

# LES 100 MOTS

de  
**PROUST**

Michel Erman



*Que  
sais-je?*

puf

QUE SAIS-JE ?

***Les 100 mots de Proust***

MICHEL ERMAN



# **Bibliographie thématique**

## **« Que sais-je ? »**

Paul Aron, Alain Viala, *Les 100 mots du littéraire*, n° 3822

Pierre Brunel, *La critique littéraire*, n° 664

Henri Suhamy, *Les figures de style*, n° 1889

Jean Lacoste, *La philosophie de l'art*, n° 1887

978-2-13-062711-1

Dépôt légal - 1<sup>re</sup> édition : 2013, mai

© Presses Universitaires de France, 2013  
6, avenue Reille, 75014 Paris

# Sommaire

Page de titre

Bibliographie thématique

Page de Copyright

Avant-Propos

Corpus

Liste des entrées

Notes

# Avant-Propos

*À la recherche du temps perdu* est le roman d'une initiation sentimentale, sociale et artistique qui aboutit à une esthétique métaphysique opposant à la force destructrice du devenir et de l'oubli la permanence de l'être. C'est aussi un immense témoignage d'une traversée de l'existence et des passions. En ses mille et une nuits, Marcel Proust a fait se croiser au-delà du bien et du mal des personnages authentiques et snobs, capables de sympathie comme de bassesse, des personnages ambivalents condamnés au vouloir-vivre et, pour certains d'entre eux, habités par une forte volonté de domination aussi bien libidinale que sociale.

De cette lutte pour la reconnaissance qui s'inscrit dans le contexte historique de la Belle Époque, le romancier a voulu montrer la vanité sans estomper son aspect tragique. Il y a du moraliste en lui quand il prétend « déchiffrer le livre intérieur de signes inconnus » que composent le cœur et l'esprit humains, cependant il n'a en rien cherché à privilégier les déterminismes sociaux ou mondains qui l'auraient conduit à écrire une œuvre réaliste. Au contraire, son point de vue subjectif teinté d'imagination s'attache à situer les personnages - y compris le héros anonyme - dans l'univers phénoménal sans jamais expliquer toutes leurs attitudes, car « une personne est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer » (II, 367)<sup>1</sup>. Tout cela condense sa vision philosophique : la réalité ne procède pas de lois propres, elle dépend de nos perceptions qui impriment en nous des impressions en rapport avec nos émotions ou nos désirs. Et il revient à la littérature de ressaisir et d'éclairer ces impressions

pour dire une présence au monde.

Évoquer Proust et la *Recherche* en 100 mots, c'est entrer dans un roman qui, des drames de l'enfance aux vanités du jeu mondain, raconte l'histoire d'une vocation d'écrivain à travers les espoirs et les énigmes de la vie, et c'est découvrir des personnages et des lieux à la fois réels et imaginaires. C'est aussi décrire des émotions, tels le plaisir, la culpabilité, la hardiesse, et des inclinations comme l'art, la beauté féminine, la francité dont dérivent nombre de passions. De la jalousie qui s'épuise en ennui au snobisme qui délie de toute promesse en passant par la cruauté qui chosifie autrui, il est beaucoup question de l'amour de soi dans le roman proustien, parfois jusqu'à l'aveuglement. C'est encore rencontrer des notions relatives à l'histoire littéraire, à la poétique, à l'esthétique, à la philosophie qui parcourent toute l'œuvre.

Enfin, c'est écarter nombre de clichés relatifs à l'auteur lui-même. Rien n'est plus faux que l'image d'un Proust mondain et admirateur d'une aristocratie dont il déplorerait la disparition. Dans la *Recherche*, il ironise autant à propos de l'esprit de cour et de la sécheresse de cœur du faubourg Saint-Germain qu'à propos de la facticité des ambitions de la bourgeoisie.

## ALBERTINE

Albertine, l'audacieuse et désinvolte cycliste rencontrée, en 1897, sur la digue à **Balbec**, fait immédiatement l'objet des rêveries du narrateur qui va s'éprendre d'elle. Leur liaison ne commencera, de façon sporadique, que quelques mois plus tard, à Paris, et se concrétisera lors du second séjour dans la station balnéaire ; elle connaîtra en ses commencements quelques moments de **plaisir** et de douceur.

Comme beaucoup de **personnages** de la *Recherche*, Albertine se révèle dans la diversité de ses apparitions. Elle est sensuelle, gourmande, voire voluptueuse, comme son double éponyme, Alberte, l'héroïne du *Rideau cramoisi*, une nouvelle de Barbey d'Aurevilly. Toutefois, ce sont ses aspects mystérieux et inconstants ainsi que ses nombreux mensonges qui contraignent le héros à se transmuier en détective afin de débrouiller toutes ses attitudes et d'essayer de comprendre la labilité des sentiments qui font la spécificité de son personnage : « il était incroyable à quel point sa vie était successive, et fugitifs ses plus grands désirs » (III, 910).

Albertine est aussi sujette aux changements d'humeur et à quelques accès hystériques d'angoisse. L'**amour** inquiet que lui porte le héros est renforcé par le soupçon de ses inclinations saphiques. Cela l'amène à en faire sa « prisonnière » au cours des six mois de vie commune qu'ils connaissent à Paris avant que la jeune fille ne s'enfuit en Touraine, chez sa tante. Cette période est marquée par de nombreux épisodes de **jalousie** et, finalement, par l'ennui de l'amant à

l'égard de sa « captive », tant et si bien que celui-ci souhaite mettre fin à leur relation : la chatoyante jeune fille de la plage s'étant transformée en « grise prisonnière, réduite à son terne elle-même » (III, 679). Elle mourra bientôt des suites d'une chute de cheval.

Albertine est-elle partie parce qu'elle n'aimait pas le narrateur dont elle ne supportait plus la jalousie ou pour obtempérer aux injonctions de sa tante qui voulait la marier à un autre homme ? Elle demeure à jamais insaisissable et sexuellement ambivalente en dépit des relations charnelles qu'elle a avec son amant. Elle est de ces êtres que le désir entraîne toujours ailleurs, des « êtres de fuite », comme le dit Proust.

Avec Albertine, le romancier a créé une figure archétypale qui exprime l'instabilité du féminin.

## AMOUR

Il n'y a pas dans la *Recherche* de passions heureuses, la violence affective - les tourments de la [jalousie](#), en particulier, qui font de l'amant un geôlier hanté par une perpétuelle incertitude - et le désenchantement règnent partout. Les couples qui peuplent le roman communient parfois dans le [plaisir](#) mais jamais dans le bonheur ; ils semblent voués à l'angoisse. Qu'on en juge : « Une femme est d'une plus grande utilité pour notre vie, si elle y est, au lieu d'un élément de bonheur, un instrument de chagrin » (IV, 78). L'amour renvoie à soi, l'autre n'en est que le réceptacle.

Si l'on se porte vers le héros, il faut bien conclure que de ses amours adolescentes pour Gilberte, qui se heurtent à l'indifférence de la jeune fille, à l'échec de sa passion jalouse pour **Albertine**, le signe de l'amour est l'absence qui aiguise le désir, alors que la présence de l'aimée l'éteint. De là son goût pour les « passantes » à la « fugitive beauté » (Baudelaire), comme cette jeune fille aperçue sur un quai de gare (II, 16-18) ou telle autre à la cigarette rencontrée dans le petit **train** de **Balbec** (III, 276), ou cette autre encore, « fragmentaire et fugitive », croisée sur une route estivale (II, 73). De là aussi son attrait pour les femmes rêvées, comme la femme de chambre de la baronne Putbus ou M<sup>lle</sup> d'Eporcheville qu'il n'a jamais rencontrées mais qu'il imagine voluptueuses.

C'est que l'amour repose sur des tropismes sexuels enfermant les uns et les autres dans des désirs instables et anxiogènes derrière lesquels on devine l'ombre fantasmée de l'androgynie qui mène au triomphe, malheureux et tragique selon Proust, de l'inversion : « les invertis [...] remonteraient [...] à cet hermaphrodisme initial dont quelques rudiments d'organes mâles dans l'anatomie de la femme et d'organes femelles dans l'anatomie de l'homme semblent conserver la trace » (III, 31). Tout se passe comme si la nature se vengeait de l'évolution conduisant à la différence des sexes. Remarquons que dans cette configuration, la jalousie affecte uniquement des **personnages** masculins épris, dans la plupart des cas, de femmes ayant des attirances lesbiennes. Chez les invertis, l'amour repose aussi sur une sorte de folie fière et aveugle impliquant une relation bipolaire, parfois érotomaniaque. C'est le cas de Charlus abandonné par Morel que l'orgueil conduira vers des pratiques sadomasochistes.

Chez Proust, le sentiment amoureux se nourrit donc du manque et des obstacles. De plus, il est exalté par l'imagination qui laisse entrevoir à l'amant la possibilité d'avoir une vie plus intense, mais il ne connaît guère de moments de cristallisation : lorsque le sentiment semble comblé, l'attraction et le désir s'évanouissent puisqu'ils ne poursuivent « que des fantômes, des êtres dont la réalité [relève de] l'imagination » (III, 401). Comme l'écrit Nicolas Grimaldi, l'absence de l'aimée est une torture, mais sa présence suscite l'ennui<sup>2</sup>, ce qui correspond tout à fait à la vision pessimiste de l'amour selon Schopenhauer. L'amour est donc purement subjectif, il renvoie à soi plutôt qu'à l'autre ; l'angoisse est l'autre nom d'éros et la jalousie son expression déjà écrite.

## ARGENT

À la mort de ses parents, Proust a hérité d'une fortune placée pour une grande partie à la banque Rothschild qui lui rapportait, du moins dans les premières années, environ 50 000 francs-or par an (170 000 €). L'écrivain vécut donc de ses rentes mais, dispendieux, il était habité par le démon de la spéculation. En 1910 et en 1911, il laisse de grosses sommes sur le tapis vert du casino de [Cabourg](#). De plus, le marché à terme le passionne encore plus que le baccara ; ses placements sont parfois hasardeux si bien qu'à la veille de la guerre il a contracté une dette de 40 000 F auprès du Crédit industriel, autre établissement dans lequel il a un compte, pour acheter des valeurs à crédit. Il fait ensuite vendre ces valeurs afin d'offrir un aéroplane à Agostinelli, le beau jeune homme sans merci dont il est

épris. Proust se prétend alors ruiné. S'il a sans aucun doute entamé sa fortune entre 1910 et 1914 et s'il doit se contenter, à la veille de la guerre, de revenus moindres, il n'est pas ruiné pour autant.

Proust avait la réputation d'être un homme généreux, mais il entretenait avec l'argent des rapports névrotiques. Les pourboires mirifiques qu'il distribuait montrent qu'il cherchait souvent à s'attacher la personne d'autrui tout en voulant se déprendre de liens de dépendance qu'un simple service semblait nouer dans son esprit anxieux. S'il ressent la nécessité de jouer de manière presque obsessionnelle des sommes importantes, c'est sans doute pour capter l'attention comme une compensation à sa solitude. Déboires financiers et dépits amoureux apparaissent comme la répétition d'expériences pénibles qui pourraient dénoter une sorte de complaisance pathétique dans la déception, voire une forme de masochisme moral.

## ART

Proust avait une conception artistique très moderne : il ne croyait guère à la hiérarchie des arts, le couturier Fortuny qui s'inspirait des tableaux de Carpaccio pour créer des robes lui paraissait être un artiste aussi grand que le peintre vénitien. De même, il aimait la [musique](#) d'un Beethoven et d'un César Frank sans dédaigner pour autant les chansons de Mayol, allait écouter un opéra de Wagner aussi bien qu'une opérette d'Offenbach. Et il trouvait du génie au verrier Émile Gallé. Ajoutons que dans la *Recherche*,

la cuisine est présentée comme un art : Françoise compose des chefs-d'œuvre culinaires. Ainsi, cette crème au chocolat « fugitive et légère [...] où elle avait mis tout son talent » (I, 70). Notons aussi que le romancier offrait parfois à ses amis des objets d'art : un dessin de Rubens à Anatole France en 1900 et un vase de Gallé en 1904 à Anna de Noailles.

L'important réside dans l'émotion esthétique toujours étayée sur les affects et garante, ainsi, de l'originalité d'une œuvre, seule capable de nous révéler notre être profond. Les objets et les attitudes du quotidien pouvant porter, comme dans les tableaux de [Vermeer](#) ou dans les natures mortes d'un Chardin, ce qu'il y a « de plus intime » dans la vie de l'artiste et « de plus profond dans les choses », ainsi que l'écrivait le jeune Proust dans une étude sur ce dernier.

Dans la *Recherche*, Bergotte représente l'écrivain, mais son style est trop marqué par l'intelligence au détriment des sensations. C'est Elstir, le peintre impressionniste, qui occupe le devant de la scène car en mettant dans la création une part de soi, il montre comment voir le monde. Il sera le principal initiateur du héros : qu'il peigne un yacht, une école ou une affiche sur un mur, c'est comme s'il peignait une cathédrale (III, 673). Sur le chemin de la vocation littéraire, le *Septuor* de Vinteuil a également son importance : la musique permet de se libérer du poids de l'existence et d'oublier, ainsi, le monde des passions tristes.

Rappelons, enfin, le rôle dévolu à l'art dramatique plutôt qu'au genre théâtral lui-même, avec le personnage de la Berma. Cette tragédienne évoque Sarah Bernhardt : comme cette dernière, elle doit sa célébrité à l'interprétation qu'elle a donnée de

Phèdre. Il faudra au héros deux représentations de la pièce de Racine pour comprendre que l'art de la comédienne tient à l'impression sensible rendue par sa diction et non pas à une vérité du texte cachée que son jeu mettrait en lumière.

## ASTHME

À l'âge de 10 ans, Proust eut, lors d'une promenade sur les Champs-Élysées, une première crise d'asthme allergique si violente que son père, terrifié, crut le voir mourir. À une époque où l'on ne dispose guère de médication, la vie du garçon prend soudain un tour tragique. Il fut contraint de redoubler sa classe de seconde tant sa mauvaise santé le tint éloigné du lycée une grande partie de l'année. La maladie lui laissa quelque répit jusqu'en 1893, mais à partir de cette époque il éprouvera jusqu'à sa mort des crises respiratoires provoquées par un déséquilibre du système neurovégétatif, associées parfois à des complications dyspnéiques, qui le contraignent à vivre plus souvent qu'il ne souhaiterait à l'écart du monde. Il connaîtra durant les premières années de rédaction de la *Recherche*, en particulier entre 1910 et 1912, des périodes de crise d'asthme de plus en plus rapprochées, encore aggravées par toutes sortes d'autres maux comme des ennuis gastriques. Il se soigne en faisant des fumigations de poudre de datura qui finiront par entretenir une irritation chronique de la gorge, abuse souvent de la caféine pour se remonter et du véronal pour dormir. Vers la fin de sa vie, il lui arrivera de se bourrer d'extraits d'opium et, à partir de 1920, lorsque les crises se feront plus

pressantes, il sera soulagé grâce à la morphine.

Au total, si l'on ajoute qu'il se nourrit peu, ne faisant qu'un repas par jour, son hygiène de vie semble avoir été déplorable. Ses humeurs d'hypocondriaque n'arrangent rien de sorte qu'il envisage parfois de se soumettre à des traitements de psychothérapie, mais il ne s'y résoudra jamais. À partir du début de la guerre, sa santé se dégrade encore, il est réformé. Cependant, selon le témoignage de [Céleste Albaret](#) qui prit soin de lui dans les dernières années, il était doté d'une énergie peu commune et ressemblait parfois à « un jeune homme ». Il meurt, le 18 novembre 1922, après avoir contracté, quelques semaines plus tôt, une affection bronchique ayant évolué en pneumonie.

De la maladie qui le préoccupait quotidiennement (il souffrait aussi d'insomnies, de problèmes cardiaques et connut quelques crises d'aphasie sans gravité), Proust voulut faire une force. Avec un reste d'esprit romantico-décadent, il voyait dans l'aphasie d'un Baudelaire, l'ivrognerie d'un Verlaine ou l'épilepsie d'un [Flaubert](#) des marques de lucidité et de génie. Au sujet de [Dostoïevski](#), il pensait même que « les travaux forcés furent le coup favorable du sort qui ouvrit en lui la vie intérieure ». Dans la *Recherche*, le narrateur, lui-même atteint de symptômes asthmatiques, avance que « l'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche » (IV, 487).

## **AUTOMOBILE**

La production industrielle des premières « voitures sans chevaux », comme l'on disait à l'époque, date de 1899 avec Louis Renault. Proust fait entrer l'automobile dans la littérature l'année suivante et montre, par là, l'intérêt qu'il porte au progrès technique, en particulier aux moyens de locomotion, ainsi qu'aux changements que celui-ci suscite.

En effet, lors du second séjour dans la station normande de [Balbec](#), effectué à l'été 1900, le héros réserve une automobile avec chauffeur afin de pouvoir se promener librement dans la région, en compagnie d'[Albertine](#). Dans la réalité, Proust qui se disait un « fervent de l'automobilisme » avait affrété un véhicule, en 1907, lors de son séjour à [Cabourg](#) - l'un de ses chauffeurs était Alfred Agostinelli qui lui inspirera plus tard une passion dévorante. Ajoutons que les [Verdurin](#), qui louent au Cambremer leur propriété de La Raspelière, cherchent à incarner la modernité en circulant, eux aussi, en automobile alors que leurs bailleurs voyagent en calèche. Symboliquement, tout se passe comme si la noblesse demeurait quasi statique alors que la bourgeoisie se prévalait du changement.

Plus encore que la [bicyclette](#), l'automobile est une invention de la modernité qui modifie le rapport de l'homme à l'espace et lui fait éprouver le [plaisir](#) de la vitesse. Tandis qu'elle change la perception dudit espace jusqu'à parfois égarer les mécaniciens, elle rapproche les lieux éloignés et permet de les mieux appréhender.

Enfin, les moyens de locomotion associent parfois le transport et les transports. Ainsi, c'est en empruntant un compartiment vide dans le petit [train](#) côtier, ou en se faisant conduire en voiture à travers la campagne

pour aller boire du cidre dans une ferme, ou encore en parcourant la côte, la nuit, qu'Albertine et le héros trouvent des moments d'intimité, échangeant baisers et caresses. Comme si leur amour était définitivement affaire de vitesse et de transit...

## BAINS DE MER

Jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les bains de mer étaient réputés avoir des vertus revigorantes ; on allait à Boulogne ou à Dieppe pour se soigner plutôt que par plaisir. À l'époque du Second Empire, grâce, entre autres choses, au développement des transports ferroviaires, la mode des bains de mer prend une dimension ludique. On commence à apprécier de se baigner dans les vagues et, quand les gens ne savent pas nager, ils s'assoient au bord de l'eau - des fauteuils sont prévus à cet effet -, se promènent le long de la plage ou sur la digue puis vont assister à des courses hippiques ou jouer au casino. Une vie estivale mondaine se développe - c'est celle-là même que mènera Proust à Cabourg. Sur la côte normande, à Trouville, comme à Deauville ou à Cabourg, on bâtit des villas de style anglo-normand qui donnent un charme particulier à ces stations et à leur paysage marin. En 1907, lorsque le Grand Hôtel de Cabourg ouvre de nouveau ses portes après rénovation, un article du *Figaro* évoque « la reine des plages » .

Cette mode qui concerne principalement la bonne société parisienne bénéficie, à la fin du siècle, du renouveau des vertus médicales prêtées à *thalassa* avec le succès des théories hygiénistes prônant

l'hydrothérapie pour soigner les maladies nerveuses. Le père du romancier, le professeur Adrien Proust, consacre à cette thérapeutique de nombreuses pages dans son *Traité d'hygiène* paru en 1877. Dans la *Recherche*, c'est d'ailleurs pour subir « un traitement de bains » (II, 8) que le héros se rend pour la première fois en villégiature à [Balbec](#), mais il lui arrive, bien sûr, d'aller à la plage pour le plaisir.

## **BAISER**

L'érotique du baiser représente dans la *Recherche* la sensualité dans toute sa plénitude. Pour preuve, les relations charnelles des [personnages](#), en particulier du héros et d'[Albertine](#), sont seulement suggérées tandis que leurs baisers sont décrits.

Cette érotique signe le rappel d'une satisfaction ancienne, car, à Combray, le baiser de tendresse prodigué par la mère était pour l'enfant, contraint d'aller se coucher et malheureux de devoir se séparer d'elle, un rituel de consolation que le narrateur associe à « une hostie pour une communion de paix [suggérant la] présence réelle » (I, 13). La [métaphore](#), outre qu'elle confère au baiser une puissance sacrée, suggère que celui-ci donne accès à la chair de la mère. L'oralité, qui parcourt le roman, signe donc une fixation à un stade de la [sexualité](#) où manger et aimer vont de pair.

C'est bien le goût euphorique et apaisant du baiser maternel que le héros recherche au cours de ses étreintes avec Albertine. La douceur des lèvres, le

velouté des joues ou le grain de la peau de la jeune fille font naître en lui un fantasme d'**incorporation** quand, par exemple, il veut **goûter** la saveur de « fruit rose inconnu » de son amante (II, 286). Tout se passe comme si dans cette caresse se croisaient l'activité sexuelle et l'activité alimentaire afin de s'unir à l'objet du désir. Ailleurs, dans *La Prisonnière*, le héros envisage le mariage avec Albertine comme s'il s'agissait de se nourrir d'un mets défendu (III, 537). Le baiser est bien une trace d'**amour** oedipien.

## **BEAUTÉ FÉMININE**

La femme de la Belle Époque a une chevelure luxuriante (on pense aux magnifiques cheveux noirs et bouclés d'**Albertine**), des courbes, des rondeurs que la mode d'alors met en valeur en se débarrassant des tournures et des corsages à baleines, telle Oriane de **Guermantes** enveloppée dans « ces valves glacées de nacre rose [...] d'une robe de satin » (II, 336). Elle est pulpeuse ; on la représente parfois nue en équivoque compagnie d'autres femmes, comme dans les *Baigneuses* de Renoir dont Proust semble s'inspirer pour certains tableaux d'Elstir évoquant « des nudités de femmes dans des paysages touffus du Midi qui pouvaient faire penser Albertine à certains plaisirs » (III, 906). Bref, elle suscite le désir.

Proust lui-même n'était pas insensible, loin de là, au charme de femmes associant les canons de la beauté romantique (la taille fine) à ceux plus voluptueux de la beauté Belle Époque. On peut penser à Laure Hayman, la célèbre courtisane, dont Paul Bourget avait fait un

personnage de fiction dans sa nouvelle intitulée *Gladys Harvey*, à qui le jeune Proust fit une cour en règle sans obtenir ses faveurs.

Avant de rencontrer Odette, **Swann** était attiré par les femmes bien en chair, rayonnantes de santé - qualité peut-être un peu vulgaire qu'il opposera à la mélancolie, mais qualité érotique. Quant au narrateur, bien qu'il refuse d'admirer les femmes de façon artistique - comme Swann le fit avec Odette transfigurée par la lumineuse Zéphora de Botticelli -, il évoque à plusieurs reprises la beauté érotisée des femmes rondes, représentées les épaules nues, dans les tableaux de Titien : Albertine, les cheveux défaits, est comparée à un modèle du peintre vénitien, de même qu'une jeune fille croisée lors des pérégrinations du héros dans la cité des Doges (IV, 219). Quand Saint-Loup cherche à distraire un peu son ami trop épris de la duchesse de **Guermantes**, il lui fait le portrait d'une jeune fille voluptueuse et perverse, femme de chambre chez la baronne Putbus, qui serait « Follement Giorgione » (III, 94) - le peintre italien ayant représenté des femmes à la carnation appétissante et aux formes séduisantes.

## **BICYCLETTE**

La pratique du sport pourvoyeuse de nouvelles sensations se développe dans la « classe de loisirs » à la Belle Époque ; la bicyclette connaît un vif succès. Ainsi, bien des jeunes femmes appartenant à la nouvelle bourgeoisie vont devenir de ferventes adeptes de la « petite reine » et trouver dans cette pratique

une indépendance de mouvement qui leur permet d'aller là où elles l'entendent, voire de revendiquer une forme d'émancipation et d'affirmer une distinction personnelle.

Lorsque le héros aperçoit [Albertine](#) pour la première fois sur la digue, à [Balbec](#), en 1897, celle-ci, audacieusement coiffée d'un polo et vêtue d'une « tenue spéciale » en caoutchouc, pousse en se dandinant une bicyclette devant elle. Il croise son regard, elle devient alors pour lui la jeune cycliste aux yeux brillants et aux jolies jambes qu'il rêve de posséder (II, 151) ; il se souviendra de cette [vision](#) érotisée quand Albertine sera sa « prisonnière » à Paris.

On sait le petit groupe formé d'Albertine, de Rosemonde, d'Andrée, de Gisèle et d'une cinquième jeune fille qui n'est pas prénommée attiré par la vitesse et épris de nombreux sports, au nombre desquels figure aussi le golf. Dans la société de la station balnéaire, cela confère à ces [jeunes filles](#) une aura toute particulière où leur aspect physique le dispute à leur effronterie : elles ont de jolies silhouettes à la taille souple et aux jambes fuselées, elles respirent la santé et, montées sur leur engin (Albertine parle volontiers de sa « bécane », manière d'ironie à l'endroit des hygiénistes bien-pensants qui s'inquiètent des effets pervers de la pratique de la bicyclette chez les femmes !), elles n'hésitent pas à bousculer les passants.

En plus de favoriser le lien entre le loisir et le sport, le [plaisir](#) de se déplacer à bicyclette témoigne donc de l'émancipation générationnelle de ces jeunes filles, voire de leur indifférence aux préjugés en même temps qu'il incite le [corps](#) à éprouver sa liberté. Bien que le

héros soit peu enclin à **gôûter** les joies du sport, il lui arrive d'enfourcher une bicyclette pour accompagner ses amies lors de leurs promenades sur la falaise qui domine Balbec.

## **BŒUF MODE**

Le bœuf mode, ce plat braisé de la cuisine bourgeoise, mitonné par Françoise - la cuisinière dans le roman - avec sa gelée qui condense les saveurs des différents morceaux de viande et leur donne une tendreté incomparable, fait la gourmande admiration de l'ambassadeur Norpois quand il dîne chez les parents du héros. Le secret d'une telle délectation ? Une recette du Café Anglais, l'une des plus célèbres tables du XIX<sup>e</sup> siècle, sise boulevard des Italiens, qui fut aussi un restaurant littéraire : on y trouve attablés certains **personnages** des romans de Balzac (Delphine de Nucingen et Rastignac dans *Le Père Goriot*) ou encore de **Flaubert** (Rosanette et Frédéric dans *L'Éducation sentimentale*). Balzac et Flaubert, deux maîtres queux dignes de Proust ! Le premier pour la composition cyclique, le second pour le traitement du **temps**.

