recherche* évoque à plusieurs reprises le motif de l’aquarium. Quelle est sa symbolique ? Quelle est la particularité de l’aquarium ? Il est d’abord, transparent, translucide comme nous l’avons vu plus haut, et donc traversé par une lumière qui permet à tout regard, de voir ce qu’il y’a dedans. vision non voilée par l’opacité des parois d’un aquarium.

celle-ci (la salle à manger de l’hôtel) devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles *de petits bourgeois, invisibles dans l’ombre, s’écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d’or, la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger)*

Les autres, ceux qui sont de l’autre côté de la vitre de l’hôtel, le petit peuple, les petites gens contre lesquels il fallait lutter et qui sont prêts à dévorer les aristocrates du grand hôtel de Balbec comme des poissons, sont tout d’un coup dépeints comme, au contraire, des gens distingués et intellectuels qui se trouvent face non à des poissons d’aquarium, mais plutôt à des monstres marins.

³² *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 221.

L'image de l'aquarium cristallise le rapport entre la clarté et à l'obscurité. Les pêcheurs, *invisibles dans l'ombre*, s'écrasaient aux vitrages pour apercevoir la vie luxueuse de ces gens de la grande société.

Un peu plus loin dans le récit *des jeunes filles en fleurs*, nous retrouvons la même figuration de la salle à manger en aquarium.

Quelques heures plus tard, pendant le dîner qui, lui, était naturellement servi dans la salle à manger, on allumait les lumières, bien qu'il fût encore clair dehors, de sorte qu'on voyait devant soi, dans le jardin, à côté de pavillons éclairés par le crépuscule et qui semblaient les pâles spectres du soir, des charmilles dont la glauque verdure était traversée par les derniers rayons et qui, de la pièce éclairée par les lampes où on dînait, apparaissaient au delà du vitrage non plus, comme on aurait dit, des dames qui goûtaient à la fin de l'après-midi, le long du couloir bleuâtre et or, dans un filet étincelant et humide, mais comme les végétations d'un pâle et vert aquarium géant à la lumière surnaturelle.³³

Dans cet exemple, le narrateur souligne que la salle à manger est assimilée à un aquarium à cause des lumières allumées et parce que la pièce est éclairée par les lampes qui sont autant d'indication d'éclairage industriel qui génère le motif de l'aquarium : *vert aquarium géant à la lumière surnaturelle*. Rappelons que La lumière soutient la vision. Elle donne et aide à voir, comme le verre laisse voir. Les gens les regardaient grâce à l'éclairage qu'il compare à un magicien qui les faisait surgir de la nuit.

1.1.3. L'obscurité/obstruction

Si les premiers tomes sont fortement colorés et dominés par la lumière et la clarté, le dernier tome clôt *la Recherche* dans une atmosphère d'obscurité. En effet dans *Le Temps retrouvé*, se déploient des scènes qui se déroulent dans une obscurité causée par la guerre. La fin de la Recherche correspond à la fin de la première guerre mondiale. Pendant cette période, la police exigeait d'éteindre les lumières après neuf heures et demi du soir. Ainsi tout Paris était dans l'obscurité. Parfois certaines chambres d'hôtels, bravaient l'ordre, si bien que les passants lèvent les yeux vers ces chambres rebelles pour apercevoir une femme dans sa chambre, recluse, puis « continue son chemin avec le même monotone piétinement rustique dans

³³ A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.278.

l'obscurité. »³⁴ Gilberte déplore les raids sur Paris obscurci. Le narrateur se promène dans un Paris noir, cheminant dans l'obscurité.³⁵

*« La ville semblait une masse informe et noire qui tout d'un coup passait des profondeurs de la nuit dans la lumière et dans le ciel où un à un les aviateurs s'élevaient à l'appel déchirant des sirènes[...] »*³⁶ puis nous lisons aussi *« Les lumières assez peu nombreuses à cause des gotha étaient allumées un peu trop tôt car le changement d'heure avait été fait un peu trop tôt, »*³⁷

L'obscurité imposée par la police était tout de même traversée par une lumière, permettait au narrateur de rendre compte de ce Paris obscur. Mais de quelle lumière s'agit-il ?

Dans sa promenade nocturne, le narrateur admire le passage des avions dans le ciel. Puis les allées obscures, les rues, les maisons tout est plongés dans le noir.

*« Dès le début de l'alerte, j'avais quitté la maison de Jupien. Les rues étaient devenues entièrement noires. Parfois seulement, un avion ennemi qui volait assez bas éclairait le point où il voulait jeter une bombe. Je ne retrouvais plus mon chemin, [...] »*³⁸

« Les avions, qui forment une constellation », voilà la seule lumière qui illuminait les ruelles sombres de Paris et qui permettait au sujet proustien qui est, rappelons-le, le seul point de vue perceptif du récit, de rendre compte de la ville plongée dans le noir.

*Des avions montaient encore comme des fusées rejoindre les étoiles et des projecteurs promenaient lentement, dans le ciel sectionné, comme une pâle poussière d'étoiles, d'errantes voies lactées. Cependant les avions venaient s'insérer au milieu des constellations et on aurait pu se croire dans un autre hémisphère en effet, en voyant ces « étoiles nouvelles »*³⁹

La lumière des avions de guerre éclairaient tels des étoiles le ciel obscur. Il souligne ainsi qu'en temps de guerre la lumière est investie d'une autre symbolique que dans une autre période.

³⁴ *Le Temps retrouvé*, p.43.

³⁵ *Ibidem.*, p. 63.

³⁶ *Ibidem.*, p. 66.

³⁷ *Ibidem.*, p.69.

³⁸ *Le Temps retrouvé*, p. 106.

³⁹ *Ibidem.*, p.108.

1.1.4. La beauté féminine

Quel lien peut-on trouver entre la beauté féminine du sujet et la couleur ? Dès les premières descriptions féminines du narrateur, nous sommes en présence de femmes en couleur. Souvent blondes, rarement brunes, quelques fois rousses. Lorsqu'il est épris d'une femme, il la reconfigure en couleurs. Mme Swann était décrite chez elle comme « *une patine, un rose et frais glacis ajoutés au revêtement de cette chapelle mystérieuse qu'était la demeure de Mme Swann et au cœur de laquelle il y avait au contraire tant de chaleur, de parfums et de fleurs.* »⁴⁰ Ou encore « *D'autres femmes montrent leurs bijoux, elle, elle vit dans l'intimité de ses perles.* » Aussi, il y a toujours chez Mme Swann « *une immense coupe de cristal remplie entièrement de violettes de Parme de Marguerites effeuillées de l'eau.* »⁴¹ L'univers floral de Mme Swann tourne autour du rose pâle, comme « *la soie de ses fauteuils blancs de neige* » comme sa robe de chambre en crêpe de chine qui offre un symbole de couleurs claires et donne les clefs du chic chez cette dame.

La beauté, les bijoux, bijoux et ornements occupent dans la vision proustienne des femmes un statut particulier. A la fois signe de richesse et de beauté, elles n'ont pas cessé tout au long de *la Recherche* d'accaparer la vision et le regard du narrateur. Signe également d'une féminité, les ornements se muent en véritable langage féminin. De ce fait « Le regard poétique renvoie à certains éléments naturels, fleurs ou pierres non à une signification psychologique »⁴² : ceci se montre dans la place qu'occupe la figuration des perles dans *la Recherche* « *Ainsi la princesse de Guermantes : à certains même elle ne disait rien,, se contentant de leur montrer ses admirables yeux d'onyx, comme si on était venu seulement à une exposition de pierres précieuses.* » Comme si voir la duchesse équivaut à « *pénétrer au milieu d'une pluie de perles, de frais gazouillis des égouttements de Quimperlé.* » Comme le rubis d'Albertine dans *La Prisonnière* qui est devenu un motif d'infidélité.

⁴⁰ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.278.

⁴¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs.*, p.553.

⁴² Tadié, J.Y, *Proust et le roman*, *Op.Cit.*, p.92

Pour la beauté des femmes que le narrateur a connues, nous retenons la prédominance des couleurs, ou du teint clair qui signifie pour lui un type de beauté.

À vrai dire, cette brune n'était pas celle qui me plaisait le plus, justement parce qu'elle était brune, et que (depuis le jour où dans le petit raidillon de Tansonville, j'avais vu Gilberte) une jeune fille rousse à la peau dorée était restée pour moi l'idéal inaccessible.

Il s'agit de la bande des filles de Balbec, brune qui ne lui plaisait pas car elle était brune. L'idéal esthétique féminin pour le narrateur se résume dans ce passage :

De sorte que des visages peut-être construits de façon peu dissemblable, selon qu'ils étaient éclairés par les feux d'une rousse chevelure, d'un teint rose, par la lumière blanche d'une mate pâleur, s'étiraient ou s'élargissaient, devenaient une autre chose comme ces accessoires des ballets russes, consistant parfois,[...] selon l'éclairage incarnadin ou lunaire où il plonge le décor, fait s'y incruster durement comme une turquoise à la façade d'un palais, ou s'y épanouir avec mollesse, rose de bengale au milieu d'un jardin

Il y a ainsi une clarté du teint, mêlée à une lumière blanche qui donne ce teint rose de la chair féminine contrairement au noir, au sombre, au brun qui est à plusieurs reprises déprécié et méprisé.

« M^{me} Swann était brune » annonce-t-il dans *les jeunes filles en fleurs*. Une description laconique, brève qui n'est suivie d'aucune autre comparaison, contrairement à Gilberte qui « avait les cheveux roux et la peau dorée, et comme elle n'avait pas qu'une perruque blonde mais que tout atome sombre avait été expulsé de sa chaire, laquelle, dévêtue de ses voiles bruns, semblait plus nue, recouverte seulement des rayons dégagés par un soleil intérieur. »

Plus encore, en décrivant la peau de Gilberte, il fait allusion au créateur de cette fille qui « devait par la peau blanche qu'elle a héritée de son père, refaire la mère mais dans la peau du père », comme si Gilberte a pris ce qui était précieux chez la mère, les traits, l'expression, les mouvements de sa mère mais pas la peau « brune » de la mère mais celle du père « Cette peau rousse c'était celle de son père au point que la nature semblait avoir eu, quand Gilberte avait été créée, à résoudre le problème de refaire peu à peu Mme Swann, en n'ayant à sa disposition comme matière que la peau de M.

Swann. »⁴³ Un peu plus loin il cristallise cette union du couple qui a donné naissance à la fille, comme « *C'était une nouvelle variété de Mme Swann qui était obtenue là, à côté d'elle, comme un lilas blanc près d'un lilas violet.* »

Plusieurs figures attestent ainsi du monde visuel utilisé par Proust, il s'agit d'un monde aux couleurs claires. Ce qui est beau, parfait, et pur ne peut être rendu que par la clarté, la transparence et le translucide.

En parlant de la transparence, Proust évoque souvent le motif de la glace et des vitraux. En effet, la glace représente une vision d'optique, nous avons une glace qui représente faussement une image. Non seulement la pièce est petite, mais la glace lui procure une illusion de spatialité accrue.

*Le cabinet où se trouvait Saint-Loup était petit, mais la glace unique qui le décorait était de telle sorte qu'elle semblait en réfléchir une trentaine d'autres, le long d'une perspective infinie ; et l'ampoule électrique placée au sommet du cadre devait le soir, quand elle était allumée, suivie de la procession d'une trentaine de reflets pareils à elle-même, donner au buveur même solitaire l'idée que l'espace autour de lui se multipliait en même temps que ses sensations exaltées par l'ivresse et qu'enfermé seul dans ce petit réduit, il régnait pourtant sur quelque chose de bien plus étendu, en sa courbe indéfinie et lumineuse, qu'une allée du « Jardin de Paris ».*⁴⁴

Elle est un excellent exemple d'illusion optique, le long d'une perspective infinie. La glace aussi réfléchit l'homme qui y est devant. Dans *Le Côté de Guermantes, invité par saint-Loup*, il se découvre dans la glace. Un peu étourdi par son ivresse naissante, le narrateur se découvre dans la glace où il croit regarder et voir une autre personne que lui :

*Or, étant alors à ce moment-là ce buveur, tout d'un coup, le cherchant dans la glace, je l'aperçus, hideux, inconnu, qui me regardait. La joie de l'ivresse était plus forte que le dégoût; par gaîté ou bravade, je lui souris et en même temps il me souriait. Et je me sentais tellement sous l'empire éphémère et puissant de la minute où les sensations sont si fortes que je ne sais si ma seule tristesse ne fut pas de penser que, le moi affreux que je venais d'apercevoir, c'était peut-être son dernier jour et que je ne rencontrerais plus jamais cet étranger dans le cours de ma vie.*⁴⁵

⁴³ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 554.

⁴⁴ *Le côté de Guermantes*, p. 163.

⁴⁵ *Idem*,

Nous avons ainsi l'impression qu'il parle d'une autre personne, je lui souriais et il me souriait renvoyant à l'image d'un enfant qui croit qu'il y a un autre enfant derrière la glace. La tristesse l'envahit dans cette découverte du moi, de son moi hideux qui lui est presque inconnu. La glace reflète également deux réalités celle d'un vécu et celle d'un monde vu autrement, d'un autre angle.

Le miroir dans cet espace est à la fois une glace magique qui reflète un temps révolu. Albertine, à sa première visite à Paris depuis le temps de Balbec, semblait une magicienne tellement sa vue a transporté Balbec à Paris. Elle lui présente un miroir du temps. Elle était comme un miroir qui reflétait Balbec.

De même que la glace réfléchit et amplifie la spatialité, le motif du vitrail très répandu dans *la Recherche*, offre une illustration remarquable pour démontrer le mécanisme de la vision fragmentée. «*Il y en avait un qui était un haut compartiment divisé en une centaine de petits vitraux rectangulaires où dominait le bleu, comme un grand jeu de cartes[...]*»⁴⁶ l'excroissance et la multiplication des vitraux dans l'imaginaire de l'enfant semble tendre à éduquer son regard, regard qui saura dès lors isoler dans sa vision d'artiste et d'esthète. Le vitrail est certainement la première œuvre artistique que son œil ait commencé à voir et à admirer. Son apprentissage artistique a commencé par l'œuvre médiévale qu'est l'église de Saint-Hilaire et de ses vitraux. Outre sa beauté, le vitrail initie le narrateur à la vision discontinue et fragmentaire qui caractérisera toute sa réflexion littéraire et artistique. Nous l'avons vu jusque-là, toutes ses figurations à savoir les lieux, les êtres, offre une perception opaque et partielle et incomplète. La complétude perceptive n'est atteinte que progressivement et à la fin.

Une recherche lexicale a montré dans les travaux de Luc Fraisse, que le chercheur est

*frappé que la plupart d'entre eux (les termes) servent à désigner l'armature propre à fragmenter un motif. Les mots linéamenté, délinéamenté, veinure, losanger, veinure...etc. pour mieux faire voir que ces images se rattachent à la fragmentation. Loin d'appliquer à l'œuvre une critique métaphorique, de transporter en elle nos images de la fragmentation, nous découvrons que le fragment est au cœur de la vision proustienne, [...].*⁴⁷

⁴⁶ *Du côté de chez Swann*, p. 59.

⁴⁷ Fraisse, L., *Le processus de la création chez Marcel Proust, le fragment expérimental, Op. Cit.*, p. 151.

Ainsi le vitrail donne à voir. Le vitrail qui fragmente un tableau de verres colorés exerce sur Proust une telle fascination qu'il devient un symbole de l'écriture.

1.2. L'église et les clochers

Il est souvent question de description d'églises. Il est bien clair que ce penchant procède de l'écriture complexe de Proust. On a souvent comparé son œuvre à une église gothique de par la complexité de son architecture.

L'église est souvent personnifiée dans l'œuvre, elle est parfois capable de répondre, de sentir et de voir. Avant son départ à Balbec et comme le petit faisait ce voyage pour découvrir une des vieilles églises de France, sa grand-mère lui trouvant un petit air de tristesse, lui demandait « *que dirait l'église de Balbec si elle savait que c'est avec cet air sombre qu'on s'apprêtait à la voir ?* »

Lorsque le narrateur visite l'église tant attendue, elle lui est apparue dénuée de beauté ou plutôt la beauté trouvée n'est rien devant ce qu'il a vu dans, non seulement les photographies et dans les livres, mais surtout telle qu'il se la représentait dans ses heures oisives où il rêvait de ce moment. A ce moment là il était confronté à l'église même : « *maintenant c'était l'église elle-même, c'est la statue elle-même, ce sont elles* »⁴⁸. C'était enfin l'église « *telle qu'elle est* », fruit de sa perception et non de son imagination. C'est bien plus que cela disait-il au départ, mais très rapidement sa vision de l'église et de la statue de la Vierge de Balbec se déprécie. Un doute qui se confirme dès que le narrateur observe la statue. Comme si les images qui configuraient la statue n'étaient rien ou du moins ne devaient être rien en comparaison avec cette statue véritable, dressée devant ses yeux. De plus son esprit avait dressé la Vierge hors des reproductions bien inférieures pour lui. Il l'avait porté plus haut, idéalisée, sublimée inaccessible aux vicissitudes et limites qui pouvaient menacer tout tableau. Il était étonné, déçu de voir sa « *chère Vierge du porche* » réduite à une simple pierre : elle n'était pas réduite à une vulgaire pierre, elle était une pierre. Son apparence occupe une place dans le champ visuel du narrateur comme l'affiche électorale collée à côté d'elle. La mythique statue occupait le même espace qu'une vulgaire affiche électorale.

⁴⁸ *Albertine disparue*, p.36.

Cette affiche même est considérée par le narrateur scandalisé, comme un appauvrissement, une déchéance et un amoindrissement de la valeur artistique de la statue. Elle était dans cette place de la ville semblable au réverbère, au café ou à la cabine de l'omnibus qui lui sont contigus et qui partagent avec elle le même rayon de soleil, la même clarté du réverbère, la même odeur de pâtisserie bref une quelconque statue de pierre soumise au reste des meubles du même sort, sans défense.

La statue de la Vierge de l'église de Balbec, l'unique œuvre d'art immortelle si longtemps désirée, celle que le narrateur trouve salie, recouverte de suie, métamorphosée en petite vieille pierre. Ainsi la statue de la Vierge est tournée en image décevante. C'est comme si le narrateur était en présence d'autre chose, car ce qu'il avait espéré n'était plus et ce qu'il a trouvé ne correspond aucunement au fruit de son imagination ou à ce qu'il a pu admirer dans les photographies. Il est clair que la statue demeure une simple statue et toute cette exaltation artistique ne provient que de l'imagination du narrateur et par une perception brouillée aveuglée par son amour pour les œuvres d'art en architecture. Cette euphorie qui provient de photographies, ne pouvait pas être vérifiée car la gravure ou la photographie n'embellit rien et ne représente que ce qu'elle montre. Il y a une iconicité entre la gravure et ce qu'elle représente. Or le regard interprétatif et perceptif peut donner naissance à un autre discours que celui auquel renvoie l'objet de la gravure.

Ayant saisi les causes de sa déception, le narrateur se promet de voir autrement les gravures et les photographies et même de regarder autrement les objets. Là encore il s'agit de redresser ses regards, de régler son regard comme si l'activité perceptive peut être soumise à un apprentissage ou à un réglage. Il s'est mis à s'accuser de ne pas savoir regarder. Regarder est pour lui un art qui fait voir ce que d'autres yeux ne peuvent voir. Ainsi pour lui, la Vierge peut être vue par un regard qui lui rendrait, révélerait et montrerait sa beauté. Il pensait même que la fois suivante, « *il tâcherait de faire mieux* » car il reste encore d'autres villes et paysages vierges pour son regard.

Le thème de l'architecture gothique a souvent été assimilé à l'œuvre proustienne. Parlant d'églises, de cathédrales, de clochers, ils participent à la vision complexe qu'a Proust de l'art et de la littérature. Proust évoque souvent des églises et des clochers

qui bénéficient dans *La Recherche* d'une place particulière, car non seulement ils sont liés à la perception, à l'observation et à l'espace, mais parce qu'ils sont les seuls lieux visibles de loin.

Dans le premier tome, après avoir découvert la magie de la mémoire involontaire, le narrateur résume Combray par son clocher. La première journée lors de son séjour à Venise s'ouvre sur la figuration du clocher de Saint Marc qu'il assimile au clocher de Saint-Hilaire de Combray. Les deux clochers sont également symboles de hauteur à partir desquels nous pouvons voir au loin.

Ce clocher mythique et symbolique retrace à la fois l'abolition du temps et de l'espace. La description des réminiscences de l'église de Combray est sombre comme son clocher :

*L'église était aussi sombre, le porche noir, grêlé comme écumoire, dans le bénitier aussi creusé par l'usure, par le frôlement des mantes par leurs doigts trompé dans l'eau bénite à travers les temps qui a fini par imprégner de leur mains, cette pierre noirâtre l'infléchir et l'entreiller de sillons.*⁴⁹

En dehors de la messe, l'église était aérée, si lumineuse que même s'il fait sombre dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église, les vitraux sont particuliers, car il reflètent des lumières, et illuminent les églises. Or tout était si ancien *que « sous leur vieillisse argentée étincelait de la poussière des siècles et montrait brillante et usée jusqu'à la corde, la trame de leur douce tapisserie de verre. »*⁵⁰

L'église de Combray représentait l'époque Médiévale, par sa couleur noire qui caractérise l'église, les dalles en ardoise du pays, l'église était traversée par une lumière bleue et rappelait le saphir, *« dans le flot bleu et doux dont il baignait les pierreries que sur le pavé de la place ou la paille du marché. »*⁵¹ Les tapisseries représentaient le couronnement d'Esther, personnage biblique, mais revêtu et présenté sous les traits d'un roi et d'une dame française.

Le soleil qui illumine, ainsi l'église n'est pas dû à un éclairage industriel, mais par un rai de soleil, une aurore. Les représentations, les tapisseries, les reliefs et les vitraux tous

⁴⁹ Du côté de chez Swann, p.67

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibidem.*, p.60.

sont disposés de manière à éclairer cette église qui, d'apparence est grise et sombre. On rentre dans l'ombre du porche noir, et à l'intérieur le visiteur qu'est le narrateur, est ébloui par la splendeur d'une céleste lumière, par un bain de lumière qui traverse les vitraux. Le clocher était de loin ce qui indiquait l'arrivée des voyageurs à Combray. Il apparaissait pour la narrateur à l'automne, d'un ton rougeâtre et sombre reflétés par les pierres, et « *par des matins grumeaux, prenait la couleur de la vigne vierge.* »⁵²

Et sans doute cette partie élevée de l'église qu'on apercevait, la distinguait de tout autre édifice. Le clocher est sur le plan perceptif la première partie de l'église qu'on aperçoit de loin, mais en étant devant elle, le narrateur ne pouvait regarder autre chose que le clocher. Il fait partie des choses, des lieux qui ont initié le regard du narrateur à la beauté, à l'art et à l'esthétique en général. Par conséquent, ce n'est ni la dévotion qu'il recherche à l'église, ni la sainteté, mais seulement un monument artistique.

Le clocher occupe un espace, et réduit à la fois un autre espace. Toute l'église se résume au clocher qui se voit de loin, fier, majestueux. Le clocher est également imposant, altier, et l'église existait en quelque sorte par lui, « *c'était dans son clocher qu'elle semblait prendre conscience d'elle-même, affirmer une existence individuelle et responsable. C'était lui qui parlait pour elle.* »⁵³ En le regardant, en suivant des yeux la douce tension, l'inclinaison fervente de ces pentes de pierre, il semblait au narrateur que même le clocher lui-même, joignait ses mains pour prier. Il est également le seul qui reste illuminé dans le ciel par le soleil qui se couche, le seul qui reçoit quand le reste de la ville est dans l'ombre, le dernier rayon de soleil.

Il est aussi le régleur, l'horloge du village, qui donnait au village à toutes les heures, à tous les points, leur figure, leur couronnement, l'Eternel rituel du village, ou des petites villes, calmes et paisibles. Il réglait et régulait la vie. En regardant le soleil sur le clocher / Horloge, il savait « *quelle heure est-il ? Quel couleur avait le soleil sur la place ?* » Même lorsqu'on ne voit pas l'église, tout semblait ordonné par rapport au clocher, qui surgit d'une maison à une autre. Puis dans les clochers vus plus tard,

⁵² *Du côté de chez Swann*, p. 62.

⁵³ *Ibidem*, p. 63.

« aucun ne tenait sous sa dépendance toute une partie profonde de ma vie comme fait le souvenir de ces aspects du clocher de Combray. »⁵⁴

Le clocher avait cette particularité de se voir de partout et en tout temps. C'est pour cela peut-être que ce motif a longuement retenu l'attention du narrateur. Il est lié à ses souvenirs d'enfance qui, nous le savons exerce sur l'âge adulte une influence déterminante. En effet le clocher est vu de partout, en tout temps, à *chaque promenade*, il réglait sa vie, *de la poste*, de la maison, « *de la gare, on le vit obliquement, montrait de profile ses arêtes et des surfaces nouvelles.* »⁵⁵ Puis dans cet ordre, le narrateur souligne cette place majestueuse et élevée du clocher assimilé presque à Dieu dans sa majesté. Le clocher est vu de partout, élevé, majestueux comme Dieu omniprésent.

*[...] l'effort que le clocher faisait pour lancer sa flèche au cœur du ciel ; c'était toujours à lui qu'il fallait revenir, toujours lui qui dominait tout, sommant les maisons d'un pinacle inattendu, levé devant moi comme le doigt de Dieu dont le corps eût été caché dans la foule des humains sans que je le confondisse pour cela avec elle*⁵⁶

Il domine tout de son haut faîte, exerçant un pouvoir divin sur les maisons, donc sur les habitants de la terre, en les sommant de *son pinacle*. Cette élévation physique traduit aussi toute l'omnipotence divine. Le clocher exerce ainsi un pouvoir sur la vie des habitants.

Certes il n'est pas question ici de la symbolique religieuse inhérente au clocher, qui du reste n'exerce aucun pouvoir divin, pieux ou religieux car le clocher sert, dans les églises avant tout, à avertir les fidèles premièrement de l'heure de la grande messe dominicale puis de marquer les heures de la journée ce qui lui confère un rôle loin de tout aspect religieux et qui se limite à un clocher-Horloge. Mais ce rôle sacré que le narrateur lui trouve est principalement lié à l'observation du narrateur, qui trouve que le clocher est tellement présent, visible de partout qu'il est presque, de par son emplacement et sa position, son aspect élevé, assimilé dans l'imaginaire du petit

⁵⁴ *Du côté de chez Swann*, p. 65.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 66.

enfant qu'il était à Combray, à Dieu lui-même. *C'est toujours à lui qu'il faut revenir*⁵⁷ comme reviennent les fidèles en toute circonstance à Dieu.

2. La perception en mouvement

2.1. Le monde en mouvement

Le réel proustien se définit comme un mouvement de genèse et de transformation perpétuelle. *La Recherche* est le témoin de plusieurs mutations qu'elles soient au niveau perceptif, passionnel, social ou artistique. Le texte est investi de plusieurs processus de mutations auxquelles assiste le narrateur comme un témoin. De la vision de l'enfant qu'il était au départ du récit vers le narrateur-créateur de récits qu'il est devenu à la fin du *Temps Retrouvé*, il nous offre un monde en pleine mutation, une personne en processus de transformation, un lieu espace de changement mais tous ces changements sont liés à une temporalité qui les permet et à un discours qui les transmet et les rend possibles. En effet comme en témoignent les différents visages, personnalités d'Albertine ou des vues de mer, les fluctuations de la personnalité des différents personnages, les évolutions mêmes du héros montre que :

*le processus de référentialité ne peut se confondre avec l'expression d'un «référé» identifiable ou isolable, voire antérieur au langage qui accompagne et devance, autant qu'il est et au jour, l'émergence du monde. Certes, le réel selon Proust n'est jamais perceptible que comme discours, comme système de signes. Il ne se transforme pas magiquement en un océan déferlant, sinon imaginairement, ce qui est déjà beaucoup, et somme toute extraordinaire. Mais d'une part la représentation mentale fait partie de la réalité, d'autre part ce qui se trouve référé n'est pas l'objet comme substance aquatique, charnel — mais son vacillement, sa profondeur, sa manière de s'appréhender.*⁵⁸

Cette assimilation proustienne de la réalité à une puissance de manifestation de représentation annonce les réflexions de Paul Ricœur à propos de la notion de *mimésis* chez Aristote:

⁵⁷ *Du côté de chez Swann*, p.66.

⁵⁸ Simon Anne. Phénoménologie et référence : Proust et la redéfinition du réel. In: Littérature, N°132, 2003. Littérature et phénoménologie. pp. 55-70.

doi : 10.3406/litt.2003.1820 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2003_num_132_4_1820. p, 55.

*Ce qui est imitable dans la nature ce ne sont pas les choses produites que l'on aurait à copier, mais la production même et son ordre téléologique, qui reste à comprendre et que la fable peut recomposer.*⁵⁹

En parlant des objets, il ne s'agit nullement d'une peinture figée du personnage, de l'objet, mais pour le narrateur toute figuration perd son objectivité en exhibant à sa place au contraire une certaine latence, une insaisissabilité foncière. « *Et en occultant d'une certaine manière la structure énigmatique de toute manifestation, de toute description, de toute configuration de quel qu'il soit l'objet, cela le rend inépuisable, et se prêtant à une infinité de descriptions et de visions.* »⁶⁰

Pour rejoindre l'idée de Merleau-Ponty pour qui

*chaque perception est le terme d'une approche, d'une série « d'illusions » qui (...) [étaient] des possibilités qui auraient pu être, des rayonnements de ce monde unique qu'« il y a »..., — et qui, à ce titre, ne font jamais retour au néant ou à la subjectivité, comme si elles n'étaient jamais apparues, mais sont plutôt, comme le dit si bien Husserl, « barrées », ou « biffées », par la « nouvelle » réalité*⁶¹

Chaque référence à un objet ne se fait jamais premièrement en une vision globale car il n'y a pas de vision globale dans la perception de l'Homme, et deuxièmement l'objet se donne à voir en série *d'esquisses* selon la terminologie de Husserl. Et la perception de l'objet se fait ainsi, en biffant la précédente et en venant se superposer en strate sur elle.

Qu'il n'y ait pas chez Proust de référent définitif ne renvoie donc pas à un défaut du langage. Ce sont les êtres et les choses qui ne se soumettent jamais à une clôture absolue, échappant du même coup à l'emprise de lois générales qui sont parfois de rendre compte de ce qu'Antoine Compagnon appelle un *univers véritablement probabiliste*⁶². Leur manifestation est toujours soit prise dans les rets d'une perpétuelle transformation, soit saisie à l'arrêt, mais dans un suspens ontologique dilaté qu'on sent toujours sur le point de se briser et d'éclater. À cet égard, la

⁵⁹ Simon Anne. Phénoménologie et référence : Proust et la redéfinition du réel. In: Littérature, N°132, 2003. Littérature et phénoménologie. pp. 55-70.

doi : 10.3406/litt.2003.1820 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2003_num_132_4_1820. p, 55.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Op.Cit., p. 65.

⁶² Compagnon, A., *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 50

tangibilité, le contour de certains clairs de lune, la fulgurance de l'embrasement des regards ne doivent leur caractère absolu qu'à cet élan ramassé du visible sur lui-même, qui semble une condensation du temps plus qu'une image fixe à proprement parler.

Cette double vocation du sensible proustien à déborder ou à se contenir renvoie dans les deux cas à une latence du sensible, toujours déjà enfui, ou à l'inverse encore tendu vers son à-venir (les êtres eux-mêmes sont masqués et imprévisibles: qu'on pense aux colères de Charlus ou aux mensonges d'Albertine). Elle impose à l'écriture de se proposer non pas comme un point d'aboutissement (l'écrivain «finirait par dire» le moi, le monde, les autres) mais comme une origine, un désir, un élan qui réinvente l'effort sensible et son instance — son «ek-stase»⁶³

Que l'on prenne l'élément «mer» chez Proust on se rend compte qu'il n'a pas une signification précise et ponctuelle. C'est un élément qui s'insère dans une série de métaphores diverses et parfois contradictoires (liquide, vapeur, glace, prairie...), ou de passages qui entrent en opposition ou complémentarité avec d'autres, comme Combray de l'enfance, Balbec la capitale mondaine fondée sur un sous-sol pervers, la luminosité grisée de Doncières.

C'est la diversité de ce complexe de sens qui construit le référent «mer», le définissant comme motilité et instabilité. Le discours sur l'océan réfère bien à la vision singulière, temporalisée (d'où la diversité de ses caractérisations) de l'énonciateur; ce faisant cependant, celui-ci finit par dévoiler, par-delà ses propres impressions, mais aussi grâce à elles, la disposition intrinsèque et ontologique de l'océan à la transformation.⁶⁴

En attendant le diner, le narrateur entre dans la chambre de sa grand-mère qui est d'une architecture et d'un emplacement prompt à l'observation et qui se transforme pour le narrateur dans cet hôtel, en tour de contrôle, un phare d'où on peut voir plusieurs tableaux et jouir de vues différentes les unes des autres. Cette chambre ne donnait pas sur la mer directement comme celle du narrateur, mais elle donnait *sur trois côtés différents : sur un coin de la digue, sur une cour et sur la campagne.*⁶⁵ Elle est non seulement un poste d'observation car à bien regarder, les deux chambres

⁶³ Simon Anne. *Phénoménologie et référence : Proust et la redéfinition du réel*. In: Littérature, N°132, 2003. Littérature et phénoménologie. pp. 55-70. doi : 10.3406/litt.2003.1820

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2003_num_132_4_1820.

⁶⁴ Simon Anne. *Phénoménologie et référence : Proust et la redéfinition du réel*. In: Littérature, N°132, 2003. Littérature et phénoménologie. pp. 55-70. doi : 10.3406/litt.2003.1820

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2003_num_132_4_1820.

⁶⁵ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 64.

contigües sont un véritable phare. Si celle de la grand-mère est ouverte sur trois côtés, celle de narrateur vint compléter la vue manquante, à savoir la vue directe sur la mer, *elle ne donnait pas directement sur la mer comme la mienne*⁶⁶

De cette chambre alors le narrateur pouvait admirer la mer qui change à chaque heure. Il se précipite à ôter les rideaux qui obstruent sa vue et *dans l'impatience de savoir quelle était la Mer qui jouait ce matin là au bord du rivage comme une Néréide*⁶⁷. Car la mer changeait à Balbec chaque jour et chaque *heure*. De sa fenêtre il ne se contentait pas de voir la mer, mais une mer toujours inconnue et imprévisible si bien que pour le narrateur « *chacune de ses mers ne restait jamais plus d'une journée et qu'il ne vit jamais deux fois la même mer.* »⁶⁸

Dans certains soirs où il allait avec Albertine, ils étaient entourés d'un brouillard qu'il se croyait entouré d'un lac. Puis parfois par des soirs limpides où le clair de lune, la terre paraissait à deux pas céleste, proche du firmament auquel elle est assimilée dans l'agate arborisé d'un ciel d'azur. « *La terre devient ciel et elle devient mer.* »⁶⁹

L'eau est élément très présent dans *la Recherche*. Les moments de villégiature étaient souvent liés à l'espace marin. Venise était la ville dans l'eau, Balbec est une ville située sur les côtes normandes. Paris et Combray bien que d'apparence sont des villes loin de la côte, mais elles sont traversées par La seine et la Vivonne pour Combray. Puis le narrateur oppose toujours Venise à Combray de par son église et Paris rappelle Balbec par Albertine.⁷⁰ Chez Bachelard, il y voit la vie sereine et l'appel de la mort, le miroir et le trouble, le sang et le lait. L'eau est une matière féminine, maternelle, originelle. Elle rassure et elle gronde. Elle est toujours en mouvement.

Le référent proustien s'assimile donc à un mouvement et une dynamique comme le suggèrent plusieurs figurations dans *la Recherche*. Qu'il s'agisse de climats, de brouillard de Doncières, du clocher-caméléon pour reprendre Genette, des couleurs, des visages qui se transforment au fil du temps, des paysages marins, terrestres qui

⁶⁶ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 64.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.65.

⁶⁹ *Albertine disparue*, 198.

⁷⁰ *Albertine disparue*, p. 200.

sont souvent saisis en mouvement, par la fenêtre d'une automobile, ou par celle d'un train qui offre une vue mobile, la figuration du monde Proustien cherche à transcrire le monde dans son dynamisme. Certes le temps a sa part dans cette motilité mais la perception du narrateur se refuse à toute figuration objective lui substituant une figuration subjective rendue possible par une sensorialité omniprésente dans les grands moments de *la Recherche*.

2.1.1. Transformation, Temps et vieillissement

En parlant de la perception mouvementée du monde proustien, nous sommes amenés à parler de la transformation des personnages, des lieux qui sont liés au temps qui passe. Tadié évoque à cet effet combien est difficile pour tout critique aussi érudit soit il de parler de la temporalité proustienne : « *ce n'est pas sans scrupule que l'on parle du temps chez Proust. Quelques-uns de ses meilleurs critiques ne lui consacrent aucun chapitre.* »⁷¹ Tout roman suppose une chronologie. Or le temps proustien n'est souvent pas chiffré en année. Le lecteur se trouve souvent déconcerté par rapport à des événements dont il ignore la place sur l'axe temporel. L'écoulement du temps se manifeste sur les transformations physiques des personnages dont la fête du bal des têtes à la fin du récit en est l'exemple le plus parfait.

En effet qu'est ce que le temps si ce n'est le surgissement de l'être pour reprendre Merleau-Ponty. Dans *phénoménologie de la perception*, il rend compte d'une temporalité qui ne s'appréhende que par l'être et par sa subjectivité. « *En rompant ainsi avec la vision temporelle du récit classique, Proust n'a pas trouvé les moyens de rendre cette notion du temps évaporé, des années passées non séparées de nous.* »⁷² à l'objectivisme du XIX^{ème} siècle, il oppose un surgissement du temps dans des personnages non figés, instables, en perpétuelle transformation, qui paraissent à certains égards contradictoires voire illogiques. En suivant la pensée de Merleau-Ponty, quant au surgissement temporel qui ne se manifeste que par les êtres, Proust ne pouvait qu'offrir des êtres en mutation puisque le temps qui coule se manifeste par leur subjectivité. « *La subjectivité ne se ressent pas dans le temps seulement, plus que*

⁷¹ Tadié, J. Y., *Op.Cit.*, p.293.

⁷² *Ibidem.*, p. 294.

cela elle vit le temps »⁷³ Le temps se vit et se divise par dans et par l'être, l'éternité n'a pas besoin d'être. Pour Merleau-Ponty, « *le temps n'est plus une suite d'étapes et de séquences qui forment l'éternité.* »⁷⁴L'être est le surgissement du temps. Comme il évoque cette métaphore du temps qui coule que nous avons déjà évoqué plus haut. Le temps coule par le vieillissement des êtres et des choses. Cette affirmation phénoménologique trouve son écho dans le vieillissement des personnages de Proust. « *Le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, qui pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique.* »⁷⁵le narrateur trouve M. D'Argencourt :

*Ainsi le nouveau et si méconnaissable d'Argencourt était là comme la révélation du Temps, qu'il rendait partiellement visible. Dans les éléments nouveaux qui composaient la figure de M. d'Argencourt et son personnage, on lisait un certain chiffre d'années, on reconnaissait la figure symbolique de la vie*⁷⁶

Ainsi le temps qui coule se voit dans trois aspects que nous avons choisi. Le vieillissement physique, la guerre et ses changements sociaux, ainsi que les habits des femmes qui témoignent d'un changement de temps voire d'époque.

Le Temps retrouvé, cristallise la transformation des êtres par le bal des têtes qui constitue pour le narrateur disparu depuis quelques années en maison de santé⁷⁷ *une occasion de voir et de mesurer l'écoulement du temps.*

Une des transformations flagrantes de cette matinée reste le nez de M. d'Argencourt qui a subi une transformation physique. Le nez semble être transformé chez certaines personnes, présentes à la fête, mais au changement physiologique, il se rattache un autre changement que le narrateur transpose et qui lui devient inhérent : celui de notre changement de caractère comme l'exemple du nez qui s'est changé, tout en sachant qu'il s'agit d'un organe qui ne change pas. « *Il se forme comme un autre nez,*

⁷³ Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Op. Cit., p. 473.

