



**HAL**  
open science

# Les puissances de l'imagination dans Un amour de Swann

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Les puissances de l'imagination dans Un amour de Swann . Marielle Macé (dir.). Les Puissances de l'imagination, Belin Sup Lettres, p. 156-230, 2006, coll. " Un thème trois oeuvres ". hal-01683898

**HAL Id: hal-01683898**

**<https://hal.science/hal-01683898>**

Submitted on 21 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Stéphane Chaudier

**Publication** : Marielle Macé (dir.), Stéphane Chaudier, Agnès Delage, Thierry Hoquet, , *Les Puissances de l'imagination*, Paris, Belin Sup. Lettres, coll. « Un thème trois œuvres », 2006 ; auteur de l'étude sur Proust, « Les puissances de l'imagination dans *Un amour de Swann* », p. 156-230.

**Auteur** : Stéphane Chaudier, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

**Mots-clés** : Proust, *À la recherche du temps perdu*, « Un amour de Swann », imagination, amour, peinture, musique

### Résumé :

La question de l'imagination offre-t-elle un intérêt à qui veut lire « Un amour de Swann » ? En quoi ce récit de Proust peut-il éclairer une réflexion générale sur l'imagination, sa logique et ses puissances ? C'est à cette double question que s'efforce de répondre notre présentation. La première partie se consacre à l'analyse du mot « imagination » et de son réseau dans « Un amour de Swann ». Elle met en place l'opposition fondamentale entre l'imaginaire et le réel. L'amour relève de l'imaginaire parce que Swann n'atteint jamais la « vraie » nature d'Odette ; mais cette nature existe-t-elle seulement ? Proust croit-il au mythe du mystère insondable de la femme ? Rapportée à Odette, l'image est-elle toujours source d'erreurs et d'illusions ? La deuxième partie s'intéresse à l'« imaginaire » propre des personnages. Pour « jouer un rôle » sur le théâtre du monde, il faut être capable de se représenter la société et la place qu'on rêve d'y tenir. Proust déploie « ce monde intérieur » d'images que chacun porte en soi ; il le confronte à ce qu'il estime être la réalité. Quel regard, quelle évaluation Proust porte-t-il ces différents imaginaires ? La troisième partie analyse ce que l'amour doit à la musique et à la peinture : ces deux arts, définis comme des « passions sages », sont autant d'épreuves initiatiques. Capable de s'incorporer la vie profonde des œuvres qu'il aime, Swann est aspiré par des imaginaires d'artistes (le peintre Botticelli, le musicien Vinteuil). Mais que lui apprennent-ils sur lui-même qu'aucune autre expérience ne saurait lui enseigner ? La dernière partie pénètre les replis d'une vision singulière de l'amour : pourquoi la souffrance est-elle à la fois vécue et pensée comme le corollaire inévitable de l'amour ?

## INTRODUCTION

La question de l'imagination offre-t-elle un intérêt à qui veut lire « Un amour de Swann » ? En quoi ce récit de Proust peut-il éclairer une réflexion générale sur l'imagination, sa logique et ses puissances ? C'est à cette double question que s'efforce de répondre notre **présentation**.

La **première partie** se consacre à l'analyse du mot « imagination » et de son réseau dans « Un amour de Swann ». Elle met en place l'opposition fondamentale entre l'imaginaire et le réel. L'amour relève de l'imaginaire parce que Swann n'atteint jamais la « vraie » nature d'Odette ; mais cette nature existe-t-elle seulement ? Proust croit-il au mythe du mystère insondable de la femme ? Rapportée à Odette, l'image est-elle toujours source d'erreurs et d'illusions ?

La **deuxième partie** s'intéresse à l'« imaginaire » propre des personnages. Pour « jouer un rôle » sur le théâtre du monde, il faut être capable de se représenter la société et la place qu'on rêve d'y tenir. Proust déploie « ce monde intérieur » d'images que chacun porte en soi ;

il le confronte à ce qu'il estime être la réalité. Quel regard, quelle évaluation Proust porte-t-il ces différents imaginaires ?

La **troisième partie** analyse ce que l'amour doit à la musique et à la peinture : ces deux arts, définis comme des « passions sages », sont autant d'épreuves initiatiques. Capable de s'incorporer la vie profonde des œuvres qu'il aime, Swann est aspiré par des imaginaires d'artistes (le peintre Botticelli, le musicien Vinteuil). Mais que lui apprennent-ils sur lui-même qu'aucune autre expérience ne saurait lui enseigner ?

La **dernière partie** pénètre les replis d'une vision singulière de l'amour : pourquoi la souffrance est-elle à la fois vécue et pensée comme le corollaire inévitable de l'amour ?

## I. PRÉSENTATION

« Un amour de Swann » est le récit d'une crise. Cette crise est déclenchée par un événement : Swann tombe amoureux d'Odette de Crécy. Elle est ensuite rythmée par les phases d'une véritable maladie : le sentiment amoureux engendre la jalousie, qui elle-même engendre une angoisse si intense qu'elle se rapproche de la folie. Puis l'amour passe, sans que le sujet amoureux y soit pour grand-chose. Tout au long de la crise, il a semblé subir ce qui lui arrivait. Sa volonté et sa raison ne lui ont été d'aucun secours. Une fois la crise passée, il n'est pas sûr que Swann comprenne ce qui lui est arrivé : « “Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre !” » (« AS », 314<sup>1</sup>). Ce sont là les derniers mots du roman.

### 1. Un dénouement paradoxal

Cet épilogue fascine dans la mesure même où il déçoit. Les paroles de Swann paraissent bien plates. Voilà un personnage qui prétend avoir vécu son « plus grand amour » et à qui cette expérience, généralement considérée comme décisive, n'a rien appris, rien apporté ; pas même, semble-t-il, du plaisir. Quel intérêt, quel gain pouvons-nous donc attendre d'un roman qui avoue lui-même, par la voix du héros, être le récit d'une expérience ratée ? Mais il y a pire. La conception de l'amour qui nous est proposée apparaît « romanesque », au mauvais sens du mot, et pour tout dire, absurde. Qui oserait soutenir qu'avoir un grand amour équivaut à « gâcher des années de sa vie » et à vouloir « mourir » ? « Tout ce qui est exagéré est insignifiant », a dit Talleyrand ; l'argument de « Un amour de Swann » paraît tomber sous le coup d'une telle critique. À quoi bon, en effet, peindre l'amour sous des traits où presque personne ne le reconnaît ? N'est-ce pas, là encore, une exagération typiquement littéraire ? Les poètes, par « convention », représentent l'amour comme une passion mutilante. Mais pourquoi prendre ce sentiment au tragique puisqu'il est avéré que les gens tombent amoureux, aiment, et que ceux à qui un tel bonheur est refusé le regrettent amèrement ? Si l'on se résolvait à être empirique, il faudrait renvoyer Proust à ses lubies, et s'en tenir à l'expérience commune.

Rendons-nous à l'évidence : la vision que Proust se fait de l'amour est fautive dans la mesure où le roman invite, selon les lois du genre, à considérer comme générale une expérience singulière. De fait, Swann est un amoureux « spécial » ; l'intensité du sentiment est vécue et interprétée sur le mode de la pathologie, de l'aliénation. Dans sa relation avec Odette, la réciprocité, la confiance, le désintéressement apparaissent impossibles : non parce qu'Odette est une femme vénale, mais tout simplement parce que ces vertus, au demeurant

---

<sup>1</sup> Notre édition est celle des « Petits Classiques Larousse », édition présentée et annotée par Annick Bouillaguet.

assez banales, sont *a priori* exclues par le romancier du champ de l'amour. Comme tout *a priori*, ce préjugé pessimiste se discute. Il semble, en l'occurrence, assez mal fondé.

Il est une autre voie : on peut penser qu'en Swann, Proust s'est peint lui-même. Homosexuel à une époque où l'homosexualité était considérée comme un désir anormal, contre-nature, superlativement vicieux, il n'y a rien d'étonnant à ce que Proust conçoive l'amour comme quelque chose d'étrange et de compliqué, comme un jeu dangereux où le moi s'expose, où il peut risquer sa réputation et même sa vie. Pervers et prudent par nécessité, Proust se masque : il fait de son héros un hétérosexuel qui vit et souffre à la manière dont lui-même vivait et souffrait. Proust ne se méprend pas sur l'amour, mais il nous égare : il fait passer pour universel l'analyse d'un cas, le sien, cas sans doute intéressant, mais atypique.

On le voit : il est impossible d'appréhender « Un amour de Swann » sous l'angle de la représentation réaliste. Le discours que le roman tient sur l'amour est invérifiable – peut-être parce que l'amour *en tant que tel* n'est pas le véritable sujet de « Un amour de Swann ».

## 2. Un imaginaire de l'amour

Swann est un homme riche ; rentier, oisif, il peut faire de sa vie une succession de plaisirs. Il a des amis, des maîtresses, et même de la culture. Son existence est parfaitement maîtrisée. Autant le dire, Swann est un homme sage, un hédoniste heureux, un consommateur avisé : il passe avec bonheur d'un délice à l'autre. De lui, on ne peut donc dire qu'une chose : « le manque lui manque », mais il ne le sait pas. C'est alors qu'Odette survient ; rien dans la vie de Swann ne change vraiment jusqu'au moment où il découvre qu'elle lui manque. À partir de cet instant, instant « fatal », elle ne va pas cesser de manquer. « Un amour de Swann » raconte la rencontre de ce que Proust nomme un « être de fuite » – c'est-à-dire d'une personne incapable de donner la moindre certitude amoureuse – et d'un homme qui aime à se voir refuser la certitude que lui-même demande, avec une insistance qui découragerait les meilleures volontés. C'est à ce dispositif étrange, à cette jouissance perverse, que Proust donne le nom d'amour. Comme il est difficile d'imaginer qu'un romancier invente ce qui n'existe pas, les admirateurs de Proust ont fait de lui un fin psychologue, capable de représenter et d'expliquer ce qu'était non l'amour mais son essence. C'est sans doute abusif. Dans « Un amour de Swann », Proust affirme, invente, crée une expérience nouvelle ; il enrichit le monde de référence d'un possible inouï ; il met en place non une représentation de l'amour mais un imaginaire de l'amour.

## 3. Métamorphose et imagination

Swann découvre donc que le manque maintenu, entretenu comme tel, est sa passion – passion qui succède à la recherche de la satiété. Cette découverte n'est pas d'ordre intellectuel, car Swann réfléchit peu. En revanche, il éprouve intensément. Son corps est un extraordinaire résonateur sensible. Ce corps redevenu doué pour sentir, pour souffrir et jouir, fait l'expérience d'une terrible métamorphose : la loi de sa jouissance n'est autre que celle du manque, du désir. Cette passion du manque s'exerce indépendamment de l'objet où elle s'inscrit ; elle est assez indifférente aux qualités propres de l'objet prétendument aimé. Swann ne cherche pas à être comblé – rassuré, reconstitué – mais au contraire à être déchiré par le manque, car seul le sentiment du manque exalte, exacerbe l'impression d'être vivant. À l'expérience du plaisir succède donc celle de la jouissance. Swann est le héros qui, par curiosité pour la vie, consent (mais sans le décider vraiment, sans avoir une vision claire de la voie dans laquelle il s'engage) à laisser s'installer en lui cette passion mortifère du manque. Désormais, la vie ne vaut plus la peine d'être vécue qu'à la seule condition d'intégrer à elle une part destructrice, porteuse de catastrophe et de mort.

Nul masochisme dans cette expérience ; mais au contraire une volonté (obscur, insensée, joyeuse) de vivre la vie dans sa plénitude, dans sa totalité. Que la vie soit à la fois vie et mort indissolublement liées, qu'elle soit création et destruction, et que cette terrible unité de la vie soit précisément ce qui fait qu'elle mérite d'être vécue, voilà l'objet de la métamorphose de Swann.

Or cette transformation n'a pu avoir lieu sans le secours d'une faculté trompeuse : l'imagination. On se souvient que Swann ne désire nullement Odette : elle lui inspire même « une sorte de répulsion physique » (p. 18). Pour que la « conjonction » ait lieu, il faut qu'Odette devienne désirable. C'est en l'imaginant sous les traits du type féminin cher au peintre Botticelli qu'il parvient à la désirer (pp. 60-66). Par l'imagination, Swann, véritable « poète des commencements », croit « construire » son amour. Si l'imagination le trompe, ce n'est donc pas en ce qu'Odette n'est pas un Botticelli mais une simple « cocotte » ; car l'imagination est dans son rôle quand elle dénature le réel pour nous permettre d'agir sur lui. Elle exagère la chose, soit en l'enjolivant, soit en la défigurant, pour la rendre plus présente à notre esprit, plus proche de nos désirs. En cela, il est très normal, très légitime, qu'un amoureux déforme la perception de ce qu'il aime, croit ou veut aimer. Mais l'imagination aveugle Swann sur l'objet de son désir : ce qu'il recherche, ce n'est évidemment pas une femme ou un tableau, ni même une femme identifiée à un tableau ; Botticelli ne hante pas l'imagination de Swann. Swann n'est excité que par la conjonction de vie et de mort, de présence et d'absence, de plénitude et de néant, qui constitue l'expérience même du manque.

#### 4. À quoi bon ?

Mais, s'écriera l'homme de bon sens, à quoi bon cette passion ? N'est-elle pas absurde ? Oui, bien sûr. On connaît ce mot attribué à Tertullien : « credo quia absurdum » (je crois parce que c'est absurde ; mon désir de croire est surexcité par l'impossibilité où je me trouve de comprendre ce qui m'arrive quand je crois). Et saint Paul : « ce qui est folie dans le monde, Dieu l'a choisi pour confondre les sages » (*Première épître aux Corinthiens*). Le romancier de génie se prend pour Dieu : il imagine des histoires absurdes afin de surprendre, de stupéfier, de faire reculer les limites du simple bon sens, d'accroître les pouvoirs de notre entendement.

Essayons de préciser en quoi le « pseudo amour » de Swann est absurde : il est à la fois sans cause et sans finalité. Pourquoi Swann aime-t-il Odette ? On ne le sait pas. Il ne la trouve désirable qu'au terme d'une laborieuse entreprise de suggestion, voire, d'auto-intoxication. Elle n'est pas très cultivée, ni très intelligente, c'est le moins qu'on puisse dire. Elle n'est même pas particulièrement généreuse ou aimante – restant indifférente aux souffrances de Swann. Elle applaudit à l'humiliation publique de Saniette par le médiocre et flamboyant Forcheville (pp. 148-149). On peut certes forcer notre lecture du texte et imaginer qu'en Odette-Zéphora (p. 61), c'est de sa propre mère que Swann s'éprend : Zéphora est en effet la femme de Moïse, elle a circoncis ses fils. Mondain impénitent, Swann a soigneusement refoulé ses origines juives ; elles effectuent leur retour dans la sphère de l'intime. Mais cela n'explique en rien le « collapsus » de Swann. Pourquoi est-ce à moment précis, dans ces circonstances-là que, sous les apparences d'Odette, revient la mère ? Sans cause, inexplicable, cet amour est aussi sans finalité. Quel gain Swann peut-il en attendre ? Il a déjà tout. La médiocrité sociale du monde interlope où vit Odette, la nullité intellectuelle des Verdurin (« “On ne perd pas son temps à couper les cheveux en quatre ici, ce n'est pas le genre de la maison” », pp. 45-46) ne peuvent guère le retenir. Swann gâche les plus belles années de sa vie. Comme celle du Christ, sa passion est folie aux yeux du monde. Ni cause, ni finalité : l'entendement dérouté doit s'en remettre à une autre logique.

## 5. Swann mallarméen

Mallarmé place ses *Poésies* sous l'invocation d'un « Salut », adressé à ses amis et disciples :

Rien, cette écume, vierge vers,  
À ne considérer que la coupe ;  
Telle loin se noie une troupe  
De sirènes maintes à l'envers.

Le « vierge vers » n'est, à proprement parler, « rien » : une « écume ». La matière du poème est irréprésentable tant elle est insaisissable. La coupe est à la fois la mesure du vers, elle qui fait succéder les mots « rien », « écume » et « vers », mais aussi la coupe du toast, qui n'est rien non plus tant qu'elle n'a pas produit l'ivresse qui fait advenir le tout de la création : « Une ivresse belle m'engage / Sans craindre même son tangage / De porter debout ce salut », lit-on plus bas. C'est donc à l'instar de cette « coupe », virtualité pure, que le poème peut espérer valoir comme totalité signifiante. Et l'objet du poème, ce n'est certes pas de représenter – car comment « présenter à nouveau » ce qui ne s'est jamais présenté à aucun œil, c'est-à-dire une troupe de sirènes ? – mais bien de créer *ex nihilo* : à partir du « rien », le chant imaginaire des sirènes (ces créatures qui conduisaient les marins au naufrage) s'élève. Ce chant célèbre un désastre, une noyade : marins et sirènes sombrent également dans l'abîme.

Ces quelques vers sont une introduction possible à ce qu'on appelle « la modernité littéraire ». Est moderne toute entreprise esthétique qui voit dans l'œuvre d'art un phénomène sans cause ni finalité, donc comme une expression de l'infini, ne valant que pour elle-même. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, une prise de conscience se fait jour : l'art ne sert pas à apprendre quoi que ce soit – les sciences positives, puis le dictionnaire Larousse, s'en chargent ; il ne sert pas non plus à dire à quoi ressemble le monde qui nous entoure – c'est l'affaire du journaliste. Il ne sert pas enfin à modeler notre comportement – les prêtres puis les instituteurs de la III<sup>e</sup> République sont là pour cela. L'art ne sert pas à célébrer le commanditaire (le roi et l'évêque ne commandent plus rien qui vaille) ; l'artiste ne glorifie pas un ordre existant, puisque le monde, sous l'effet conjugué des révolutions et des répressions, se révèle essentiellement comme désordre, chaos. En cela, l'art moderne est autonome : il n'attend pas du public sa sanction, il ne cherche pas à satisfaire ses attentes ou ses besoins ; au contraire, c'est l'œuvre qui crée le public qui sera capable de l'apprécier. C'est précisément cette gratuité, ce désintéressement de l'art moderne qui se retrouvent transposés dans l'expérience que Proust prête à Swann.

## 6. Thèse

Notre étude de « Un amour de Swann » s'ordonne autour de cette idée : l'amour n'est pas le sujet de ce court roman, il n'en est que le prétexte. Certes, Proust, en excellent analyste, radiographie sa propre perversion : celle qui fait du lien affectif non une source de bonheur, mais une impossibilité, un échec permanent, une inaptitude foncière à entrer en relation avec autrui. Comme toute expression de soi – et encore plus celle qui, volontairement, emprunte le détour du masque –, la parole romanesque marque une distance par rapport à la vie ; elle en est la « sublimation », comme dit la psychanalyse. Le style manifeste la jubilation que l'auteur éprouve à ne plus subir ses affects – comme une misérable loque – mais à les transposer, à les décrire, à en amplifier la résonance dans une phrase agréable à lire, à écouter.

Mais là n'est pas l'essentiel. En Swann, Proust a peint non un artiste raté mais un artiste qui, sans le savoir ni même le vouloir, expérimente *sur sa propre personne* le catéchisme de la modernité esthétique. Or Swann est incapable de comprendre ce qui lui

arrive, puisque n'étant pas artiste, et ne souhaitant pas l'être, il ne dispose pas de la clé qui lui fournirait le sens de ce qu'il vit. C'est pourquoi le récit est à la troisième personne. L'ensemble de *La Recherche* est au contraire placé sous la tutelle d'un « je narrateur » qui rapporte ce qu'il est censé avoir vécu (ce « je » étant fictif, le narrateur peut lui faire vivre tout ce qu'il veut). Ce « je narrateur » veut montrer qu'il était de tout temps, mais sans le savoir, prédestiné à devenir un très grand écrivain, le meilleur de son époque (c'est le thème de la vocation). Swann, lui, n'a pas de vocation ; il n'a donc pas de langage. C'est pourquoi Swann n'est pas le narrateur de son histoire ; il n'en est que le héros.