Dans le réel, Proust écrit, un soir de juillet 1909, à sa propre cuisinière ces mots fort singuliers qui rapprochent accommodement culinaire et composition romanesque, texture de l'aliment et tissage du texte : « Je voudrais que mon style soit aussi brillant, aussi clair, aussi solide que votre gelée, que mes idées soient aussi savoureuses que vos carottes et aussi nourrissantes et fraîches que votre viande. »

Le narrateur va faire du bœuf mode une des métaphores du livre à venir. Comme la gelée unifie les notes gustatives, l'écriture doit rassembler les expériences, recomposer les émotions et faire « d'impressions nombreuses, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates [...] une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille » (IV, 612).

## **BOUC ÉMISSAIRE**

Dans l'univers proustien, la logique sacrificielle qui isole le bouc émissaire pour mieux conforter l'existence du groupe est une loi régissant les rapports sociaux. Ainsi, en se moquant du défaut de prononciation de Saniette, ce personnage pathétique en raison d'un caractère indécis, et en l'interrogeant sur ses sorties comme un instituteur interrogerait un mauvais élève, M. [Verdurin](#) met l'archiviste dans la position de celui qui porte les incapacités et les tares de sa classe sociale. Chez les [Guermantes](#), l'attitude que Charlus adopte envers la marquise de Saint-Euverte, mondaine déchuée s'il en est - il déclare que « s'il avait la colique, il tâcherait de s'en soulager dans un endroit plus confortable [que chez elle] » (III, 99) -, place cette dernière dans une position semblable. Ajoutons que Saniette comme M<sup>me</sup> de Saint-Euverte sont complices des actes de [cruauté](#) exercés à leur encontre ; ils se comportent en victimes comme s'ils acceptaient d'être coupables et qu'il ne leur restait que la souffrance pour exister. Charlus, lui-même humilié puis chassé du salon Verdurin, fera contre mauvaise fortune belle apparence en s'abstenant de se montrer trop

ouvertement offensé. Leur comportement est une façon implicite de signer un **contrat masochiste**, lequel ne fera qu'aggraver les effets des rebuffades qu'ils subissent. Charlus, par exemple, finira par se trouver condamné, lui le fier aristocrate, à l'errance du paria : « Il ne voit personne, personne ne le reçoit. » (IV, 343), pérora la Verdurin.

Les victimes payent, en fait, un tribut aux conventions d'un univers social ou mondain, lequel, à la Belle Époque, voit l'émergence d'un nouvel ordre symbolique ne reposant plus sur les traditions, mais sur les opinions.

## **CABOURG-BALBEC**

Dès son **enfance**, Proust passe des vacances sur les plages de la Manche que la bonne société du Second Empire avait mises à la mode. À l'été 1881, il est avec sa grand-mère à Cabourg, petite station familiale qui vit à l'ombre de la déjà luxueuse Deauville. L'année suivante, il séjourne à Dieppe puis au Tréport. Plus tard, il passe ses vacances à Trouville et fréquente l'hôtel des Roches-Noires représenté dans le célèbre tableau de Monet. Il revient à Cabourg durant l'été de son service militaire puis s'y installe pour la saison à partir du mois d'août 1907, acquiesçant aux exigences de son médecin traitant qui le pousse à fuir Paris et à faire des cures d'air marin. Il s'installe au Grand Hôtel, bel et luxueux établissement de front de mer, récemment rénové dans un style néobaroque, jouxtant un casino où il laisse parfois des sommes importantes. Il y fera un dernier séjour à l'automne 1914 :

l'établissement est alors en partie transformé en hôpital pour accueillir les blessés de la bataille de la Marne.

Dans le roman, Balbec évoque à la fois Cabourg et Trouville alors que ses environs empruntent à certains paysages de Bretagne où Proust avait séjourné, en 1895, en compagnie de Reynaldo Hahn. Après avoir souvent rêvé d'aller à Balbec, le héros y fait deux séjours à trois ans de distance, installé au Grand-Hôtel de la plage où il croise toute une clientèle de notables, de hobereaux et de Parisiens fortunés. Au cours du premier séjour - qu'une chronologie relative permet de situer en 1897 -, il fait la connaissance d'Elstir, de Saint-Loup et d'[Albertine](#). C'est durant le second séjour que la jeune fille devient sa maîtresse et qu'elle lui laisse entrevoir ses penchants homosexuels.

Balbec, c'est aussi une [chambre](#)-prisme aux fenêtres donnant sur la mer et sur la vallée, ce qui suscite la rêverie. C'est encore un petit [train](#) côtier qui permet d'aller d'une station à l'autre en observant défilier le paysage. C'est enfin une [église](#) gothique que l'enfant de Combray voyait en imagination sur une falaise dominant les flots et à laquelle Elstir trouve un style persan. D'où son appellation qui rappelle à la fois la ville de Bolbec en Normandie et celle de Baalbek au Liban.

## **CÉLESTE ALBARET**

En 1914, le valet de chambre de Proust est mobilisé. Celui-ci demande alors à une belle jeune femme de

22 ans, Céleste Albaret, qui vient d'épouser Odilon, son chauffeur de taxi attiré, d'entrer à son service. Elle devient sa gouvernante et le restera jusqu'à sa mort, en 1922, installée chez lui en compagnie de son époux. Elle s'occupe de l'écrivain avec un dévouement remarquable, vivant à son rythme, c'est-à-dire la nuit. Il n'empêche qu'elle a son caractère : il lui arrive de l'envoyer dîner au Ritz pour pouvoir aérer et nettoyer l'appartement toujours confiné ou pour prendre un peu de bon temps avec son mari. D'ailleurs, le romancier s'amuse de son tempérament spontané et entier qui lui fait considérer les vers de Saint-John Perse comme des devinettes, traiter Cocteau de polichinelle et trouver à Gide des airs de faux moine. En guise de reconnaissance et d'hommage, il lui écrit ces quelques vers plaisants : « Grande, fine, belle et maigre / Tantôt lasse, tantôt allègre / Charmant les princes comme la pègre / Lançant à Marcel un mot aigre / Lui rendant le miel pour le vinaigre. »

On voit que Proust, qui n'est pas toujours facile à vivre tant il est maniaque et, parfois, lunatique, a pour elle des sentiments affectueux : il lui dédicace *Le Côté de Guermantes* avec ces mots : « mon amie de toujours, ne pouvant plus imaginer que je ne l'ai pas toujours connue ». En août 1914, elle l'accompagne lors de son dernier séjour au Grand Hôtel de Cabourg, ensuite ils ne quitteront plus Paris, y compris pendant la guerre. Elle dira de lui qu'elle le prenait tantôt pour un père, tantôt pour un enfant.

Cuisinière, femme de chambre, messagère, confidente à ses heures, Céleste aide aussi l'écrivain à classer ses manuscrits et à coller ses fameuses paperoles. Pour autant, cette vestale qui veille sur sa tranquillité et sur son confort pour lui permettre

d'écrire son œuvre ne la lira jamais.

## CHAMBRE

La chambre est dans la *Recherche* un lieu archétypal où bien des événements prennent place – on pourrait ajouter que c'est la pièce où Proust vécut le plus clair de son temps durant les années de rédaction de son roman. Au début de celui-ci, le narrateur, insomniaque, émerge peu à peu de ses demi-réveils dans une pièce indéterminée, aussi bien du point de vue de l'espace que du **temps**, avec laquelle il va finir par se sentir en symbiose. Surgit, alors, en un long soliloque, au gré des sensations du **corps**, le souvenir des diverses chambres qu'il a occupées dans sa vie « le branle était donné à [sa] mémoire [...] [il] passait la plus grande partie de la nuit à [se] rappeler [sa] vie d'autrefois, à Combray, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore... » (I, 9). On a ainsi affaire à un lieu alchimique car, entre **rêve** et sommeil, la mémoire du corps associée au sentiment brut d'exister transmue le temps en espace, et le souvenir en littérature.

La chambre de Combray fut le lieu des angoisses enfantines quand, le soir venu, il fallait se séparer de maman ou, pire, que la présence d'invités, comme **Swann**, le privait du **baiser** maternel. Les projections de la lanterne magique étaient destinées à distraire et calmer l'enfant, mais en dissolvant l'espace, celles-ci donnaient à la pièce un aspect étrange et déstabilisant. La maison de Combray, c'est également la chambre au décor un rien bigot et au « silence si

nourricier, si succulent » de tante [Léonie](#) (I, 49), là où se déroule, le dimanche, le cérémonial affectueux de la madeleine trempée dans de la tisane ou du thé.

À Balbec, le premier soir, la chambre du Grand-Hôtel de la Plage est d'abord anxiogène puis, le lendemain, inondée de soleil, elle se transforme en une sorte d'œuvre picturale - de même la chambre contiguë qu'occupe la grand-mère avait l'air d'un « prisme où se décomposaient les couleurs de la lumière du dehors » (II, 64). Quant à la chambre de Paris, elle est teintée de mélancolie car elle rappelle souvent celle de Combray : chaque épisode de *La Prisonnière* y trouve sa genèse. Il y a aussi la chambre de Tansonville - le héros séjourne, en 1903, chez Gilberte de Saint-Loup - qui produit en lui un effet d'indifférence comme si la vie avait passé.

À ces chambres peu ou prou inquiétantes, on peut opposer trois chambres heureuses : celle de l'Hôtel de Flandre, à Doncières, au charme désuet qui constitue un refuge pour le héros venu chercher du réconfort auprès de Saint-Loup, la chambre d'[Albertine](#), à Paris, qui sert souvent de salle à manger aux amants et la chambre d'Eulalie, à Combray, où l'enfant passe une semaine, loin de la maison de tante Léonie qui craint d'avoir contracté la typhoïde.

Au-delà des ressentis affectifs, la chambre est dans la *Recherche* tantôt un lieu clos et protecteur, tantôt un espace ouvert en contact avec le monde.

## CHAMPS-ÉLYSÉES

Entre l'avenue du Bois - actuelle avenue Foch - où, dans les années 1880, Odette fait son « footing », et la partie inférieure de l'avenue des Champs-Élysées où le héros enfant va chaque jour se promener avec Françoise autour du guignol et des manèges de chevaux de bois, où il entrevoit Gilberte en compagnie d'un jeune homme pendant qu'il allait lui acheter des fleurs - en fait, il s'agit de Léa, la future actrice et amie d'Albertine -, où il accompagne sa grand-mère lors de sa dernière promenade, cet espace à cheval entre les 16<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> arrondissements incarne à la fois les paradis et les malheurs du roman. Dans les années 1880, Proust lycéen allait souvent s'y promener avec ses camarades de Condorcet, il y rencontrait aussi des jeunes filles comme Antoinette Faure ou Marie de Benardaky.

Après la guerre, l'hôtel particulier du prince de Guermantes se situe avenue du Bois : pour aller à la matinée chez le prince, le narrateur accomplit le même trajet que celui qu'il faisait enfant : « les rues par lesquelles je passais en ce moment étaient celles, oubliées depuis si longtemps, que je prenais jadis avec Françoise pour aller aux Champs-Élysées [...] ces rues-là se détacheront toujours pour moi, en une autre matière que les autres » (IV, 437). C'est là un premier souvenir préparant les phénomènes de **réminiscence** qui auront lieu dans la cour puis dans la bibliothèque de l'hôtel du prince.

**CHARLUS > AMOUR, CRUAUTÉ, HOMME-FEMME, PERSONNAGES**

## CLAN

C'est moins l'esprit de caste, incarné par la noblesse et reposant sur la généalogie, que l'esprit de clan qui fait la particularité du récit proustien. Celui-ci demande qu'on y travaille alors que l'esprit de caste est reçu en héritage : dans cette dialectique du maître et de l'esclave, Sidonie [Verdurin](#) ne sera pas en reste. Le salon qui porte son nom a d'abord constitué, dans les années 1880, un « petit noyau », à l'ambiance parfois facétieuse et souvent détendue. On y trouve un médecin (Cottard), un professeur en Sorbonne (Brichot), un archiviste (Saniette), une demi-mondaine (Odette), une énigmatique baronne (M<sup>me</sup> Putbus) et des artistes au statut confidentiel (Elstir alias M. Biche). Puis le noyau est devenu lorsque les enjeux mondains et les rivalités se sont fait jour : d'autres salons comme celui d'Odette, valorisé par la présence de l'écrivain Bergotte, lui font concurrence. Apparaît alors la nécessité pour les membres du cénacle d'être solidaires et de se montrer conformes aux règles imposées par celle qu'ils appellent désormais la « Patronne » sous peine d'exclusion. M<sup>me</sup> Verdurin fait régner un certain moralisme, une « orthodoxie », comme le dit Proust, en sorte que l'autre nom du clan est la « petite Église » pendant que les invités deviennent des « fidèles ». Cela est particulièrement vrai dans le domaine [politique](#) : chez la « Patronne » on est dreyfusard.

Au tournant du siècle, la valeur mondaine du clan atteint son zénith précisément parce qu'il est devenu le « centre actif du dreyfusisme », car le révisionnisme au sujet de l'« Affaire » constitue alors une opinion permettant de faire monter sa cote à la Bourse mondaine.

Passer du « petit noyau » à la « petite Église » ne se fait pas sans heurt. Dans l'enfer du clan où il s'agit à la fois d'agréger et d'exclure, la violence mimétique prime sur la civilité. Elle résulte pour partie d'une logique sacrificielle qui isole le **bouc émissaire** et chosifie autrui pour mieux conforter l'existence du groupe : l'archiviste Saniette, homme cultivé mais pathétique, en fera les frais.

En devenant princesse de **Guermantes** et en faisant construire un hôtel particulier avenue du Bois, dans le quartier de la nouvelle bourgeoisie, donc loin du faubourg Saint-Germain, M<sup>me</sup> Verdurin signe la victoire de la sociabilité bourgeoise sur l'aristocratique. Et du clan sur la caste.

## **CLEMENCEAU (GEORGES)**

Georges Clemenceau est le seul homme d'État pour lequel Marcel Proust se découvrit une réelle et durable admiration. En 1894, à l'époque des attentats anarchistes, il se trouve de plain-pied avec le Clemenceau journaliste qui désapprouve sans le condamner l'attentat commis par Émile Henry, au café Terminus, le 12 février 1894. Tous deux voient derrière ce geste insensé le désespoir d'un jeune homme idéaliste, à une période marquée par les scandales financiers. Clemenceau demande la grâce du coupable. En vain. Puis vient l'époque de l'affaire **Dreyfus** et du « J'accuse... ! » de Zola publié par Clemenceau, l'homme considérant que l'injustice est une offense à la France. Et au moment de la loi de séparation de l'Église et de l'État, en 1905, Proust, réticent à

l'égard de la loi en raison de ses aspects dogmatiques et de la crainte de voir **les églises** devenir des musées, trouve chez l'anticléricale convaincu qu'est Clemenceau des points de vue comparables aux siens : le culte a partie liée avec la culture.

Toujours en 1905, au moment de la crise avec l'Allemagne au sujet du Maroc, Proust estime que la fermeté de Clemenceau, qui met alors en garde contre un adversaire impérialiste, est un point de vue juste. Cette même fermeté qui sera celle du président du Conseil durant la **guerre** et qui l'amènera, lors du traité de Versailles, à prôner une paix armée, Proust n'aura de cesse de l'admirer comme la force morale d'un homme libre.

Au fond, le romancier partage avec le politique un sentiment de scepticisme au sujet de la nature humaine, tous deux pensent que les intérêts ou les passions l'emportent toujours sur le désir de concorde.

## **COMBRAY > LIEUX**

## **COMPASSION**

Bien des critiques ont reproché à Proust de n'avoir représenté que des milieux sociaux privilégiés, libérés des soucis matériels que sont l'aristocratie finissante et la bourgeoisie montante. Les membres de la noblesse sont tout occupés à préserver leur prestige tandis que ceux de la bourgeoisie le sont à se singulariser. Dans ce

combat pour la reconnaissance, les seconds prennent peu à peu l'avantage car ils vont de l'avant tandis que les premiers ne font que se défendre en prônant leurs valeurs, comme la bienséance ou l'esprit de cour. En conséquence, Proust représente, telle que son narrateur la perçoit et sans point de vue déterministe, la mécanique des rapports sociaux, sa violence et ses lois bien plutôt qu'il ne se fait le laudateur de la noblesse ou des positions sociales de puissance, toutes choses qui lui étaient fort indifférentes.

Les changements sociaux en passent souvent par une violence mimétique : la *Recherche* recèle nombre de scènes de ce genre lorsque, entre autres exemples, Charlus humilie M<sup>me</sup> de Saint-Euverte par sa grossièreté (III, 99) ou que les [Verdurin](#) rabrouent Saniette, qui est un homme cultivé mais pusillanime, et finissent par le prendre en pitié, ce qui le rend encore plus pitoyable (voir [Bouc émissaire](#)).

Dans l'enfer de la caste ou du [clan](#), la rebuffade signe ainsi la violence des relations entre les individus. À rebours, Proust, qui était fort généreux avec ses amis et a toujours tout fait pour leur apporter son aide quand il le pouvait, en même temps qu'il entretenait les meilleures relations avec les gens les plus simples, a introduit dans « ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage "à clefs", où tout a été inventé » (IV, 424) des [personnages](#) réels et empathiques, présentés comme des cousins de Françoise : les Larivière. Ceux-ci, retirés à la campagne après avoir fait fortune, apprennent qu'un de leurs neveux, mort au combat durant la [guerre](#), laisse seule une épouse sans le sou ; ils quittent alors leur retraite et viennent aider la jeune veuve, qu'ils ne connaissent pas, dans son commerce. Leur geste

purement gratuit, qui n'est dicté par aucun intérêt non plus que par un quelconque désir mimétique, à l'inverse du comportement de bien des personnages de la *Recherche*, est la trace d'un humanisme profond.

## CONTRAT MASOCHISTE

On sait qu'[Albertine](#) accorde au héros la faveur d'être sa captive dans la mesure où celui-ci lui octroie une certaine indépendance en lui permettant de passer, seule, une grande partie de ses journées dans Paris. Ce comportement n'est pas sans rappeler le contrat masochiste dans lequel le sujet, peut-être habité par une [culpabilité](#) secrète, détermine à l'avance les circonstances et les dispositions de sa souffrance. Partant, on peut en conclure que la [jalousie](#) du héros équivaut à une forme de satisfaction dans le déplaisir ménageant l'attente amoureuse.

Dans *Jean Santeuil*, le premier roman inachevé de Proust, le personnage ressent pour une certaine M<sup>me</sup> S. un [amour](#) qui restera platonique, lequel l'amène à se soumettre aux diverses volontés de sa maîtresse avec le faible espoir qu'elle finira par se donner à lui. Le comportement d'Albertine peut se ramener *mutatis mutandis* à celui de M<sup>me</sup> S.

Le masochisme moral de mise dans la relation amoureuse s'étaye sans doute sur le fait que le héros a craint, dans le passé, de détériorer par son désir le [corps](#) et l'amour de sa mère lorsque celle-ci vint, avec l'assentiment du père, passer la [nuit](#) (« la nuit la plus douce et la plus triste de [sa] vie », dira-t-il) avec lui

dans sa **chambre** de Combray, nuit durant laquelle elle lui lira *François le Champi*, ce roman de George Sand qui voit l'union d'une mère adoptive et de son fils. Cette « scène primitive » née de la peur d'être abandonné a donné naissance à un trouble sentiment de culpabilité sur lequel le narrateur revient au long du roman.

En tant que relation entre la victime et son bourreau, le contrat masochiste trouve son équivalent dans le monde social avec la figure du **bouc émissaire**.

## **CORPS**

Ce n'est pas au gré des descriptions physiques esquissées par un romancier peu enclin à faire des portraits réalistes que le corps des **personnages** apparaît dans la *Recherche*, mais plutôt dans des sensations et autres signes d'affectivité qui le livrent dans son intimité. Proust met en scène le corps physique et sensible, psychique et sentimental.

Tout commence avec un dormeur allongé dans une **chambre** chez qui survient un **rêve** érotique avant le **plaisir** solitaire, puis qui s'éveille peu à peu et se souvient, charnellement, grâce à diverses sensations kinesthésiques, des chambres qu'il a occupées dans sa vie. Les métaphores employées, comme celles de la chambre-nid ou de la chambre-caverne signent un fantasme de retour au ventre maternel, d'autres associent l'espace tantôt au plaisir tantôt au malaise.

Dès l'ouverture du roman, on sait que le corps et

plus précisément les sensations sont le médium de la mémoire involontaire. C'est bien l'odeur et la saveur de la petite madeleine qui rappellent « l'édifice immense du souvenir » (I, 46), comme c'est une sensation de déséquilibre sur les pavés inégaux de la cour de l'hôtel de Guermantes qui ramène **Venise** à la conscience.

Quant au corps érotique, il est classiquement perçu comme tel par un regard qui stimule la sensorialité dans son ensemble. Le héros décrit les seins d'**Albertine**, comprimés par ses vêtements, qu'il désire ardemment caresser et **goûter** tant ils ressemblent à des fruits, ou encore son pubis qu'il admire de façon quasi fétichiste : « son ventre [...] se refermait, à la jonction des cuisses, par deux valves d'une courbe aussi assoupie, aussi reposante, aussi claustrale que celle de l'horizon quand le soleil a disparu » (III, 587). L'érotisme peut aussi éveiller différentes modalités du plaisir : ainsi, Albertine évoque la sodomie en termes grossiers (« se faire casser le pot », III, 840), voire verser dans le comique troupiier ; lorsque Jupien rencontre Charlus, il s'exclame : « Vous en avez un gros pétard ! » (III, 12.)

## **CRUAUTÉ**

L'opacité des relations existant entre les **personnages** de Proust semble justifier leurs comportements cruels. En effet, dans un roman où chacun n'existe que dans le regard d'autrui, où la flatterie se pare des atours de la sympathie, où l'angoisse l'emporte bien souvent sur le **plaisir**, où la violence mondaine prime plutôt que la

civilité, on a le sentiment que le masque de l'humanisme se déchire, que la vie est lutte et conflit pour l'homme social nourri de vanité et de **jalousie**, donc guidé par l'amour de soi. Celui-ci se mesure également dans nombre d'expériences communes comme lorsque Françoise persécute la fille de cuisine enceinte (I, 79). Aveuglement ou méchanceté ? Les deux, car la cruauté est inhérente à la volonté aveugle de vivre comme s'il s'agissait d'une forme intériorisée de la guerre. Une guerre où les ennemis sont des têtes de Turc et où les coups de Jarnac remplacent les coups de feu !

Si la cruauté consiste dans la *Recherche* en coups de force et en actes de veulerie, si elle se manifeste parfois en chosifiant autrui pour en faire un **bouc émissaire**, elle n'en est pas moins ambivalente dans le **mal**. Dans certains cas, elle s'apparente à un signe de pure méchanceté, lorsque M<sup>me</sup> **Verdurin**, par exemple, veut faire arrêter Charlus pendant la guerre en l'accusant de germanophilie. Dans d'autres, elle est la manifestation d'une volonté qui, à une époque où les valeurs bourgeoises l'emportent sur les valeurs aristocratiques, met en jeu des passions et des forces en quête d'un nouveau contrat social. Autrement dit, il s'agit pour les Verdurin, et pour les bourgeois en général, de faire fructifier au mieux leur capital social à la bourse mondaine. La violence qu'ils mettent en œuvre est une sorte d'élan vital qui amène les êtres à se confronter les uns aux autres au-delà des impératifs catégoriques de la morale néokantienne en vogue.

La cruauté est donc l'autre nom de cette volonté qui mesure sa puissance au trébuchet tragique des relations sociales.

## CULPABILITÉ

S'il n'y a pas de péché dans l'univers proustien, si les **personnages** n'expient pas ce que la morale pourrait tenir pour des fautes, il n'en demeure pas moins que rôde le fantôme de la culpabilité. C'est d'abord le cas à Combray où les taquineries de la grand-tante font, en réalité, souffrir la grand-mère et suscitent chez l'enfant le désir de « battre sa grand-tante » (I, 12) avant de l'amener à verser quelques larmes. Le héros s'en veut d'avoir de semblables pensées, alors qu'il n'a rien fait, mais il s'en veut aussi des déboires de sa grand-mère, alors qu'il n'y est pour rien ! Plus tard, il s'accusera d'avoir vu agoniser celle-ci dans l'indifférence comme d'avoir provoqué la mort d'**Albertine** qui se serait enfuie pour échapper à son emprise, il en conclut même que, durant leur relation, elle aurait été « une victime » (IV, 195). On retrouve là la tendance de l'esprit humain à se réfugier dans l'esprit de théodicée, ou de tragique dans un monde sans Dieu, pour expliquer n'importe quel drame. Proust n'en est pas exempt quand il peint de la sorte la culpabilité sans la faute !

La culpabilité fondamentale est bien sûr d'origine oedipienne puisque le héros craint, le long du roman, d'avoir détérioré par son désir le **corps** de sa mère après l'avoir contrainte à passer une **nuît** auprès de lui à lire *François le Champi*, ce roman qui raconte les sentiments d'une mère pour son fils adoptif. Cette culpabilité détermine les dispositifs de l'**amour** qui cherchent souvent la satisfaction dans le déplaisir en signant le **contrat masochiste**. De plus, elle est pour le narrateur une trace, ou un symptôme, qui l'oblige à revisiter ses passions passées, comme la passion pour

Albertine, jusqu'à se mortifier : « Ô puissé-je, en expiation, quand mon œuvre serait terminée, blessé sans remède, souffrir de longues heures, abandonné de tous, avant de mourir ! » (IV, 481.)

## DEMOISELLES DU TÉLÉPHONE

À l'époque de Proust, téléphoner demandait de passer par une opératrice afin d'être mis en relation avec son correspondant. Cette fonction était occupée par de **jeunes filles** nécessairement célibataires ; si elles décidaient de convoler, elles devaient abandonner leur emploi. Ces messagères d'un genre particulier faisaient souvent l'objet de fantasmes de la part des abonnés. Dans son roman, Proust traduit cela dans une tonalité tragicomiques qui témoigne, aussi, de son intérêt pour cette invention technologique.

La liaison téléphonique est donc présentée comme un miracle grâce aux « Vierges vigilantes dont nous entendons chaque jour la voix sans jamais connaître le visage, et qui sont nos Anges gardiens dans les ténèbres vertigineuses dont elles surveillent jalousement les portes ; les Toutes-Puissantes par qui les absents surgissent à notre côté, sans qu'il soit permis de les apercevoir ; les Danaïdes de l'invisible qui sans cesse vident, remplissent, se transmettent les urnes des sons ; les ironiques Furies qui, au moment que nous murmurions une confidence à une amie, avec l'espoir que personne ne nous entendait, nous crient cruellement : "j'écoute" ; les servantes toujours irritées du Mystère, les ombrageuses prêtresses de l'Invisible, les Demoiselles du téléphone ! » (II, 432.)