⁷⁴ *Ibidem.*, p.489.

⁷⁵ *Le Temps retrouvé*, p. 231.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Le temps écoulé entre les deux séjours du narrateur en maison de santé pendant la guerre n'est pas tout à fait clair et précis dans le récit. Nous savons du reste qu'il s'est longtemps absenté puisque certains personnages lui sont méconnaissables pendant cette matinée chez la princesse.

un nouveau nez, »⁷⁸ qui entraîne d'autres traits de caractère, le nez draine une bonté, une tendresse, jadis impossible. Au changement physique correspond un changement de caractère, une sécheresse de cœur se transforme en grande tendresse.

*La bonté, la tendresse jadis impossibles devenaient possibles avec ces joues- là. On pouvait faire entendre devant ce menton ce qu'on n'aurait jamais eu l'idée de dire devant le précédent. Tous ces traits nouveaux du visage impliquaient d'autres traits de caractère ; la sèche et maigre jeune fille était devenue une vaste et indulgente douairière. Ce n'est plus dans un sens zoologique, comme M. d'Argencourt, c'est dans un sens social et moral qu'on pouvait dire que c'était une autre personne.*⁷⁹

La transformation du point de vue visuel était d'abord due au temps. En effet, le bal des têtes montre à quel point les êtres ont vieilli. Or le vieillissement est une métamorphose des êtres, due à l'usure du temps, au temps qui passe. Qu'est ce que le temps en effet ? Le temps qui travaille comme le dit Saint Augustin. Le temps destructeur, le temps qui change les êtres, leur aspect mais également leur être profond, leur caractère, ainsi le temps agit vraiment sur l'être et le paraître.

Le narrateur s'aperçoit et s'étonne de ce que toutes les personnes ont vieilli. Puis elle lui reflète également comme une glace, son propre reflet, ainsi les temps qui travaillent à changer les autres, ceux, avec qui nous avons été changé aussi, sans qu'on le sache le reste, et en regardant le vieillissement des autres, c'est également le nôtre que nous contemplons.

*Alors moi qui, depuis mon enfance, vivais au jour le jour, ayant reçu d'ailleurs de moi-même et des autres une impression définitive, je m'aperçus pour la première fois, d'après les métamorphoses qui s'étaient produites dans tous ces gens, du temps qui avait passé pour eux, ce qui me bouleversa par la révélation qu'il avait passé aussi pour moi. Et indifférente en elle-même, leur vieillesse me désolait en m'avertissant des approches de la mienne.*⁸⁰

« C'est maintenant presque un grand jeune homme »⁸¹, une phrase qu'il se dit tout le temps, oubliant que le temps emporte cette phrase loin jusqu'au moment où cette

⁷⁸ *Le Temps retrouvé*, P 331.

⁷⁹ *Le Temps retrouvé*, P 332.

⁸⁰ *Ibidem.*, 233.

⁸¹ *Idem.*

phrase perd toute sa valeur temporelle, où il cesse d'être un jeune homme se transformant en vieil homme comme dans l'exemple de jeune homme avec Gilberte.⁸²

Et je pus me voir, comme dans la première glace véridique que j'eusse rencontrée dans les yeux de vieillards restés jeunes, à leur avis, comme je le croyais moi-même de moi, et qui, quand je me citais à eux, pour entendre un démenti, comme exemple de vieux, n'avaient pas dans leurs regards, qui me voyaient tel qu'ils ne se voyaient pas eux-mêmes et tel que je les voyais, une seule protestation. Car nous ne voyions pas notre propre aspect, nos propres âges, mais chacun, comme un miroir opposé, voyait celui de l'autre. Et sans doute, à découvrir qu'ils ont vieilli, bien des gens eussent été MOINS tristes que moi. Mais d'abord il en est de la vieillesse comme de la mort, quelques-uns les affrontent avec indifférence, non pas parce qu'ils ont plus de courage que les autres, mais parce qu'ils ont moins d'imagination⁸³

Dans sa théorie sur les changements, le narrateur admet que reconnaître quelqu'un et plus encore ne pas le reconnaître, c'est admettre l'existence de deux êtres, où l'un n'est plus, laissant la place à l'autre, préparant ainsi le moment ou le départ de l'un et de l'autre.

Le temps ayant des trains express et spéciaux qui précipitent certains dans le vieillissement. Sur la voie parallèle circule des trains de retour, presque aussi rapide.

2.1.2. La guerre et la transformation

Le narrateur reçoit une lettre de Gilberte où elle évoque et redonne le nouvel espace créé par la guerre : Combray que se partageaient les Français et les Allemands⁸⁴ En 1914. La première lettre date de septembre 1914 puis il faut revoir le second retour à Paris.

Mme Bontemps et les Verdurin qui appartenaient avant la guerre à un petit salon, sont pendant la guerre, de très bonnes sources d'informations⁸⁵. Les choses commençaient à changer dans la société française ; les salons changeaient, les gens du monde ne sont plus recherchés car il n'y a plus d'artistes, plus de ministres. Les gens se tournent alors vers les hommes et les femmes nouveaux qui ont des avis fort différents, qui ne sont plus les partisans de la France anti-Dreyfus. Rappelons que l'affaire Dreyfus a

⁸² *Ibidem*, p.238.

⁸³ *Le Temps retrouvé*, p.236.

⁸⁴ Ceci situe alors Combray dans la Normandie qui a vu le départ des Allemands

⁸⁵ *Le Temps Retrouvé* P 35.

fortement occupé les derniers volumes de la *Recherche* et que la guerre a élucidé cette affaire.⁸⁶

Saint-Loup qui avait épousé, au grand scandale de certains salons, Gilberte Swann, qui rappelons le est la fille de Charles Swann et d'Odette de Crécy qui était une femme du demi monde et qui occupe le volume *d'Un Amour de Swann*. Ce mariage entre ce qu'on appelait à l'époque une cocotte⁸⁷ a valu à son mari une exclusion et un ostracisme des salons parisiens. De même dans le volume du *Côté des Guermantes* il n'a jamais été question pour le duc, la duchesse, le prince et la princesse de Guermantes d'inviter M. Swann qui était pourtant de la société la plus prestigieuse de Paris, mais en raison de son mariage, puis plus tard de ses positions dreyfusardes, il a toujours été évité.

Le salon des Verdurin qui ne tenait pas à compter parmi ces convives, des ennuyeux, se voit réduire le nombre d'ennuyeux par une transformation magique qui du reste n'avait rien de magique mais simplement qui recherche l'intérêt et qui profite des temps tristes pour se faire une renommée et pour attirer le plus de personnes intéressantes à la survie de son salon.

Maintenant les hommes étaient rares et les salons étaient remplis de femmes maintenant les hommes étaient rares et les deuils plus fréquents.

Puis en parlant des salons, le narrateur évoque une étoile du salon Verdurin. Le mari Andrée, puis se rappelle que pendant ces longues années qu'ont duré ses soins, il avait cessé de penser à Albertine. Le temps permet l'oubli et abrège certaines souffrances inutiles car en fait le mari d'Andrée était la cause du départ d'Albertine de chez le narrateur.

Et lui comme dans cette obscurité, le narrateur découvre le changement radical de Charlus, l'évolution de son mal et de son vice était arrivé aussi loin qu'il était possible de soi-même au plutôt il était lui-même si parfaitement masqué par ce qu'il était

⁸⁶ Rappelons que Swann était dreyfusard, Saint Loup aussi qui était un marquis de la haute société du faubourg Saint Germain l'est aussi. Le duc de Guermantes par contre ne cachait pas sa haine contre ce juif traître et son anti sémitisme était aussi ouvertement annoncé lors de plusieurs soirées qui ont occupé le volume du côté des Guermantes.

⁸⁷ Femme de mœurs légères à la fin du XIXème siècle.

devenu.⁸⁸ sur le changement de Charlus il n'est plus lui-même mais il est le vice qui habite en lui ou plutôt c'est lui qui habite dans son vice, son vice couvrait Charlus, grand seigneur, homme d'imagination et supplanté par celui qu'il est devenu.

« Le bal des têtes » de par le changement radical qu'il a offert au narrateur, est vu comme une fête de déguisement. En effet après la guerre, on recommence à reprendre vie, à s'organiser, à s'inviter. Il est d'usage que les français dans cette époque organisaient des bals masqués où chacun se travestissait, mais cet art de déguisement devient pour le narrateur une occasion de se rendre compte du temps qui est passé. Une transformation effective pas seulement selon la fantaisie du déguisement, mais constate que tous les personnages se sont transformés complètement et que le temps a passé⁸⁹

2.1.3. Les habits témoins d'une société en mutation

Donc en 1916 (les seules dates que nous retrouvons ainsi dans toute l'œuvre) le narrateur est de retour à Paris. Ce qui le fascine dans le Paris de 1916, c'est avant tout les femmes dans les rues, les femmes restent à la maison comme c'est l'habitude en temps de guerre. Ces femmes qui sont donc dans les rues ou plutôt il y a plus de femmes dans les rues que d'hommes puisqu'ils sont, pour la plupart mobilisés. Puis ces femmes habillées non à la mode de la Belle-Epoque, mais avec « *des tuniques égyptiennes, droites, sombres, très guerre sur des jupes très courtes* ». Cette tenue était étonnante, voire choquante pour un homme resté en maison de santé pour longtemps, ces années ayant changé les lieux, les temps et les gens. Ainsi l'accoutrement était un des signes d'une société en mutation. Passer des somptueuses robes de bal vers des jupes et tuniques droites et courtes témoigne à la fois du changement radical qu'a subi la société française pendant la guerre, mais révèle aussi la longueur des années que le narrateur a passées en maison de retraite.

Les bijoux des femmes sont aussi témoins de l'actualité. Le narrateur découvre avec stupéfaction des bijoux de guerre, faits avec de vrais morceaux d'obus, ou parfois

⁸⁸ Le Temps retrouvé, p 7.

⁸⁹ Le Temps retrouvé, p.228.

rappelant des objets militaires. Chez le personnage en fête, ils représentent l'élégance mais en guerre nous voyons combien les nouveaux ornements rappellent les hommes qui combattent loin ou qui sont morts aux combats.

A cette période de guerre, l'art était mort. Ou du moins on ne s'occupait plus d'art. Le narrateur souligne que le seul art qui subsistait était les modes féminines pour parer et embellir les femmes qui sont restées gardiennes des foyers et de toute la société française de l'époque. Les couturières avouaient qu'il faut chercher du nouveau, s'écarter de la banalité, affirmer une personnalité, préparer la victoire.⁹⁰ La tristesse de l'heure montre pour le narrateur, le courage de ces femmes pendant la guerre, à rester belles, à se parer pour sourire aux soldats dans les ruelles de Paris.

Ainsi nous assistons à la création de robes- tonneaux, ce sera ainsi une des plus heureuses conséquences de cette guerre que d'avoir libéré les goûts du superflu, d'avoir réduit les toilettes au stricte minimum, d'avoir créé de la coquetterie avec des riens. A la robe tirée à plusieurs exemplaires, on préférait en ce moment les robes faites chez soi, parce qu'elles affirment l'esprit et le goût individuel de chacune.⁹¹ Les coiffures par contre gagnaient en hauteurs. Des hauts turbans surmontent les visages de leurs étranges cylindres. Le narrateur évoque l'invasion des femmes à turban, de tout Paris. « *Des femmes dont nous ne savons pas l'origine, emplissaient les ruelles et allaient dans les salons, parler du front.* »⁹²

Dans ces temps de guerre, les femmes n'étaient pas appréciées pour leur toilette comme avant la guerre, mais pour leurs œuvres. Il était inconcevable de venir exhiber ses toilettes, ses rubis, comme il était de coutume chez les femmes de la société. Les femmes se rendaient compte que les toilettes qu'elles avaient crues chics sont à présent proscrites. Elles mettaient de côté leurs robes d'or et se résignaient à la simplicité.⁹³ Ainsi les habits, les bijoux comme nous venons de le voir, sont les témoins d'un changement qui s'est fait loin des yeux du narrateur, retiré dans une maison de santé.

⁹⁰ *Le Temps retrouvé*, p.31.

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Ibidem.*, p. 35.

⁹³ *Ibidem.*, p.37.

TROISIEME PARTIE

Longtemps frappé des mêmes spectacles, on n'en sent plus les impressions ; l'habitude accoutume à tout. ; ce qu'on voit trop on l'imagine plus ?

Rousseau, Emile, Garnier P.
Richard p. 261.

1. L'Habitude

L'Habitude est souvent écrite dans *la Recherche* en lettre majuscule. C'est parce que Proust dans sa théorie et sa pensée sur la mémoire, lui accorde une grande importance et participe à la théorie de la perception proustienne. Le narrateur lui attribue tantôt le rôle « d'aménageuse habile » tantôt « *l'empêche de sentir, de voir, d'entendre* », c'est comme si elle s'oppose à la découverte du monde. Dans ce chapitre nous verrons comment l'habitude, conception assez difficile à définir en littérature, entrave et empêche l'accès au sens véritable des choses et des êtres.

1.1. L'Habitude et la perception

On dit souvent que l'Habitude est une seconde nature. Mais la vision proustienne sur la réalité extérieure « *nous est généralement voilée par l'habitude, par la tension vers l'utile qu'analyse Bergson, et dont le narrateur proustien lui aussi, dès les premières pages de Swann, reconnaît la nécessité pratique.* »¹ En évoquant les chambres de son passé, le narrateur met l'accent à plusieurs reprises sur son incapacité à s'habituer à sa nouvelle chambre. Celle de Combray comme celle de Balbec. Au début *Des jeunes filles en fleurs*, le jeune narrateur est agressé par la nouveauté de la chambre. Le logis est inhabitable par l'absence de l'habitude. Certes l'habitude se charge à chaque fois d'adoucir et de rendre la nouvelle chambre plus accueillante, mais le narrateur trouve sa démarche parfois bien lente.

¹ Fraisse L., *L'esthétique de Marcel Proust*, SEDES, Strasbourg, 1995, p. 32.

L'habitude ! aménageuse habile mais bien lente, et qui commence par laisser souffrir notre esprit pendant des semaines dans une installation provisoire ; mais que malgré tout il est bien heureux de trouver, car sans l'habitude et réduit à ses seuls moyens, il serait impuissant à nous rendre un logis habitable.²

Dès les premières pages du récit, le narrateur évoque l'espace hostile que sont toutes les chambres de son enfance. Ainsi durant des heures, il tente d'élever vainement sa pensée, d'épouser par ses pensées l'espace carcéral qu'est sa chambre.

J'avais été intoxiqué moralement par l'odeur inconnue du vétiver, convaincu de l'hostilité des rideaux violets et de l'insolente indifférence de la pendule qui jacassait tout haut comme si je n'eusse pas été là ; – où une étrange et impitoyable glace [...] barrant obliquement un des angles de la pièce se creusait à vif dans la douce plénitude de mon champ visuel accoutumé un emplacement qui n'y était pas prévu³(c'est nous qui soulignons)

En dépit de ses efforts, il reste non pas l'acteur de ce qui se passe dans sa chambre, mais un simple sujet apeuré, dominé, persécuté par tous les objets de cette dernière :

[...]avait souffert bien de dures nuits, tandis que j'étais étendu dans mon lit, les yeux levés, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant ; jusqu'à ce que l'habitude eût changé la couleur des rideaux, fait taire la pendule, enseigné la pitié à la glace oblique et cruelle, dissimulé, sinon chassé complètement, l'odeur du vétiver et notablement diminué la hauteur apparente du plafond.⁴

Dans la nouvelle chambre, il était moralement intoxiqué par des odeurs, des vues, des couleurs, des bruits⁵ inaccoutumés, du vétiver, de l'hostilité des rideaux violets et l'insolence de la pendule qui jacassait, puis que l'habitude a tu. La chambre se montrait à lui comme un espace hostile. Ses sens n'ont pas pu s'accommoder aux nouveaux sons, aux couleurs et à l'odeur qui s'imposaient à lui. Dans cette angoisse nocturne qui a caractérisé les réveils de Combray, il revoit cette même chambre où il était étendu sur le lit, « *les yeux levés, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant, les sens éveillés, attentif* » à ce qui se produirait d'inattendu, puisque ses sens n'ont pas encore épousé l'espace. « *Tant je ne suis pas en possession de cet espace.* » Dira t-il.

²Du côté de chez Swann, p. 8.

³Idem.

⁴Idem.

⁵ Ici se déploie un univers qui fait appel à tous ses sens. Le vétiver, la pendule qui jacasse, la glace oblique qui obstrue sa vision de la chambre.

Cette scène au début du récit représente la figuration esthétique où se mêle toute la sensorialité du sujet éveillé par l'absence de l'habitude. Sitôt intervenue, l'habitude a *su faire taire* la pendule, *enseigné la pitié* à la glace cruelle, *chassé* l'odeur du vétiver. Ce qui fait de l'habitude une compagne qui adoucit les lieux et les temps. Il montre comment elle participe à la perception du monde.

Dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust nous présente le narrateur enfant qui se prépare à partir en vacances à Balbec avec sa grand-mère. Il s'agit d'un voyage qu'il entreprend pour la première fois sans sa maman. Les départs sont les moments qui rompent l'Habitude. En effet l'enfant excessivement attaché à sa maman se prépare à se séparer non seulement de l'être cher, mais aussi et surtout, de sa chambre et de son lit et dérogerait à ses habitudes. Ce premier départ en fait constitue pour lui le premier déchirement que ce soit vis à vis de la maman à laquelle il était maladivement attaché⁶, ou à ses petites manies et habitudes. Ce départ le forcerait à habiter dans une autre chambre que la sienne.

Dès le premier contact avec la chambre, le narrateur rend compte de son hostilité et de la froideur de l'accueil que lui a réservé la chambre dès son entrée. La chambre qui lui serait inconnue n'est pas la sienne. Il y a une opposition entre sa chambre qui est sienne qu'il connaît dans le moindre recoin et celle que la grand-mère lui a réservée et qu'il n'a pas encore connue et vue et donc qui demeure pour lui étrangère et froidement austère. Une fois à l'hôtel, le narrateur tente de s'y habituer et de s'y reposer.

J'aurais voulu au moins m'étendre un instant sur le lit, mais à quoi bon puisque je n'aurais pu y faire trouver de repos à cet ensemble de sensations qui est pour chacun de nous son corps conscient, sinon son corps matériel, et puisque les objets inconnus qui l'encerclaient, en le forçant à mettre ses perceptions sur le pied permanent d'une défensive

⁶A cet effet ce premier départ sans la mère lui a fait prendre conscience de la possibilité d'un détachement maternel. Certes il lui était pénible de retracer la vie sans la mère, mais la possibilité d'une vie sans elle commençait ici à être envisagée. « *Il serait finalement possible que maman vive sans moi autrement que pour moi. Au fur et à mesure que les années viendraient pour elle et pour le père, d'une existence où je la verrais moins, ou ce qui dans mes cauchemars, peut arriver, sans que cela ne prennent un poids écrasant comme bornes à ne pas l'imaginer comme il était affreusement possible.* »

vigilante, auraient maintenu mes regards, mon ouïe, tous mes sens, dans une position aussi réduite et incommode.⁷

Le corps conscient déploie son appareil perceptif pour s'accommoder aux lieux, pour se repérer. Pour le narrateur, notre attention met les objets dans une chambre que *l'Habitude retire pour nous y faire place*.⁸ L'habitude lui cache les meubles, il finit même par ne plus voir les meubles de sa chambre de Paris. Il finit ainsi par ne plus les apercevoir. Sa perception des choses est freinée par L'Habitude. Rejoignant sur ce point Merleau-Ponty sur le regard neuf dans *L'œil et l'esprit*. Pour voir un objet, il faut créer un autre regard, avoir comme un autre œil, renouveler sa vision.

Il n'y avait plus de place pour le narrateur dans cette chambre *inconnue, angoissante* de Balbec. Les meubles y étaient imposants l'empêchant de trouver le repos qu'il était venu chercher dans cette chambre après son long et fatigant voyage de Paris par train. Le narrateur pense que sa chambre de Balbec était propre à être une chambre mortuaire et que les objets encombrant tout en soulignant que *encombrant* ne veut pas signifier que la chambre soit véritablement encombrée d'objets inutiles ou que véritablement elle soit un capharnaüm. Seulement les objets inhabituels encore pour ses yeux et sa perception *donnaient à cette chambre si haute un caractère quasi historique qui eût pu la rendre appropriée à l'assassinat du duc de Guise*⁹ ou à un site touristique « *mais nullement à mon sommeil* »¹⁰

Les objets harcelaient et tourmentaient le narrateur en quête de sommeil. La bibliothèque qui courrait le long du mur et surtout cette grande glace à pied mise pour lui comme au travers de toute la pièce, ce qui ajoutait à son impression, de l'encombrement et du désordre. En effet cette glace ne pouvait être mise au milieu de la pièce. Elle était peut-être dans sa vision mise à une place de la chambre, mais qu'elle ne pouvait se taire selon lui, et continuait de refléter les meubles, les murs de la

⁷ A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 127.

⁸ Dans *Jean Santeuil*, Proust écrit à propos des chambres nouvelles : *à Paris, quand il(Jean) allait à sa chambre, il n'avait aucun effort à faire pour y entrer. L'Habitude l'attendait dès la porte et l'ouvrait gaiement pour lui.*^{p356} Note de variantes dans l'édition Pléiade Tome II, P 1352.

⁹ Dans une variante des carnets Proust, la hauteur détermine souvent l'hostilité de la chambre. Et en ce qui concerne le Duc de Guise, Proust fait allusion à un tableau *Assassinat du duc de Guise* où l'isolement du cadavre, à droite du tableau, par rapport aux conjurés groupés sur la gauche est fortement exprimé grâce aux vastes dimensions de la chambre. Note 4, Pléiade, P 1353.

¹⁰ A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 27.

chambre, le narrateur lui-même et surtout à dédoubler leur présence les rendant ainsi doublement présents et donc plus imposants de sorte que le narrateur conclut qu'avec cette glace et ces petites bibliothèques « *il n'y aurait pas de détente possible pour lui.* »¹¹ Et s'écrie « *N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir.* »¹²

Ces trois expériences de chambre permettent d'expérimenter la représentation ou la figuration de l'espace face à l'habitude. Rappelons que la représentation du monde est miennne, subjective. La réalité extérieure que nous croyons a priori préformée devant nous est bien plutôt fabriquée par nos sens, puisque un regard suffit à fixer un aspect du monde, et l'accoutumance à faire disparaître de notre vue les objets usuels.

1.2. Présence au monde et personnification de l'habitude

Plus qu'un simple encombrement par leur présence, les meubles revêtent pour le narrateur un caractère anthropomorphique. La chambre était pleine d'objets « *qui ne me connaissaient pas*¹³ ».

Proust use aussi de ce procédé cher aux nouveaux romanciers qui introduisent en littérature la chosification des sentiments et l'anthropomorphisme des objets, Ce procédé qu'a utilisé Simone de Beauvoir dans *L'invitée* où elle décrit la présence des objets, leur regard lors de son entrée dans un salon. Elle dit dans ce contexte trouver les fauteuils en train de l'attendre. *Ils la regardaient et la harcelaient.*¹⁴

Les nouveaux romanciers tendent à accorder aux objets une âme, une conscience, des regards, bref une consistance humaine. Dès son entrée dans cette chambre, les objets qui « *ne le connaissaient pas* » lui jetèrent un regard méfiant, sans tenir compte de sa présence et « *de mon existence qui avait dérangé leur train-train.* » Comme si ces objets se transforment en êtres vivants. La pendule jacassait et tenait des propos dans

¹¹ A l'ombre des jeunes filles en fleurs, p. 27.

¹² Ibidem., p. 67

¹³ Idem

¹⁴ Simone de Beauvoir, *L'invitée*, Gallimard, Paris, 1943. p. 370.

« une langue inconnue. Elle tenait des propos qui devaient être désobligeants pour moi. »¹⁵ Les rideaux écoutaient, les bibliothèques courraient le long des murs.

Plus qu'un harcèlement, les meubles ont déclaré *la guerre* à ses sens et à sa perception.

*Ce n'est pas uniquement de l'extérieur qu'il est attaqué mais jusque dans cette région plus intime que celle où nous voyons, et où nous entendons, dans cette région où nous éprouvons la qualité des odeurs, c'était presque à l'intérieur de moi que celle du vétiver venait pousser dans mes derniers retranchement son offensive.*¹⁶

Jusque dans les régions où émanent les sens, c'est à l'intérieur de lui que les objets l'attaquaient. L'odeur qui symbolise ici le passé, les êtres, est menacée. S'abritant comme une armée en retrait, le narrateur est alors face à cette guerre déclarée contre ses sens et ses convictions sensorielles. « *La sensation est saisissable par les sens à savoir par l'odorat, le toucher, la vue et le goût ... etc.* »¹⁷. Compte tenu de l'importance donnée aux sens, il lui semblait que tout ce qui le constituait se limitait à ses sensations et que privé d'elles, il ne vaut rien ou la vie ne vaudrait rien. Merleau-Ponty soutient même que « *Le sensible ne peut plus être défini comme l'effet immédiat d'un stimulus extérieur.* »¹⁸ La sensation pure est impossible. Le sujet proustien, est attaqué dans ses sens intérieurs. Autrement dit, pouvons-nous parler de sensation sans que le sujet en prenne conscience ? Merleau-Ponty montre que l'homme n'est pas en mesure de rendre compte d'une « *sensation non-consciente* » ou d'une « *sensation pure* ». Ce qui revient à dire que l'homme ne parle que de la « *sensation consciente* », c'est-à-dire de la perception ou plus loin encore de sa propre perception. Seulement le sujet proustien accoutumé à la perception des choses et des objets des chambres, montre que bien qu'aménageuse habile, l'habitude l'empêche d'accéder à « *la perception naïve du monde.* »¹⁹

L'attention met les objets dans une chambre et l'Habitude les retire et « *nous y fait de la place* ». L'habitude finit par cacher les meubles. Le sujet n'y fait plus attention et

¹⁵ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.27.

¹⁶ *Ibidem.*, p.30.

¹⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Op.Cit., p. 10.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 14.

¹⁹ *Idem.*

finit par ne plus les observer ou les voir. La plénitude des choses envahit le monde et s'impose à la conscience humaine au point de susciter et de provoquer une véritable nausée. L'habitude nous empêche de sentir, de voir, d'entendre. La sensation restaure une communication primitive et permet le contact naïf avec le monde.

De même pour le sujet, les lumières si hostiles au départ sont devenues par la suite protectrices et annonciatrices du foyer attendu après une longue journée. L'Habitude, agit comme le corps qui doit, ou rejeter le corps étranger et intrus ou l'assimiler. De même, « *je ne remontais pas dans la chambre qui avait fini par devenir si réellement mienne que revoir les grands rideaux violets et les bibliothèques basses, c'était me retrouver seul avec ce moi-même.* »²⁰

L'habitude est donc posée jusque là comme une personne qui agit, qui forme et transforme. Dans le premier tome le narrateur évoque, dans ce sens, comment après une longue promenade à Combray, l'habitude abolissait l'espace qui séparait la porte d'entrée de sa chambre qui se trouvait à l'étage.

*A partir de cet instant, je n'avais plus un seul pas à faire, le sol marchait pour moi dans ce jardin où depuis si longtemps mes actes avaient cessé d'être accompagnés d'attention volontaire : l'Habitude venait de me prendre dans ses bras et me portait jusqu'à mon lit comme un petit enfant.*²¹

Parmi les chambres hostiles et austères que l'habitude n'a pas encore adoucie pour lui, se trouve celle de Doncières. Il l'avait occupée un jour, venu à l'improviste rendre visite à son ami Saint-Loup. La chambre est située dans un ancien château de la ville, où il redoutait la tristesse.

*Mais, dès le second jour, il me fallut aller coucher à l'hôtel. Et je savais d'avance que fatalement j'allais y trouver la tristesse. Elle était comme un arôme irrespirable que depuis ma naissance exhalait pour moi toute chambre nouvelle, c'est-à-dire toute chambre : dans celle que j'habitais d'ordinaire, je n'étais pas présent, ma pensée restait ailleurs et à sa place envoyait seulement l'habitude.*²²

Le narrateur découvre qu'il avait beaucoup de compagnes, de corridors ainsi que des salons, des couloirs, des allées et venues sans but, qui habitaient là comme des

²⁰ À l'ombre des jeunes filles en fleurs, p 88.

²¹ Du côté de chez Swann, p. 123

²² Le Côté de Guermantes, p. 159.

personnes, ils ne sont pas l'habitation mais ce sont des habitants. Ils sont des voisins non bruyants, des fantômes subalternes du passé qui attendent silencieusement devant les portes. Cette demeure ne l'abritait pas seulement du froid, ce n'était pas seulement un logis ou un toit. Les meubles et la chambre sont semblables à des *personnes qui attendent, qui servent*, qui offrent une personnification des meubles et du logis. Dès le jour où il fallait partir pour la chambre d'hôtel, le problème se pose pour lui, la tristesse l'attendait, une fidèle maîtresse à la porte, elle l'accueille, l'étreint de ses grands bras. La chambre exhalait une odeur qui empoisonnait ses moments, de sorte que le narrateur ne peut plus être présent dans cette chambre.

Or être présent, dans la terminologie phénoménologique, c'est se mettre en contact avec l'espace, entrer en contact avec la chambre, l'habiter entièrement et forcer ses pensées à y demeurer. Or, ce n'est pas le cas ici, il n'est pas présent dans la chambre, c'est-à-dire, ses pensées n'y sont pas, son esprit est ailleurs : « *mes pensées restent ailleurs et à une place, j'envoie l'habitude pour y demeurer* » le temps qu'il rentre. En fait le narrateur ne rentre pas, il est chez lui déjà mais refuse de concevoir à s'habituer à cette chambre hostile.

Dans *Le Côté de Guermantes*, lorsque le narrateur venait au quartier militaire de Saint-Loup, la colline qui précédait la Garnison lui paraissait autre, faite autrement car l'habitude a changé l'aspect de la colline. « *Quand je pris l'habitude de venir au quartier, c'est-à-dire plus tard et que la colline est devenue autre pour moi.* »²³

La perception est la première opération de mon corps dans le monde. Mon corps est voué au monde et le monde n'est autre chose que ce que « nous percevons ». La somme de nos perceptions fait qu'il y a un monde. Pour Merleau-Ponty en revanche, le monde est l'ensemble de nos perceptions qui est considéré comme une « *intuition originare* » qui fonde toute compréhension et toute présence au monde. Il faut pour Merleau-Ponty tout comme pour Proust, retrouver les premières perceptions à partir desquelles le monde signifie quelque chose. Il s'agit de faire ce que Husserl appelle le « retour aux choses elles-mêmes » ou le retour à ce monde d'avant l'expérience. .

²³*Le Côté de Guermantes*, p. 261.

Contrairement à sa chambre de Paris qui était selon lui *le prolongement de son corps, des annexes de mes organes*, la chambre ne le gênait point. Elle était comme ses prunelles, un agrandissement de lui-même, l'Habitude l'a polie pour lui et l'accueille toujours à la porte, comme nous l'avons dit plus haut. Un peu plus loin, il pense que l'Habitude qui allait assumer la tâche de changer la place de la glace, la nuance des rideaux, d'arrêter la pendule ou autrement de la faire taire comme à Paris, se charge bien de nous rendre sympathiques des visages qui étaient, au demeurant, déplaisants et laids.²⁴ Elle se charge de nous rendre la compagnie des inconnus plus supportable de sorte que lorsque elle s'installe, elle se familiarise avec les lieux et l'entourage. Plus qu'une compagne, l'Habitude a un *effet analgésique*²⁵ sur nos vies lorsque la séparation des lieux ou des personnes survient.

De même tout fonctionne pour le narrateur comme si l'Habitude habille les lieux et les objets, changeant ainsi la première perception qu'il avait au départ, c'est-à-dire au premier jaillissement des choses ou des êtres, au premier regard, à la première perception naïve du monde.

1.3. L'Habitude obstacle à la perception

Nous l'avons déjà définie, la perception est l'acte de saisie de l'objet. Elle est une opération essentiellement intuitive et synthétique conduisant le sujet percevant à la structure globale. La perception est la première opération de mon corps dans le monde. Mon corps est voué au monde et le monde n'est autre chose que ce que *nous percevons*. La somme de nos perceptions fait qu'il y a un monde.

La perception est considérée par Merleau-Ponty comme une "intuition originaire" qui fonde l'édifice scientifique.

Pour élaborer une théorie scientifique valable, nous devons au préalable retrouver les premières perceptions à partir desquelles la science a été édifiée. Il s'agit de faire ce que Husserl appelle *le retour aux choses elles-mêmes* ou le retour à la perception première, naïve. Or nous avons jusque-là démontré à travers les scènes perceptives du sujet, que l'habitude qu'il ne cesse de réclamer, le garde et le protège de l'agression

²⁴ *Le Côté de Guermantes*, p.31.

²⁵ *Idem*.

perceptive, présente des objets. L'habitude était pour le narrateur à travers les trois chambres vues plus haut, que les objets existent et sont présents *de trop* pour reprendre Sartre.

Par conséquent, l'habitude posée comme *habile aménageuse*, devient un obstacle pour la perception eidétique du narrateur. Ce qu'il recherchait, c'était l'habitude qui aménagerait sa nouvelle chambre, mais paradoxalement nous constatons qu'elle le prive justement de ce regard où le monde jaillit pour la conscience perceptive dans sa quintessence et son *intuition originaire*.

*l'habitude abêtissante qui pendant tout le cours de notre vie nous cache à peu près tout l'univers, et, dans une nuit profonde, sous leur étiquette inchangée, substitue aux poisons les plus dangereux ou les plus enivrants de la vie quelque chose d'anodin qui ne procure pas de délice.*²⁶

Ainsi, l'habitude nous gâche tout, nous cache tout et nous empêche de voir le monde dans son jaillissement originel. La perception se veut *une opération antéprédicative, c'est-à-dire un contact naïf avec le monde avant toute thématization*. Percevoir, c'est « voir jaillir d'une constellation de données, un sens immanent sans lequel aucun appel aux souvenirs n'est possible. »²⁷

La rupture dans l'habitude rend toute son intensité à ces heures, à ces minutes qui se déploient ainsi en rupture avec ce que nous avons fait jusque là. Mais ainsi l'habitude ou la répétition de ces heures aussi magiques, intenses « inhabituelles » soient-elles, créent à leur tour une autre habitude puis petit à petit, jour après jour, elles cessent de nous charmer, leur intensité se désagrège « *les anciens recouvrent peu à peu ceux qui ont précédé et sont eux-mêmes ensevelis sous ceux qui les suivent.* »²⁸

L'habitude est un obstacle à ma connaissance ou même à atteindre la réalité. Quand nous l'aurons atteinte il faut donc la conserver comme on garde un objet précieux et surtout la préserver de la menace de l'habitude.

²⁶ *Albertine disparue*, p. 125.

²⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Op.Cit., p. 30.

²⁸ *Ibidem*, p.126.

La perception nous donne accès au monde avant la connaissance, c'est-à-dire au monde authentique. C'est dans et par la perception que « *nous revenons aux choses elles-mêmes sur lequel porte la réflexion, au monde d'avant la connaissance.* »²⁹

Puis l'habitude se conjugue fortement avec le temps dans le récit proustien. L'habitude qui n'est que la répétition des mêmes actes, des mêmes moments, des mêmes espaces ou des mêmes regards qui se posent sur le même objet, rend le monde perçu imperceptible. C'est ainsi que M^{me} de Cambremer dans *Le Temps retrouvé*, ne s'aperçoit plus, avec les années passées à côté de son mari, qu'il avait un anthrax, une tumeur sur le visage, elle finit par ne plus l'apercevoir.³⁰

Pour conclure, nous supposons que la cessation momentanée de l'Habitude agissait pour une grande part dans la perception du monde. C'est d'ordinaire avec notre être réduit au minimum que nous vivons, la plupart de nos facultés restent endormies parce qu'elles se reposent sur l'habitude qui sait ce qu'il y a à faire et n'a pas besoin d'elles. Mais parfois l'interruption de la routine de l'existence, le changement de lieu et d'heure rendent leur présence indispensable. « *Mon habitude qui était sédentaire et n'était pas matinale faisait défaut, et toutes mes facultés étaient accourues pour la remplacer, rivalisant entre elles de zèle – s'élevant toutes, comme des vagues, à un même niveau inaccoutumé.* » déclarait le narrateur dans *Le Temps retrouvé*.

Ainsi en définitif l'habitude nous fait taire des musiques, aveugle nos yeux devant des tableaux ou toute œuvre d'art. Dans *Du côté de chez Swann*, le narrateur demande à Françoise de lui cacher un de ses tableaux préférés afin que « *l'Habitude ne le dérobe à ses yeux.* »

²⁹Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Op.Cit. p. 3.

³⁰*Le Temps Retrouvé*,p.240.

2. La jalousie

2.1. Naissance de la jalousie

L'expérience de la jalousie chez le sujet Proustien montre les limites de la perception, sa possibilité à obstruer, à empêcher la saisie du monde que le narrateur nous figure. La jalousie obstrue la perception en lui opposant un écran d'opacité qui la lui dérobe. C'est ainsi que l'imagination travaille et affecte le narrateur. Dès lors, il cesse de voir la réalité et de croire à l'innocence de l'être aimé.

Ce chapitre s'interrogera sur la jalousie et son rôle dans l'univers perceptif. Quel rapport Proust tisse-t-il entre la jalousie et l'amour ? Quelle délimitation fixe-t-il entre les deux passions ? Quel rapport entretient la jalousie avec la perception qui, ne le perdons pas de vue, constitue le fil conducteur de cette étude.

La jalousie se déploie dans *la Recherche* par plusieurs couples. Qu'il s'agisse du premier couple qui occupe les premières pages à savoir : l'enfant et la mère manifesté par le drame du coucher qui annonce la jalousie d'un enfant envers les relations mondaines qu'entretient sa mère et qui l'obligent à la partager avec eux.³¹ Qu'il s'agisse également de l'amour de Swann pour Odette dans *Un amour de Swann* qui est considéré comme l'exemple suprême de la littérature de la jalousie. Saint-Loup et Rachel, Charlus et Morel ou le narrateur et Albertine. Tous ces personnages s'abreuvent d'une jalousie excitée par l'absence et le manque.

Il sera question d'une catégorisation de la jalousie chez Proust où nous tenterons de redéfinir le rapport du sujet jaloux à la réalité d'une part et d'une autre part de rendre compte de la dynamique de la jalousie dans sa tendance à opposer à la réalité des choses et des êtres des images, des suppositions basées sur la seule activité imaginaire qui s'opposent à la définition même de la perception qui pose un sujet conscient face à un objet présent au monde pour reprendre Merleau-Ponty. Et comme R. Barbaras l'affirme : « *la perception est en effet ce qui nous donne accès à quelque chose* »³².

³¹ Voir *Du côté de chez Swann*, pp.27-28-29

³² Barbaras, R., *La perception, Essai sur le sensible*, librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2009. p. 3.

Tout acte perceptif met en présence un sujet et un objet. Il implique donc une intentionnalité.

La jalousie comme sujet et thématique appelle d'autres situations qui poussent l'être jaloux, non pas seulement à enquêter ou à chercher à s'approcher de la réalité mais supplée à cette même réalité une deuxième réalité superposée, voire supposée, fabriquée de tous les morceaux que son imagination lui procure.

L'expérience de la jalousie est presque aussi présente que celles de l'amour. Pourtant elle n'occupe pas souvent la place qu'elle mérite dans les œuvres littéraires. Elle devrait être presque comme l'ombre de l'amour. Elle le double, l'accompagne, l'entoure et enserre le sujet amoureux dans ses filets. Aussi croit-on qu'il ne puisse y avoir de jalousie sans amour. Or hormis quelques romanciers tel que Tolstoï dans *La sonate à Kreutzer*³³ ou encore bien après *La jalousie* de Robbe-Grillet,³⁴ il y a peu de romans qui traitent exclusivement de la jalousie comme passion. Il est étonnant d'en trouver si peu de descriptions dans les romans, quand presque tous sont consacrés à l'amour.