## 7. Auteur et narrateur

Formés à la rude école de la narratologie initiée par Gérard Genette, les professeurs de lettres tiennent beaucoup, en général, à ce qu'on distingue le narrateur (qui rapporte les faits) et l'auteur (qui les invente). Mais comme il est impossible d'inventer une histoire sans la rapporter, comme il est tout aussi impossible de rapporter des faits sans être doté d'une conscience qui les agence, la distinction logique est en pratique assez délicate à manier. On peut certes penser que Proust fait parler son narrateur ; mais force est de constater que le narrateur ne dit pas autre chose que ce que l'auteur lui fait dire, et que la « vision du monde » d'un romancier découle des propos qu'il prête à son narrateur. La vie étant assez courte, il paraît difficile d'imaginer un auteur perdant son temps à faire dire à son narrateur des choses que lui-même tiendrait pour de pures calembredaines. Le cas d'une fiction de part en part ironique, où l'auteur ne cesserait de se moquer de son narrateur, est rare : et « Un amour de Swann » n'est nullement un roman ironique, en ce sens-là du moins. C'est pourquoi, dans le cadre de cette étude, et par respect pour la vraisemblance, on acceptera d'attribuer à Proust les propos tenus par le narrateur de « Un amour de Swann ».

## 8. Première, troisième personne

On fait beaucoup de cas de l'opposition entre récit à la troisième personne et récit à la première personne ; mais là encore, il ne faut rien exagérer. On lit, dans « Un amour de Swann », cet aveu faussement ingénu :

Je me suis souvent fait raconter bien des années plus tard, quand je commençai à m'intéresser à son caractère qu'en de toutes autres parties il offrait avec le mien, que quand il écrivait à mon grand-père (qui ne l'était pas encore, car c'est vers l'époque de ma naissance que commença la grande liaison de Swann [...]), celui-ci, en reconnaissant sur l'enveloppe l'écriture de son ami, s'écriait : « Voilà Swann qui va demander quelque chose : à la garde ! » (p. 14)

De ce fragment, deux enseignements peuvent être tirés. « Un amour de Swann » n'est qu'en apparence écrit à la troisième personne. Cette troisième personne est en réalité constituée par le retrait d'une première personne qui se masque, mais qui apparaît dans la fiction aussi souvent que nécessaire, c'est-à-dire, assez rarement. Autrement dit, la structure profonde du récit, dans *La Recherche*, est invariable : quel que soit le héros de la fiction, « je » ou « Swann », il existe une instance en surplomb qui raconte leurs aventures, pénètre leurs consciences, juge, explique, commente, bref, fait son travail de narrateur, et ce, quelle que soit la forme (première ou troisième personne) sous laquelle elle se manifeste.

La seconde leçon à retenir, c'est que Swann est explicitement donné comme un *alter ego* du « je narrateur ». À la fin de « Combray », nouvel aveu, nouvelle ingénuité, nouvel artifice :

C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer à Combray, [...], et par association de souvenirs à ce que, bien des années après avoir quitté cette petite ville,

j'avais appris, au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance, avec cette précision dans les détails plus facile à obtenir quelquefois pour la vie de personnes mortes il y a des siècles que pour celle de nos meilleurs amis, et qui semble impossible comme semblait impossible de causer d'une ville à l'autre – tant qu'on ignore le biais par lequel cette impossibilité a été tournée. (*À la recherche du temps perdu*, « Combray », édition de J.-Y. Tadié, Pléiade, tome I, pp. 183-184)

Le narrateur tente de nous faire croire qu'il a collationné, avec la rigueur de l'historien enquêteur, les témoignages qui permettent de reconstituer la trame de « Un amour de Swann ». L'effet obtenu serait celui d'une précision presque hallucinatoire. Mais qu'en est-il des pensées les intimes, des rêves de Swann ? La comparaison avec le téléphone – la chose est vraie parce qu'elle semble impossible – est aussi ingénieuse que fallacieuse : car si l'existence du téléphone est avérée, celle des soi-disants témoins de la passion de Swann ne l'est pas. Tout ce discours (où, par jeu, le narrateur pousse la mauvaise foi jusqu'à l'extrême) ne sert qu'à dissimuler, pour mieux le révéler sans doute, que toute l'histoire de Swann n'est précisément qu'une histoire, inventée à plaisir...

## II. RADIOGRAPHIE DE L'IMAGINAIRE

### 1. Préambule : le travail de l'imagination

L'amour transforme notre regard sur le monde. Nos intérêts changent. Ce qui, hier, nous était indifférent, se montre désormais capable de nous bouleverser. C'est l'objet aimé qui, maintenant, aimante et hiérarchise toutes nos curiosités : ce qui a rapport avec lui nous intéresse ; ce qui nous éloigne de lui nous ennue. Pour qui observe le sujet amoureux (mais non pour l'amoureux lui-même, qui a mieux à faire), quelle leçon de relativisme ! Quel monde est le vrai ? Celui qui précède l'amour ou celui que nous révèle l'amour ? Sommes-nous condamnés à errer d'image en image ? Pouvons-nous espérer atteindre la vérité et la certitude ? Quelle confiance accorder à nos représentations (à nos manières de voir) si celles-ci varient au gré des sentiments, qui ne cessent de changer ? À quelles conditions puis-je être sûr que ce que je vois correspond à ce qui est ?

Ce sont ces questions, simples et fondamentales, que Proust prend en charge dans son récit qui, on le sait, est aussi l'étude d'un cas. Ces questions ne sont pas traitées abstraitement, pour elles-mêmes : elles surviennent à l'occasion d'une expérience particulière, que résume le titre « Un amour de Swann ». Or dans la crise amoureuse, l'imagination joue un rôle décisif. Lequel ? Quelle est la nature de cette faculté ? Comment agit-elle ? C'est par l'étude des mots qu'il emploie qu'on peut saisir la pensée de Proust : comment utilise-t-il le verbe « imaginer », le nom « imagination » et l'adjectif « imaginaire » ? Comment aménage-t-il les ressources sémantiques et lexicales que lui offre le français ?

Fidèle à ce qu'enseigne la langue, Proust envisage l'imagination comme un travail : « quelqu'un imagine quelque chose ». Le mot « imagination » recouvre et synthétise les trois « arguments » (ou les trois données) du procès : étant donné un être humain (argument 1 de la relation), celui-ci peut imaginer (argument 2) quelque chose (argument 3). On désigne ainsi la capacité de former des images d'objets, qu'ils aient été préalablement perçus ou non. Employé au pluriel ou précédé du déterminant « une/des », le mot « imagination » désigne le résultat concret du travail effectué, comme dans l'expression « avoir des imaginations ». L'adjectif « imaginaire » renvoie à une qualité ; elle procède elle aussi d'une démarche de l'esprit : « un pays imaginaire » a été engendré par mon imagination. « Un danger imaginaire » est un danger que je juge tel. Dans cette phrase, deux subjectivités sont à l'œuvre : la première crée le danger ; la seconde se montre consciente du travail effectué par la précédente et le sanctionne : elle invalide la prétention du premier sujet à dire quelque chose de pertinent sur le monde extérieur.



Parce qu'il est immergé dans le réel, tout procès implique des circonstances ; pourquoi quelqu'un est-il conduit à « imaginer » quelque chose ? Quel intérêt prend-il à « imaginer » ? Que se passe-t-il exactement quand je dis : « quelqu'un imagine quelque chose » ? Quelles sont les conséquences de ce travail ? Qu'a produit-il ? Quelle est la valeur de ce résultat ?

« L'imaginaire », ce serait la permission que se donne un sujet de surprendre en lui-même le jeu de son imagination ; ce serait le flux d'images et de raisonnement par lequel un discours délimite, avec sérieux et bienveillance, la place qu'occupe l'imagination dans la vie de son auteur. Comme nous le verrons dans la suite de cette étude, Proust parvient dans « Un amour de Swann » à mettre en scène un imaginaire dont les lois se répartissent, fluides, entre les différents personnages, entre les différents niveaux de discours qui composent le feuilleté narratif.

## 2. La « bonne distance »

On ne s'en étonnera guère : Proust se fait de l'imagination une conception angoissée et angoissante. Il la voue à manquer le réel. Très rares sont les exemples où l'imagination produit une vision vraisemblable, plausible, et donc sereine de la réalité :

Si, à la devanture d'un fleuriste ou d'un joaillier, la vue d'un arbuste ou d'un bijou le charmait, aussitôt il pensait à les envoyer à Odette, imaginant le plaisir qu'ils lui avaient procuré, ressenti par elle, venant accroître la tendresse qu'elle avait pour lui [...]. (p. 132)

Swann s'abandonne à l'un des petits rituels charmants de l'amour. Certes, le mouvement est intéressé : par le cadeau, Swann s'introduit dans la vie d'Odette. Il prend possession de son quotidien, de ses rêves, de son corps : l'arbuste va décorer son salon, elle va y attacher ses regards, et qui sait ?, penser à l'homme qui le lui a offert. Plus heureux que Swann, dont il est le substitut, le bijou vit au contact permanent de la peau de la femme aimée. L'imagination est ici cohésive : elle surmonte la séparation, fait un pont entre l'amant et l'aimée. Elle procède d'un élan généreux. Swann s'est mis à la place de sa maîtresse. L'altérité de la femme est à la fois connue, respectée, vénérée. C'est pourquoi la vision du réel à venir est si douce, presque euphorique : « imaginant le plaisir qu'ils lui avaient procuré ». Avant même d'avoir été offert, le cadeau impose la certitude du plaisir partagé, puisqu'il est ressenti par Odette, et provoqué par Swann. Ainsi s'explique l'emploi du plus-que-parfait. Il convertit le virtuel du « non encore arrivé » en un événement accompli, déjà réalisé, en un fait probant sur la vérité duquel l'esprit peut se fier. Servie par l'argent, étayée par la bonté, l'imagination réalise alors les conditions du bonheur : Swann possède Odette sans que cette possession ne pèse, précisément parce qu'elle est imaginaire. Imaginaire ne signifie pas « irréel » : le bijou sera offert, Odette sera contente. L'imagination indique plutôt comment « jouir » du réel : elle marque un rapport juste au réel. On le voit : pour Proust, le « bon » rapport à la réalité implique la distance ; il valorise le travail de l'esprit, tient le corps en respect.

## 3. Un dérèglement fondateur

Hormis ces cas exceptionnels, le fonctionnement de l'imaginaire est catastrophique. Soit l'imagination déforme le réel ; soit elle se substitue à lui et comble un vide, une absence auxquels le sujet ne peut se résoudre. Dans tous les cas, elle est, selon les mots de Pascal, « maîtresse d'erreur et de fausseté » :

Il [Swann] avait en effet sur les hommes même intelligents qui ne sont jamais allés dans le monde, une des supériorités de ceux qui y ont un peu vécu, et qui est de ne plus le transfigurer par le désir ou par l'horreur qu'il inspire à l'imagination, de le considérer comme sans aucune importance. (p. 28)

L'imagination produit des images ; cette « machine » se met en branle quand elle est stimulée par des affects, « horreur » ou « désir ». Au rebours de ce qu'on dit parfois, Proust est, par certains aspects, un rationaliste, un empiriste. L'expérience concrète, le contact avec le réel, permettent de se faire une idée juste des choses. Mais une fois repliée sur le pré carré de la sensibilité, c'est-à-dire de ses propres facultés, la subjectivité n'atteint qu'elle-même : une efflorescence vaine d'images procède de ce monde intérieur dont elle révèle à la fois la splendeur et la fausseté. Le verbe « transfigurer », riche de connotations religieuses, montre en quoi la poésie de l'intériorité se rapproche du leurre. On accède au beau quand on « imagine » la chose ; mais on obtient le vrai quand on la rencontre réellement. La vérité est donc toujours décevante : elle inflige à la subjectivité une douloureuse blessure narcissique. Réduit à lui-même, le monde perd en effet de cette « importance » factice dont on l'avait recouvert : il est désenchanté. Connaître un objet, c'est d'une certaine manière le liquider. Si Swann connaît le monde, il est voué à ne pas connaître Odette ; et c'est parce qu'il la méconnaît qu'elle pourra lui inspirer « horreur » et « désir » ; et c'est aussi parce qu'elle lui inspire « horreur » et « désir » que Swann amoureux est condamné à se connaître, telle que l'imagination le révèle à lui-même.

Maintenant qu'après cette oscillation, Odette était naturellement revenue à la place d'où la jalousie de Swann l'avait un moment écartée, [...], il se la figurait pleine de tendresse, avec un regard de consentement, si jolie ainsi, qu'il ne pouvait s'empêcher d'avancer les lèvres vers elle comme si elle avait été là et qu'il eût pu l'embrasser ; et il lui gardait de ce regard enchanteur et bon autant de reconnaissance que si elle venait de l'avoir réellement et si ce n'eût pas été seulement son imagination qui venait de le peindre pour donner pour donner satisfaction à son désir. (p. 189)

Misère de l'homme qui se consacre aux images ! L'imagination efface la véritable Odette. Elle la remplace par une docile image, qui est à la mesure des désirs de Swann. L'imagination ne « transfigure » plus le réel, elle le « figure » : là où il n'y a rien, elle évoque une chimère. L'amour est proche de la folie par son pouvoir de susciter, au moyen d'une quasi-hallucination, l'objet désiré. De qui Swann est-il donc amoureux ? D'une femme ou d'une idole, c'est-à-dire, de rien ? Comment peut-on être possédé par ce « rien » auquel on tient plus qu'à sa santé, qu'à sa raison, qu'à sa vie même ?

#### 4. Faiblesse de l'imagination

Le sujet amoureux, si l'on en croit Proust, s'abandonne à l'imagination. Mais c'est à une faculté bien limitée qu'il s'en remet. À bien des égards, « Un amour de Swann » peut se lire comme un réquisitoire contre l'imagination. Que lui est-il reproché ? Précisément, l'inverse de ce dont la crédite habituellement à l'époque moderne : on loue d'ordinaire sa puissance d'invention, de création. Or rien, selon Proust, n'est plus borné que l'imagination ; ses défauts propres sont accentués par l'usage médiocre qu'en font les amants.

L'homme qui « imagine » se croit volontiers original. L'exemple d'Odette montre le contraire. Notre bien propre n'est en réalité que l'œuvre de la société : elle dépose en nous ses clichés : « ce qui parlait à son imagination, ce n'était pas la pratique du désintéressement, c'en était le vocabulaire » (p. 99). L'imagination n'est pas autonome : on lui « parle », elle « réagit », elle ne crée pas *ex nihilo*. Ce qui guide l'imagination Odette, ce n'est pas la chose en tant que telle, c'est le stéréotype : la parole sociale s'empare du réel, lui donne une forme convenue, caricaturale, et l'institue en objet de désir. Si Odette n'avait jamais entendu parler du désintéressement, sans doute ne le reconnaîtrait-elle pas. Elle n'a pas en elle-même les ressources morales et intellectuelles pour faire face à la réalité. La jeune femme n'atteint le monde que par une médiation ; et cet artifice est commun à nous tous.

Mais il y a pire. Contrairement à ce que nous croyons, quand nous nous livrons à son libre jeu, l'imagination n'est pas toute-puissante : elle « travaille » à partir des données de la

perception. Elle leur donne forme et signification. Elle dépend d'un élément vrai pour échafauder son roman :

Il n'allait chez elle que le soir, et il ne savait rien de l'emploi de son temps pendant le jour, pas plus que de son passé, au point qu'il lui manquait même ce petit renseignement initial qui, en nous permettant de nous imaginer ce que nous ne savons pas, nous donne envie de le connaître. (p. 88)

Comme Odette ne lui donnait aucun renseignement sur ces choses si importantes qui l'occupaient tant chaque jour (bien qu'il eût assez vécu pour savoir qu'il n'y en a jamais d'autres que les plaisirs), il ne pouvait pas chercher longtemps à se les imaginer, son cerveau fonctionnait à vide [...]. (p. 213)

L'imagination ne peut donc pas trouver la vérité à elle seule. Elle n'est pas même à l'origine d'une telle recherche. Elle a besoin de ce « petit renseignement initial » (le mot revient dans l'exemple suivant) pour ne pas « fonctionn[er] à vide ». Or seul ce fragment de réalité, lacunaire mais avéré, suscite le désir de connaître le tout dont il a été prélevé. L'imagination travaille dans cet interstice : elle amorce un « va et vient » entre le détail, le petit fait vrai, et la totalité d'une vérité à venir.

Ce mouvement de « va et vient », Proust le conçoit volontiers sur le modèle de l'analogie. L'imagination reproduit à l'identique. Elle transpose « le même » d'une situation à l'autre :

Swann comme beaucoup de gens avait l'esprit paresseux et manquait d'invention. Il savait bien comme une vérité générale que la vie des êtres est pleine de contrastes, mais pour chaque être en particulier il imaginait toute la partie de sa vie qu'il ne connaissait pas comme identique à la partie qu'il connaissait. Il imaginait ce qu'on lui taisait à l'aide de ce qu'on lui disait. (p. 280)

Paresse de Swann, paresse de l'imagination : en elle-même, cette faculté n'a aucun prestige. Tout dépend de la force qui s'en empare. Proust le laisse entendre : l'artiste est le seul qui sache se servir de son imagination ; qui puisse « inventer » ce dont il n'a pas le modèle sous les yeux.

## 5. Manquer le réel

La seule réalité de l'amour, c'est d'être imaginaire. Cet adjectif revient à trois reprises pour qualifier le corps de la femme, le plaisir qu'elle offre, et enfin sa nature propre. La femme n'existe qu'en tant que « créature » ; elle est le piège auquel se prend l'homme qui veut connaître sa propre folie. En l'amour, nous n'accédons qu'à des images : ce sont elles qui nous font jouir, ce sont elles qui nous détruisent. L'adjectif « imaginaire » joue un rôle stratégique : il définit l'amour et le réduit à cette définition. C'est de la justesse d'un tel parti pris que le roman veut nous convaincre.

Cherchez la femme : vous ne la trouverez pas. Ce point de vue paradoxal s'impose dès le début du roman. Il se livre sous la forme d'une méditation sur la « mode ». L'apparence a raison du corps de la femme : il disparaît sous la robe. Or l'amour est comme Proust, ou comme le couturier de 1885 : il recouvre la femme sous l'artifice qu'il a imaginé. C'est pourquoi l'amoureux est condamné à manquer son objet :

Et quant à son corps qui était admirablement fait, il était difficile d'en apercevoir la continuité (à cause des modes de l'époque et quoiqu'elle fût une des femmes de Paris qui s'habillaient le mieux) tant le corsage, s'avancant en saillie comme sur un ventre *imaginaire* et finissant brusquement en pointe pendant que par en dessous commençait à s'enfler le ballon des doubles jupes, donnait à la femme l'air d'être composée de pièces différentes mal emmanchées les unes dans les autres [...]. (p. 20. Nous soulignons)

Qu'est-ce qu'un corps « admirablement fait » ? C'est précisément l'une des choses que Proust s'interdit de voir, de savoir et de décrire. L'expression hyperbolique « admirablement fait »

nous est livrée comme un cliché dont il faudra se contenter. Proust ne s'intéresse pas à la « continuité » de ce corps, corps trop bien fait pour ne pas être défait. Le romancier ne vise en effet qu'à déjouer le rêve de l'unité, le désir de la totalité, comme si ce rêve était naïf, comme si ce désir était insensé. « Un amour de Swann » frustre le lecteur ou la lectrice de leur amour pour la femme. Conformément au programme esthétique d'un Baudelaire, c'est la mode et l'artifice (et non la chair) qui révèlent la vérité du projet proustien. C'est pourquoi la mode fait son œuvre de mort. On montre la robe et non le corps : elle est la pierre tombale qui masque la chair ; la culture triomphe de sa rivale, la nature. Aussi le ventre d'Odette devient-il « imaginaire » ; son « être vivant » se trouve « engoncé ou perdu » dans « l'architecture de ces fanfreluches ». La mode agit comme principe de déconstruction : en « dénaturalisant » la femme, Proust, très logiquement, en fait un texte – un texte composite, « composé » à la diable, fait de « pièces différentes mal emmanchées les unes dans les autres ». La robe « met en abyme » le roman ; n'est-il pas lui aussi un chef-d'œuvre d'élégance ? N'est-il pas destiné à « emmancher » les images disparates qui assaillent Swann et font perdre de vue la vérité d'Odette ?