Dans ses débuts, le téléphone servait aussi à écouter des pièces de théâtre ou des concerts à domicile : le théâtrophone. L'opératrice connectait l'appareil des abonnés à des microphones placés à côté de la scène. Proust s'abonna en 1911, ce qui lui permit d'écouter de nombreux concerts ou opéras sans quitter sa [chambre](#). C'est grâce à cette technologie qu'il entendit le 21 mars *Pelléas et Mélisande*, le drame musical de Debussy d'après Maeterlinck. Son goût pour la [musique](#) l'a aussi amené à faire l'acquisition, au début de 1914, d'un pianola.

## DOMESTIQUES

Proust s'est toujours intéressé aux gens du peuple, il voyait en eux moins de facticité et plus d'authenticité que chez les bourgeois ou les aristocrates. Il tenait ainsi de longues conversations avec ses domestiques ou avec les serveurs et chasseurs des établissements hôteliers qu'il fréquentait ; sa courtoisie créait des relations de sympathie, le plus souvent partagées. [Céleste Albaret](#), on le sait, fit preuve d'un dévouement absolu envers Proust, elle est le modèle principal de Françoise dans la *Recherche*. Celle-ci devine les sentiments douloureux qu'[Albertine](#) suscite dans le cœur du héros et n'aura de cesse de la voir partir, preuve que pour être domestique, on n'en est pas moins un personnage complexe. Tout se passe comme si le Proust sceptique sur la possibilité pour les êtres de communiquer entre eux trouvait dans ses relations avec les domestiques un expédient heureux.

Les domestiques du roman ne sont pas des êtres plus

vertueux que d'autres : ils ont les mêmes passions que les mondains, leurs maîtres, et, nécessité faisant loi, ils se montrent particulièrement intéressés par l'argent des pourboires. Le romancier décrit les rapports de classe en termes d'imitation, de vanité ou de cruauté et non pas en termes de domination sociale ou d'émancipation.

## DOSTOÏEVSKI (FIODOR)

Ce n'est qu'à l'âge mûr que Proust lut l'œuvre de Dostoïevski. *L'Idiot* est l'un des romans pour lesquels il avait la plus grande admiration « parce qu'il est écrit en *profondeur*, là où les lois générales commandent les phénomènes particuliers ». Quant aux *Possédés* et aux *Frères Karamazov*, ce furent des sources d'inspiration essentielles quand il s'est agi de rédiger les passages concernant l'enfer de la jalousie et l'obsession de savoir éprouvée au sujet d'Albertine.

La question du mal comme celle de la culpabilité et du remords, telles qu'elles sont représentées dans *Crime et Châtiment*, frappèrent beaucoup l'auteur de la *Recherche*, car chez Dostoïevski, ce n'est pas tant le crime que la culpabilité qui est puni. D'où l'importance du contrat masochiste dans la psychologie proustienne.

Toutefois, autant que l'aspect métaphysique, c'est l'aspect esthétique de l'œuvre du « grand Russe », comme Proust l'appelait, qui le retient. Il admire chez lui cette écriture de soumission aux phénomènes qui fait que ses personnages se dévoilent peu à peu comme

émergeant d'ombres successives : « Dostoïevski, au lieu de nous présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. » (III, 880) – notons que l'impressionnisme d'Elstir obéit à la même technique. La manière proustienne de façonner les personnages selon la diversité de leurs apparitions s'en inspirera. De plus, chez Dostoïevski comme chez Proust, le lecteur ne peut prétendre en connaître plus sur l'histoire racontée que le narrateur lui-même.

## **DRAME DU COUCHER**

Le drame du coucher inscrit l'histoire du héros dans la **culpabilité** œdipienne et signe la fin de l'innocence enfantine. Il a eu lieu un des soirs où, à Combray, la présence d'un visiteur venu dîner – en général il s'agit de **Swann** – empêchait la mère de venir embrasser le fils. Une **nuite**, donc, ne supportant plus cette situation de « supplice », l'enfant décide d'attendre le départ de Swann et de guetter sa mère dans le couloir donnant sur les chambres, le cœur glacé par la crainte du courroux paternel. Contre toute attente, le père, d'ordinaire agacé par les caprices de l'enfant, lance tout de go à sa femme : « Va avec le petit. » Il permet donc à la mère de passer la nuit dans la **chambre** de l'enfant. Ce geste de compréhension d'un père redouté qui fait implicitement un diagnostic médical : « un état nerveux dont je n'étais pas responsable » (I, 38) est en fait perçu par l'enfant comme une abdication de l'autorité parentale dont il aura été la cause coupable. L'image paternelle qui en résulte n'est pas celle d'un père symbolique issu de l'œdipe, cela a pour

conséquence le désaveu de la loi que l'enfant remplace par la sienne propre : « je pouvais pleurer sans péché » (*Ibid.*). Au père laissé pour compte correspond une mère pleine de tendresse mais profanée : « il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc » (*Ibid.*). Ainsi naquit la culpabilité.

Le narrateur voit dans cet événement l'origine de tous les maux de sa vie : « C'était de cette soirée, où ma mère avait abdiqué, que datait, avec la mort lente de ma grand-mère, le déclin de ma volonté, de ma santé. » (IV, 621.) On pourrait ajouter : de sa crainte de n'être pas aimé qui lui fera vivre des amours toujours tourmentées en lien avec l'angoisse du coucher et l'attente du **baiser**. D'où l'association de l'**amour** et de la souffrance qui irrigue tout le roman.

## **DREYFUS (AFFAIRE)**

En novembre 1897, l'opinion publique est saisie de ce qui va devenir l'affaire Dreyfus. En janvier suivant paraît dans *L'Aurore* la fameuse lettre ouverte de Zola adressée au président de la République : « J'accuse... ! » ; le gouvernement prévient alors qu'un procès en diffamation va être intenté à l'écrivain. Avec quelques amis, dont Robert de Flers et Daniel Halévy, Proust fait partie d'un groupe de jeunes gens qui décident de lancer une pétition pour demander la révision du procès Dreyfus, il contribuera personnellement à obtenir la signature d'Anatole France. *L'Aurore* du 14 janvier 1898 publie leur

pétition qui restera dans l'histoire comme le « Manifeste des intellectuels ». En mars, Proust assiste au procès Zola devant la cour d'assises, il sera outré par la condamnation à un an de prison prononcée à l'encontre de l'écrivain qui devra s'exiler à Londres.

À l'occasion de l'Affaire, Proust s'est révélé en homme libre, épris de vérité et de justice et détaché des valeurs d'ordre de son milieu ; son père, proche des républicains de gouvernement, ne lui adressera plus la parole pendant de longs jours. Ses admirations vont à [Clemenceau](#), à Zola mais aussi à Jaurès qui s'engage en faveur de Dreyfus, à l'inverse des autres chefs socialistes indifférents à ce qu'ils appellent une « guerre civile bourgeoise ». Pendant un temps, Proust se rapproche alors des radicaux et des socialistes qui pensent que l'Église et l'armée ont trahi les valeurs républicaines de liberté et de justice. De plus, il est foncièrement hostile aux doctrines nationalistes d'un Maurras et d'un Barrès, qui font florès comme une conséquence de l'Affaire. Toutefois, il ne veut pas participer à la scission idéologique qui s'opère dans la société française et qui fait de l'Affaire un drame shakespearien, comme il l'écrit, en 1898, à l'un de ses correspondants. Son dreyfusisme repose sur une éthique forte mais ne se veut en aucun cas doctrinaire.

Dans la *Recherche*, l'Affaire se reflète dans les propos et les commentaires des uns et des autres, s'exaspère dans leurs passions, bref résonne dans leurs existences. C'est ainsi que le nationalisme du prince et de la princesse de Guermantes vacille : l'un comme l'autre lisent en cachette *LAurore* et se convainquent, sans se le dire, de l'innocence du prisonnier de l'île du Diable - dans le monde des [Guermantes](#), les codes de bienséances n'incitent pas à parler de ses convictions

ou de ses passions. Quant à M<sup>me</sup> [Verdurin](#) qui semble affectée par un antisémitisme de bien-pensante, c'est principalement l'intérêt qui la fait se ranger dans le camp dreyfusard.

## DUEL

Le duel s'est pratiqué au long du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la [guerre de 1914](#) chez les politiques, les journalistes, les écrivains, les pamphlétaires, en bref chez tous ceux qui constituaient une classe d'individus dont les activités et les querelles ressortissaient à l'ordre symbolique. Toutefois, le sociologue Gabriel Tarde écrivait, en 1892, qu'on se battait « de plus en plus pour la galerie ». Tel ne fut pas le cas de Proust, un jour de l'hiver 1897.

En effet, l'auteur de la *Recherche* a toujours eu le goût du défi en même temps qu'une haute idée de son honneur. À la suite de deux articles de Jean Lorrain qui éreintaient son ouvrage [Les Plaisirs et les Jours](#) (1986) et, surtout, qui faisaient une allusion perfide à ses relations intimes avec Lucien Daudet, Proust envoie ses témoins à leur auteur. Aucun accord n'ayant été trouvé entre les parties, il fut convenu qu'une rencontre au pistolet aurait lieu le 6 février 1897 dans le bois de Meudon. Deux balles furent échangées, sans résultat. Proust fit preuve d'un grand sang-froid et de beaucoup de fermeté : il n'a pas tiré en l'air, comme cela se faisait souvent en pareil cas, il a visé son adversaire et l'a manqué de peu.

La rencontre sur le pré ne fut donc pas un

simulacre. À cette occasion, Proust s'est senti héroïque, à la manière d'un Fabrice del Dongo, personnage qu'il admire alors ; les encouragements prodigués par l'un de ses témoins, Gustave de Borda, célèbre duelliste, dont il dira qu'il « apprenait à ne pas craindre la mort, à goûter d'autant mieux la vie », y eurent leur part.

Par la suite, il arriva parfois à Proust de menacer de demander réparation comme suite à des querelles, mais il ne se battit plus en duel.

## ÉGLISE

L'église est avec la [chambre](#) un lieu archétypal du roman proustien. En premier lieu, l'architecture religieuse signe l'appartenance à une communauté, traditionnelle et symbolise la culture française. L'église est un lieu de mémoire avant d'être un lieu de culte.

On sait que l'église médiévale de Combray est indissociablement liée à l'[enfance](#) : « Que je l'aimais, que je la revois bien, notre église. » (I, 59.) En sus de constituer un rapport affectif à l'espace combraysien, Saint-Hilaire représente, comme l'église monumentale de Saint-André-des-Champs et les sculptures de son porche, faites pour parler à l'âme d'une simple servante comme à l'esprit délié du héros, un des fondements de la [francité](#). Pendant la guerre, l'expression « Français de Saint-André-des-Champs » désignera symboliquement le patriotisme de tous les soldats qui se battent courageusement. Il faut préciser qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la plupart des historiens de

l'art, tel Émile Mâle dans ses écrits sur le [Moyen Âge](#), associent l'art gothique au génie artistique français.

Avec son décor sculpté et ses rites qui mêlent le culte et la culture, l'histoire chrétienne et l'histoire païenne, comme à Saint-André-des-Champs, l'église constitue aussi une image de la beauté venue des temps moyenâgeux. D'ailleurs, Proust fera de la cathédrale, édifice « jamais achevé et pourtant toujours fini »<sup>3</sup>, comme l'écrit Antoine Compagnon, une [métaphore](#) de la *Recherche*.

## ENFANCE

Depuis le [xix<sup>e</sup> siècle](#), l'enfant est reconnu comme un individu à part entière. Dans la *Recherche*, il ne fait cependant pas l'objet de représentations psychologiques ou sociologiques spécifiques en raison de l'incertitude qui règne quant à l'âge des protagonistes, en particulier au moment de leurs premiers émois amoureux. Ainsi, les [jeunes filles de Balbec](#) sont parfois appelées « fillettes » alors qu'elles doivent avoir environ une quinzaine d'années. De même, lors des rencontres entre le héros et Gilberte aux [Champs-Élysées](#), il semble que soit suggérée une [sexualité](#) pré-génitale - en contrepoint il paraît curieux que le héros fréquente seulement deux années plus tard une [maison de passe](#). Proust dépeint donc une période de la vie située entre l'enfance et l'adolescence ne coïncidant qu'imparfaitement avec la puberté psychologique et physiologique. Sans doute parce que, de son point de vue, les associations de la mémoire qui rendent un [temps](#) vécu et dilaté priment sur tout

réalisme.

Au seuil du roman, l'enfance c'est d'abord la **chambre** de Combray qui revient à la mémoire du sujet insomniaque comme un espace angoissant associé au quotidien « supplice du coucher » (I, 9) et à la séparation d'avec la mère. C'est ensuite un ensemble de souvenirs d'un garçon qui doit avoir entre 7 et 10 ans superposant les diverses expériences d'un temps cyclique (odeurs, lectures, promenades, projections de la lanterne magique, initiations aux mystères de la vie...) avec celui des vacances dans la petite bourgade provinciale et traditionnelle où dominent les présences féminines de tante **Léonie**, de la grand-mère, de la mère et de la cuisinière Françoise. Mais ces souvenirs ne traduisent aucune nostalgie telle que Proust l'exprimait dans *Jean Santeuil* quand il regrettait qu'on ne puisse « hélas, vivre deux fois son enfance ! » L'enfance participe - oh combien - à la construction de soi comme trace de l'origine en rapprochant des expériences et des moments différents. L'enfance, c'est avant tout une mémoire heureuse, un paradigme du *temps retrouvé*.

À la fin du roman, alors que Gilberte de Saint-Loup demande au narrateur de dîner avec elle, celui-ci lui objecte qu'il n'est peut-être pas convenable pour une femme de se montrer seule avec un « jeune homme » ... puis de corriger : « un vieil homme ». Mais la phrase a fait rire autour de lui : « elle était de celles qu'aurait pu, en parlant de moi, dire ma mère, ma mère pour qui j'étais toujours un enfant » (IV, 509).

## **EXHIBITIONNISME**

En tant que scénario de séduction particulièrement prisé par les [jeunes filles](#), l'exhibitionnisme s'associe au [voyeurisme](#) dans le dessein de jouer du regard d'autrui et de se l'approprier. C'est ainsi qu'[Albertine](#) et Andrée valsent langoureusement seins contre seins au casino d'Incarville (II, 191) ou qu'une des sœurs de Bloch se montre en compagnie d'une amie dans des attitudes dénuées de toute équivoque au Grand-Hôtel de [Balbec](#) : « Être vues leur semblait ajouter de la perversité à leur [plaisir](#), elles voulaient faire baigner leurs dangereux ébats dans les regards de tous [...] Et enfin un soir, dans un coin pas même obscur de la grande salle de danse, sur un canapé, elles ne se gênèrent pas plus que si elles avaient été dans leur lit. » (III, 236.)

Ces scènes dévoilent donc ce que le héros, voyeur malgré lui, craint d'apprendre : les goûts homosexuels d'Albertine et de ses amies qui vont l'emmener sur les chemins de la [jalousie](#) et de la souffrance. Elles témoignent, ainsi, qu'en dépit de la discrétion qui préside aux rencontres féminines, le désir saphique ne peut rester caché, car le plaisir nécessite une théâtralisation en quête de regards pris dans un espace scopique. Durant leurs ébats, les jeunes filles de la scène de Montjouvain s'exclament d'ailleurs : « quand même on nous verrait ce n'en est que meilleur » (I, 159). Ces regards voyeurs éprouvent plus de douleur que de plaisir au spectacle qui se déroule malgré eux. Le [saphisme](#) mis en scène n'implique donc pas le fantasme, comme dans les romans licencieux de l'époque, mais la suspicion et la transgression.

## FAIRE CATLEYA

Les catleyas, ces orchidées aux pétales mauves, sont au nombre des **fleurs** préférées d'Odette non seulement parce qu'elles sont un motif parmi d'autres, tels les bibelots et les kimonos, de ses goûts japonisants mais aussi parce que à ses yeux, elles symbolisent la **féminité**.

L'expression « faire catleya » est un chiffre amoureux qui veut garder la mémoire de la première fois. Un soir que **Swann** la rejoint et qu'ils s'en retournent ensemble dans sa voiture, Odette porte des catleyas accrochées à son corsage. Un cahot dû à la chaussée les pousse l'un vers l'autre, Swann prétend alors remettre les fleurs en place, embrasse la jeune femme puis la possède bibliquement. Ainsi, entre eux, « la métaphore "faire catleya" [devint] une manière particulière de dire "faire l'amour" [et peut-être] ne signifiait-elle pas exactement la même chose que ses synonymes » (I, 230). Dans la réalité, cette **métaphore** faisait partie du **langage** intime de Proust et de Lucien Daudet durant la liaison qu'ils eurent en 1896-1897.

Dans le roman, la fleur est donc le symbole de l'intimité féminine en même temps que la métaphore de l'acte de chair. Ajoutons que la conjonction homosexuelle entre Charlus et Jupien dans la cour de l'hôtel de Guermantes est comparée à l'action d'un bourdon qui féconde une orchidée (III, 9).

## FAUBOURG SAINT-GERMAIN > **LIEUX**

## FÉMINITÉ

Le **corps** féminin est à l'honneur dans la *Recherche*, Proust étant un observateur passionné de la féminité qui manifestait, de plus, un intérêt tout particulier pour les toilettes. D'Odette au décolleté de catleyas quand elle s'abandonne à **Swann** à la « chatoyante actrice de la plage [...] au milieu de ses amies, la plus belle » (III, 679) que demeure **Albertine** dans la conscience du narrateur, en passant par la chair palpitante sous sa robe légère de tulle blanc de M<sup>me</sup> de Surgis-le-Duc, si fière d'être la nouvelle maîtresse du duc de **Guermantes**, et les « parties changeantes de chair et d'étoffe » (II, 362) qu'offre M<sup>me</sup> de Guermantes aux regards éblouis du héros, la féminité se donne dans la passion que suscite la beauté associée à l'élégance.

Les vêtements sont des parures qui, en révélant le corps, construisent le féminin : les peignoirs en crêpe, les kimonos et les robes de Fortuny ornées de guipures que le héros a offerts à Albertine font de la jeune fille un objet de désir. Ainsi, habillée et transformée par son amant-Pygmalion, Albertine, docile Galatée, donne tous les signes de reconnaissance sentimentale. Elle en conçoit un **plaisir** narcissique, typiquement féminin, et en use à sa guise pour, selon les situations, séduire ou se dérober.

La féminité peut aussi infléchir son style et confiner à l'ambivalence : Odette en travesti dans le portrait d'Elstir, *Miss Sacripant*, Albertine aux jambes façonnées par la pratique de la **bicyclette** et vêtue en

homme lors d'un séjour furtif à Auteuil, qu'elle cache à son amant, conjuguent le féminin et le masculin dans un jeu troublant des identités. Sans avoir lu l'oeuvre de Freud, Proust a parfaitement saisi ce qui ressortit à la bisexualité humaine, en particulier chez la femme.

## FÉTICHISME

Quand [Albertine](#) se déshabille, elle livre aux regards de son amant qui écarte les pans de sa chemise « deux petits seins haut remontés si ronds qu'ils avaient moins l'air de faire partie intégrante de son corps que d'y avoir mûri comme deux fruits ; et un ventre (dissimulant la place qui chez l'homme s'enlaidit comme du crampon resté fiché dans une statue descellée) se [refermant], à la jonction des cuisses, par deux valves d'une courbe aussi assoupie, aussi reposante, aussi claustrale que celle de l'horizon quand le soleil a disparu. Elle ôtait ses souliers, se couchait près de moi » (III, 587).

Le sexe féminin est célébré par une [métaphore](#) qui visualise et exalte la subjectivité de l'oeil. Associée à la négation du pénis, cette valorisation témoigne du clivage inhérent à la peur de la castration, laquelle demande que soit mis en place un substitut au pénis : le fétiche. Ce rôle est joué par les vêtements d'Albertine ainsi que par les parties du [corps](#) évoquées, voire par la métaphore elle-même.

Il est, par ailleurs, remarquable que les descriptions vestimentaires dans la *Recherche* sont souvent marquées du sceau du fétichisme. Ainsi, le héros est

sensible au charme des bottines de **Swann**, tout comme au peignoir d'Odette ou encore à ses manteaux. Certaines **fleurs** comme les catleyas, symboles de l'intimité féminine, jouent aussi un rôle semblable.

Le fétichisme témoigne implicitement que le héros porte un regard masculin sur la **féminité** et que les **jeunes filles** ne sont pas - comme d'aucuns le prétendent - des garçons travestis.

### **FIGARO (LE)**

À l'époque, *Le Figaro* est un journal conservateur alors que *Le Temps* est le journal de la bourgeoisie éclairée. Dans sa jeunesse, Proust lit *Le Temps*, mais il s'abonne aussi au *Figaro* ; il le restera toute sa vie. De 1903 à 1904, il collabore à la rubrique mondaine du journal en signant sous pseudonyme - afin d'écartier toute crainte de froisser ses relations - une série de « salons parisiens ». Il chronique, entre autres, une fête chez Montesquiou à la manière des *Mémoires* de Saint-Simon où le comte semble quelque peu imbu de lui-même et un « Salon de la comtesse Potocka » dans lequel l'ironie perce sous les compliments. Ces articles sont alors pour lui une source de revenus qui lui donnent l'illusion d'une existence sociale à un moment où sa famille lui reproche son oisiveté.

Proust finit par entretenir avec Gaston Calmette, le directeur du quotidien, des relations courtoises empreintes d'une relative confiance. Ainsi, lors de la séparation de l'Église et de l'État, il prend fait et cause pour les édifices et l'**art** religieux menacés de

devenir des musées sans vie dans un article intitulé « La mort des cathédrales ». En 1907, les pages du « Supplément littéraire » accueillent sa critique élogieuse d'un recueil d'Anna de Noailles, *Les Éblouissements* et, l'année suivante, une série de [pastiches](#) (Balzac, Goncourt, [Flaubert](#), entre autres) que l'écrivain considère comme de la critique littéraire en action. Fort de ces articles publiés, Proust espérait obtenir une chronique littéraire dans le journal, il se heurta à un refus lui signifiant clairement qu'il ne faisait pas partie du milieu littéraire... Après la guerre, il essaya même d'y devenir critique dramatique, sans plus de succès - dans la *Recherche*, on voit le héros s'acharner à tenter d'exister dans le monde littéraire. De cette absence de reconnaissance, Proust souffrira jusqu'à ce qu'il obtienne le [prix Goncourt](#) en 1919.

En août 1909, il demande tout de même à Calmette s'il ne peut pas l'introduire auprès d'éditeurs susceptibles d'accepter le manuscrit de *Contre Sainte-Beuve. Souvenir d'une matinée*, ainsi qu'il nomme alors son roman. Celui-ci lui fait une réponse inespérée : il se propose de faire paraître le texte en feuilleton. Mais il oubliera bien vite sa promesse, peut-être froissé par une maladresse de Proust qui ne lui avait pas adressé directement le manuscrit.

En 1912, les colonnes du *Figaro* vont de nouveau s'ouvrir, et son directeur va revenir à de meilleurs sentiments. Plusieurs extraits du manuscrit de l'écrivain présentés comme des « poèmes en prose » y seront publiés, de plus Calmette promet de recommander le roman à Fasquelle. Ce qu'il fit, mais l'éditeur refusa de le publier. Nonobstant, Calmette sera le dédicataire de *Swann* lorsque le livre paraîtra

en 1913 chez Grasset. Et *Le Figaro* publiera des critiques favorables au roman.

## FLAUBERT

Proust a commencé très tôt à pasticher Flaubert (en 1893, dans « Mondanité de Bouvard et Pécuchet », il met dans la bouche des deux « bonhommes », comme les nommait Flaubert, des clichés dignes du *Dictionnaire des idées reçues*), sans doute parce qu'il partage avec l'auteur de *L'Éducation sentimentale* l'idée que le style relève d'une [vision](#) individuelle par laquelle l'écrivain s'approprie les choses et non pas de l'unité d'une psychologie caractérisant des [personnages](#).

En janvier 1920, Proust fait paraître dans la [NRF](#) un article qui va connaître un certain retentissement, « Sur le style de Flaubert », dans lequel il montre que son illustre prédécesseur a inventé une « beauté grammaticale » en transgressant les normes et les usages linguistiques de son temps. Il considère, entre autres, que la façon dont Flaubert utilise l'imparfait itératif pour faire du récit - ce que Proust fait lui aussi pour raconter les soirées et les dimanches de Combray - ainsi que l'usage qu'il a de la conjonction « et » pour rythmer ses propositions plutôt que pour les relier, tout comme sa façon de présenter ses personnages par l'effet qu'ils produisent au gré de la conscience qui les perçoit ont renouvelé la manière de voir le monde. La vision de l'écrivain relève bien du style, lequel peut s'appréhender en premier lieu du côté de la grammaire dont il convient de bousculer les règles.

Proust se montrera toujours attaché à cette idée que l'écrivain ne peut défendre sa langue qu'en « l'attaquant », c'est-à-dire en développant sa puissance, en la faisant sienne « comme chaque violoniste est obligé de se faire son "son" ».

On peut relever des partages d'écriture entre l'auteur de *Madame Bovary* et celui de la *Recherche*. Tout d'abord dans la manière de construire les personnages qui dépendent du point de vue qui les détermine mais aussi dans la pratique des fameux « blancs » : en écho à la fin de *L'Éducation sentimentale* où il est dit de Frédéric qu'il « voyagea [...] connut la mélancolie des paquebots [...] revint. Il fréquenta le monde », on peut citer le moment où le narrateur proustien est de retour à Paris après une longue absence passée dans une maison de santé : « Je rentrai alors dans un Paris bien différent... » (IV, 301.) Enfin, il est possible de rapprocher certaines scènes romanesques chez les deux écrivains : dans la voiture où [Swann](#) et Odette se retrouvent après que celui-ci l'a longuement cherchée puis rencontrée par hasard sur les boulevards, un écart du cheval les précipite l'un contre l'autre. Ils deviennent amants comme dans le célèbre et suggestif passage du fiacre dans *Madame Bovary* où Léon et Emma traversent Rouen dans une voiture fermée en s'unissant.

## FLEURS

Les fleurs ont dans l'oeuvre de Proust une fonction plus symbolique que naturelle ; leurs qualités sont le signe immédiat de la [féminité](#), à l'instar de cette jeune fille

inconnue à la complexion admirable et à la « chair de magnolia » (III, 276) croisée dans un [train](#).