La jalousie est loin d'être chez Marcel Proust ce qu'elle est chez Montaigne : « *la plus vaine et tempétueuse maladie qui afflige les âmes humaines* »³⁵. Pour l'auteur de *la Recherche*, la jalousie est perçue comme une maladie qui inflige la pire des souffrances à celui qui la subit aussi bien physiquement que moralement. Toutefois, elle s'avère utile puisqu'elle donne de la consistance à l'amour et lui permet de survivre.

C'est sur un fond de calme absolu que la jalousie fait son apparition qui peut être aussi soudaine que celle de l'amour. Un rien préside à sa naissance. Il suffit que celui qui aime se pose des questions sur la part cachée de la vie de la personne aimée pour que les pensées négatives envahissent son esprit.

De même la jalousie peut apparaître à n'importe quel moment. Il suffit d'un refus, d'une dénonciation ou d'un mensonge pour que l'inquiétude s'installe. Alors, le sujet

³³Tolstoï, L., *La Sonate à Kreutzer, Le Diable, Le Bonheur conjugal*, Poche, Paris, 1974.

³⁴Robbe-Grillet, A., *La jalousie*, Minuit, Paris, 1957.

³⁵Montaigne, *Essais*. III.5

passionné est pris du désir de découvrir la face cachée de la personne aimée. La soif de la vérité le prend. Une fois que la jalousie s'introduit dans la vie de l'amoureux, le bonheur est rompu et toutes les joies qu'il goûtait avec l'être aimé se trouvent affectées d'un signe négatif.

Dans *A la recherche du temps perdu*, la jalousie constitue le revers de l'amour. A sa naissance, l'amour n'est que joie et promesses de bonheur. Il grandit, mûrit et devient immense. Cependant, il n'est guère durable. Dès que l'amoureux s'assure de la possession de l'être aimé, la flamme de la passion commence à s'éteindre et peu à peu l'ennui s'installe. Il n'éprouve plus de plaisir à être auprès de celle qu'il aime et ne songe plus qu'à rompre.

Pour le narrateur Albertine était d'abord la jeune fille inséparable de la bande des jeunes filles en fleurs. Elle n'avait ni éclat ni beauté pour lui plaire. Comme chez bien plusieurs auteurs (Balzac, Zola, Stendhal), l'amour est émerveillement. Par son élégance, sa beauté, ou son talent, une personne semble pouvoir rompre la monotonie d'une existence. Ceci était le cas de Saint-Loup qui aperçoit Rachel³⁶ pour la première fois sur la scène d'un petit théâtre de province et aussitôt il avait imaginé qu'à une telle beauté et pureté devait correspondre une vie intensément poétique et merveilleuse.

Bien que cette relation soit placée parmi les meilleurs exemples de jalousie chez Proust, néanmoins il décrit l'espèce la plus commune de la jalousie à savoir celle qu'un amour précède. Car il faut le rappeler, Saint-Loup était amoureux de Rachel dès cet instant où il la vit puis s'en est suivi une jalousie malade teintée d'inquisition et d'enquêtes.

Or il en va tout autrement des autres sujets qui présentent une autre poétique. Une autre alchimie de la jalousie. S'agissant de Swann envers Odette ou du narrateur avec Albertine, la jalousie précède l'angoisse qui l'accompagne, puis suscite l'amour qui ne

³⁶ *Le côté de Guermantes*, pp. 174-177.

vient qu'après-coup. « *L'omniprésence de la jalousie s'étend et elle devient consubstantielle à l'amour.* »³⁷

Notre attention portera sur la relation du narrateur avec Albertine tout en tentant de dégager la structure de la jalousie, sa naissance, le mensonge auquel elle aboutit, puis la claustration dans laquelle a fini d'y vivre Albertine.

La première rencontre de ce couple se situe au premier séjour du narrateur à Balbec dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Comme nous l'avons mentionné plus haut, elle lui paraissait *indifférente. Il voulait posséder*³⁸ *une jeune fille, serait-ce Gisèle ? Andrée ? Celle qui a le teint géranium ?*³⁹ Mais ce fut Albertine qui a répondu à l'appel. Or il la voulait charnellement. Ceci indique qu'Albertine n'était pas plus importante qu'une fille de joie. Elle accepte sa proposition car elle est tout simplement la seule qui ne s'est pas opposée à son désir.

Tout au long des tomes consacrés à cette relation (*La Prisonnière* et *Albertine disparue*), le narrateur ne cesse de souligner qu'il n'était nullement amoureux d'Albertine. « *Dans l'attente, on souffre tant de l'absence de ce qu'on désire, qu'on ne peut supporter une autre présence.* »⁴⁰ Ou encore lorsqu'elle vient habiter avec lui, il constate combien elle n'était pas belle « *D'Albertine, en revanche, je n'avais plus rien à apprendre. Chaque jour, elle me semblait moins jolie* » de rajouter encore : « *Je n'étais nullement épris d'elle.* » ce qu'il recherchait pouvait être apparenté à un simple « *apaisement physique* ». ⁴¹ Ou encore : *la possession totale d'Albertine, possession qui avait été mon but et ma chimère depuis que je l'avais vue.* ⁴² Ainsi, qu'il ne soit pas épris d'Albertine devient une évidence. Elle était pour lui donc une simple fille qui lui procurait une satisfaction. Mais comment est-il possible que cette indifférence se transforme en amour ou plutôt comment pouvait-il être jaloux puisque il « *ne*

³⁷ *La jalousie, Tolstoï, Svevo, Proust, Etudes* recueillies par Jean Bessière, Champion, Paris, p.134.

³⁸ Posséder une femme a souvent chez Proust le sens de s'unir charnellement avec une femme.

³⁹ « Tel pour moi cet état amoureux divisé simultanément entre plusieurs jeunes filles » ou encore « je n'en aimais aucune puisque les aimant toutes. » *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp.829-832.

⁴⁰ *Sodome et Gomorrhe*, p.127.

⁴¹ *Le Côté de Guermantes*, p.645.

⁴² *Albertine disparue*, p.496.

l'aimasse le moins du monde ». ⁴³ Comment peut-il redouter de perdre ce qu'il n'a jamais possédé, ou comme il le souligne, ce dont il apprécie *si peu la possession* ?

Une fois possédée, Albertine devient objet de désir, mais simple désir charnel qu'il n'hésite pas à qualifier *de médiocre plaisir* :

J'avais cru que cette séparation sans s'être revus était justement ce que je désirais, et comparant la médiocrité des plaisirs que me donnait Albertine à la richesse des désirs qu'elle me privait de réaliser, je m'étais trouvé subtil, j'avais conclu que je ne voulais plus la voir, que je ne l'aimais plus. ⁴⁴

Ainsi non seulement elle lui offrait des plaisirs médiocres, mais en plus elle le privait, par sa présence, de connaître d'autres femmes, de goûter à d'autres plaisirs.

Si peu d'intérêt que Swann aurait eu pour Odette où il affirme justement dans *Un amour de Swann* que « *sentir qu'on possède une femme peut suffire à vous en rendre amoureux ainsi l'amour peut naître... sans qu'il y ait eu à sa base, un désir préalable.* » ⁴⁵, ou le narrateur pour Albertine, il fallait néanmoins qu'il ait un détail, un événement imprévu qui pouvait les alarmer et leur ferait sentir le prix en leur faisant imaginer l'éventualité de la perte. Il est à se demander à quel moment, quel événement était responsable de sa jalousie ? Comment pouvait-il être jaloux d'une femme qu'il n'aimait pas ?

La jalousie se fonde pour Kristeva « *sur un triangle qui unit un sujet à un objet et un rival.* » ⁴⁶ Elle suppose dès le départ, selon la terminologie sémiotique, une éternelle volonté de conjonction entre le sujet et l'objet et une disjonction entre l'objet et le rival. Autrement dit le sujet amoureux tente éperdument de conquérir son objet qui est sa maîtresse et de la protéger contre la séduction d'un rival. Son but serait d'empêcher la conjonction de l'objet (la maîtresse) avec le rival. Dans la jalousie, ces deux relations se présupposent l'une l'autre. « *Mais il arrive que le sujet jaloux n'a pas besoin de rival : sa jalousie l'invente et le multiplie.* » ⁴⁷ C'est le cas pour le narrateur qui

⁴³ *La Prisonnière*, p 20.

⁴⁴ *Albertine disparue*, P.3.

⁴⁵ Du côté de chez Swann, p. 196.

⁴⁶ Kristeva., *Le temps sensible Proust et l'expérience littéraire*, Livre de poche Paris,2000, p.26.

⁴⁷ La jalousie in *Dictionnaire des passions littéraires*, RalloDitche, E.,Fontanille,J., Lombardo,P., BELIN, 2005, p.127.

ne voit pas de rival, mais qui soupçonne toutes les filles d'être d'éventuelles compagnes d'Albertine. A plusieurs reprises, le narrateur souligne le peu d'intérêt que suscitait Albertine en lui. Puis il vient à se demander la raison de l'attrait qu'elle exerçait sur lui :

Je voulais la leur disputer, la hissait à mes yeux sur un haut pavois. Elle était capable de me causer de la souffrance, nullement de la joie. Par la souffrance seule subsistait mon ennuyeux attachement. Dès qu'elle disparaissait, et avec elle le besoin de l'apaiser, requérant toute mon attention comme une distraction atroce, je sentais le néant qu'elle était pour moi, que je devais être pour elle. J'étais malheureux que cet état durât.⁴⁸

Certes la possession d'Albertine est caractérisée, au début, par une simple satisfaction physique mais cela ne l'avait pas empêché de connaître des moments de bonheur et d'euphorie. Mais à cette euphorie peu à peu l'habitude commençait à engendrer l'ennui et l'extinction du désir. Lassé de sa « prisonnière », le narrateur ne songe plus qu'à la quitter.

Sur un fond d'ennui continu, où l'être aimé a acquis une réalité stable surgit une perturbation de l'ordre établi ou du calme initial. Une rupture de cette monotone habitude, fait naître l'angoisse et la souffrance, c'est-à-dire la dysphorie. La peur subite de perdre l'objet de son amour entraîne chez le narrateur une angoisse intense. Il suffit d'une absence, d'un mensonge, d'un doute ou d'une nouvelle découverte pour que l'angoisse s'installe. La personne aimée est à nouveau une source de plaisir et devient digne d'intérêt. Ainsi, toutes les histoires d'amour relatées dans *La Recherche* sont constituées de l'alternance de phases de calme et d'agitation.

La jalousie du narrateur, a commencé d'abord par l'absence. En effet à Balbec la jeune fille avait l'habitude de rendre visite au narrateur dans sa chambre. Après son retour d'une soirée donnée par la princesse de Guermantes, il constate l'absence d'Albertine à l'hôtel. Cette absence se change aussitôt en tourment : « *j'étais tourmenté, la visite d'Albertine me semblait maintenant d'autant plus désirable qu'elle était incertaine* »

L'incertitude a éveillé une angoisse. Notons que l'angoisse naît toujours face à l'incertitude. Parce que l'absence d'Albertine a été ressentie par le narrateur, sa

⁴⁸*La Prisonnière*, p. 22.

présence devient tout d'un coup indispensable. Indispensable pour son apaisement mais aussi parce que son absence au rendez-vous ouvre la voie vers une présence suspecte ailleurs. Ainsi l'angoisse de l'absence a provoqué le premier pincement de la jalousie. Avec ce premier pincement, ce premier élément déclenchant le feu de la jalousie, il n'y plus de repos pour lui. Ceci commence par une dépréciation de soi. « *L'amoureux s'idéalise sa bien aimée, mais c'est son propre moi qu'il déprécie d'abord.* »⁴⁹

Sa relation avec Albertine, va subitement entrer dans une nouvelle phase lorsqu'il apprend qu'elle a connu Mlle Vinteuil.

*C'était de Trieste, de ce monde inconnu où je sentais que se plaisait Albertine, où étaient ses souvenirs, ses amitiés, ses amours d'enfance, que s'exhalait cette atmosphère hostile, inexplicable, ... Ce n'était plus comme vers un pays délicieux où la race est pensive, les couchants dorés, les carillons tristes, que je pensais maintenant à Trieste, mais comme à une cité maudite que j'aurais voulu faire brûler sur-le-champ et supprimer du monde réel. Cette ville était enfoncée dans mon cœur comme une pointe permanente.*⁵⁰

Il ne s'y fit aucun doute Albertine connaissait du monde dans la ville de Trieste et elle y a même passé son enfance. Dès lors il n'est plus question pour le narrateur de quitter Albertine. Cette nouvelle découverte en même temps qu'elle attise sa jalousie ravive son amour et son intérêt pour elle. « *Une vie terrible venait de commencer pour le narrateur. Quoiqu'il ait pu apprendre encore, rien ne serait aussi cruel que cette découverte qui le lacérait.* »⁵¹

*Laisser partir bientôt Albertine pour Cherbourg et Trieste me faisait horreur ; et même rester à Balbec. Car maintenant que la révélation de l'intimité de mon amie avec Mlle Vinteuil me devenait une quasi-certitude, il me semblait que, dans tous les moments où Albertine n'était pas avec moi[...], elle était livrée aux cousines de Bloch, peut-être à d'autres. L'idée que ce soir même elle pourrait voir les cousines de Bloch me rendait fou*⁵²

Dès lors l'angoisse avait planté ses griffes. Elle ne le quittera plus. Après ne l'avoir pas trouvée, commence une série d'interrogations, où pouvait-elle être ? que faisait-elle ? Avec qui ? Sans doute, il a fallu se poser ce genre de questions pour que la jalousie

⁴⁹ Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, p.52.

⁵⁰ *Sodome et Gomorrhe*, p. 505.

⁵¹ Grimaldi, N., *Essai sur la jalousie, l'enfer proustien*, PUF, Paris, 2010, p. 64.

⁵² *Sodome et Gomorrhe*, p.506.

prenne naissance. Pourquoi a-t-elle préféré l'autre, l'ailleurs ? Kristeva affirme que l'amoureux est doublé d'un amour narcissique : « *l'amoureux idéalise sa bien-aimée, mais c'est son propre moi basé sur les frontières problématiques du narcissisme qu'il porte au zénith dans l'épreuve de la passion.* »⁵³ Mais à ce stade, la jalousie n'était pas encore déclarée. « *Il lui manquait encore ce soupçon qui entretient d'autant plus la jalousie qu'il alerte et stimule davantage l'imagination* »⁵⁴ du sujet jaloux.

Son soupçon commence à naître quand une tierce personne intervient pour ternir à jamais la confiance et rompre l'équilibre du couple. Il s'agit du docteur Cottard qui lui apprend que son amie entretient des relations homosexuelles. Puis son ami Bloch lui fit des confidences sur sa propre cousine qu'Albertine connaissait. Puis il commence à l'épier et c'est là qu'il découvre des regards qui languissaient de désir. Le narrateur remarque un jour avec quelle soudaine et rêveuse attention qu'Albertine avait suivi une bande de jeunes filles. Bien qu'ayant nié avoir regardé la femme, cela n'a fait qu'éveiller définitivement les soupçons.

Nous avons déjà vu au chapitre sur la poétique du regard, comment Albertine s'accouplait visuellement. L'expression discontinue, intermittente dans le regard de la gomorrhéenne, devient l'espace où elle entretenait des relations par un simple regard, « *que pour cette race là, elle ne sait communiquer que par le regard.* » La jalousie était surtout pour le narrateur éveillée quand il voyait, disait-il, qu'Albertine devenait sans défense, l'objet de regards actifs, le visage d'Albertine lui semblait recouverts de regards, comme si le regard a le pouvoir de toucher, de se coller et ainsi demeurer sur la peau de la jeune fille. Sa présence empêchait d'échanger des regards, mais elle se contentait de les recevoir, de les subir et de feindre de ne pas les apercevoir, si bien que cette passivité peut être vue comme une jouissance clandestine, car Albertine pendant ces courts instants de volupté dissimulée, « *cesse de parler, ne bouge pas, sourit dans le vide avec le même air de naturel feint et de plaisir dissimulé.* » Elle reçoit ces regards comme un acte de fusion, d'accouplement, docile mais, consentante.

⁵³ Kristeva, J., *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Op. Cit., p.52.

⁵⁴ Grimaldi, N., Op. Cit., p, 54.

Au reste, à quoi bon m'attacher à ce que disaient les prunelles en ce moment ? Comment n'avais-je pas depuis longtemps remarqué que les yeux d'Albertine appartenait à la famille de ceux qui, même chez un être médiocre, semblent faits de plusieurs morceaux à cause de tous les lieux où l'être veut se trouver – et cacher qu'il veut se trouver – ce jour-là ? Des yeux, par mensonge toujours immobiles et passifs, mais dynamiques, mesurables par les mètres ou kilomètres à franchir pour se trouver au rendez-vous voulu, implacablement voulu, des yeux qui sourient moins encore au plaisir qui les tente qu'ils ne s'auréolent de la tristesse et du découragement qu'il y aura peut-être une difficulté pour aller au rendez-vous.⁵⁵

« En même temps qu'il est saisi pour la première fois d'un soupçon, il sent la morsure de la jalousie. »⁵⁶

Nous avons vu l'angoisse susciter le soupçon, nous allons voir le soupçon entretenir la jalousie. Comment se manifeste le soupçon chez le sujet jaloux ? Nous avons vu qu'il est passé par trois éléments qui ont contribué à éveiller son soupçon, dans le point suivant nous nous attèlerons à étudier les manifestation de ce dernier.

2.1.1. Le soupçon et le mensonge

Le soupçon consiste à supposer, à douter, que la vérité soit ailleurs. L'être aimé a beau être dans un espace, il est toujours persécuté. Le soupçon du narrateur consiste à supposer les mensonges d'Albertine. Rappelons que le soupçon est né chez le narrateur, au moment où il découvre le mensonge d'Albertine. Le mensonge revêt un caractère illusoire et nous l'avons vu plus haut, il participe au monde des apparences et du paraître. Se rendant compte de l'opacité de son être, de la duplicité de sa personne, il vient à conclure qu'il ne la connaît pas, elle fuit et se cache continuellement. Elle a menti et cache avoir connu des gens. Le narrateur se demandait comment il n'avait pas pu voir en Albertine ce qu'elle n'était pas, ce que l'apparence lui cachait. « *N'avais-je pas deviné dans le premier jour à Balbec une de ces sous enveloppes charnelles, c'est-à-dire l'apparence, dans laquelle palpitent des êtres cachés.* » ou encore :

Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains ; je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans

⁵⁵ *La Prisonnière*, p, 83.

⁵⁶ Grimaldi, N., *Op.Cit.*, p,61.

*immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui, par l'intérieur, accédait à l'infini.*⁵⁷

En soupçonnant Albertine, il découvre la duplicité de la femme et ceci lui fait découvrir qu'elle lui est absolument inconnue. Elle resterait pour lui une inconnue, insaisissable, impénétrable. « *Mais jamais n'allait s'apaiser la douleur de soupçonner que tout ce qu'on découvre ne fait que cacher ce qu'on voudrait savoir.* »⁵⁸

Dans sa relation jalouse, le narrateur pense que les êtres qui nous inspirent toute jalousie, sont des êtres de fuite. Leur nature, l'inquiétude qu'ils suscitent en nous, ont des ailes. Si bien, que même à côté de nous, captifs, dans notre cage, ils ne nous appartiennent pas, pour lui, « *leur regard aussi semble nous dire qu'ils vont s'envoler.* »⁵⁹

*N'importe ! cela avait donné pour moi à Albertine la plénitude d'un être empli jusqu'au bord par la superposition de tant d'êtres, de tant de désirs, et de souvenirs voluptueux d'êtres. Et maintenant qu'elle m'avait dit un jour «Mlle Vinteuil», j'aurais voulu non pas arracher sa robe pour voir son corps, mais, à travers son corps, voir tout ce bloc-notes de ses souvenirs et de ses prochains et ardents rendez-vous.*⁶⁰

Il était tellement avide de connaître tout, de fouiller dans son passé, dans sa vie, pouvoir traverser son être, pouvoir voir comme dans un mur transparent tout ce que recelait la personne, la pensée, le passé et l'être d'Albertine. Le sujet soupçonneux se met alors à persécuter l'être aimé. La jalousie véhicule l'agression sous une forme inversée : un amour tendu vers un autre imaginaire qui la détourne de soi. « *Son pseudo-objet n'apparaît jamais dans ce qu'il a de spécifique, de différent – forcément inférieur au désir idéalisant et nécessairement traître. Serait-ce le cas, la lucidité intermittente du passionné ne pourrait que le conduire à la ruine de l'auto construction*

⁵⁷ *La Prisonnière*, p.372.

⁵⁸ *La Prisonnière*, p, 65

⁵⁹ *La Prisonnière*, p, 84.

⁶⁰ *Idem.*

qui est son amour. »⁶¹ Mais le jaloux n'est ni déprimé ni malade : il n'a pas le temps de se replier sur soi : « Dans le feu de son obsession jalouse, il déchiffre péniblement le temps de son bourreau et jouit douloureusement des signes de sa trahison. »⁶² « Et pourtant, mes soupçons n'étaient-ils pas des antennes dirigées vers la vérité »⁶³

« Le soupçon avait alarmé la jalousie. La jalousie ne laisserait plus de paix au narrateur. Car on ne peut soupçonner le mensonge et souffrir de ce qu'on ignore sans aspirer à la vérité comme une délivrance. »⁶⁴

Aspirer à la vérité c'était connaître Albertine telle qu'elle est. *« Aussi, son agressivité vis-à-vis de la symbiose amant/aimé, dont il ne peut se détacher, se métamorphose en un excès d'interprétation : le jaloux se consacre à disséquer l'objet de sa blessure, plutôt que d'admettre l'indépendance de l'aimée. »⁶⁵* Le narrateur, quant à lui, va travailler au contraire à partir de cet alliage entre la douleur et la pensée. En fait, dans la situation du jaloux, l'amant oblige sa maîtresse à lui mentir.

Par des propos, des manigances, des allusions, le jaloux entretient chez sa bien-aimée, et ce malgré lui, le mensonge. Il devient à la fois menteur, car il feint, et il oblige l'autre, à son insu, à mentir. C'est alors que le jaloux entretient le mensonge alors que le dessein de l'un et de l'autre est justement de travailler à le traquer, d'aspirer à une transparence dans leurs rapports mutuels. Capable de tisser dans la douleur de la suspicion d'un éventuel rival, cette poursuite de la jalousie lui fournit d'autres moyens pour arriver à connaître la vérité et piéger le coupable, c'est-à-dire sa bien-aimée soupçonnée.

Malgré tous les efforts, il n'arrive qu'à cultiver le mensonge qu'il traque. Il invente pour l'innocenter des aveux, des histoires, il fabrique des suites, des détours pour donner l'illusion du réel alors que tout est mensonger. Les propositions qui sont capables d'y réussir semblent facilement vraies, il s'accroche à tout ce qui peut lui

⁶¹Kristeva, J., *Le temps, la femme, la jalousie selon Albertine*, conférence présentée dans le cadre de la journée d'étude organisée par Francis Marmande et Sylvie Patron, le 27 janvier 2007.

⁶²*Idem.*

⁶³*La Prisonnière*, p.89.

⁶⁴Grimaldi, N., *Op. Cit.*, p.63.

⁶⁵Kristeva, *op. Cit.*, p. 57.

apporter un faux repos. Le narrateur pour se calmer arrive à s'accrocher à un mensonge, à une réalité fausse qui peut devenir ou qu'il finit, dans son délire, à transformer en réalité. Il est confronté à l'ambivalence du mal : L'être aimé qui devient le mal et le remède à son propre mal. « *Combien de personnes, de villes, de chemins, la jalousie nous rend ainsi avides de connaître.* »⁶⁶

« Feindre la froideur », feindre l'indifférence. La jalousie fait pleuvoir un torrent de feintes, de dissimulations, de jeu de paraître, disparaître, être et ne pas être. La narrateur jaloux feint de ne pas s'apercevoir des regards d'Albertine dans un restaurant, alors qu'il s'aperçoit de tout. Il feint de ne pas voir, de ne pas écouter, alors qu'il épie, scrute, observe. Plaçant les verbes de perception à valeur durative au premier plan. L'être jaloux ne se contente pas de voir, mais regarde, observe et contemple.

En effet comme nous l'avons vu précédemment la perception chez le sujet proustien dépasse la simple activité de voir, ou de percevoir le monde à l'aide de la vue. Le sujet proustien use de plusieurs types de regards : voir, regarder, scruter...etc. Le jaloux, de ce fait, recourt à une activité perceptive qui dure, longue et intense. Le texte foisonne d'un lexique de doute et de feinte et de soupçons. Au moment où elle lui jurait n'avoir jamais eu de relations avec Mlle Vinteuil, « sa rougeur les avait confessées » disait-il.

Au début de *La Prisonnière*, le narrateur a empêché par tous les subterfuges imaginables, de laisser Albertine partir chez les Verdurin. Après avoir obtenu d'elle le renoncement à cette visite, le narrateur, feint de vouloir rendre visite à des amis, il cite tous ses amis sauf celui qu'il veut réellement visiter à savoir les Verdurin. « *Je tuis seulement le nom de ceux chez qui je comptais aller, les Verdurin.* »⁶⁷ Il ne voulait aucunement se rendre chez les Verdurin, mais désire tout simplement inspecter, enquêter et connaître la liste des invités pour faire le lien avec le désir d'Albertine de

⁶⁶ *La Prisonnière*, p.77.

⁶⁷ *La Prisonnière*, p.182.

s'y rendre. Dès qu'Albertine est sortie au contraire au Trocadéro, le narrateur goutait « *aux délices de l'oisiveté, aux velléités capricieuses de l'apaisement.* »⁶⁸

Après d'interminables doutes et soupçons, le narrateur rentre dans une autre phase celle de la jalousie morbide. Un mal que Proust compare à une pieuvre dans *Un Amour de Swann*, « *sa jalousie comme une pieuvre qui jette une première, puis une deuxième et une troisième amarre s'attache solidement[...]»* « elle est une maladie chronique », « *Il suffit d'en avoir souffert une fois pour ne plus cesser d'en souffrir.* »⁶⁹

Le narrateur le sait d'emblée, sa jalousie relève de la pathologie : une « phobie qui me hantait », un « mal incertain ». Rappelons que Kristeva définit la jalousie comme une continuelle tentative de conjonction entre l'amant et l'être-aimé.

*La réalité n'est jamais qu'une amorce à un inconnu sur la voie duquel nous ne pouvons aller bien loin. Il vaut mieux ne pas savoir, penser le moins possible, ne pas fournir à la jalousie le moindre détail concret.*⁷⁰

Ainsi ce mal ne peut pas être apaisé par la découverte de la vérité, même si Albertine était partie au Trocadéro dans *La Prisonnière*, les soupçons seraient venus de l'intérieur. Et le mal le ronge de l'intérieur.

*Malheureusement, à défaut de la vie extérieure, des incidents aussi sont amenés par la vie intérieure ; à défaut des promenades d'Albertine, les hasards rencontrés dans les réflexions que je faisais seul me fournissaient parfois de ces petits fragments de réel qui attirent à eux, à la façon d'un aimant, un peu d'inconnu qui, dès lors, devient douloureux.*⁷¹

La jalousie est déclenchée par un événement, un regard, un mensonge, puis trouve le chemin vers le cœur de l'amoureux jaloux. Elle s'alimente quotidiennement d'infimes détails, grandit, grossit occupe les pensées et le temps du sujet. Puis elle se passe d'éléments extérieurs pour enfin se nourrir de l'intérieur. Elle empoisonne, se développe comme une gangrène. Le narrateur finit par reconnaître qu' « *il s'est intoxiqué lui-même.* » A ce moment l'imagination achève son travail destructeur et finit

⁶⁸ *Idem*,

⁶⁹ *La Prisonnière*, p. 23

⁷⁰ *Ibidem*, p, 18.

⁷¹ *Idem*.

par emporter tout sur son passage. La jalousie finit par ne plus avoir besoin de motifs extérieurs, voire se passer de la présence de l'être ou du sujet.

« *La jalousie est de ces maladies intermittentes, dont la cause est capricieuse, impérative, toujours identique chez le même malade, parfois entièrement différente chez un autre. Tel consent à être trompé pourvu qu'on le lui dise, tel autre pourvu qu'on le lui cache,* »⁷² pour d'autres, c'est tout le contraire ; ne laissant pas leur maîtresse sortir seule une minute dans une ville qu'ils connaissent, ils la tiennent dans un véritable esclavage, mais ils lui accordent de partir un mois dans un pays qu'ils ne connaissent pas, où ils ne peuvent se représenter ce qu'elle fera.

J'avais à l'égard d'Albertine ces deux sortes de manies calmantes. Je n'aurais pas été jaloux si elle avait eu des plaisirs près de moi, encouragés par moi, que j'aurais tenus tout entiers sous ma surveillance, m'épargnant par là la crainte du mensonge ; je ne l'aurais peut-être pas été non plus si elle était partie dans un pays inconnu de moi et assez éloigné pour que je ne puisse imaginer, ni avoir la possibilité et la tentation de connaître son genre de vie.

Dans les deux cas, le doute eût été supprimé par une connaissance ou une ignorance également complètes.

Le narrateur conclut que « *la jalousie est un démon qui ne peut être exorcisé, et reparait toujours incarné sous une forme nouvelle.* »⁷³ De sorte que nous ne pouvons le déjouer à chaque instant. Le narrateur pense qu'il aurait dû cesser de voir Albertine depuis longtemps car elle a cessé d'être pour lui une femme, mais elle est une suite d'évènements. L'imagination l'a disséminée dans l'espace et dans le temps. Albertine devient impossible à atteindre, à fixer, elle est si énigmatique, si floue, si ambiguë, une « *suite de problèmes insolubles, une mer que nous essayons de battre.* » Il aurait fallu décider d'arrêter le flot de la jalousie qui laisse l'amoureux désarmé, emporté par tous les vents, une lutte inutile, épuisante, entourés de toutes parts par les limites de l'imagination, où la jalousie se débat si honteusement.

⁷²La Prisonnière, p. 23.

⁷³Ibidem., p.96.

2.2. L'imagination

Comme l'amour, la jalousie suscite l'envol de l'imaginaire et engendre la production de fictions. Comment l'imaginaire intervient-il dans le délire jaloux du sujet narrateur ? « *Le propre de l'imagination est en effet qu'elle nous persuade de ce qu'elle évoque. Elle nous y fait croire, en y croyant on est halluciné.* »⁷⁴

De l'expérience de *Swann*, il écrit « *qu'il porte en lui-même cette maladie, que l'objet aimé y est pour peu de chose, que seule l'imagination attise le mal. « Ma jalousie naissait par des images pour une souffrance, non d'après une probabilité. »*⁷⁵ Centrée sur la susceptibilité douloureuse du jaloux, la jalousie n'est, pour le narrateur, qu'une bataille en éternel avortement : « Lutte inutile, épuisante, enserrée de toutes parts par les limites de l'imagination ». Il combat ainsi le tourment de l'inconnu. « Maintenant, la connaissance que j'avais d'eux [les gens, les lieux] était interne, immédiate, et douloureuse [...]. Mais ce qui me torturait à imaginer chez Albertine, c'était mon propre désir perpétuel de plaire à de nouvelles femmes, d'ébaucher de nouveaux romans [...]. « *Comme il n'est de connaissance, on peut presque dire qu'il n'est de jalousie que de soi-même. L'observation compte peu. Ce n'est que du plaisir ressenti par soi-même qu'on peut tirer savoir et douleur.* »⁷⁶

La jalousie est parfois née quand l'être jaloux imagine, ainsi il passe de la réalité vers l'imagination. Pour ne pas exciter la jalousie, le narrateur restait à la maison, car il vaut mieux ne pas savoir, penser le moins possible, ne pas alimenter la jalousie du moindre détail concret. Tout venait au contraire de l'intérieur, notre intérieur, nos propres pensées nous assaillent, les associations d'idées, les suppositions, continuent à jouer. Aussi sa jalousie n'avait pas besoin, pour le torturer, d'être alertée par un élément nouveau ou par une découverte.

En effet, confronté au refus et à l'exclusion, le jaloux invente des scénarios multiples pour tenter d'élucider le mystère qui enveloppe l'être aimé. Prise dans les « feux

⁷⁴ Grimaldi, N., *Op. Cit.*, p. 82.

⁷⁵ *La Prisonnière*, p. 23.

⁷⁶ Kristeva, J., *Le temps, la femme, la jalousie selon Albertine*, conférence présentée dans le cadre de la journée d'étude organisée par Francis Marmande et Sylvie Patron, le 27 janvier 2007.

tournants de la jalousie », l'imagination se met en marche. Le jaloux cherche par tous les moyens à connaître la vérité de l'autre. Il se livre corps et âme à ses investigations et y consacre tout son temps à tel point que cette recherche devient obsessionnelle. « Rien n'illustre mieux, chez Proust, la notion de "temps perdu" que l'ardeur avec laquelle le jaloux interprète et analyse chaque parole, chaque geste de l'autre. »

La menace devient de plus en plus concrète. « Chaque mot, chaque regard, ou chaque geste imprévu, chaque petit écart, est comme une bombe qui dort. »⁷⁷ « L'horreur de ces amours que l'inquiétude seule a enfantées vient du fait que nous tournons et retournons sans cesse dans notre cage des propos insignifiants. »⁷⁸

Pourtant il suffit d'une simple inversion de signes pour que cette énergie folle et destructrice devienne l'aliment nécessaire à l'imagination qui à son tour nourrit, intoxique l'esprit de narrateur. En effet, la recherche de la vérité s'avère utile au jaloux puisqu'elle enrichit son univers en lui donnant accès à la vie de son objet adulé et lui fait découvrir des émotions jusque-là ignorées. Ce qu'on imagine, on le croit percevoir. La jalousie se développe dès lors de façon autonome, par « l'imaginaire, un délire d'interprétation. »⁷⁹

*Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce que, au moment où je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent.*⁸⁰

L'imagination l'avait maintes fois déçu, elle lui présente des images fausses et crée un autre monde.

*vraisemblable, malgré l'idée que se fait le menteur, n'est pas du tout le vrai. Dès qu'en écoutant quelque chose de vrai, on entend quelque chose qui est seulement vraisemblable, qui l'est peut-être plus que le vrai, qui l'est peut-être trop, l'oreille un peu musicienne sent que ce n'est pas cela, comme pour un vers faux, ou un mot lu à haute voix pour un autre. L'oreille le sent et, si l'on aime, le cœur s'alarme*⁸¹

⁷⁷Breeur, R., *Singularité et sujet*, op. Cit., p. 190.

⁷⁸*Idem*,

⁷⁹*Ibidem*, p. 85.

⁸⁰*Le Temps retrouvé*, p. 178.

⁸¹*La Prisonnière*, p. 168.

Pour le narrateur, *la jalousie ferme les yeux*, empêche de voir les choses telles qu'elles sont, nous nous contentons d'imaginer nos chemins, de les figurer, de les représenter telles que nous voudrions, où nous ne voudrions pas qu'ils soient. Nous nous éloignons ainsi de la vérité, en lui substituant un incessant va et vient, dans une oscillation douloureuse du vrai-pas vrai et ce supplice de l'incertitude se répète perpétuellement privant le sujet jaloux d'un éventuel apaisement. « *L'imagination fonctionne de fait comme un jeu. Le narrateur s'affecte lui même de ce qu'il imagine, et vit l'irréalité de ce qu'il mime comme si elle était la réalité de ce qu'il vit[...] la jalousie est une croyance.* »⁸²

2.2.1. Perception et imagination

Jusque-là, nous avons vu le rôle de l'imagination dans le délire du sujet jaloux, comment elle l'alimente et comment elle prolonge le feu de la tourmente. Quel lien unit l'imagination à la perception ? La perception est brouillée. Par conséquent le narrateur n'arrive plus, noyé dans le tourment jaloux, à rendre compte effectivement, fidèlement, exactement de la réalité des choses et des êtres qui l'entourent. Dans sa jalousie, le sujet modèle, retransforme tout et ainsi obéit à des éléments imaginaires, si bien que, parfois, l'activité sensorielle et perceptive est supputée par l'imagination : Celle-ci obstrue la perception de sorte que cette dernière ne rend pas compte de la réalité. Et le narrateur s'étonne dans *Albertine disparue*, « *C'est étonnant comme la jalousie, qui passe son temps à faire des petites suppositions dans le faux, a peu d'imagination quand il s'agit de découvrir le vrai.* » C'est ainsi que le narrateur découvre que sa passion pour les Guermantes est morte, car son imagination a cessé *de distiller ses gouttelettes* sur cette famille. De sorte qu'une fois l'imagination tarie, la famille cesse d'être intéressante pour le narrateur.

Ceci montre combien l'imagination s'oppose à la perception de la réalité, à laquelle elle supplée des éléments inventés et rajoute d'autres qui ne forment pas forcément la réalité, mais au contraire tendent, à la déformer. Ainsi son imagination se transforme en loi qui mentalise, suspend son pouvoir, et prive le narrateur du présent « *la loi*

⁸² Grimaldi, N., *Op.Cit.*, pp. 86-87.

inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent » le narrateur n'arrive pas à obtenir, à isoler la durée d'un laps de temps, la durée d'un éclair, un peu « *de temps à l'état pur* »⁸³. Le présent dans sa quintessence et sa valeur eidétique.

L'imagination était ainsi à la fois un obstacle à la perception, elle devient aussi un complément lorsque cette même perception s'en fait défaut, elle complète aussi ce que la mémoire oublie. L'imagination est à la fois un relai et un frein pour la perception. « *C'est notre mémoire qui se fait la pourvoyeuse de notre imagination.* »⁸⁴

L'imagination se place en contradiction avec le sens. Tandis que ces derniers nous mettent en *présence du monde*, l'imagination nous en prive de *l'être-là* des phénoménologues. De la présence effective du monde.

Plongé dans les affres de la jalousie et de l'imagination, le narrateur entreprend de surveiller, d'épier Albertine. Il finit par lui faire subir un enfermement qui serait une alternative pour échapper à l'enfer de la jalousie.

2.3. De la claustration pour se rapprocher de l'être

Pour n'avoir plus à soupçonner Albertine, le narrateur n'aspire qu'à la séquestrer, l'emprisonner et lui ôter toute liberté et toute intériorité. Après avoir découvert le mensonge d'Albertine qui a nié avoir connu Mlle Vinteuil, le narrateur l'invite à passer quelques jours avec lui. En fait cette invitation allait lui fournir l'occasion de la surveiller de près, puis de l'éloigner surtout de la compagnie des gomorrhéennes. Contre le perpétuel soupçon de ruses, il n'y avait pour le narrateur qu'une solution : quitter le moins possible Albertine, ne jamais la laisser seule, l'accompagner partout. Il la tenait constamment prisonnière sous son regard. Pour n'avoir pas à s'angoisser sans cesse de ne savoir ce qu'elle faisait ou qui elle voyait, pour tenter d'endormir sa jalousie, le narrateur va donc l'installer chez lui à Paris :

Aussi, après qu'elle m'eût dit que pendant quelques jours elle ne me quitterait pas, je lui répondis: «Mais c'est que je voudrais partir pour Paris. Ne partiriez-vous pas avec moi ? Et ne voudriez-vous pas venir habiter un peu avec nous à Paris ? » À tout prix il fallait l'empêcher d'être seule, au

⁸³ *Le Temps retrouvé*, p.186.

⁸⁴ Grimaldi, N., *Op. Cit.*, p. 111.