Le héros amoureux est pourtant pris de lucidité intermittente : « il sentait bien que cet amour, c'était quelque chose qui ne correspondait à rien d'extérieur, de constatable par d'autres que lui ; il se rendait compte que les qualités d'Odette ne justifiaient pas qu'il attachât tant de prix aux moments passés près d'elle. Et souvent, quand c'était l'intelligence positive qui régnait seule en Swann, il voulait cesser de sacrifier tant d'intérêts intellectuels et sociaux à ce plaisir *imaginaire* » (p. 84. Nous soulignons). La réalité « extérieure », la « vérité positive » ne sont rien d'autre qu'un pacte, auquel nous donnons notre assentiment. On ne constate pas, on convient de ce qui est réel. Est réel ce dont deux personnes au moins peuvent convenir. Une chose qu'un seul éprouve n'est pas réelle. L'imaginaire amoureux retranche Swann du « monde », de la société : il ne peut se « justifier ». Les mots lui manquent pour légitimer le rapport qu'il instaure avec une réalité qu'il est seul à percevoir. L'imaginaire fait entrer l'amoureux dans la sphère dangereuse de la solitude, toute proche de la folie :

Quand Odette cesserait d'être pour lui une créature toujours absente, regrettée, *imaginaire* [...], quand s'établirait entre eux des rapports normaux qui mettraient fin à sa folie et à sa tristesse, alors sans doute les actes de la vie d'Odette lui paraîtraient peu intéressants en eux-mêmes [...]. (p. 184. Nous soulignons)

Telle est la thèse de Proust : l'amour n'est pas un sentiment « normal ». Il faut « manquer » la femme pour en tomber amoureux. Il faut l'ensevelir sous un imaginaire délirant. Réduite à elle-même, considérée dans sa seule réalité d'être humain, une femme ne mérite pas d'être aimée. La thèse de « Un amour de Swann » n'est pas plus homosexuelle qu'hétérosexuelle : elle est tout simplement inhumaine. C'est cette inhumanité-là qui fascine.

## 6. Une question, une réponse

« Il avait le brusque soupçon [...] que le monde habité par Odette n'était pas cet autre monde effroyable et surnaturel où il passait son temps à la situer et qui n'existait peut-être que dans son imagination, mais l'univers réel, ne dégagant aucune tristesse spéciale [...] » (p. 183). Qu'est-ce que, pour Swann, « l'univers réel » ? C'est un monde où Odette, bonne fille, servirait de l'orangeade à ses amis, parmi lesquels un seul, Swann, aurait le droit (le privilège) de coucher avec elle. Qu'est-ce que le monde « effroyable et surnaturel » où Swann « passait son temps à la situer » ? C'est un lupanar gigantesque. Au centre, Odette se donne à tous et à toutes. Dans le premier de ces mondes, personne ne fait l'amour avec Odette, sauf Swann ; dans le second, tout le monde jouit avec elle, sauf Swann. La vérité la plus probable ne se situe dans aucun de ces deux mondes, tous deux imaginaires et invraisemblables, mais entre les deux.

Odette est une cocotte ; elle doit donc faire l'amour assez souvent, avec de nombreux partenaires, des hommes et des femmes. Il est plausible qu'assez fréquemment elle fasse payer ses faveurs. Tout Paris sait cela, sauf Swann. Personne ne s'en émeut, sauf Swann.

Swann se pose d'innombrables questions sur Odette mais aucune sur lui-même. Malgré toute son intelligence et sa culture, il est à lui-même son propre point aveugle. La question est pourtant simple : pourquoi cet homme grand amateur de femmes, grand connaisseur de la vie parisienne et de ses plaisirs, ne parvient-il pas à imaginer la sexualité d'Odette ? Pourquoi éprouve-t-il besoin d'osciller entre deux représentations aberrantes, l'une qui fait d'Odette une chaste épouse, l'autre qui en fait une Messaline ? Pourquoi Swann éprouve-t-il le besoin de souffrir *par* la sexualité d'Odette ?

À une question simple, la réponse ne peut être que simple : Proust a opéré un remarquable « collage », qui se dénonce lui-même comme collage, comme artifice littéraire. « Un amour de Swann » est un récit qui prétend à la vraisemblance : le cadre, l'intrigue, tout semble plausible. À une exception près, qui mine l'édifice : le type même dont relève Swann (type social du « viveur », de « l'homme à femmes ») rend absolument invraisemblable la situation. Swann a donc hérité de l'angoisse propre au « je » proustien pour qui toute manifestation de la sexualité renvoie, de manière intolérable, à sa propre différence, à sa propre exclusion, à sa propre souffrance.

L'imaginaire prêté à Swann est donc celui d'un homme qui, jusque-là heureux en amour, découvrirait que la sexualité ne va pas de soi ; qu'elle est monstrueuse ; qu'en elle le malheur débarque dans l'existence et s'y enracine au point que sexualité et malheur finissent par se confondre. Le rythme d'un tel imaginaire est binaire : après que la femme a surexcité le sentiment de l'exclusion par la sexualité dérégulée qu'on lui fantasme (image d'Odette vicieuse), elle doit rassurer, calmer, apaiser (image d'Odette vertueuse). Quand elle abandonne Swann, Odette est Maman ; quand elle le console, Odette est encore Maman. Là est le nœud de la souffrance de Swann.

## 7. Imagination et souffrance

Tout ce qui rapproche Swann du cœur noir de sa jouissance provoque la souffrance. Odette est fantasmée comme une femme superlativement vicieuse ; non seulement, elle se livrerait au plaisir sans aucun frein, mais surtout elle aimerait à retourner son propre plaisir contre Swann, en faisant de lui le témoin, le voyeur, de sa propre exclusion :

Mais à d'autres moments sa douleur le reprenait, il imaginait qu'Odette était la maîtresse de Forcheville et que quand tous deux l'avaient vu, du fond du landau des Verdurin, au Bois, [...] le prier vainement, avec cet air de désespoir qu'avait remarqué jusqu'à son cocher, de revenir avec lui, puis s'en retourner de son côté, seul et vaincu, elle avait dû avoir pour le désigner à Forcheville et lui dire : « Hein ! ce qu'il rage ! » les mêmes regards brillants, malicieux, abaissés et surnois, que le jour où celui-ci avait chassé Saniette de chez les Verdurin. (p. 185)

Que peuvent faire Odette et Forcheville ensemble, pense Swann, si ce n'est instituer entre eux celui qu'ils ont chassé ? Ce tiers exclu, sans cesse réintégré sur le mode de la dérision, n'est-il pas la seule raison d'être de leur couple ? La souffrance de Swann n'est donc pas l'œuvre d'Odette mais celle de Swann lui-même : rien ne le montre mieux que la manière dont le texte orchestre et ouvrage ce plaisir pervers de Swann. La phrase se gonfle ; elle est suralimentée par des détails – précisions incidentes, coordinations insistantes – qui sont autant de traits que Swann s'inflige à lui-même. Comme les êtres sensuels, qui savent exactement ce qui les fait jouir, Swann est l'expert de sa propre douleur : « il se plaisait à pousser de plus en plus loin ses imaginations mauvaises » (p. 186).

## 8. Le réel

Mais cette imagination si complaisante n'est rien au prix de la réalité. On croit parfois que Proust méprise le réel. C'est faux. Le réel n'est pas indigent ; la vie intérieure n'est pas infiniment plus riche et plus poétique que la vie elle-même. Certes, Swann se trompe, lui qui imagine qu'un petit fait piquant, qu'une anecdote ont plus de valeur qu'une œuvre d'art (p. 13-14). Mais Swann exprime alors un point de vue de dilettante : il réduit la vie à n'être que la matière inépuisable de récits plaisants, qui ne tirent pas à conséquence.

Proust, en revanche, sait que la vie est tragique : elle a l'art des événements infaillibles. Elle produit les combinaisons les plus inouïes, les agencements les plus exacts. Elle fait surgir la vérité que le fantasme, le rêve, atténuent en les répétant :

Odette avait eu beau retrancher de sa confession tout l'essentiel, il restait dans l'accessoire quelque chose que Swann n'avait jamais imaginé, qui l'accablait de sa nouveauté et allait lui permettre de changer les termes de sa jalousie. (p. 296-297)

Le réel échappe absolument à la pensée, à l'imagination. La chose la plus prévisible était justement celle qu'on n'avait pas prévue, celle qu'on ne pouvait pas, qu'on ne voulait pas prévoir ; et c'est la seule qui arrive, qui se révèle être vraie. Le fantasme est une énergie domestiquée : l'œuvre raisonnable du moi est là qui veille, tempérant la violence, aménageant les risques. Mais le réel atteint par surprise : il découvre en nous la place préparée à le recevoir, et cette place insoupçonnée de nous est celle de la plus grande jouissance, comme de la plus intense douleur :

Swann avait envisagé toutes les possibilités. La réalité est donc quelque chose qui n'a aucun rapport avec les possibilités [...] Cette souffrance qu'il ressentait ne ressemblait à rien de ce qu'il avait cru. Non pas seulement parce que dans ses heures de plus entière méfiance il avait rarement imaginé si loin dans le mal, mais parce que même quand il imaginait cette chose, elle restait vague, incertaine, dénuée de cette horreur qui s'était échappée des mots « peut-être deux ou trois fois » [...]. (p. 286-287).

Même quand l'imagination conçoit hardiment, ce qu'elle envisage n'est pas lesté du terrible poids de « l'horreur ». C'est pourquoi le réel suscite une joie prométhéenne : c'est la joie éclatante de celui qui sait avec certitude. Les limites qui nous enserrant viennent de reculer : jamais on n'aurait cru pouvoir résister à un tel assaut de violence. La vie est comme régénérée d'avoir été menacée dans ses tréfonds.

C'est cette terreur sacrée que Swann recherche. C'est avec elle que le mettent en contact ces quelques mots insignifiants – « “peut-être deux ou trois fois” », lesquels recouvrent des actes à peine moins insignifiants. Odette lesbienne ! Comme s'il y avait là de quoi défailir ! Peu importe la configuration psychique qui fait de ce spectacle le prétexte et la condition grâce auxquels Swann éprouve le sentiment extatique que la vie et la mort en lui coïncident exactement. On se doute que d'autres, plus libertins, se réjouiraient de la bisexualité de leur maîtresse. Mais l'essentiel est dans ce mouvement – instinct indompté, asocial, dont la civilisation n'est pas venue complètement à bout – qui fait rechercher la mise en danger, la peur, le risque de l'effondrement. C'est là le terme et la finalité de l'amour. Swann l'avoue, sur le mode de la dénégation : « “C'est si calmant se représenter les choses. Ce qui est affreux, c'est qu'on ne peut pas imaginer” » (p. 289). C'est évidemment le contraire qui est vrai. Est affreuse la situation qu'on ne pouvait pas imaginer, qu'on ne pouvait pas se représenter et qui, dès qu'on l'approche, ne cesse plus de nous hanter.

Ne pas imaginer, ne pas se représenter revient à vivre dans l'ignorance. Puis la vie fait découvrir à l'amant ce qu'il ne soupçonnait pas. Une image venue du réel entre en lui et l'obsède. Telle est donc la loi de l'imaginaire amoureux dans « Un amour de Swann » : le réel déborde et relance l'imagination, selon le cycle infernal des jouissances ; et celui-ci ne cesse qu'avec la fin de l'amour même.

## 9. Conclusion : « “J’observe” »

C’est par ces mots qu’un « romancier mondain » se justifie de fréquenter les salons. Il observe. Son monocle est « son seul organe d’investigation psychologique et d’impitoyable analyse » (p. 228). Quand on « observe », on pêche par objectivisme : on croit que la réalité, docilement, s’inscrit dans l’organe par lequel on l’appréhende. Le réaliste est persuadé de tenir la réalité : ce qu’il voit correspondrait à ce qui est. En vertu de quel miracle ? L’amoureux, en revanche, observe moins qu’il n’imagine : il pêche par subjectivisme. Il est persuadé que le monde est fait pour être rêvé ; la réalité se confond avec ce qu’un « je », plus ou moins poète, attend d’elle. Ainsi Swann : il passe le plus clair de son temps à imaginer une Odette qu’il rend toujours plus conforme au plaisir étrange qu’il veut en tirer.

La matière de l’artiste – et sans doute de tout homme libre, affranchi de ses peurs et de ses illusions – c’est le réel : le réel qui sans cesse défait en nous le travail de l’objectivisme – ce que nous croyons savoir – et du subjectivisme : ce que nous croyons sentir. Objectivisme et subjectivisme ont un point commun : ils homogénéisent le réel, le rendent inoffensif, doublement contrôlé par notre volonté de savoir et notre aspiration au plaisir. L’amour est pour Swann l’occasion inespérée de vivre cette passion du réel. En devenant amoureux d’Odette, Swann a renoncé à son égoïsme de viveur ; la femme aimée le rend à lui-même, par les émotions, les sentiments qu’elle suscite en lui ; mais plus encore que ce souci de soi, c’est bien l’afflux de réel qui fascine Swann : le réel qui conduit le « moi » à ses limites les plus extrêmes, qui le pousse à rechercher ce qui le détruit.

### III- CARTOGRAPHIE DES IMAGINAIRES

#### 1. Radiographie, cartographie

La radiographie tente de percer le mystère de la profondeur. On a vu que ce procès si simple – « j’imagine quelque chose » – recouvrait le combat sans âge et sans fin de l’imaginaire et du réel. Engendrée par l’imagination, toute image prétend valoir pour le réel ; et le réel proteste, lui qui se définit précisément par le refus de se laisser piéger par l’image. Là où survient l’image, quelque chose a été négocié avec le réel ; il perd alors sa virulence originelle, sa spécificité de réel ; il devient ce qu’on appelle souvent la « réalité ». L’acte noble, l’œuvre d’art, selon Proust, sont hantés par ce réel d’avant la réalité, d’avant la négociation avec l’image ; c’est lui qu’ils veulent retrouver.

La cartographie est moins ambitieuse que la radiographie. Elle montre la dispersion d’une force mobile sur un territoire. Les frontières de cet espace sont fixées par la logique d’un mouvement : cette force circule, s’éparpille, se répartit. Cette énergie, c’est, dans le cas qui nous occupe, celle de l’imagination ; elle concerne tous les personnages du roman. Et le territoire, c’est le *monde social*.

Les personnages n’apparaissent dans le monde social que munis d’un viatique, d’un soutien : leur imaginaire précisément. On entend par là cette collection d’images et de représentations qu’ils se font d’eux-mêmes et du monde où ils vont occuper une place. Un signe social n’est pas autre chose qu’une projection. Venue du microcosme (l’individu), l’image rencontre, dans son parcours vers le monde, un appareil à interpréter : les autres individus qui réagissent au signe, et l’interrogent.

Mêlé à eux, mais invisible, se tient l'écrivain en sa fiction : c'est lui qui montre comment se structure le champ de forces dessiné par l'interaction constante des « signes » et de leurs interprètes. De cet écrivain, on peut dire ce que Jean dit du Christ : « Au milieu de vous se tient celui que vous ne connaissez pas » (*Evangile de Jean*, I, 26). De même, le lecteur de Proust saisit les personnages au moment où ils sont eux-mêmes, sans le savoir, saisis par une intelligence infaillible, et dont ils ne soupçonnent ni la présence, ni la force. C'est pourquoi, dans *La Recherche*, tout imaginaire se double de son ombre : la critique qui en est faite. Assumée par l'écrivain, cette critique est à son tour portée par un imaginaire de la lucidité, de la démystification. L'écrivain se fantasme capable de tout comprendre du signe de l'autre, dès lors que ce signe est engagé dans la sphère sociale. La réussite de Proust consiste à nous faire croire à la vraisemblance, à l'efficacité d'un tel dispositif.

### **Petite introduction à la sociologie proustienne**

#### 2. Salons

Qu'est-ce qu'en littérature une peinture morale ? C'est un texte qui observe les mœurs, décrit la manière dont les gens agissent. Il peut être normatif (voilà ce qu'il faut faire, ne faut pas faire) ou simplement descriptif (voilà ce qui est). Qu'est-ce qu'une peinture sociale ? C'est un discours qui pose que les mœurs des personnages sont déterminées par leur appartenance à un groupe, à une classe sociale. Peinture sociale et peinture morale se rencontrent dans la notion de « milieu ». L'originalité de Proust est d'identifier (ou de restreindre) le « milieu » à un salon. Ce cadre limité permet d'appréhender ces grandes classes sociales que sont « la bourgeoisie » ou « l'aristocratie ».

Mais quel intérêt y a-t-il à peindre un salon ? Le réalisme social consiste, depuis Balzac, à mettre l'argent au centre de la représentation. Pour exister socialement, l'individu doit capter à son profit la source d'une richesse. Montrer comment la puissance sociale s'acquiert, se maintient, se dilapide, tel est l'enjeu du réalisme. Expliquer pourquoi certains groupes, certains individus réussissent quand d'autres échouent, voilà la grande affaire ; articuler ces questions de fait à des questions de valeur et de vision (qu'est-ce qu'une société juste ?, quel peut être le devenir politique pour la France ?), voilà en quoi consiste le talent du romancier réaliste.

L'auteur de *La Recherche* reste fidèle à ce « programme » romanesque, mais il l'infléchit. La question des revenus et de leur répartition inégale ayant été largement traitée par ses prédécesseurs, Proust s'intéresse à ce que devient l'argent chez les puissants. Il analyse la manière dont cette matière première, l'argent, se « spiritualise », « s'immatérialise » en une culture, c'est-à-dire en un imaginaire. Cette culture de classe est un véritable levier du pouvoir ; elle légitime aux yeux des possédants leur droit à être ce qu'ils sont : des parasites, de véritables « aristocrates » dont l'extraordinaire train de vie ne correspond à la création d'aucune richesse ; en cela, Proust anticipe notre époque, l'âge d'or du capitalisme financier. Il comprend aussi qu'à l'ère des « droits de l'homme et du citoyen », le puissant n'ose plus revendiquer pour lui-même une autre nature, une « essence » supérieure qui serait à la fois son apanage et sa justification. La démocratie républicaine donne à tous les mêmes droits politiques ; l'égalité triomphe. Il faut pourtant bien que le puissant se distingue : comment s'affirmer supérieur, dans ces conditions ? La culture sert à cela : elle fait croire à tout le corps social que le puissant a des « besoins » plus raffinés, une vie intérieure plus riche, une morale plus épurée que celle du prolétaire et de l'homme « ordinaire ». Cette image flatteuse que l'élite sociale aime à se donner d'elle-même, grâce à la culture, est à la fois entretenue et dénoncée par la littérature. Aujourd'hui, le mot « culture » jouit d'un immense prestige : mais Proust était moins idéaliste. Il montre ce que, souvent, on répugne à voir : si, chez les puissants, on fait « profession » d'aimer la musique (Vinteuil est à l'honneur, chez M<sup>mes</sup> Verdurin et de Saint-Euverte), ce n'est



certainement pas par amour véritable. Certes, il est indéniable que chacun à sa manière, Swann, M<sup>me</sup> de Cambremer, et même Oriane ou M<sup>me</sup> Verdurin, s'intéressent à la musique ; mais cela ne compte pas, et ne vient qu'en surcroît. L'essentiel est ailleurs.

### 3. Culture

Le salon est le lieu où s'exhibe la culture des dominants ; mieux : où elle s'impose. Prolongeant l'argent, le transfigurant, la nouvelle puissance sociale est celle de « l'opinion » : on « domine » quand on parvient à contraindre les gens à vous imiter, quand on fixe la norme du comportement.

Mais à qui impose-t-on cette norme ? Un salon est toujours composite : c'est ainsi que de nombreux « types » sociaux fréquentent « en Verdurin » : des bohèmes (les « artistes » sans fortune, les « protégés », comme le peintre Biche ou le pianiste Dechambre) côtoient de respectables bourgeois (les Verdurin eux-mêmes qui, sans renoncer à leur argent, ont fait le choix de la bohème, le docteur Cottard, Saniette, l'universitaire Brichot). On trouve aussi des aristocrates ou des familiers de l'aristocratie (Forcheville, le très « select » Swann), quelques rares représentants du peuple (la tante du pianiste, ancienne concierge), des inclassables comme Odette, vendue très jeune par sa mère à un riche Anglais. De même, la soirée Saint-Euverte déploie tout le kaléidoscope de l'aristocratie française : la très lancée et très mondaine Oriane de Guermantes, princesse des Laumes, (p. 234), voisine une marquise peu recherchée, normande, musicienne et bovaryste, M<sup>me</sup> de Cambremer (p. 236).