C'est ainsi que les poiriers en fleurs dans les jardins de la banlieue parisienne évoquent de « belles robes blanches au coin des allées » (II, 455), les églantines ont la forme d'un « corsage rougissant » (I, 136), les lilas la « taille souple » (I, 134) ou que les catleyas, dont Odette rougit de la forme indécente (I, 218), rappellent l'intimité féminine jusqu'à donner l'image de l'acte de chair avec l'expression « [faire catleya](#) ». Quant aux aubépines, elles signent une troublante virginité puisque ces fleurs du « mois de Marie » ornant l'autel de l'[église](#) de Combray sont associées à l'[amour](#) naissant pour Gilberte et au goût des joues de M<sup>lle</sup> Vinteuil. Les métaphores féminine et sexuelle témoignent de la sensualité de l'univers floral, lequel fournit aussi, au tournant de 1900, ses motifs aux toilettes féminines : « les fleurs de son flexible chapeau de paille, les petits rubans de la robe [de M<sup>me</sup> Swann] me semblaient naître du mois de mai plus naturellement encore que les fleurs des jardins et des bois » (I, 626).

À Combray, les aubépines et les lilas du parc de [Swann](#) contrastent avec les nymphéas de la Vivonne et les iris qui la bordent, comme une illustration florale des deux côtés. La perception des premières par le héros enfant comporte souvent une nuance charnelle alors que les nymphéas le font rêver à la femme idéale. Pour les décrire, Proust semble s'être inspiré de certaines toiles de Monet qui faisaient partie de l'exposition *Nymphéas* qui eut lieu, en 1900, à la galerie Durand-Ruel.

## FRANCITÉ

Proust avait une passion pour l'histoire, mais il a écrit sur le **temps**, ce qui est sensiblement différent : l'histoire peut avoir un sens collectif qui laisse aisément concevoir un temps historique tandis que le temps proustien est subjectif, il est la condition de l'être. C'est ainsi que les grands événements, comme l'affaire **Dreyfus** ou la **guerre**, ne sont pas restitués dans leur déroulement mais se reflètent dans les propos des uns ou des autres, s'exaspèrent dans leurs passions, résonnent dans leurs existences et s'épuisent en opinions. Ils sont romanesques bien plus que réalistes.

La *Recherche* n'est en aucun cas une fiction étayée sur l'histoire de France. Toutefois, à la façon d'un Michelet, le roman fait revivre quelque chose de l'identité française. Les bourgades du pays de Combray représentent la France traditionnelle et provinciale qui plonge ses racines dans le **Moyen Âge**, identité dont le personnage de Françoise avec ses habitudes et son **langage** constitue l'archétype. Le village de Saint-André-des-Champs construit au milieu des blés - la terre nourricière - possède une **église** monumentale qui, comme Saint-Hilaire à Combray, est un lieu de mémoire avant d'être un lieu de culte. L'édifice est doté d'un remarquable livre de pierres gothique sculpté de rois chevaliers, de scènes de noces et d'autres encore « relatives à Aristote et à Virgile » autant qu'à l'histoire chrétienne. Il symbolise de la sorte une tradition « à la fois antique et directe » (I, 149) où se décèlent les traces quasi romanesques de la francité puisque le narrateur va jusqu'à s'exclamer : « Que cette église était française ! » (*Ibid.*).

Cette mémoire des lieux rappelle aussi le « principe spirituel », perceptible aussi bien dans des faits historiques que dans l'esthétique ou les rites religieux, qu'un Renan plaçait à l'origine de la nation et qui témoigne d'un vouloir-vivre ensemble. Rappelons que l'écrivain, historien et philosophe qu'était l'auteur des *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, avait fait l'admiration de Proust durant ses années de formation ; celui-ci aimait tout particulièrement sa façon de rendre actuel le passé, même s'il goûtait peu son style comme en témoigne le pastiche de 1908.

## **GALANTERIE**

Si **Albertine** porte en elle les ambivalences du féminin et représente, en définitive, l'être de fuite, Odette Swann incarne, elle, la galanterie des femmes du demi-monde qui se font entretenir et cherchent, ainsi, à assurer leur ascension sociale. Son personnage est une variation sur le motif de la femme vénale ou de la courtisane, souvent incarnée par une actrice, présent dans la littérature réaliste et symboliste d'un Zola, d'un Maupassant ou d'un Huysmans. Odette exerçait d'ailleurs ses talents théâtraux lorsqu'elle posa en travesti pour le tableau d'Elstir intitulé *Miss Sacripant*. Elle a « ratissé jusqu'au dernier centime » (III, 805) son premier mari, le comte de Crécy, elle a été entretenue par l'oncle Adolphe en « dame en rose » (I, 75-77) puis par **Swann**, qui l'épouse, avant de devenir la maîtresse de Bréauté, de Cottard et de nombreux autres. Et tout cela sans jamais renoncer à la galanterie puisque à la cinquantaine passée, elle soutire, en vertu d'un pacte étrange, des présents de

grande valeur à son gendre, Saint-Loup : « L'âge avait laissé à M<sup>me</sup> Swann (devenue M<sup>me</sup> de Forcheville) le goût qu'elle avait toujours eu d'être entretenue, mais, par la désertion des admirateurs, lui en avait retiré les moyens. » (IV, 262.)

Une actrice, Rachel, personnifie elle aussi la galanterie féminine. Elle est la maîtresse de Saint-Loup dont elle attend qu'il lui fasse des cadeaux somptueux, de plus, elle rencontre des hommes de façon occasionnelle dans les maisons de passe, comme cela se pratique à l'époque - le héros a d'ailleurs failli la suivre dans sa [chambre](#).

Odette comme Rachel donnent un visage à l'une des lois de l'[amour](#) dans la *Recherche* : un homme est épris d'une femme volage, voire vénale - ce qui est tout un - qui préfère être admirée et désirée plutôt qu'aimée. Cette configuration affecte aussi les relations homosexuelles puisque Morel, l'amant de Charlus, n'est jamais qu'un individu intéressé (voir [Homme-femme](#)).

## GOÛTER

Dans la *Recherche*, le terme « goûter » ressortit principalement au goût lui-même mais aussi à l'odorat et à la vue ; il traduit, le plus souvent, une sensation syncrétique qui associe les propriétés d'un objet ou d'un [corps](#) et le moi sensitif. D'ailleurs, la plupart du temps, Proust ne fait pas de distinction entre l'olfaction et la saveur, sans doute parce que la première est une composante physiologique de la

seconde.

Ainsi, en arrivant à Combray, le héros *goûte* les mille odeurs casanières et campagnardes d'une des chambres de tante **Léonie** (I, 49), et c'est grâce à « l'odeur et la saveur » de la petite madeleine mouillée de thé que resurgit le passé. Le goûter témoigne là d'une sensorialité médiatrice qui appréhende le **temps** de façon nostalgique, ou plutôt métaphysique. Mais il peut aussi traduire un fantasme de possession. Lors des promenades qu'il effectue en solitaire dans les bois de Roussainville - accessibles par le côté de Méséglise, lequel symbolise les passions alors que le côté de **Guermantes** symbolise l'idéal - seule la rencontre d'une jeune paysanne pourrait lui faire éprouver la « saveur » des **lieux** (I, 155).

Le désir proustien associe souvent la chair et la chère. Regarder les **jeunes filles** de **Balbec** revient à « chercher l'une derrière l'autre les diverses qualités odorantes, tactiles, savoureuses [que les sens] goûtent ainsi même sans le secours des mains et des lèvres ; et [à restituer] grâce aux arts de transposition, au génie de synthèse où excelle le désir, sous la couleur des joues ou de la poitrine, l'attouchement, la dégustation, les contacts interdits » (II, 246-247).

Le désir donne donc forme, consistance, profondeur à la perception visuelle. Les qualités qui en émanent relèvent d'un **plaisir** proche du fantasme archaïque d'**incorporation** en sorte que le goûter a plus à voir avec le libidinal qu'avec l'alimentaire. Les plaisirs solitaires *se goûtent* de la même manière que le charme des femmes, leurs lèvres et leurs joues mais aussi leur simple présence tant et si bien que, pris dans les affres de la **jalousie**, le héros craint que d'autres que lui ne *goûtent* **Albertine** imaginant « ce

plaisir que la femme aimée goûte avec un autre » (II, 169).

Au total, le goûter est fortement marqué par la nostalgie d'une satisfaction ancienne à rechercher dans les épisodes du **baiser** du soir au temps de l'**enfance** que le héros revit de façon heureuse avec sa grand-mère, lors de leur séjour à Balbec.

## **GUERMANTES (LES)**

Les Guermantes, cette vieille famille nobiliaire qui serait l'égale de la Maison de France, constituent le sanctuaire mondain intemporel du roman. De nombreux **personnages** nobles font partie de la famille ou y sont apparentés. On compte non seulement le prince et la princesse, le duc et la duchesse qui portent le nom de Guermantes mais aussi Charlus, frère du duc, Saint-Loup, neveu de la duchesse, la marquise de Villeparisis, tante de la même, mais aussi les Cambremer, alliés par cousinage, comme le sont également les Courvoisier, représentants de la noblesse de province.

Avant de connaître les Guermantes, le héros rêve sur leur patronyme à « la teinte orange » (I, 173) et sur leur généalogie qu'il fait remonter au **Moyen Âge** en imaginant la duchesse d'après une tapisserie ou un vitrail de l'**église** de Combray. Le château de Guermantes situé à dix lieues de la bourgade, propriété du duc et de la duchesse, constitue pour la famille du héros le but jamais atteint des promenades estivales. C'est dire que les Guermantes représentent un idéal.

Toutefois, lorsqu'on interrogeait Proust sur ses personnages, il signifiait qu'à ses yeux bien des membres du monde aristocratique possédaient fort peu de noblesse et n'étaient que des êtres vulgaires et grotesques.

Les Guermantes pratiquent encore l'esprit de cour qui consiste à donner à la morale et aux affects une transposition formelle éminemment codifiée. Ainsi, la civilité fait qu'on ne saurait parler des sujets qui fâchent comme l'affaire Dreyfus : chez M<sup>me</sup> de Villeparisis, par exemple, les invités sont priés de n'évoquer que des futilités. Parmi eux, la duchesse Oriane est le personnage le plus singulier car dans un milieu où le nom prime la personne et la naissance le mérite, elle ajoute à la distinction naturelle en manifestant un esprit d'indépendance vis-à-vis des membres de sa caste et ne se montre pas insensible aux impératifs moraux. Cela ne l'empêche pas de fustiger les gens moins bien nés et qui veulent en être, comme les Cambremer et les Iéna, ou de se montrer indifférente au malheur des autres. Oriane de Guermantes porte en elle ce que l'aristocratie peut avoir d'admirable mais aussi de détestable, comme l'insensibilité et le dédain.

## **GUERRE DE 1914-1918**

Au moment de la déclaration de guerre, en août 1914, Proust craint très vite que les belligérants ne se dirigent vers une catastrophe mondiale comparable à celle que décrit le roman d'H. G. Wells, *La Guerre des mondes*. Il aura des événements une conscience

tragique, mû par sa **compassion** naturelle et affecté par le remords de n'être pas mobilisé, puisqu'il déclare, un jour, à l'une de ses correspondantes : « Je pleure la mort de tout le monde, même des gens que je n'ai jamais vus. » Il se montrera vivement opposé aux doctrines nationalistes qui prônent l'écrasement du peuple allemand comme à l'antigermanisme culturel qui fait florès et rallie à sa cause les meilleurs esprits. Ainsi, il s'indigne du ton hystérique d'un article du *Figaro* dans lequel Saint-Saëns dénie tout talent à Wagner et n'aura de cesse de critiquer la presse qui participe du bourrage de crâne, d'ailleurs il ne lit plus *Le Figaro*, trop germanophile. De la même manière, il n'apprécie guère la littérature nationaliste qui se publie à cette époque. Son attitude n'est pas du goût de tout le monde, elle lui attirera quelques sarcasmes, voire des insultes : Réjane - l'actrice qu'il admire tant - le traite de boche lors d'une rencontre, en 1914.

Proust, qui a été réformé en raison de son état de santé et qui a décidé de ne plus rien publier avant la fin des hostilités, va peu à peu faire entrer la guerre dans son roman et lui donner, ainsi, un cadre épique, comme l'a noté Jean-Yves Tadié<sup>4</sup>. L'étonnant long chapitre portant sur le Paris de la guerre, écrit en 1916, que l'on peut lire dans *Le Temps retrouvé*, montre que celle-ci agit comme un révélateur sur les **personnages**. L'on rencontre certains nobles plus attachés à leur lignage qu'à leur patrie, l'on devine la lâcheté des uns, comme Morel, ou, au contraire, le profond courage des autres comme Saint-Loup qui s'est sacrifié au profit de ses hommes. Selon le romancier, « la guerre est humaine [et] se vit comme un amour ou comme une haine » (IV, 560). Mais à l'homme, précisément, elle aura enlevé toute illusion sur la nature humaine.

## HARDIESSE

Marcel Proust n'avait rien de l'être précieux et indécis que certains témoins condescendants ont voulu dépeindre. Au long de sa vie, il a souvent fait preuve d'un tempérament déterminé, voire de courage comme lorsqu'il s'est battu en [duel](#) ou qu'il se promenait dans le Paris de la guerre indifférent aux risques causés par les bombardements.

Cette hardiesse s'est bien sûr manifestée dans ses choix esthétiques. À 25 ans, alors qu'il est à peine lancé dans la vie littéraire et qu'il publie [Les Plaisirs et les Jours](#), le jeune écrivain n'hésite pas à s'en prendre, dans un article de *La Revue blanche* de juillet 1896 intitulé « Contre l'obscurité », à l'esthétique symboliste. Il attaque principalement Moréas mais aussi, de façon oblique, Mallarmé à qui il reproche sa préciosité et une manière d'hermétisme. Celui-ci lui répondra dans la livraison suivante de la revue, et en dépit des rapprochements possibles que ce dialogue fait émerger, Proust maintiendra que « si le fond de tout est un et obscur [comme le pense Mallarmé] la forme de tout est individuelle et claire ». On voit là un homme au caractère tranché, refusant de se laisser intimider par son aîné et se montrant jaloux de sa liberté de penser.

De même, en écrivant la *Recherche*, il aura conscience de ce qu'il appelait son caractère polémique, voire « inconvenant » susceptible de choquer les éditeurs avant même les lecteurs. L'un de ses amis lui avait même conseillé, à l'époque où il

cherchait un éditeur (voir [Publication](#)), d'escamoter l'épisode de Montjouvain qui constitue la scène de [voyeurisme](#) la plus spectaculaire du roman parce qu'elle se double d'un acte de profanation envers la figure du père. Bien évidemment, Proust n'en fit rien.

L'inconvenance en question n'était pas due qu'à l'homosexualité mais, plus globalement, à la représentation qui était donnée du désir plutôt que du sentiment amoureux. Cependant, celle-là avait sa part, et surtout sa mauvaise part ! En effet, la théorie de l'[homme-femme](#) n'a pas heurté que les lecteurs bien-pensants, les homosexuels eux-mêmes reprochèrent à l'écrivain de les stigmatiser. À Gide qui lui aurait dit avec quelque réprobation : « Vous avez fait reculer la question [de l'homosexualité] de cinquante ans », Proust aurait répliqué : « Pour moi, il n'y a pas de question, il n'y a que des personnages. » On voit que la réponse célèbre avant tout la liberté de l'écrivain.

## **HOMME-FEMME**

« J'essayai de peindre l'homosexuel épris de virilité parce que, sans le savoir, il est une Femme. » Ces propos que Proust tint en 1914 dans une lettre à Gide donnent une représentation complexe de l'homosexualité masculine. En outre, on peut rapprocher cette représentation des travaux menés par Freud, à la même époque, sur la bisexualité psychique.

Lorsque le héros observe le ballet joué par Charlus et Jupien dans la cour de l'hôtel de Guermantes, il est

frappé par le fait que le baron laisse tomber le masque de l'arrogance, comme celui d'une virilité presque brutale, qu'il affecte en général, pour lui substituer une onde de bonté sur un visage presque enfantin le faisant ressembler à une femme (III, 6).

Entre virilité surjouée et **féminité** affectée, Charlus est donc un homme-femme, à l'instar du Vautrin de Balzac - l'auteur de *Splendeurs et misères des courtisanes* parlait, lui, de « tantes » appartenant au « troisième sexe », terme que Proust reprend à son compte. Autrement dit, le baron prône la virilité, mais il possède en lui une part de féminité qui renvoie au mythe platonicien de l'androgynie, tel qu'il est exposé dans *Le Banquet*, tout en s'appuyant sur le darwinisme, lequel tient la division des sexes pour un phénomène récent dans l'évolution de l'espèce. C'est là une source d'angoisse pour les invertis. En effet, l'homme-femme est « une erreur de la nature » (III, 300) si bien qu'il désire rencontrer un homme épris de virilité sans se rendre compte qu'un tel homme n'étant pas inversé ne peut l'aimer (III, 17).

L'homosexuel masculin - notons que Proust préfère employer le terme d'inverti suggéré par les travaux de Charcot - ne peut connaître qu'un destin malheureux, lequel est incarné par le couple Charlus/Morel. Ce dernier possède bien un profil viril qui le fait ressembler à « un jeune David capable d'assumer un combat contre Goliath » (III, 257) mais il se comporte envers son protecteur comme un homme entretenu et n'hésite pas à lui manifester toute l'indifférence qu'il lui inspire.

La nature semble donc isoler les sexes et empêcher qu'ils ne se rapprochent. L'âme féminine de Charlus déchire son **corps** d'homme marqué par une tare

héréditaire. On voit combien cette représentation tragique de l'homosexualité masculine recoupe des fantasmes d'androgynie - déjà présents chez les peintres symbolistes et chez les écrivains décadents - et de bisexualité.

Comme nombre de critiques homosexuels, Gide se montrera heurté par le fait que Proust présente symboliquement les invertis comme des sodomites, autrement dit une « race maudite » ostracisée par le Dieu de la Bible, alors que lui milite pour la reconnaissance d'une homosexualité qu'il estime civilisatrice.

## **HOMOSEXUALITÉ > HOMME-FEMME, SAPHISME**

### **IMPRESSION**

L'esthétique romanesque proustienne que condense le mot de **vision** témoigne, en premier lieu, de la façon dont les choses affectent la conscience. L'impression se trouve donc à l'origine de l'écriture, comme le suggèrent les expériences tournoyantes de l'insomniaque dans la **chambre** alchimique du début du roman. La perception sensible est considérée par le narrateur comme le médium susceptible de donner accès à des vérités cachées, au contraire des « vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière » (IV, 457).

Toute impression est un appel à éclaircir ce qui est

perçu afin d'en dégager la signification profonde. À cet égard, l'épisode des clochers de Martinville est exemplaire. Au cours d'un périple en voiture du côté de [Guermantes](#), le héros éprouve un « plaisir spécial » à contempler dans la lumière du couchant les deux clochers avec en arrière plan l'[église](#) de Vieuvicq, d'autant plus que les méandres du chemin déterminent des perspectives différentes si bien que le spectacle semble doué de son propre dynamisme. Les impressions finissent par susciter un effet cinétique qui les dissout, pourtant le héros sent confusément qu'il lui faut creuser le monde des apparences et interpréter ces [signes obscurs](#) dont le sens est « analogue à une jolie phrase » (I, 179). Par un artifice de convention, le romancier réécrit l'épisode afin de montrer que la littérature procède de l'élaboration des impressions : le héros rédige alors un texte qui analyse tout le processus perceptif à l'instar d'un corps chimique. On peut tenir ce « petit morceau d'écriture » pour le premier acte du futur narrateur.

## IMPRESSIONNISME

La peinture est un [art](#) privilégié dans l'imaginaire proustien. Le rôle d'initiateur que le peintre Elstir joue auprès du héros en est un signe évident. Dans la *Recherche*, l'art d'Elstir tend à montrer de quelle façon on voit indépendamment des mouvements de l'intelligence. Il s'agit de peindre ce qui apparaît, fût-ce une illusion d'optique « dont notre vision première est faite » (I, 194) et non ce que l'on sait. Dans le *Port de Carquethuit*, la lumière baigne les différents motifs terrestres et maritimes jusqu'à les confondre : les

églises de Criquebec sont dans « un poudroisement de soleil et de vagues enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel multicolore », et les coques des navires sont « vaporisées par un effet de soleil » (II, 192) en sorte que leurs reflets dans l'eau semblent avoir plus de solidité qu'elles-mêmes. La couleur à cette heure matinale marquée par l'orage - sans doute des bleus, des jaunes, des orangés - n'existe qu'en fonction de la lumière, seule capable de révéler les choses, ainsi qu'il en va dans les marines d'un Turner ou d'un Monet.

À la manière des peintres impressionnistes, Elstir représente sur la toile ce qui est perçu dans la sensation - Monet disait que son art consistait à « fixer la sensation » - sans tenir compte de règles strictes de composition afin de montrer « les choses dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause » (II, 14). Il ne s'agit donc pas d'imiter la nature, mais de construire la réalité en plaçant le regard dans l'objet. Par ailleurs, les différentes descriptions du clocher de Combray dans *Du côté de chez Swann*, qui varient selon l'angle d'observation mais aussi selon l'heure du jour, évoquent les séries des impressionnistes dans lesquelles les transformations du motif sont dues à la lumière changeante.

Les mécanismes de l'écriture reposent sur des lois semblables : « Mon imagination, semblable à Elstir en train de rendre un effet de perspective sans tenir compte des notions de physique qu'il pouvait par ailleurs posséder, me peignait non ce que je savais, mais ce qu'elle voyait. » (II, 856.) Tout comme l'œil impressionniste fixe le présent fugitif sur la toile, les mots du narrateur actualisent sur la page le [temps](#) retrouvé.

## INCORPORATION

L'érotique du **baiser** dans la *Recherche* est toujours en quête d'un sein auquel se vouer si bien qu'elle confine au fantasme d'incorporation. Lors de l'arrivée à **Balbec**, le héros retrouve l'inquiétude qui l'étreignait dans sa **chambre** d'enfant, il se jette alors au cou de sa grand-mère pour coller sa bouche à ses joues avec « la tranquille avidité d'un enfant qui tète » (II, 28).

On retrouve ce désir de posséder l'autre dans l'épisode de **réminiscence** de la madeleine. Le souvenir repose, en effet, sur le **plaisir** dû à la sensation gustative : « à l'instant même où la gorgée mêlée de miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi [...] 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 » (I, 44). Ce passage est une remarquable illustration de la relation d'objet que constitue l'incorporation : « l'essence précieuse » devient partie intégrante du **corps**, métaphoriquement elle permet de reconstruire le moi passé. Il convient d'ajouter que ce goûter nourrissant a été offert au héros par la mère elle-même, c'est donc aussi le corps maternel que celui-ci incorpore psychiquement.

Un autre passage illustre ce fantasme pouvant aller jusqu'à la destruction : les propos qu'**Albertine** profère au sujet des glaces qu'elle voudrait déguster au **Ritz**. Elle évoque d'abord leurs formes architecturales avant de suggérer de les absorber d'une manière toute

libidinale (III, 636-637). Mais nous comprenons que sa jouissance a une composante cruelle : la jeune fille imagine, en effet, qu'elle pourrait engloutir un monde en miniature en dégustant son dessert glacé.

Téter, **goûter** pour s'identifier ou absorber et dévorer pour détruire ? Le fantasme d'incorporation est ambivalent. À Combray, l'ingestion des asperges suggère une piste, car elle est associée à l'érotisme urétral : « toute la nuit qui suivait un dîner où j'en avais mangé, elles jouaient [...] à changer mon pot de chambre en un vase de parfum » (I, 119). L'urine symbolise ici la désagrégation et la transformation de l'objet alimentaire. En raison de l'identification de l'oralité proustienne au **temps** de l'**enfance**, incorporer et digérer une nourriture peuvent s'apparenter au moment dialectique d'une reconstruction, celle de « l'édifice immense du souvenir ».

## **INSTRUMENTS D'OPTIQUE**

Quand il s'agit de définir son projet et d'exprimer son point de vue sur le monde, le narrateur aime à se référer métaphoriquement à des instruments d'optique. Le monocle, par exemple, est un signe d'ironie qui ridiculise mieux que bien des descriptions la raideur d'une certaine aristocratie à la Belle Époque tout comme les bourgeois qui veulent se donner des airs de gentlemen. Les **personnages** qui l'arborent, tels le marquis de Cambremer atteint de strabisme en sorte qu'il semble porter « un verre sur un tableau précieux » (III, 368) ou la princesse de **Guermantes** (ex-M<sup>me</sup> **Verdurin**) soudain dotée d'un regard hystérique

avec sa volonté de toujours « faire **clan** », paraissent ainsi incarner le vide de l'univers mondain sans cesse en quête de statut.

La lanterne magique semble être l'intermédiaire entre le monde et sa transposition. Elle permet à l'enfant de Combray de calmer partiellement ses angoisses au moment de se coucher, comme elle s'interpose entre les personnages de la matinée Guermantes et le narrateur en « extériorisant le Temps » (IV, 503).

Le kaléidoscope témoigne, lui, d'une réalité incertaine jusqu'à faire vaciller le regard. Ainsi en est-il de l'insomniaque, au début du roman, qui ne perçoit que « le kaléidoscope de l'obscurité » (I, 4) tout comme du jaloux qui tient sa volonté de savoir pour « un vertigineux kaléidoscope où nous ne distinguons plus rien » (IV, 100). Ce vertige remet en question le regard allant jusqu'à abolir la distance entre ce qui est regardé et le sujet lui-même.

À l'inverse, le télescope est une **métaphore** de la théorie proustienne de la perception des vérités qui recoupe le fonctionnement de la mémoire et la mise au jour des lois générales gouvernant les relations humaines. À la suite de toutes les rêveries astronomiques des romantiques, la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle avait fait de l'instrument le symbole du voyage à travers le **temps**. En 1922, Proust écrit à l'un de ses correspondants que son roman est comme « un télescope braqué sur le temps [pour] faire apparaître à la conscience des phénomènes inconscients qui, complètement oubliés, sont quelquefois situés très loin dans le passé ».

## IVRESSE

On ne boit pas que du thé dans la *Recherche* ! Quelques grands crus de Bordeaux sont servis à la table des [Verdurin](#), et la consommation de porto favorise parfois les entreprises de séduction du héros, à [Balbec](#) (III, 232). Mais c'est le champagne devenu, à la Belle Époque, le nectar des dîners mondains ou galants, comme on peut le voir dans le célèbre tableau de Manet, *Un bar aux Folies-Bergère* (1882), qui est la boisson la plus consommée. Saint-Loup a un fort penchant pour le champagne à tel point que ses proches s'en inquiètent. Quant au héros, il en boit volontiers avec [Albertine](#), lors de leurs promenades amoureuses, ce qui a pour effet de rendre la jeune fille plus accorde : elle s'abandonne aux caresses et se laisse aller à une griserie voluptueuse.