*moins quelques jours, la garder près de moi pour être sûr qu'elle ne pût voir l'amie de Mlle Vinteuil*⁸⁵

*A tout prix il lui fallait rester avec elle. De même quand il résolut de vivre avec elle, et même de l'épouser « c'était pour la garder, savoir ce qu'elle faisait, l'empêcher de reprendre ses habitudes avec Mlle Vinteuil. »*⁸⁶*Cette même prison finit par l'emprisonner lui-même car, dans son délire persécuteur, il ne peut plus voyager ni la laisser sortir seule :*

*J'aurais voulu, dès ma guérison, partir pour Venise ; mais comment le faire, si j'épousais Albertine, moi, si jaloux d'elle que, même à Paris, dès que je me décidais à bouger c'était pour sortir avec elle. Même quand je restais à la maison toute l'après-midi, ma pensée la suivait dans sa promenade, décrivait un horizon lointain, bleuâtre, engendrait autour du centre que j'étais une zone mobile d'incertitude et de vague.*⁸⁷

Comment vivait Albertine sa claustration et son enfermement à Paris ? Docile, aimante, soumise, voilà l'attitude d'Albertine. Nous l'avons déjà vu pour l'anéantissement d'Albertine, qui acceptait tout du narrateur. Nous avons évoqué plus haut comment il décidait de sa vie, de son être, de son essence. Car « *il ne cherche pas à capter uniquement un corps, mais aussi ce qui est caché à l'intérieur de cette enveloppe matérielle, c'est-à-dire une âme, une qualité, une idée, l'essence d'un être.* »⁸⁸

Nous nous rappelons qu'il la tenait dans une entière soumission et assujettissement. Elle gardait une coiffure que le narrateur a choisie pour elle, bien qu'elle la fasse vieillir selon les dires de sa tante et fatiguait aussi Albertine, qui devait porter toujours la même coiffure. En demandant au narrateur de la changer ou s'il désirait qu'elle la garde, elle montre son exaspération face à sa coiffure et le narrateur constate avec souffrance que la coiffure paraissait à Albertine comme une autre forme de claustration.⁸⁹

Il ya dans La Prisonnière, toute une isotopie de l'emprisonnement. Il évoque *l'esclavage* d'Albertine, *sa claustration, sa séquestration, une captive*, ou encore une

⁸⁵ *La Prisonnière*, p. 320.

⁸⁶ *Albertine disparue*, p. 23.

⁸⁷ *La Prisonnière*, p. 24.

⁸⁸ Thanh-Vân Ton-That, *Proust et l'écriture prisonnière*, édition du Temps, Paris, 2000, p. 76.

⁸⁹ *La Prisonnière*, p.182.

prisonnière. Bien qu'elle soit libre de sortir, de se promener, au moindre retard, l'angoisse prisonnière le pousse à l'interroger, à la piéger voire la faire surveiller par une tierce personne. Lors de grands diners auxquels la captive n'était pas conviée, le narrateur lui suggérait des lectures, des collections intervenant non seulement pour une incarcération physique mais également une séquestration intellectuelle.

Il ne cesse d'embellir la prison de sa captive. Elle commençait à s'intéresser et collectionner d'anciennes argenteries, ce qui paraissait pour le narrateur un pur exercice de divertissement, « *Elle avait même commencé de jolies collections, qu'elle installait avec un goût charmant dans une vitrine et que je ne pouvais regarder sans attendrissement et sans crainte, car l'art avec lequel elle les disposait était celui fait de patience, d'ingéniosité, de nostalgie, de besoin d'oublier, auquel se livrent les captifs.* »⁹⁰

Dans sa prison parisienne, Albertine passait son temps à jouer de la musique pour le narrateur. Cette activité artistique était aussi une forme de claustration, car elle obéissait à la volonté du narrateur qui exigeait la qualité, la nature du morceau qu'elle devait exécuter. Il se compare à cet effet au roi des milles et une nuit envers Schéhérazade qui devait sauver sa vie en le divertissant par des contes interminables. « *pour changer le cours de mes pensées, je lui demandais de me faire un peu de musique.* » Un jeu de rôles de Maître /d'esclave, lui qui est allongé sur son lit, et comme elle le connaissait, elle choisissait des morceaux qui lui plairaient, transformant « sa tâche néfaste » en corvée : « *parce que le vent de la mer ne gonflait plus ses vêtements ; parce que, surtout, je lui avais coupé les ailes, qu'elle avait cessé d'être une Victoire, qu'elle était une pesante esclave dont j'aurais voulu me débarrasser.* »⁹¹

Il avoue que les deux êtres sont en prison tous les deux « Mon esclavage à Paris m'était rendu plus pesant par la vue de ces robes qui m'évoquaient Venise. En fait, la présence d'Albertine à Paris l'a contraint à ajourner son voyage à Venise. Double prison pour les deux, à lui qui veut voyager et à elle qui est tout le temps surveillée.

⁹⁰ *La Prisonnière*, p. 355.

⁹¹ *Ibidem.*, p.358

Lorsque narrateur arrive devant sa maison, il remarque la lumière dans la chambre, et ce qu'elle signifie, ce n'était pas la lumière en soi mais ce qu'elle signifie à savoir qu'un être est là, présent, une vie est entrée dans cette chambre. Une femme l'attendait, et paradoxalement, il pense que cette chambre lui renvoie aussi la lumière grillagée, une prison, un enfermement :

*De sorte qu'en levant une dernière fois mes yeux du dehors vers la fenêtre de la chambre dans laquelle je serais tout à l'heure, il me sembla voir le lumineux grillage qui allait se refermer sur moi et dont j'avais forgé moi-même, pour une servitude éternelle, les inflexibles barreaux d'or quand j'étais rentrée, ç'avait été avec le sentiment d'être un prisonnier, nullement de retrouver une prisonnière.*⁹²

Conscient de sa domination, le narrateur multiplie le lexique de l'enfermement : « *Ma possession dominatrice.* » « la claustration à laquelle mon amie était soumise. »⁹³

D'abord en l'enfermant, le narrateur espère supprimer les occasions de jalousie. En provoquant le départ, ensuite, et notamment le voyage à Venise, la solution du narrateur est toute prête. Lorsqu'Albertine elle-même prend l'initiative : « Mademoiselle Albertine est partie. » Ceci ravive le désir du possesseur imaginaire : « *Et ce n'est pas seulement elle qui était devenue un être d'imagination c'est-à-dire désirable, mais la vie avec elle qui était devenue une vie imaginaire, c'est-à-dire affranchie de toutes difficultés de sorte que je me disais : 'Comme nous allons être heureux !'* ».

Enfin, en supprimant l'objet de désir par le deuil, en le faisant mourir. Un télégramme annonce la mort d'Albertine. Un simple télégramme de quelques lignes suffit car, en dépit de ses dénégations, Albertine avait depuis longtemps entrepris de disparaître. Désormais, Albertine a quitté le foyer, « *elle s'est absentée du désir du narrateur, ce qui revient à mourir* » dira Kristeva⁹⁴ Le travail du deuil avait commencé depuis la séquestration de l'insaisissable femme. La mise en scène du mariage était-elle déjà une mise au caveau de l'amour ? Mais le deuil est fertile, car il déclenche « la [...] renaissance des moments anciens », et démultiplie la personnalité du narrateur : « *Ce*

⁹² *La Prisonnière*, p. 352

⁹³ *idem.*

⁹⁴ Kristeva, J., *Le temps, la femme, la jalousie, selon Albertine*, op. Cit.

*n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une succession de moments. C'était aussi moi-même [...]. Je n'étais pas un seul homme »*⁹⁵

Suite à ce départ anticipé, il se rend compte que : Premièrement, Albertine devait être partie car elle voudrait en fait lui causer du chagrin pour le pousser une fois crue partie, définitivement, à consentir à lui laisser une liberté suffisante dans ses gestes et sorties. Puis, elle serait partie pour lui prouver qu'elle n'est plus sa captive, s'éloigner ou plutôt rompre ses chaînes, prouver son pouvoir à partir, à prendre sa décision, à cesser d'être la poupée du narrateur. Elle serait partie pour le narrateur non pas par manque d'amour, mais pour lui demander plus de liberté. En fait, ce qui était sûr pour le narrateur, c'est qu'Albertine est partie, voulait dire également, Albertine ne serait pas partie s'il s'est montré moins possessif, plus permissif avec elle. Et ce qui était plus certain encore pour le narrateur, c'est sa capacité, son pouvoir de la rappeler, de la faire revenir. Il le dit d'ailleurs, « ce soir, Albertine serait là. »

Il y a dans ce départ d'Albertine beaucoup de dissimulation, elle se complique tellement que le mensonge prend la forme d'une réalité, et que la réalité se trouve brouillée. Se mettant au mensonge dans un jeu psychologique : Albertine est partie, Albertine est partie pour revenir, Albertine était partie sans lui dire et sans laisser paraître aucun doute, car ceci aurait donné l'occasion au narrateur de la supplier et de lui faire changer d'avis, « or, elle a peur en prévenant d'empêcher[...]Toute femme sent que, si son pouvoir sur un homme est grand, le seul moyen de s'en aller, c'est de fuir. Fugitive parce que reine, c'est ainsi. »⁹⁶. Elle est ainsi reine de sa destinée, et non pas fugitive. Ainsi, elle change de statut de femme captive chez lui, elle se transforme avec son évasion en reine, reine de sa propre vie.

Après son départ il évite de poser ses regards sur certains objets ayant appartenu à Albertine : le pianola sur lequel elle posait ses mains, la pédale où elle mettait ses pieds, les objets semblent vouloir lui donner une traduction, une vision différente de départ.

⁹⁵Kristeva, J., *Le temps, la femme, la jalousie, selon Albertine*, op. Cit.

⁹⁶*Albertine disparue*, p.9.

à chaque instant, il y avait quelqu'un, des innombrables moi qui nous composent, qui était ignorant encore du départ d'Albertine et à qui il fallait le notifier à chacun de ces moi, il fallait annoncer douloureusement le départ d'Albertine, à ses moi certes mais aussi à ses sens, à ses yeux qui ne la verraient pas, à ses oreilles qui en l'entendraient plus, à ses mains qui ne la toucheraient pas, à ses baisers qu'il ne goûteraient plus »⁹⁷

2.4. Amoureux par jalousie

L'amour précède souvent la jalousie. On est jaloux car on aime. Or il en va autrement des personnages de Proust. La jalousie proustienne précède l'amour. Elle est née, nous l'avons vu, par le soupçon, amorcée par l'angoisse de l'imagination qui conduit le sujet à la persécution, qui montre enfin son attachement à la femme aimée. Nous avons vu au début de ce chapitre que le narrateur n'était pas si attaché à Albertine. Dans sa jalousie il constate que chaque jour Albertine était moins jolie, qu'il ne l'aimait pas qu'elle causait plus de souffrance que d'amour, et arrive à penser que ce qui le rattachait à elle était sa jalousie, le désir qu'elle ne soit vue et approchée de personne d'autre. « *Par la souffrance, seule subsistait mon ennuyeux attachement.* »⁹⁸

Lorsqu'Albertine était à côté de lui, la lassitude s'est installée, l'habitude l'a amochie, l'a tuée, et dès qu'elle est partie, en rompant les rets de l'habitude, elle devient belle, désirable et attrayante. Sa vie auprès de lui, trop connue voit tout d'un coup s'ajouter les vies auxquelles elle va inévitablement se mêler « *et c'est peut-être pour se mêler à elles qu'elle nous a quitté.* » La jalousie de savoir qu'elle va rencontrer d'autres personnes, la rendait et la présentait à lui comme une femme qu'il faut reconquérir. Ainsi ce n'était pas parce qu'elle lui manquait qu'il avait formé le dessein de la faire revenir, ce n'est pas par amour mais par pure jalousie. Celle de ne pas accepter qu'elle puisse rencontrer d'autres.

L'amour ne vient qu'après coup : « Le plus souvent l'amour n'a pas pour objet un corps, excepté si une émotion, la peur de le perdre, l'incertitude de le retrouver se

⁹⁷ *Albertine disparue*, p.14.

⁹⁸ *La Prisonnière*, p.22

fondent en lui. »⁹⁹L'amour est accru grâce à la jalousie, tantôt, elle le hausse, tantôt au contraire, le détruit.

Il est né chez le narrateur car il est menacé par une éventuelle rupture. Dès que se profile la possibilité de la rupture, naît l'amour. Lorsque le danger est passé, l'habitude s'installe et avec elle le manque ou plutôt l'habitude tue l'amour, le bannit, le dépouille de toutes ses forces, mais dès que la séparation ou tout autre événement qui laisserait prévoir une rupture, une cessation, le voilà qui renaît de ses cendres. Le narrateur constate avec désolation que l'amour qu'il porte pour Albertine n'est alimenté que par sa jalousie de pouvoir appartenir à un autre, si bien que la jalousie anime l'amour et attise son feu quand il vint à s'éteindre.

La narrateur vint à constater que son amour pour Albertine n'a d'existence que parce qu'il est jaloux :« *Elle nous avait promis une lettre, nous étions calme, nous n'aimions plus. La lettre n'est pas venue, aucun courrier n'en apporte, que se passe-t-il ? L'anxiété renâit et l'amour.* »¹⁰⁰

Ceci place l'amour postérieurement à la naissance de la jalousie. Ainsi pour lui, l'objet de notre amour est non pas l'être en lui-même, la fille, mais la tristesse qu'elle nous inspire, la jalousie qu'elle excite en nous, ainsi l'amour change d'objet qui est l'être, vers une émotion créée, un sentiment« *Parfois l'amour naît de la possibilité d'être séparé de l'être que nous croyons ne pas aimer.* »¹⁰¹ L'amour est formé, chez le sujet proustien par le désir, l'amour n'est entretenu plus tard que par l'anxiété douloureuse de le perdre.

Contrairement à ce qu'on croit ordinairement et à tous les récits qui portent sur la jalousie, « *ce n'est donc pas, chez Proust, parce qu'on est amoureux qu'on est jaloux. C'est la jalousie qui nous rend amoureux.* »¹⁰² Elle nous fait désirer la présence d'une personne comme la fin d'une angoisse et comme une solution apaisante.

⁹⁹*Ibidem.* p, 84.

¹⁰⁰*La Prisonnière, P. 84.*

¹⁰¹*Idem,*

¹⁰²Grimaldi, N., *Op.Cit.*, p. 46.

2.5. Une jalousie posthume

La jalousie prend-elle fin avec la disparition de l'être ? L'amour peut subsister après la mort. L'amour dans la tragédie conduit inévitablement vers la mort. Après la mort des êtres, le souvenir continue à entretenir l'amour. Mais qu'en est-il de la jalousie ? Si la jalousie proustienne est née de l'amour, subsiste-t-elle après la disparition d'Albertine ?

La jalousie ne se termine pas chez le narrateur avec la mort d'Albertine.¹⁰³ Elle est interminable, même après la mort d'Albertine, il continue d'enquêter, de chercher à démêler et éclaircir telle parole restée obscure et à interpréter un emploi du temps douteux.

« *On a pas besoin d'être deux, il suffit d'être seul dans sa chambre à penser que de nouvelles trahisons de votre maitresse se produisent, fut elle morte.* »¹⁰⁴ ou il souligne Ainsi que l'être jaloux « *ne redoute pas seulement l'avenir mais arrive à redouter le passé qui parfois ne se réalise pour nous qu'après l'avenir.* »¹⁰⁵

Après la mort d'Albertine, d'autres détails, viennent se juxtaposer à ceux connus déjà, pour former d'autres explications à certains faits, d'autres événements, d'autres regards, d'autres issues.¹⁰⁶ Ainsi quoiqu'elle soit morte, le narrateur était encore en proie à la morsure de la jalousie. Après la mort, survient le travail de l'imagination et celui de la mémoire.

Au son d'un nom, une image, un passé, une circonstance, le narrateur est poursuivi par l'indice oublié d'une énigme. Dans sa mémoire, il entrevoyait une Albertine en séries, des séries d'Albertine séparées les unes des autres, des profils incomplets, instantanés auxquels il s'attèlera à trouver explication. Où était-elle ? A quelle heure est-elle rentrée ?

¹⁰³ Après son départ, et quelques semaines plus tard, le narrateur reçoit un télégramme qui lui apprend la mort d'Albertine dans un accident de cheval.

¹⁰⁴ *ibidem*, p.79.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ *La prisonnière*, p. 80.

Mais avec la mort d'Albertine, le narrateur ressent de la jalousie. Il se met à chercher des détails sur son passé. Non seulement pour leur passé commun, mais aussi du passé d'Albertine. De son passé qui était antérieur au moment où il l'a connue. Il devient jaloux de son passé donc de ce temps inconnu, mais aussi du temps présent où elle était avec lui. Ce qui place l'objet de la jalousie dans le passé, le présent et le futur. L'être jaloux ressent son « *enfer intérieur* »¹⁰⁷ dans le moment où des souvenirs émergent, viennent. La jalousie s'actualise à chaque souvenir, à chaque manque. Soulignons que la jalousie naît, non de la clarté mais de l'obscurité, non du connu, du su, du vu mais de l'inconnu, de la suspicion et du caché. Le passé ? « *C'est mal dire puisque pour la jalousie, il n'est ni passé ni avenir et ce qu'elle imagine est toujours le Présent.* »¹⁰⁸

Dans la jalousie, l'être mort continue par le souvenir à exciter la jalousie sans pouvoir être présent pour la calmer. Comme pour les amputés qui ressentent des douleurs dans le membre inexistant¹⁰⁹, le narrateur continue ainsi à ressentir, à percevoir, à jouer l'inquisiteur.

La jalousie lui fait découvrir combien la réalité des faits extérieurs et les sentiments de l'âme se transforment en inconnu qui se prête à mille suppositions. Ainsi, la jalousie naît de l'inconnu, de ce que nous avons du mal à découvrir. Après sa mort, l'image d'Albertine, d'une multitude d'Albertine, s'imposent à lui. Le narrateur arrive à découvrir encore d'autres Albertine, inconnues et insoupçonnées. Après sa mort, Albertine se laisse dépouiller des multitudes carapaces qu'elle avait revêtues durant sa vie avec lui.

Le narrateur découvre par le biais d'Aimé, la véritable vie d'Albertine. Sa jalousie se lit ainsi même après la mort de celle-ci, « *S'il y a plus de fondement réel dans le second cas que dans le premier, les regrets de ma jalousie rétrospective n'en procédaient pas*

¹⁰⁷ Grimaldi, N., *Op. Cit.*, p 126.

¹⁰⁸ *Albertine disparue*, p.234.

¹⁰⁹ Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, Op.Cit., p. 40.

*moins de la même erreur d'optique que chez les autres hommes le désir de la gloire posthume. »*¹¹⁰

« *Après la mort, les êtres continuent à vivre en nous et non seulement continuent à agir en nous, mais continuent à susciter de la jalousie encore* ». ¹¹¹ A nous forcer à aimer, à détester des choses. Au-delà de leur mort physique, leur vie se perpétue par le souvenir ou par les révélations des autres, ces révélations qui nous font souvent découvrir d'autres perceptions, d'autres angles de vue, comme a fait Andrée en révélant les goûts d'Albertine, comme elle a révélé ses intentions, l'autre versant de sa personnalité restée dans l'obscurité et le flou pour le narrateur. Andrée était ainsi l'autre voix d'Albertine, la lumière qui éclaire les conduites trouvées obscures jadis. Andrée lui permet de comprendre plusieurs scènes, plusieurs événements de la vie qu'il a menée avec elle.¹¹²

« *La jalousie est un bon recruteur qui, quand il y'a un creux dans notre tableau, va nous chercher dans la rue la belle fille qu'il fallait. Elle n'était plus belle, elle l'est redevenue, car nous sommes jaloux d'elle, elle remplira ce vide.* »¹¹³

Dans la jalousie, bien des années après sa mort, le narrateur en se promenant dans le Paris de guerre, sans la présence d'Albertine, il vint à regretter l'absence et la mort d'Albertine « *Ah ! si Albertine avait vécu, qu'il eût été doux, les soirs où j'aurais dîné en ville, de lui donner rendez-vous dehors, sous les arcades. D'abord, je n'aurais rien vu, j'aurais eu l'émotion de croire qu'elle avait manqué au rendez-vous...* »¹¹⁴ Ainsi, il n'aurait rien vu, il aurait eu l'émotion, à la soupçonner encore. En dépit des années passées, le souvenir d'Albertine se résumait à ses propres jalousies envers elle.

En somme, la simple observation suffit à prouver que la jalousie vit au présent tout ce qu'elle se représente. Elle s'est affranchit de tout rapport au temps. Elle n'est pas suscitée par les faits ou fondée sur une réalité, sinon elle serait soumise aux mêmes déterminations temporelles que la réalité. La jalousie se développe par la spontanéité

¹¹⁰ *Ibidem*, p.102.

¹¹¹ *Ibidem*, p.188.

¹¹² Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Op. Cit. p. 188.

¹¹³ *Le temps retrouvé*, p.223.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.42.

de l'imagination, aussi indépendamment de toute raison que de toute réalité. En imaginant ce qu'elle soupçonne, elle le vit ; en le vivant, elle le rend présent. « *Aussi comprend-on qu'en soupçonnant rétrospectivement de très anciennes trahisons, elle les ravive avec autant de douleur et d'intensité que si elle les découvrait.* »¹¹⁵

Le narrateur affirme dans le même ordre d'idées qu' « il n'y a pour la jalousie ni passé ni avenir, et ce qu'elle imagine est toujours le Présent. »¹¹⁶

La jalousie qui a un bandeau sur les yeux n'est pas seulement impuissante à rien découvrir dans les ténèbres qui enveloppent, elle est encore un de ces supplices où la tâche est à recommencer sans cesse comme les Danaïdes ?

3. La mémoire et le souvenir

Aborder la question de la mémoire et du souvenir dans l'œuvre de Proust, n'est pas chose aisée. De par toutes les études proustiennes sur la question, il ne nous reste plus rien à dire, à chercher ou à trouver dans le texte proustien. Cependant comme nous l'avons mentionné dans l'introduction générale, nous ne prétendons pas épuiser le sens de l'œuvre, mais tenterons d'exposer notre thèse sur le phénomène mnémonique tel qu'il apparaît dans le texte proustien et tenterons d'évoquer le sens de la mémoire dans son lien avec la perception. Il s'agit pour nous de montrer comment au travers des souvenirs épars et perdus dans le passé, le sujet tente dans un mouvement éperdu, de reconstituer non seulement le temps révolu, l'espace vécu mais aussi son être.

En établissant un lien entre le passé et le présent, la mémoire se veut aussi une continuité entre l'être *d'alors* et l'être *d'ici-maintenant*. « *La mémoire a aussi pour rôle de ramener dans le présent ce qui demeure de notre passé, qui apparaîtrait sans elle comme un grand vide. La mémoire a pour but de tromper l'absence et c'est cette lutte contre l'absence qui caractérise la mémoire.* »¹¹⁷

¹¹⁵ Grimaldi, N., *Essai sur la jalousie, l'enfer proustien*, PUF, Paris, 2010, p.120.

¹¹⁶ *Albertine disparue*, p.490.

¹¹⁷ Tadié, J.Y., et Tadié, M., *Le sens de la mémoire*, Gallimard, Paris, 2004, p.11.

L'héritage grec met l'accent sur « le phénomène de présence d'une chose absente »¹¹⁸ la « mémoire est du passé autrement la mémoire est du temps » disait Aristote.¹¹⁹ Le référent dernier de la mémoire reste le passé. Ceci renforce l'idée selon laquelle se rappeler, se souvenir c'est s'approprier le passé dans le présent. C'est la présence de l'absent. La présence liée à *être-là* des phénoménologues, l'absence se rapporte à ce qui du passé semble ne plus *être-là*.

Le narrateur conclue que lorsque nous oublions, c'est-à-dire refoulions le présent vers le passé, nous préservons paradoxalement une partie de nous-même. Confronté à la perte des souvenirs de son enfance avec Gilberte Swann, rien ne reste à jamais dans l'obscurité de l'oubli, puisque lorsque nous recouvrons la mémoire, nous retrouvons l'être que nous étions et qui était à l'état pur sans les vicissitudes qui sont advenues de nous depuis ce temps où nous avons cessé d'être l'être là. Autrement dit il y a chez le narrateur un dédoublement d'êtres et de personnalités non au sens psychologique où le dédoublement de personnalité est considéré comme un affect mais comme deux êtres perdus qui arrivent à se rencontrer. Ainsi cet être là que nous ne sommes plus a cessé d'être le « nous » au présent. Il aime ce que nous avons cessé d'aimer. Bref revenir dans notre passé nous montre combien nous avons changé et combien cette personne que nous retrouvons n'est presque plus « nous ».

Ainsi l'oubli peut être appréhendé comme la néantisation de la *présence au monde* de quelque chose. Husserl parle bien en effet de la conscience qui ne peut être du néant, de l'absent, « *toute conscience est conscience de quelque chose.* »

*Cette approche objectale pose un problème spécifique au plan de la mémoire, celle-ci pour Ricœur n'est pas fondamentalement réflexive, comme incline à le penser la forme pronominale qui prévaut en français : se souvenir de quelque chose c'est immédiatement se souvenir de soi.*¹²⁰

La mémoire est notre faculté la plus précieuse. Sans elle, nous ne pouvons envisager d'apprentissage, ni d'imaginaire. Sans mémoire nous n'avons pas d'identité. « *C'est la mémoire qui fait l'homme.* »¹²¹ Sans mémoire, nous ne sommes plus rien. Notre

¹¹⁸ Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Gallimard, Paris, 2000, p.7.

¹¹⁹ *Idem*,

¹²⁰ Ricœur, Op.Cit., p.3.

¹²¹ Tadié, J.Y., et Tadié, M., *Le sens de la mémoire, Op.Cit.*, p.9.

mémoire devient notre être. La mémoire façonne notre identité. La mémoire est puissante. Elle fait surgir, nous le verrons, d'une simple odeur un continent de souvenirs. Fragile, elle joue des tours, ment, s'effrite et nous abîme. « *La mémoire se décompose. Les souvenirs qu'on croyait les plus personnels, s'effritent par l'association de choses contiguës mais insignifiantes* »¹²²

Pour rester dans la mémoire phénoménologique, nous verrons que la mémoire proustienne, plus qu'une recherche d'un passé absent, c'est avant tout la recherche d'un être perdu et absent.

Le titre évoque déjà une quête, celle qu'entreprend un sujet à la recherche de son objet. L'objet, le passé en l'occurrence ou le temps perdu, traduit par l'oubli, présente une fragmentation, une fracture dans la continuité du temps, et de même dans la cohésion de l'être avec lui-même. La faculté de la mémoire est véhiculée par les expériences sensibles du sujet. Elle permet de garder « *les figures reculées derrière le champ de présence du sujet* »¹²³. C'est-à-dire de reprendre ce qui a disparu dans le passé. L'absence de la présence pour reprendre Platon. « *Le moi que j'étais alors et avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi qu'il me semblait encore entendre les paroles qui avaient immédiatement précédé.* », dira le narrateur dans *Sodome et Gomorrhe*. Cette fracture de l'être, hantera toute *la Recherche*.

Dès les premières pages de l'œuvre, le lecteur est confronté à un récit de souvenirs. Récit d'un narrateur qui tente de reconstruire son passé, de recoller des éléments disparates, fragmentaires qui *tente* de reconstituer une vie jusque là perdue ou qu'il avait l'impression d'avoir perdue.

La mémoire structure les expériences du sujet, en lui procurant une continuité entre le passé et le présent. C'est le maintien du passé dans le présent qui peut permettre toute perception de la réalité. L'être vit du passé au présent en attendant l'avenir. Se souvenir va de ce fait du présent vers le passé.

¹²²Breur, R., *Op. Cit.*, p.152.

¹²³El Hadji-Lahrimmi, L. *Sémiotique de la perception dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, L'Harmattan, Paris, 1999, P.35.

La notion de mémoire chez Proust a toujours été dans nombreux travaux et recherches, assimilée à la conception bergsonienne de la mémoire. Pour Bergson la mémoire est une faculté cognitive qui procure un volet subjectif à la perception. Il en distingue deux formes : « *une mémoire habitude* qui est une suite d'actes et de mouvements, donc active et *une mémoire pure ou souvenir où elle conserve les instants de la vie en images-souvenirs.* »¹²⁴ Elle est l'espace du moi. Proust reprend cette distinction que fait Bergson et en a donné une application à la fois littéraire et esthétique. « *A cet égard, la littérature plus que l'expérience quotidienne se tient du côté de Bergson, la Recherche du temps perdu, qui plus qu'une œuvres s'élève comme le monument littéraire symétrique de Matière et Mémoire* »¹²⁵ seulement ce qu'il a appelé mémoire volontaire et mémoire involontaire, nous le verrons, se distinguera sensiblement de la vision bergsonienne sur la mémoire.

3.1. Mémoire volontaire et mémoire involontaire

Le concept de mémoire volontaire et mémoire involontaire a vu le jour avec Proust. La madeleine trempée dans une tasse de thé est devenue l'exemple suprême, non seulement en littérature, mais aussi pour les recherches sur les phénomènes mnémoniques. Pour Proust, la mémoire est l'espace du souvenir, tout comme elle est espace de l'oubli. Bien qu'elle soit dotée d'une capacité à emmagasiner nos souvenirs et notre passé, elle ne peut être appréhendée dans tous les cas et dans toutes les circonstances comme un simple réservoir du passé :

*Loin d'être un réservoir de souvenirs intacts dans lequel nous irions puiser de temps en temps comme dans une malle déposée dans un grenier, nous reconstituons et transformons, insensiblement mais sans cesse, notre passé en fonction de notre personnalité présente et de notre projection vers l'avenir.*¹²⁶

En reprenant la dichotomie bergsonienne, c'est son rapport au temps qui assure une continuité entre le passé et le présent. Dans les deux cas mémoire-habitude et mémoire- souvenir, il reste que « *la mémoire est du passé.* »¹²⁷ la mémoire-habitude

¹²⁴ Bergson, H., *Matière et mémoire*, PUF, Paris, 1965, p. 76.

¹²⁵ Ricoeur, p., *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Op.Cit., p. 568.

¹²⁶ Tadié, J. Y., Tadié, M., *Op.Cit.*, p. 15.

¹²⁷ Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op. Cit., p.30.

est celle que nous mettons en œuvre quand nous récitons ou apprenons une leçon. Dans ce cas « *la leçon fait partie de mon présent au même titre que mon habitude de marcher ou d'écrire ; elle est vécue, elle est « agie » plutôt qu'elle n'est représentée.* »¹²⁸ En revanche, « *le souvenir de telle lecture déterminée est une représentation, et une représentation seulement.* »¹²⁹ Ainsi donc, pour reprendre Ricœur, alors que la leçon apprise « agie » plutôt qu'elle n'est représentée, c'est le privilège du souvenir-représentation de nous permettre de remonter « *pour y chercher une certaine image, la pente de notre vie passée.* »¹³⁰ A la mémoire qui répète, s'oppose la mémoire qui imagine. Cette conception bergsonienne oppose alors *action et représentation*.

S'il y a une ressemblance entre les conceptions de Bergson et de Proust, c'est à ce niveau. Dans le sens où l'un et l'autre s'accordent sur l'action d'une mémoire qui laisse entendre un effort, une volonté, et une pure représentation d'un passé en soi, où la volonté n'est d'aucun secours. Pour les deux, on ne remonte pas d'un actuel présent au passé, on ne recompose pas le passé avec des présents, « *mais qu'on se place d'emblée dans le passé lui même.* »¹³¹ Deleuze affirme pour reprendre la conception de Bergson : « *que ce passé ne représente pas quelque chose qui a été mais quelque chose qui est, et qui coexiste avec soi comme présent. Que le passé n'a pas à se conserver dans autre chose que soi, parce qu'il est en soi, survit et se conserve en soi.* »¹³²

Tandis que Bergson parle de mémoire-habitude, Proust parle de mémoire volontaire. Le concept de mémoire volontaire est consigné dans la célèbre madeleine :

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, [...] le petit salon, la salle à manger, l'amorce de l'allée obscure par où arriverait M. Swann, [...] le vestibule où je m'acheminai vers la première marche de l'escalier, [...] et, au faite, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman ; en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de

¹²⁸ Bergson, H., *Matière et mémoire*, Op.Cit., p.227.

¹²⁹ Bergson, H., *Matière et mémoire*, Op.Cit., p. 226.

¹³⁰ *Ibidem*, p.227.

¹³¹ Deleuze, G., *Proust et les signes*, Op.Cit., p.73.

¹³² *Idem*.

*tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire [...]au drame de mon déshabillage[...]*¹³³

Voilà ce qui restait de Combray de l'enfance. Un pan lumineux, un petit salon, une salle à manger, une allée de jardin, l'escalier et la chambre à coucher, bref ce qui était reporté au drame de son coucher. Ces souvenirs ne sont restés que parce qu'ils sont marqués le narrateur. Comme chez Bergson, ces souvenirs ont été introduits par la répétition, l'habitude. Nous remarquons qu'il s'agit d'espaces vitaux : l'allée où on pénètre (même si le passage souligne l'entrée de M. Swann qui est le symbole de la tristesse du petit) puis vient le salon, la salle à manger, la chambre qui sont autant d'espaces que le narrateur avait l'habitude de fréquenter. Ces espaces et ce temps sont vus à la même heure, détachés du reste de ce passé, c'est-à-dire à l'heure du diner ou du coucher. « *Comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir.* » Donc tout ce qui sort de ce temps n'existe plus pour lui.

Tout cet effort, cette action, ce retour vers le passé est le fruit du travail de la mémoire appelée par Proust mémoire volontaire.

*Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement parla mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi.*¹³⁴

« *Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles.* » La mémoire de l'intelligence est limitée, elle ne retient que ce qui l'a marquée. Dans *La Prisonnière* nous lisons également cet effort de se rappeler de détails concernant la conduite d'Albertine.

*Je tâchais de me rappeler exactement ce qu'Aimé m'avait dit, pour voir si cela pouvait se rapporter à ce que j'imaginai ou s'il avait voulu parler seulement de manières communes. Mais j'avais beau me le demander, la personne qui se posait la question et la personne qui pouvait offrir le souvenir n'étaient, hélas, qu'une seule et même personne, moi, qui se dédoublait momentanément, mais sans rien s'ajouter. J'avais beau questionner, c'était moi qui répondais, je n'apprenais rien de plus.*¹³⁵

¹³³ Du côté de chez Swann, p.43.

¹³⁴ Du côté de chez Swann, p.43.

¹³⁵ La Prisonnière, p.76.

La mémoire volontaire va d'un actuel présent à un présent qui « a été » quelque chose qui fut présent et ne l'est plus. En effet « *le passé de la mémoire volontaire est donc doublement relatif : relatif au présent qu'il a été, mais aussi relatif au présent par rapport auquel il est maintenant passé.* »¹³⁶ Deleuze poursuit qu'il est évident que « *quelque chose d'essentiel échappe à la mémoire volontaire : "l'être en soi du passé".* »¹³⁷ (c'est l'auteur qui souligne) rien ne subsiste si ce n'est l'espace vital du narrateur-enfant. Le passé lui-même dans sa quintessence ne subsiste plus. Ainsi l'essence du temps nous échappe.

Si Bergson pense que le passé se conserve en soi, la limite de sa réflexion tient en ce qu'il ne prévoit pas et ne se « *demande pas essentiellement comment le passé, tel qu'il est en soi, pourrait être sauvé pour nous.* »¹³⁸ Chez Proust la question se pose autrement : comment sauver pour nous le passé tel qu'il se conserve en soi ? Tel qu'il survit en soi ? Dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur rapporte une discussion entre un des personnages et Bergson :

*Nous possédons tous nos souvenirs, sinon la faculté de nous les rappeler, dit d'après M. Bergson le grand philosophe norvégien, dont je n'ai pas essayé, pour ne pas ralentir encore, d'imiter le langage. Sinon la faculté de se les rappeler. Mais qu'est-ce qu'un souvenir qu'on ne se rappelle pas.*¹³⁹

Les réminiscences du Temps retrouvé, font écho au texte de la madeleine dans le premier tome. Il s'agit du même échec ou du moins de l'incapacité de la mémoire volontaire, appelée également mémoire de l'intelligence qui dessèche l'essence des choses passées.

*Il languit dans l'observation du présent où les sens ne peuvent la lui apporter, dans la considération d'un passé que l'intelligence lui dessèche, dans l'attente d'un avenir que la volonté construit avec des fragments du présent et du passé auxquels elle retire encore de leur réalité, ne conservant d'eux que ce qui convient à la fin utilitaire, étroitement humaine, qu'elle leur assigne.*¹⁴⁰

¹³⁶ Deleuze, G., *Proust et les signes*, Op.Cit., p.72.

¹³⁷ / Deleuze, G., *Proust et les signes*, Op.Cit., p.72.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 74.

¹³⁹ *Sodome et Gomorrhe*, p. 356.

¹⁴⁰ *Le Temps retrouvé*, p. 179.

La mémoire volontaire peine à retrouver le passé dans sa plénitude et dans son essence pure. Comme nous l'avons dit, la quête du narrateur ne se bornait pas à la recherche du temps ou de l'espace, mais de l'être qu'il était au passé. Et cette recherche ne pouvait se faire par la mémoire volontaire :

Cet être-là n'était jamais venu à moi, ne s'était jamais manifesté qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent. Seul il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le Temps Perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours.¹⁴¹

Face à la perte de l'essence du passé, le narrateur s'interroge :

Comment sauverons-nous le passé tel qu'il est en soi ? C'est à cette question que répond la notion de la mémoire involontaire.

Pour Deleuze la mémoire involontaire repose sur la ressemblance entre deux sensations entre deux moments : il distingue ressemblance qui renvoie strictement à « *l'identité, qualité commune aux deux moments* » le passé et le présent, l'actuelle sensation et « *l'ancienne qu'elle est venue solliciter.* »

*Le propre de la mémoire involontaire c'est qu'elle intériorise le contexte elle rend l'ancien contexte inséparable de la sensation présente. En même temps qu'elle que la ressemblance entre les deux moments se passe vers une identité plus profonde, la contiguïté qui appartenait au passé se dépasse vers une différence plus profonde.*¹⁴²

L'épisode le plus connu est celui qui fait suite à l'échec de la mémoire volontaire à livrer le passé dans son *essence pure*. N'ayant pu se rappeler Combray, que partiellement, la mémoire involontaire déclenchée par le goût de la madeleine finit par donner une vision complète de ce passé cru « *mort à jamais.* » l'épisode de la madeleine comme fondatrice de toute *la Recherche*, sera analysée en détail dans le point suivant.

Mais la mémoire involontaire ne se limite pas seulement à la madeleine, mais traverse plusieurs passages de l'œuvre. Chacun des passages que Proust a consacrés à la mémoire involontaire apporte des éléments communs et des notions complémentaires. Ainsi relire à l'âge adulte François le Champi qu'il avait lu enfant : «

¹⁴¹ *Le Temps retrouvé*, p.178.

¹⁴² Deleuze, G., *Proust et les signes*, Op.Cit., p.75.

c'était une impression bien ancienne, où mes souvenirs d'enfance et de famille étaient tendrement mêlés et que je n'avais pas reconnu tout de suite. »¹⁴³ le livre suscite, en plus des détails de Combray, « l'enfant qu'il était alors ».

*Cet étranger, c'était moi-même, c'était l'enfant que j'étais alors, que le livre venait de susciter en moi, car de moi ne connaissant que cet enfant, c'est cet enfant que le livre avait appelé tout de suite, ne voulant être regardé que par ses yeux, aimé que par son cœur et ne parler qu'à lui.*¹⁴⁴

Revoir et entrer en contact avec l'être que nous avons été, tel est le rôle de la mémoire chez Proust. Le narrateur adulte perçoit l'essence des choses « d'alors » et trouve sa propre subsistance en elles. « *L'être qui était rené en moi quand, avec un tel frémissement de bonheur, [...], cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elles seulement il trouve sa subsistance, ses délices. Il languit dans l'observation du présent où les sens ne peuvent la lui apporter.* »¹⁴⁵

Il languit dans l'observation du présent où les sens ne peuvent le lui apporter où la mémoire volontaire bute, mais *qu'un bruit, qu'une odeur déjà respirée jadis* permette de revisiter ce passé. Dès lors les choses apparaissent dans *leur essence permanente*, et dans *cette séparation des moi*, se distingue, se sépare et émerge un moi qui semblait mort, s'éveille, s'anime, abreuvé d'une essence céleste. Cette minute affranchie des contraintes temporelles, crée en nous l'être affranchi de l'ordre du temps, sur qui la mort ne peut agir ni prévaloir de lui. « *L'être qui était rené en moi* » dira-t-il dans *Le Temps retrouvé*.

Nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence n'a pas su trouver. Notre être n'a pas le savoir nécessaire pour retrouver cette part de nous-même qui est hors de nous. Elle se désagrège le dira-t-il. Elle habite dans une odeur, une senteur ou plutôt cette image est l'incarnation de cette partie qui revient, qui était enfoui, « *mais en fait revient-elle vraiment ?* » Elle était en nous attendant qu'on la délivre.

Ainsi ce n'est plus un moment du passé qui renaît en lui. « Beaucoup plus, peut-être ; quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus

¹⁴³ *Le Temps retrouvé*. 190.