Cette relative diversité sociale ne menace pourtant pas le salon, qui est en partie une œuvre intellectuelle. Y règne en effet une redoutable puissance d'homogénéisation : le « Credo », (p. 5). Véritable doctrine sociale, il impose un imaginaire et un comportement ; il produit l'unité morale du salon. Celle-ci est le fruit d'un travail de dressage social permanent, dont Proust montre les phases et les enjeux. En quoi consiste ce code ? « Le Credo » oblige à se montrer jovial, à goûter l'art d'avant-garde, à calomnier tous ceux qui ne font pas partie du « clan ». La bonne camaraderie permet d'éviter les grands sujets : comme la télévision d'aujourd'hui, le salon est l'ennemi de la pensée. Le divertissement y est la grande affaire, la seule. L'art d'avant-garde est la caution morale que le salon se donne à lui-même : pour mépriser les autres, il faut se reconnaître à soi-même du prix. La simple bonne entente manque de prestige social : ce n'est pas une valeur, mais une manière d'être. N'importe quel groupe social peut prétendre, et à bon droit, qu'on s'amuse plus et mieux entre soi qu'avec les autres, ces « ennuyeux ». L'art d'avant-garde est au contraire une authentique valeur : il faut avoir les moyens de se l'offrir. Il faut être capable de produire une théorie crédible qui dise : « le tableau que j'achète, la musique que j'écoute, voilà ce qui se fait de mieux en la matière ». L'art moderne est aussi absolument dépolitisé : ni Vinteuil ni Elstir ne trouvent quoi que ce soit à redire à la colossale fortune de M<sup>me</sup> Verdurin. Aujourd'hui encore, le capitaliste est souvent un homme de goût ; il collectionne des toiles d'avant-garde ; il rénove un hôtel à Venise pour les faire admirer.

En transportant le roman du salon Verdurin à la soirée Saint-Euverte, Proust peint de petites castes de dominants, à la fois rivales et ressemblantes. Avec humour, il exagère les « nuances » entre les salons ; mais c'est pour mieux les réduire à néant. Bien sûr, l'esprit de Brichot et celui d'Oriane n'ont rien de commun (p. 111, p. 240) ; mais il est tout aussi avéré que l'inculture et la bêtise règnent dans tous les salons. Ainsi Cottard et Froberville : ils ne se connaissent pas ; ils se méprisent sans doute. Mais le médecin plébéen et le militaire noble partagent les mêmes stéréotypes, la même vision du monde. Cottard : « “J'aimerais mieux l'avoir dans mon lit que le tonnerre” » (p. 125, il s'agit d'Odette). À quoi fait écho ce compliment, non moins plaisant : « “Dites donc, Swann, j'aimerais mieux être le mari de cette femme-là que d'être massacré par les sauvages, qu'en dites-vous ?” » (p. 255). Au-delà de la

différence de ton, on trouve chez M<sup>me</sup> Verdurin et chez la Princesse des Laumes le même amour un peu vide de la musique, le même refus de toute passion sincère, qu'elle se manifeste par le corps ou l'esprit :

Même à une ou deux remarques particulières que fit Swann sur sa phrase préférée : « Tiens, c'est amusant, je n'avais jamais fait attention ; je vous dirai que je n'aime pas beaucoup chercher la petite bête et m'égarer dans des pointes d'aiguilles ; on ne perd pas son temps à couper les cheveux en quatre ici, ce n'est pas le genre de la maison », répondit Mme Verdurin [...]. (pp. 45-46)

Une véritable mélomane comme M<sup>me</sup> de Cambremer agace Oriane comme elle eût exaspéré M<sup>me</sup> Verdurin, son *alter ego* bourgeois :

[...] elle avait horreur de ce qu'elle appelait « les exagérations » et tenait à montrer qu'elle « n'avait pas à » se livrer à des manifestations [battre la mesure] qui n'allaient pas avec le « genre » de la coterie où elle vivait [...]. (pp. 234-235).

De tout ce qui précède, on pourrait croire que la critique proustienne des imaginaires sociaux est plutôt progressiste, « de gauche ». Mais il n'en est rien. Il faut donner aux paradoxes proustiens un tour d'écrou supplémentaire.

#### 4. Reconnaissance

En démontant les rouages de la domination, entre montrant à quel point la culture sert non seulement d'alibi mais d'instrument à l'arbitraire et à l'ignominie de tout pouvoir, Proust rend un hommage ambigu à l'intelligence du puissant. Qu'est-ce que l'intelligence, quand on la rapporte au monde social ? C'est l'art de se servir de la bêtise des autres, de cet ignoble petit besoin d'être aimé, accepté, « intégré ». Les « faibles », les « grands blessés de la vie » (qu'on pense à nos « minorités ») ont besoin de cet opium : une identité, une approbation. On réclame le droit d'exister pour ce qu'on est, et qu'on est généralement incapable de définir. Bref, on quémande de la « reconnaissance ». Le puissant « reconnaît ». Il se place en ce lieu stratégique où il reçoit les demandes de reconnaissance ; il en agréé certaines (celle de Forcheville, celle de Brichot), il en refuse d'autres (celle de Saniette, celle de Swann). Toute la politesse de la princesse des Laumes consiste à donner à chacun la part de reconnaissance qu'elle seule décide devoir lui être due. Or rien n'est plus aliénant, pour Proust, que ce besoin éperdu de reconnaissance. Certes les puissants sont odieux ; mais ceux qui les reconnaissent comme tels alimentent ainsi « la machine à reconnaissance » dont le puissant dispose à son profit. Ce dernier est donc toujours aussi lâche et aussi bête que celui qu'il domine, et qui il fait miroiter le leurre d'une reconnaissance.

Faut-il en rester là, à ce constat salubre et pessimiste ? Une éthique reste possible ; elle ne renonce pas à la lucidité. Swann en donne un bon exemple. Saniette vient de prétendre qu'un redoutable « ennuyeux », le duc de la Trémoille, aurait pris George Sand pour un homme :

Swann, qui avait de la sympathie pour Saniette, crut devoir lui donner sur la culture du duc des détails montrant qu'une telle ignorance de la part de celui-ci était matériellement impossible ; mais tout à coup il s'arrêta, il venait de comprendre que Saniette n'avait pas besoin de ces preuves et savait que l'histoire était fautive, pour la raison qu'il venait de l'inventer il y avait un moment. Cet excellent homme souffrait d'être trouvé si ennuyeux par les Verdurin ; et ayant conscience d'avoir été plus terne encore à ce dîner que d'habitude, il n'avait voulu le laisser finir sans avoir réussi à amuser. Il capitula si vite, eut l'air si malheureux de voir manqué l'effet sur lequel il avait compté et répondit d'un ton si lâche à Swann pour que celui-ci ne s'acharnât pas à une réfutation désormais inutile [...] que Swann aurait voulu pouvoir dire que l'histoire était vraie et délicieuse. (p. 124)

La grandeur de la sociologie proustienne est d'être attentive aux petits riens, aux décalages microscopiques, aux malentendus insignifiants qui révèlent tout un monde. À l'origine de

l'anecdote, il y a le paradoxe d'un homme intelligent et fin, Saniette, mais dont la mentalité est celle d'un esclave : il veut plaire. Il n'y parvient pas. Face à l'injonction d'être drôle (sinistre tyrannie qui est celle des médias contemporains), Saniette vit dans la défaillance perpétuelle. Sensible, il est conscient de son échec. Forcheville donne l'exemple d'un vil usage de la force : « ce vieux troupié » sait qu'il ne risque rien, bien au contraire, à rudoyer Saniette. La noblesse de cœur est, quant à elle, incarnée par un Juif assimilé : Swann, au nom plébéien, mi-anglais, mi-germanique, ce qui connote, selon les critères de l'époque, la judéité. Délicieusement décalé par rapport aux normes de l'élégance française, Swann donne à toute la société de son époque une grande leçon de générosité. Il aime Saniette ; sa clémence ne repose pas sur la pitié ; lui qui est fort, ne s'identifie pas au faible. L'écart entre les deux hommes ne peut pas être surmonté par la référence abstraite à un genre commun, supérieur aux individus et logé en chacun d'eux, l'humanité. En Swann, le mouvement du cœur procède d'une inspiration rationnelle, d'un éclat (d'un éclair) de l'intelligence : « il venait de comprendre ».

Cette scène montre comment un imaginaire collectif (le Credo) est intériorisé par un homme, jusqu'à la plus totale dépossession de soi. Saniette émet les signes de son aliénation : il raconte une anecdote ; il est abattu par son inaptitude à produire du lien social (la camaraderie, l'esprit de corps). Swann, véritable double de l'écrivain, perçoit et interprète les signes ; mais au lieu de s'en emparer pour en tirer un quelconque bénéfice, il octroie au plus faible sa protection. Il fait don lui de sa gratuite bienveillance ; celle-ci n'annule pas la lâcheté de Saniette ; elle souligne par contraste la bassesse du petit clan, la laideur morale inhérente à l'exercice de tout pouvoir. La seule manière, pour Proust, de se soustraire à la puissance sociale, à la reconnaissance, c'est de se mettre hors-jeu, hors classe. Et pour cela, il ne faut rien de moins que le génie de l'artiste ou l'illumination d'un acte authentiquement bon, lesquels sont rares, et toujours imprévisibles. Cette supériorité de l'artiste et du cœur noble est-elle illusion ou vérité suprême ? C'est en tout cas le Credo proustien, à l'aune duquel sont évalués les autres imaginaires sociaux.

### **Des imaginaires sociaux en tous genres**

#### **5. Imaginaire du pouvoir**

Quand on veut, dans la France de la Belle Époque, donner l'image d'un pouvoir accompli, c'est évidemment la référence à l'Église (catholique et romaine) qui s'impose. Le Roi ne tire-t-il pas son autorité et son prestige de l'onction que lui confère l'évêque ? L'Église n'a-t-elle pas donné à la France les artisans les plus avisés de l'absolutisme royal : Richelieu, Mazarin, le détesté cardinal Dubois, tous grands manœuvriers et grands réformateurs ? N'est-ce pas contre la puissance de l'Église que s'en prend la Révolution, qui s'achève dans la III<sup>e</sup> République laïque ? C'est pourquoi la métaphore religieuse, filée tout au long du texte, n'est pas qu'une plaisante exagération. Pour le lecteur de son temps, elle devait rendre un son assez juste :

M. Verdurin, continuant à jeter sur sa femme des regards furtifs, voyait avec tristesse et comprenait trop bien qu'elle éprouvait la colère d'un grand inquisiteur qui ne parvient pas à extirper l'hérésie [...]. (p. 121)

Pourquoi dire que M<sup>me</sup> Verdurin ressemble à un inquisiteur, et Swann à un hérétique, puisqu'il est avéré que ce n'est pas le cas ? Est-ce une simple figure de style, une hyperbole qui grossit le trait ? Nullement. L'image littéraire a une vertu heuristique : elle enrichit le discours d'une hypothèse fautive mais qui, par sa fausseté même, relance la recherche du vrai. L'essentiel est là : dans la mise en scène du mensonge comme fondement de l'exercice du pouvoir. M<sup>me</sup> Verdurin agit comme si elle était un inquisiteur, chargée de maintenir la vérité de la foi. En cela, elle outrepassa son rôle d'aimable hôtesse : elle franchit une limite qui signale le caractère

aberrant de son comportement. Tout pouvoir, dès lors qu'il s'exerce, révèle la fragilité de ce qui le fonde. L'image ne signale donc pas tant la force du pouvoir que sa faiblesse ; et ce n'est pas un hasard si pour Proust, c'est l'Église qui symbolise ce pouvoir à la légitimité si mal assurée...

Le pouvoir est une imposture : toute volonté qui s'impose par la force traduit ainsi son inconsistance. L'autorité doit s'exercer naturellement ; l'adhésion doit être spontanée, car la supériorité suscite d'emblée l'admiration des âmes faites pour la goûter ; tout le reste n'est que le laborieux effort de la domination. Or celle-ci peut revêtir des formes charmantes, mais qui n'en sont pas moins fausses. Ainsi en va-t-il du corps hypocrite, discipliné et conquérant de la Princesse des Laumes :

Or la Princesse des Laumes qu'on ne se serait pas attendu à voir chez Mme de Saint-Euverte, venait précisément d'arriver. Pour montrer qu'elle ne cherchait pas à faire sentir dans un salon où elle ne venait que par condescendance, la supériorité de son rang, elle était entrée en effaçant les épaules là même où il n'y avait aucune foule à fendre et personne à laisser passer, restant exprès dans le fond, de l'air d'y être à sa place, comme un roi qui fait la queue à la porte d'un théâtre tant que les autorités n'ont pas été prévenues qu'il est là ; [...] elle se tenait debout à l'endroit qui lui avait paru le plus modeste (et d'où elle savait bien qu'une exclamation ravie de Mme de Saint-Euverte allait la tirer dès que celle-ci l'aurait aperçue) [...]. (p. 234)

La minutie de l'analyse est révélatrice : la stratégie de la princesse fascine Proust. L'exercice du pouvoir devient un art. La princesse exécute une « figure » : elle fait son entrée, comme une ballerine ou une actrice. Son corps ne vit que pour le spectacle : il s'agit pour lui d'être vu sans montrer qu'il cherche à l'être. Saturé de prestige, le corps ne doit pourtant pas exhiber ce prestige. La scénographie mondaine est donc fondée sur la duplicité. Le geste divorce d'avec sa fonction : « effaçant les épaules là même où il n'y avait aucune foule à fendre ». L'hégémonie de la princesse s'affirme par l'ostentation de son contraire : la modestie. Le corps devient immatériel ; il incarne une pure pensée, un paradoxe. Dans l'entrée de la princesse subsistent les vestiges de l'entrée royale, rite politique suranné ; c'est ainsi que la caste aristocratique, unanime, consomme son imaginaire. Il est fait de hiérarchies féodales dont, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, la tradition se perpétue dans le cérémonial des salons. C'est cette réviviscence d'une antique culture, d'un code subtil et dépassé, qui ravit Proust. Le fondement de la puissance sociale ne relève ni de la nature ni même du sacré : il est purement formel ; la domination repose sur la perfection d'un code. C'est ni plus ni moins qu'un imaginaire. Il est fait pour enchanter l'imagination de tout un groupe social.

## 6. Signes vides

On comprend pourquoi le philosophe Gilles Deleuze, dans l'admirable *Proust et les signes*<sup>2</sup>, a pu dire que le signe mondain était à la fois vide et parfait. Bien vite imitée par son mari (p. 125), Mme Verdurin ne rit pas : elle fait signe qu'elle rit. « Son incessante et fictive hilarité » (p. 33) n'est incessante que parce qu'elle est fictive : le signe ne signifie plus, il leurre. Il n'est fondé sur rien d'autre que lui-même. Il ne traduit pas la chose ; il la crée. C'est en effet parce que Mme Verdurin rit que la chose censée avoir provoqué son rire devient drôle. Le signe mondain manifeste la supériorité de la convention, de l'arbitraire, sur la nature, sur l'essentialité de la chose. Ce signe est donc vide mais il est surtout prodigieusement efficace ; son formalisme en fait un chef-d'œuvre de culture ; il résume à lui seul la fine fleur de la vie sociale, la poésie d'une civilisation : rituels de courtoisie, théâtre des amabilités, art du divertissement. Le signe

---

<sup>2</sup> Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1976 [1964].

mondain n'est-il pas le rival de l'œuvre d'art ? La publicité n'est-elle pas aussi une forme d'art, elle qui, comme le signe mondain, nous fait croire que le rien – le signifiant magique d'une marque – devient, par pure convention, tout ?

Mais ni le corps de la princesse des Laumes, malgré toute sa beauté, ni la comédie des Verdurin, malgré son incomparable habileté, ne sont, pour Proust, tout à fait des œuvres d'art. Ils expriment non une liberté mais un esclavage. Or l'œuvre d'art n'est pas faite pour ou par les esclaves. Les Verdurin et la Princesse sont prisonniers de leur personnage. Leur jouissance n'est que narcissique : elle est donc terriblement limitée. À propos d'Oriane, si séduisante, Proust note son « éclat de rire écumant et joyeux » ; il décrit ses « yeux étincelants enflammés d'un ensoleillement radieux de gaieté que seuls avaient le pouvoir de faire rayonner ainsi les propos [...] qui étaient une louange de son esprit ou de sa beauté » (p. 249). Oriane coïncide tellement avec son propre rôle que, sans lui, elle n'est plus rien. Il lui faut sans cesse être rassurée sur sa propre prééminence. Elle ne peut que répéter indéfiniment les mêmes gestes, les mêmes discours.

Proust croit au contraire au mythe d'une liberté intérieure, d'une autonomie absolue : l'artiste a le pouvoir de brûler son œuvre, de récrire sa phrase. Sa nature est féconde, joyeuse : elle lui dicte ceci ou cela, selon une implacable nécessité à laquelle, librement, l'artiste s'est voué. Le génie n'est jamais soumis à un public qui lui enjoindrait de créer telle ou telle œuvre ; c'est au contraire l'œuvre nouvelle qui crée le public apte à la goûter. Mais la justesse d'une telle doctrine est difficile à apprécier, tant qu'on n'a pas fait en soi-même l'expérience de sa vérité propre. En cela, elle ressemble plus à une croyance qu'à un raisonnement scientifique.

## 7. Métamorphoses des corps

Proust montre à quel point l'imaginaire social devient une seconde nature. Le rôle qu'on joue dans le monde, l'image qu'on s'en fait et qu'on veut produire, tout cela façonne le corps : Ce n'est pas qu'elle [M<sup>me</sup> de Gallardon] ne fût par nature courtaude, hommasse et boulotte ; mais les camouflets l'avaient redressée comme ces arbres qui, nés dans une mauvaise position au bord d'un précipice, sont forcés de croître en arrière pour garder leur équilibre. Obligée, pour se consoler de ne pas être tout à fait l'égal des autres Guermantes, de se dire que c'était par intransigeance de principes et de fierté qu'elle les voyait peu, cette pensée avait fini par modeler son corps et par lui enfanter une sorte de prestance qui passait aux yeux des bourgeoises pour un signe de race et troublait quelquefois d'un désir fugitif le regard fatigué des hommes de cercle. (p. 233)

Vertige de l'analyse ! C'est dans la nature, comme le montre la comparaison avec l'arbre, que Proust trouve le modèle d'une théorie de l'artifice : si factice soit-elle, l'image de soi est créatrice. La conscience « modèle », « enfante » un corps nouveau. Celui-ci se superpose à l'œuvre d'une « nature » peu inspirée. M<sup>me</sup> de Gallardon n'est-elle pas, originellement, « courtaude, hommasse et boulotte » ? Et pourtant, quelle dérision ! Toute une vie de femme (certes frustrée) se réduit à cela : éveiller « un désir fugitif » dans « le regard fatigué des hommes de cercle » ; susciter une appréciation illusoire chez des bourgeoises qu'elle-même méprise de tout son cœur !

Il arrive que l'imaginaire de l'écrivain prenne le relais de l'imaginaire social. Ce sont alors des métaphores animales qu'engendre le texte :

Telle, étourdie par la gaieté des fidèles, ivre de camaraderie, de médisance et d'assentiment, M<sup>me</sup> Verdurin, juchée sur son perchoir, pareille à un oiseau dont on eût trempé le colifichet dans du vin, sanglotait d'amabilité. (p. 34)

Comme beaucoup de femmes du faubourg Saint-Germain, la présence dans un endroit où elle se trouvait de quelqu'un de sa coterie, et auquel d'ailleurs elle n'avait rien de particulier à dire, accaparait exclusivement son attention aux dépens de tout le reste. À

partir de ce moment, dans l'espoir que Swann la remarquerait, la princesse ne fit plus, comme une souris blanche apprivoisée à qui on tend puis on retire un morceau de sucre que tourner sa figure [...] dans la direction où était Swann [...]. (p. 242)

Chez les bourgeois bohèmes comme chez les aristocrates, les lois de la mondanité s'exercent avec la même rigueur. L'image animalière n'est pas l'expression de la fantaisie de l'auteur. Bien au contraire : elle apparaît à la fin de raisonnement ; presque nécessairement, elle découle d'un enchaînement de causes et d'effet. C'est l'action du « milieu » qui transforme les êtres humains en « bêtes » : animaux domestiqués, perruche ou cobaye, aux réflexes *conditionnés*. Par le détour de l'animalité, le style engendre l'image exacte d'une aliénation humaine : ce style créateur de métaphores est affaire non de technique mais de vision.