La consommation euphorique de bière et de cognac est d'abord une recommandation médicale faite au héros pour l'aider à lutter contre ses crises de suffocation. Il s'y livre lors du voyage en [train](#) qu'il effectue pour aller à Balbec, afin de mieux supporter les désagréments du trajet. La légère ivresse qu'il éprouve au wagon-bar lui fait voir la réalité avec une acuité inconnue jusqu'alors : le bleu du store lui semble transcender toutes les couleurs du monde (II, 13), puis les effets de l'alcool s'estompant peu à peu, il se trouve dans les meilleures dispositions pour lire M<sup>me</sup> de Sévigné.

Livresse est donc un [plaisir](#) qui, dans un premier temps, modifie les états de conscience et dispose, dans un second temps, à la lecture et à la réflexion ; l'alcool amène à la lucidité. On reconnaît là comme un

lointain modèle le *Banquet* platonicien.

## IRONIE > LANGAGE

### JALOUSIE

La jalousie apparaît dans la *Recherche* comme l'élément moteur de l'**amour**, c'est là une des lois tragiques du roman proustien : le jaloux se désintéresse de l'aimée dès lors qu'il la possède ; il fonctionne au manque. Non seulement le héros a sans cesse besoin de se représenter soit ce que fait **Albertine**, soit une figure du sentiment qu'il éprouve pour elle mais encore cette passion, que n'avait pas prévu la carte de Tendre, cette « curiosité douloureuse » (I, 274), comme il est dit à propos de **Swann**, qui peut même déborder sur le passé, est un remède au désamour : « Je sentais que ma vie avec Albertine n'était, pour une part, quand je n'étais pas jaloux, qu'ennui, pour l'autre part, quand j'étais jaloux, que souffrance » (III, 895). C'est donc très naturellement que Proust en parle comme d'une maladie chronique, prête à renaître sous le moindre prétexte, et qu'il en a donné une représentation parfois ridicule, un peu comme dans un vaudeville.

À cet égard, *La Prisonnière* est un ouvrage presque exhaustif sur les différentes modalités de la jalousie, il peut même être lu comme un manuel à l'usage des jaloux avec une étude des causes, voire des manières d'y remédier. Cependant, le héros n'y parvient pas, et

sa jalousie en arrive parfois à envisager la mort de l'aimée. Ajoutons que la disparition d'Albertine ne met pas fin à sa passion triste puisqu'il n'aura de cesse d'enquêter sur le passé de la jeune fille, laquelle lui a beaucoup menti.

L'amour jaloux est un *topos* du roman psychologique depuis le romantisme, car c'est à cette période que « l'amour devient la grande affaire de l'existence », comme l'écrivait Stendhal dans *De l'amour*. Dans le roman romantique, la passion amoureuse est rarement partagée, la jalousie peut être considérée comme la conséquence de ce manque de réciprocité. Toutefois, l'œuvre de Proust franchit un degré supplémentaire en associant jalousie et angoisse : l'autre est inaccessible, l'amour-passion se ramène à un vertige et se vit sur le mode de la violence affective qui n'amène que le chagrin.

## JE

La *Recherche* présente un « je » qui raconte l'histoire des différentes formes du moi qu'il n'est plus mais demeure pourtant dans la mémoire de l'oubli. Ces moi qui constituent le héros - lequel n'a ni nom ni physique mais souffre de crises d'étouffement comme Proust - s'éprouvent dans les expériences de l'**enfance** à Combray, dans celles des premières amours aux **Champs-Élysées** avec Gilberte ou encore dans la vie du mondain en quête de reconnaissance sociale comme de l'amant qui découvre le tragique de l'**amour** et finit par se retirer dans une maison de santé. Le héros est un bourgeois, oisif et cultivé, qui pratique un certain loisir lettré - c'est un lecteur de George Sand, de Balzac, de **Dostoïevski** - et rêve de devenir écrivain, mais il souffre d'un « sentiment d'impuissance chaque fois qu'[il cherche] un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire » (I, 177). C'est après les phénomènes de **réminiscence** du *Temps retrouvé* qu'il prend réellement conscience de sa vocation d'écrivain et décide de se mettre au travail.

Cette lecture sous-entend que le livre que nous lisons correspond au livre annoncé par le narrateur, ce qui implique que le roman opposerait un moi empirique et un moi profond. En réalité, le « je » du narrateur et le moi du héros sont coalescents, et il n'est pas toujours aisé de faire la différence entre les expériences vécues par le héros et la connaissance de soi élaborée par le narrateur.

Au total, le « je » proustien est l'expression complexe d'une subjectivité en chiasme qui s'enracine dans le

monde sensible et se transcende vers l'avenir en quête d'une métaphysique. La *Recherche* étant, selon la belle formule de Georges Poulet dans ses *Études sur le temps humain*, « le roman d'une existence à la recherche de son essence » .

## **JEAN SANTEUIL**

*Jean Santeuil* est le premier roman que Proust a rédigé entre 1895 et 1900 et qu'il a laissé inachevé. Son caractère nettement autobiographique est, entre autres, attesté par le fait que le héros fait les mêmes études que l'auteur à la Sorbonne et à l'École des sciences politiques et qu'il mène la même vie mondaine. On y trouve, comme dans *Les Plaisirs et les Jours* mais articulés selon la perspective du roman d'éducation, des motifs qui seront développés dans la *Recherche* : les vacances champêtres à Illiers, le **baiser** du soir, la **culpabilité**, les jeux aux **Champs-Élysées** avec une jeune fille dont Jean tombe amoureux, les vacances au bord de la mer, l'entrée dans le monde synonyme de reconnaissance sociale, le goût pour les citations de Racine et, bien sûr, les affres de l'**amour**. Cependant, la **vision** de l'humanité comporte moins de **cruauté** que dans la *Recherche*.

Le style rompt avec les préciosités des *Plaisirs et les Jours*, et l'intrigue, marquée au coin de l'optimisme, permet d'éclairer la question des opinions politiques de l'auteur : il montre un homme qui abandonne peu à peu le conformisme de sa jeunesse, en rapport avec son milieu familial favorable aux républicains de gouvernement, pour une attitude foncièrement morale

impliquant le volontarisme. À l'occasion des massacres perpétrés par les Turcs en Arménie comme lors de l'affaire Dreyfus, Jean Santeuil trouve en Jaurès, qui prône une intervention militaire contre les Turcs, un héros et en Labori, l'avocat de Zola, l'alter ego idéal.

On voit dans ce roman que si l'écrivain possède l'art du portrait à la manière des moralistes classiques lui permettant de peindre les passions et les opinions, il lui manque celui de la composition. Proust parlera à son propos d'un livre qui n'aurait pas été écrit mais « récolté », critiquant, par là, son côté trop égotiste.

## JEUNES FILLES

On pense immédiatement au titre du deuxième volume de la *Recherche* : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* qui obtint le [prix Goncourt](#), en 1919. Ce titre que Proust lui-même jugeait un peu « midinette » met en scène la petite bande de jeunes filles que le héros commence par observer de loin, à [Balbec](#), et dont il fait ensuite la connaissance. Elles ont entre 15 et 17 ans, exhibent leur jeunesse avec fierté en se promenant sur la digue, n'hésitent pas à se montrer frivoles, voire vulgaires, font de la [bicyclette](#), jouent au golf et portent, les jours de pluie, des combinaisons de caoutchouc moulantes. Leur [corps](#) semble à la fois offert et impalpable.

Ce thème de la jeune fille, que Proust a peut-être emprunté à Musset dont il était un lecteur fervent dans sa jeunesse, est présent dès les premiers cahiers de brouillon de la *Recherche* en 1908-1909, ce qui en

montre l'importance et témoigne de l'intérêt du romancier pour le féminin. Le héros aura des flirts avec plusieurs des jeunes filles, mais il tombera surtout sous le charme de Gisèle et d'Albertine. Une allusion de cette dernière lui laissera entendre que ces demoiselles partagent des désirs saphiques. Contrairement, donc, à la mythologie romantique, la jeune fille n'est pas considérée comme un être chaste et pur.

Le roman présente d'autres personnages de jeunes filles qui n'appartiennent pas à la petite bande, mais ont en commun avec elles de se comporter librement jusqu'à se faire concurrence. Ainsi, à Balbec, les cousines de Bloch sont rejetées en raison de leur allure débraillée. L'une des deux a des penchants homosexuels et n'hésite pas à s'exhiber avec une amie, au Grand Hôtel, dans une attitude dénuée de toute équivoque (III, 236). Il y a aussi les demoiselles d'Ambresac qui suscitent la jalousie d'Albertine - elle les traite d'oies blanches - en raison de leur position sociale et de leur élégance.

## LANGAGE

Proust romancier est particulièrement attentif à la manière dont les personnages s'expriment afin de révéler « leur caractère ou leurs ridicules » (IV, 296), ses dactylogrammes portent nombre d'ajouts relatifs au sujet. Par ailleurs, on relève dans ses carnets préparatoires bien des notations relatives au langage des uns ou des autres afin de les rattacher à un groupe social, voire à une tradition, ou, à l'inverse, de leur

conférer une individualité. Ainsi, Oriane de **Guermantes** parle « vieille France » et sa voix « lourdement traînante, âprement savoureuse » (II, 784) conserve la mémoire de la terre de Combray. Françoise, elle aussi, use d'un langage archaïque qui donne à certains mots le sens qu'ils avaient au XVII<sup>e</sup> siècle : « routinée » pour dire habituée ou « balancer » pour hésiter. Cette manière de s'exprimer qui porte la mémoire des temps passés (Proust remarque tout de même que la pureté du langage est en contradiction avec l'évolution naturelle de la langue) s'oppose à la frivolité des anglicismes à la mode bourgeoise employés par Odette quand, par exemple, elle salue d'un *good morning* ou qu'elle répond qu'elle n'est pas *fishing for compliments*. M<sup>me</sup> **Verdurin**, de son côté, emploie à profusion nombre d'expressions toutes faites : « on ne perd pas son temps à couper les cheveux en quatre ici, ce n'est pas le genre de la maison » (I, 210) tout comme cette M<sup>me</sup> Poussin, simple figurante de Combray, dont on sait simplement qu'elle répète à satiété : « Tu m'en diras des nouvelles. » (III, 168.) L'effet comique est parfois clairement recherché comme avec les cuirs du directeur du Grand Hôtel qui confond « s'accroupir » avec « s'assoupir » (III, 149). Quant à **Albertine**, elle affecte de parler un idiome volontairement désinvolte : « Je comprends que cela ne vous amuse pas de prendre un tacot pareil ! J'aurais fait trois fois l'aller et retour avec ma bécane. » (II, 231.)

Dans certains cas, les propos tenus relèvent moins de l'imitation qu'ils ne révèlent un trait psychologique ou personnel caché. Quand il est sous l'emprise de ses émotions, Charlus a une voix aiguë et rageuse qui trahit les inclinaisons sexuelles qu'il voudrait cacher, il se dévoile encore plus clairement lorsqu'il se laisse

aller à l'expressivité en tenant des propos comme celui-ci : « Je m'amuse comme une reine. » (III, 726.) Le même Charlus ne répugne pas à employer des termes scatologiques : « Que vous alliez faire pipi chez la comtesse Caca, ou caca chez la comtesse Pipi, c'est la même chose... » (III, 475.) Le diplomate Norpois laisse percer sa culture de façade en abusant de citations destinées à épater le profane, de plus, il trahit son goût de la manipulation de l'opinion tout comme son absence de pensée personnelle en usant sans vergogne de la langue de bois : une source d'informations est toujours « autorisée » (I, 451). Si le duc de Guermantes est « brouillé avec les noms », c'est en raison de son indifférence aux autres, quant au caractère superficiel de **Swann**, il transparait dans ses intonations machinales au moment d'évoquer un sujet sérieux. Enfin, à Combray, le perpétuel monologue de **tante Léonie** est une tentative pathétique pour briser l'isolement dans lequel elle vit.

Dans tous ces faits discursifs, on peut bien sûr trouver des traits ou des nuances d'ironie à la mesure de la vanité, de l'égoïsme ou de la bêtise des uns ou des autres. Chez Proust, le langage des personnages est, en définitive, une manière de mettre en scène le rapport entre l'être et le paraître.

## **LÉONIE (TANTE)**

La tante Léonie est la propriétaire de la maison de Combray dont le modèle dans la réalité est la demeure de la tante paternelle de Proust, Élisabeth Amiot, à Illiers. Depuis la mort de son mari, la tante, que les

habitants appellent « M<sup>me</sup> Octave », souffre de neurasthénie et reste enfermée dans sa **chambre**, prisonnière de ses fantasmagories. C'est dans cette chambre qu'elle offre, le dimanche, une madeleine et un peu de tisane au jeune héros, moment rituel qui viendra nourrir le premier épisode de **réminiscence**. En cela, son personnage est à la fois un signe et un ressort romanesques que le lecteur ne peut, certes, pas immédiatement saisir comme tels.

La tante Léonie renvoie à l'univers de la petite ville avec sa vie de paroisse, son quotidien et ses traditions : dans sa chambre, elle se fait rapporter par Françoise ou par le curé « la chronique quotidienne mais immémoriale de Combray » (I, 51). Si l'on se souvient que le narrateur est né à Combray (IV, 547) et que la tante Léonie fera de lui son héritier, il faut en déduire qu'elle est un peu comme une mère dans l'ordre de la filiation. Elle est d'ailleurs dotée de plusieurs qualités maternelles. En particulier, elle est nourricière comme le rappellera Françoise après sa disparition : « chez M<sup>me</sup> Octave [...] je vous répons qu'on ne partait pas de là avec la faim » (II, 326).

## **LIBERTINAGE**

Si l'acte charnel est en général seulement suggéré dans la *Recherche*, le roman met clairement en scène des **personnages** aux mœurs libres qui s'adonnent aux plaisirs de la chair. Du donjuanisme à la transgression, plusieurs aspects de l'érotisme Belle Époque se trouvent évoqués.

Swann et le duc de Guermantes collectionnent les bonnes fortunes et les maîtresses, Odette comme Rachel pratiquent la galanterie, Albertine multiplie les rencontres à Balbec, fréquente même les maisons de femmes, et M<sup>me</sup> Verdurin, pour sérieuse et autoritaire qu'elle paraisse dans son rôle de « patronne », n'en a pas moins eu des aventures saphiques. Quant au héros, il a de nombreux flirts à Balbec en sus de ses « demi-relations charnelles » avec Albertine et, que ce soit au cours de voyages ou lors de rencontres inopinées, ses désirs, souvent inassouvis semble-t-il, sont toujours en éveil. Son idéal féminin : la midinette (III, 676-677), autrement dit une jeune ouvrière des ateliers de mode parisiens, à la fois sentimentale et frivole.

Cette tendance au libertinage se partage entre des aspects hédonistes et tragiques. Mais il en est une autre qui penche du côté de la luxure, celle qui affecte le baron Charlus. Non seulement sa quête d'un partenaire est continuelle mais encore sa nature d'homme-femme, couplée à sa morgue d'aristocrate, le dispose au sadomasochisme. La scène dans la maison de Jupien, lieu interlope, inquiétant et caché, où le baron est vigoureusement fouetté est une parodie quasi grotesque des romans gothiques et des œuvres du divin marquis.

## LIEUX

Proust qui refuse les effets de pittoresque décrit fort peu l'espace pour lui-même, il n'en fait pas, comme dans la littérature réaliste, une toile de fond sur

laquelle le récit se déroulerait. L'espace proustien se construit au confluent de l'observation et de l'imagination dans les rapports qu'il entretient avec les [personnages](#).

En empruntant à la manière d'André Ferré<sup>5</sup> le point de vue du géographe, on constate d'emblée que l'espace de la *Recherche* est divisé en territoires, eux-mêmes composés de lieux particuliers. Le roman s'élabore essentiellement à partir des territoires de Combray (l'[enfance](#)), [Balbec](#) (l'adolescence) et Paris (l'âge adulte).

Entre Beauce et Perche, le territoire de Combray avec ses paysages de plaines (le côté de chez [Swann](#)) et d'eau (le côté de [Guermantes](#)) ainsi que ses bourgades portant les signes du passé (Combray, Roussainville-le-Pin, Saint-André-des-Champs) représente la France traditionnelle et provinciale, symbolisée en particulier par ses églises, lieux de mémoire avant d'être des lieux de culte. À l'exemple du clocher de Saint-Hilaire qui ressemble, les dimanches de printemps, à une « grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil » (I, 64), Proust entretient souvent un rapport charnel avec l'esprit du lieu.

Le territoire de Balbec est composé de la station balnéaire proprement dite, qui rappelle à la fois [Cabourg](#) et Trouville, et d'une multitude de petites stations côtières et de localités situées dans les terres, reliées entre elles par une ligne de chemin de fer. Il s'agit donc d'un espace qui se traverse, un espace ouvert. Sociologiquement, Balbec et ses environs renvoient à la « classe de loisir » qui prospère à la Belle Époque avec la mode des [bains de mer](#) et du sport, et au goût prononcé pour l'ostentation d'une

bourgeoisie en plein essor.

Notons qu'à Balbec, Proust a mis en scène les antagonismes sociaux. En particulier lorsqu'il montre Aimé, le maître d'hôtel, traiter le mécanicien de « plébéien » ou encore dans la fameuse description de la salle à manger du Grand-Hôtel de la Plage comparée à un vaste 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 » (II, 41). Et l'écrivain d'évoquer le « grand soir » qui verrait les spectateurs envahir la salle à manger...

Enfin, le Paris haussmannien de la Belle Époque constitue le territoire proustien par excellence, la plus grande partie du roman se passant dans la capitale. L'espace urbain n'y est décrit que sommairement, l'important réside dans les rapports que les lieux entretiennent avec les personnages. Comme André Ferré l'a fort opportunément remarqué, « Paris a ses côtés comme Combray ». Au côté de chez Swann correspondent le 8<sup>e</sup> arrondissement, en particulier la rue Montalivet où résident les [Verdurin](#), ainsi que le 16<sup>e</sup>, l'arrondissement de la nouvelle bourgeoisie, avec ses élégantes qui, dès la fin de la matinée, sillonnent le bois de Boulogne ou les [Champs-Élysées](#). Le côté de Guermantes, c'est bien sûr le faubourg Saint-Germain, ce quartier à cheval sur les 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> arrondissements qui abrite, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les hôtels particuliers de l'aristocratie française. Toutefois, cette géographie est en pleine mutation, partant elle est le signe d'évolutions sociales et mondaines. En effet, depuis les rénovations faites par Haussmann, une partie de l'aristocratie côtoie la bourgeoisie dans le 8<sup>e</sup> arrondissement - quartier que Proust lui-même habita

presque toute sa vie - et l'hôtel de Guermantes émigrera, après la guerre, dans le 16<sup>e</sup> arrondissement.

Évoquons encore le Paris des lieux de plaisir. Il y a bien sûr les maisons de passe destinées aux deux sexes mais aussi les restaurants des boulevards, telle la Maison Dorée, sise dans le 9<sup>e</sup> arrondissement, à l'angle du boulevard des Italiens et de la rue d'Artois, lieu de rendez-vous d'Odette, la femme entretenue. Enfin, il y a les endroits interlopes comme le parc des Buttes-Chaumont où [Albertine](#) et Andrée se retrouvent en cachette du héros ainsi que la gare Saint-Lazare dont l'immense salle des pas perdus constitue un terrain de chasse pour Charlus.

## LOIS HUMAINES

Proust s'attache à dégager les lois universelles du fonctionnement de la nature humaine dans la vie personnelle comme dans la vie sociale. Le terme de « loi » doit donc être compris selon son acception scientifique de principe permettant de parvenir à une meilleure connaissance des phénomènes.

Ces lois philosophiques, psychologiques ou sociologiques sont souvent exprimées au présent gnomique avec le caractère de généralité des maximes chères aux moralistes du xvii<sup>e</sup> siècle. Ainsi, lorsque le narrateur affirme que « l'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment » (IV, 34), il semble que le sujet soit renvoyé à l'incommunicabilité. Il en va de même de [l'amour](#), son caractère subjectif fait qu'il

n'est pas un pour-autrui mais un en-soi (IV, 137). La loi du solipsisme est affirmée avec vigueur ; pour autant le « je » proustien est-il aussi indifférent au monde ? Comme l'a montré Vincent Descombes<sup>6</sup>, l'incommunicabilité des consciences relève plus de la théorie que de l'expérience des **personnages**. Autrement dit, les lois qui sous-tendent les expériences ne les épuisent sans doute pas : en dépit de toutes les déceptions, la *Recherche* est un roman sur l'amour, c'est-à-dire sur la rencontre sentimentale entre les êtres. Ajoutons que pour ce qui concerne l'amour, précisément, le romancier peint en réalité une incapacité à apparier *éros* à *philia*, c'est-à-dire le désir au lien affectif en quête de réciprocité.

Ces lois de l'incommunicabilité revendiquées par le narrateur doivent être tempérées par celles de l'intermittence, constante de l'âme humaine, qui s'appuient sur une manière de divertissement pascalien associant légèreté et **culpabilité**. Ainsi pour renoncer à un amour tout en espérant le retrouver, comme le héros après qu'il a quitté Gilberte (I, 581), il faut une certaine naïveté ; à l'inverse, oublier bien vite sa grand-mère morte puis se souvenir brutalement d'elle implique de concevoir un remords infini (III, 152-153).

Au total, plutôt qu'une spéculation métaphysique, les lois proustiennes sont l'expression d'une lucidité sur le tragique de la vie.

**MADELEINE (PETITE) > RÉMINISCENCE**

## MAISON DE PASSE

Paris est à l'époque de Proust une ville « érotisée », selon la formule de l'historien Alain Corbin. Pendant la guerre, Proust fréquentait l'hôtel Marigny, sis 11, rue de l'Arcade dans le 8<sup>e</sup> arrondissement, une maison de passe pour hommes, tenue par un certain Albert Le Cuziat, lequel avait ouvert une première maison quelques années auparavant dans le quartier de la Madeleine. Il semble qu'à cette occasion Proust lui ait cédé des meubles de famille dont il n'avait pas l'usage et qu'il aurait participé financièrement à l'ouverture de l'établissement.

Dans la *Recherche*, Bloch, l'ami du héros, entraîne celui-ci dans une maison de passe mais, bien qu'attiré par une des pensionnaires - Rachel, la future maîtresse de Saint-Loup - il ne la suit pas dans sa chambre. En revanche, il fréquentera plusieurs prostituées après sa séparation d'avec Gilberte. Il donne à la tenancière des lieux, qui a besoin de meubles, un grand canapé hérité de sa [tante Léonie](#). Il se reprochera ensuite cet acte profanateur - il pourrait s'agir du lit même de sa tante. Il y a aussi la maison de femme de Couliville, près de [Balbec](#), où [Albertine](#) couche avec plusieurs des pensionnaires et celle où le héros fait venir deux petites blanchisseuses afin que, devant lui, elles se livrent en compagnie d'Andrée au [plaisir](#) saphique.

Quant à l'hôtel de passe de Jupien, il appartient, en fait, au baron Charlus et semble pour une large part inspiré de l'hôtel Marigny. Il s'agit d'une maison pour homosexuels sadomasochistes où l'on rencontre toute une population composée d'aristocrates, de militaires

en permission et même de gens d'Église. Le héros, caché comme un voyeur, y découvre « enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice [un gigolo un peu naïf] déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois [...] monsieur de Charlus » (IV, 394). L'endroit symbolise l'enfer factice et frelaté des passions, à la fois en contraste et en continuité avec l'enfer réel de la guerre. Au-delà du rituel sadomasochiste théâtralisé, cette scène est lourde d'un pessimisme schopenhauérien : si les passions sont factices, le plaisir l'est tout autant, il n'est qu'une ruse du **mal**, de la **culpabilité** ou de la perversion, ce qui est tout un. Dans le **contrat masochiste**, il n'y a pas de plaisirs heureux.

## **MAL**

À l'instar d'un La Rochefoucauld, Proust fut dans sa vie comme dans son œuvre un moraliste qui s'évertuait à déchiffrer les comportements, à en dégager des lois et à éclairer d'une lumière crue la nature humaine sans jamais chercher à établir des normes morales. Dans la *Recherche*, il montre le mal à l'œuvre sous l'aspect de la méchanceté ou de la malveillance, comme lorsque Françoise maltraite la fille de cuisine enceinte ou que les **Verdurin** font de Saniette leur tête de Turc. Bien des critiques reprocheront au romancier l'absence d'inquiétude morale qui semble affecter ses **personnages**. C'est qu'il distingue avant tout entre l'**art** et la morale.

En ne dissociant pas le mal du bien, comme quand il affirme que des « sadiques de l'espèce de M<sup>lle</sup> Vinteuil sont des êtres si purement sentimentaux, si naturellement vertueux » (I, 162), Proust s'inscrit en faux contre toute la tradition gréco-chrétienne qui spécule le mal comme l'absence du bien ; il parcourt ainsi les méandres dialectiques de l'âme humaine. Pour lui, la pire des cruautés est l'indifférence, ainsi qu'il en va de M<sup>me</sup> Verdurin se divertissant à la mesure d'un « **suave mari magno** » quand elle apprend le naufrage du *Lusitania*.

Le mal constitue donc un lien humain dont l'origine se trouve dans des émotions (les liens œdipiens de M<sup>lle</sup> Vinteuil à son père) ou des sentiments négatifs (la **jalousie** de Françoise envers la fille de cuisine, la vengeance œdipienne du héros quand il donne le canapé de la **tante Léonie** à une **maison de passe**), car en chaque individu coexistent des affects ambivalents comme la bonté et la **cruauté**, l'**amour** et le mépris. Cette ambivalence entre le moral et le libidinal trouve une incarnation ironique avec ce député de l'action libérale, représentant de la droite catholique, qui fréquente la maison de passe de Jupien. Pour complexe qu'il soit, le mal chez Proust trouve sa meilleure expression dans le registre du mélodrame.

## MÉDECINE

Fils et frère de médecins, lui-même de santé délicate, atteint d'**asthme** et de nombreux troubles psychosomatiques depuis l'**enfance**, Marcel Proust fréquenta beaucoup les praticiens, à telle enseigne

qu'il se targuait d'avoir quelques connaissances médicales - selon [Jacques Rivière](#) qui fut son confident, la médecine était « son violon d'Ingres ». Le père, Adrien Proust, spécialiste célèbre des questions d'hygiène et des affaires sanitaires - il a publié en 1897 avec G. Ballet *L'Hygiène du neurasthénique* - croyait fermement aux progrès de sa discipline ; le frère, Robert, fut un brillant chirurgien.