¹⁴⁴ *Ibidem.*, p. 191.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.179.

essentiel qu'eux deux. » et donc pour reprendre cette idée platonicienne où la mémoire serait un absent dans le présent, le narrateur constate :

Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce que, au moment où je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent.¹⁴⁶

Perdu et tombé dans l'oubli, les détails toponymiques aussi bien de Combray, de Balbec, de Venise, de toutes les villes qu'il a visitées, ne viennent qu'en fragments, découpés du reste. Mais il suffit, comme nous le verrons pour la madeleine, d'une sensation analogue partagée entre un passé et un présent, pour que tous les détails reviennent. Dans *Le Côté de Guermantes*, le narrateur revit souvent les ruelles de Combray. Mais les souvenirs de Combray étaient liés strictement à sa maison et dans sa maison à son espace vital. Il a suffi d'un nom, un nom oublié depuis les temps lointains de l'enfance :

il y avait à Combray une rue de Saintrailles à laquelle je n'avais jamais repensé. Elle conduisait de la rue de la Bretonnerie à la rue de l'Oiseau[...]Je revis des marches de grès noirâtre pendant qu'une modulation ramenait ce nom de Guermantes dans le ton oublié où je l'entendais jadis, si différent de celui où il signifiait les hôtes aimables chez qui je dînais ce soir.¹⁴⁷

Il s'agit d'une rue complètement oubliée, il a suffi que ce nom soit prononcé devant lui pour lui donner le pouvoir de revoir la toponymie des villages et la disposition de la rue par rapport aux autres ruelles. Lors de ce diner, il constate que la mémoire et le cœur ne sont pas assez grands pour pouvoir être fidèles : « *que nous n'avons pas assez de place pour notre pensée actuelle pour y garder les morts à côté des vivants.* »¹⁴⁸ Dans le travail de la mémoire, l'être construit toujours sur des ruines et sur ce qui a précédé.

Pour terminer la mémoire involontaire est toujours sollicitée par un signe. Signe qui se situe entre deux sensations, deux moments et deux espaces qui se rencontrent « *il y*

¹⁴⁶ *Le Temps retrouvé*, p.178.

¹⁴⁷ *Le Côté de Guermantes*, p.515.

¹⁴⁸ *Ibidem.* p. 517.

*avait eu en moi, irradiant une petite zone autour de moi une sensation qui était commune à cet endroit où je me trouvais et aussi à un autre endroit. »*¹⁴⁹

Toute la force de la mémoire involontaire se retrouve d'abord dans l'épisode de la madeleine trempée dans une tasse de thé que nous allons analyser d'un point de vue textuel. L'immensité des travaux sur la madeleine, nous a embarrassé tout au long de ce travail, nous avons opté pour une analyse à la lumière de la phénoménologie mais tout en restant sensible au texte fondateur.

3.2. La madeleine narratrice

Comme nous l'avons dit la mémoire involontaire repose sur la ressemblance, l'analogie de deux moments, de deux sensations : *« elle prend "deux objets différents", la madeleine avec sa saveur, Combray avec ses qualités de couleur et de température, elle enveloppe l'un dans l'autre. »*¹⁵⁰ Mais entre les deux moments, les deux sensations, il y a autre chose. Par quelle loi, quels procédés les deux moments arrivent-ils à se rencontrer ? Il faut attendre pour le lecteur la fin du *Temps retrouvé* pour pouvoir comprendre la loi qui régit les réminiscences et la mémoire involontaire.

Le passage de la madeleine est long, nous ne pouvons le reprendre dans son intégralité. La critique proustienne classe les pages de la madeleine parmi celles qui relatent la découverte de la mémoire involontaire. Ces pages décrivent avant tout l'expérience d'une intuition eidétique : l'expérience par laquelle le narrateur goûte à nouveau l'essence même de sa ville, « l'en-soi de Combray » pour reprendre Deleuze.¹⁵¹ Avant d'examiner le passage célèbre, le narrateur évoque d'abord, comme nous l'avons vu déjà, l'échec de la mémoire de l'intelligence à convoquer le passé dans sa valeur eidétique. Nous nous rappelons que tout ce qui ne concerne pas le drame de son coucher, tout ce qui sort de sa demeure, n'existe plus pour lui. Les images du passé *« se dissipent peu à peu et il ne reste plus rien d'elles. Nous ne les retrouverions*

¹⁴⁹ *Le Temps retrouvé*, p.180.

¹⁵⁰ Deleuze, G., *Proust et les signes*, Op.Cit., p.75.

¹⁵¹ Deleuze, G., *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968, p.115.

plus. »La mémoire de l'intelligence tente de retrouver le passé qui reste bloqué dans une sorte de cave, qui rappelle l'image condensatrice de Freud pour l'inconscient. Quelques lignes plus loin il parle de l'enfermement, de l'emprisonnement. Il y a des souvenirs prisonniers à vie et d'autres qui ne dépendent que parfois d'un mot pour qu'ils retrouvent la liberté et pour qu'ils s'échappent de leur cellule où ils étaient destinés à une réclusion éternelle.

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous.

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas.¹⁵²

La croyance celtique¹⁵³, affirme que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives, dans des êtres inférieurs : une bête, un végétal (la métempsycose) perdu pour nous jusqu'au jour où nous passons à côté, au hasard, de l'objet qui les a contenu et retenu. Alors ces âmes nous interpellent et soupirent pour qu'on puisse les délivrer, et que nous les reconnaissons. L'enchantement cesse, les liens se délient et revienne vivre avec nous. De même, nos souvenirs, notre passé reste prisonniers jusqu'au moment où ils sont délivrés.

Ainsi donc le passé était prisonnier. En devenant adulte, les images de Combray s'estompaient et disparaissaient. Tout était détruit dans le passé, ses maisons, (comme elle le sera après la guerre) au *Temps retrouvé*, les êtres, bien des années jusqu'à un certain jour, où contre son habitude la maman :

¹⁵² Du côté de chez Swann,

¹⁵³ Les druides sont les chefs des celtes, un peuple qui a habité l'Europe centrale et s'est répandu du Rhin vers la Bretagne et occupant tout le nord de la France. Les celtes croient que les âmes ne périssent point, et qu'après la mort elles passent d'un corps dans un autre, croyance qui leur paraît singulièrement propre à inspirer le courage, en éloignant la crainte de la mort. Le mouvement des astres, l'immensité de l'univers, la grandeur de la terre, la nature des choses, la force et le pouvoir des dieux immortels, tels sont, en outre, les sujets de leurs discussions; ils les transmettent à la jeunesse.

*me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi.*¹⁵⁴

La saveur, le goût qui fonctionnent comme des signes pour Deleuze peuvent aussi fonctionner comme un langage au sens saussurien du terme. En effet les sens sont des langages et ils le sont encore plus chez Proust : La madeleine serait un élément déclenchant, le goût est stimulé nous laissant face à une véritable chimie organique de la dégustation. « *A l'instant même on la gorgée, mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, à ce qui se passait d'extraordinaire en moi* » comme si le goût déclenche une sensation, le goût dépasserait celui d'un goût réduit à lui-même, mais le dépassait infiniment et « *ne devait pas être de même nature que lui* », le plaisir causé par le goût, l'avait envahi et isolé, dans le sens de pris à part pour que le goût puisse rentrer en intimité avec lui et pour qu'il ne perde rien de sa force et de sa vertu.

L'idée d'isoler le goût est déjà évoquée dans l'épisode du baiser maternel qu'il reçoit de sa maman au salon et où il fallait évincer tout autre sentiment, toute autre image ou distraction et se donner entièrement corps et âmes à cet instant, à suspendre la vie autour de soi et rester attaché à ce goût pour tenter de comprendre sa cause, son sens, tout l'effet qu'il a produit de si doux et si confus.

Ainsi le sujet qui cherche et l'objet à chercher se confondent.

Le sujet et l'objet sont inséparables parce que c'est en se remplissant et se pénétrant avec une égale perfection de part et d'autre qu'ils font naître l'idée[...] Le sujet se perd complètement dans son objet, oublie son individu propre, sa volonté, et ne subsiste que comme pur sujet... se confondant en

¹⁵⁴Du côté de chez Swann, p.44.

*seul être, en une seule conscience entièrement occupée et remplie par une vision unique et intuitive.*¹⁵⁵

En d'autres termes, l'intuition eidétique comporte la suspension de l'être, de son individualité et de sa subjectivité. Le narrateur le souligne : Tout était, pendant quelques instants, suspendu, arrêté, les vicissitudes de la vie indifférentes, inopérantes, et ils n'avaient aucun pouvoir sur lui, le temps était illusoire, une sorte d'incursion de ce que donne l'éternité, semble s'y être échappé dans ces instants de bonheur, de félicité indescriptible. Cette joie était en lui, et se confondait avec son être. L'ayant remué au très fond, elle a fini par se désagréger en lui. Bien qu'il cesse d'être, en l'espace d'un instant, « *J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature.* »¹⁵⁶ Il lui fallait percer son mystère. L'intuition d'une telle essence est celle de lui-même en tant que « *pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien* » Le narrateur sentait que le goût comme signe, ne renvoie pas à lui-même, mais il est le symbole de quelque chose qui ne soit pas lui mais peut être attaché à lui ou en lui et pouvait le dépasser. Et cette essence devait être d'une autre nature.

*D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander disposition, et retrouver intact à ma disposition toute à l'heure, pour un éclaircissement décisif.*¹⁵⁷

Puis dans la suspension de l'individualité, le sujet tente de prolonger la sensation en buvant une autre gorgée, il ne fait que reculer la vertu du breuvage. L'échec de cette tentative le pousse à poser sa tasse et finit par redonner à la vie autour de lui son sens habituel ; le temps a repris son cours sans pour autant arriver à le saisir et le forcer à livrer son secret.

¹⁵⁵ Carbone, M., *Proust et les idées sensibles*, vrin, Mayenne, 2008, pp.10, 11.

¹⁵⁶ *Du côté de chez Swann*, p.44.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 45.

Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.¹⁵⁸

Le narrateur comprend enfin que cette sensation n'était pas éveillée par le goût en soi. Ce n'était pas la madeleine, mais ce qu'elle signifie pour lui qu'il fallait chercher. « Il est clair que la vérité que je recherche n'est pas en lui, mais en moi »¹⁵⁹

*Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.*¹⁶⁰

« Ainsi je pose la tasse de thé et me tourne vers mon esprit c'est à lui de trouver la vérité, » car il se sépare de son corps et a le pouvoir de chercher en lui, mais comment ? Grave incertitude, car il est le chercheur et l'objet à chercher la vérité en lui, et c'est à lui de la chercher. Seulement dans cette recherche, le narrateur ne cesse de poser l'opposition entre deux mondes, celui des ténèbres et la lumière. Les ténèbres qui représentent, l'ignorance et l'oubli, et la lumière signe de savoir et de souvenir. C'est pour cela que son âme, sa vie, son passé, ce qu'il a figuré comme un pays obscur où il doit chercher. Mais comment chercher une chose que l'on ne se rappelle pas avoir perdue ? C'est pour cela qu'il parle de créer, car son passé était perdu, donc il n'est plus, et qu'il fallait réaliser par un autre procédé qu'un simple souvenir, et ainsi le retirer des ténèbres, et le ramener vers la lumière.

Cet état si présent, si imposant par sa félicité, son bonheur, sa réalité était perceptible, car il avait eu en quelques instants aboli tous les autres sens, tous les autres états.

Puis dans un deuxième effort, une deuxième tentative, un deuxième élan vers cet état, vers le premier instant où le goût l'avait envahi tout entier et non pas arrêté au seuil de sa bouche et de son palais, il tente de suspendre encore le moment, de lier ses pensées, de les attacher à la madeleine, et pour que rien ne brise l'élan dont il va

¹⁵⁸ *Idem,*

¹⁵⁹ *Du côté chez Swann, p.45.*

¹⁶⁰ *Idem.*

tâcher de la ressaisir, il écarte tout obstacle, visuel, auditif et ne se consacre qu'à son sens olfactif qui est déployé dans toute son intensité et durée de début mais en vain, puis dans un dernier effort, il tente de faire le vide devant lui, et lui remet en face la saveur de la madeleine. Carbone rappelle à cet effet « *un des passages similaires de Descartes dans Les méditations métaphysiques ; que cette valeur impose une confrontation de la description proustienne avec la démarche donnée au thème de l'épochè par Husserl et avant lui par Descartes.* » Husserl fait référence à la troisième méditation métaphysique qui commence ainsi et fait écho au texte proustien :

Je fermerai maintenant les yeux, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens, j'effacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles, ou du moins, parce qu'à peine cela se peut-il faire, je les réputerai comme vaines et comme fausse ; ainsi m'entretenant seulement moi-même, et considérant mon intérieur, je tâcherai de me rendre peu à peu plus connu et plus familier à moi-même.¹⁶¹

Pour le narrateur proustien, isoler son moi, congédier ses sens n'a abouti qu'à un échec. Inutile de préciser que toutes les démarches, toutes les tentatives pour comprendre le phénomène de la félicité inexplicable étaient vouées à l'échec. « *Mais sentant mon esprit qui se fatigue sans réussir, je le force au contraire à prendre cette distraction que je lui refusais, à penser à autre chose, à se refaire avant une tentative suprême. Puis une deuxième fois, je fais le vide devant lui...* » Puis abandonne tout. Rien n'arrive à émerger de ce passé.

puis une fois résigné à passer à autre chose il sent : « *tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées.* »¹⁶² le souvenir du passé ou les temps passés sont figurés comme un océan. Le narrateur déploie une isotopie marine : En effet après la résistance du souvenir, il ressent au fond de lui comme dans un profond océan, sombre, quelque chose se déplacer, voudrait et tentait de remonter à la surface claire et limpide, mais qui reste coincée, bloquée au fond par des récifs. Il sent qu'elle *s'est désancrée*, à une grande profondeur. Il ne sait pas ce que c'était, ignorait la

¹⁶¹ Carbone, M., *Op. Cit.*, p. 14.

¹⁶² *Du côté de chez Swann*, p.45.

nature de la trouvaille qui est accrochée à l'hameçon. Cela peut prendre l'apparence d'un trésor ou d'un corps inerte, ou objet sans aucune valeur. « Cela monte lentement », j'éprouve la résistance de ce qui veut monter, et il entend la rumeur des distances traversées.

Cette sensation qui palpite au fond de lui était au départ prise pour une image, un souvenir créant la fusion du gustatif et de l'olfactif avec le visuel, et qui tente de la poursuivre et de la suivre jusqu'à moi, mais la saveur se débat, trop loin, au fond de cet océan, ténébreux et profond. La saveur est donc l'hameçon qui attire, et accroche quelque chose qui est au fond et qui refuse de céder, « *il se débat confusément,* » un tourbillon, de couleurs remuées, dont il ne distingue rien, les eaux sont troubles, le tourbillon emporte tout, laisse intercepter quelque chose d'instinct, aux couleurs et formes incertaines accrochées à l'hameçon. De quoi s'agit-il ? mais en vain.

L'objet recherché, le souvenir recherché, traqué arrivera-t-il un jour à la surface de sa claire conscience, « *ce souvenir l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venu de si loin solliciter, soulever au fond de moi ?* » Puis la lutte cesse, l'objet retombe, l'hameçon, revint sans proie, la saveur laisse retomber au fond, le souvenir qu'elle est venue solliciter et soulever. Tout s'est arrêté, « *le souvenir est redescendu peut être, qui sait s'il remontera de sa nuit* » de l'immense fond noirâtre, froid et obscur qu'est l'oubli.

Mais voilà que sans aucune relation avec les efforts auxquels il était soumis, il annonce que « *tout d'un coup le souvenir m'est apparu.* » « *c'est lorsqu'il renonce à activer ses propres tentatives que son souvenir, finalement apparaît* »¹⁶³ Puis tout d'un coup comme après une tempête qui se calme, après tant de lutte, l'objet finit par remonter de lui-même, sans résistance, il se donne, il s'offre à qui veut le prendre. Ainsi le souvenir lui est apparu, sans effort particulier, le sujet ou le narrateur était sans défense face à ce pouvoir envahissant de l'objet remonté du passé et du souvenir. Devenant ainsi non le sujet mais l'objet inactif, où le souvenir et sa fantaisie sont les acteurs, les sujets agissant, « *et tout d'un coup le souvenir m'est apparu.* » D'abord il y

¹⁶³ Carbone, M., *Op. Cit.*, p 16.

a eu reconnaissance du goût, ce n'était pas cette madeleine-là qui signifie quelque chose, mais plutôt la madeleine prise autrefois chez sa tante Léonie

La madeleine d'autrefois tisse un lien avec cette madeleine banale donnée et offerte par la maman. Peut-être parce que tout ce qui n'était pas gardé dans notre mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé, les formes, s'étaient abolies, désagrégées, ensommeillées et rentrent dans une léthargie éternelle, ayant perdu toute force qui leur eut permis de rejoindre la conscience.

Mais de cette nuit éternelle, seul la saveur et l'odeur restent encore longtemps, plus persistantes, plus fidèles comme des âmes (des celtes) à se rappeler, à attendre, à espérer qu'on les délivre, et forment ainsi l'édifice du souvenir.

Dès qu'il eut reconnu, le goût, aussitôt ce qui était lié au souvenir par une corde invisible, tout est venu avec elle, le passé tel qu'il s'est logé au fond de lui, est passé par la tasse de thé.

La saveur, comme le soutient Deleuze, la qualité commune aux deux sensations n'est là que pour rappeler autre chose : derrière la madeleine se cache Combray. Il poursuit que « *Combray ressurgit comme passé, mais ce passé n'est plus relatif au présent par rapport auquel il est maintenant passé. Ce n'est plus le Combray de la perception, ni de la mémoire volontaire. Combray apparaît tel qu'il ne pouvait pas être vécu : non pas en réalité, mais dans sa vérité, dans son essence* »¹⁶⁴:

*aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin[...]et avec la maison, la ville, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir[...]de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.*¹⁶⁵

Combray surgit dans un passé pur, « *hors d'atteinte de la mémoire volontaire. Non pas une simple ressemblance entre le présent et le passé entre un présent qui est actuel et*

¹⁶⁴ Deleuze, G., *Proust et les signes*, Op.Cit., p.76.

¹⁶⁵ *Du côté de chez Swann*, p. 47.

*un passé qui a été présent ; mais au-delà, l'être en soi du passé. »*¹⁶⁶ Le passé dans sa valeur eidétique. « *Un peu de temps à l'état pur* » comme il le dit dans *Le Temps retrouvé*.

L'essence se réalise ou s'incarne, pour Deleuze, dans le souvenir involontaire. Ainsi si quelques mots comme dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* les mots : *directeur au ministère des postes* n'avait été soigneusement enfermés dans l'oubli, de même qu'on dépose un livre à la bibliothèque qui, sans cela risque de *devenir introuvable*, de même nous déposons à notre insu une partie de nous-même dans cette cellule avec l'espoir qu'un jour, il ressurgira et verra la lumière du jour. Ainsi il sera à notre disposition pour faire renaître cette partie crue perdue à jamais par nous et qui nous renseigne sur l'être que nous avons été.

*« La mémoire est régie par l'habitude, l'habitude affaiblit tout, c'est pourquoi la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux. »*¹⁶⁷

3.2.1. Souvenirs, mémoire et temporalité

Plus qu'une théorie du souvenir et du fait mnémonique, Proust dégage aussi une autre sorte de mémoire : la mémoire des organes. Chaque membre combiné avec le travail de l'habitude, offre une mémoire sensible à lui seul. La mémoire involontaire réside parfois dans les membres, les membres habitués à une sensation, à une présence en garde continuellement le sens ou le contact si bien qu'une fois le changement survient, le membre en garde le souvenir du contact et tend à le réclamer inconsciemment.

Ma mémoire avait perdu l'amour d'Albertine, mais il semble qu'il y ait une mémoire involontaire des membres, pâle et stérile imitation de l'autre, qui vive plus longtemps[...]Les jambes, les bras sont pleins de souvenirs engourdis. Une réminiscence éclore en mon bras m'avait fait chercher derrière mon dos la sonnette, comme dans ma chambre de Paris. Et ne la trouvant pas, j'avais appelé : « Albertine », croyant que mon amie défunte était couchée auprès de moi, comme elle faisait souvent le soir, et que nous nous endormions ensemble, comptant, au réveil, sur le temps qu'il faudrait à

¹⁶⁶ Deleuze, G., *Proust et les signes*, Op.Cit., p.76.

¹⁶⁷ Tadié, J. Y., Tadié, M., Op.Cit., p.

*Françoise avant d'arriver, pour qu'Albertine pût sans imprudence tirer la sonnette que je ne trouvais pas.*¹⁶⁸

La mémoire constitue le point de départ de tout souvenir et de toute réminiscence, mais l'oubli est derrière elles menaçant et puissant. Ce paradoxe soulève des interrogations quant au pouvoir de la mémoire puis à la mémoire telle qu'elle a été définie par Proust dans *La Recherche*. De quel mécanisme relève t-elle? Quelle mémoire? *A la recherche du temps perdu* pose le problème d'un retour vers le passé, mais où trouver ce passé? Quel chemin emprunte le souvenir? Pourquoi l'oubli? La mémoire triomphe t-elle de l'oubli et par quel moyen?

« *La recherche du souvenir témoigne en effet d'une des finalités majeures de l'acte de mémoire à savoir de lutter contre l'oubli, d'arracher quelques bribes de souvenirs à la rapacité du temps à l'ensevelissement dans l'oubli.* »¹⁶⁹

D'un côté les souvenirs « *se distribuent et s'agglutinent en niveaux de sens, séparés par des gouffres, des blancs parfois impossibles à combler, et d'autre part la mémoire reste la capacité de parcourir, de remonter le temps, sans que rien en principe n'interdise de poursuivre sans solution de continuité ce mouvement.* »¹⁷⁰

La mémoire est le lien entre le passé, le présent et l'avenir qui se présentent souvent d'une manière discontinue. « *Ainsi donc, notre passé provient non dans une suite continue jour pour jour, mais quelques moments chers, le souvenir se fige alors dans, soit la fraîcheur d'une matinée, ou d'un soir.* » déclare le narrateur dans *Le Temps retrouvé*. Cette fracture à la fois de l'être et de la temporalité est colmatée par la mémoire qui tente péniblement de lui restituer sa continuité. Il faut rajouter la dimension temporelle dans le souvenir telle qu'elle apparaît chez Merleau-Ponty.

*Dans un ruisseau qui coule comme coule le temps, les masses d'eau déjà écoulées ne vont pas vers l'avenir, elles sombrent dans le passé. L'à-venir est du côté de la source et le temps ne vient pas du passé. Ce n'est pas le passé qui pousse le présent ni le présent qui pousse le futur dans l'être; l'avenir n'est pas préparé derrière l'observateur, il se prémédite au-devant lui, comme l'orage à l'horizon.*¹⁷¹

¹⁶⁸ *Le Temps retrouvé*, p.5

¹⁶⁹ Ricœur, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op. Cit., p. 36

¹⁷⁰ *Ibidem.*, p. 37.

¹⁷¹ Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, Op.Cit., p.473.

Pour lui le temps n'est pas un processus réel, une succession effective que je peux enregistrer et capturer, il n'est pas quantifié. Il naît de mon rapport avec les choses. Dans les choses mêmes, l'avenir et le passé sont dans une sorte de préexistence et de survivance éternelles.

Le temps est pensé par nous avant les parties du temps, les relations temporelles rendent possibles les événements dans le temps. Il faut donc corrélativement que le sujet n'y soit pas situé lui-même pour qu'il puisse être présent en intention au passé comme à l'avenir. Ne disons plus que « le temps est une donnée de la conscience » disons plus précisément que la conscience déploie ou constitue le temps. Par l'idéalité du temps, elle cesse enfin d'être enfermée dans le présent.¹⁷²

*Pour Merleau-Ponty, il faut revenir au temps authentique. Il n'est pas nécessaire de le spatialiser puisque il n'est pas exclusif de l'espace. Il est ainsi avec l'espace la forme abstraite « de notre présence au monde. »¹⁷³ Le temps reste tributaire de moi. C'est dans mon *champ de présence* au sens large que je prends contact avec le temps que j'apprends à connaître le cours du temps. Le passé plus lointain a bien lui aussi, son ordre temporel et une position temporelle, mais au tant qu'il a été présent lui-même, qu'il a été « en son temps traversé par ma vie, et qu'elle s'est poursuivie jusqu'à maintenant. »¹⁷⁴ C'est à dire que mon passé n'a de pertinence que parce que j'y ai vécu et je l'ai façonné comme il a fini par me façonner. *Quand j'évoque un passé lointain, je rouvre le temps, je me replace à un moment où il comportait encore un horizon d'avenir aujourd'hui fermé un horizon de passé prochain aujourd'hui lointain.*¹⁷⁵*

Le passé reste lié à moi. Il reste mon passé. Différent de celui de mon voisin et même différent de celui de mon frère qu'il a partagé pourtant avec moi. L'idée ou l'essence que je me fais de lui est mienne et ne peut ressembler à celle d'un autre car là interviennent d'autres éléments qui rajoutent à ce passé des détails que je n'ai vécus que moi seul. Le passé d'un pays est partagé par tous les citoyens qui y ont vécu à telle période précise, mais ce passé-là ne peut se totaliser en la somme de tous le passés individuels de tous les citoyens.

¹⁷²Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception, Op.Cit.*, p.476.

¹⁷³*Ibidem* p.477.

¹⁷⁴*Ibidem*, 477.

¹⁷⁵*Ibidem* p.477-478.

Ainsi la temporalité ne s'appréhende que par et grâce à la conscience d'un existant. Pouvons-nous imaginer une seconde qu'est-ce que le monde sans l'existence dans le chaos et le néant originel ? Le temps n'est pas une ligne mais un réseau d'intentionnalité¹⁷⁶. Nous l'avons déjà vu le temps se manifeste par l'être, et l'être est le surgissement du temps.

*Le passé n'est donc pas passé, ni le futur futur. Il n'existe que lorsqu'une subjectivité vient briser la plénitude de l'être en soi, y dessiner une perspective, y introduire le non être. un passé et un avenir jaillissent quand je m'étends vers eux. Je ne suis pas pour moi même à l'heure qu'il est, je suis aussi bien à la matinée de ce jour ou à la nuit qui va venir, et mon présent c'est l'on veut cet instant, mais c'est aussi bien ce jour, cette année, ma vie toute entière.*¹⁷⁷

Pour le narrateur le temps sépare les souvenirs du passé qui reste enfermé et retenu dans un morceau, dans une couleur, dans une odeur, dans une température complètement différente, c'est-à-dire celle du premier souvenir et celle du moment actuel. Nous remarquons que ce sont deux moments qui se superposent et qui sont différents. « *Ces vases disposés sur la hauteur de nos années pendant lesquelles nous avons tellement changé. Nous ne sentons pas, il est vrai que nous avons changé, mais entre les souvenirs qui nous reviennent brusquement et notre état actuel, ou l'impression d'avoir deux évènements.* » Comme un air que nous rend un souvenir, on s'extasie devant cet air nouveau, mais il est si particulier que parce que justement il a été senti autrefois.

Comme nous l'avons analysé plus haut, le souvenir traverse des contrées lointaines ou plutôt émerge du fond d'un océan. Aussi des souvenirs de Combray, de la madeleine si bien orchestré et aménagé que de Combray, il ne lexicalise pas la montée, hormis par le mot *ancre*, j'ai devant moi une scène et je ne sais pas à quel point du temps dois-je l'accrocher. Le souvenir a perdu son ancrage.¹⁷⁸ Il traverse toutes les couches superposées, pour arriver à la surface, à la fois surface de l'eau et surface du souvenir ou plutôt arrive à la conscience. Car l'effort de la personne n'arrive pas à entrevoir les souvenirs ; pour le sujet narrateur, au fur et à mesure que nous vivons, nous passons

¹⁷⁶ *Ibidem.* p.479.

¹⁷⁷ Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception, Op.Cit.*, p.483.

¹⁷⁸ *Ibidem* p.480.

notre temps à nous éloigner de la zone du souvenir. En parlant des noms par exemple ou de l'effort volontaire pour retrouver un nom, il avoue que :

Je ne crois pas que tous ces souvenirs, voletant entre moi et son nom, aient servi en quoi que ce soit à le renflouer. Dans ce grand « cache-cache » qui se joue dans la mémoire quand on veut retrouver un nom, il n'y a pas une série d'approximations graduées. On ne voit rien, puis tout d'un coup apparaît le nom exact et fort différent de ce qu'on croyait deviner. Ce n'est pas lui qui est venu à nous. Non, je crois plutôt qu'au fur et à mesure que nous vivons, nous passons notre temps à nous éloigner de la zone où un nom est distinct, et c'est par un exercice de ma volonté et de mon attention, qui augmentait l'acuité de mon regard intérieur, que tout d'un coup j'avais percé la demi-obscureté et vu clair. En tout cas, s'il y a des transitions entre l'oubli et le souvenir, alors ces transitions sont inconscientes.¹⁷⁹

Lors de son deuxième voyage à Balbec après la mort de sa grand-mère, le narrateur souligne son indifférence, l'absence de souvenir dans cet hôtel qu'il a visité avec elle. Dès son entrée à Balbec, le lecteur s'attendait au retour de souvenirs vifs concernant la grand-mère qui l'avait accompagnée dans ce lieu la première fois, mais il n'en est rien. Les souvenirs du jeune homme, ne sont pas venus dans sa mémoire. Comme si le narrateur a oublié la figure, la présence de la grand-mère dans cet hôtel qu'il est venu occuper seul. Mais dans sa solitude, ce n'est pas lui qui s'est rappelé comme dans un effort personnel, dans un effort de gratitude et de reconnaissance pour la bienveillance de la grand-mère, c'est plutôt, le souvenir lui-même qui s'est faufilé malgré lui, malgré la sécheresse de son âme, vers la surface de sa souffrance. Le souvenir s'est engouffré et a flotté malgré les mois passés dans l'ignorance de ce que fut pour lui cette grand-mère :

Dans ma crainte que le plaisir trouvé dans cette promenade solitaire n'affaiblît en moi le souvenir de ma grand-mère, je cherchais à le raviver en pensant à telle grande souffrance morale qu'elle avait eue; à mon appel cette souffrance essayait de se construire dans mon cœur, elle y élançait ses piliers immenses ; mais mon cœur, sans doute, était trop petit pour elle, je n'avais la force de porter une douleur si grande, mon attention se dérobait au moment où elle se reformait tout entière, et ses arches s'effondraient avant de s'être rejointes, comme avant d'avoir parfait leur vôte s'écroulent les vagues.¹⁸⁰

¹⁷⁹ *Sodome et Gomorrhe*, pp. 51- 52

¹⁸⁰ *ibidem*. p.177.

Et se penchant, le souvenir s'est enfui comme le dit l'expression : « se pencher sur son passé », mais son passé il ne le voyait pas expressément, comme Narcisse se regardait dans l'eau en se penchant, mais ce passé était en lui.

Le concept du souvenir est relié à l'image. Le souvenir est –il une sorte d'image ? S'il est possible de rendre compte de la différence entre souvenir et image comment expliquer leur enchevêtrement, leur confusion ? Nous parlons souvent de souvenir-image, voire du souvenir comme image que nous nous représentons du passé ? comme nous l'avons déjà dit, la mémoire bergsonienne sépare entre une mémoire ou souvenir-image et souvenir-pur. Il dit à ce propos que « *pour évoquer le passé sous forme d'images, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut attacher du prix à l'inutile, il faut pouvoir rêver.* », ¹⁸¹ « *ceci ramène le souvenir dans une aire de présence semblable à celle de la perception* » ¹⁸² effective considéré comme une application de *matière et mémoire* de Bergson, *la Recherche* de Proust. Or ce qui prime chez Proust et le distingue de Bergson ce n'est pas le souvenir image. Car l'image est stérile alors que le souvenir proustien est lié à une sensorialité qui en est d'abord la base et le générateur de souvenirs puis qui est, dans un deuxième mouvement, une résurrection de ces mêmes souvenirs. Ainsi le goût de la madeleine n'a pas ressuscité des images de Combray mais toute l'essence de Combray, « *l'en-soi de Combray* » pour reprendre Deleuze, mêlé à ses êtres, à son climat, au temps qu'il faisait « *aux rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, les chemins qu'on prenait si le temps était beau.* » ¹⁸³

C'est ainsi que le souvenir d'Albertine est souvent lié au temps qu'il faisait quand elle était avec lui. Son souvenir était mêlé à la neige, aux changements des saisons, à la pluie qui tombe. La nature se conjoignait à son amour, la gelée de l'hiver lui rappelait les moments où il faisait la chercher, « *de sorte que ces soirs de janvier où elle venait, et qui par-là m'avaient été si doux, me souffleraient maintenant dans leur bise aigre une inquiétude que je ne connaissais pas alors, et me rapporteraient, mais devenu*

¹⁸¹ Bergson, H., *Matière et mémoire*, Op.Cit., p. 228.

¹⁸² Ricoeur, *la mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op.Cit., p. 63.

¹⁸³ *Du côté de chez Swann*, p. 47.

*pernicieux, le premier germe de mon amour.*¹⁸⁴ La neige qui se conjoindrait à son souvenir des moments où Albertine venait. Le narrateur commençait à redouter ainsi le défilement des saisons car comme il avait vécu avec elle pendant presque une année, chaque saison, chaque temps ramenait son lot de souffrances, chaque saison ajoutait son poids de douleur sur celle qui l'a précédée.

Il est question ainsi après la mort d'Albertine, des saisons passées ensemble, des heures de piano, de promenades, des heures passées à l'attendre, l'hiver où il attendait qu'elle vienne, souvenirs mêlés à des vents, à des gouttelettes de pluie. Albertine qui revient au milieu des tumultes des temps et des variations de la nature, les clairs de lune sur la mer, à l'aube, la neige de Paris, les feuilles mortes de Saint Cloud.

La plupart des souvenirs sont liés à la nature, notons que le motif de la nature est lié aux sens, c'est à la fois tout ce que la nature nous invite à voir, à écouter, à toucher et à goûter en elle, la nature rentre en nous par les sens. Ainsi, dans les changements successifs qu'elle a connus, il y en a ceux qui s'appliquent au narrateur, à savoir que l'idée, les sentiments qu'elle lui a inspirés, les visages multiples qu'a revêtus Albertine sont aussi intermittents que le passage et la variation des saisons. Changements physiques sous lesquels le narrateur se la représentait, la fréquence de leur entrevue à une saison par rapport à une autre.

Ainsi sont modifiés dans ses souvenirs les bruits du vent, les gouttelettes qui tombent, les impressions de lumière et de parfums qui lui étaient associés, c'est-à-dire, associés à l'image d'Albertine, c'est-à-dire qu'Albertine pénétrait dans ses souvenirs entourés par les bruits, les parfums et les lumières du temps ou de la saison dans laquelle il se la rappelle, si c'était l'hiver, Albertine revient vêtue de cape. Au milieu d'assourdissants bruits de vague ou de tonnerre, si c'était l'été, Albertine revenait dans sa tenue légère d'été.

Le souvenir peut revenir chez Proust plusieurs fois mais pas forcément de la même manière. Comme un tableau qui peut être vu par plusieurs angles, ainsi le souvenir se

¹⁸⁴ Albertine disparue, p.66.

trouve lié aux sens, comme nous ne percevons jamais les choses deux fois de la même manière, du même angle, ainsi, nous n'appréhendons pas les souvenirs de la même manière, on ne prend pas le souvenir par le même côté et le narrateur compare le souvenir à cet édifice, à cette cathédrale, à un château, à une maison qui a des entrées différentes et parfois des petites portes cachées, inconnues par nous.

Dans cette intensité du souvenir, les jours sont comme de vieux livres qui ne se consultent pas, pourtant ce jour ancien sombre peut traverser les époques claires, translucides car ce sont des jours que nous nous remémorons sans effort, à ce moment là, nous apercevons le jour sombre qui remonte à la surface (à la surface de quoi ?) pour nous révéler les problèmes qu'on a cru insolubles à l'époque. Ainsi notre moi est fait de superposition de nos états successifs.

Quel sens donc ? Existe-il une autre loi qui régisse notre être en dehors de la loi des sens ? Les cinq sens sont-ils les seuls organes qui nous font découvrir le monde ? Sont ils les seuls par lesquels nous entrons dans le monde.¹⁸⁵

Le dernier tome de la Recherche se clôt sur la célèbre fête du bal des têtes, elle peut être considérée comme la fête des réminiscences¹⁸⁶ car elle était l'apothéose des souvenirs. A ces têtes changées, le narrateur prend conscience du temps qui est passé, puis du changement complet qui est survenu. Cette fête, complétait ainsi et couronnait toutes les réminiscences qu'il venait de retrouver par la magie de la mémoire. Elle était beaucoup plus précieuse d'une image du passé. Pour lui elle était comme une vue d'optique mais pas diachronique, une vue synchronique où un être s'étale dans la perspective déformante du temps. A ce point de vue et pour rejoindre ce personnage fragmentaire, insaisissable, d'un seul point de vue, Proust rompt avec le personnage traditionnel.

En imaginant l'inversion qui peut lui permettre d'interchanger les êtres et leurs rapports les uns avec les autres, le narrateur évoque les fils mystérieux que la vie a brisés. La vie au contraire brise sans cesse les êtres, les événements, elle croise, et

¹⁸⁵ *Le temps retrouvé*, 222.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 223.

entretient comme une araignée qui ajoute, qui aboute, crée un riche réseau de souvenirs de lieu, et de communication, que naturellement personne ne peut rompre ou changer.¹⁸⁷

3.3. Du souvenir à l'oubli

Pourquoi consacrer une réflexion sur l'oubli quand il est indissociable du souvenir ?
« *Tout souvenir est entaché d'imprécision, d'effacement, de lacune c'est-à-dire de formes d'oubli. Mais il est de nombreuses manifestations de la mémoire, ou plutôt de l'absence de mémoire, où l'oubli prend le pas sur le souvenir.* »¹⁸⁸

L'oubli survient quand le contenu du souvenir s'efface. « *La première forme que prend l'oubli est cet estompement de l'acuité de la perception originale.* »¹⁸⁹ « *Ainsi la notion de la chronologie diminue, mais aussi l'intensité de toutes les composantes du souvenir, l'oubli estompe tout.* »¹⁹⁰

Le temps perdu se traduit alors chez Proust par l'oubli. L'oubli est une perte momentanée ou définitive d'un temps, et de la configuration d'un vécu passé. En tentant d'évoquer le reste de Combray, le narrateur la compare à une pyramide dont l'extrémité consistait en une maison de deux étages, relié par un mince escalier vue toujours à sept heures du soir. En effet, tout ce qui n'était pas le drame de son coucher, cette obsession d'attendre, de réclamer la présence et le baiser de la maman, tout ce qui n'était pas ses souffrances, tout ceci est le reste, la base, assez large de la pyramide était plongée dans l'obscurité de l'oubli, et tout ce qui était resté de Combray dans ses souvenirs était le fruit de sa mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence¹⁹¹. La base de la pyramide était en réalité « *morte pour moi* »¹⁹²

L'oubli arrive, l'oubli travaille avec le temps et il a besoin du temps, ou plutôt le temps prend forme de l'oubli, se transforme en oubli, l'oubli est puissant, aide à l'adaptation à la réalité parce qu'il détruit peu à peu en nous le passé. Etant une déchéance de

¹⁸⁷ *Le temps retrouvé*, p.335.

¹⁸⁸ Tadié, J. Y., Tadié, M., *Op.Cit.*, p. 201.

¹⁸⁹ *Ibidem.*, p.202.

¹⁹⁰ *Ibidem.*, p. 203.

¹⁹¹ *Ibidem.*, p. 45.

¹⁹² *Du côté de chez Swann*, p.46.

l'être puisque il efface et anéantit une partie de soi, il arrive que le narrateur réclame au contraire cet oubli. Dans sa relation avec Albertine, il lui semblait que le plus urgent était de l'oublier. L'oubli revêt dès lors une forme d'espoir. Il est vrai que c'est un espoir déchirant, celui qui suppose la mort définitive d'Albertine. Car pour lui « *on continue à faire vivre nos morts dans nos corps et nos cœurs, et que l'oubli est une deuxième mort qui nous atteint.* » L'oubli est notre plus juste et plus cruel châtement. L'oubli total devient comme un cimetière dans sa paix. C'est par l'oubli que nous nous détachons de ceux que nous n'aimons plus ou que nous aimons encore, car l'oubli s'applique aux personnes mortes ou aux personnes qui ne nous plaisent plus.