## 8. Paradoxe de l'imaginaire proustien

La vision proustienne du monde social atteint son ultime paradoxe quand le jeu combiné de la bêtise et la méchanceté parvient à faire émerger de la pure beauté. Celle-ci se situe d'abord au niveau de l'image littéraire. Pour rendre compte de la stupidité du snobisme le plus obstiné, Proust puise dans le trésor de son érudition, dans le patrimoine universel de l'art et de la culture. Il se plaît à créer ainsi un effet de décalage, à la fois savoureux et scandaleux :

Quand elle se trouvait auprès de quelqu'un qu'elle ne connaissait pas, [...], elle [Mme de Gallardon] souffrait que la conscience qu'elle avait de sa parenté avec les Guermantes ne pût se manifester extérieurement en caractères visibles comme ceux qui, dans les mosaïques des églises byzantines, placés les uns au-dessous des autres, inscrivent en une colonne verticale, à côté d'un saint personnage les mots qu'il est censé prononcer. (pp. 231-232)

Ce type de phrase enchante ou exaspère : ce rapprochement entre le snobisme et l'art byzantin n'est-il pas forcé ? N'est-ce pas là le fruit, chez l'écrivain cette fois, d'une imagination dérégulée, d'une préciosité vaine, d'une afféterie qui ne sut jamais se borner ? La distance même qui sépare le comparé et le comparant établit pourtant la pertinence de l'analogie : les deux situations montrent l'écart entre le visible et l'invisible. Or cet écart fonde précisément le travail de l'imagination : c'est en effet parce qu'aucune image ne parvient à dire exactement ce qu'on veut lui faire dire qu'il faut sans cesse en inventer de nouvelles ; celles-ci, à leur tour, rétroagissent sur nos fantasmes et nos pensées, alimentant notre infini désir d'images. L'icône ne parle pas. Les mots inscrits à côté de la peinture dénoncent le leurre de la pure reproduction du même. M<sup>me</sup> Gallardon, elle aussi, s'irrite de ce que son corps ne puisse rien dire de la pensée qui la hante ; nous sommes voués à l'opacité des images ; notre intimité reste intraduisible. C'est à la fois notre malheur et notre chance, la source de notre créativité.

La beauté de l'image proustienne est donc suspecte : elle se refuse à la fulgurance. Elle ne montre un sens (plausible ou pas) qu'au terme d'un long détour interprétatif. Elle met l'intelligence du lecteur à l'épreuve : cette gêne peut être jugée exquise, ou fatigante. Mais il arrive aussi qu'à même les corps les plus laids, amené par les sentiments les plus vils, s'épanouisse, à la manière d'une grâce imprévue, le sentiment de la perfection esthétique. À peine le nom d'un redoutable « ennuyeux » vient-il d'être prononcé que Mme Verdurin signifie sa désapprobation par une sorte de paralysie physique généralisée :

Son front bombé n'était plus qu'une belle étude de ronde-bosse où le nom de ces La Trémouille chez qui était toujours fourré Swann, n'avait pu pénétrer ; son nez légèrement froncé laissait voir une échancrure qui semblait calquée sur la vie. On eût dit que sa bouche entrouverte allait parler. Ce n'était plus qu'une cire perdue, qu'un masque de plâtre, qu'une maquette pour un monument, qu'un buste pour le Palais de l'Industrie devant lequel le public s'arrêterait certainement pour admirer comment le sculpteur, en exprimant l'imprescriptible dignité des Verdurin opposée à celle des La Trémouille et des

Laumes qu'ils valent certes ainsi que tout les ennuyeux de la terre, était arrivé à donner une majesté presque papale à la blancheur et à la rigidité de la pierre. Mais le marbre finit par s'animer et fit entendre qu'il ne fallait pas être dégoûté pour aller chez ces gens-là, car la femme était toujours ivre et le mari si ignorant qu'il disait collidor pour corridor. (p. 120)

On n'est jamais mieux servi que par soi-même : Proust, par jeu, imagine un public admirant la sculpture qu'il vient lui-même d'exécuter, afin de montrer comment s'incarne, dans le corps de « la Patronne » l'imaginaire social des Verdurin, leur « Credo ». « Belle étude de ronde-bosse », « cire perdue », « masque de plâtre », « maquette pour monument », « buste », « marbre » : réifié par sa propre bêtise, le corps de Mme Verdurin devient une œuvre d'art. Certes, il s'agit d'une œuvre bonne pour le « Palais de l'Industrie » : c'est le temple de l'art officiel, de l'art académique. Il n'empêche : plus elle est stupide, plus Mme Verdurin est belle, et plus elle porte à rêver.

Tant qu'elle se tait, le doute est possible : il y aurait une noblesse plébéienne susceptible de tenter l'artiste ; quelque chose comme « l'imprescriptible dignité » de gens portant un nom aussi ridicule que « Verdurin » existerait. Puis elle ouvre la bouche : le doute n'est plus permis. Le silence, ce plat de riche, fut, une fois de plus, mensonger. L'envie, le ressentiment, la vulgarité éclatent. Tout ce « morceau » sur la sculpture, toute cette métaphore filée révèlent leur parfait arbitraire. Flaubert déjà l'avait noté : rien n'est profond comme le regard d'un imbécile. Mais pour Flaubert, cette discordance est douloureuse : elle engendre l'ironie, par quoi le discours se retourne contre lui-même, se détruit dans la conflagration de deux sens irréconciliables. Rien de tel chez Proust : la phrase est malicieuse ; elle s'enchant de sa propre trouvaille.

Il faut donc s'y résigner : pour Proust, l'artiste ne doit pas être limité par son imaginaire d'artiste, par sa quête de la beauté. Car dans l'existence la plus sordidement bourgeoise, dans la pensée la plus plate, il y a un trésor esthétique à trouver. La beauté ne transfigure pourtant pas le réel. La beauté est elle-même le réel : comme une prostituée docile, qui fait ce qu'on veut pourvu qu'on la paie bien, en mots sonores et signifiants, la belle phrase dit n'importe quoi : elle épouse la plasticité et le néant du réel ; elle fait valoir sa nullité, son absurdité, son insignifiance. Elle s'en régale. Proust est certes l'artiste qui a construit la plus somptueuse des cathédrales esthétiques – imaginant dans *La Recherche* toute vie bien ratée sauvée *in extremis* par la décision de créer une œuvre d'art. Mais ayant découvert à quel point les mots peuvent, en toute impunité, faire ce qu'ils veulent de la vie – transformant l'échec en réussite, la mort en résurrection, l'ignominie en noblesse – il n'a cessé ensuite, par son humour triomphal, d'humilier les mots et le beau style. Il les a obligés à se mêler à l'abjection, à faire corps avec la hideur morale et physique. Le grand art de Proust est, de part en part, traversé par le sentiment irrépressible et non douloureux de la « blague », de la « fumisterie », du néant du langage.

Résumons : soit Mme Verdurin est digne (l'art idéalise le réel) ; soit elle est odieuse (l'art dénigre le réel) ; soit elle est à la fois digne et odieuse ; d'elle, comme de toute chose, rien de sûr ne doit être dit ; tout est affaire de points de vue, de circonstances (l'art rend la complexité du réel). Mais si l'on cesse de se payer de mots, et de nommer « complexe » ce qui est la pure coexistence des contradictoires, il ne reste qu'à affirmer que le réel est dépourvu de sens. La littérature (selon Proust) serait alors le discours qui refuse de donner du sens à ce qui n'en a pas ; et qui dénuderait l'imaginaire du langage comme Sens gratifiant.

## 9. Imaginaire du langage

S'il y en a un qui croit au langage, dans *Un Amour de Swann*, c'est bien Cottard. Voilà qui confirme notre thèse : on croit au langage, estime Proust, tant qu'on ne le domine pas, tant

qu'on le rêve comme un Inaccessible. De même que Flaubert a un idéal du style au regard duquel sa propre pratique lui semble toujours insuffisante, de même Cottard rêve un langage parfait, dont seul un travail acharné pourrait lui donner la maîtrise :

C'est ainsi que, sur les conseils qu'une mère prévoyante lui avait donnés quand il avait quitté sa province, il ne laissait jamais passer soit une locution ou un nom propre qui lui étaient inconnus sans tâcher de se faire documenter sur eux. Pour les locutions, il était insatiable de renseignements, car, leur supposant parfois un sens plus précis qu'ils n'ont, il eût désiré ce qu'on voulait dire exactement par celles qu'il entendait le plus souvent employer : la beauté du diable, le sang bleu, une vie de bâton de chaise, le quart d'heures de Rabelais, être le prince des élégances, donner carte blanche, être réduit à quia, etc., et dans quel cas déterminés il pouvait à son tour les faire figurer dans ses propos. (« AS », 25-26)

Cottard (nul n'est parfait) a deux défauts. Il est affligé d'une mère provinciale, donc vouée à ne rien comprendre à ce qu'on appelle pourtant « une langue maternelle ». Elle pense que le tout du langage est divisé en deux parties : les mots qu'on comprend, qu'on sait employer, et les autres. Il existerait, selon elle, des gens dépositaires d'un savoir sur le langage (les puissants) ; il suffit de leur demander des renseignements pour les obtenir et devenir aussi savants, c'est-à-dire puissants, qu'eux. C'est là un excellent exemple de ce que Bourdieu nommerait un « savoir pratique » : l'imaginaire du pauvre fantasme le langage comme un bien à acquérir (imaginaire studieux) mais par bribes (imaginaire mécaniste). Cottard, c'est sa seconde malchance, est médecin : il pense que les mots, comme les organes, ont une fonction précise : un sens, un usage. Après avoir donné au réalisme les gages romanesques attendus, Proust s'autorise la loufoquerie d'une liste absurde, qui renvoie à l'absurdité des conceptions des Cottard, mère et fils. Cette liste est hétéroclite ; mais à part le cas d'une allusion à la vie de Rabelais (médecin, lui aussi !), toutes ces expressions sont transparentes (« prince des élégances »), se déduisent du contexte (« vie de bâton de chaise », « sang bleu »), ne proposent que de simples paradoxes : « la beauté du diable ». Le milieu que fréquente Cottard est celui des Verdurin ; ils n'emploient, dans le roman, aucune des expressions citées ; celles-ci sont donc peu usuelles, contrairement à ce qu'affirme le texte. Ces clichés ne sont intéressants que parce qu'ils sont plutôt rares – et produisent, malgré leur caractère stéréotypé, un effet de surprise : ainsi M<sup>me</sup> Verdurin se donne-t-elle le luxe d'employer trois expressions synonymes (pp. 45-46) pour dire la même chose.

Au fondement de cet imaginaire du langage, il y a donc la peur : Cottard craint d'être pris de court par le langage. Toute peur qu'on ne ressent pas (ou plus) est ridicule : voilà pourquoi Proust, qui, tout au long de son existence, a pris sa revanche sur la vie par les mots, se moque de Cottard. Ce dernier pêche par défaut d'empirisme : il aurait dû remarquer que le sens des mots est assez flou ; qu'il ne faut pas apprendre mais imiter ; que le sens enfin ne tient pas à tel ou tel segment isolable du discours mais à un ensemble. Cottard a toutefois un sentiment juste : c'est par les mots qu'on réussit ; chaque classe sociale a son langage ; et on peut s'agréger aux puissants uniquement en leur volant leur langage. En Cottard, Proust a donc radiographié son propre carriérisme linguistique. Le médecin deviendra ce qu'il souhaitait : un Prince de la science, dont le langage sera toujours aussi inepte, mais nettement plus assuré. Ce n'est donc pas le discours qui a changé (Cottard est aussi peu doué qu'à ses débuts) mais le point de vue que le personnage porte sur son propre langage, et qui n'a rien à voir avec les mots : autrement dit, si le langage de Cottard reste identique à lui-même, son imaginaire, lui s'est transformé.

## 10. Langage peuple, langage bourgeois



À l'opposé de ce langage en devenir, Proust peint des imaginaires sans avenir : celui de Saniette, celui de la tante du pianiste. « Comme elle n'avait aucune instruction et avait peur de faire des fautes de français, elle prononçait exprès d'une manière confuse, pensait que si elle lâchait un cuir, il serait estompé d'un tel vague qu'on ne pourrait le distinguer avec certitude, de sorte que sa conversation n'était qu'un grailonnement indistinct duquel émergeaient de temps en temps les rares vocables dont elle se sentait sûre » (« AS », 31). « Un cuir » : ce n'est rien d'autre que la peau du langage qui saigne, quand on « écorche » la langue. Nul n'est heureux d'exposer ses blessures : cette femme sans « instruction » souffre. Or Proust ne manifeste aucune compassion pour cette ignorance, vécue comme une honte. Si le personnage se protège par un imaginaire de la distance – l'estompement, le vague, la confusion, l'indistinct – le texte, avec une précision cruelle, démonte ce pauvre système de défense : il « lâche » ce mot ignoble de « grailonnement ». Formé sur « grailons », il signifie crachats. La langue n'est plus parlée : elle est expectorée ; elle vient du fond d'un corps malsain. Proust ne fait grâce au personnage d'aucune humiliation. Voisinant avec cet infâme « grailonnement », l'élégance parfaite, la grâce souveraine de la pointe finale : « duquel émergeaient de temps en temps les rares vocables dont elle se sentait sûre ». C'est ce qu'on appelle une exécution.

Est-ce à la femme du peuple que Proust, comme Molière aux paysans de son temps, donne une petite correction ? La plus belle littérature est aussi faite de cela : du dédain de caste. Peut-être est-ce parce qu'il vient du même milieu que lui que Proust fait à Saniette le don d'une intériorité prestigieuse : « sa timidité, sa simplicité et son bon cœur [lui] avaient fait perdre partout la considération que lui avaient valu sa science d'archiviste, sa grosse fortune, et la famille distinguée dont il sortait. Il avait dans la bouche, en parlant, une bouillie qui était adorable parce qu'on sentait qu'elle trahissait moins un défaut de langage qu'une qualité de l'âme, comme un reste de l'innocence du premier âge qu'il n'avait jamais perdue » (« AS », 30). Au grailonnement fait place « l'adorable bouillie » ; au défaut d'instruction, la qualité d'âme et l'esprit d'enfance. Par la parole de ses personnages, Proust livre son propre imaginaire du langage. Cet imaginaire est riche et diapré, mais il porte en lui-même le reflet des déterminations sociales de son auteur. Les mots nous échappent et nous trahissent.

Peinture et musique sont elles aussi des langages, mais ce sont des langages qui nous apparaissent ouvragés par une intention d'art, traversés par une pensée esthétique. Quel rôle jouent-elles dans « Un amour de Swann » ?

#### **IV- DEUX PASSIONS SAGES : LA PEINTURE, LA MUSIQUE**

##### **1. Le piège**

Musique et peinture ne sont pas des « ornements » gratuits du récit : ces deux arts sont fermement rattachés à l'intrigue amoureuse. « Le mot “d'œuvre florentine” rendit un grand service à Swann. Il lui permit, comme un titre, de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves, où elle n'avait pas eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse ». (p. 64). La femme est, en elle-même, peu désirable ; il faut le secours de l'art pour que son image fasse rêver. Laborieux fantasme ! En Odette, Swann va s'éprendre de sa propre culture. Le peintre Botticelli, tel le publicitaire d'aujourd'hui, dit ce qu'il faut désirer : il désigne le bon objet. Il stimule un désir qui, livré à ses propres forces, resterait défaillant.

C'est là le fondement de la « relation triangulaire » chère à René Girard [Voir texte n° 00]. Rien n'est moins spontané qu'un désir. Entre le sujet et son objet s'interpose une médiation culturelle : un imaginaire. Une figure dotée de prestige social relie les deux termes de la relation désirante : « je te veux parce qu'on m'a prouvé que tu étais désirable ». Ouverte par la peinture,

cette relation triangulaire forme la matrice de la jalousie. Le tiers n'est plus alors celui qui oriente le désir par sa position de surplomb ; c'est un *alter ego*. Le sujet s'inquiète et se réjouit de voir son objet convoité. La rivalité mimétique s'instaure : « Mais depuis qu'il s'était aperçu qu'à beaucoup d'hommes Odette semblait une femme ravissante et désirable, le charme qu'avait pour eux son corps avait éveillé en lui un besoin douloureux de la maîtriser entièrement dans les moindres parties de son cœur » (p. 139). Quelques lignes plus bas apparaît la première occurrence du mot « jalousie » (p. 140).

Le verbe « maîtriser » est capital. La peinture a fait naître le rêve d'une « femme image », entièrement disponible et maîtrisée. Swann a cru pouvoir posséder ce qui le déposséderait (agréablement) de la partie morte de lui-même : la femme serait ce bel objet qui sature le regard de son amant, épouse exactement la forme que réclament ses lèvres et ses paumes. Odette le rendrait à la plénitude de la vie, en lui permettant de réaliser l'union de la chair et de l'art. C'est ce fantasme de « domination » tranquille que l'amour retourne complètement. La vie, en faisant « tourner » l'amour en jalousie, le plaisir en souffrance, l'ignorance de soi en connaissance intime, permet de dénoncer ce qu'il y a d'insincère et de factice dans le rapport de l'esthète à l'art.

## 2. Bonheur de Swan

Le goût pour la peinture, l'amour de la musique, ont précédé l'épisode amoureux. Cet épisode détourne l'art à son profit. Swann espère ainsi gagner sur les deux tableaux : la musique et la peinture donneraient ce charme et ce supplément d'âme qui font défaut au corps d'Odette. Elles légitimeraient le choix d'une telle maîtresse : « il se félicita que le plaisir qu'il avait à voir Odette trouvât une justification dans sa propre culture esthétique » (« AS », 64). Swann rêve de tout concilier. Il y parvient, au début de son amour :

Il la faisait rejouer dix fois, vingt fois à Odette [la petite phrase de la sonate de Vinteuil] exigeant qu'en même temps elle ne cessât pas de l'embrasser. Chaque baiser appelle un autre baiser. [...] Alors elle faisait mine de s'arrêter, disant : « Comment veux-tu que je joue comme cela si tu me tiens ? Je ne peux pas tout faire à la fois, sache au moins ce que tu veux, est-ce que je dois jouer la phrase ou faire des petites caresses », lui se fâchait et elle éclatait d'un rire qui se changeait et retombait sur lui, en une pluie de baisers. (p. 86) « Sache au moins ce que tu veux ». Swann sait ce qu'il veut : il veut être heureux. Il souhaite faire coïncider un imaginaire raffiné (il a l'art pour objet) et une réalité (le corps d'Odette, livré au seul plaisir de son amant). L'art permet de s'estimer soi-même ; et la femme fait sa place au plaisir. Ces deux aspirations paraissent bien « naturelles » : comment les soupçonnerait-on ? Or Proust conduit sa fiction de manière à nous dégoûter du bonheur. Qu'y a-t-il donc d'ignoble dans le bonheur ? Sa bêtise, sa naïveté. Le bonheur ne comprend pas la vie ; il la mutile. Est insupportable la prétention du moi à ramener le tout de la vie à la seule satisfaction de ses besoins. La vie n'est pas faite pour être savourée. Elle est faite pour être vécue, dans sa déchirante complexité.

## 3. Passions sages

Toute passion fait sortir le moi de ses limites : elle le révèle autre, à la manière dont Rimbaud dit : « car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute » (lettre à Paul Demeny, du 15 mai 1871). La passion n'est rien d'autre que cet éveil : la lourde matière (« le cuivre ») se fait, de manière incompréhensible, musique et surtout élan, combat. Le « clairon » parade en tête : il insuffle l'enthousiasme, prépare l'œuvre de destruction et de joie. La passion ignore toute morale, toute intériorité : « il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la

symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène », poursuit Rimbaud. Il décrit une évidence : le moi ne se dédouble pas. Il n'est pas divisé entre ce qu'il fait et ce qu'il voudrait faire. Il est porté et dépassé par ce qui émerge en lui : l'éclosion d'une pensée, le mouvement brusque de l'archet, le remuement dans les profondeurs, le bond sur la scène. Toute cette énergie est celle de la passion, qui livre le sujet corps et âme à un unique élan de création, d'affirmation.

Qu'est-ce qu'une passion sage ? C'est une passion sublimée. Le mouvement débordant est en effet canalisé en un travail qui produit une image raisonnable, socialement admissible et admirée : une œuvre d'art. Dans « Un amour de Swann », peinture et musique sont instrumentalisées par l'égotisme amoureux – qui veut se satisfaire par l'amour. Mais le roman décrit comment ces deux arts s'émancipent de la tutelle de l'amour, comment ils retrouvent le dynamisme de la passion. Le texte déploie alors un imaginaire de la peinture et de la musique ; il les appréhende comme des passions sages. L'intensité y est préservée dans une belle apparence : équilibre, ordre, harmonie. Ce sont autant de réalisations esthétiques sous lesquelles fermente le bouillonnement étrange de la vie.