Avec quelque humour, Proust déclara un jour qu'il allait faire un livre sur les médecins. Dans la *Recherche*, il ironise beaucoup sur leur vanité ou leur impéritie. Le docteur Cottard gâche ses qualités médicales par une pratique reposant plus sur les certitudes que sur l'examen clinique, le professeur E... possède un diagnostic juste et précis, mais il ne s'exprime qu'en jargon laissant entendre que, pour lui, la médecine est une discipline scientifique, rien de plus. Un médecin, cependant, ne partage pas ces traits moliéresques, c'est le docteur Du Boulbon qui, à l'impuissance de la science, oppose le pouvoir de l'éloquence sans jamais escamoter la réalité. Il faut encore évoquer le docteur Percepied qui exerce à Combray : son patronyme rappelle le personnage de Charles Bovary, ultime marque d'ironie...

Le romancier montre qu'à son époque la médecine n'est pas encore une science, mais il ne va pas jusqu'à en faire la satire comme un Jules Romains avec le personnage de Knock.

**MÉMOIRE > RÉMINISCENCE, TEMPS**

## MENSONGE

Dans la *Recherche*, le mensonge est présenté comme consubstantiel aux relations amoureuses tant les hommes sont des Alceste possessifs et jaloux qu'il convient de circonvenir : « d'une part, le mensonge est souvent un trait de caractère ; d'autre part, chez des femmes qui ne seraient pas sans cela menteuses, il est une défense naturelle, improvisée, puis de mieux en mieux organisée, contre ce danger subit et qui serait capable de détruire toute vie : l'amour » (IV, 195). L'amour peut donc être vécu comme une menace par d'ingénues Célimène, ce qui justifie le recours au mensonge afin de préserver sa liberté.

De plus, Proust sous-entend que les amants sont souvent des êtres sensibles marqués par le masochisme moral et les aimées des êtres insensibles ; le mensonge leur est donc une stratégie naturelle sans qu'elle soit, pour autant, toujours délibérée. Aussi bien Odette qu'Albertine ou Rachel mentent parfois sans nécessité mais en raison d'une sorte de pudeur. Ainsi, lorsque cette dernière se rend compte que Saint-Loup est soupçonneux, elle ne cherche pas « par amour-propre bête » à le contredire (II, 462-463).

Serait-ce donc la vérité de la relation amoureuse qui fait défaut ? D'Albertine chez qui il lira souvent le mensonge dans les yeux, le narrateur dira : « J'avais connu une première Albertine, puis brusquement elle avait été changée en une autre, l'actuelle. Et le changement, je n'en pouvais rendre responsable que moi-même. Tout ce qu'elle m'eût avoué facilement, puis volontiers, quand nous étions de bons camarades, avait cessé de s'épanche dès qu'elle avait cru que je

l'aimais. » (III, 565-566.)

Le mensonge dans l'amour est ce qui permet à l'être de se confondre entièrement avec le paraître, il en va de même dans les relations sociales. On y retrouve le souci de préservation de soi, par exemple dans le goût pour la dissimulation qui caractérise les mondains, lequel fait de l'hypocrisie une forme de politesse : pour les **Guermantes** « croire l'amabilité réelle, c'était la mauvaise éducation » (III, 62). Cela fait que les **personnages** ont souvent un pied dans l'univers de la mauvaise foi, ce qui ne les empêche pas d'être aussi capables de sympathie.

Dans le monde proustien, la sincérité est un leurre, le mensonge trouve en définitive sa raison d'être dans l'incommunicabilité des consciences.

**MÈRE > BAISER, CULPABILITÉ, DRAME DU COUCHER**

## **MÉTAPHORE**

« On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figureraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'**art** à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations,

il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. » (IV, 468.)

On le voit, la métaphore proustienne renvoie à une définition très générale de l'analogie qui emprunte en partie à la théorie baudelairienne des « correspondances » et se réfère, avant tout, à une sensation puis à une **vision** du réel. L'essentiel est le rapport établi entre les choses dans lequel la perception joue avec un imaginaire qui colore, densifie et interprète celle-ci - chose que Bergotte, mourant, regrette de n'avoir su faire : « Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur... » (III, 692.) Ainsi, à Combray, la **chambre de tante Léonie** est « un invisible et palpable gâteau provincial » aux multiples arômes (I, 49) et le clocher de l'**église**, le dimanche, une « brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil » (I, 64).

La vision impressionniste d'Elstir, qui dans ses marines place le regard dans l'objet, procède de la même vision que celle rendue par la métaphore en créant une réalité nouvelle. Le narrateur le dit explicitement à propos du *Port de Carquethuit* : « Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. » (II, 192.) Notons qu'en rapprochant deux moments éloignés dans le **temps** la **réminiscence** fonctionne de la même manière. La métaphore correspond à un mécanisme psychique et poétique de l'esthétique proustienne à l'origine d'un style reposant sur la vision.

## MOYEN ÂGE

Bien des références médiévales viennent parfois caractériser les **personnages** et nourrir l'imaginaire de la *Recherche*. Les **Guermantes** composent une « race altière » auréolée du prestige des croisades, Françoise est une « paysanne médiévale » (I, 149) qui pourrait prendre place dans la statuaire de Saint-André-des-Champs. Quand **Swann** se sent exclu du salon **Verdurin** (I, 283), il évoque de façon quelque peu comique le « dernier cercle de Dante », là où séjournent les traîtres. Toutefois, c'est l'architecture et la statuaire gothiques beaucoup plus que la littérature qui constituent les références principales du romancier.

C'est en lisant Ruskin, dont il traduisit avec la collaboration de sa mère *La Bible d'Amiens*, et l'historien Émile Mâle, auteur de *L'Art religieux du xiii<sup>e</sup> siècle en France* (1898), que Proust s'est intéressé de plus près au Moyen Âge. Il a vu dans l'**art** gothique moins la célébration de la foi qu'une tradition profane qui « retrouve naturellement la pureté de la statuaire antique » (IV, 374), comme le dit Charlus à propos de la cathédrale de Reims tout en réussissant à matérialiser la pensée christique.

Cela se traduira par l'importance donnée aux églises comme lieux esthétiques traversant les **temps** : « Le type qui a sculpté cette façade-là, croyez bien qu'il était aussi fort, qu'il avait des idées aussi profondes que les gens de maintenant que vous admirez le plus » (II, 197), explique Elstir au héros déçu par une première visite faite à l'**église** de **Balbec**. Et de préciser sa pensée dans un **langage** imagé en la qualifiant de

« plus belle Bible historiée que le peuple ait jamais pu lire » (II, 196).

Enfin, la **métaphore** du livre-cathédrale employée par Proust pour caractériser l'architecture de son œuvre sans cesse en construction à laquelle il donnait des **noms** comme « porche » ou « abside » renvoie à un imaginaire forgé par un XIX<sup>e</sup> siècle épris de références médiévales, à l'instar d'un Victor Hugo ou d'un Michelet.

## MUSIQUE

La musique est l'**art** qui permet d'atteindre au plus près les émotions et l'expression des sentiments. C'est ainsi que **Swann** embarqué dans l'audition de la petite phrase de la sonate de Vinteuil aux accents romantiques (I, 106) y voit l'expression d'un mystère en rapport avec la possession d'Odette. Le morceau de musique devenu « l'hymne national de leur amour » (I, 215) va l'entraîner à s'unir à celle qui n'est pas son genre ; plus tard, une nouvelle audition lui rappellera son **amour** avant de lui permettre de s'en détacher. La musique n'existe pas en soi, elle ne doit sa puissance qu'au sujet qui en accepte une révélation.

La petite phrase serait empruntée à la *Sonate en ré mineur* de Saint-Saëns, à la *Sonate pour violon et piano* de César Franck et, surtout, à un morceau de la *Ballade pour piano* de Gabriel Fauré, compositeur que Proust admira toute sa vie. Mais il admirait aussi Wagner, et d'aucuns voient dans les trémolos de la petite phrase une référence aux transformations de

l'espace mélodique dans le prélude de *Lohengrin*.

L'auteur de la sonate, le musicien Vinteuil, est l'un des modèles artistiques du narrateur. Celui-ci sera guidé sur les chemins de la vocation littéraire à l'audition de son *Septuor*. À l'instar des phénomènes de **réminiscence**, la musique semble le libérer du poids de l'existence et, en particulier, de sa passion délétère pour **Albertine**, en laissant deviner un sens caché, comme une invitation à la quête intérieure.

Ajoutons qu'un certain nombre de **personnages** sont musiciens : Charlus, Morel, Albertine et le héros lui-même.

## Noms

Proust nomme « l'âge des noms » les moments de la formation de son héros durant lesquels celui-ci imagine que, grâce au génie des correspondances, les signes et les sons permettent de percer le secret des choses. Cette rêverie onomastique aux effets cratyléens concerne essentiellement les noms de **lieux** – donc les noms nobiliaires – comme le nom de Parme « compact, lisse, mauve et doux » (I, 381) ou encore « Balbec » aux assonances normandes mais qui évoque « des vagues soulevées autour d'une église de style persan » (I, 382) et suscite des rêves de tempêtes. Le jeu des correspondances qui donnent aux lieux leur individualité comme le feraient des « peintures allégoriques » (II, 311) s'applique aussi aux noms propres en général, tel le nom de **Swann** que le narrateur aime à prononcer pour « entendre sa

sonorité délicieuse » (I, 405) ou celui de Gilberte, « un talisman qui me permettrait peut-être de retrouver un jour celle dont il venait de faire une personne » (I, 140). Toutefois, le réel entrera souvent en contradiction avec l'imagination : l'église de Balbec n'est pas construite sur une falaise battue par les flots, elle se situe à cinq lieues de la mer devant un carrefour où se croisent les tramways...

C'est que le projet du roman consiste à passer de « l'âge des noms » à « l'âge des choses ». Autrement dit du rêve à la réalité, de l'enfance au monde adulte, et d'une esthétique marquée par le symbolisme à une esthétique reposant sur la perception du monde sensible, cela tout en gardant sa part à l'imaginaire.

Enfin, la poétique des noms est un trait important de la construction du personnage proustien. Le romancier s'attache à l'iconicité des noms propres pour en dégager une signification profonde. On peut penser que Brichot a été forgé sur Brichard (de l'ancien français *bril* : piège), ce qui signifie que le philologue érudit, arbitre des étymologies, piège la réalité en déniait tout pouvoir aux impressions. Dans Verdurin, on peut entendre *or du Rhin*, c'est-à-dire le signe du wagnérisme dont ils seront les promoteurs et les laudateurs. Par ailleurs, les prénoms des femmes aimées ou désirées induisent des connotations particulières. Gilberte, Albertine – dont les prénoms sont si proches que le héros les confondra dans la signature du télégramme reçu à Venise – et Andrée portent des prénoms masculins qui ont été féminisés, d'où leur ambiguïté sexuelle.

## NOURRITURES

Si les nourritures font florès dans la *Recherche*, encore convient-il de préciser qu'elles jouent un rôle plus souvent symbolique que réaliste. À Combray, les célèbres déjeuners du dimanche composés d'aliments les plus divers sont les fruits du hasard ou de la fantaisie de Françoise, la cuisinière prodigue, mais ils reflètent avant tout « le rythme des saisons et les épisodes de la vie » (I, 70). Les cardons à la moelle, le gigot de 7 heures, les abricots ou le gâteau aux amandes représentent la fin ou le début d'une saison, témoignent de la courtoisie d'un ami ou traduisent quelque petit fait de la vie quotidienne. Dans chaque plat, on devine la douceur du **temps** de l'**enfance** et l'atmosphère cyclique du récit champêtre que constitue, pour partie, le début du roman.

Les nourritures servent aussi à caractériser les groupes sociaux grâce à l'accent mis sur la complexité des recettes et le respect de la tradition ou, au contraire, sur leur simplification et le choix de l'invention. La cuisine de Françoise est faite, pour l'essentiel, de braisés et de rôtis ; ses apprêts appartiennent soit à la cuisine rustique (lapin au lard, **bœuf mode**, sans oublier son poulet à la broche à la chair si onctueuse : I, 120), soit à la cuisine bourgeoise (sole à la normande) inspirée de Carême et d'Escoffier. À l'inverse, chez les **Guermantes**, on se régale d'une chère d'Ancien Régime (poulet à la financière, bouchées à la reine). Quant à la nouvelle bourgeoisie, elle affectionne une table inventive qui se prévaut des opinions bien plutôt que des traditions avec la salade japonaise (pommes de terre, moules et truffes, d'après une recette donnée dans la pièce de Dumas fils *Francillon*) que sert M<sup>me</sup> **Verdurin** ou le homard à

l'américaine, recette snobissime de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Enfin, les [jeunes filles](#) de [Balbec](#), qui cultivent l'individualisme et les mauvaises manières, se sustentent de sandwiches (le mot est entré dans le Littré en 1870), nourriture jugée « ignorante et nouvelle » (II, 257) par le narrateur.

## **NOUVELLE REVUE FRANÇAISE**

Fondée en 1908, loin des cénacles à la mode par des écrivains ou de futurs écrivains, dont André Gide, Jacques Copeau, Jacques [Rivière](#) et Jean Schlumberger, la *NRF* est une revue qui représente une rupture totale avec le symbolisme et, partant, une tentative de renouveau littéraire étayé sur un classicisme moderne. L'indépendance d'esprit de la revue, son élitisme qui bannit la littérature engagée d'un Romain Rolland tout comme le roman psychologique à la Paul Bourget, son ouverture sur les lettres étrangères en font, dans l'esprit de Proust, une société fort fréquentable. Dès 1911, il compte parmi les abonnés mais sa lecture le déçoit souvent : le récit de Gide, *Isabelle*, lui semble « bien peu de chose », les propos louangeurs tenus sur Péguy l'exaspèrent. Bref, la relation est faite d'attirances et de réticences.

Après l'épisode du refus de la [publication](#) de *Swann* par le « comptoir d'éditions » de la *NRF* et les remords exprimés par Gide, le nom de Proust apparaît pour la première fois au sommaire de la revue en juin 1914 : il s'agit d'un long extrait de la suite du roman qui s'étend sur 48 pages. Proust doit sa résurrection à Jacques Rivière, le jeune secrétaire de la revue qui

avait lu *Swann* en janvier 1914 et avait immédiatement pris conscience de la bévue commise...

En 1916, Proust signe un contrat avec Gaston Gallimard pour publier la suite de la *Recherche* à la NRF. À *l'ombre des jeunes filles en fleurs* paraîtra le 21 juin 1919 et obtiendra le [prix Goncourt](#). Par la suite, de nombreuses dissensions au sujet de la composition de ses livres ou du versement des droits d'auteur opposent le romancier à son éditeur, elles sont souvent injustes et font dire à Gaston Gallimard que son auteur est « l'homme le plus compliqué de Paris ». C'est que Proust n'oubliera jamais qu'il a d'abord été éconduit par la NRF ; le refus de 1912 est resté comme une ombre au tableau.

## NUIT

« Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrai dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interrompais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. » (IV, 620.)

Proust écrivait la nuit, couché dans sa [chambre](#) tapissée de liège pour se préserver du bruit et calfeutrée de toute part par crainte des courants d'air. Son narrateur qui se compare à Shéhérazade craint que la mort ne l'empêche d'achever son œuvre. Cette

peur figure en toutes lettres, au début du roman, et s'inscrit en contrepoint de « l'appétit de vivre » que les moments de **réminiscence** vécus dans la bibliothèque de l'hôtel de Guermantes ont fait naître. Elle est explicitement reprise dans *Le Temps retrouvé* lorsque le narrateur est victime d'une attaque (IV, 616).

La matrice du roman s'élabore dans la chambre alchimique où l'insomniaque se rend compte que le **rêve** qu'il vient de faire prolonge la lecture de l'état de veille, se réfugie dans l'évocation de l'univers sensuel de l'**enfance** puis se souvient des nuits et des chambres du passé à Combray, **Balbec**, Doncières, Paris et **Venise**. On comprend quelques pages plus loin que la nuit, c'est affectivement l'attente de la mère et, à la fin du roman, que l'obscurité et le silence nocturnes sont les conditions de la création littéraire (IV, 476).

## **ODORAT > GOÛTER**

## **PAPEROLLES**

Proust écrit la *Recherche* sur des cahiers d'écolier – comme le bon élève que ses parents avaient voulu qu'il soit ! – dont il couvrait de son écriture à la plume d'acier d'abord les pages de droite puis les pages de gauche où il faisait des ajouts. Ensuite, il procédait à des mises au net à partir de ce que l'on peut, dans certains cas, considérer comme des esquisses, utilisant toujours des cahiers dans lesquels il recopiait et collait

parfois des feuillets de la première rédaction. Puis il dictait l'ensemble à des secrétaires, qui faisaient de même avec des sténodactylographes, et reprenait le travail sur la dactylographie avant d'insérer d'autres corrections sur les épreuves d'imprimerie.

Sa manière de rédiger de façon discontinue et en expansion, de reprendre sans cesse son texte – de le « surnourrir », comme il le disait –, voire d'en monter différemment certains passages, l'amenait au fil des mois, lorsqu'il ne pouvait plus écrire dans les marges, à faire d'importants ajouts sur des feuilles éparses, des enveloppes ou des couvertures de revues, qu'il collait également sur ses premières pages, voire sur les dactylographies ou les épreuves d'imprimerie. Ces longs becquets, dont certains étaient accrochés les uns aux autres, atteignaient parfois des dimensions impressionnantes. Sa gouvernante, Céleste Albaret, qui aidait l'écrivain à les fixer et à les plier, les appelait des paperoles.

Proust mettra ce joli néologisme dans la bouche de son narrateur : « À force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin, Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes ? » (IV, 611.) À la **métaphore** du livre-**bœuf mode**, il ajoute ainsi celle de la robe : « je pensais que [...] regardé par Françoise [...] je travaillerais auprès d'elle [et] je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (IV, 610).

**PARIS > LIEUX**

## PASTICHES

En 1922, au critique du *Temps*, Paul Souday, qui avait commis un article sur *Sodome et Gomorrhe* émaillé de reproches touchant à la syntaxe, Proust fit une réponse pleine d'ironie en forme de pastiche pour lui prouver que les normes de la grammaire ne font pas le style. Le romancier montrait là avec quelque humour que le pastiche est une forme de critique en action...

À une époque où le pastiche était un genre reconnu et apprécié des lecteurs, Proust a composé, en 1908, une série d'imitations à partir d'un fait divers extravagant aux retentissements quasi romanesques. Un certain Lemoine, ingénieur de son état, avait réussi à escroquer un million de francs-or à la société De Beers en laissant croire qu'il avait trouvé le moyen de fabriquer artificiellement des diamants. En février et mars, le « Supplément littéraire » du *Figaro* publie le récit de l'affaire Lemoine d'après Balzac, Faguet, Michelet, Goncourt, *Flaubert*, *Sainte-Beuve* et Renan. Ces pastiches ont joué pour Proust un rôle purgatif ; ils lui ont permis, par le travail d'imitation élaboré selon différents registres narratifs (histoire, chronique, mémoires...), de se dégager de l'influence de certains écrivains pour trouver peu à peu son propre style. En 1919, la *NRF* les fera paraître en volume, après que l'auteur les a retravaillés, sous le titre de *Pastiches et Mélanges*.

## PEINTRES ITALIENS

Toute l'œuvre de Proust témoigne de l'immense intérêt que celui-ci portait aux peintres de la Renaissance italienne des <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles ; les références à leurs œuvres concourent à construire l'univers de la *Recherche*.

Giotto est le premier d'entre eux en raison de sa conception de l'espace. C'est dans son atelier que se firent les premières expériences de mise en perspective d'après les lois de la géométrie euclidienne afin de rompre avec la représentation sacrée et mystique en vigueur au **Moyen Âge**. Les références audacieuses aux allégories des *Vices et des Vertus* que le peintre réalisa, au début du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle dans la chapelle de l'Arena de Padoue, contribuent à donner une identité à certains **personnages** de la *Recherche*. Ainsi, la fille de cuisine enceinte, que Françoise tyrannise, est associée à « la Charité » et **Albertine** est comparée à « l'Idolâtrie ». De même que Giotto peint une Caritas indifférente à ce qu'elle exprime en raison de la forme monumentale qu'il adopte, de même la fille de cuisine ne se rend pas compte qu'elle porte en elle la vie. Allégorie et personnage ont en commun d'être absents à eux-mêmes.

Au total, il est frappant de constater que certaines œuvres peintes faisant irruption dans la vie des personnages déterminent souvent un imaginaire géométrique destiné à circonscrire l'espace. C'est ainsi qu'attiré par une attitude d'Odette, ses vêtements, une inflexion du **corps**, un regard, **Swann** va soudain voir sa maîtresse sous les traits de la splendide Zéphora représentée par Botticelli dans une fresque de la chapelle Sixtine. C'est parce que Swann doutera toujours de la sincérité d'Odette qu'il lui faut figer la

jeune femme en une forme harmonieuse : Odette n'est qu'apparence, spectacle, « écheveau de lignes subtiles et belles » (I, 220). Proust voyait dans l'esthétique du peintre florentin une manière de projection du désir. À preuve, longtemps après l'époque de sa passion, Swann aime encore « voir en sa femme un Botticelli » qu'il compare maintenant à la *Vierge du Magnificat* (I, 607).

Quant aux allusions faites à Carpaccio, elles renvoient souvent à des situations plaisantes sinon festives, ce qui n'exclut pas qu'un certain degré de mélancolie puisse transparaître. La beauté des tissus imprimés créés par le couturier Fortuny d'après les motifs du peintre suscite chez Albertine l'envie de porter une de ses robes. C'est, par ailleurs, en contemplant au musée de l'Académie, à [Venise](#), un tableau de Carpaccio, *Le Patriarche di Grado*, que le héros ressuscitera Albertine pour mieux l'oublier ensuite : la jeune fille portait lors de leur dernière promenade un manteau bleu nuit comportant les mêmes motifs en arabesques qu'un des personnages représentés (IV, 225-226). Quant à Mantegna, originaire de Padoue, il est tenu pour un peintre de la douleur : le héros possède, en effet, une reproduction du *Saint Sébastien* qui se trouve au Louvre.

On peut encore citer Titien dont la *Femme au miroir*, que Proust avait également pu admirer au Louvre, apparaît à plusieurs reprises pour représenter la [beauté féminine](#), et en conclure que dans la *Recherche* les peintres vénitiens sont à rapprocher de la sensualité et, partant, de la notion de [plaisir](#).

## PERSONNAGES

Les personnages de Proust sont des êtres en mouvement ; ils se révèlent peu à peu dans la diversité de leurs apparitions et au gré du passage du **temps**, des variations ou des changements qu'il suppose. Cette dimension temporelle permet de dégager des destinées, ce qui fait dire au narrateur, à la fin du roman, à propos d'Odette : « il y avait eu depuis la dame en rose, plusieurs M<sup>me</sup> Swann, séparées par l'éther incolore des années » (IV, 568). Le romancier substitue en effet à l'unité d'une psychologie, de mise dans le roman réaliste, la plurivocité d'une **vision** en sorte que les personnages s'esquissent au fil de retouches successives, lesquelles n'effacent jamais les traits antérieurs.

Remarquons également que les personnages font le plus souvent l'objet d'esquisses plutôt que de portraits. En revanche, leur **langage** est révélateur de leur caractère et de leur être.

Selon le romancier, une personne « est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer » (II, 367), il est donc particulièrement attentif à l'émergence des personnages et s'attache à les situer dans l'univers phénoménal sans chercher nécessairement à expliquer tous leurs comportements. Il montre des attitudes, comme la vanité ou la générosité, soumises à l'immanence des passions, qu'elles soient sociales ou amoureuses. Ce poids d'existence ne permet pas de voir en eux les reflets d'une morale non plus que de les classer selon une typologie. Prenons l'exemple des invertis : ils ne sont pas victimes de l'ostracisme social, mais des fantômes qui les hantent, et qui font de Charlus, l'**homme-femme**, un être qui semble indéterminé, enfermé dans un **corps** qui ne correspond

pas à sa sensibilité profonde.

Au total, les personnages de Proust dépeignent les intermittences de la vie et composent une collection d'images contingentes de l'existence. Tous, au gré des circonstances, sont authentiques et snobs, capables de sincérité et de mauvaise foi, de sympathie comme de bassesse ; leur part de vérité dépendant du regard qui les constitue.

## **PHILOSOPHIE**

Le roman proustien met en avant une forme d'idéalisme, héritée de la formation philosophique de l'auteur, que le narrateur revendique ouvertement : « De ma vie passée je compris encore que les moindres épisodes avaient concouru à me donner la leçon d'idéalisme dont j'allais profiter aujourd'hui. » (IV, 489). Un peu plus loin, il y revient à travers cette maxime pour définir la perception du réel : « Seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout est dans l'esprit. » (IV, 491). L'emploi très fréquent qu'il fait du terme « essence » à propos de la littérature, de la [musique](#) ou de la [jalousie](#) semblerait aller dans le sens d'une prééminence donnée à l'esprit sur les phénomènes.

Cependant la dialectique entre [impression](#) et [vision](#) qui structure le roman s'enracine dans l'expérience sensible et ne fait pas, comme dans l'idéalisme classique, des phénomènes une simple représentation de l'esprit. Ainsi, le sujet proustien ne se contente pas de constater l'existence du monde puisqu'en accordant

au **corps** et à la subjectivité un rôle capital, au-delà du clivage corps/esprit, il est tourné vers les choses. Selon le mot de Merleau-Ponty, le héros-narrateur proustien est *voué* au monde.

Les phénomènes de **réminiscence** rappellent l'importance capitale de la continuité du moi et la nécessité pour le roman non de représenter, mais de ressaisir la vie. On parlera alors de *substance*, autrement dit de ce qui persiste malgré le changement et le devenir, plutôt que d'essence et, partant, d'un idéalisme métaphysique (Kant) faisant intervenir le sensible et l'intelligible dans la connaissance des phénomènes.

Si l'on ajoute la dimension spiritualiste prêtée à l'écriture dans *Le Temps retrouvé*, on conclura que l'idéalisme n'est en aucun cas une doctrine chez Proust, car « une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix » (IV, 461).