Pour le narrateur jaloux, l'oubli est un état non douloureux, la personne qui oublie ne souffre plus mais devient indifférente, indifférente à la souffrance et indifférente à la personne aimée. Il est vrai que l'oubli est une perte en soi, on apprend à se dépouiller de nos habitudes, de nos caresses, de nos pensées et donc, de nous-mêmes : « *L'oubli, c'est la mort de nous-mêmes alors que les sens prolongent la vie.* »¹⁹³

Par ailleurs et paradoxalement à l'oubli qui guérit, le narrateur use du souvenir pour échapper à l'oubli. Ceci s'applique aux cas où l'habitude s'installe chez lui pour apaiser sa souffrance d'avoir perdu Albertine. C'est alors qu'il cherche un moyen pour exciter son souvenir, ranimer l'être perdu. Le narrateur ne souhaite pas oublier, ne dit pas qu'oublier, c'est trahir. Puis survient le rêve. Le rêve est un des moyens qui empêche l'oubli. Le rêve ne tient pas compte des divisions du temps, des impossibilités, il casse et défait tout le travail de consolation.

L'oubli arrive quand un de nos moi arrive à émerger au milieu des autres, de ceux qui ont connu la personne aimée, ainsi comme celui qui émerge se trouve n'ayant pas trop connu la personne que par le récit qu'ont fait les autres moi, une partie de nous émerge et prend le dessus et c'est ainsi que s'installe ce nouvel être, ce nouveau moi et qui est parfois étonnamment différent de celui que nous avons été. « *Le souvenir d'Albertine était devenu fragmentaire et qu'il ne me causait plus de tristesse.* », dira-t-il dans *Albertine disparue*.

¹⁹³ *Albertine disparue*, p. 176.

Lorsque l'oubli survient chez le narrateur, il se passe comme la création, la naissance d'un autre moi, et ici, il parle carrément d'un autre être. Lorsque l'amour est mort, c'est-à-dire qu'on a oublié la personne jadis aimée, et qu'il arrive qu'on rencontre, qu'on revoit, si elle vous dit tout, c'est qu'en effet, ce n'est plus elle, et que ce n'est plus vous : l'être qui aimait n'existe plus. Là aussi donc, la mort est passée, alors, l'oubli est synonyme de mort.

Pour conclure la mémoire, le souvenir, l'oubli qui se trame en filigrane dans tout le texte proustien se présentent comme un véritable plaidoyer pour le caractère originaire et primordial de la mémoire individuelle. A cet égard, l'emploi en français et dans d'autres langues du pronom "soi" ne paraît pas fortuit. En se souvenant de quelque chose, on se vient de soi. Nous avons montré jusque-là qu'en cherchant un temps, un espace, le sujet narrateur ne fait que se chercher. Il implique son être. Ricoeur souligne ainsi le caractère foncièrement individuel, privé, essentiel de la mémoire. Pour lui elle est d'abord singulière, elle n'est pas transférable. *Autant que mienne, la mémoire est un modèle de mienneté, de possession privée pour toutes les expériences vécues du sujet.*¹⁹⁴ Puis dans la mémoire réside le lien originel de conscience avec le passé. Avec Aristote et encore fortement avec Augustin, la mémoire est du passé et ce passé est celui de mes impressions; en ce sens, ce passé est le passé de quelque un, de moi ou d'un autre et c'est par ce trait que la mémoire assure la continuité temporelle de la personne et, par ce biais, cette identité dont nous avons affronté plus haut les pièges et difficultés. Cette continuité me permet de remonter sans rupture du présent vécu jusqu'aux événements les plus lointains de mon enfance.

C'est à la mémoire qu'est attaché le sens de l'orientation dans le passage du temps; orientation à double sens, du passé vers le futur et du futur vers le passé. C'est sur ces traits que recueille l'expérience commune et le langage ordinaire que s'est constitué la tradition du regard intérieur ou autrement toute la philosophie de l'intériorité qui était un des efforts d'Augustin pour comprendre l'essence et l'ontologie de l'être.

¹⁹⁴ Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op.Cit. p.115.

1. Sens et esthésie

Notre problématique s'est articulée tout au long de ce travail sur la perception et la sensorialité. Notre hypothèse était que le sens du monde passe chez le narrateur par les cinq sens tel que la tradition les a légués. Jusque-là nous avons évoqué le sens visuel car il a amplement dominé les autres sens. Néanmoins nous savons que la *Recherche* s'articule aussi sur des moments synesthésiques qui ont fini par ressusciter le passé dans *le Temps retrouvé* qui constitue alors la cristallisation et l'achèvement de toute la pensée proustienne sur les sens et leur rapport avec la création esthétique. « *Les formes et le sens de la vie du sujet proustien émergent dans les grands moments esthétiques de l'œuvre de Proust, les minutes les meilleures sont : la madeleine, les clochers, la petite phrase de Vinteuil, les trois arbres, les pavés.* »¹ Ainsi pour l'auteur, lors de ces moments, la relation du sujet au monde s'étend, s'intensifie, elle relève de l'esthésie.

L'esthésie est définie comme la capacité à percevoir une sensation. Donc le sujet perçoit, entre en possession, en conjonction, en fusion avec un objet. Elle est un mode sensible qui traduit la conjonction du sujet et de l'objet où les dimensions spatiale et temporelle interviennent. Le sujet est arrêté, dans les moments de réminiscence, devant certaines impressions sensorielles qui s'imposent à lui car elles semblent renfermer autre chose de plus que leur paraître. Pour Ouellet « *l'esthésie fait naître l'espoir d'une vie vraie, d'une fusion totale du sujet et de l'objet.* »²

Nous avons vu au chapitre sur le regard comment la perception eidétique s'avère parfois et souvent impossible, et comment elle pose une fracture entre le sujet qui perçoit et l'objet perçu, et que c'est au terme d'efforts stratégiques que cette fusion ou complétude perceptive est atteinte chez Fontanille comme chez Merleau-Ponty. L'objet ne se donne pas. Ainsi en constate que le regard comme mode perceptif est certes dominant chez Proust, mais il ne peut à lui seul rendre compte de tout l'univers du narrateur. Du moins l'essence du passé nous l'avons vu, n'a pas été ressuscité par la vue. L'exemple de la madeleine nous a donné la preuve. Ainsi ce n'était pas la vue ou

¹ El Hajji-Lahrimi, L., *Op. Cit.*, p. 59.

² Ouellet, P. *Op. Cit.*, p 165.

le souvenir visuel liée aux madeleines maintes fois vues sur les étagères des pâtisseries« *La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents[...]*»³

Avec l'esthésie, la relation du sujet au monde ou à l'objet est intensifiée et la fracture de la perception entre le sujet et l'objet est annulée. Nous l'avons vu dans l'exemple de la madeleine le sujet appelé dans ce cas esthésique (puisque il tend à la conjonction totale avec l'objet qui est le passé) se confond avec l'objet qui est son espace intérieur, son être : « *En me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi.* »⁴ Cette fusion totale transporte le narrateur dans une euphorie qui finit par lui procurer la matière des autres synesthésies.

1.1. L'odeur et le goût

Il est vrai que la madeleine a pu faire revivre le temps et l'espace ainsi que l'être de Combray, mais le narrateur se demandait quelle était son utilité et il a dû remettre à plus tard de chercher sa signification « *Quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux,* »⁵

Quel est le but de cette mémoire, de ce souvenir involontaire ? Proust a-t-il voulu se borner à mettre en évidence le rôle de la mémoire involontaire où avait-il une autre théorie, une autre réflexion à dégager de tout cela ? Ainsi face à l'échec de la réduction de la perception au seul sens visuel, Proust a voulu également mettre en évidence la participation des autres sens dans le processus de l'esthésie et de la création esthétique. Ainsi le rôle de la mémoire visuelle a toujours été présent dans les textes littéraires, et chez les peintres aussi. « *De la mémoire auditive, les écrivains ont donné de multiples témoignages tel Chateaubriand évoquant la grive du parc*

³ Du côté de chez Swann, p. 46.

⁴ *Ibidem.*, p. 44.

⁵ *Idem.*

Monboissier. »⁶Nous pouvons évoquer aussi le parfum chez Baudelaire dans *La chevelure*,

Cependant les autres sens restent rares dans la littérature. Proust étant l'exemple parfait pour l'étude de la mémoire des cinq sens comme l'a appelée Tadié.⁷

Il est vrai face à l'échec de la mémoire visuelle dans l'exemple de la madeleine Proust pose l'importance d'une autre mémoire qui sollicite d'autres sens. Nous avons vu que Combray était ressuscité par le goût de la madeleine. Le souvenir visuel s'est endormi mais non l'odeur, ni la saveur. Grâce à elles, le décor et les personnages, le temps et l'espace de Combray, « *l'en-soi de Combray* » « reprennent forme et solidité. »

*Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.*⁸

« *Le goût et l'olfaction sont des supports très fiables des sentiments qui accompagnent leur perception.* »⁹Du point de vue physiologique et anatomique l'odeur et le goût sont les seuls sens qui sont connectés directement à l'hippocampe¹⁰, le centre de la mémoire à long terme du cerveau. Leur marque est indélébile. Tous nos autres sens (vue, toucher et audition) sont d'abord traités par le thalamus, la source du langage et la porte d'entrée de la conscience. Il en résulte que ces sens sont beaucoup moins efficaces à évoquer notre passé.

Comme nous l'avons vu, le souvenir proustien diffère du souvenir bergsonien dans le sens où, chez Proust, le passé ressuscite grâce aux sens mais également draine avec lui, l'odeur, les couleurs et les senteurs du passé. En allumant le feu dans la chambre du narrateur, (le premier depuis l'été) Françoise y jette quelques brindilles dont

⁶ Tadié, J. Y., Tadié, M., *Op.Cit.*, p. 181.

⁷ *Idem.*

⁸ *Du côté de chez Swann*, p. 47.

⁹ Tadié, J. Y., Tadié, M., *Op.Cit.*, p. 187.

¹⁰ Qui est une structure du cerveau. Il appartient notamment au système limbique et joue un rôle central dans la mémoire et la navigation spatiale.

l'odeur oubliée depuis l'été, représentait et évoquait ainsi les temps de Combray ou Doncières.

« L'odeur dans l'air glacé des brindilles de bois, c'était comme un morceau du passé, qui s'avavançait dans ma chambre. »¹¹L'odeur évoque le passé, et refait l'enfant et l'adolescent qu'il était. Le passé s'avavançait car il n'arrive pas souvent à atteindre la surface et se montrer sous un grand jour. Ainsi les odeurs persistent le mieux, et offre une fusion totale entre le moment actuel et le moment passé, entre un sujet présent-ici et un objet présent-ailleurs. Les souvenirs qui restent ainsi sont pour le narrateur les souvenirs synesthésiques c'est-à-dire qui offre une correspondance entre deux sensations.

1.2. Le toucher

Nous l'avons vu plus haut le toucher vient chez le sujet proustien, se substituer au regard. D'ailleurs le narrateur pensait qu'enfin comme il ne pouvait savoir le goût des joues roses d'Albertine au moment de Balbec, il pense à l'approcher par un baiser :

Ayant fait sortir de son cadre lointain le visage fleuri que j'avais choisi entre tous, je l'aurai amené dans ce plan nouveau, où j'aurai enfin de lui la connaissance par les lèvres. » 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.¹²

Bien que les lèvres soient un mode tactile car elles touchent et dans le même mouvement, font appel à un autre sens, celui du goût, elles demeurent faibles et le narrateur regrette que l'homme ne soit pas doté d'un autre sens ou d'un autre organe pour savourer le baiser d'une femme.

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

¹¹La Prisonnière, p.20.

¹²Le côté de Guermantes, p. 353.

*heurter à la clôture de la joue impénétrable et désirée. D'ailleurs à ce moment-là, au contact même de la chair, les lèvres, même dans l'hypothèse où elles deviendraient plus expertes et mieux douées, ne pourraient sans doute pas goûter davantage la saveur que la nature les empêche actuellement de saisir, car, dans cette zone désolée où elles ne peuvent trouver leur nourriture, elles sont seules, le regard, puis l'odorat les ont abandonnées depuis longtemps.*¹³

Le toucher ou le contact tactile devient une autre manière de connaître les êtres et les choses. Au toucher labial¹⁴, se joint en général le goût et l'odeur. Mais dans le cas d'un plaisir charnel, embrasser Albertine, c'était se *heurter à la clôture de la joue impénétrable et désirée*. Quelque fois le narrateur éteignait la lampe et Albertine venait à tâtons le trouver, et «*Quelquefois j'éteignais la lumière avant qu'elle entrât. C'était dans l'obscurité, à peine guidée par la lumière d'un tison, qu'elle se couchait à mon côté. Mes mains, mes joues seules la reconnaissaient sans que mes yeux la vissent.*» Ainsi le toucher remplace les yeux, comme ces aveugles qui reconnaissent tout au toucher, «*l'aveugle-né n'a de mémoire que des sensations prises par le toucher*»¹⁵ Nous nous rappelons également comment Charlus, les nuits où Paris était plongé dans l'obscurité, marchait en tâtonnant comme un aveugle.

1.3. L'ouïe et la perception

La perception pose la présence d'un monde. Elle devient alors connaissance de quelque chose qui est inévitablement et fondamentalement présente. «*D'autre part, nous avons ainsi en décrivant l'expérience la plus minimale d'une chose spatiale, compris le sens d'« être dans l'espace »*»¹⁶

La perception serait alors une entrée dans le monde physique par le moyen des sens. Cela ne concerne pas seulement la vue mais aussi comme nous venons de le voir tous les cinq sens traditionnels.

¹³ *Le côté de Guermantes*, p. 353

¹⁴ Qu'on se rappelle dans le stade labial que l'apprentissage chez l'enfant chez Piaget, passe par le toucher, qui passe par le goût.

¹⁵ Tadié, J. Y., Tadié, M., *Op.Cit.*, p. 184.

¹⁶ Huneman, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, Paris, 1997, p.5.

L'analyse qui suit montre dans un premier temps, dans le sillage d'Husserl et de Merleau-Ponty, que notre perception du monde est incomplète et que la fusion du sujet et de l'objet ne peut être réalisée parfaitement. L'objet ne se donne que par esquisse. Comme parfois il arrive chez Proust qu'un sens seul n'arrive pas à une connaissance du monde, raison pour laquelle, le narrateur lui supplée souvent un autre sens.

Certes les pages proustiennes sont traversées par une activité visuelle dominante, cependant il arrive que certains sens complètent la vue, et inversement certains passages montrent au contraire que la vue est la fenêtre de l'âme, comme elle est la maîtresse perceptive. « *La perception et la vision sont des interrogations: Elles n'ouvrent pas sur en soi mais délivre déjà un sens et dans ce cas elles sont déjà une pensée seulement dans son surgissement à l'état brut ou sauvage. Le sens n'y apparaît que comme l'épaisseur même du monde et la pensée n'y vit que comme sollicitation ou appel* »¹⁷. Dans la quête du sens du monde, le sujet invoque la pensée et la question du sensible est entièrement confondue comme l'indique le titre de l'œuvre de Merleau-Ponty avec celle du visible. Or, quelle signification aurait le monde sans le sens visuel ? Le monde proustien est principalement et essentiellement visuel, « *on ne fera pas un monde avec des parfums et des sons,* »¹⁸ disait Merleau-Ponty pour qui la vue constitue un moyen privilégié pour accéder au monde. Il l'indique également dans *l'œil et l'esprit*¹⁹, « *lequel visuel me donne et me donne seul la présence de ce qui n'est pas moi, de ce qui est simplement pleinement.* »²⁰

Pour l'ouïe, l'objet n'accède pas à cette extériorité, à cette autonomie spatiale de moi. Le toucher passe par un contact, une coprésence du moi en lui et de lui en moi, il est éprouvé aux bouts des doigts plutôt qu'à mon extérieur. Comme j'entends le son dans l'oreille, plutôt que je le situe dans l'espace. Proust dans l'idée de l'enchevêtrement des sens, va encore plus loin que Merleau-Ponty en affirmant que le son est inhérent subordonné à la vue.

¹⁷ Barbara, *De l'être au phénomène*, Op. Cit., p.168.

¹⁸ Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Op. Cit., p. 115.

¹⁹ Merleau-Ponty, M., *L'œil et l'esprit*, Op.Cit., p. 49.

²⁰ *Ibidem*, p.84.

1.3.1. L'ouïe trompée

Dans la chambre de Saint-Loup, le narrateur entend le bruit de tic tac, mais il y a dans cette illusion un jeu. Il lui semblait que le bruit oscillait entre la gauche et la droite. Le bruit se déplaçait parfois derrière lui. Sa perception auditive ne donnait pas le sens de l'orientation spatiale du bruit, la localisation effective n'était pas encore arrêtée. La montre lui semblait être cachée, ce qui donnait au bruit comme un droit de se mouvoir et de se déplacer et d'émettre de plusieurs postes.

Une fois la montre découverte, le bruit cessa pour le narrateur de se déplacer et finit par prendre la place *d'où il continuait de venir*. Le narrateur croyait que le bruit a cessé de bouger lorsqu'il a découvert sa cachette. Un peu plus loin et dans cette même optique le narrateur en parlant de l'oreille que nous bouchons pour faire cesser un bruit il assimile l'ouïe à la vue:

Que l'on retire pour un instant au malade les cotons superposés à son tympan, et soudain la lumière, le plein soleil du son se montre de nouveau, aveuglant, renaît dans l'univers ; à toute vitesse rentre le peuple des bruits exilés ; on assiste, comme si elles étaient psalmodiées par des anges musiciens, à la résurrection des voix. Les rues vides sont remplies pour un instant par les ailes rapides et successives des tramways chanteurs. Dans la chambre elle-même, le malade vient de créer, non pas, comme Prométhée, le feu, mais le bruit du feu.²¹

Ainsi l'ouïe est tributaire de la vision. C'est comme si nous entendons également par les yeux. Pour le narrateur il *vit* le bruit de la montre sur la table et *c'est ainsi que je finis par l'entendre sur la table*.

Alors j'entendis le tic tac en un lieu fixe d'où il ne bougea plus. Je croyais l'entendre à cet endroit-là ; je ne l'y entendais pas, je l'y voyais, les sons n'ont pas de lieu.²²

Rejoignant de ce fait la pensée de Merleau-Ponty qui résume toute la perception d'abord à la vision et au regard. Nous avons vu que pour le narrateur le son ne

²¹Le Côté de Guermantes, p. 69.

²²Ibidem, p. 68.

provient pas de l'objet lui-même, mais plutôt de sa vision de l'objet. Le son ne s'est stabilisé dans son oreille qu'une fois la montre découverte. Le son est enfin vu et non arrêté par l'oreille, c'était l'œil qui l'a conduit dans l'oreille. Cette activité perceptive des organes place tout à fait la vue au dessus de l'ouïe. Pour lui les sons n'ont pas de lieu. Le bruit ne vient pas de quelque part c'est lorsque nous prenons connaissance de sa place qu'il commence à émettre de cette place- là.

Le son est ainsi inhérent à l'espace et donc aussi à la vue « *je m'arrêtais pour les voir, je regardais du côté où j'avais entendu le bruit, puis croyant qu'ils seraient très proches, il constate ce qu'il appelle une erreur acoustique. Parce qu'il est toujours difficile de situer un son, dont la place ne nous est pas connue. Je me suis trompé, distance et direction.* Il faut comme une direction pour le son. Un itinéraire pour le son puis le vent certainement empêchait la saisie parfaite du bruit.

*Elles n'ouvrent pas sur en soi mais délivre déjà un sens et dans ce cas elles sont déjà une pensée seulement et dans ce cas elles sont déjà une pensée seulement dans son surgissement à l'état brut ou sauvage.*²³

Dans la même optique perceptive sur le son et l'ouïe le narrateur procède tout comme pour la vision où il a eu recours à des appareils optiques kaléidoscope, lanterne, lunettes, lorgnon, il use également de cet appareil qui était à ses commencements au début du XXème siècle: le téléphone.

Le téléphone est un instrument d'écoute mais nous allons constater qu'il est aussi lié au regard voir. Ainsi dans cet exemple où le narrateur resté à Doncières chez Saint-Loup use de ce moyen en vogue pour donner de ses nouvelles à sa grand-mère restée à Paris.

puis je parlai, et après quelques instants de silence, tout d'un coup j'entendis cette voix que je croyais à tort connaître si bien, car jusque-là, chaque fois que ma grand-mère avait causé avec moi, ce qu'elle me disait, je l'avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place ; mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois. Et parce que cette voix m'apparaissait changée dans ses

²³ Barbara, *De l'être au phénomène*, Op.Cit., p.168.

*proportions dès l'instant qu'elle était un tout, et m'arrivait ainsi seule et sans l'accompagnement des traits de la figure, je découvris combien cette voix était douce.*²⁴

Dans cet exemple, nous voyons combien il est difficile au narrateur de séparer la voix du regard, le son du voir. D'abord il entend le bruit de la distance qui est ainsi lié à l'espace alors qu'il ne s'agit que d'un appareil qui ne représente aucune valeur spatiale. Puis il avoue n'avoir jamais entendu la voix de sa grand-mère car sa voix a toujours été étouffée par son visage. Dans les moments d'angoisse du narrateur par le passé, il ne s'est jamais intéressé à la voix de la grand-mère. Quand elle se trouvait en sa présence sa voix « *il l'avait toujours suivie, sur la partition de son visage.* » Cette partition musicale et les notes que nous y lisons se trouvent sur son visage confortant cette spatialisation de l'ouïe et à quel point elle est tributaire de la vue chez le narrateur et comment les deux sens s'enchevêtrent.

La conversation téléphonique échoue car le narrateur n'arrivait pas à bien l'entendre en raison de la distance qui les séparait. Nous savons du reste que le téléphone sert justement à abréger les distances et c'est parce que les êtres sont loin que nous utilisons ce moyen de communication. Mais pour le narrateur il ne l'entendait pas car elle était loin et surtout elle n'était pas devant lui, il ne la voyait pas pour l'entendre. Autrement dit il ne l'entend pas avec les oreilles mais aussi avec les yeux. En dernier « *la voix de la grand-mère arrivait dans l'appareil seule dépouillée des traits de sa figure.* »²⁵

Le narrateur souligne par ailleurs l'importance du téléphone et comment il a changé la perception de la réalité²⁶ et que les dames du téléphone souriaient tout en sachant que leur sourire ne serait pas vu.²⁷ La circulation de cette invention commence à modifier et former avec civilité particulière des formules de politesse, exclusivement liées au son et à l'écoute, « *comme cela m'a fait grand plaisir d'entendre ta voix* » au lieu de vous voir. L'usage de cet appareil met l'accent ou plutôt isole l'être de son

²⁴ *Le Côté de Guermantes* p.127.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Il vient même à se demander pourquoi les peintres ne se sont pas intéressés aux scènes relatives au téléphone. Puis au début de cette invention, des femmes étaient chargées de passer les lignes entre les correspondants tout en restant souriantes.

²⁷ *La prisonnière*, p.95.

physique le résumant à une simple voix. C'est ainsi que commence pour le narrateur cet émerveillement, cette redécouverte des voix, dénuées du corps des personnes qu'il entendit par téléphone.

Ainsi le senti ou l'objet perçu se distingue difficilement de l'épreuve que le sentant fait à chaque fois de lui-même. Ils sont certainement liés, mais le corps qui perçoit dans ce cas ne parvient pas à faire abstraction de soi au profit d'une extériorité pure. Donc d'une vraie autonomie. Sa présence dépend du sentant. Et il est impliqué dans le même mouvement; mais pour la vision, il y a plus de monde, car le senti est scindé du sentir comme reposant en lui-même; la vision s'ignore elle-même autant qu'expérience sensible. Elle s'oublie dans son mouvement naturel vers l'objet à percevoir. Il est vrai que pour toucher quelque chose j'ai besoin de m'avancer et de mettre le doigt donc une partie de moi ou tout simplement mon corps entre en contact physique et spatial avec l'objet, mais c'est mon corps qui perçoit sa nature. L'objet est dans ma main. Il en va de même pour le bruit. J'ai besoin de m'approcher, de tendre l'oreille à la source du son. Il est vrai qu'il émet de quelque part ou de quelque chose, mais je dois prêter l'oreille pour lui donner sens. La vision par contre éclaire une présence latente qui attendait qu'un regard vienne la tirer de la nuit. L'objet était là effectivement, son être consiste à reposer en lui-même, il est là déjà et mon regard se pose mais ne rentre pas en contact physique avec lui,²⁸ embrasser du regard se demande Merleau-Ponty, est il vraiment un toucher? Pourrait-on vraiment toucher du regard?

Il faut se demander ce qu'est ce talisman de la couleur, cette vertu singulière du visible qui fait que tenu à bout du regard, il est pourtant bien plus qu'un corrélatif de la vision, c'est lui qui me l'impose comme une suite de son existence souveraine.²⁹

C'est à raison que le narrateur dira en parlant du personnage réaliste en littérature que : « *L'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil*

²⁸ Merleau Ponty, *Le Visible et invisible*, Op.Cit. p. 196.

²⁹ *Ibidem*, p.197.

de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel. »³⁰ Autrement dit l'image qui s'assimile ici à la vue est, pour le narrateur, la plus importante dans la représentation et la compréhension du monde. Pour lui les sons n'ont pas de lieu, le bruit ne vient pas de quelque part, c'est lorsque nous voyons sa place qu'il commence à émettre de cette place- là.

Le son est ainsi inhérent à l'espace et donc aussi à la vue je m'arrêtais pour les voir, je regardais du côté où j'avais entendu le bruit puis croyant qu'ils seraient très proches, il constate ce qu'il appelle une erreur acoustique. Parce qu'il est toujours difficile de situer un son, dont la place ne nous est pas connue. Je me suis trompé, distance et direction. Il faut comme une direction pour le son. Un itinéraire pour le son, puis le vent certainement empêchait la saisie parfaite du bruit.

Au son s'oppose l'absence de son ou le silence. Le silence fait-il sens ? A-t-il aussi un sens dans la perception du narrateur ? Il est pour lui une force qui détruit. Dans l'exemple de l'amoureux le silence le rendait fou. Il est plus cruel que les prisons. Le silence de Saint-Loup est prison lui-même, une clôture immatérielle, emmuré pour toujours peut être, impénétrable, ce vide de parole, de communication est inhabité. Personne ne peut le traverser. Pour le narrateur y a t-il plus terrible éclairage que le silence ? il ne nous montre pas l'absence, la trahison. Le silence s'apparente pour lui à un désert qui ne peut être rompu que par l'oasis de la lettre ou de la parole.

*Ainsi le silence le rendait fou en effet, par la jalousie et par le remords. D'ailleurs, plus cruel que celui des prisons, ce silence-là est prison lui-même. Une clôture immatérielle, sans doute, mais impénétrable, cette tranche interposée d'atmosphère vide... Est-il un plus terrible éclairage que le silence, qui ne nous montre pas une absente, mais mille.*³¹

En parlant des autres moments esthétiques qui forment l'essentiel du Temps perdu, le narrateur utilise la même syntaxe figurative. Ainsi il s'agit toujours de cinq épisodes les arbres, la vue, les pavés et la serviette qui relèvent du toucher, la madeleine qui relève du gout, puis la conduite d'eau qui relève de l'ouïe.

³⁰Du côté de chez Swann, p.84.

³¹Le Côté de Guermantes, p.115.

2. Esthésie et perception

Il est à rappeler que l'esthésie diffère de la synesthésie dans le sens où la dernière, selon des études neurologiques récentes est un phénomène non commun qui affecte la perception de certains sujets. Il est un ensemble de correspondances sensorielles identifiées à partir de la vision, du goût ou de tout autre sens. La vision synesthésique reconnaît l'espace perceptif à partir duquel découle, de façon inconsciente par le perceuteur, une expérience enregistrée en mémoire qui agit automatiquement. Or, c'est à partir de sensations visuelles que nous entrons dans d'autres sensations. La synesthésie représente la perception simultanée entre des images mentales liées où se mêlent à une évocation sensitive, la correspondance avec un autre sens ou à des sens différents. C'est ainsi que certaines personnes dites synesthètes avouent voir des couleurs en évoquant les jours de semaine, ou de voir des couleurs en écoutant des musiques ou même de mêler certaines notes musicales à sensations tactiles. Ce qui pourrait expliquer les phénomènes des correspondances sensorielles identifiées à partir de la vision, du goût ou de tout autre sens ainsi que les réminiscences du narrateur. Ceci pourrait expliquer *le tintement ovale* de la sonnette, pourquoi dans *Le Temps retrouvé*, la saveur de la madeleine est synthétisée par la sonate de Vinteuil.

*Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser.*³²

Comme dans l'épisode de la madeleine, le narrateur est assailli, envahi et nous parlons même d'un rapport de force entre ses sensations, ses réminiscences et sa propre volonté flegmatique qui lui conseille à chaque fois de s'adonner à la routine, « *cette lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre importante, m'a conseillé de laisser cela... et de boire mon thé en pensant simplement à mes ennuis*

³²Le Temps retrouvé, p. 175.

d'aujourd'hui... qui se laissent remâcher sans peine. »³³ Mais cette fois-ci, le narrateur tente de démystifier la sensation de bonheur qui l'envahit et se promet de chercher l'origine de cette esthésie. Notons qu'il s'agit du même schéma de quête. Du même parcours qu'entreprend cette sensation pour le forcer à percer son secret. Il est sans défense, sans volonté face à cette force intérieure qui le sollicite :

*Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires, et même de la réalité de la littérature, se trouvaient levés comme par enchantement. Cette fois je me promettais bien de ne pas me résigner à ignorer pourquoi, sans que j'eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l'heure, avaient perdu toute importance, comme je l'avais fait le jour où j'avais goûté d'une madeleine trempée dans une infusion. La félicité que je venais d'éprouver était bien, en effet, la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes.*³⁴

C'est à ce moment que la mémoire ou le souvenir involontaire lui redonne le passé dans sa quintessence et dans sa valeur eidétique, comme nous l'avons analysé dans l'épisode de la madeleine. Ce rapport de force que traduit l'expression, par enchantement, montre la supériorité de l'esthésie qui est déclenché par le toucher, par enchantement, comme dans les contes de fée où un coup de baguette magique ajourne les malheurs, abolit les temps et les espaces. En effet en butant sur les pavés inégaux de la cour des Guermantes, le souvenir a sollicité son sens tactile. Bien que ce ne soit pas tout à fait un toucher par les doigts, mais c'est le corps qui a buté et a perdu son équilibre.

Dans cette première esthésie que nous avons définie comme la capacité à percevoir une sensation, et où le sujet perçoit et rentre en possession, en conjonction, en fusion avec un souvenir, elle devient un mode sensible qui traduit la conjonction du sujet et de l'objet où les dimensions spatiale et temporelle interviennent. Le sujet est arrêté, devant la félicité que lui ont procurée les dalles mal équarries.

Dans ce rapport de force les impressions sensorielles se sont imposées à lui car elles semblent renfermer autre chose de plus que leur paraître. Pour Ouellet « *l'esthésie fait*

³³ *Du côté de chez Swann*, p.46.

³⁴ *Le Temps retrouvé*, p.175

naître l'espoir d'une vie vraie, d'une fusion totale du sujet et de l'objet. »³⁵ Le bonheur inconnu qu'elle avait éveillé en lui, que peut être tout n'est pas encore joué. Car il ya deux plans qui se superposent : l'impression donnée est un bonheur dont le sens n'est pas dans le pavé en question dans le paraître du pavé, mais de ce qui est caché, véhiculé par ces pavés dans son être, ce qui ressemble à ce pavé qui n'est pas différent des autres pavés. (Comme la madeleine qui n'est pas réduite à un banal gâteau.) D'abord ces pavés en pierre pareils à tous les autres : « *Un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissantes lumières tournoyaient près de moi* »

Puis au lieu de s'arrêter là, le narrateur qui jusque-là était comme objet, un peu des jets qui subit l'action de ces images, il était incapable de retrouver l'origine de ces impressions qui l'assaillirent tout d'un coup. Comme pour la madeleine, la même félicité, la même extase de tous les sens, paralysait ses membres et ôtait toute volonté puis sorti de torpeur, il se met en quête de voir ce qu'elle lui rappelait, pour y parvenir le narrateur commence à reprendre à répéter le même geste, à poser un pied sur un pavé et l'autre pied sur l'autre, espérant que la répétition de ce geste arriverait à résoudre l'énigme, mais chaque fois qu'il refaisait, il lui restait inutile. (Comme pour la madeleine, nous nous rappelons comment il prenait à chaque fois une nouvelle bouchée pour retrouver la même sensation et tenter de percer son mystère) Puis il comprit que peut-être il fallait transposer ce geste hors du temps et hors de l'espace, à essayer de le replacer ailleurs que dans cette cour des Guermantes, mais à chaque fois les images floues, de bleu, sensation de fraîcheur frôlait sa conscience est comme si elle lui demandait d'elle-même, de les saisir au passage et de tenter de résoudre l'énigme de bonheur qu'elle semblait lui offrir malgré lui :

et, dans mon désir de les saisir, sans oser plus bouger que quand je goûtais la saveur de la madeleine en tâchant de faire parvenir jusqu'à moi ce qu'elle me rappelait, je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé le plus bas. Chaque fois que je refaisais, rien que matériellement, ce même pas, il me restait inutile; mais si je réussissais, oubliant la matinée Guermantes, à retrouver ce que j'avais senti en posant ainsi mes pieds, de nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit : « Saisis-moi au passage »

³⁵ Ouellet, P. *Op. Cit.*, p 165.

tu en as la force et tâche à résoudre l'énigme du bonheur que je te propose. »³⁶

Tout au long de cette rencontre entre le présent et le passé qui s'impose, à une volonté inhibée par la force du rappel, par la force des sensations, de ses moments esthétiques où la fusion est totale entre l'être du passé et son être au présent, le narrateur devient, à ce moment, un simple spectateur de ce qui s'opérait en lui.

Il semble que le don qu'il a inconsciemment maintes fois sollicité a fini par s'imposer d'une manière où ni la volonté, ni la lâcheté, ni aucune autre force ne pouvaient en venir à bout, ni l'altérer, ni l'abandonner.

Ainsi la volonté à elle seule ne peut résumer un don, et un don dépouillé de volonté ne peut se manifester par enchantement. Mais remarquons que dans cet épisode ce n'est pas d'un point de vue psychologique qu'il aborde le passé, mais ce sont les sens et par les sens qu'est rentré le passé et que s'est manifesté le génie³⁷. Puis vient cette phrase qui se répète dans toutes les esthésies :

Et presque tout de suite, je le reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les

avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. De même le goût de la petite madeleine m'avait rappelé Combray. Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles, à l'un et à l'autre moment, donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente ?³⁸

«*et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise.* » Maintenant les pavés ont traversé les lieux pour se substituer à ceux du baptistère de Saint- Marc qui avait deux dalles inégales. Mais avec les deux dalles se sont jointes à eux, toutes les autres sensations de fraîcheurs de la journée, le ciel bleu. Le narrateur reprend encore cette

³⁶ Le Temps retrouvé, p. 175.

³⁷ *Ibidem*, p.174.

³⁸ *Ibidem.*, p. 176.

croissance celte, que ces souvenirs sont restés à attendre qu'un pur hasard – un brusque hasard les ait impérieusement fait sortir de la cave du passé.

Les esthésies ou dirions-nous, les synesthésies ne sont pas terminées pour le narrateur puisque en entrant dans l'hôtel des Guermantes, on lui demande de passer dans une petite bibliothèque en attendant la fin du morceau musical qui était en train de se jouer. Le narrateur reçoit encore ce qu'il appelle « *un second avertissement qui vint renforcer celui « que m'avait donné les deux pavés inégaux et qui sont des appels, des exhortations à persévérer* »³⁹ dans sa tâche qui consiste à chercher l'origine de sa joie, à tenter de comprendre le fonctionnement de cette soudaine réminiscence.

Un domestique, en effet, venait, dans ses efforts infructueux pour ne pas faire de bruit, de cogner une cuiller contre une assiette. Le même genre de félicité que m'avaient donné les dalles inégales m'envahit ; les sensations étaient de grande chaleur encore, mais toutes différentes, mêlées d'une odeur de fumée apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forestier ; et je reconnus que ce qui me paraissait si agréable était la même rangée d'arbres que j'avais trouvée ennuyeuse à observer et à décrire, et devant laquelle, débouchant la canette de bière que j'avais dans le wagon, je venais de croire un instant, dans une sorte d'étourdissement, que je me trouvais, tant le bruit identique de la cuiller contre l'assiette m'avait donné, avant que j'eusse eu le temps de me ressaisir, l'illusion du bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue de train pendant que nous étions arrêtés devant ce petit bois⁴⁰

Ainsi cet engouffrement des sensations de grande chaleur, mêlée d'odeur de fumée, puis d'une fraîche odeur de forêt, une odeur fraîche, les mêmes arbres qu'il n'arrivait pas à peindre depuis son retour dans le train qui le ramenait à Paris, de son incapacité à donner à certaines rangées d'arbres, toute leur beauté et leur particularité. Ainsi le bruit de la cuillère était celui qu'un employé de chemin de fer avait essayé, avec un marteau, d'arranger à une roue du train, La fraîcheur était celle du petit bois où s'est arrêté le train, mêlé à une bière fraîche qu'il avait débouchée en attendant que le train démarre.

³⁹ *Le Temps retrouvé*, p. 177.

⁴⁰ *Idem*.

Dans cette même journée qui semble bénie par le ciel puisqu'elle lui rendit foi dans les lettres, un maître d'hôtel vint lui donner quelques gâteaux et une orangeade et encore au moment de s'essuyer avec la serviette, comme ce génie qui apparaissait à Aladin dans les contes de *mille et une nuit* :

mais aussitôt, comme le personnage des Mille et une Nuits qui, sans le savoir, accomplit précisément le rite qui fait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux ; mais il était pur et salin, il se gonfla en mamelles bleuâtres ; l'impression fut si forte que le moment que je vivais me sembla être le moment actuel, [...], je croyais que le domestique venait d'ouvrir la fenêtre sur la plage et que tout m'invitait à descendre me promener le long de la digue à marée haute ; la serviette que j'avais prise pour m'essuyer la bouche avait précisément le genre de raideur et d'empesé de celle avec laquelle j'avais eu tant de peine à me sécher devant la fenêtre, le premier jour de mon arrivée à Balbec, et maintenant, devant cette bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, elle déployait, réparti dans ses plis et dans ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon. Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles, dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse.⁴¹

De même que pour ces sensations synesthésiques, le souvenir entraînait non seulement les goûts, les sens, mais aussi les couleurs, une apothéose de sens, un chatoiement général de toutes les sensations où se confondent dans un effort sublime, des couleurs, des lumières, des sens, des airs, des saveurs et des goûts. La serviette avait en fait ressuscité Balbec, l'azur de la mer et du ciel, le maître d'hôtel en lui offrit la serviette, lui avait ouvert comme dans le grand Hôtel de Balbec, la baie pour aller se promener sur la digue, la serviette du présent avait la même raideur que celle de Balbec, elle était empesée. La serviette de Balbec remplie à l'époque de chagrin, celui d'être arrivé dans ce lieu en compagnie de sa grand-mère, cette journée dans le passé assez sombre, se déployait maintenant dans le présent en tableau sur un fond vert et bleu tout en couleur, et qui est dépouillé de tout ce qui a rendu cette journée d'arrivée si triste et qui maintenant l'emplissait de joie et d'allégresse.

⁴¹ *Le Temps retrouvé*, p. 175

Nous remarquons que nous avons les mêmes schémas de réminiscence. D'abord un objet, une odeur banale, mais cause ou entraîne une félicité, puis il tente de comprendre l'origine et le lien entre cet objet et le bonheur qu'il lui offre à chaque fois, ainsi vient contre son gré, ou du moins comme s'il est engourdi par cette brusque sensation de bonheur céleste, le souvenir lui apparaît, puis toute les sensations de la journée qui se joignait ainsi à l'objet du passé.