#### 4. Zéphora

Il y a un grain de folie dans l'innocente manie de Swann : il veut retrouver à même les visages qui peuplent son quotidien, dans leur particularités les plus intimes, un trait propre à tel ou tel portrait de maître, et qui signe son œuvre. La nature et l'art se reflètent : la première inspire le peintre ; le second redouble les visualités qui nous environnent d'une trouble profondeur. Prenons garde au signifiant : « ainsi, dans la matière d'un buste de Lorédan par Antoine Rizzo, la saillie des pommettes, l'obliquité des sourcils, enfin la ressemblance criante de son cocher Rémi » (pp. 61-62). Une ressemblante *criante* n'est-elle de celles qui donnent envie de crier, de s'écrier ? Quelle est cette passion qui germe – la voix se soulève, du fond du corps – à l'occasion de détails insignifiants ? « Pommettes », « sourcils », voilà qui ne va pas chercher bien loin ; on admire d'habitude la fermeté du dessin, la vigueur de la composition, la puissance des coloris, des ombres et des lumières. Mais Swann en a l'intuition : la peinture n'est pas faite pour le discours des amateurs. Elle est un réservoir de vie. Dans le tableau, quelque chose point et résiste à la fixité de l'œuvre d'art : quelque chose menace, s'anime, s'échappe, vous saute au visage. Peinture, pas morte : il faut donc s'en méfier.

C'est ainsi que commence vraiment l'amour : par une violence, une meurtrissure. Le signifiant, encore : « elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro » (p. 61). Swann est frappé et ne cessera plus jamais de l'être :

Il se répétait les mots qu'elle avait dits : « Je voyais bien où elle voulait en venir », « Deux ou trois fois », « Cette blague ! », mais ils ne reparaissaient pas désarmés dans la mémoire de Swann, chacun d'eux tenait son couteau et lui en portait un nouveau coup. (p. 292).

Et Swann sentait bien près de son cœur ce Mahomet II dont il aimait le portrait par Bellini et qui, ayant senti qu'il était devenu amoureux fou d'une de ses femmes, la poignarda afin, dit naïvement son biographe vénitien, de retrouver sa liberté d'esprit. (p. 274).

« Un amour de Swann » est donc une histoire de couteaux : souffrance infligée, délivrance fantasmée mais impossible à réaliser, tant il est vrai que le passage à l'acte ne résout rien : « Tes baisers ressusciteraient / le cadavre de ton vampire », écrit Baudelaire, dans un poème qui commence ainsi : « Toi qui, comme un coup de couteau / Dans mon cœur plaintif est entrée » (Charles Baudelaire, « Le Vampire », « Spleen et Idéal », *Les Fleurs du Mal*).

Pourquoi la ressemblance d'Odette et de Zéphora est-elle destinée à frapper Swann ? Elle introduit l'amante au cœur d'une autre histoire, qui n'est pas la sienne : celle du tableau, celle de la Bible. Dans la Bible, Jethro est un beau-père comme on n'en fait pas : riche, sage, généreux, hospitalier. Zéphora, sa fille, est une épouse et une mère idéales. Elle a un sens

développé de la Loi. Elle sait que seul le Dieu d'Israël importe vraiment. Odette, la petite prostituée française, va pénétrer dans ce tableau religieux : elle sort Swann de son ornière. Elle fait de lui un nouveau Moïse, l'homme des risques et des épreuves. Comme Moïse, il reçoit des appels, des vocations : il lui faut se mettre en marche, franchir les mers, traverser des déserts. C'est à cette même dépossession de soi qu'est invité Swann : ce riche parisien est un aventurier moderne. Il doit accomplir l'œuvre de sa vie, obéir à cette injonction venue d'ailleurs (mais de quel inconscient ?) face à laquelle il n'est pas de dérobaie possible.

## 5. Emportements

La peinture est une passion. Swann, grisé par son tableau, se prend pour un peintre : « il n'estima plus le visage d'Odette selon la plus ou moins bonne qualité de ses joues [...] mais comme un écheveau de lignes subtiles et belles que ses regards dévidèrent, poursuivant la courbe de leur enroulement, rejoignant la cadence de la nuque à l'effusion des cheveux et à la flexion des paupières, comme en un portrait d'elle en lequel son type devenait intelligible et clair » (p. 63). Nous sommes en plein imaginaire : Odette n'est plus Odette ; elle n'est pas encore Zéphora ; elle n'est ni femme, ni tableau ; elle est une image.

Le regard se déplace devant cette image, créant par son activité un corps animé : « cadence de la nuque », « effusion des cheveux », « flexion des paupières ». Toute cette énergie accumulée se libère en une brusque détente : « quand il avait regardé longtemps ce Botticelli, il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur » (p. 66). La confusion règne : comme dans l'amour le plus physique où, au comble de l'égarement, on ne sait plus à quel corps on a affaire, la pensée de Swann et la phrase de Proust trébuchent. « Photographie de Zéphora », lit-on ; cette ellipse ingénieuse fait oublier de quoi il est question : de la photographie d'une reproduction du tableau qui représente Zéphora. Toutes les médiations sautent : Zéphora est transportée dans le présent, en plein XIX<sup>e</sup> siècle. Mais cela ne suffit pas : emporté, halluciné, Swann réalise par anticipation son coït avec Odette.

Ce Swann est quand même un drôle de personnage, pour être à ce point sensible au « devenir chair » de l'image :

[...] elle le regardait d'un air maussade, il revoyait un visage digne de figurer dans *La Vie de Moïse* de Botticelli, il l'y situait, il donnait au cou d'Odette l'inclinaison nécessaire ; et quand il l'avait bien peinte à la détrempe, au XV<sup>e</sup> siècle, sur la muraille de la Sixtine, l'idée qu'elle était cependant restée là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée, l'idée de sa matérialité et de sa vie venait l'enivrer avec une telle force que, l'œil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipitait sur cette vierge de Botticelli et se mettait à lui pincer les joues. (pp. 86-87)

Telle est la séduction de l'imaginaire : il faut en passer par la médiation de l'image pour revenir au réel, avec plus d'énergie qu'auparavant.

Swann ne se contente pas d'imaginer le tableau, il le recrée. Sa fureur a la brusquerie d'un transport : Odette est arrachée à son monde, déplacée dans l'univers pictural de Botticelli. Gorgé de frénétique activité – « il l'avait bien peinte à la détrempe » – le monde du fantasme expulse le rêveur ; il le rend à la réalité. Celle-ci suscite, par sa placidité même, un désir fauve de destruction, de dévoration : comme s'il fallait à l'amant moderne, pour retrouver l'animalité refoulée de ses instincts d'amour et de prédation mêlés, se retremper dans la peinture.

La peinture aurait-elle donc ce pouvoir rimbaldien de rendre « autre » ? On la trahit quand on la pense comme une simple représentation de la vie ; on croit parfois que, par son déficit ontologique, son manque d'être, la peinture assure une fonction salutaire de retour au réel. La vie serait plus riche que l'art. Mais il est faux de les opposer ainsi, de les diviser dans l'éternel face à face du modèle et de l'imitation. La vie est présente dans le tableau ; mais il

faut, pour bien le percevoir, s'être préalablement exposé à la peinture, à son action. De fait, la toile de Botticelli a fait de Swann, le contemplatif, une bête sauvage, un fou : il a les « mâchoires tendues », l'« œil égaré ». Elle a suscité en lui un accès passager de passion ; elle a libéré un possible de son être, qu'elle a fait advenir. La peinture a donc la passion du réel. La limite de Proust, c'est de ne rien vouloir dire (et peut-être, de ne rien savoir) de la jouissance qui accompagne cette déflagration de réel. Le texte s'achève de façon brutale et décevante, par ce pincement de joues qui ne dit rien ou presque du plaisir des amants. Mais ce pluriel est-il même envisageable ? Odette semble étrangement absente de toute cette fantasmagorie. On croit être deux ; on ne serait jamais que seul. Livrés à eux-mêmes, partageant le même espace, les corps proustiens semblent se repousser, se trouver mutuellement repoussants. Cette exaltation d'imaginaire ne produit donc rien : une débauche stérile, un emportement masturbatoire.

## 6. Détachement

Swann aime et vit par la peinture : cette expérience fabuleuse est pourtant décevante. Il y a quelque chose d'infiniment triste dans la sexualité proustienne : les corps impliqués dans l'amour ne sont jamais comblés, joyeux. Il faut être seul – et à distance de son propre corps, de ses émotions – pour que la révélation pleine et entière des pouvoirs de la peinture s'imposent à l'esprit ; tant que Swann agit, la conscience fait défaut. Dans la relation avec l'autre, dans le contact avec la femme, il manque toujours quelque chose ; et c'est dans la solitude que l'esprit conçoit, devient fécond comme le ventre d'une mère.

Apanage du poète moderne (pensons à Baudelaire, dans « Les foules », *Petits poèmes en prose*), l'expérience de la « solitude » dans la « multitude » survient lors de la soirée Saint-Euverte ; elle est rendue possible grâce à ce détachement des réalités mondaines que l'amour a su opérer en Swann : « c'est la vie mondaine tout entière, maintenant qu'il en était détaché, qui se présentait à lui comme une suite de tableaux » (pp. 221-222). Cette attention suraiguë est produite par un flottement des affects, une vacance d'être. Qu'est-ce qui, dans ces conditions, se révèle à Swann ? Les souvenirs picturaux, innombrables, surgissent. On pourrait craindre que cette escorte esthétisante ne fasse basculer la scène dans un symbolisme prétentieusement érudit ; que la fraîcheur des impressions ne s'émousse sous le poids des références. Il n'en est rien. Par Swann interposé, Proust explique pourquoi la peinture mérite d'être regardée :

Et les mèches de ses cheveux roux crespelés par la nature, mais collés par la brillantine, étaient largement traitées comme elles le sont dans la sculpture grecque qu'étudiait sans cesse le peintre de Mantoue, et qui, si dans la création elle ne figure que l'homme, sait du moins tirer de ses simples formes des richesses si variées et comme empruntées à toute la nature vivante, qu'une chevelure, par l'enroulement lisse et les becs aigus de ses boucles, ou dans la superposition du triple et fleurissant diadème de ses tresses, a l'air à la fois d'un paquet d'algues, d'une nichée de colombes, d'un bandeau de jacinthes et d'une torsade de serpents. (pp. 223-224)

On peine à comprendre ce qui attire ici l'œil de Swann. Un contraste entre deux états d'une chevelure ? Des boucles rebelles disciplinées par un vulgaire artifice ? Rien de bien fascinant, comme on voit. Tout l'imaginaire de Proust va pourtant se loger dans cet éclat de réel : la brillantine suscite un désir de briller – de définir en une phrase l'imaginaire de la peinture. L'origine de l'art occidental est grecque. Mais ce n'est pourtant le concept de *mimesis* (imitation, représentation), que Platon et Aristote ont défini, qui permet de comprendre l'enjeu de cet art-là. Les théoriciens de la *mimesis* prétendent que la vie ne s'éclaire que si elle est ressaisie par l'intelligence qui en dégage le caractère signifiant. Le sens des choses serait ainsi épars à même la réalité. Synthétique et créateur, l'esprit ferait saillir une organisation, une structure idéale, un « type » qui permettrait à la pensée de ne plus faire qu'un avec la vie.

La *mimesis*, objecte Proust, n'explique pas pourquoi la contemplation d'une sculpture, d'un tableau, d'un être humain nous bouleverse. L'art émeut quand il ne représente pas la « nature » – c'est-à-dire une idée, mais quand il s'empare de « toute la nature vivante ». La puissance de la vision est à la fois fidèle et déformante : elle est fidèle à ce qui est, mais traître à l'idée préconçue, au concept logé dans la chose. Entre une chevelure, des becs d'oiseaux, des fleurs, des algues, et des serpents, il n'y a aucun rapport, sauf dans une vision d'art.

Mais ces associations d'images ne sont-elles pas arbitraires, subjectives ? La construction de la phrase, avec son jeu d'échos, donne au contraire l'impression de la précision, de la nécessité : le mot « becs » appelle le mot « colombes » et « fleurissant », « jacinthes ». Les « algues » et les « serpents » sont donnés en surcroît, comme pour signifier qu'aucune combinaison de sons ou de sens, aucune syntaxe n'épuisent *a priori* le libre jeu de l'imagination. Autant les mots « enroulement », « superposition », « diadème », « paquet », « bandeau », « torsade » suggèrent l'existence d'une organisation formelle, d'un principe de regroupement et de structuration du réel, autant les pluriels convoquent l'idée d'une matière riche, inépuisable, débordante. C'est ce jaillissement continu de la vie, dans son irrépressible multiplicité, qui enchante l'œil ; il l'initie à une connaissance renouvelée du monde.

Malheureusement, la joie de la peinture n'est ici accessible qu'à un corps célibataire, provisoirement anesthésié par la certitude de posséder son amante à distance. Avant de se livrer à la musique et aux conversations mondaines, Swann découvre la plénitude de la vie dans l'art. Mais cette découverte, Proust refuse de l'inscrire au cœur de l'amour ou du jeu érotique. Il n'imagine pas qu'elle puisse « illuminer » l'expérience commune de l'amour. En va-t-il autrement pour la musique ? Que peut-elle nous apprendre sur l'imagination que la peinture ne nous ait pas encore révélé ?

## 7. Genèses

C'est sous le signe de la création du monde que s'ouvre et se clôt le grand chapitre musical inséré dans « Un amour de Swann ». Tout commence par ce que Proust nomme une impression « *sine materia* » (p. 39), sans matière. Et pourtant cette impression est contemporaine de ces premiers instants où Swann ne goûte encore que « la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments ». La musique « lui [ouvre] plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines » (p. 39). Comment des sensations si délicates pourraient-elles venir jusqu'à Swann sans être portées par le support matériel dont elles émanent ? En réalité, la musique ne donne pas accès à l'immatériel. La matière qui l'enveloppe ne semble si fine que parce qu'elle est délivrée de toute signification. C'est une matière pure. La musique, cette magicienne, la déleste de toutes les finalités que lui assignent la pensée ou la philosophie.

Le temps musical est donc celui d'une régénéscence : les choses se laissent aller au pur plaisir d'être. Elles déploient des qualités sensibles hors de tout langage, de toute symbolique : la ligne du violon décrite par Proust est « mince, résistante, dense et directrice » (p. 39). Est-ce le jeu des allitérations (en /s/, en /t/ et /d/), est-ce l'entrelacs des voyelles nasales et du son /i/ qui donnent l'illusion d'un infaillible parcours d'une image à l'autre ? La partie pour du piano, elle, évoque la « mauve agitation des flots » ; elle fait entendre « un clapotement liquide » ; elle montre « une masse multiforme, indivise, plane et entrechoquée » (p. 39). Du chaos de cette liquidité matricielle naît par contraste, se séparant d'elle sans violence, la sonorité du violon. Ainsi se révèle un imaginaire : un jeu souple de « sensations » se superpose librement à l'audition musicale. Il évoque, au moyen de mots, le charme à jamais absent d'une musique inaudible. Mais il y a plus :

Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son « fondu » les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître,

connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler à nommer, ineffables – si la mémoire [...] ne nous permettait de comparer [ces phrases fugitives] à celles qui leur succèdent et de les différencier. (p. 40)

C'est peut-être le seul moment de *La Recherche* où, pour continuer à jouir, il faille désirer l'oubli. Avant la mémoire, l'oreille est livrée au seul sensible. Elle baigne dans une eau originelle ; la chose n'émerge, à peine distincte, que pour mieux se fondre dans cette matière bienheureuse. Avec la mémoire, l'intelligence entre en scène : elle compare, elle distingue. La musique pure s'enfuit ; la raison a pris sa place.

À l'extrême fin de la soirée Saint-Euverte, le thème de la genèse revient ; « c'était comme au commencement du monde » (p. 268). Les sons sont devenus des symboles : la plainte d'un oiseau abandonné se fait entendre dans les notes du piano ; puis le violon recueille ce « merveilleux oiseau ». Le violon est alors lui aussi possédé par cette plainte ; les instruments chantent et souffrent à l'unisson. L'union idéale des amants s'accomplit dans la musique. Le symbole de l'alliance parfaite apparaît : c'est l'arc-en-ciel, « dont l'éclat faiblit, s'abaisse, puis se relève et avant de s'éteindre, s'exalte un moment comme il n'avait pas encore fait » (p. 269). C'est à la pure expérience du temps que Swann est convié : celle de la fragilité d'un instant d'une beauté inouïe. Swann sent qu'un tel moment ne durera pas. La joie est promise, suggérée, mais elle s'évanouit ; l'instant d'éternité est fugitif.

On comprend pourquoi la sonate est tout entière baignée par la mélancolie : par son existence même, elle voue l'existence des hommes à l'imperfection. Sa propre perfection ne se donne que sur le mode de la perte. On n'entre au Paradis qu'avec la certitude qu'on en sera chassé. Une nostalgie poignante saisit l'âme de l'auditeur : il ne peut vivre ni à l'intérieur, ni hors des frontières du cercle enchanté de la sonate. Il est condamné à l'entre-deux, au regret et à l'espérance d'un monde pleinement autre dont le pressentiment, l'anticipation lui sont donnés par la musique.

## 8. Le rythme

Pourquoi les sons nous donnent-ils à ce point l'impression qu'ils sont l'expression de la vie ? Qu'est-ce qui les rend si présents à notre imagination ? Pourquoi le flux d'images qu'ils font naître en nous nous semble-t-il si précis, si merveilleusement adapté au plus intime de notre désir ? « D'un rythme lent, elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur, noble, inintelligible et précis » (p. 41). Le rythme unit le temps de la musique, nécessaire à son propre déploiement, temps interne et organique, à celui de l'auditeur. C'est pourquoi la petite phrase fait l'effet d'une femme : plus exactement, de la passante romantique. Celle-ci fait miroiter la possibilité d'un bonheur qui ne paraît si certain que parce qu'elle est fugitive :

Elle a passé la jeune fille,  
Vive et preste comme un oiseau ;  
À la main une fleur qui brille,  
À la bouche un refrain nouveau.

[...]

Le bonheur passait, – il a fui ! » (Gérard de Nerval, « Une allée du Luxembourg », *Odelettes*).

Légère, aérienne, cette allégorie du printemps apporte la promesse d'un renouveau – promesse déçue. « Un éclair... puis la nuit ! [...] Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! » (Charles Baudelaire, « À une passante », « Tableaux parisiens », *Les Fleurs du Mal*). On connaît l'insondable perversité de la femme baudelairienne : celle-ci se sait aimée et ne cède pas. L'éclair de l'amour mutuel – de son

intuition plus que de sa réalité – ne débouche que sur « la nuit » du néant, de la solitude. Proust estime que c'est là l'exacte vérité.

Le musicien Vinteuil persuade pourtant que cette sombre vérité n'est ni la seule, ni même la plus haute qui soit. Une autre destinée nous est promise : « puis tout à coup [...], tout au loin, d'une couleur autre, dans le velours d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. Elle passait à plis simples et immortels » [...] (p. 54). La petite phrase a toutes les caractéristiques de l'art moderne : « elle passait si proche et pourtant à l'infini » (p. 55). Le « passage », ce mouvement entraînant réalise la descente de l'idée dans un quotidien qui semble presque familier. L'afflux des adjectifs célèbre l'efflorescence des qualités sensibles : ces propriétés ont toutes la vertu d'incarner la musique dans un jeu d'impressions subtiles mais concrètes. La petite phrase est étrange, de sembler mettre ainsi à la portée de tous le charme agissant de la musique. Et pourtant, cette petite phrase est insaisissable ; elle rejoint en cela l'idée d'infini. Son mode d'être est celui de l'apparition et de la disparition ; chacune de ses manifestations s'auréole de la perte à laquelle elle conduit. Elle se place sous le signe du retour : elle revient, comme on revient des rives de la mort. Elle se perd et ressurgit. Elle instille donc l'inquiétude.

## 9. Le retour des croyances

L'amour et la musique sont ce que l'on appelle des « palingénésies », cette croyance à la nouvelle création d'un corps après qu'il a été détruit : inversant le cours naturel des choses, l'usure inévitable du temps, elles offrent à Swann la chance d'une seconde naissance, d'une nouvelle vie. Swann vivait sous un régime de faiblesse généralisée des croyances. Esprit nihiliste, il n'avait plus la force d'affirmer des valeurs, des hiérarchies ; il sombrait dans le relativisme (p. 41, p. 101, p. 152). Il se réfugiait dans la précision prosaïque, celle qui évite d'avoir à se prononcer sur l'essentiel (p. 42). Il faisait trop volontiers, trop sagement, la part des choses ; il avait renoncé à croire en l'absolu, faute de chercher les signes tangibles qui indiqueraient sa présence, en porteraient la trace. C'est ce scepticisme qui s'évanouit lors de l'audition de la sonate : « Swann trouvait en lui, dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue, [...] la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles [...] il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie » (p. 42-43). Une légère ironie est perceptible : « le désir, presque la force ». Un désir sans force est-ce vraiment un désir ? Il y a loin de la coupe aux lèvres...