## **PHOTOGRAPHIE**

Proust considère la photographie de façon ambivalente. Lorsqu'il la présente comme « un simple appareil enregistreur qui prend des instantanés » (II, 813), il reprend seulement une critique habituelle ne reconnaissant à celle-ci que la capacité de reproduire et de conserver. Considérée sous cet aspect, la photographie est la **métaphore** d'une mémoire qui sépare les moments du passé et signe l'éparpillement de l'être : celui-ci, écrit-il, « ne peut nous livrer de lui

qu'un seul aspect à la fois, nous débiter de lui qu'une seule photographie. Grande faiblesse sans doute pour un être de consister en une simple collection de moments ; grande force aussi ; il relève de la mémoire, et la mémoire d'un moment n'est pas instruite de tout ce qui s'est passé depuis » (IV, 60). Révéler l'identité ne se fait qu'au gré de la diversité des apparitions d'un personnage, c'est ce que le romancier nomme « la psychologie dans l'espace ».

Mais la photographie est aussi la trace d'une absence : sa seule réflexion étant celle de la lumière, elle est, plus que toute autre image, une création de l'œil qui la contemple. « Tu es là où tu me vois », semble dire au héros la belle photographie que la grand-mère a voulu lui laisser d'elle. Au cours du second séjour à [Balbec](#), le cliché lui restitue, en effet, les traits véritables de la morte et lui fait prendre conscience de son inéluctable disparition. L'idée de la mort vient adhérer au portrait comme inhérente au regard. Dans ce cas, la photographie développe un contenu affectif et sert de support à la [réminiscence](#).

Déclat instantané ou déclencheur de mémoire, telles sont les deux fonctions de l'image photographique chez Proust.

## **PHRASE**

L'architecture des phrases de Proust qu'il tissait comme de longues soies, selon l'expression d'Anna de Noailles, a parfois découragé certains lecteurs. Leur complexité, déjouant toute lecture linéaire, vient de

trois phénomènes souvent non exclusifs les uns des autres sans, pour autant, que la longueur soit toujours en cause. Le premier consiste à enchaîner les propositions dans un but dynamique, selon un modèle que l'on pourrait nommer « télescopique » et qui emprunte à la période classique, l'effet produit est plutôt synthétique. Le deuxième provient d'une écriture morcelée qui veut rendre les différents aspects d'une même réalité en procédant parfois par parallélismes et par entrelacs métaphoriques (« le double tintement timide, ovale et doré de la clochette » I, 14), l'effet produit est plutôt analytique et rappelle la structure de l'oral. Le troisième ressortit aux nombreuses adjonctions faites de parenthèses, de commentaires qui viennent préciser, amplifier et mettre en perspective, suscitant parfois des effets de suspens, ce qui est raconté.

Cette complexité du réel que l'écrivain cherche à déplier dans sa phrase est encore due aux procédés d'anticipation (« comme on le verra plus tard ») et d'interpolation des plans temporels favorisés par les phénomènes de remémorations (« Au commencement de la saison, où le jour finit tôt, quand nous arrivions rue du Saint-Esprit » I, 131) qui superposent différents moments comme des aplats de peinture dans un tableau.

## **PLAISIR**

On lit en général la *Recherche* comme un roman qui s'élabore peu à peu dans l'intériorité de la conscience au fil des désenchantements de la vie. De la vanité des

mondanités à la tragédie qu'est l'amour en passant par les tiédeurs ou les frivolités de l'amitié, qui voient l'égoïsme et la malveillance le disputer à la sympathie, le roman semble mettre en scène les angoisses et les déceptions, voire les chagrins plutôt que les plaisirs.

Cependant, celui-ci ne s'inscrit pas dans la tradition platonicienne et chrétienne qui présente l'homme comme l'esclave de ses passions et le plaisir comme un péché, non plus que dans la contemplation schopenhauerienne qui fait vivre hors de la vie. Il représente avant tout l'existence telle qu'elle est avec ses désirs, ses espoirs et ses angoisses : plaisante et pitoyable, joyeuse et malheureuse. En définitive, pour le narrateur il s'agit moins de renoncer à la vie - il se départit, certes, du snobisme et se préserve du dilettantisme - que de ressaisir celle-ci en l'inscrivant dans le monde sensible pour en découvrir la vérité, de rendre palpable le « sentiment de l'existence », ainsi qu'il l'écrit dans les premières pages du roman. Si la vie a longtemps contrecarré la vocation de l'écrivain, celle-ci n'en constitue pas pour autant la négation.

Même s'il n'y a pas d'arithmétique du plaisir en quête d'un équilibre de vie, même si le plaisir n'y est pas un moyen d'accéder au bonheur et qu'il représente parfois son contraire, comme il est dit de Swann qui aurait gaspillé ses dons pour des satisfactions frivoles, la *Recherche* présente toute une gamme de plaisirs étayés sur les sensations. Outre le plaisir sexuel féminin découvert par le héros voyeur observant deux jeunes filles dans une maison de passe, on relève les plaisirs alimentaires (la cuisine de Françoise) et plus généralement sensoriels (la réminiscence, l'ivresse), mais aussi physiques (la vitesse en automobile), psychologiques (la lecture), psychiques (le plaisir tenu

pour la suppression de la douleur, par exemple, lorsque la présence de l'être aimé calme les angoisses de la [jalousie](#)) ou encore esthétiques (l'art dramatique, la peinture et la [musique](#)).

## ***PLAISIRS ET LES JOURS (LES)***

Premier livre de l'écrivain, *Les Plaisirs et les Jours* évoquent un Proust avant Proust influencé par la psychologie d'un Paul Bourget, mais aussi par la sagesse dans le renoncement d'un Tolstoï. Il s'agit d'un recueil principalement composé de nouvelles, de poèmes en prose et de portraits qui paraît le 12 juin 1896, chez Calmann-Lévy, avec une préface d'Anatole France - celui-ci s'était même entremis auprès de l'éditeur pour qu'il accepte le manuscrit. C'est un luxueux in-quarto illustré par des aquarelles de Madeleine Lemaire et augmenté de quatre pièces pour piano de Reynaldo Hahn. Le livre coûte 13,50 francs, un prix exorbitant, et, en dépit des efforts de Madeleine Lemaire qui multiplie les soirées mondaines pour le lancer, il n'a aucun succès. En 1918, alors que l'auteur a acquis une petite notoriété, Calmann-Lévy décide de se débarrasser à vil prix des exemplaires restants du livre.

Œuvre de jeunesse marquée par le symbolisme et par une forme de préciosité que la critique de l'époque ne manqua pas de relever (Léon Blum y voyait « un livre trop coquet et trop joli » et Jean Lorrain le moqua méchamment, ce qui donna lieu à un [duel](#)), *Les Plaisirs et les Jours* n'en contiennent pas moins certains grands thèmes proustiens comme l'[amour](#)

impossible, la **jalousie**, le changement qui affecte les êtres, le lesbianisme, l'angoisse des chambres inconnues, la maladie et la **culpabilité** œdipienne. Un sentiment d'ensemble domine : le **plaisir** sexuel est, précisément, lié à un profond sentiment de culpabilité. De plus, l'architecture symbolique de l'ensemble part de l'initiation mondaine pour aller vers la possibilité d'être sauvé par l'**art**.

*Les Plaisirs et les Jours* sont les premiers crayons du grand roman à venir qui verra tous les thèmes ici esquissés approfondis. Dans le numéro d'hommage que la **NRF** fit paraître, en 1923, après la mort du romancier, Gide trouvait à ce livre d'immenses qualités littéraires.

## **POLITIQUE**

Fils d'un médecin humaniste et laïc qui conseillait le gouvernement pour les questions sanitaires mais se sentait proche, dans les années 1880, des radicaux, lesquels réclamaient une « République démocratique et sociale », et d'une petite-nièce d'Adolphe Crémieux, Marcel Proust reçut une éducation libérale. Sa famille appartenait à la bourgeoisie aisée, voltairienne et républicaine qui lisait *Le Temps* et se montrait sensible aux injustices sociales.

Contrairement aux idées reçues, Proust n'était pas un conservateur, mais un républicain convaincu, il fut aussi un ardent dreyfusard, souvent en accord avec les choix politiques de **Clemenceau**, voire, dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, avec ceux de Jaurès.

Pour autant, jamais l'écrivain ne professa de doctrine politique. Il était habité par un idéal laïc mais, à l'heure de la séparation de l'Église et de l'État, alors que l'anticléricisme est le ciment de la politique républicaine, il voyait dans le culte avant tout un fait de culture et s'inquiétait du devenir des édifices religieux. Dans un autre ordre d'idées, il prônait un patriotisme foncier – que la guerre renforça –, mais il s'opposa toujours aux idées nationalistes de Barrès ou de Léon Daudet.

Marcel Proust, qui avait suivi deux années d'études à l'École libre des sciences politiques, pensait que, quoiqu'il en aille de la réalité des faits, ceux-ci feraient toujours l'objet d'interprétations divergentes selon les intérêts partisans des uns ou des autres.

Ce qui intéresse avant tout ce sceptique, c'est la question de l'imitation – il fut un lecteur fervent de Gabriel Tarde pour qui l'imitation était l'un des principes de la vie sociale. Il considère le monde de la Belle Époque comme un « kaléidoscope » composé de fragments de « mouvements artistiques, de crises politiques » et marqué par les opinions toujours changeantes et les goûts toujours fluctuants. Ce qui lui importe, c'est le passage du **temps** et les changements que celui-ci impose aux valeurs et aux normes sociales plutôt que l'Histoire.

Dans son roman, l'écrivain cherche à montrer en s'appuyant sur l'univers mondain – qui est un microcosme de l'espace politique – comment les désirs individuels façonnent la vie collective. Ainsi, l'univers bourgeois repose, précisément, sur le règne des opinions. Dans son salon, la fameuse M<sup>me</sup> **Verdurin** ressemble à une généralissime de la guerre sociale telle qu'elle se mène en démocratie : elle cherche à

faire fructifier son capital mondain par des prises de position parfois violentes sur l'art et la politique comme lorsqu'elle organise au moment de l'affaire Dreyfus, elle l'antisémite bien-pensante, des « séances de salut public » qui rassemblent Clemenceau, Labori ou Zola, et qu'elle les impose à tous les membres de son « petit clan » au risque de l'exclusion ! On le voit, les choix politiques ou artistiques ne sont que le produit de passions combinées à des intérêts.

Autrement dit, Proust n'est, certes, pas un écrivain engagé, mais c'est un homme engagé dans son temps, celui des débuts de la démocratie d'opinion.

## **PRIX GONCOURT**

Le 10 décembre 1919, Proust obtient le prix Goncourt pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* par six voix contre quatre qui vont au roman de Roland Dorgelès *Les Croix de bois*, lequel relate la tragédie que fut celle des combattants dans les tranchées. L'auteur est heureux de recevoir cette marque de reconnaissance, elle lui fait chaud au cœur, mais elle le rend aussi mélancolique. Elle arrive bien tard !

C'est Léon Daudet qui s'est fait son champion dans la société des dix membres décernant le prix. Une bonne partie de la presse le sait ; elle va se déchaîner contre le lauréat. Daudet vient d'être élu député de Paris sur une liste d'Union nationale, Proust est donc le candidat de la réaction ! L'amitié entre les deux écrivains était réelle, mais Proust ne partageait en rien les idées politiques de son aîné. Certains vont

même jusqu'à lui prêter un passé d'antidreyfusard. Un comble ! D'autres glosent sur son âge : « Place aux vieux ! », tel est le titre de *L'Humanité*. Et puis, on l'accuse d'avoir été un planqué pendant la guerre alors que son rival malheureux combattait dans les tranchées et de n'être, en fin de compte, rien d'autre qu'un arriviste : André Billy écrit dans *L'Œuvre* que « le prix Goncourt était moralement et littérairement dû à Dorgelès ». Albin Michel, l'éditeur de ce dernier, a même fait imprimer une bande indiquant en grosses lettres : « Prix Goncourt », et en plus petites : « Quatre voix sur dix ». En janvier suivant, Jacques Rivière fait justice de toutes ces critiques dans un article de la *NRF* en contestant les propos de tous ceux qui confondent politique et littérature.

Avec le prix Goncourt, Proust va enfin trouver son public. À *l'ombre des jeunes filles en fleurs* bénéficie dans les mois qui suivent de plusieurs réimpressions, *Swann* est également réédité. Il reçoit des propositions de traduction. C'est l'Espagne qui est, en 1921, le premier pays étranger à publier l'œuvre du romancier.

## PUBLICATION

Lorsque à l'automne 1912 Proust cherche un éditeur pour le premier tome de son roman qui s'intitule *Le Temps perdu* et va devenir *Du côté de chez Swann*, il est conscient de son peu de notoriété dans le monde des lettres. C'est pourquoi il se fait recommander par Gaston Calmette, le directeur du *Figaro* où il collabore à l'occasion, auprès de Fasquelle, un éditeur plutôt grand public. Mais au fond de lui, Proust rêve d'une

maison plus littéraire. Un autre de ses amis le met en relation avec Jacques Copeau, le directeur de la jeune *NRF*. Depuis l'année passée, la revue possède un « comptoir d'éditions » et a déjà plusieurs auteurs d'importance à son catalogue, comme Gide et Claudel.

À la veille de Noël 1912, Proust reçoit deux décisions de refus. Le rapport de lecture établi par Fasquelle fait état d'un roman sans intrigue, aux phrases embrouillées dont il est « impossible d'en pouvoir rien dire ». Cependant, c'est le refus de la *NRF* qui a le plus blessé Proust. Gide se dira « beaucoup responsable », mais il n'aura fait qu'instrumentaliser l'affaire afin d'apparaître comme le patron, posture que ses associés lui déniaient. En fait, il s'agit d'une décision collective prise à l'initiative de Jean Schlumberger, qui ironisa sur un roman « plein de duchesses », et sans doute de Jacques Copeau qui refusa à plusieurs reprises de publier des extraits de *Swann* dans la revue. Quant à Gide, il n'avait manifestement pas lu le manuscrit !

Proust envoie alors son roman à la maison Ollendorff. Nouvel échec que l'éditeur sollicité justifie ainsi : « Je suis peut-être bouché à l'émeri, mais je ne puis comprendre qu'un monsieur puisse employer 30 pages à décrire comment il se tourne et se retourne dans son lit avant de trouver le sommeil. »

Mais le romancier ne se décourage pas. Il a entendu parler de Bernard Grasset, un nouvel éditeur à la solide réputation commerciale qui vient même d'obtenir les deux derniers *prix Goncourt*. Il redoute par-dessus tout une nouvelle épreuve de lecture... C'est pourquoi il propose d'emblée un compte d'auteur très favorable aux intérêts de l'éditeur. Celui-ci accepte avant même d'avoir lu le manuscrit ! *Du côté de chez*

*Swann* paraît le 14 novembre 1913 comme le premier volume de ce qui est alors une trilogie dont le titre général est maintenant *À la recherche du temps perdu*.

L'accueil critique est partagé, mais on concède à l'auteur un certain talent si bien qu'avec 2 000 exemplaires vendus en deux mois, *Swann* connaît un succès d'estime. Est-ce cela qui suscite la volte-face inattendue des uns et des autres ? Toujours est-il qu'au printemps 1913, Fasquelle puis la *NRF* s'offrent de publier la suite d'*À la recherche du temps perdu*.

Proust finira par rejoindre la *NRF*. Il n'oubliera pas pour autant les préventions et les rebuffades dont il aura fait l'objet.

## RÉMINISCENCE

La théorie de la mémoire involontaire dans laquelle une image ancienne ravivée par une sensation présente constitue une « délicate et totale déflagration du souvenir » (IV, 267) a chez Proust trois origines. Une première s'inscrit dans une filiation littéraire en se référant au passage des *Mémoires d'outre-tombe* où Chateaubriand raconte que le gazouillement d'une grive a fait renaître en lui la campagne de son enfance tout en lui rendant les désordres du présent sans importance. La deuxième est d'ordre philosophique : Proust connaissait les thèses de Bergson dans *Matière et Mémoire* (1896) à propos de la continuité du moi qui repose sur l'association d'un moment passé et d'un événement présent. La dernière

renvoie aux travaux de psychopathologie menés à l'époque et, en particulier, à ceux de Paul Sollier. Dans un essai publié en 1900, *Le Problème de la mémoire* (il semble que Proust en possédait un exemplaire dédicacé), ce disciple de Charcot exposait sa méthode cathartique des « réviviscences » permettant au sujet de retrouver des images du passé afin de revivre des événements traumatisants d'autrefois.

L'épisode de la petite madeleine (I, 43-47) constitue le phénomène de mémoire involontaire le plus célèbre, il est, par ailleurs, remarquable qu'il repose sur un plaisir délicieux dû à la sensation gustative. Dans *Le Temps retrouvé*, lorsque le narrateur se rappelle le baptistère de Saint-Marc, à Venise, en butant sur les pavés inégaux de la cour de l'hôtel de Guermantes puis, lorsque le bruit d'une cuiller ramène à son esprit un certain voyage en train et le contact d'une serviette empesée sa première journée à Balbec, il éprouve également une sensation de plaisir ; on comprend que celle-ci repose sur un bouleversement sensoriel. Alors que la mémoire volontaire est partielle et décevante, les réminiscences mobilisent les événements d'autrefois et mettent l'âme en mouvement, comme l'écrit Gilles Deleuze dans *Proust et les Signes*<sup>7</sup>. Les sensations ressenties ressuscitent le passé (IV, 445-447) auquel elles donnent toute sa saveur en lui conférant une acuité presque plus dense que lorsqu'il a été vécu, réveillant ainsi l'être qui, finalement, se libère de l'ordre du temps, c'est-à-dire de l'oubli qui le nie.

Durant ces moments heureux d'étourdissement et d'hébétude, pour reprendre certains mots du narrateur, celui-ci découvre le sens de sa propre histoire grâce à la mémoire du corps qui restaure une

continuité de la vie et de l'être. Cette mémoire est en rapport avec les sens mais aussi avec les sensations dues aux postures du sujet dans l'espace. Il en va de même dans certaines situations liées au sommeil : couché dans sa **chambre**, à Tansonville, le narrateur évoque ces moments où « les jambes, les bras, sont pleins de souvenirs engourdis » (IV, 277). La mémoire du sujet insomniaque dans sa chambre alchimique, au début du roman, peu à peu gagné par le passé lorsqu'il émerge des « évocations tournoyantes et confuses » (I, 7), fonctionne de façon semblable.

## RÊVE

« Je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire. » (I, 3.) Des propos comme ceux de l'insomniaque du début du roman sont monnaie courante dans la *Recherche* ; ils témoignent de l'intérêt de Proust - qui ne connaissait pas les théories de Freud mais était familier des thèses bergsoniennes considérant le rêve comme une fenêtre sur la plénitude du passé - pour ce qui touche aux phénomènes oniriques.

Au début de la *Recherche*, le narrateur, enfermé dans la **chambre** où il cherche à s'orienter dans le **temps** et l'espace, décrit très bien, grâce à la **métaphore** du lit-nid, le fantasme régressif de retour dans le ventre maternel que constitue le **plaisir** de dormir. Plus loin, au cours d'une digression, il note qu'un peu « d'insomnie n'est pas inutile pour apprécier le sommeil, projeter quelque lumière dans cette nuit » (III, 52).

Après la mort d'[Albertine](#), le narrateur rêve qu'il a donné rendez-vous à la jeune fille, mais le scénario onirique se refuse à la faire apparaître « comme brusquement on voit dans la lanterne magique une grande ombre qui devrait être cachée effacer la projection des personnages » (IV, 119), comme si Albertine était à la fois vivante et morte. Le rêve constitue une étape sur le chemin du deuil.

Le rêve est aussi perçu comme un avatar du télescope : tous deux ramènent à la conscience des mondes ou des vérités oubliés. C'est en rêvant que [Swann](#) se rend compte qu'Odette n'a rien d'un Botticelli et qu'elle n'est pas son genre ! Après avoir découvert sa vocation d'écrivain, le narrateur explique les raisons qui l'ont toujours poussé à s'intéresser aux rêves : « Et bien plus, c'était peut-être aussi par le jeu formidable qu'il fait avec le Temps que le Rêve m'avait fasciné. N'avais-je pas vu souvent en une nuit, en une minute d'une nuit, des temps bien lointains, relégués à ces distances énormes où nous ne pouvons plus rien distinguer des sentiments que nous y éprouvions, fondre à toute vitesse sur nous [...] nous donnant l'émotion, le choc, la clarté de leur voisinage immédiat. » (IV, 490-491.) En cela, le rêve a sa part dans l'histoire de la vocation car il relie le narrateur à celui qu'il n'est plus et demeure pourtant dans la mémoire de l'oubli.

## **RITZ (HÔTEL)**

À partir de 1917, Proust quitte de plus en plus souvent sa [chambre](#) de liège pour vivre une vie sociale, comme

au temps de sa jeunesse : ce retour aux mondanités a aussi pour fonction de donner à l'écrivain en quête de choses vues de la matière pour son roman. C'est au Ritz, ce palace moderne et confortable de la place Vendôme, qu'il va dîner car il aime y retrouver la princesse Hélène Soutzo, l'épouse de l'attaché militaire roumain, qui y habite en compagnie de son amant, Paul Morand. La princesse y donne des dîners à une époque où la vie parisienne reprend un peu de ses droits en dépit du couvre-feu. À sa table, on trouve, outre Morand et Proust, la princesse Marie Murat, M<sup>me</sup> de Chevigné, dont Proust était épris vingt ans auparavant, Walter Berry, un avocat américain admirateur de *Swann*, ou encore Cocteau.

Proust organise aussi au Ritz ses propres dîners et, parfois, des concerts privés de **musique** de chambre. Lui qui, d'ordinaire, a une alimentation plutôt frugale, souvent composée d'œufs et de pommes de terre, prend **plaisir** à commander du poulet rôti, de la sole ou de la langouste qu'il mange avec appétit. Il ingurgite surtout des quantités impressionnantes de café. Le Ritz est aussi un lieu où l'écrivain peut faire des rencontres masculines : il se liera, en particulier, avec un jeune groom, Henri Rochat, qui deviendra son secrétaire puis ouvertement son « prisonnier ».

C'est aussi pendant la guerre que Proust découvre le restaurant du Crillon où l'heure de fermeture est portée à 2 heures du matin pour complaire aux officiels américains. Il y dîne de temps à autres et s'y installe même pour corriger ses épreuves tard dans la **nuit**.

Au Ritz, son second domicile, Proust vécut certains moments heureux de la fin de sa vie. Dans les derniers temps, affaibli, il continue tout de même à aller y dîner au moins une fois par semaine ou à y prier ses

amis.

## **RIVIÈRE (JACQUES)**

C'est à Jacques Rivière, le jeune secrétaire de la *NRF*, que Proust doit le retournement de situation éditoriale qu'il connut après les divers refus du *Côté de chez Swann* et sa *publication* aux éditions Grasset. En janvier 1914, il reçoit de celui-ci une lettre contenant des jugements si perspicaces sur son roman qu'il lui répond immédiatement par ces mots restés célèbres : « Enfin, je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction... » Jacques Rivière vient de lire *Swann* durant un voyage en train, et bien qu'il fut légèrement heurté par la structure des phrases, il en a saisi le caractère novateur, en particulier dans le bouleversement de la linéarité narrative. Immédiatement, il a prévenu ses amis de leur bétise...

Après la guerre, devenu directeur de la revue, il sera l'éditeur de Proust tout en entreprenant une vaste étude sur la *Recherche* car il ambitionnait d'être le théoricien de la révolution littéraire engagée par son auteur. Cette étude restera, malheureusement, à l'état d'ébauche.

Les deux hommes ont des relations amicales, Rivière fait toujours montre de beaucoup de compréhension envers Proust et s'applique à lever tous les malentendus qui surgissent entre lui et la *NRF*. Toutefois, sa perspicacité est parfois prise en défaut : en octobre 1920, il n'hésite pas à faire des coupures

dans un extrait de *Sodome et Gomorrhe* afin que sa signification convienne à son désir de voir en Proust un contempteur du vice. Ce qu'il n'était assurément pas...

## RUSKIN (JOHN) > MOYEN ÂGE

### SAINTE-BEUVE

C'est au célèbre auteur des *Causeries du lundi*, qui a fait l'objet d'un de ses **pastiches** caustiques, et à sa méthode de critique littéraire reposant principalement sur la biographie que Proust s'attaque en commençant à rédiger un essai, à l'automne 1908, lequel prendra l'année suivante une forme romanesque et aboutira à la *Recherche* - le volume posthume intitulé *Contre Sainte-Beuve* comporte ainsi des parties narratives et des parties critiques. Selon Proust, il n'y a pas continuité entre l'homme et l'écrivain car « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ». Ainsi, Proust distingue, comme le faisait Bergson, entre le moi social et le moi profond qui est celui de l'artiste.

Proust reproche au critique de ne rien dire de la signification des œuvres elles-mêmes et, pire, d'avoir méconnu les grands écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il ne sait évoquer que selon le **langage** de la conversation mondaine : Stendhal ne serait qu'un « homme d'esprit » auteur de « romans détestables »,

Baudelaire et [Flaubert](#) de « bons et gentils garçons »  
...

En fait, la méthode beuvienne n'est pas que biographique, elle cherche aussi à entrer en sympathie avec le texte littéraire. Mais Proust lui dénie cette capacité ; il juge que Sainte-Beuve est un critique médiocre, car lui-même est doté d'un moi médiocre.

## SAPHISME

Dans une époque qui avait redécouvert le mythe de Sapho avec, entre autres, les romans d'Alphonse Daudet (*Sapho*, 1884) et de Pierre Louÿs (*Les Chansons de Bilitis*, 1894) et qui voyait la parution de nombreux romans libertins - le romancier y a trouvé nombre de prénoms féminins : Gilberte, Léa, Odette - ayant pour thème de prédilection la femme travestie en homme, Proust était attiré par le « noir mystère » de la [féminité](#) et des amours saphiques. Il doit cette attirance, au plan littéraire, à Baudelaire et, au plan personnel, à ses interrogations devant le féminin et sa jouissance. Cette thématique est déjà présente dans le recueil de nouvelles que l'auteur a publié en 1896, [Les Plaisirs et les Jours](#). Pour autant, en faisant du saphisme, associé à Sodome, l'une des clefs de voûte de la *Recherche*, il ne reprend pas à son compte l'avatar baudelairien de la femme damnée. Mais en employant le néologisme « gomorrhéenne » qui renvoie au poème de Vigny, *La Colère de Samson* (« La femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome / Les deux sexes mourront chacun de son côté »), il marque

l'homosexualité féminine, comme la masculine, du sceau du tragique.

Le premier signe de Gomorrhe, c'est la duplicité qui ressortit à l'équivoque du terme « amie » par lequel les [jeunes filles](#) se désignent entre elles. Le deuxième est l'ambiguïté : [Albertine](#) et Andrée sont des prénoms masculins qui ont été féminisés. Le troisième est une lascivité faite de tentations multiples et de plaisirs cachés que le héros découvre avec quelque sidération lorsqu'il observe les deux « amies » valser langoureusement seins contre seins et rire de façon troublante et voluptueuse (III, 191).