Le mécanisme complexe des réminiscences et des esthésies est un mécanisme associatif⁴² : d'une part il y a une ressemblance entre une sensation présente et une sensation passée ; et d'autre part, contiguïté de la sensation passée avec ce que le narrateur a vécu alors et qui ressuscite sous l'effet de la sensation présente : la saveur de la madeleine était semblable à celle de tante Léonie, les dalles mal équarries étaient semblables à celles de Saint Marc, la serviette des Guermantes était semblable à celle de Balbec.

Les sens s'enchevêtrent ainsi dans la tasse du thé, ce n'est pas le goût de la madeleine qui s'y associe mais plutôt des images de Combray que ce goût ressuscite, la vue des arbres et des clochers suscite l'odeur de géranium. La tasse de thé suscite des sensations de lumière et non des goûts de gâteaux, parlant ainsi au lieu de rumeurs bruyantes mais de rumeurs claires, et de bruyantes couleurs que la musique pouvait seule envoyer du monde où le musicien composait, la musique permettait la fusion des sens, le mariage hétéroclite des sens confortant la thèse synesthésique de l'œuvre proustienne.

Conscient de l'utilité de ses souvenirs, il entreprend de chercher leur origine et surtout de tirer une loi de ses réminiscences dont il vient d'être *l'heureuse victime*. « *Aussi je m'efforçais de tâcher de voir clair le plus vite possible dans la nature des plaisirs identiques que je venais, par trois fois en quelques minutes, de ressentir, et ensuite de dégager l'enseignement que je devais en tirer* »⁴³

⁴²Ici le mot association n'est pas pris au sens psychologique.

⁴³*Le Temps retrouvé*, p. 176.

Ainsi avec toutes ces réflexions sur les souvenirs oubliés, enfouis, germait cette idée de l'œuvre d'art qui serait basée sur les souvenirs rendus à la mémoire par ces sens, et qui serait d'une autre matière que celle de raconter les souvenirs de matinée au bord de la mer, ou de peindre les soirs de Rivebelle, dans une matière fade et monotone, il entrevoit une nouvelle voie inspirée des réminiscences, des résurrections du passé par les sens et la mémoire involontaire, où il s'adresserait aux arbres leur déclamant leur insignifiance.⁴⁴

En cherchant à comprendre la félicité de ces instants, il comprit ce qu'il éprouvait à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné toutes ces impressions (celle de la cuillère, de la serviette, les dalles) où le passé empiète sur le présent où l'être qui vivait dans le passé, qui goûtait, qui se séchait et entendait, traversait le temps et venait goûter ou plutôt faire goûter à l'autre qu'il est devenu par delà le temps. Cet être peut jouir de l'essence des choses c'est-à-dire en dehors du temps, cet être n'est pas prisonnier d'un temps, *« l'être ne vivait que de l'essence des choses, et ne pourrait la saisir dans le présent où l'imagination n'entrant pas en jeu, les sens étaient incapable de la lui fournir »*⁴⁵

Le narrateur sentait que le plaisir qu'offrait ces instants fugitifs, ce temps éternel, était le seul qui fut fécond et véritable.⁴⁶

Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation – bruit de la fourchette et du marteau, même inégalité de pavés – à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence et, grâce à ce subterfuge, avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais : un peu de temps à l'état pur⁴⁷.

⁴⁴ « Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus. ..Si jamais j'ai pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie desséchée qui s'ouvre, les hommes pourraient-ils m'inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais. » *Le Temps retrouvé*, p.161.

⁴⁵ *Le Temps retrouvé*, p. 178

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibidem.* p.179.

« *Un peu de temps à l'état pur.* » C'est-à-dire non pas une simple sensation ou une simple ressemblance entre le présent et le passé, entre un présent qui est actuel, et un passé qui a été présent, « *mais au-delà, l'être en soi du passé plus profond que tout passé qui a été, que tout présent qui fut. Un peu de temps à l'état pur* » c'est-à-dire *l'essence du temps localisée.* »⁴⁸

Ainsi la tâche du narrateur se transforme en cette volonté de fixer ces courts moments échappés du passé. Mais comment les fixer ? Sans doute ce qu'il désirait c'était non pas de retrouver ces lieux du passé, car leur beauté ne se trouvait pas dans leur première apparition comme à Balbec, longtemps attendu, espéré, imaginé, puis déçu, déprécié, il avait ainsi expérimenté l'impossibilité d'atteindre dans la réalité ce qui était au fond de lui, de se conjoindre au passé, de saisir l'ipséité des choses, il prit conscience que pour chercher ce qui est derrière Saint Marc, Balbec, le temps perdu n'était pas en eux précisément, mais ailleurs, « *car il s'agissait pour moi de savoir enfin s'il était vraiment possible d'atteindre cette ipséité, jusque là impossible et irréalisable.* »⁴⁹

Ce qu'il recherche, c'est de se nourrir de l'essence des choses,

*En elles seulement il trouve sa subsistance, ses délices. Il languit dans l'observation du présent où les sens ne peuvent la lui apporter, dans la considération d'un passé que l'intelligence lui dessèche, dans l'attente d'un avenir que la volonté construit avec des fragments du présent et du passé auxquels elle retire encore de leur réalité, ne conservant d'eux que ce qui convient à la fin utilitaire, étroitement humaine, qu'elle leur assigne.*⁵⁰

Puis il entrevoit le moyen de fixer toutes ses sensations, de fixer ce temps « *il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ?* »⁵¹ Il faut faire sortir de la pénombre ce que

⁴⁸ Deleuze, G., *Proust et les signes*, Op.Cit., p.76.

⁴⁹ *Le Temps retrouvé*, p.183.

⁵⁰ *Ibidem.* p. 179.

⁵¹ *Ibidem.*, p.185

j'avais senti, et le convertir en un équivalent intellectuel et spirituel, « *le seul moyen paraissait être une œuvre d'art.* »⁵²

L'œuvre d'art apparaît comme le seul moyen de rendre compte, de peindre, de faire voir le monde, ne dit-on pas que la littérature fait voir le monde ?

3. L'art et la littérature

L'écriture proustienne a été plusieurs fois représentée comme l'écriture de la réclusion, l'écriture de la maladie. L'écriture d'une œuvre qui a fini par submerger la vie de son propre auteur. On a souvent dit que la vie de Proust a fini par déteindre sur son œuvre malgré sa vision anti biographique. Certains pensent aussi que sa vie a fini par se mêler à son œuvre, si bien que la vie est devenue l'œuvre et l'œuvre a fini par devenir sa vie. Toutes ses visions sont justes et légitimes. La vocation artistique occupe le centre de l'œuvre, nous savons également que la recherche est souvent vue comme l'histoire d'une vocation. La vocation artistique occupe le centre de l'œuvre, et ne paraît pas autrement que comme l'histoire d'un jeune qui voulait être écrivain.

*Marcel Proust lui-même écrit un de ses biographes, a passé la moitié de sa vie à attendre qu'écluse dans son esprit la forme d'un livre, puis il est mort de l'écrire. C'est cette interrogation constante sur la signification de l'art qui se trouve à la source d'une esthétique qui ne cesse de varier et de se nuancer au gré des augmentations, des rajouts qu'a subi l'œuvre depuis son dessein initial.*⁵³

C'est pour cela que l'écriture de la Recherche ne se termine qu'au moment où le héros découvre le sujet du livre à venir et à écrire. Il en pose dès lors les lois générales de la création artistique en général et celle de la littérature en particulier.

Loin de reprendre tout ce qui a été écrit sur l'écriture, le style et la vocation de l'auteur, notre recherche aboutit enfin à notre problématique du départ, celle de l'union assez étroite, chez Proust, entre les sens et le sens de la vie qu'il viendra sceller dans une œuvre d'art. Tel est notre but initial, quel lien se tisse entre une écriture

⁵² *Le Temps retrouvé*, p. 185.

⁵³ Fraisse, L., *L'esthétique de Marcel Proust*, Op.Cit., p. 6.

souvent commentée et l'expérience sensorielle qui apparaît en filigrane dans toute *la Recherche* ?

Tout commence pour le narrateur à Combray. La germination de la vocation est amorcée dans les souvenirs de la voiture *Du côté de chez Swann*, où il découvrit les deux clochers de Martinsville et qui l'ont élevé à l'éther de la création artistique.

Bientôt, leurs lignes(des clochers) et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose. À ce moment et comme nous étions déjà loin de Martinville, en tournant la tête je les aperçus de nouveau, tout noirs cette fois, car le soleil était déjà couché. Par moments les tournants du chemin me les dérobaient, puis ils se montrèrent une dernière fois et enfin je ne les vis plus.⁵⁴

L'ivresse s'est vite transformée en ligne et en mot dans la tête du petit garçon et :

Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements.⁵⁵

Puis suit le passage qu'il a composé sur les deux clochers. La description de ces deux clochers préfigure déjà la disposition littéraire du jeune narrateur. En effet la sensation l'avait envahi mais cette fois-là il résolut de coucher ses idées sur du papier et de les reprendre. Et s'il ne l'avait pas fait, ils seraient allés (les deux clochers) rejoindre tant d'arbres, de toits, de parfums, de sons, qu'il n'a pas su écrire et mettre sur du papier :

⁵⁴ *Du côté de chez Swann*, p. 178.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 188.

« à cause de ce plaisir obscur qu'ils m'avaient procuré et que je n'ai jamais pu approfondir. »⁵⁶

Seulement plus tard, il déplore à plusieurs reprises « son manque de disposition pour les lettres. » son manque de disposition, sa paresse comme il le dit souvent, les soirées mondaines, l'amour d'Albertine, tout ceci étaient pour lui de véritables obstacles à son épanouissement artistique. Or il n'en est rien de tout cela. Il a fallu attendre la fin du *Temps retrouvé* et plus particulièrement il a fallu attendre la résurrection du passé, la découverte et le jaillissement sensoriel du passé pour que le don jaillisse à son tour.

A plusieurs reprises dans le texte, il relie les sens à l'écriture. Les impressions ne servent qu'à conforter un esprit et une âme qui cherche désespérément une expression pour rendre compte d'une impression. En effet dans la voiture qui ramenait M. de Charlus vers l'hôtel, il avait ressenti un ennui mortel. Le narrateur commence à rechercher une impression intérieure qui lui procurerait plaisir et joie, celle des créateurs, des peintres et des artistes tandis que l'autre extérieur procure dégoût et ennui car causé par la facticité des mondantés, des soirées ainsi que la morosité des lieux sociaux.

La deuxième voiture, celle de Balbec, laissait poindre une impression intérieure, celle où il tentait de démêler le plaisir causé par une allée d'arbres. La troisième celle partagée avec M. de Charlus est celle de l'ennui. Il distingue dans ces trois voitures, trois réceptions qui ne sont plus liées au regard et aux yeux, mais plutôt aux yeux de l'esprit comme le dit Merleau-Ponty.

La vision de l'extérieur qui vient des autres, ce bonheur extérieur, le narrateur le faisait glisser dans le stéréoscope⁵⁷ intérieur à travers lequel, dès qu'il cesse d'être lui-même, il veut aussitôt taire l'homme qui est en lui et le remplacer par l'impression laissée par les autres et s'accaparant de ce bonheur, l'intériorisant derrière les verres grossissants des jugements faux des autres.

⁵⁶ *Du côté de chez Swann*, p. 178.

⁵⁷ Le stéréoscope permet de donner la sensation complète du relief et de la perspective en employant deux images, d'un même objet prise de deux points de vue différents éloignés l'un de l'autre de la distance des deux yeux.

Je venais de les glisser dans le stéréoscope intérieur à travers lequel, dès que nous ne sommes plus nous-même, dès que, doués d'une âme mondaine, nous ne voulons plus recevoir notre vie que des autres, nous donnons du relief à ce qu'ils ont dit, à ce qu'ils ont fait. Comme un homme ivre plein de tendres dispositions pour le garçon de café qui l'a servi, je m'émerveillais de mon bonheur, non ressenti par moi, il est vrai[...]Derrière les verres grossissants, même ceux des jugements de Mme de Guermantes qui m'avaient paru bêtes[...] prenaient une vie, une profondeur extraordinaires.⁵⁸

Il est vrai que cette exaltation tombe vite mais il y avait beaucoup de sens et de signification, celle de chercher désespérément une idée et une opinion. En fait dès le début du texte proustien, le narrateur est en apprentissage, l'apprentissage de l'écriture comme métier d'abord. Mais vite la déception le gagne. En allant chercher un sujet intéressant pour le livre à venir, le narrateur tombe dans la facticité des soirées qui lui paraissent, insipides et dépourvues de vie. Seulement nous nous rendons compte qu'en dépit de la morosité de ces soirées, «*derrière les verres grossissants des jugements* » des autres aussi bêtes soient-ils, «*prenait une vie, une profondeur extraordinaire* », celle qu'il connaîtra à la fin du *Temps retrouvé*.

Lors des soirées comme celles de Combray ou même es après-midi dans le cabinet de son oncle Adolphe, dans *Du côté de chez Swann*, qu'il passait à lire ou encore les soirées de Rivebelle, tout ceci montre que l'écriture envahit l'œuvre

entre cette année, d'ailleurs incertaine, de Combray, et les soirs à Rivebelle revus tout à l'heure au-dessus des rideaux, quelles différences ! J'éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire. Si cela fût advenu ce soir-là, cette voiture eût mérité de demeurer plus mémorable pour moi que celle du docteur Percepied sur le siège de laquelle j'avais composé cette petite description – précisément retrouvée il y avait peu de temps, arrangée, et vainement envoyée au Figaro – des cloches de Martinville.⁵⁹

⁵⁸ *Le côté de Guermantes*, p.532.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 385.

Ce qu'il souligne, c'est le rôle indispensable de la solitude dans le travail de l'écriture. La réclusion lui paraît alors comme la seule alternative qui lui aurait permis de fructifier ses impressions, constituer une œuvre pour enfin voir son génie récompensé. En tentant de se rappeler de Combray, de la baie, du couché du soleil, aux tuiles en ardoise de la région, et tentant de tirer un texte comme celui des clochers de Martinville, Saint –Loup qui négociait interrompit le flux de sa pensée et de ses souvenirs, confortant le lien étroit que le narrateur établit entre l'écriture, la solitude et la réclusion qui étaient propices à l'écriture et à la création. Comme il renonçait aussi au mariage car il renoncerait à lui-même et s'occuperait d'un autre être, ce qui le contraindrait à renoncer à sa vocation qui exige solitude et travail.

A ce moment du récit, c'est-à-dire au temps où il cherchait sa vocation, ou il cherchait un sujet pour son œuvre, il lui semblait que le génie venait sous plusieurs formes de déesses qui rendraient visite précipitamment à quelques âmes en peine de talent, mortes et solitaires. Il lui semblait que les hommes en société ne les aperçoivent jamais, et ainsi son amitié et tout ce que cela suppose, l'empêchent désormais de rencontrer ses déesses.

Les début du récit proustien nous présentent le jeune narrateur à la recherche de sa vocation. Mais ce début est caractérisé par l'échec. Echec de pouvoir transcrire, la sensation d'une odeur, la vue d'un soleil sur une pierre, un toit, un reflet de soleil, et de traduire la sensation en mots, ce qui constitue le rôle de tout génie. Cet échec se traduit aussi par la paresse qui l'envahissait quand il s'agit de s'efforcer à trouver l'origine de ces sensations. « *Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre* »⁶⁰

Nous nous rappelons comment dans le texte de la madeleine, il remettait à plus tard de chercher la cause de ses sensations. « *Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre importante, m'a conseillé de laisser cela, de boire*

⁶⁰Du côté de chez Swann, p. 176.

mon thé en pensant simplement à mes ennuis d'aujourd'hui, à mes désirs de demain qui se laissent remâcher sans peine »⁶¹

L'agonie de ses sensations s'accroît lorsque ses parents l'appelaient et le délivrent du supplice de vouloir écrire « *par bonheur mes parents m'appelaient* » dira-t-il dans *Du côté de chez Swann*, écrire était un supplice car le don n'a pas encore jailli.

A maintes reprises, il se promettait d'aller continuer sa méditation à la maison, pour les transcrire et tenter de percer le secret de ce qui enveloppait d'une forme ou d'un parfum, les choses et les objets.

Les regrets que j'en éprouvais, tandis que je restais seul à rêver un peu à l'écart, me faisaient tant souffrir, que pour ne plus les ressentir, de lui-même par une sorte d'inhibition devant la douleur, mon esprit s'arrêtait entièrement de penser aux vers, aux romans, à un avenir poétique sur lequel mon manque de talent m'interdisait de compter. Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils m'invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir. Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur.⁶²

Certes l'impossibilité d'arriver à écrire dans sa jeunesse est soulignée à plusieurs étapes du récit, mais ceci démontre également sa volonté pour arriver à découvrir le monde et de vouloir à tout prix transcrire le monde en signes. Son but était de traquer ce que les choses cachent en leur essence et ne pas s'arrêter au seuil des sensations. De percevoir ce qui se cachait au-delà de la perception apparente des choses. « *parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils m'invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir* »⁶³

En définitive, la description et l'écriture dans les deux clochers de Martinville, sont soumises à la même loi proustienne, celle qui consiste à transcrire d'abord une sensation. Telle est à notre avis, le sens de la vocation artistique du narrateur. Aussi

⁶¹ *Du côté de chez Swann*, p. 46.

⁶² *Ibidem.*, p. 176.

⁶³ *Idem.*

l'échec de la création est dû à l'échec de trouver la quintessence des choses et des êtres. C'est pour cela que l'écriture ne devient possible que lorsque la somme du passé a été ressuscitée par la magie de la mémoire involontaire.

3.1. L'écriture

Tout le projet de la recherche aboutit en fait aux lois de l'écriture. La grand-mère a initié le narrateur à la lecture, Swann l'a initié à la peinture et à la littérature. La grande découverte des *jeunes filles en fleurs* était surtout celle du grand peintre Elstir. *Du côté de chez Swann*, présente la personne et l'œuvre du grand écrivain Bergotte. Mais que ce soit de la peinture, de la littérature ou encore de la musique avec la figure du musicien Vinteuil, *la Recherche* est l'œuvre de l'œuvre. C'est à travers l'histoire, les entretiens que le narrateur a eus avec ses esthètes ou ce qu'on lui a appris d'eux que se forge sa vision sur l'œuvre d'art.

Ainsi avant de rencontrer Bergotte, le narrateur le prenait pour l'homme le plus intelligent qui soit, mais sa rencontre se situe dans la lignée du *Contre Sainte-Beuve*. Chaque esthète lui permet d'énoncer une loi. Bien que réfractaire à toute œuvre littéraire qui contienne une théorie,⁶⁴ le narrateur ne fait qu'énoncer des lois. En effet la personne de Bergotte est complètement en contradiction avec le talent et le génie de l'écrivain. Cette théorie qui a bouleversé la critique positiviste de la fin du XIX^{ème} siècle, se trouve vérifiée par le personnage agaçant dans la vie quotidienne de Bergotte.

De même ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie, si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété.⁶⁵

⁶⁴ « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. » *Le Temps retrouvé*, p.189.

⁶⁵ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 545.

Ce qui prouve que l'écrivain n'est pas l'homme qui vit. Il est certes un des excellents écrivains de son temps, mais dans la vie, il était « *un homme bruyant au physique et aux manières très inconvenables* ». La théorie ou la vision de Proust par rapport aux deux moi, se vérifie aussi par la famille de l'écrivain. On peut naître dans une famille de génie, mais ce ne fera pas de toute la famille des écrivains ou des génies. Bergotte avait la même éducation que ses frères et sœur et avait la même manière de parler, la même voix, la même recherche de mots amusants, mais cela n'a pas fait de la famille, une famille d'écrivains mais seulement d'un seul écrivain. Le narrateur présente également un Bergotte qui voit son génie dépérir, s'affaiblir. « *Seulement bien des années plus tard, quand il n'eut plus de talent[...]* »⁶⁶ A la fin, il a dû se consoler en disant que « *c'est utile pour lui, une certaine sévérité de goût, le désir de ne jamais écrire que des choses dont il peut se dire satisfait.* »⁶⁷

Le génie ne consistait plus dans le milieu fréquenté, ni dans la famille ou encore dans le caractère mais dans la capacité qu'a l'homme de transmettre une réalité aux autres. Le narrateur place l'art au sommet de la vie intellectuelle et intérieure. L'art offre) l'être le moyen privilégié de se réaliser pleinement et de se comprendre lui-même. Nous l'avons vu pour la mémoire, en tentant de se remémorer le passé, le narrateur aboutit à la résurrection de soi, à la recherche de son propre être. Plus qu'une quête d'un temps, les réminiscences ont permis de retrouver l'être qu'il était en ce *temps là*. Le narrateur oppose ainsi un monde sensible à la création d'une œuvre d'art qui ne saurait en être que l'expression.

En effet comme nous l'avons vu, l'habitude finit par nous voiler la réalité et le monde que nous cessons de percevoir, mais bien que la réalité soit la seule représentation de chacun « *la réalité est ma seule représentation* », disait Schopenhauer. « *La réalité extérieure que nous croyons préformée devant nous est bien fabriquée par nos sens puisque un regard suffit à fixer un bruit, et l'habitude à faire disparaître de notre vue les objets* »⁶⁸ et les tableaux. La désorientation de nos habitudes nous fait découvrir une réalité autre que celle que nous connaissons et que nous percevons, « *cette part*

⁶⁶ A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 546.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 547.

⁶⁸ Fraisse, L., *L'esthétique de Marcel Proust, Op.Cit.* p. 32.

*méconnue de la réalité , l'artiste a pour mission de l'explorer. »*⁶⁹ tel sera le premier objectif du narrateur dans *Le Temps retrouvé*, : « *il me fallait rendre aux moindres signes qui m'entouraient[...] leur sens que l'habitude leur avait fait perdre pour moi. »*⁷⁰

Le travail de l'artiste consiste à rendre compte de nos perceptions et de notre vision subjective de la réalité. « *La littérature a pour objectif de découvrir la réalité en énonçant des choses contraires aux choses usuelles. »*, écrira Proust dans une de ses correspondances. Délivré de l'habitude qui l'aveuglait, le regard de l'artiste et de l'écrivain découvre la réalité et nous fait découvrir une réalité tout autre ou plutôt la seule véritable réalité.

*mais cette découverte que l'art pouvait nous faire faire n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et de ce qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons... et que nous prenons, au bout de peu de temps, pour la réalité même.*⁷¹

cette réalité enfin découverte sous l'apparence des choses et en rejoignant l'idée merleau-pontienne, Proust va vers l'essence des choses. Le but de l'art consiste à accéder à l'essence des choses « *cette contemplation de l'essence des choses.*»⁷² l'artiste est celui en qui cette essence se révèle.

Le temps retrouvé, qui est l'apothéose de la création et de la vision proustienne sur l'art récapitule et clôt à la fois la découverte sensorielle du monde. Son séjour à la maison de santé qui a duré quelques années nous montre un narrateur préoccupé par son manque de prédisposition pour les lettres. Persuadé de son incapacité à mener un travail littéraire, à entamer un ouvrage, persuadé de ne posséder aucun talent littéraire, il décide de « vivre », c'est-à-dire de vivre dans le monde, de fréquenter l'aristocratie, de s'adonner aux plaisirs de la vie. En effet les fêtes ont longtemps été

⁶⁹Fraisse, L., *L'esthétique de Marcel Proust, Op.Cit.* p. 32.

⁷⁰*Le Temps retrouvé*, p. 190.

⁷¹*Ibidem.*, p. 186.

⁷²*Ibidem.*,p.189

pour lui une occasion de chercher un sujet, mais également lui montrent à chaque fois son échec de transcrire ce qu'il voit ou ressent. Longtemps le narrateur évitait les somptueux faits, insipides préférant se cloîtrer à la maison pour enfin pouvoir écrire, sauf que sa paresse, sa lâcheté à entreprendre un travail, comme il le dit, l'avait toujours empêché.

Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur est déçu par la lecture d'un journal des Goncourt. Laisser de côté les objections, la lassitude dans laquelle l'a laissé la lecture d'un volume des Goncourt⁷³, qui a échoué à lui représenter la réalité, « *le journal a péniblement illustré pour lui.* » La médiocrité de ce volume lui a redonné l'espoir et lui a donné la conviction qu'il pouvait voir et écouter. Seulement sa capacité à voir n'était pas stable, son personnage intérieur apparaissait et disparaissait, ce qui ne lui laissait pas l'occasion d'écrire et de représenter ce monde qu'il regardait et écoutait et qui n'émerge que lorsqu'il découvre une essence, une eidétique générale commune à plusieurs choses qui faisait sa joie. L'esthète, pour le narrateur recherchait l'union dans les choses de la vie, des réalités, des objets et des êtres liés par la même essence universelle.

L'esthète regardait et écoutait alors dans la profondeur des choses. Si bien que son observation ne pouvait profiter, car les réalités, les objets fuyaient, enfin leur essence fuit, et en fait pour le narrateur, ceci devient l'obstacle à sa quête de la valeur quintessentielle des objets et des réalités, ainsi que des êtres. Et au final, ceci montre l'incapacité du sujet à rentrer et à demeurer dans le substratum des choses qui l'empêchent ainsi d'écrire.

Son échec, il l'analyse aussi dans ces passages du *Temps retrouvé* où « le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui. »⁷⁴ Il déplore son incapacité à voir chez les êtres autre chose que ce que d'autres voient, lorsqu'il tentait de trouver et de figurer un ensemble de lois psychologiques. Le narrateur déplore également son incapacité à s'intéresser à quelqu'un ou à quelque chose, spontanément de sa propre initiative, sans que cela

⁷³ Allusion aux frères Goncourt.

⁷⁴ *Le Temps retrouvé*, p. 24.

n'ait été mentionné dans un livre ou suggéré par quelqu'un. Son incapacité à trouver du « *premier coup ce qui est beau et particulier.* »⁷⁵ « Au lieu de prendre les êtres pour des figurants, ils étaient au contraire des figures. »⁷⁶

Face à tous ces échecs, le narrateur entrevoit une autre voie : ce n'est qu'à la fin qu'il prend conscience, que devenir écrivain n'est pas un travail assidu, ce qui empêche ce projet d'aboutir ce n'est pas la paresse, ni le manque de volonté mais aussi le manque de disposition pour les lettres, le génie de l'écrivain ne réside pas dans les heures qu'il passe au travail, mais dans ce talent qui s'éveille au fond de chaque être qui lui permet, au-delà de sa personne, au-delà de sa brillance sociale ou de sa médiocrité sociale, de dire, d'écrire, de composer, de figurer une parole, une musique, une peinture d'un seul jet, en une minute qui s'étend éternellement.

Dire, écrire sur la même réalité certes, mais que d'autres regards n'ont pas vue ou que d'autres oreilles n'ont pas entendue, et pouvoir ainsi rendre compte de la même réalité mais autrement. L'écrivain peut de ce fait être rapproché également du géomètre qui dépouillait les choses de leur qualités sensibles, ne voit ainsi que leur substratum linéaire, ce qui l'intéressait alors ce n'est pas ce que nous voyons, écoutons, mais la manière dont on s'y prend pour rendre compte de cet univers qui se déploie sous nos yeux. Il ne s'agit pas de trouver en quelque sorte l'originalité d'un style, non pas le sujet original, inédit, mais le discours sur l'objet qui fait la différence entre un homme ordinaire qui perçoit pourtant le même objet, mais qui en rend compte d'une telle banalité déconcertante et un homme de génie, un écrivain, qui voit au-delà de ce qui se voit. de voir ce qui « *était situé à mi- profondeur, au-delà de l'apparence même dans une zone un peu plus en retrait* »⁷⁷

Cependant, je m'avisai au bout d'un moment et après avoir pensé à ces résurrections de la mémoire que, d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray, du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois, mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose, comme si nos plis

⁷⁵ *Le Temps retrouvé*, p.25.

⁷⁶ idem.

⁷⁷ *Ibidem.*, p.24.

*belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire.*⁷⁸

Le narrateur se retrouve contraint d'écouter et d'interpréter le sens de ses signes qui sont venus vers lui. En cherchant une vocation, un but et une utilité à sa vie, il est entraîné malgré lui dans un tourbillon de sensations, qui l'obligent à les saisir au passage et qui le forçait à les traduire. Nous l'avons déjà vu dans les esthésies, les sensations tournoyantes sont à l'origine de la création artistiques chez le narrateur. Plus qu'une interprétation le déchiffrement lui paraît

*difficile, mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit.*⁷⁹

Le narrateur est donc comme un objet dépourvu de volonté face à la sollicitation de ses impressions. Il fallait tâcher de les interpréter :

*En somme, dans ce cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse d'impressions comme celles que m'avait données la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel.*⁸⁰

Qu'est-ce que la perception du monde, si cela ne doit pas être converti en un équivalent spirituel, c'est-à-dire en une création artistique? Voilà toute la problématique et le but de l'écriture proustienne. Ainsi le narrateur arrive à la fin des résurrections esthésiques « à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art. Que nous ne la faisons pas à notre gré mais que préexistant à

⁷⁸ *Le Temps retrouvé*, p. 184.

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 185.

⁸⁰ *Idem.*

nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée,... la découvrir. »⁸¹ Le narrateur poursuit plus loin que « *la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature.* »⁸² et la littérature ne saurait être une œuvre où se disputent des théories sociales ou politiques mais elle est le reflet d'une vision eidétique du monde, une vision intérieure hautement subjective.

3.2. L'écriture et la souffrance

Dans un espace réduit se débat une pensée étroite. Ainsi de la clôture spatiale naît un sentiment de claustration chez le sujet malade qui l'a conduit à séquestrer tous ceux qu'il aime. De la grand-mère contrainte de le veiller, de ne pas sortir de peur que le narrateur ait besoin de quelque chose à la mère qu'il sollicite obsessionnellement quand elle a des invités, puis à Albertine qui devient une véritable prisonnière, il semble que la thématique de l'enfermement se déploie dans plusieurs passages de *la Recherche*. « *l'auteur s'approprie toutes les situations et tous les espaces délimités. En sachant bien que le sens prend forme dans les cercles fermés* »⁸³ L'enfermement caractérise le corps malade. Le narrateur est souvent sujet à des crises d'étouffement, « *cette maladie devient sa sensation et son centre de réflexion, s'enfermant dans la contemplation et le vécu de ses souffrances.* »⁸⁴ En effet bien que Proust ait maintes fois insisté sur le caractère purement fictif de son œuvre, le lecteur de *la Recherche* ne peut s'empêcher de penser à la claustration de l'auteur lui-même.

*Si le corps est la prison de l'âme, c'est alors l'être tout entier que la maladie emmure en le tenant à l'écart du reste du monde. Au risque de trahir la pensée de Proust (et de faire du « Contre-Proust » qui distingue l'homme de l'œuvre... on ne peut s'empêcher de rapprocher la claustration finale du narrateur et celle de Proust.*⁸⁵

La souffrance se déploie ainsi en deux éléments, l'impossibilité d'écrire et la maladie. Elles sont souvent liées chez le narrateur : il ne peut pas écrire car il est malade, et il ne peut pas écrire car il n'est pas seul. En effet la vie en société s'oppose au recueillement

⁸¹ *Le Temps retrouvé*, p.187.

⁸² *Ibidem*. p.202.

⁸³ Kristeva, J. *Proust et le monde sensible*, Op. Cit., p 172.

⁸⁴ Thanh-Vân Ton-That, *Lecture d'une œuvre, à la recherche du temps perdu, Proust et l'écriture prisonnière*, Editions du temps, Paris, 2000, p.59.

⁸⁵ *Idem*.

intérieure qu'exige toute œuvre d'art. Le temps de l'écriture est celui du renoncement à la vie. Certes la vie de l'auteur ne saurait être selon la vision proustienne de l'écriture, assimilée à celle du narrateur, mais le récit biographique établi après la mort de Proust par sa gouvernante laisse voir une vie ascétique de l'auteur. Se nourrissant de croissants et de café, Proust ne sortait rarement que la nuit pour recueillir des détails pour son œuvre. Il vivait la nuit et dormait le jour. Cloîtré chez lui entouré de ses cahiers, Céleste Albaret,⁸⁶ fait mention de liège au mur pour se protéger des bruits de l'extérieur. Il consacre tout son temps à l'œuvre qui le dévore de l'intérieur. « *En effet la vie et l'œuvre de Proust semblent hantées par l'angoisse de la claustration, la maladie et l'insomnie... la lumière solaire, le bruit, certains aliments l'indisposaient et lui imposèrent ses phobies, sa claustration, ses dures condition de travail...* »⁸⁷

Aussi force est de constater que ce penchant à la réclusion assez présente chez le narrateur, lui semble être la seule alternative pour le travail. « *Les années heureuses sont les années perdues,* » déclare le narrateur dans *Le Temps retrouvé*. La souffrance caractérise l'écriture car il faut une souffrance pour travailler, l'idée de la souffrance préalable s'associe à l'idée du travail, « *on a parfois même peur de chaque nouvelle œuvre en pensant aux douleurs qu'il faudra supporter d'abord pour l'imaginer.* » La souffrance est comme le feu qui purifie l'or et le dépouille de tout ce qui l'empêche de briller.

Certes le narrateur est présenté comme un asthmatique mais nous avons peu de description de journées où il est en proie à une crise. Nous savons qu'il a été envoyé à Balbec pour se soigner, que sa grand-mère lui donnait à contre cœur de la bière qu'on lui a dit bénéfique pour ses étouffements, mais nous ne le voyons pas alité longtemps. Le narrateur se contente souvent de phrases laconiques et brèves sur la maladie : « être enragé, être malade, et ne pas retourner voir tous les gens *que j'avais méconnus,* » dit t-il dans *Le Temps retrouvé*. Puis la maladie se manifeste par ses deux

⁸⁶ Albaret, C., *Monsieur Proust, J'ai lu*, Paris, 1973.

⁸⁷ Thanh-Vân Ton-That, *Op.Cit.* p. 60.

séjours qu'il effectue à la fin du récit dans une maison de santé où il est interné pour plusieurs années.⁸⁸

Tout se passe comme si la maladie servait de prétexte et exacerbait une tendance profonde. La maladie entraîne une métamorphose du corps et de son rapport au monde, comme si elle désincarnait l'être, le réduisait à une pure matière en souffrance. C'est ainsi que l'écriture peut être vue comme une immortalité pour le corps malade car l'œuvre d'art résiste au temps et n'est pas enfermée par lui.

⁸⁸*Ces années qu'il a passées à se soigner et qui s'interfèrent alors entre le séjour à Tansonville et Paris qu'il retrouve en pleine guerre. Le séjour dans la maison de santé est écourté par la guerre, car la maison manquait de personnel médical (certainement à cause de la guerre). Le séjour alors était interrompu par une visite médical à Paris en 1914, puis il rejoint encore la maison sitôt la visite terminée.*

CONCLUSION

Au terme de ce cette recherche, notre lecture du texte proustien nous a permis de dégager certaines structures fondamentales de la sensorialité proustienne et du monde que le narrateur nous a figuré et qu'il nous a donné à voir. Ces conclusions sont le résultat d'une lecture, certes fondée sur des critiques antérieures, mais néanmoins renouvelées à travers un regard d'une recherche voyant le monde au prisme d'une culture autre que celle de l'auteur.

Partant des études narratologiques, il a été constaté à travers l'examen des manifestations du *Je* du discours, se trouvant à la première phrase dans *Du côté de chez Swann*, une série de difficultés témoignant ainsi d'une écriture novatrice et problématique pour la *fin-début de siècle* mais qui sera plus tard une écriture à même de poser les jalons du Nouveau Roman. La dissolution de la conscience du Narrateur telle qu'elle se retrouve chez les nouveaux romanciers ou chez James Joyce apparaissait déjà clairement dans les théories psychologiques de Bergson et de Williams James, ainsi que dans les romans de Henry James. Cette dissolution, cette nébuleuse qu'est devenue le *Je* a constitué un point de réflexion pour nous, et qui nous a permis de nous démarquer de cette vision réductrice du « je » confiné dans son statut de simple narrateur, transmetteur d'une histoire. Ainsi, nous avons pu déblayer et circonscrire notre *sujet perceptif* du champs épistémologique large légué à cette notion de sujet qui le présente selon les théories comme narrateur, observateur, instance narratrice, héros, personnage, ce qui a placé notre analyse au carrefour de plusieurs disciplines à l'égard desquelles nous avons pu prendre position chemin faisant.

En effet, le narrateur (en l'absence de tout prénom donné par Proust à son sujet) se positionne comme le seul observateur qui nous permet de voir le monde. Il est le seul point de vue par lequel nous entrons en contact avec les êtres et les choses. Le narrateur-observateur nous a permis de voir un monde par l'intermédiaire de sa vision et de sa seule perception. Il ne se présente plus comme simple porte-parole d'une histoire mais se place, de par son corps, comme seule instance discursive qui nous figure un monde. Le corps est, de fait, un intermédiaire entre le monde et le sujet. Et

c'est à partir de la reconnaissance du corps ou de soi, que le sujet commence à découvrir son entourage et à s'intéresser au monde.

Le texte qui, loin d'être un simple art ou simple savoir, est métissé d'affects, de connaissances croisées avec des sensations et des esthésies. Le texte littéraire multiplie les interactions entre le sens et les sens. Nous l'avons vu, *le sens passe par les sens*, affirmait-on. Qu'il s'agisse des sens comme la vue, l'ouïe ou la motricité, la mémoire, l'imagination et tout autre affect, la sensorialité se transmet par les mots et ces derniers ne peuvent avoir de consistance existentielle en dehors du langage qui les rend possibles et leur confère vie et existence.

En partant de l'hypothèse d'une correspondance égale ou équitable dans la manifestation des sens dans l'œuvre proustienne, nous sommes parvenue à montrer que le regard se place à la tête des autres sens. Nous avons constaté que plus qu'une dominance du sens visuel chez Proust pour qui les yeux ne sont pas seulement « *un disque qui réfléchit matériellement le monde* »¹, le regard devient le « *réceptacle des autres sens* »² et dépasserait largement la simple activité visuelle, le simple et ordinaire regard-voir. Le regard proustien peut entendre. La grand-mère qui reportait toutes ses paroles et pensées dans son regard après être atteinte de mutisme en est un simple exemple, l'expression suivante le confirme largement : « *Pendant quelques jours, ma grand-mère fut sourde, elle se contentait alors de regarder les bruits, et d'écouter avec les yeux.* ». Le regard redonne également toute son identité à Albertine. Lorsque ses paupières se sont fermées, elle cesse d'être elle-même présentant simultanément plusieurs Albertine.

Nous l'avons constaté, plus qu'un organe de perception, le regard devient également un espace, pour exprimer l'attachement de deux êtres. Les yeux par lesquels passe la vie intérieure deviennent des espaces ambivalents où se jouent alternativement l'interdit et la chaleur d'un foyer accueillant. Espace interdit car il s'agit souvent chez Proust d'une union traquée et dissimulée qui rassemble deux êtres de même sexe. Il se

¹A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.152.

²*Ibid.*

transforme en espace de communication qui fonctionne comme une secte, une loge qui rassemble ses adeptes grâce à des codes secrets connus seulement d'eux.

En effet, pour le sujet observateur, c'est au travers du regard que les villes de Sodome et Gomorrhe, disparues à travers les temps et les lieux, tentent de reconstituer leur ville et de rassembler leur diaspora. Le regard enflammé devient alors irrémédiablement le moyen foudroyant qu'utilisent encore ces villes pour embraser leurs membres et pour réunir leurs adeptes.

Le regard du sujet proustien est un espace symbolique idéal où se construit une poésie intrinsèque à l'univers proustien et seulement à lui. Ainsi la connaissance du monde, la vision eidétique dont parle Husserl ne se réalise que par le regard. « *L'œil est l'organe du sens, il oriente de l'horizon vers le visage, puis vers la langue* ». ³

En somme, le regard est le membre vivant physique de la signification ; il est le substrat organique du sens. Le texte proustien suggère donc d'autres fonctions pour le regard ; il n'est plus réduit à sa fonction d'organe de la vue. Il est à la fois la fenêtre de l'âme, la porte de l'être. Il est l'espace où se disputent tous nos sentiments. L'œil ne s'arrête plus sur ce qu'il voit, le saisissant, le comprenant, « *perçant ainsi la croûte du perceptible* ». ⁴

La dichotomie phénoménologique de l'être et du paraître est bien pertinente chez le sujet proustien. Tout au long du texte nous sommes confrontés à deux niveaux de sens du monde qui résultent des fluctuations entre les deux catégories signifiantes *être* et *paraître*. Une perception extérieure du paraître des choses, des êtres et une perception, plus profonde, de l'essence des choses. Le narrateur est en relation avec l'apparaître du monde sensible qu'il revient explorer dans un autre espace et un autre temps. Force est de constater que l'appréhension qu'il se fait des choses et de la vie, se heurte à leur opacité, le poussant souvent à revenir sur les mêmes lieux à des époques différentes. Méséglise est d'abord vue à l'enfance puis redécouverte avec

³Ouellet, P., Op. Cit., p.289.