Il n'empêche : dans l'ordre des préoccupations de Swann, la recherche intellectuelle a retrouvé son prestige, grâce à la musique. L'œuvre de Vinteuil a opéré en Swann une lente maturation : elle le conduit de l'impression pure à la saisie des idées pures, désintéressées. Là encore, le texte met en scène son imaginaire : l'œuvre d'art ne vise pas seulement à créer un plaisir, fût-il d'un genre absolument inédit. Elle crée un homme nouveau ; elle régénère le vieil homme. Elle procède pour cela à une initiation. Chaque audition est une épreuve. Swann parfois s'égare ; par égoïsme d'amoureux, il perd le feu sacré :

[...] comme Odette par caprice l'en avait prié, il avait renoncé à son projet de se faire jouer par un artiste la sonate entière, dont il continua à ne connaître que ce passage. « Qu'avez-vous besoin du reste ? lui avait-elle dit. C'est ça *notre* morceau ». Et même souffrant de songer [...] que tandis qu'elle s'adressait à eux, elle ne les connaissait pas, il regrettait presque qu'elle eût une signification, une beauté intrinsèque et fixe, étrangère à eux [...]. (p. 55).

L'amante est jalouse : elle envie à Swann le territoire secret, impartageable (croit-elle) de son intellectualité. Odette, héroïne du ressentiment : l'intelligence est cruelle. Elle exclut ceux qui ont peur d'elle, qui se croient ou se révèlent incapables de répondre aux défis qu'elle leur lance. Odette souffre d'être exclue. Elle se venge. Elle réduit la sonate aux dimensions d'un épisode



amoureux. Elle mutile l'œuvre : de son unité organique, elle prélève un « morceau ». L'absolu est ici nié au nom du contingent. L'arbitraire, le particulier, triomphent du général. Et par lâcheté, Swann approuve : tant il est vrai que la bêtise est contagieuse.

Mais le charme de la sonate s'obstine. Et sitôt Odette partie, et Swann redevenu seul, l'initiation reprend et s'achève. Que se passe-t-il d'absolument nouveau lors de la soirée Saint-Euverte ? Swann comprend que la musique n'est pas réductible à une forme matérielle, analysable en tant que telle : « il s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles qu'était due cette impression de douceur rétractée et frileuse » (pp. 264-265). Mais s'il n'y avait que cela, ce ne serait pas grand chose.

## 10. Leçon d'idéalisme ?

Vinteuil fait comprendre à Swann ce qu'est la musique : non pas « un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu » (p. 265). Et quelle est la valeur d'un tel clavier ? Chaque « touche » correspond à un univers possible, c'est-à-dire à une œuvre d'art. Le créateur amène à l'existence chacun de ces univers en les tirant du néant, le lieu des virtualités infinies. Ces univers sont donc comme des particules d'Être (des « étants ») en sommeil ; chacun d'eux constitue un point de vue, irréductible à tout autre, sur l'Être même, qui n'est pas la somme de ces « étants » ou le principe qui les engendrerait, mais une réalité inimaginable, irreprésentable, qui, si elle existe, aimante le désir le plus élevé de l'âme. Tous ces univers sont impliqués dans l'Être jusqu'à ce qu'un artiste les explique, les développe. Ce ne sont pas des créations vagues. Ils ont au contraire un sens précis, explicite : « Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre [...], impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres » (p. 264). Dans la sonate de Vinteuil, Swann trouve ainsi « une conception de l'amour et du bonheur » (p. 264). Mieux : une dialectique. La musique est consolation ; elle appelle à la résignation : « “Qu'est-ce que cela ? Tout cela n'est rien” », explique-t-elle à Swann, terrassé par la joie puis par la souffrance nées de l'amour (p. 263). Or ce « rien » de l'amour est tout ; pris au sérieux, vécu comme un « tout » plus réel que ce que les hommes d'ordinaire tiennent pour réel, ce « tout », une fois épuisé, se révèle comme « un rien » qui conduit à chercher une totalité d'un ordre supérieur. Pour Proust, il va de soi que cet « ordre supérieur » est celui de l'art.

C'est là une conception d'inspiration platonicienne, fondée sur la dialectique de l'intensité et de l'ascèse : pleinement vécu, le désir amoureux se spiritualise et se purifie ; car parvenu au bout de lui-même, il offre à l'amoureux la chance (la possibilité) d'une métamorphose : l'âme noble consent à un saut, ou à une ascension. De la contemplation du corps, elle passe à celles des lois de l'amour, puis à celles des Idées qui régissent l'univers. Elle se dépouille peu à peu de ses attachements terrestres. C'est à cette délivrance que convie l'œuvre d'art. Mais c'est à cette conversion radicale que se refuse Swann. Il ne deviendra pas l'artiste que la musique l'appelle à devenir, en sublimant, par un récit ou une sonate, les énergies psychiques et morales engagées dans la relation amoureuse.

Peut-on être un homme doté d'un corps, d'une situation sociale, bref une personne comme vous et moi, et vivre cette « leçon d'idéalisme » *comme si* elle était vraie, c'est-à-dire comme si elle était à la fois absolument conforme à la réalité et méritant pleinement d'être vécue ? Non, c'est impossible. Swann et Proust en ont l'intuition la plus juste :

Grand repos, mystérieuse rénovation pour Swann [...] de se sentir transformé en une créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presque une fantastique licorne, une créature chimérique ne percevant le monde que par l'ouïe. (p. 85).

Vous écoutez de la musique. Un flux d'impressions, de synesthésies, vous envahit. Vous assistez à une nouvelle création du monde – et votre plaisir est d'une extraordinaire intensité. Ces impressions deviennent des idées. Vous comprenez que la pointe passionnelle de votre vie, ce « tout » qui vous fait vivre, est très exactement « rien ». Vous êtes prêt à franchir l'étape supérieure de la révélation, de la désincarnation. Conduit par cet idéalisme, qu'êtes-vous devenu ? Proust l'écrit en toutes lettres : « une fantastique licorne », c'est-à-dire une chose purement imaginaire, qui ne s'est jamais rencontrée, sauf dans les rêves et les hallucinations. L'imaginaire de la musique conduit donc à la folie ; à ce que Deleuze nommerait peut-être un « devenir schizophrène » : vous êtes votre inconscient, votre délire, totalement et sans réserve : « aveugle, dépourvu de facultés logiques », vous vivez enfin.

Heureusement, la musique est une passion sage. On n'a jamais vu de mélomanes et de musiciens se changer, au sortir d'un concert, en de « fantastiques licornes ». Sauf ceux qui, assez rares, ayant donné à la musique toute sa chance, se croyaient devenus tels. Ils étaient devenus fous et, très vite, ont été enfermés.

## SWANN AMOUREUX : DE L'IMAGINAIRE A LA PHILOSOPHIE

### 1. Définir l'amour

Qu'est-ce que l'amour ? On ne peut le savoir qu'en mesurant ses effets. Le propre de l'amour est de suspendre l'œuvre de l'habitude. Cette étrange faculté a un pouvoir : elle anesthésie. Elle supprime la sensibilité. De fait, quand on a l'habitude de faire un trajet en voiture, l'attention se relâche ; on perçoit moins, et l'accident arrive. Or la sensibilité est l'aiguillon de la pensée : pour Proust, on ne commence à réfléchir qu'après avoir été secoué par une commotion, joyeuse ou désastreuse. L'intelligence, toujours en retard, accourt : elle veut comprendre. Que s'est-il passé ? Que m'est-il arrivé ? L'intelligence est donc toujours fébrile, inquiète, anxieuse : elle se sait vouée à intervenir quand la catastrophe a eu lieu, quand la joie est survenue ; il ne reste plus rien à faire qu'à tâcher de comprendre. L'habitude est donc à la fois la pire et la meilleure des choses : elle permet de vivre sans vivre, c'est-à-dire sans sentir, sans penser, sans éprouver ni joie, ni tristesse, ni inquiétude.

L'amour fait sortir le temps des gonds de l'habitude. L'amant découvre le plaisir et la souffrance de redevenir sensible :

Et la présence d'Odette ajoutait en effet pour Swann à cette maison ce dont n'était pourvue aucune de celles où il était reçu : une sorte d'appareil sensitif, de réseau nerveux qui se ramifiait dans toutes les pièces et apportait des excitations constantes à son cœur.  
(p. 67)

La sensibilité amoureuse fonctionne par association d'idées, par contiguïté : toute réalité à laquelle un fragment d'Odette est accroché devient pour Swann source de plaisir ou d'angoisse, selon que l'amour est heureux ou malheureux. Plongé dans un bain d'excitations permanentes, l'amoureux devient facilement poète : « les êtres nous sont d'habitude si indifférents que quand nous avons mis dans l'un d'eux de telles possibilités de souffrance et de joie pour nous, il nous semble appartenir à un autre univers, il s'entoure de poésie » (pp. 82-83). Quand on est séparé de l'être aimé, l'imagination prend le relais :

Swann s'imaginait déjà là-bas avec M. de Forestelle. Mais avant même d'y voir Odette, [...], quel bonheur il aurait à mettre le pied sur cette terre où, ne sachant pas l'endroit exact, à tel moment, de sa présence, il sentirait palpiter partout la possibilité de sa brusque apparition [...]. (p. 175).

L'amour est ainsi défini : il est le sentiment qui fait palpiter le réel. Tout le réel ? Non, seulement celui qui a trait à l'être aimé. Car l'amour a la passion du singulier. Swann en fait l'expérience

lors de la scène des « catleyas » ; il a l'impression que la « possession » d'Odette « allait sortir d'entre leurs larges pétales mauves » (p. 80). L'imagination reprend le pouvoir : « le plaisir qu'il éprouvait déjà [...] lui semblait [...] – comme il put paraître au premier homme qui le goûta parmi les fleurs du paradis terrestre – un plaisir qui n'avait pas existé jusque-là, qu'il cherchait à créer, un plaisir – ainsi que le nom qu'il lui donna en garda la trace – entièrement particulier et nouveau » (p. 80). Ce merveilleux hommage rendu au génie de l'amour ne constitue que le prélude au grand traumatisme à venir.

## 2. La vérité du singulier

Plaisir « entièrement particulier et nouveau ». L'autre est aimé en ce qu'il est lui, exclusivement lui. L'individuel est ce qui ne se divise pas, ne se reproduit pas. Swann se plaît à « admirer comme un spectacle ou à interroger comme un phénomène, le lever d'un de ses regards, la formation d'un de ses sourires, l'émission d'une intonation de sa voix » (p. 191). On reconnaît qu'on est amoureux quand, plus encore que le « regard », le « sourire » ou la « voix », plus encore que les qualités intrinsèques du corps aimé, c'est à leur origine mystérieuse, au secret de leur généalogie qu'on s'intéresse : « lever », « formation », « émission ». On s'étonne de ce que l'autre soit ce qu'il est ; on voudrait pénétrer le mystère de cette identité. Cette fascination, Proust la décrit comme un désir « désintéressé », « artistique » et « pervers » (p. 191). On ne cherche plus la satisfaction d'un besoin charnel. On ne désire que savoir pour savoir ; on se limite à la chose en tant que telle. Cette passion du singulier est intellectuellement féconde : « Mais dans cette étrange période de l'amour, l'individuel prend quelque chose de si profond que cette curiosité qu'il sentait s'éveiller en lui à l'égard des moindres occupations d'une femme, c'était celle qu'il avait eue autrefois pour l'Histoire » (pp. 143-144). L'objet change, mais la passion reste la même. Étymologiquement, la « curiosité » est un désir irrépressible de savoir : hésitant devant la fenêtre d'Odette, Swann comprend qu'en lui « le désir de connaître la vérité était le plus fort » (p. 144). Certes, une telle vérité n'est pas une spéculation pure ; elle a Odette pour seul objet. C'est pourquoi sitôt saisie, elle se transforme en affect : soulagement ou angoisse, quiétude ou torture de la jalousie.

L'homme qui cherche la vérité, en amour comme en toute chose, est intéressé à le faire : il y va de sa survie, de son honneur. Pour Proust, la vérité est donc une passion qui se met au service d'une autre. Elle procède d'une urgence, qui est aussi une impossibilité :

Il ne l'interrompait pas, il recueillait avec une pitié avide et douloureuse ces mots qu'elle lui disait et qu'il sentait (justement parce qu'elle la cachait derrière eux tout en lui parlant) garder vaguement, comme le voile sacré, l'empreinte, dessiner l'incertain modelé, de cette réalité infiniment précieuse et hélas ! introuvable : – ce qu'elle faisait tantôt à trois heures, quand il était venu – de laquelle il ne posséderait jamais que ces mensonges, illisibles et divins vestiges [...]. (p. 151).

Pauvre vérité ! Triste quête que celle qui se consacre à un objet de si peu d'intérêt ! Par le décalage qu'il instaure entre le fait (« ce qu'elle faisait tantôt à trois heures ») et le commentaire (« réalité infiniment précieuse »), le vocabulaire religieux introduit le premier paradoxe de l'amour, réitéré à satiété par le cruel bon sens de ceux qui n'aiment pas : « “Je trouve ridicule au fond qu'un homme de son intelligence souffre pour une personne de ce genre et qui n'est même pas intéressante, car on la dit idiote” », explique la princesse des Laumes (p. 255). Il faut faire la part des choses : mortifiée d'être négligée par son grand ami, Oriane, jalouse, accable sa rivale. C'est de bonne guerre. Mais il n'empêche qu'elle a raison. L'amant proustien est condamné à l'irréalité : ses souffrances n'ont pas de fondement objectif. Personne ne comprend. Swann est voué à la solitude de son imaginaire.

## 3. Les cinq paradoxes de l'amour

Comme les livres de la Loi, il y a cinq paradoxes dans l'amour. Énumérons-les :

- le paradoxe de l'irréalité et de la souffrance : en amour, on ne cesse pas de souffrir pour un objet qui n'existe pas, ou du moins, qui n'existe pas en dehors de nous. « Quand du regard il rencontrait sur la table la photographie d'Odette, ou quand elle venait le voir, il avait peine à identifier la figure de chair ou de bristol avec le trouble douloureux et constant qui habitait en lui. Il se disait presque avec étonnement : "C'est elle" [...] » (p. 198). Un « amour de Swann » et Odette ne sont qu'une seule et même chose et pourtant Swann ne peut pas reconnaître l'un en autre : comme si l'amour de Swann tout à la fois se résumait en Odette et ne pouvait jamais coïncider avec lui.

- le paradoxe de l'intériorité : si l'objet de l'amour n'existe qu'en nous, comment se peut-il faire que nous n'ayons pas prise sur lui, c'est-à-dire sur nous-mêmes ? Vérité paradoxale : nous sommes étrangers à nous-mêmes.

- le paradoxe de la bêtise et de la lucidité : rien n'est plus bête que l'amoureux. Swann déploie des trésors d'ingéniosité pour résister à l'évidence : il est cocu. Et pourtant, nul n'est plus clairvoyant que lui : il sait qu'il n'est pas aimé (p. 87, p. 153, p. 271). Comment lever le paradoxe ? Il faudrait affirmer que l'amoureux proustien ne s'aime pas lui-même ; l'étonnant n'est donc pas qu'on le trompe, mais qu'on l'aime. Un nouveau paradoxe surgit : l'amoureux recherche la confirmation du désamour qu'il nourrit à son encontre. D'où sa joie malsaine quand, enfin, la vérité s'impose à lui. Il jubile, mais tristement : « je l'ai toujours su, on ne peut pas m'aimer, personne ne m'aime ». L'être qui le trompe ne peut rien lui apprendre qu'il ne sache déjà. Personne ne peut le détester autant qu'il se déteste. L'amoureux proustien est enfermé dans le cercle, magique et vicieux, de sa névrose : il tient à son symptôme. Il est le spécialiste incontesté, imbattable, de sa propre souffrance.

- le paradoxe du savoir et du pouvoir : l'amoureux finit par comprendre qu'il est fou : « il comprit quelle folie avait passé sur lui quand il avait, le soir où il n'avait pas trouvé Odette chez les Verdurin, commencé de désirer la possession, toujours impossible, d'un autre être » (pp. 287-288). Mais comprendre n'est pas vouloir. On n'agit pas conformément à ce qu'on sait. Non seulement l'amoureux ne peut pas guérir de sa folie, mais il ne le veut pas. Le temps s'en chargera : l'amoureux ne peut même pas se prévaloir de sa guérison, de la fin de sa folie.

- le paradoxe de la souffrance et de la bonté. On croit souvent que ceux qui souffrent sont bons ; qu'ils ne méritent pas de souffrir ; qu'ils doivent donc d'être pris en pitié. Rien n'est plus faux, pour Proust : « En somme, il mentait autant qu'Odette parce que, plus malheureux qu'elle, il n'en était pas moins égoïste » (p. 281).

Écrit par Proust, le roman de l'amour et de la jalousie met en pièces les petites certitudes dont on sert pour se conduire dans la vie quotidienne. On croit que quand on veut, on peut ; on s' imagine se connaître assez bien ; la souffrance ne semble ni normale, ni méritée. Bref, on ne lit pas assez les grands romanciers.

#### 4. L'analyse et son imaginaire

Proust est un littéraire. Il aime les phrases, les mots. Il pense que la langue littéraire permet de réfléchir, de mieux comprendre de quoi est fait notre monde. Les quelques vérités que nous avons extraites sont engainées dans un flux verbal d'une extraordinaire richesse. Deux types de « figures » caractérisent l'écriture de Proust : l'analyse et la métaphore. Donnons un exemple de l'art de l'analyse proustienne :

À vrai dire d'ailleurs, Forcheville était en tout ceci plus trompé que lui puisque Odette lui écrivait pour lui faire croire que le visiteur [Swann] était son oncle. En somme, c'était lui, Swann, l'homme à qui elle attachait de l'importance et pour qui elle avait congédié

l'autre. Et pourtant, s'il n'y avait rien entre Odette et Forcheville, pourquoi ne pas lui avoir ouvert tout de suite, pourquoi avoir dit : « J'ai bien fait d'ouvrir, c'était mon oncle » si elle ne faisait rien de mal à ce moment-là, comment Forcheville pourrait-il même s'expliquer qu'elle eût pu ne pas ouvrir ? Swann restait là, désolé, confus et pourtant heureux [...]. (pp. 157-158)

L'analyse est souple : elle épouse les méandres du discours intérieur que Swann se tient à lui-même. En montrant les ruses que déploie le personnage pour se convaincre qu'il n'est pas trompé, le texte nous apprend qu'il l'est, et qu'il souffre de l'être. L'analyse introduit un hiatus entre le savoir de Swann et sa réaction. Le bon sens, toujours cruel, a fait surgir la vérité à l'aide de questions sans réponse : « pourquoi, pourquoi, comment ». Mais à la vérité, qu'il dégage, Swann ne donne pas son assentiment. Il est de mauvaise foi. Très souvent l'amoureux répugne à tirer les conséquences de son raisonnement : la vérité l'effraie parce qu'elle est à la portée de notre esprit, et qu'il lui suffit de se baisser pour la ramasser. À ce moment critique, Swann abandonne, lâche prise : il frotte ses lorgnons. Une impuissance « providentielle » prend possession de son esprit (p. 93, p. 135, p. 279). L'analyse proustienne, elle, se pique d'aller jusqu'au bout de ses propres possibilités. Elle cherche le risque, le paradoxe. Si elle met en scène l'erreur, c'est pour mieux montrer la vérité qui se cache en creux, derrière l'illusion du personnage. L'analyse se fonde ainsi sur un imaginaire de l'intellect : celui de la démystification triomphante. Ce faisant, elle donne l'exemple à son lecteur. À son tour d'éclairer les replis obscurs de la mauvaise foi dans un texte qui prétend (et presque toujours à juste titre) la pourfendre.