## **SENSATION > GOÛTER, IMPRESSION**

### **SEXUALITÉ**

Durant ses années de lycée, Marcel Proust éprouvait une attirance, où la sensualité le disputait au simple besoin d'affection, pour certains de ses camarades de classe. Il lui arrivait d'encourir de leur part moqueries et rebuffades, il protestait alors de la pureté de ses intentions. En fait, il rêvait de relations sincères et innocentes comme celles des émules de Socrate : il dédiera à son ami Daniel Halévy un sonnet intitulé *Pédérastie*.

Ces inclinations qu'il essayait de dissimuler à sa famille se précisent à l'âge adulte. Il eut ainsi des liaisons - entre autres avec le musicien Reynaldo Hahn

ou Lucien Daudet -, lesquelles en général ne dureraient pas plus de dix-huit mois ; c'était, selon lui, la durée maximale d'un **amour** passionné. Bien que vers la fin de sa vie il confia à Gide n'avoir jamais eu que des relations homosexuelles - qu'il vécut sans la moindre **culpabilité** bien qu'il les cachât à certains de ses amis -, il connut dans sa jeunesse de vives attirances pour des femmes à qui il faisait la cour selon les règles de l'art ; il en conçut d'ailleurs plusieurs chagrins amoureux. Ces attirances féminines furent-elles purement platoniques ? C'est possible, mais rien n'est sûr. Cependant, Proust connaissait les femmes ; il n'existe pas chez lui de haine de l'autre sexe comme c'est souvent le cas dans l'homosexualité.

Il ressort que la sexualité de Proust est éloignée des normes sans doute parce que s'affrontent en lui le **corps** biologique et le corps imaginaire. Il prônait, comme le personnage de Charlus dans le roman, un idéal de virilité et s'agaçait qu'on puisse lui trouver quelque chose de féminin. Mais il admirait dans chaque sexe les caractéristiques de l'autre : le charme chez les hommes et la franchise et la camaraderie chez les femmes. Dans ses rêves, son narrateur rencontre un homme qui se transforme en femme avec ce caractère androgyne « des premiers humains » (III, 370).

## **SIGNES OBSCURS**

Éclaircir des choses obscures, comme Proust l'écrivait à un de ses correspondants, « déchiffrer le livre intérieur de signes inconnus » comme il l'écrit dans la

*Recherche*, telle est la quête du romancier qui rappelle que toute réalité apparaît sous l'espèce de signes demandant à être compris.

L'expérience du héros se heurte, de prime abord, à l'énigme du réel. Ainsi, lors d'une promenade en voiture dans les environs de **Balbec**, à Hudismenil, son œil est attiré par un pan de paysage composé de trois arbres cachant une allée (II, 76-77) : le spectacle de la nature suscite un moment de **plaisir** et une méditation qui reste stérile car, au contraire de ce qui se passe avec les réminiscences, la **vision** se réduit aux apparences. La réalité paraît inconsistante bien qu'elle accroche le regard ; les signes qu'elle manifeste flottent dans une obscure clarté qui, tout à la fois, contient et dérobe quelque chose. En revanche, dans l'épisode des « Clochers de Martinville », le héros a su répondre à l'appel du réel en développant les impressions par le travail de l'écriture, lequel dissocie le mouvement de la voiture du spectacle contemplé et fonde lesdites impressions dans la représentation.

Ainsi que l'a fort bien analysé Nicolas Grimaldi, l'attitude du héros est déterminée par une métaphysique de l'attente. Dépourvu de qualités spéculatives, il attend de la réalité extérieure qu'elle le relie à son intériorité comme il attend des femmes qu'elles lui révèlent l'**amour**. Les signes obscurs représentent une étape dans la quête de la puissance d'écrire.

## **SNOBISME**

Le désir de s'élever en imitant ceux que l'on estime supérieurs qui caractérise le snobisme s'inscrit dans la quête humaine de la reconnaissance. Cette attitude ne cherche pas à établir avec autrui une relation équilibrée d'échange mais, au contraire, à entrer en concurrence avec lui, à s'approprier ses élégances et ses désirs tout en dépréciant les gens qu'il est inutile d'envier.

La plupart des **personnages** proustiens qui se dévoilent en partie dans le jeu des imitations sociales, intellectuelles, esthétiques sont, à un moment ou à un autre, concernés par ce comportement nourri d'égoïsme et d'envie. Seule la grand-mère pour qui les passions mondaines sont chose incompréhensible en est exempte.

Chez les **Verdurin**, on affecte de mépriser les « ennuyeux », terme qui désigne les gens mieux nés ou mieux considérés. Legrandin, ce bourgeois, par ailleurs écrivain naturaliste, acharné à conquérir une situation mondaine, se fait appeler Legrand de Méséglise et feint d'ignorer le héros et sa famille quand il les croise. Sa sœur qui, elle, dispose d'un titre de noblesse – elle a épousé le marquis de Cambremer – méprise les Verdurin et rêve d'être admise chez les **Guermantes**. À rebours, la duchesse de Guermantes, qui prétend ne pas faire grand cas de l'esprit de caste et professe une grande indépendance d'esprit mais dont la devise est : « on est toujours invité », se récrie quand elle s'aperçoit que des Dubois ou des Durand accèdent aux sanctuaires mondains. Lors de la réception donnée par la princesse, dans *Sodome et Gomorrhe*, on la voit arborer un regard vague « afin d'éviter les gens avec qui elle ne tenait pas à entrer en relation » (III, 67) : son snobisme n'est pas

augmentation, mais préservation de soi. Quant à la marquise de Villeparisis, pourtant toujours si mesurée, ses excès de politesse sont une marque de dédain destinée à marquer sa différence avec le simple bourgeois.

Dans ce théâtre tragique de la vanité où l'on se mesure à l'aune du prestige, le snob, toujours prêt à changer de modèle, est celui qui croit à ce qu'il feint d'être. Proust montre de façon pénétrante comment « l'enfer, c'est les autres » .

#### « SUAVE MARI MAGNO »

« Qu'il est doux le plaisir de contempler de la terre ferme les hommes en difficulté sur une mer agitée ; non parce que c'est un plaisir agréable, mais parce qu'il est doux de voir les malheurs auxquels soi-même on échappe. »

Cette première phrase du livre II du célèbre poème de Lucrèce, *De Natura rerum*, exprime un sentiment ambivalent qui fait reposer le plaisir sur l'absence de douleur ou, plus précisément, sur le soulagement qu'il y a à se sentir protégé des désastres de la vie. On le rencontre à plusieurs endroits de la *Recherche* pour expliquer l'attitude particulière qu'adoptent certains personnages vis-à-vis de situations tragiques. La distance rejoint l'indifférence et se teinte souvent d'une nuance de sadisme : il en va ainsi des regards pleins de cruauté « exprimant un retour à la fois quiet et soucieux sur soi-même » que jettent sur Swann mourant les invités des Guermantes (III, 89). Ou encore

de l'appétit indécent et du plaisir pervers dont fait preuve M<sup>me</sup> [Verdurin](#) en dégustant son petit déjeuner lorsqu'elle apprend par la lecture du journal le naufrage du *Lusitania* (IV, 352), ce navire britannique qui venait d'être coulé par les Allemands au large de l'Irlande. Et le narrateur de constater que la mort des autres « nous chatouille à peine et presque moins désagréablement qu'un courant d'air » (IV, 351).

Toutefois, le « *Suave mari magno* » relève aussi d'une forme de sagesse. C'est l'expression que le narrateur emploie quand il se souvient que Swann lui avait conseillé d'adopter une attitude distante vis-à-vis de ses désirs afin de se protéger contre les illusions de la mondanité (IV, 156).

## **SWANN (CHARLES)**

S'il est un personnage proustien devenu célèbre, c'est bien Charles Swann : le narrateur y tenait puisqu'il s'adresse à lui en ces termes : « c'est déjà parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez » (III, 705).

À la fois bien installé dans la vie et dandy non conformiste, esthète et amateur de femmes, ce fils d'un riche agent de change juif est entré dans la société du faubourg Saint-Germain, est même devenu membre du Jockey Club, cette coterie à laquelle il n'était guère prédestiné ; on dit aussi que c'est un familier du prince de Galles et du président de la République. Il y

a bien sûr du mondain et du dilettante en lui, mais sa vie ne peut se résumer à cela.

Pour le héros, Swann est d'abord un fauteur d'inquiétude : les visites nocturnes qu'il rend à la famille de l'enfant, à Combray, privent celui-ci de la présence maternelle. C'est ensuite un modèle : il connaît l'écrivain Bergotte, il apprécie la [musique](#) de Vinteuil, il prépare une étude sur [Vermeer](#). Mais il incarne ce que Proust appelle un « célibataire de l'art » qui renoncera à sa vocation artistique. C'est donc un modèle à dépasser. Swann est encore un frère en souffrance : l'[amour](#) malheureux et jaloux qu'il voue à une Odette volage annonce les amours à venir du héros. Enfin, Swann est un sage qui montre la voie au narrateur quand il oppose à la vanité du monde son « [Suave mari magno](#) ».

## TEMPS

Dans le roman proustien, le temps semble tout d'abord dépendant d'une mémoire discontinue qui met en cause le moi : si le passé est dispersion, l'être se disperse avec lui. Toutefois, en dehors de situations pathologiques, cette [vision](#) du temps ne correspond guère à l'expérience immédiate des individus qui est celle du devenir, bien que ceux-ci s'étonnent toujours de ne pas se baigner deux fois dans le même fleuve, autrement dit d'admettre que le passé est irréversible avant d'être intermittent. Cela explique qu'une même personne connaît en réalité plusieurs moi successifs : le [Swann](#) amant jaloux d'Odette n'est pas le même que le mari complaisant qu'il deviendra ensuite.

En première approximation, le temps proustien correspond donc à une forme de discontinuité et d'oubli de l'être. Il n'empêche qu'il s'incarne toujours dans une expérience faite dans un espace donné : « une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets, de climats » (IV, 467). Il s'agit donc d'un temps sensible qui prend forme à partir de la manière dont la réalité nous affecte et qui ne s'encombre pas de calendrier – ce qui explique les nombreuses interpolations temporelles d'un roman qui bouscule la chronologie. Autrement dit, c'est un présent vécu.

Toutefois, ce vécu n'est jamais plus authentique que dans les phénomènes de **réminiscence**. Ceux-ci restituent l'être et sa temporalité, ce qui est tout un, grâce à une sensation inopinée et libre. Qu'est-ce à dire, sinon que le narrateur se remémorant Combray par la grâce de la saveur d'une madeleine ou la basilique Saint-Marc dans la cour de l'hôtel de Guermantes comble un oubli dans le flux du temps, retrouve un moment presque futile, en se libérant de l'ici et maintenant des habitudes qui n'est pas temporalité mais répétition. En d'autres termes, il néantise le présent de l'instant au profit d'une durée associative, une durée bergsonienne qui relie passé et présent. Cette expérience qui transforme le passé en présence revient à la conscience comme trace, à la manière de tout souvenir, ainsi que le remarquait Vladimir Jankélévitch (*Quelque part dans l'inachevé*)<sup>8</sup>, et toute trace menace de disparaître. C'est alors à l'écriture d'élaborer ces traces, de faire en sorte qu'elles persévèrent dans leur être, qu'elles ne soient pas perdues : c'est le temps retrouvé.

On peut en conclure que le temps vécu déploie une

conscience qui s'étaye sur le passé et tend vers l'avenir. Autrement dit, un moment oublié retentit dans le présent et rend à l'être un sentiment de permanence.

Enfin, après les phénomènes de réminiscence éprouvés lors de la matinée [Guermantes](#), le narrateur prend conscience de la mort possible. Le temps est alors considéré sous l'aspect de la finitude, laquelle pose deux questions métaphysiques en rapport avec l'autodétermination et le sens de l'existence : que dois-je faire ? que puis-je espérer ? Les réponses se trouvent dans la puissance d'écrire.

## TRAIN

Dans *Du côté de chez Swann*, il est souvent question de voyages à entreprendre, de villes à visiter, donc de trains à emprunter. Et de « gares prochaines » grâce à ces « gais chemins grands », comme l'écrivait Verlaine. C'est ainsi que le héros enfant rêve de monter, à la gare Saint-Lazare, dans « le beau train généreux d'une heure vingt-deux [qui s'arrêtait] à Bayeux, à Coutances, à Vitré, à Questambert, à Pontorson, à Balbec » (I, 378-379). Avant d'être un espace amovible dans lequel vont prendre place certaines scènes du roman, le train active la rêverie sur les lieux inconnus qui s'incarnent d'abord dans des [noms](#). Il en va de même du train côtier de [Balbec](#) que les [jeunes filles](#) appellent le « tortillard » ou encore le « tacot ». À la Belle Époque, le réseau ferroviaire est très développé : on a dit que dans les grandes villes les gares étaient les cathédrales des

temps modernes, mais il faut ajouter que chaque village a aussi construit son moderne clocher.

Le train est un espace de sociabilité, les transports favorisent les rapports : dans le petit train de Balbec, les invités des **Verdurin** qui se rendent à la Raspelière jouent, chacun dans son registre, leur comédie mondaine ; le héros peut les observer tout à loisir et deviner ce qui les anime. C'est ainsi que Cottard dévoile son **snobisme** méprisant quand, à la station d'Arembouville, il exige du chef de train qu'un fermier en descende car le malheureux n'avait qu'un billet de troisième classe (III, 268).

Comme l'**automobile**, le train favorise aussi les transports amoureux. Dans l'intimité d'un compartiment vide du tortillard, **Albertine** et le héros s'embrassent langoureusement.

## **VENISE**

Bien qu'étant un sédentaire, Proust, grand lecteur de Stendhal, et en particulier de *La Chartreuse de Parme*, a longtemps rêvé d'Italie et de ses villes d'art : Florence, le lac de Côme et Venise occupent ses pensées à la manière d'un **plaisir** toujours différé. À partir de l'automne 1899, il envisage vraiment de se rendre dans la cité des Doges en prenant pour guide *Les Pierres de Venise* de Ruskin. Il y arrive au début de mai 1900 en compagnie de sa mère et y retrouve son ami Reynaldo Hahn. Ce fut un séjour heureux dont il garda le souvenir sa vie durant. À la fin de l'été, après des vacances passées dans la région d'Évian, il part

brusquement pour un second séjour de quelques semaines dont nous ne savons pratiquement rien. Sauf qu'il désirait ardemment l'effectuer seul !

L'enfant de Combray puis le jeune homme de **Balbec** rêvent d'aller à Florence, à Rome et surtout à Venise. À plusieurs reprises, le voyage est repoussé par sa famille. Ce n'est qu'après la mort d'**Albertine** qu'il va y passer plusieurs semaines en compagnie de sa mère, qui lui témoigne alors une immense **compassion**. À l'hôtel, il s'éprend d'une jeune Autrichienne qui lui rappelle sa maîtresse défunte et, entre ses visites au musée de l'Académie, pour y admirer les Carpaccio, et à la basilique Saint-Marc, il va souvent, seul, errer le long de canaux et de ruelles obscures à la recherche d'aventures féminines. Au fil du **temps**, le séjour vénitien lui aura permis d'oublier Albertine ; la souffrance qu'il aura connue avec elle finira par nourrir sa vocation littéraire.

À ce « travail du deuil », il faut ajouter une seconde expérience singulière. En effet, Venise ravive Combray : les effets de lumière sur le Campanile évoquent le clocher de Saint-Hilaire et la **vision** du baptistère de Saint-Marc, sa crypte. Venise est un lieu de mémoire non seulement parce qu'elle est ville d'art, patrie, entre autres, d'un Carpaccio ou d'un Mariano Fortuny, mais aussi parce qu'elle permet au héros de revisiter son passé, la mémoire étant indissociable de **l'expérience des lieux**.

**VERDURIN (LES)**

M. et M<sup>me</sup> Verdurin sont des bourgeois très aisés qui vont peu à peu, grâce à leur salon qui fonctionne comme un [clan](#), gravir les différents degrés de l'échelle sociale. Le souci d'accumulation des biens n'est pas le leur : on n'a pas affaire à une bourgeoisie d'[argent](#), mais à une bourgeoisie qu'il faudrait qualifier d'« esthétique » tant leur salon va devenir un lieu de reconnaissance artistique et [politique](#). Ils sont cultivés mais aussi prétentieux et, parfois, vulgaires. M. Verdurin a été autrefois un grand critique d'[art](#), spécialiste de Manet et de Whistler, mais depuis son mariage il n'écrit plus et use de la morphine. M<sup>me</sup> Verdurin est surnommée la « Patronne » par ceux qui fréquentent chez elle, c'est dire que dans le couple c'est elle qui porte la culotte ! D'ailleurs, son mari ne décide rien sans la consulter. Tous deux cultivent un goût certain pour les intrigues mondaines et les brouilles qui peuvent s'ensuivre.

Dès les années 1880, ils veulent être les arbitres des élégances : chez eux, on joue du Wagner alors que le compositeur n'est encore guère reconnu en France ; ils iront même à Bayreuth. Plus tard, M<sup>me</sup> Verdurin encourage les Ballets russes, invite Stravinsky et Diaghilev et s'échine à le faire savoir. Elle n'est pas pour rien dans la reconnaissance qu'obtiennent le peintre Elstir et le musicien Vinteuil dont elle fit interpréter la fameuse sonate puis le septuor dans son salon. Cet avant-gardisme de mécène s'apparente à la fois à un certain discernement et au [snobisme](#) ; le goût est pour elle avant tout une valeur d'échange qui doit lui permettre de faire monter sa cote à la Bourse mondaine. Il en va de même de ses opinions politiques. Les intérêts mondains l'amènent, ainsi que son mari, à prendre le parti de [Dreyfus](#) pour se singulariser ; on chercherait en vain des raisons morales à ce choix que

la « Patronne » impose à tous les membres de son « petit clan ».

Devenue, après la guerre, princesse de [Guermantes](#) à la suite de son veuvage, son personnage incarne pleinement la révolution sidérale qui caractérise la *Recherche*, bouleversant les situations mondaines et les « gradins sociaux », comme disait Proust, par l'ascension de la bourgeoisie en regard du déclin de l'aristocratie.

Avec son salon artiste et politique, M<sup>me</sup> Verdurin participe donc à la création d'un nouvel ordre symbolique, celui d'un monde où règnent les opinions et dans lequel les idées sont bien souvent des humeurs et les humeurs des vérités.

## **VERMEER DE DELFT**

C'est en 1902, au cours d'un voyage en Hollande, que Proust voit pour la première fois la *Vue de Delft* au Mauritshuis de La Haye - dans la *Recherche*, [Swann](#) qui est un spécialiste de Vermeer envisage de s'y rendre. Proust se souviendra longtemps de la fascination qu'il a alors éprouvée si bien que, près de vingt plus tard, il voulut absolument revoir le tableau, l'un des plus beaux qu'il connaisse, à l'occasion d'une exposition de peintres hollandais organisée au Jeu de Paume. Il range aussi dans son panthéon pictural *La Jeune Fille à la perle* qui figurait dans la même exposition.

Durant cette visite, il s'attarda longuement devant

la *Vue de Delft* comme s'il soupçonnait une parenté profonde entre l'[art](#) du peintre, qui fait scintiller la réalité pour tout à la fois la célébrer et l'épuiser, et sa propre technique romanesque. Cette visite lui inspire, d'ailleurs, le passage sur la mort de l'écrivain Bergotte, lequel voit dans un détail du tableau, « un petit pan de mur jaune », l'image de la perfection : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il [...] il aurait fallu rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune. » (III, 692.)

On peut, en effet, évoquer une parenté entre le peintre et le romancier. Le traitement de la description proustienne semble parfois équivalent à celui de la lumière vermeerienne. Ainsi, la jeune laitière aperçue, à l'aube, sur un quai de gare par le héros en route vers [Balbec](#), qui capte toute la lumière naissante comme si elle était vue « à travers un vitrail illuminé » (II, 17-18), rappelle un tableau homonyme du peintre, *La Laitière*, dans lequel la lumière se diffuse non selon sa source, mais selon la perspective subjective de l'œil. Les solutions picturales de Vermeer sont plus lumineuses que graphiques, *mutatis mutandis*, il est possible de les comparer à la notion proustienne de [vision](#).

## VISION

Selon Proust, le style « est une question non de technique, mais de vision, [il nous révèle] la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde » (IV, 474). Autrement dit, l'écriture est consubstantielle à une perception du réel qui

détermine sa mise en perspective.

La conscience du narrateur consiste en une intention tournée vers les choses, mais celles-ci peuvent n'être que prétextes jusqu'à remettre en cause le regard : « je ne m'étais jamais dissimulé que je ne savais pas écouter ni, dès que je n'étais plus seul, regarder » (IV, 295). En réalité, cette incapacité est le signe d'une volonté de creuser les apparences, de déchiffrer ce qui est donné par la perception. Le narrateur s'attache moins aux détails du réel qu'à sa complexité, ce qui l'amène à le *radiographier* : « je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais » (IV, 297).

À la vision immédiate et au réalisme esthétique représentés par l'écriture artiste des Goncourt, par exemple, le romancier oppose donc un regard intérieur afin non pas de transmettre l'expérience de perception du réel, mais d'en dérouler l'expérience et, ainsi, de l'éclaircir : la **métaphore**, qui relève de la mise en rapport, étant son procédé de style privilégié. La vision de Proust montre donc comment les choses affectent la conscience individuelle et révèlent ainsi un réel qui ne prend forme que dans l'intériorité.

## VOYEURISME

Le désir de voir sans être vu fait partie des fantasmes à l'œuvre dans la *Recherche* ; il témoigne de l'importance qu'occupe le regard en tant que tel dans la psyché du héros, car voir c'est « toucher » et « capturer » (I, 139) selon l'esthétique du narrateur

qui met en avant la notion de [vision](#). Une note prise par le romancier pour *Le Temps retrouvé* le dit à l'envi : « Albertine, etc. ont posé pour moi. »

C'est dans la maison de Montjouvain, habitée par la fille du musicien Vinteuil, que se situe la scène de voyeurisme la plus importante d'un roman qui en comporte plusieurs. Caché derrière un buisson, le héros épie M<sup>lle</sup> Vinteuil et une amie en train de se livrer à des rapports intimes. L'épisode comporte de nombreuses incohérences en sorte qu'il fait davantage penser à un [rêve](#) ou à un fantasme quasi ritualisé qu'à un dispositif réaliste. Plus tard, [Albertine](#) reconnaît être allée à Montjouvain chez M<sup>lle</sup> Vinteuil. Symboliquement, la scène figure donc une Gomorrhe originelle ; elle a, d'ailleurs, pour envers le goût des [jeunes filles](#) pour l'[exhibitionnisme](#).

Pour le héros, le regard érotisé correspond à un désir destiné à posséder de loin, lequel constitue un compromis entre la proximité liée au sentiment amoureux et la distance intérieure qu'impose la [jalousie](#) ; l'intimité dévoilée donne, en général, lieu au [plaisir](#) solitaire. Ainsi, c'est lorsqu'il contemple Albertine endormie qu'il imagine la posséder : « En la 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. » (III, 578.) Tout se passe comme si le voyeur jouissait enfin d'un [corps](#) qui s'offre comme l'enfant aurait voulu que s'offre le corps de la mère.

Au regard érotisé du héros répond le regard en profondeur du narrateur, ainsi qu'en témoigne la [métaphore](#) du télescope qui met au jour des vérités enfouies ou encore celle associant le livre à venir à des

verres grossissants afin que les lecteurs puissent voir en eux-mêmes (IV, 610).

Longtemps, le regard aura été dans la littérature le signe d'une faute ou du viol d'un tabou comme dans le mythe d'Orphée. Mais en contemplant un autre lui-même dont le **temps** l'a séparé, le narrateur en inverse le sens et se fait voyant. À sa manière, la *Recherche* est l'histoire d'un regard saisi par le spectacle du monde.

# Liste des entrées

Albertine

Amour

Argent

Art

Asthme

Automobile

Bains de mer

Baiser

Beauté féminine

Bicyclette

Bouc émissaire

Bœuf mode

Cabourg-Balbec

Céleste Albaret

Chambre

Champs-Élysées

Charlus

Clan

Clemenceau (Georges)  
Combray  
Compassion  
Contrat masochiste  
Corps  
Cruauté  
Culpabilité  
Demoiselles du téléphone  
Domestiques  
Dostoïevski (Fiodor)  
Drame du coucher  
Dreyfus (affaire)  
Duel  
Église  
Enfance  
Exhibitionnisme  
Faire catleya  
Faubourg Saint-Germain  
Féminité  
Fétichisme

*Figaro (Le)*

Flaubert

Fleurs

Francité

Galanterie

Goûter

Guermantes (les)

Guerre de 1914-1918

Hardiesse

Homme-femme

Homosexualité

Impression

Impressionnisme

Incorporation

Instruments d'optique

Ivresse

Ironie

Jalousie

Je

*Jean Santeuil*

Jeunes filles

Langage

Léonie (tante)

Libertinage

Lieux

Lois humaines

Madeleine (Petite)

Maison de passe

Mal

Médecine

Mémoire

Mensonge

Mère

Métaphore

Moyen Âge

Musique

Noms

Nourritures

*Nouvelle revue française*

Nuit

Odorat  
Paperoles  
Paris  
Pastiches  
Peintres italiens  
Personnages  
Philosophie  
Photographie  
Phrase  
Plaisir  
*Plaisirs et les Jours (Les)*  
Politique  
Prix Goncourt  
Publication  
Réminiscence  
Rêve  
Ritz (hôtel)  
Rivière (Jacques)  
Ruskin (John)  
Sainte-Beuve

Saphisme

Sensation

Sexualité

Signes obscurs

Snobisme

« Suave mari magno »

Swann (Charles)

Temps

Train

Venise

Verdurin (les)

Vermeer de Delft

Vision

Voyeurisme

# Notes

1

Les références à la *Recherche* renvoient à l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade établie sous la direction de J.-Y. Tadié en quatre volumes (1987-1989). La tomaiison est suivie de l'indication de la page.

2

Nicolas Grimaldi, *Proust, les horreurs de l'amour*, Paris, Puf, 2008.

3

Antoine Compagnon, « À la recherche du temps perdu, de Marcel Proust » dans *Les Lieux de mémoire*, t. III (Pierre Nora dir.) Paris, Gallimard, 1992.

4

*Proust et le Roman*, Paris, coll. « Tel », Gallimard, 2004.

5

*Géographie de Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1939.

6

*Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éd. de Minuit, 1987.

7

Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, coll.

« Quadrige », Puf, 2003.

8

Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 2004.



[www.quesais-je.com](http://www.quesais-je.com)