⁴*Ibidem*, p.290.

Gilberte. Charlus que le narrateur évoque au premier tome, lui paraît impénétrable et insondable mais il finit par le connaître pendant le guet de la cour de l'hôtel des Guermantes.

Aussi, pour accéder à l'être du paraître, le sujet proustien adopte la démarche d'Husserl qui consiste à fragmenter un personnage, à le présenter en esquisses pour l'atteindre. Comme pour Swann, le narrateur le révèle d'abord tel qu'il lui paraissait dans les premiers jours de Combray. Puis, dans la suite du récit, il nous révèle deux personnages du même Swann. Celui de Jockey club, ami des princesses et des princes, homme cultivé et fin esthète vu par la grand-mère du narrateur puis paradoxalement, il est pour la Grand-tante et pour le reste de la société parisienne, un homme qui a épousé une demi-mondaine.

Il en est de même du personnage de Saint-Loup. Les premières impressions s'estompèrent car l'air altier et fier du jeune neveu des Guermantes l'avait énervé au début des *Jeunes filles en fleurs*. Il lui *paraissait* si fier, si glacial dans sa salutation que le lecteur aurait vu un méchant et orgueilleux personnage. Mais sitôt approché à la fin du même volume, le narrateur rectifie sa vision. En effet, il était victime de sa propre perception, confortant l'idée que le paraître n'est pas l'être. Le personnage de Saint-Loup n'était plus ce qu'il apparaissait pour le sujet observateur. Le paraître est également assimilé à d'autres modes chez Proust tel le mensonge, la simulation ou même la feintise. Les personnages proustiens mentent pour fuir la jalousie, dissimulent ou simulent pour vivre leurs passions interdites.

Le chromatisme est largement dominé chez Proust par sa propension à mettre en saillance les couleurs dites claires, participant ainsi à une esthétique de la couleur propre dans la *Recherche*, inventée grâce aux « *couleurs pensées (qui) synthétise le style de l'artiste, son aptitude à voir les choses et à les traduire en art.* »⁵ La lumière est représentée par le soleil présent à toutes les figurations. C'est le soleil qui sépare ainsi le blanc et le noir, le jour et la nuit. Le noir se définit comme absence de luminosité.

⁵Vago, D., *Op. Cit.*, p.92.

Conséquemment, la couleur est d'abord lumière ou rayon lumineux coloré. En s'opposant au noir, symbole des ténèbres et du mal, le blanc est aussi dominant dans la *Recherche*. Il est à la fois symbole de luxe, de richesse et de chic. Les femmes, côtoyées par le narrateur, sont souvent vêtues de blanc. Le blanc se définit comme une concentration de lumière ou en terme pictural, saturation chromatique. Les femmes de *la Recherche* portent des toilettes légères, des ombrelles en dentelles blanches qui servent à cacher et protéger de la lumière tout en restant fortement lumineuses et blanches. Il résulte de cette recherche sur les couleurs, (qui loin d'épuiser toute la symbolique chromatique chez Proust,) que Proust opère souvent le même choix de couleur, ainsi nous soulignons la dominance des tons clairs, roses, blancs, transparents, mêlés à de véritables bains de lumières.

La perception nous donne accès au monde avant la connaissance. C'est dans et par la perception que « *nous revenons aux choses elles-mêmes sur lesquelles porte la réflexion, au monde d'avant la connaissance.* »⁶ Si la perception chez Proust est dominée par la vue, l'habitude, la jalousie, le mensonge apparaissent par contre comme des obstacles qui empêchent d'atteindre la saisie la plus complète du monde. Ces derniers se présentent comme des moments de rupture avec l'éccéité du monde et des êtres. En effet Proust évoque la fadeur et la morosité du temps qui se transforme en continuelle répétition aboutissant à l'habitude. L'amour naissait ainsi de l'habitude d'être avec quelqu'un. Mais, qu'est-ce que l'habitude sinon une répétition du temps ? Le temps passé à regarder la chambre, à côtoyer une personne, à écouter une musique ou un air, c'est cela l'Habitude, une répétition temporelle qui finit par abolir le temps lui-même, les espaces, les êtres et les choses. La réalité extérieure que nous croyons a priori préformée devant nous est bien plutôt fabriquée par nos sens, puisqu'un regard suffit à fixer un aspect du monde, et l'accoutumance à faire disparaître de notre vue les objets usuels. Si le temps morne, coulant éternellement, disjoint le sujet de son objet de perception, la jalousie fonctionne aussi comme une entrave perceptive, un actant de contrôle pour reprendre Fontanille.

⁶Ouellet, P., *Op. Cit.*, p. 3.

Le narrateur travaillera à partir de cet alliage entre la douleur de la jalousie et la séquestration de sa bien-aimée. Ainsi posée à priori comme œuvre de la pensée, sa jalousie pourra s'achever en œuvre de fiction. Le roman sera cette poursuite de la jalousie par d'autres moyens. Puis l'habitude se conjugue fortement avec le temps dans le récit proustien. L'habitude, conçue comme la répétition des mêmes actes, des mêmes moments, des mêmes espaces ou des mêmes regards (se posant sur le même objet), rend le monde perçu imperceptible. C'est ainsi que M^{me} de Cambremer, dans *Le Temps retrouvé*, ne s'aperçut plus, avec les années passées à côté de son mari, qu'il avait un anthrax, une tumeur sur le visage, elle finit par ne plus l'apercevoir.

La cessation momentanée de l'Habitude agissait pour une grande part dans la perception du monde. C'est d'ordinaire avec notre être réduit au minimum que nous vivons, la plupart de nos facultés restent endormies parce qu'elles se reposent sur l'habitude. Ainsi, le narrateur parvient à dire que l'habitude fait taire des musiques, aveugle les yeux devant des tableaux ou toute œuvre d'art. Dans *Du côté de chez Swann*, le narrateur demande à Françoise de lui cacher un de ses tableaux préférés de crainte que « *l'Habitude ne le dérobe à ses yeux* ».

La jalousie se présente également comme une expérience chez le sujet Proustien qui a montré les limites de la perception et sa propension à obstruer, à empêcher la saisie du monde que le narrateur nous figure. La jalousie obstrue la perception en lui opposant un écran d'opacité qui la lui dérobe constamment. Plongé dans les affres de la jalousie et de l'imagination, le narrateur entreprend de surveiller, d'espionner Albertine. Il finit par lui faire subir un enfermement qui serait une alternative pour échapper à l'enfer de la jalousie.

L'imagination se place, de ce fait, en contradiction avec les sens. Tandis que ces derniers nous mettent en *présence du monde*, l'imagination nous en prive de *l'être-là* des phénoménologues, de la présence effective du monde.

Tandis que l'amour précède souvent la jalousie, chez Proust, il en est autrement. La jalousie proustienne précède l'amour. Elle est née, nous l'avons vu, par le soupçon, amorcée par l'angoisse de l'imagination qui conduit le sujet à la persécution, montrant

enfin son attachement à la femme aimée. Nous avons vu que le narrateur n'était pas si attaché à Albertine. Dans sa jalousie, il constate que chaque jour Albertine était moins jolie, qu'il ne l'aimait pas, qu'elle lui causait plus de souffrance que d'amour, et arrive à penser que ce qui le rattachait à elle était sa jalousie, le désir qu'elle ne soit vue et approchée d'autres personnes.

Lorsqu'Albertine était à côté de lui, la lassitude s'est installée, l'habitude l'a amochée, l'a tuée, et dès qu'elle est partie, en rompant les rets de l'habitude, elle devient belle, désirable et attrayante. La jalousie de savoir qu'elle va rencontrer d'autres personnes, la rendait et la présentait à lui comme une femme qu'il faut reconquérir. Et ce n'était pas parce qu'elle lui manquait qu'il avait formé le dessein de la faire revenir, ce n'est pas par amour mais par pure jalousie. Celle de ne pas accepter qu'elle puisse rencontrer d'autres. L'amour ne vient qu'après coup et il n'est accru que par la jalousie. Le narrateur constate avec désolation que l'amour qu'il porte pour Albertine n'est alimenté que par sa jalousie, celle de pouvoir appartenir à un autre. Le narrateur vient à constater que son amour pour Albertine n'a d'existence que parce qu'il est jaloux. Ce qui place l'amour postérieurement à la naissance de la jalousie. De fait, pour lui, l'objet de l'amour est non pas l'être en lui-même, la fille, mais la tristesse qu'elle inspire, la jalousie qu'elle excite en lui. Ainsi, l'amour est formé, chez le sujet proustien par le désir, l'amour n'est entretenu plus tard que par l'anxiété douloureuse de la perte.

Contrairement à ce que l'on croit ordinairement et à tous les récits qui portent sur la jalousie, « *ce n'est donc pas, chez Proust, parce qu'on est amoureux qu'on est jaloux. C'est la jalousie qui nous rend amoureux.* »⁷ Elle fait désirer la présence d'une personne comme la fin d'une angoisse et comme une solution apaisante.

Après la mort d'Albertine, le narrateur continue à ressentir, à percevoir, à jouer l'inquisiteur. La simple observation suffit à prouver que la jalousie vit au présent tout ce qu'elle se représente. Elle s'est affranchit de tout rapport au temps. Elle n'est pas suscitée par les faits ou fondée sur une réalité, sinon elle serait soumise aux mêmes

⁷Grimaldi, N., *Op.Cit.*, p. 46.

déterminations temporelles que la réalité. La jalousie se développe par la spontanéité de l'imagination, aussi indépendamment de toute raison que de toute réalité. En imaginant ce qu'elle soupçonne, elle le vit ; en le vivant, elle le rend présent. « *Aussi comprend-on qu'en soupçonnant rétrospectivement de très anciennes trahisons, elle les vit avec autant de douleur et d'intensité que si elle les découvrait.* »⁸Le narrateur affirme dans le même ordre d'idées qu' « *il 'n y a pour la jalousie ni passé ni avenir, et ce qu'elle imagine est toujours le Présent.* »⁹Ainsi rien ne peut arrêter le tumulte de la jalousie et il a continué malgré la mort d'Albertine à vivre une jalousie posthume.

La mémoire pour sa part constitue une des notions longuement étudiées dans les recherches proustiennes. Nous avons pu constater qu'en cherchant un temps, un espace, le sujet narrateur ne fait que se chercher soi-même. Tout en étant foncièrement individuelle, privée, essentielle, la mémoire « *est un modèle de mienneté, de possession privée pour toutes les expériences vécues du sujet* », en convient Ricoeur¹⁰

C'est à la mémoire qu'est attaché le sens de l'orientation dans le passage du temps; orientation à double sens, du passé vers le futur et du futur vers le passé. C'est sur ces traits que se recueille l'expérience commune et le langage ordinaire que s'est constitué ce qu'on pourrait appeler le regard intérieur qui nous permet de comprendre l'essence et l'ontologie de l'être.

Notre problématique s'est articulée, tout au long de ce travail, sur la perception et la sensorialité. Notre hypothèse était que le sens du monde passe chez le narrateur par les cinq sens tel que la tradition les a légués. Jusque-là, nous avons évoqué le sens visuel car il a amplement dominé les autres sens. Néanmoins, nous savons que la *Recherche* s'articule aussi sur des moments synesthésiques qui ont fini par ressusciter le passé dans *le Temps retrouvé* qui constitue alors la cristallisation et l'achèvement de toute la pensée proustienne sur les sens et leur rapport avec la création esthétique. « *Les formes et le sens de la vie du sujet proustien émergent dans les grands moments esthétiques de l'œuvre de Proust, les minutes les meilleures sont : la*

⁸Grimaldi, N., Op.Cit., p. 120.

⁹*Albertine disparue*, p.490.

¹⁰Ricoeur P, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op.Cit. p.115.

madeleine, les clochers, la petite phrase de Vinteuil, les trois arbres, les pavés. »¹¹ Ce qui a permis lors de ces moments, la relation du sujet au monde qui s'est étendue et s'est intensifiée.

Or, ce phénomène relève de l'esthésie, définie comme la capacité à percevoir une sensation. Le sujet perçoit, entre en possession, en conjonction, en fusion avec un objet. Elle est un mode sensible qui traduit la conjonction du sujet et de l'objet où les dimensions spatiale et temporelle interviennent. Le sujet est arrêté, dans les moments de réminiscence, devant certaines impressions sensorielles qui s'imposent à lui car elles semblent renfermer autre chose de plus que leur paraître. Pour Ouellet, « *l'esthésie fait naître l'espoir d'une vie vraie, d'une fusion totale du sujet et de l'objet.* »¹²

Nous avons précédemment constaté que la perception eidétique s'est avérée parfois et souvent impossible, causant une fracture entre le sujet qui perçoit et l'objet perçu. C'est au terme d'efforts stratégiques que cette fusion ou complétude perceptive est atteinte selon Fontanille et Merleau-Ponty. L'objet ne se donne pas.

Il est à constater que le regard comme mode perceptif est certes dominant chez Proust, mais il ne peut à lui seul rendre compte de tout l'univers sensoriel du narrateur. Du moins l'essence du passé, nous l'avons vu, n'a pas été ressuscitée par la vue. L'exemple de la madeleine nous a donné la preuve. Ainsi ce n'était pas la vue ou le souvenir visuel liée aux madeleines maintes fois vues sur les étagères des pâtisseries qui a ressuscité Combray, mais c'était bien la découverte gustative et olfactive qui a permis une telle fusion et conjonction.

Avec l'esthésie, la relation du sujet au monde ou à l'objet est intensifiée et la fracture de la perception entre le sujet et l'objet est annulée. Nous l'avons vu dans l'exemple de la madeleine, le sujet appelé dans ce cas esthésique (puisque il tend à la conjonction totale avec l'objet qui est le passé) se confond avec l'objet qui est son espace intérieur, son être : « *En me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt*

¹¹ El Hajji-Lahrimi, L., *Op. Cit.*, p.59.

¹² Ouellet, P. *Op. Cit.*, p 165.

cette essence n'était pas en moi, elle était moi. »¹³ Cette fusion totale transporte le narrateur dans une euphorie qui finit par lui procurer la matière des autres synesthésies.

Au sommet de cette esthésie se profile pour le narrateur, le moyen de fixer toutes ses sensations, autrement dit, de fixer le temps « *il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ?* ».¹⁴ Il faut faire sortir de la pénombre ce que le sujet avait senti, et le convertir en un équivalent intellectuel et spirituel, « *le seul moyen paraissait être une œuvre d'art.* »¹⁵ En effet l'œuvre d'art apparaît comme le seul moyen de rendre compte, de peindre, de faire voir le monde ne dit-on pas que la littérature fait voir le monde ?

La fête du bal des têtes à la fin du *Temps Retrouvé* clôture la poétique proustienne sur la perception eidétique du monde. Sur l'impossibilité d'atteindre l'essence du monde. Les réminiscences étaient l'apothéose des souvenirs, face à ces têtes changées, le narrateur prend conscience du temps qui est passé, puis du changement complet qui est survenu. Cette fête, complétait ainsi et couronnait toutes les réminiscences qu'il avait retrouvées par la magie de la mémoire. Elle était beaucoup plus précieuse qu'une image du passé. Pour le narrateur, elle était comme une vue d'optique mais pas diachronique, une vue synchronique où un être s'étale dans la perspective déformante du temps. Le point de vue du narrateur n'arrive de ce fait à construire d'une manière cohérente aucun de ses personnages. Il en présente au contraire des personnages fragmentaires, insaisissables, impossible à percevoir d'un seul point de vue ce qui l'a placé bien plus tard, comme un romancier en rupture avec le personnage traditionnel et en rupture avec son siècle.

¹³ *Du côté de chez Swann*, p. 44.

¹⁴ *Le Temps retrouvé*, p. 184

¹⁵ *Ibidem*, p.185.

En conclusion, se pose la question de la typologie des ordres sensoriels. Nous arrivons au terme de notre recherche à nous demander d'abord si le découpage des cinq sens (toucher, odorat, goût, ouïe, et vue) est phénoménologiquement pertinent, et s'il l'est vraiment chez Proust. Le découpage traditionnel des ordres sensoriels peut-il être reçu comme une donnée externe, ou reconstruit par la poétique proustienne dans une perspective intentionnelle ? Nous pouvons répondre d'emblée que le texte proustien obéit à une poétique de la perception, non seulement intrinsèque au texte mais aussi à sa propre vision des choses et des êtres et qui ne peuvent être traduits autrement que par le texte littéraire qui devient pour le sujet proustien la transcription d'une vision originelle de l'acte perceptif. L'être renvoie chez Proust à l'essence phénoménologique « *au sens du sens* ». ¹⁶

En effet, si les ordres sensoriels sont différemment pertinents, eu égard au discours, s'ils déterminent chacun une instance de discours, un champ du discours, alors il sera possible d'envisager la signification de leur découpage. Il est vraisemblable que la réponse aboutisse à un compromis, sous la forme d'une superposition de typologies qui dépasse et brouille la classification des cinq sens telle que la tradition l'a léguée. Néanmoins, et quelle que soit la réponse à venir, nous n'aurons pas à ignorer résolument cette typologie héritée mais de pouvoir se l'approprier et lui redonner une autre dimension plus subjective traduite par le seul don littéraire. Nous n'aurons pas non plus la naïveté de penser que l'approche phénoménologique ou toute autre approche devrait la prendre pour acquise.

Ainsi non seulement la littérature nous permet de transmettre nos sens donc les sens de l'écrivain, mais elle nous aide à voir en nous, la littérature en ce sens, nous permet de transmettre la connaissance subjective du monde, de voir une partie de ce monde que les sens rendent possible, puis aussi de révéler à nous ce que nous sommes, ce que nous-mêmes nous ne soupçonnons même pas.

« Poïèsis et esthèsis marquent les deux extrémités de la chaîne communicationnelle par laquelle le texte littéraire est censé passer des mains de l'auteur aux yeux du

¹⁶ Barbaras, R., *Op. Cit.*, p.113

lecteur. »¹⁷ Les sens révèlent le monde, la littérature révèle ce que les sens révèlent du monde, donc elle révèle le monde. Puis révèle ce qui est non seulement pas aperçu du monde, mais même ce qui est caché dans notre être. « *Il y a, dans tout discours, dans tout texte littéraire, à voir et à sentir, autant qu'à croire et à savoir.* »¹⁸

Comment pouvons-nous conclure sur une œuvre aussi profonde ? Certes cette étude est loin d'être exhaustive, de nombreux aspects perceptifs dans le texte proustien restent à découvrir et à analyser. Le sommeil, la musique, la peinture et bien d'autres thématiques sensorielles pourront être, nous l'espérons, des pistes de recherches pour des travaux ultérieurs.

¹⁷Ouellet, p. *Op.cit.*, p. 353.

¹⁸Ouellet, P., *Op.Cit.* p.355.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus d'étude de Marcel Proust

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1992.

Proust, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Paris, 1988.

Proust, Marcel, *Le côté de Guermantes*, Gallimard, Paris, 1954.

Proust, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, Paris, 1988.

Proust, Marcel, *La prisonnière*, Gallimard, Paris, 1988.

Proust, Marcel, *Albertine disparue*, Gallimard, Paris, 1992.

Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1989.

2. Travaux critiques consacrés à l'œuvre de Marcel Proust

-Albaret Céleste, *Monsieur Proust*, J'ai lu, Paris, 1973.

-Carbone Mauro, *Proust et les idées sensibles*, Vrin, Paris, 2008.

-Compagnon Antoine, *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris, 1989.

-Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968.

-Deleuze Gilles, *Proust et les signes*, PUF, Paris, 1996.

-Ducheni R, *L'impossible Marcel Proust*, Robert Laffont, Paris, 1994.

-Eluerd Roland, *La pragmatique linguistique*, Nathan, Paris, 1985.

-Fraisie Luc, *L'esthétique de Marcel Proust*, SEDES, 1995.

-Fraisie Luc, *Le processus de la création chez Marcel Proust, le fragment expérimental*, José Corti, Paris, 1988.

-Fraisie Luc, *Lire du côté de chez Swann de Proust*, Dunod, Paris, 1993.

-Gengembre Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*. Seuil, Paris, 1996.

- Grimaldi Nicolas, *Essai sur la jalousie, l'enfer proustien*, PUF, Paris, 2010.
- Kristeva Julia, *Le temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*, Livre de poche, Paris, 2000.
- Mauriac Claude, *Proust par lui-même*, Seuil, Paris, 1953.
- Maurois André, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, Paris, 1949.
- Muller Marcel, *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu*, Librairie Droz, Genève, 1983.
- Poulet Georges, *L'espace proustien*, SEDS, Paris, 1991.
- Richard Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris, 1990.
- Rivière Jacques, *correspondances 1914- 1922*, Gallimard, Paris, 1976.
- Sara Guindani, « " Je ne savais pas voir" malentendu, connaissance et reconnaissance chez Proust » pp.157-176, in Compagnon, Antoine, *Proust, la mémoire et la littérature*, Odile Jacob, Paris, 2009.
- Tadié Jean -Yves, *Proust*, Pierre Belfond, Paris, 1983.
- Tadié Jean-Yves, *Proust et le roman essai sur les formes et les techniques du roman dans A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1971.
- Vago David, *Proust en couleur*, Honoré Champion, Paris, coll. "Recherches proustiennes", 2012.

3. Théories littéraires

- Adam Jean Michel & Heidmann Ute, *Sciences du texte et analyse du discours, Enjeux d'une interdisciplinité*, Slatkine Erudition, Genève, 2005.
- Adam Jean Michel, *Eléments de linguistique textuelle*, théorie et pratique de l'analyse textuelle, Margada, Liège, 1990.
- Adam Jean Michel, *Le récit*, QSJ ?PUF, Paris, 1954.

- Adam Jean Michel, *Le texte narratif*, Nathan Université, Paris, 1994.
- Argod-Dutard Françoise, *La linguistique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1998.
- Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942.
- Bachelard Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943.
- Barbaras Renaud, *De l'être au phénomène : sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 1991.
- Barbaras Renaud, *La perception, Essai sur le sensible*, librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2009.
- Bergson Henri, *Matière et mémoire*, PUF, Paris, 1965.
- Breeur Roland, *Autour de Sartre, la conscience mise à nu*, Jérôme Millon, Grenoble, 2005.
- Breeur Roland, *Singularité et sujet, une lecture phénoménologique de Proust*, Jérôme Millon, Grenoble, 2000.
- Bres Jacques, *La narrativité*, Duculot, Belgique, 1994.
- Bruyeron Roger, *La sensibilité*, Armand Colin, Paris, 2004.
- Achour Christiane & Rezzoug Simone, *convergences critiques*, OPU, Alger, 1995.
- Colonna Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Editions Tristram, Mayenne, 2004.
- Delco Alessandro, *Merleau-Ponty et l'expérience de la création, Du paradigme au schème*, PUF, Paris, 2005.

- Deleuze Gilles, *Le Bergsonisme*, PUF, Paris, 1968.
- Delhomme Jeanne, *Vie et conscience de la vie, essai sur Bergson*, PUF, Paris.
- Edeline Francis, Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992.
- Genette Gérard, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972.
- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
- Bréhier Emile, *Histoire de la philosophie*, Presse universitaire de France, Paris, 1964
- Huneman, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, Paris, 1997.
- Husserl Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, Paris, 1950.
- Jeandillou Jean-François, *L'analyse textuelle*, Armand Colin, Paris, 2006.
- Klinkenberg Jean-Marie, *Précis de Sémiotique générale*, DeBoeck, université, Bruxelles, 1996.
- Kristeva Julia, *Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton Publishers, The Hague, New York, 1970.
- Maingueneau Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, Paris, 1987.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1954.
- Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1967.
- Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1979.
- Merleau-Ponty Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Cynara, Paris, 1989.

- Reuter Yves, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1996.
- Ricoeur Paul, *Temps et récit*, Tome 3, *Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985.
- Ricoeur Paul, *Temps et récit*, Tome 2, *La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris, 1991.
- Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1996.
- Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Seuil, Paris, 2000.
- Sartre Jean Paul, *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris, 1945.
- Tadié Jean Yves & Tadié Marc, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1999.
- Talon-Hugon Carole, *Les passions*, Armand Colin, Paris 2004.
- Tiffeneau D, Ricoeur Paul, *La narrativité*, centre national de la recherche scientifique, Paris, 1980.
- Thomas Joël, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire, ellipses*, Paris, 1998.

4. Ouvrages de sémiotique

- Baylou Charles, *La sémantique structurale*, Nathan, Paris, 1973.
- Bertrand Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000.
- Chadli El Mostafa, *Sémiotique : vers une nouvelle sémantique du texte*, FLSH, Rabat, 1995.
- Coquet Jean-Claude, *La quête du sens*, PUF, Paris, 1997.
- Courtes, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, Paris, 1976.
- Courtès Joseph, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991.

- Darrault-Harris Ivan &Fontanilles Jacques, *Les âges de la vie, sémiotique de la culture et du temps*, PUF, Paris, 2008.
- EL Hajji-LAHRIMI Laila, *Sémiotique de la perception dans A la recherche du Temps perdu de Marcel Proust*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- Everaert- Desmedt N., *Sémiotique du récit*, Editions Universitaires, Bruxelles 1988.
- Fontanille Jacques, *Sémiotique du visible, Des mondes de lumière*, PUF, Paris, 1995.
- Fontanille Jacques, *Sémiotique et littérature, essais de méthode*, PUF, Paris 1999.
- Fontanille Jacques, *Le Savoir partagé, sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, PU de limoge, 2001.
- Fontanille Jacques, *Sémiotique du discours*, PULIM, nouveaux actes sémiotiques, Limoge, 2003.
- Fontanille Jacques, *Les régimes temporels dans les illusions perdus, ou l'emploi du temps selon Balzac*, Nouveaux actes sémiotiques, Presses Universitaire de Limoges, Limoges, 2005.
- Fontanille Jacques, RalloDitche Elisabeth, Lombardo Patrizia, *Dictionnaire des Passions littéraires*, Belin Paris 2005.
- Fontanille Jacques, *Pratiques sémiotiques*, PUF, Paris, 2008.
- Gandon Francis *Sémiotique et négativité*, Didier Erudition, Collection Linguistique N°18, Paris, 1986.
- Greimas A.J., *Maupassant la sémiotique du texte, exercices pratiques*, Seuil, Paris, 1976.

- Greimas A.J, Fontanille J, *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris, 1991.
- Greimas A.J., Coquet J.C., Rastier F, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris.
- Greimas J.A, Courtès .J, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1993.
- Greimas A.J, *Sémantique structurale*, PUF, Paris, 1995.
- Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Presses université de Lion, Lyon 1979.
- Guiraud Pierre, *Sémiologie de la sexualité*, Payot, Paris, 1978.
- Henault Anne, *Les enjeux de la sémiotique, introduction à la sémiotique générale*, PUF, Paris 1979.
- Henault Anne, *Histoire de la sémiotique*, PUF, QSJ ? Paris, 1997.
- Ouellet Pierre, *Poétique du regard, littérature, perception, identité*, PULIM, Quebec, 2000.
- Questions de sémiotique*, ouvrage collectif sous la direction d'Anne Hénault, PUF, Paris, 2002.

5. Sitographie et thèses de doctorat

- Élodie Ripoll, « Proust & sa cathédrale polychrome », *Acta fabula*, vol. 14, n° 7, Notes de lecture, Octobre 2013, URL : <http://www.fabula.org/acta/document8127.php>. page consultée le 21 décembre 2014.
- Simon Anne. Phénoménologie et référence : Proust et la redéfinition du réel. In: *Littérature*, N°132, 2003. *Littérature et phénoménologie*. pp. 55-70.

doi10.3406/litt.2003.1820

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2003_num_132_4_1820.

-MarziehAthariNikazm. *Vision, passion, point de vue : un modèle sémiotique chez Paul Valéry*. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006. French. <tel-00181005>

-EiichiTsumori, KeiichiTsumori. Le paysage proustien, des écrits de jeunesse à la « La Recherche du temps perdu ». Littérature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. French. <NNT : 2011PA030029>. <tel-00787103>

-Fanny Dechanet-Platz, Université Grenoble III, E.A. 3748 Traverses 19-21/E.CRI.RE, « Le sommeil et les rêves dans *A la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury », *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1638.php>. page consultée le 14 janvier 2014.

-Gay, Jean-Christophe., *L'espace discontinu de Marcel Proust*, <http://espe.univreunion.fr/fileadmin/Fichiers/ESPE/bibliotheque/expression/13/Gay.pdf>.

-Soelberg Nils, *Recherche et narration, lecture narratologique de Marcel Proust : A la recherche du temps perdu*, publié avec le soutien de la faculté des lettres et des sciences humaines de Copenhague, Copenhague, 2000.

TABLE DES MATIERES

Introduction	1
---------------------------	----------

Première partie

Chapitre I : Considérations théoriques : Le percevoir au service d'une littérature.....	20
--	-----------

1. Pour une relecture sémio-phénoménologique de Proust.....	20
1.1. De l'utilité d'une démarche axée sur le sens et les sens	21
1.2. Du corps au sujet percevant.....	24
2. La perception, le monde et le corps sentant	24
2.1. De la subjectivité dans le discours : de l'expérience vécue vers sa perception.....	26
2.2. La saisie du monde par les sens	27

Chapitre II : La narration.....	31
--	-----------

1. Point de vue et observation.....	31
1.1. Du narrateur à l'observateur.....	33
1.2. La narration et incursions narratives.....	38
2. Les transgressions narratives dans <i>La Recherche</i>	41
2.1. Récit in absentia.....	43
2.2. Flottement narratif.....	45
2.3. Swann et les Verdurin	50
3. Le Temps et les saisons.....	59
4. Les saisons de <i>La Recherche</i>	63

Deuxième partie

Chapitre III : Vision et perception.....	67
---	-----------

1. Poétique du regard.....	67
1.1. Le monde et l'intériorisation du monde	68
1.2. Le regard, une fenêtre de l'âme	72
1.2.1. La mère perçue par le fils	77

1.2.2.	La grand'mère, ouverture vers l'art	79
1.2.3.	Les jeunes filles en fleurs, source d'information sur l'univers.....	81
1.2.4.	La duchesse de Guermantes, source de vénération.....	89
1.3.	Le regard et la lanterne magique.....	90
1.4.	Regard : un espace d'accouplement	92
1.4.1.	Le regard libertin d'Albertine.....	92
1.4.2.	Le regard féminin de Charlus	98
1.5.	L'amour et le regard.....	102
2.	L'observation.....	106
2.1.	L'observateur.....	106
2.1.1.	Observation et point de Vue : Combray.....	108
2.1.2.	Le regard inquisiteur : guet.....	110
2.2.	L'entrave à la perception : le brouillard.....	114
2.3.	Le point de vue	116
3.	Etre et paraître.....	120
3.1.	L'être.....	120
3.1.1.	La confusion de l'être.....	120
3.1.2.	Le paraître de l'être.....	122
3.1.2.1.	Charles Swann fragmenté	122
3.1.2.2.	Les habits et le paraître.....	126
3.1.3.	La découverte de l'être.....	128
3.2.	Le paraître.....	130
3.2.1.	La simulation/dissimulation.....	130
3.2.2.	Le mensonge d'Albertine.....	133
3.2.3.	La feinte.....	136
3.3.	Le morcèlement de l'être.....	137
3.3.1.	La fuite de l'être.....	139
4.	L'anéantissement de l'être.....	141
4.1.1.	Le sommeil et l'anéantissement.....	144
4.1.2.	De l'enfermement vers l'anéantissement d'Albertine.....	146
4.1.3.	La figuration de la duchesse de Guermantes.....	148
4.1.3.1.	Le paraître et le sensible.....	153

4.1.3.2. L'espace de la perception.....	160
---	-----

Chapitre IV: Perception et figuration168

1. Une perception en couleur	168
1.1. La clarté et l' éclairage.....	169
1.1.1. Couleur et lumière.....	170
1.1.2. Lumière et éclairage	178
1.1.3. L'obscurité/obstruction.....	180
1.1.4. La beauté féminine.....	182
1.2. L'église et les clochers.....	186
2. La perception en mouvement.....	191
2.1. Le monde en mouvement.....	191
2.1.1. Transformation, temps et vieillissement.....	195
2.1.2. La guerre et la transformation.....	198
2.1.3. Les habits témoins d'une société en mutation.....	200

Troisième partie

Chapitre V : Habitude, jalousie et perception..... 202

1. L'Habitude	202
1.1. L'Habitude et la perception.....	202
1.2. Présence au monde et personnification de l'habitude.....	206
1.3. L'habitude obstacle à la perception	210
2. La jalousie	213
2.1. Naissance de la jalousie	213
2.1.1. Le soupçon et le mensonge.....	221
2.2. L'imagination.....	227
2.2.1. Perception et imagination.....	229
2.3. De la claustration pour se rapprocher de l'être.....	230
2.4. Amoureux par jalousie.....	235
2.5. Une jalousie posthume.....	237
3. La mémoire et le souvenir	240

3.1. Mémoire volontaire et mémoire involontaire.....	243
3.2. La madeleine narratrice.....	250
3.2.1. Souvenirs, mémoire et temporalité.....	258
3.3. Du souvenir à l'oubli	265
Chapitre VI : Sensorialité, art et littérature	269
1. Sens et esthésie.....	269
1.1. L'odeur et le goût.....	270
1.2. Le toucher.....	272
1.3. L'ouïe et la perception.....	273
1.3.1. L'ouïe trompée.....	275
2. Esthésie et perception.....	280
3. L'art et la littérature	289
3.1. L'écriture	295
3.2. L'écriture et la souffrance.....	301
Conclusion	304
Bibliographie	318

Abstract

To realise that a huge literary work like the one written by Marcel Proust is not easy for any researcher in seeking for originality. Published between 1913 and 1927 *In search of A la recherche du temps Perdu* (wasted time) is made up of seven volumes. It presents a history which starts with the first volume and which finishes by the last, conferring on this romantic cycle a continuity which cannot be carried out by dissociating the volumes from each other.

Often comparable work with the Gothic architecture, it is characterized by its complexity, its fragmentary nature, the intermittent painting of a psychology in that time. In addition to all these aspects studied since the beginning of the century spent, its work wants to be a phenomenological reading of *A la Recherche* (the Research) which will try to explore the close relationship which exists between the act to perceive and the act to write and thus causes the problem of the sensoriality such as it is spread in all work.

Our issue remains on the triple relationship between the world, perception and the writing. How perception in *A la Recherche du temps perdu* is organized ? Which perception? By which processes Proust arrived at a semiosis of world? Which feeling (sens) ? Is there a feeling (sens) more privileged than another? How are organized feeling to give meaning to the world? How by the feeling, the hidden world does life begin again and becomes the subject of a writing? This proceed on two relations interactive: on a side the body towards the perceptible world then the perceived world and its setting speech. Whether it means feeling like the sight, hearing or motricity, the memory, imagination and any other affect, the sensoriality is transmitted by the words and the latter cannot to have existential consistency apart from the language which makes them possible and them confer life and existence.

The reading of the text thus allowed us to explore the esthetic moments of *La Recherche* (research) and to note that the past is resurrected in the form of a diagram of reminiscences which poses the visual sens as dominating feeling.

Rendre compte d'une œuvre immense comme celle de Marcel Proust, n'est pas chose aisée pour tout chercheur en quête d'originalité.

Publiée entre 1913 et 1927, *A la recherche du temps perdu* est composée de sept tomes. Elle présente une histoire qui commence par le premier tome et qui se termine par le dernier conférant à ce cycle romanesque une continuité qui ne peut se réaliser en dissociant les tomes les uns des autres.

Œuvre souvent assimilée à l'architecture gothique, elle se particularise par sa complexité, son caractère fragmentaire et la peinture intermittente d'une psychologie dans le temps. Outre tous ces aspects étudiés depuis le début du siècle passé, ce travail se veut une lecture phénoménologique de *la Recherche*. Elle tentera d'explorer la relation étroite qui existe entre l'acte de percevoir et l'acte d'écrire et pose ainsi le problème de la sensorialité telle qu'elle se déploie dans toute l'œuvre.

Notre problématique repose à cet effet sur la triple relation entre le monde, la perception et l'écriture. Comment s'organise la perception dans *La recherche du temps perdu* ? Quelle perception ? Par quels procédés Proust est-il arrivé à une sémiotique du monde ? Quel(s) sens ? Y a-t-il un sens plus privilégié qu'un autre ? Comment les sens donnent et traduisent le sens du monde ? Comment par les sens, le monde enfoui reprend vie et devient le sujet d'une écriture ? Ceci opère sur deux relations interactives : d'un côté le corps vers le monde perceptible puis le monde perçu et sa mise en discours.

Qu'il s'agisse des sens comme la vue, l'ouïe ou la motricité, la mémoire, l'imagination et tout autre affect, la sensorialité se transmet par les mots et ces derniers ne peuvent avoir de consistance existentielle en dehors du langage qui les rend possibles et leur confère vie et existence.

La lecture du texte nous a ainsi permis d'explorer les moments esthétiques de *la Recherche* et de constater que le passé est ressuscité sous forme d'un schéma de réminiscences qui pose le sens visuel comme sens dominant.

إنّ عرض عمل أدبي ضخم مثل عمل "مارسيل بروست" ليس بالسهل على أيّ باحث يبحث عن الفرادة.

تم نشر رواية "بحثاً عن الزمن المفقود" (بالفرنسية: À la recherche du temps perdu) في الفترة بين 1913 و 1927، و هي متكوّنة من سبعة مجلّدات. إنّها تقدّم قصة تبدأ بالمجلّد الأول و تنتهي بالمجلّد الأخير، مانحة لهذه الدورة الروائية استمرارية لا يمكن تحقيقها إذا فُصلت المجلّدات عن بعضها البعض.

غالباً ما يُشبّه هذا العمل الأدبي بالهندسة القوطية، و هو يمتاز بتعقيده و بطابعه المتجزئ، لوحة منقطعة لها نفسية ذلك الزمان. بالإضافة إلى كلّ الجوانب التي تمّت دراستها في بداية القرن الماضي، هذا العمل يتطلب قراءة ظاهراتية (أو فينومينولوجية) لرواية "بحثاً عن الزمن المفقود"، قراءة ستحاول اكتشاف العلاقة الوثيقة الموجودة بين فعل الإدراك و فعل الكتابة، و هكذا تطرح مشكلة الحسية كما تظهر في كلّ الرواية.

لهذا، فإنّشكاليّتنا تكمن في العلاقة الثلاثية بين العالم والإدراك و الكتابة. كيف هو الإدراك في رواية "بحثاً عن الزمن المفقود"؟ أي إدراك؟ بأية أساليب وصل "بروست" إلى صيرورة علامات العالم؟ بأية حاسة أو حواس؟ هل توجد حاسة مفضّلة أكثر من أخرى؟ كيف نُظمت الحواس لتعطي معنى للعالم؟ كيف، بالحواس، يعود العالم المدفون إلى الحياة و يصير موضوعاً للكتابة؟ هذا يحدث على علاقيتين متفاعلتين فيما بينهما: من جهة، الجسم نحو العالم المحسوس؛ ثم العالم المحسوس و وضعه في خطاب.

سواء كانت حواساً مثل البصر و السمع أو الحركة و الذاكرة و الخيال و كلّ وجدان آخر، فإنّ الحسية تنتقل بالكلمات و لا يمكن أن تكون لهذه الكلمات حقيقة وجودية خارج اللغة التي تجعلها ممكنة و تمنحها حياة و وجوداً.

لقد أتاحت لنا قراءة النص أن نكتشف الأوقات الحسية في رواية "بحثاً عن الزمن المفقود" و أن نلاحظ أنّ الماضي عاد إلى الحياة في شكل من الذكريات المبهمة التي تجعل حاسة البصر هي الحاسة السائدة.