## 5. Imaginaire de la métaphore

Impossible de parler de l'amour sans l'aide de ces deux figures associées : l'hyperbole (exagérer le rendu de la réalité pour bien montrer à quel point cette réalité importe) et la métaphore (ne pas choisir le mot propre, mais un autre, plus évocateur, plus riche, qui ouvrira les portes à l'imagination). Dans « Un amour de Swann », hyperbole et métaphore sont plus particulièrement attachées à l'expression de la souffrance. Prenons l'exemple de la jalousie :

Sa jalousie, comme une pieuvre qui jette une première, puis une seconde, puis une troisième amarre, s'attacha solidement à ce moment de cinq heures du soir, puis à un autre, puis à un autre encore. (p. 159)

Telle, comme une divinité méchante, sa jalousie inspirait Swann et le poussait à sa perte. (p. 289)

Pieuvre ou divinité méchante ? La paranoïa est un symptôme de la jalousie : le sujet amoureux imagine une force occulte, attachée à sa perte. Le jeu des images permet au lecteur de faire siens les fantasmes qui hantent le jaloux. Un puriste n'y aurait rien compris et se serait gaussé : a-t-on jamais pieuvre lancer des amarres ? L'analogie de la jalousie et de la pieuvre montre à quel point notre intériorité est peuplée de monstres. À cause de ses tentacules, la pieuvre symbolise assez bien l'obstination méchante, la persévérance dans le mal qui, comme chacun sait, sont des traits typiquement humains. C'est pourquoi à l'image de la pieuvre se superpose celle du marin habile qui, telle la pieuvre ses bras, lance avec dextérité et précision ses câbles pour amarrer le bateau.

D'autres métaphores demanderaient à être étudiées : celle de la maladie, par exemple, qui culmine dans cette phrase superbe (et brève) : « comme on dit en chirurgie, son amour n'était plus opérable » (p. 198). Le détour par la clinique a valeur d'hyperbole. La jalousie est une tumeur maligne ; elle finit par prendre possession de toute la personne.

Mais tout cet imaginaire assez sado-masochiste, convenons-en, est peut-être dépassé par la suspension de toute image. Parfois, le mot propre, le terme le plus simple, la notation blanche et neutre valent, par contraste, plus que tout un arsenal de métaphores baroques :

Et en effet si, à cette époque, il lui arriva souvent sans se l'avouer de désirer la mort, c'était moins pour échapper à l'acuité de ses souffrances qu'à la monotonie de son effort. (p. 212)

## 6. Philosophie de Swann

On l'a vu : l'ensemble du roman est scandé par deux grands moments « freudiens ». Premier temps : Maman (c'est-à-dire Odette) l'abandonne : « il tremblait d'être privé d'un plaisir qu'il mesurait pour la première fois, ayant eu jusque-là cette certitude de le trouver quand il le voulait » (p. 68). Comme le dit si bien l'expression, il lui faut aller voir *ailleurs* si elle y est. Swann devrait donc apprendre à « symboliser », comme on dit en psychanalyse ; il devrait déplacer sa souffrance dans un système de signes qui lui permettrait de jouer avec elle. Il n'en est pas ainsi. L'un souffre, c'est le héros, et l'autre symbolise, c'est l'écrivain. Second temps : père et mère donnent au héros (Swann, l'enfant) une multitude de petits frères. Le jaloux, comme l'aîné, n'en revient pas de ne plus être *unique*. Tout cela peut se transposer en un imaginaire, mais ne fait pas une philosophie. Or Swann est philosophe, à sa manière. Que veut-on dire par là ?

Dire que Swann est philosophe, c'est introduire dans *La Recherche* un autre « système » que celui du « héros narrateur », du « je » proustien. Pour celui-ci, les choses sont assez simples : penser revient toujours à expliquer pourquoi la création d'un beau livre mérite qu'on y consacre sa vie : l'œuvre d'art est la finalité (et la seule) de l'existence. *La Recherche* est, de ce point de vue, un gigantesque plaidoyer *pro domo*. Mais que se passe-t-il quand ce n'est pas écrire un livre mais aimer une femme vulgaire et assez laide qui fait tout le sel de l'existence ? Dans l'édifice immense de *La Recherche*, Swann est celui que le roman prépose à la fonction de poser (et donc de penser) ce problème-là. Il s'agit donc de juger de la valeur de l'amour quand cette expérience n'est pas vécue par un artiste en devenir. On ne peut nullement justifier l'amour si on recherche le bonheur et la sagesse : l'amour rend fou et malheureux, selon Proust. Le philosophe, explique Gilles Deleuze, n'est que l'ami de la sagesse ; l'ami et non le prêtre. Or un ami est toujours quelqu'un qui, pour votre bien, vous dit du mal ; il faut être l'ami de la sagesse pour oser lui dire quelques paroles désagréables qui la pousseront à avancer plus loin dans la compréhension d'elle-même – et de ses propres limites. C'est exactement le rôle que joue Swann : il est l'ami de cette sagesse de l'artiste dont le « je proustien » nous rebat les oreilles.

Venons-en au fait. Swann amoureux, Swann philosophe, fait deux découvertes capitales. La première porte sur le réel, la seconde sur le temps.

## 7. Le réel

Il ne faut pas sous-estimer Swann. Explicitement, Proust le compare à Orphée : « Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice » (p. 74). Réglons tout de suite le sort d'une fausse bonne idée : être Orphée ne pas revient à dire que l'enfer, c'est les autres ; car Orphée n'est pas un névrosé, que la présence de cet autre superlativement « autre » qu'est la femme inquiète ou terrorise. En revanche, il faut être Orphée pour chercher une réalité dont on pressent qu'on l'a déjà perdue :

Il se rappela les becs de gaz qu'on éteignait boulevard des Italiens quand il l'avait rencontré contre tout espoir dans cette nuit qui lui avait semblé presque surnaturelle et qui en effet [...] appartenait bien à un monde mystérieux où l'on ne peut jamais revenir quand les portes s'en sont refermées. (pp. 260-261)

Certes, Swann retrouve Odette ; mais il ne retrouve et n'étreint que le fantôme de son amour. La femme qu'il embrasse ce soir-là l'a déjà trompé (pp. 297-299). De son amour, il ne reste rien parce que rien n'a jamais existé : dès le début, par ses mensonges et sa fausseté, Odette a tout détruit, « comme les bêtes immondes dans la Désolation de Ninive, ébranlant pierre à pierre tout son passé » (p. 299). Nouvelle image, nouvelle bouffée d'imaginaire. Mais l'essentiel n'est pas là. Avant même de posséder, Swann a été dépossédé ; il le pressent, il le sait ; mais il ne se plaint pas, il ne regrette rien. Bien au contraire. Saisi à ses meilleurs moments, Swann est une puissance d'affirmation et de confiance en la vie : « tout en souffrant au point de croire qu'il ne pourrait pas supporter longtemps une pareille douleur, il se disait : "la vie est vraiment étonnante et réserve de belles surprises" » (p. 291). Etre philosophe, ce n'est pas endurer la souffrance en disant qu'elle ne mordra pas sur soi. C'est au contraire assumer cette souffrance, ne rien faire pour l'empêcher ou l'amoindrir. C'est alors qu'on peut exalter le réel à l'état pur : « "sur une dénonciation invraisemblable, je l'interroge et le peu qu'elle m'avoue révèle bien plus que ce qu'on eût pu soupçonner" » (p. 292). En Odette, Swann fait l'apprentissage de la puissance du réel.

Le réel a deux caractéristiques : d'une part il excède toutes les prévisions de la pensée ; et d'autre part, il est absurde. Swann sait que son amour est absurde. Dès le début, Proust avertit son lecteur : le besoin dont il s'agit est « anxieux », « absurde », « insensé et douloureux » (p. 75). C'est pourtant à cette absurdité même de la douleur, éprouvée comme l'éclatante manifestation d'un excès de vie, que Swann donne son assentiment. Contrairement au héros de *La Recherche*, il devient un authentique philosophe tragique : il ne cherche pas à racheter la vie par un livre. Il se contente de vivre sa vie. Il se plaint lorsque la douleur, trop forte, l'excède ; mais jamais cette plainte ne met la douleur en accusation.

## 8. L'instant

La deuxième découverte porte sur le temps. Swann comprend que le temps se vit sur deux modes : celui de l'instant, celui du retour. L'instant est le moment déchirant où l'écoulement, c'est-à-dire la présence de la mort dans la vie, se fait jour :

Peut-être aussi Swann attachait-il sur ce visage d'Odette non encore possédée, ni même embrassée par lui, qu'il voyait pour la dernière fois, ce regard avec lequel, un jour de départ, on voudrait emporter un paysage qu'on va quitter pour toujours. (p. 79)

Embrasser Odette, c'est condamner à la mort cette réalité vivante et qui fuit : la réalité d'une Odette non encore possédée. L'instant est le moment où la conscience se déchire entre l'appréhension d'un à venir qui périmé le passé, et celle d'un passé qui persiste et qui de toutes ses forces repousse le futur qui le nie. L'instant maintient intacte la double force à l'œuvre dans le temps. L'esprit éperdu, ne sachant plus où il est, jouit de cette dépossession de lui-même. Il est dans le temps, dans le conflit qui rythme et sous-tend l'immense flux du temps, mais il est aussi hors du temps, dans la contemplation du temps. Ce temps est à la fois mouvement qui emporte et immobilité qui permet de saisir cet emportement même. Or cette puissance dans l'appréhension du temps est propre à l'amoureux ; dès qu'il cesse de désirer, Swann cesse aussi de voir le temps :

Mais le plus souvent le temps si particulier de sa vie d'où il sortait, quand il faisait effort sinon pour y rester, du moins pour en avoir une vision claire pendant qu'il le pouvait encore, il s'apercevait qu'il ne le pouvait déjà plus ; il aurait voulu apercevoir comme un paysage qui allait disparaître cet amour qui venait de le quitter ; mais il est si difficile d'être double [...]. (p. 308)

« Il est difficile d'être double » : Swann est philosophe quand il refuse d'être double. Le philosophe veut être simple ; être simple, c'est être intensément vivant ; c'est épouser non une vie double (déchirée entre le bien et le mal, entre licite et l'illicite, le bon ou le mauvais), mais

une vie restituée à la simplicité de l'unique, au foisonnement de toutes les possibilités qui concourent à faire de l'instant une plénitude incomparable.

## 9. Le retour

Une loi étrange se formule, qui pourrait bien approcher au plus près la réalité du temps : « toutes les choses de la vie qui ont existé une fois tendent à se recréer » (p. 288). Se recréer n'est pas se répéter : car la répétition équivaut souvent à un affaiblissement. Seuls les enfants, peut-être, appréhendent une répétition qui soit une authentique recréation : la comptine est chantée dix fois, cent fois, avec le même plaisir ; l'histoire fait autant peur à la première lecture qu'à la trentième ; le jeu se répète indéfiniment, jusqu'à l'épuisement des parents. Or l'amour replace cette loi du vivant au cœur même de la sensibilité : tout se répète indéfiniment ; la trahison de la mère dans celle de la femme ; la compétition des frères dans la lutte contre les rivaux. Les plaisirs de l'amour reviennent, mais sous la forme de souffrances. Là encore, Swann fait preuve du plus grand courage philosophique : « il admirait la terrible puissance créatrice de sa mémoire » (p. 294). Swann ne geint pas : il admire la force dont il sait qu'elle va le désirer. Il faudrait imaginer un mouton qui glorifierait le bond du fauve qui va le dévorer. Mais c'est impossible : le mouton ne peut pas s'élever jusqu'à la pure joie de la contemplation. Swann n'est donc pas un mouton.

Dans les toutes dernières pages du roman, Proust complète cette philosophie du temps qui n'a rien à voir avec l'idée d'une vocation à accomplir. Swann note un décalage : « les différents hasards qui nous mettent en présence de certaines personnes ne coïncident pas avec le temps où nous les aimons » (p. 313) ; « il n'est pas rare que dans une même circonstance les jalons d'un bonheur qui n'existe pas encore soient posés à côté de l'aggravation d'un chagrin dont nous souffrons » (p. 313). C'est le plus bel hommage qu'un romancier puisse rendre à la puissance créatrice du temps. La fécondité du temps ne peut être perçue qu'après coup, dans la contemplation distanciée. Le temps ne cesse en effet de lancer des coups ; ce sont « les différents hasards » à laquelle la vie humaine est soumise. Le temps joue. Mais tous les dés lancés produisent inmanquablement la combinaison qui associe bonheur et malheur, souffrance et joie. Le temps ne cesse donc de produire et d'affirmer l'unique, ce qui sans cesse revient. Cet art du coup infaillible, qui ne rate jamais, porte un nom. Et Proust ne manque pas de le faire apparaître :

Mais ce qui lui semblait avoir été [inévitabile] c'était ce qui avait eu lieu, et il n'était pas loin de voir quelque chose de providentiel dans ce fait qu'il se fût décidé à aller à la soirée de M<sup>me</sup> de Saint-Euverte, parce que son esprit désireux d'admirer la richesse d'invention de la vie et incapable de se poser longuement une question difficile, comme de savoir ce qui eût été le plus à souhaiter, considérait dans les souffrances qu'il avait éprouvées ce soirs-là et les plaisirs encore insoupçonnés qui germaient déjà – et entre lesquels une balance était trop difficile à établir – une sorte d'enchaînement nécessaire. (pp. 313-314)

« Nécessité » : tel est le mot. Est inévitable ce qui a eu lieu ; seul le réel porte la marque du génie du temps ; celui-ci engendre la nécessité en se livrant au hasard. Proust considère que le poète sait enchaîner deux réalités différentes dans « les anneaux nécessaires d'un beau style » (*Le Temps retrouvé*, collection Pléiade, édition de J.-Y. Tadié, IV, p.468). Le temps est donc poète. Quand Swann considère « la richesse d'invention de la vie », c'est en réalité l'œuvre de Proust que le texte nous donne à admirer, en tant que cette œuvre imite à s'y méprendre la fécondité de la vie. Et tout le reste, ces « questions difficiles » que Swann laisse sans réponse, cette « balance » impossible à « établir », tout cela n'est que vaine philosophie.

## 10. Conclusion



Cette étude s'ouvrait en citant les derniers mots de « Un amour de Swann ». Il faut y revenir. Swann, avions-nous dit, ne comprend rien à ce qui lui est arrivé. Ce héros semblait nul. Mais une autre lecture est possible. Qui sait si, en se délestant d'une connaissance qui ne lui servirait à rien, Swann ne fait pas preuve d'une sorte de génie de l'inconscience ? Ne faut-il pas ne rien savoir pour agir ? Quand on sait, on calcule ; on pèse le pour et le contre ; et comme la raison est habile, elle découvre autant de bonnes raisons pour justifier l'un ou l'autre terme de l'alternative. Swann ne pense pas à méditer son amour. Il a déjà fui, tout prêt à revivre avec une autre femme, la séduisante petite M<sup>me</sup> de Cambremer, ce qu'il a déjà vécu avec Odette. Ultime paradoxe : ce Swann, si prompt et si habile à se torturer l'esprit, se révèle aussi être le héros de la joie inconsciente, de l'abandon au pur jaillissement de la vie.

## CONCLUSION

La lecture de « Un amour de Swann » a suscité deux grandes interprétations : Swann serait un artiste raté ; son aventure avec Odette permettrait surtout au narrateur d'exposer une conception vraie de l'amour. Cette « thèse » a pour elle de bons arguments : Proust déplore que Swann fasse un frivole usage de ses dons ; son étude sur Vermeer ne voit pas le jour et Swann est une cause perdue pour l'art. En revanche, sa vie amoureuse confirmerait la justesse d'une vision *tragique* de l'amour, conforme à celle de Racine, qui a nourri Proust. Tragique, l'amour interdit la réciprocité ; l'être aimé fuit dès qu'il sent qu'on l'aime, et l'amour est une vaine dépense d'énergie. Cet écart entre Swann, voué au temps perdu, et le héros-narrateur de *La Recherche* qui accomplit son « invisible vocation », serait particulièrement marqué par le passage de la première à la troisième personne.

L'étude de l'imagination dans « Un amour de Swann » nous a permis d'ouvrir une autre voie. À l'exemple du héros-narrateur, qui, lors de l'épisode de la madeleine, est « attentif à ce qui se pass[e] d'extraordinaire » en lui, nous avons tâché de nous mettre à l'écoute d'un texte qui se révélait plus singulier que ce que nous imaginions. Ce petit récit fait entendre une voix « inouïe » dans l'architecture de *La Recherche* : contrairement à Proust, Swann affirme que la vie n'a pas besoin d'être rachetée par l'art ; elle se suffit à elle-même. Cette affirmation n'est nullement théorisée ; Swann ne cherche pas à se justifier, ni par un livre, ni par une doctrine. L'amant d'Odette joue avec des images, et l'image est le piège qui l'amène jusqu'au terme de son initiation, jusqu'à ce consentement inconditionnel et gratuit à la vie. Le texte le dit explicitement : Swann admire ce qui arrive et il s'y abandonne. La vie vaut la peine d'être vécue non pas malgré son absurdité mais au contraire parce qu'elle est absurde ; cette absurdité n'est ni un accident (une malchance) ni une punition : elle relève de la pure nécessité. Cela se passe de tout commentaire : c'est perdre son temps que chercher les causes ou la raison d'être de ce qui est. Silencieusement, Swann affirme une vérité joyeuse. La vie fait coïncider dans une seule et même épreuve l'intensité et le néant : ce que la poésie moderne a rêvé pour elle-même, Swann l'a vécu dans sa chair.

« Un amour de Swann » est un texte curieux : dans sa longue litanie des premières fois [voir le résumé en annexe], Proust a omis la scène capitale des premiers regards, que les lecteurs attendraient : nul coup de foudre dans ce roman d'amour. C'est que l'amour n'est pas lié pour Proust à l'immédiat, au saut dans l'inconnu. L'amour est, *in fine*, la puissance vertigineuse du retour, celle qui fait revenir indéfiniment les vieilles souffrances de l'enfant et l'enthousiasme archaïque du poète, le seul qui comprenne et affirme pleinement l'unité et la beauté de la vie. L'amour est cette voix irréductible dont la troisième personne isole et exalte la singularité dans un épisode de *La Recherche*.

## ANNEXES

### 1- Résumé

#### 1. Prologue : un diptyque (pp. 5-17)

- Portrait d'un groupe : « Le petit clan des Verdurin » (pp. 5-10).
- Portrait d'un individu : Swann, jouisseur raffiné (pp. 10-17).

#### 2. Le cycle des « premières fois » (pp. 18-80)

- Première rencontre de Swann et d'Odette : pp. 17-18. Elle ne plaît pas Swann.
- Première visite d'Odette chez Swann, suivie de nombreuses autres : pp. 18-23.
- Première déclaration d'Odette : « Moi, je n'ai jamais rien à faire ! Je suis toujours libre, je le serai toujours pour vous » (p. 22).
- Première visite de Swann, amené par Odette, chez les Verdurin : pp. 23-50. Elle est suivie de nombreuses soirées (pp. 50-56). Au cours de cette soirée, récit de la première audition par Swann de l'andante de « la sonate en fa dièse » pour piano et violon de Vinteuil.
- Premiers rituels amoureux : pp. 53-54. Swann retrouve Odette chez les Verdurin et la ramène chez elle. Un soir, elle lui offre « un chrysanthème » (p. 56).
- Première visite de Swann chez Odette : « le thé » (pp. 56-60). Swann oublie son étui à cigarette ; Odette lui écrit : « “Que n'y avez-vous laissé aussi votre cœur, je ne vous aurais pas laissé le reprendre.” » (p. 60).
- Première notation de la ressemblance d'Odette et de Zéphora, peinte par Botticelli (pp. 60-66).
- Premiers symptômes de lassitude (pp. 66-68). Un soir, « jour de la fête de Paris-Murcie », il feint la colère ; Odette lui écrit : « “Mon ami, ma main tremble si fort que je peux à peine écrire” » (p. 67).
- Première crise d'angoisse : pp. 68-76. Swann ne trouve pas Odette chez les Verdurin et la cherche avec anxiété. Référence capitale au mythe d'Orphée (p. 74)
- Première « coucherie » : « faire catleya » signifie « faire l'amour ». (pp. 76-80).

#### 3. Du bonheur à l'inquiétude (pp. 80-168)

##### a. L'angoisse neutralisée (pp. 80-101)

- Soirées intimes avec Odette : pp. 80-88. Odette s'affiche : « elle l'embrassait aux yeux du cocher, disant : “Qu'est-ce que cela peut me faire, que me font les autres ?” » (p. 81)
- En dehors de ces moments, Swann ignore tout de la vie d'Odette (88-91).
- Portrait d'Odette : pp. 91-101. Swann goûte « le plaisir de n'avoir qu'une âme à eux deux » (p. 101).

##### b. Une double éviction (pp. 101-168)

Swann est exclu du petit clan et du cœur d'Odette.

- Swann aime les Verdurin (pp.102-105), qui lui préfèrent Forcheville (pp. 106-108). Soirée chez les Verdurin (pp. 108-131) : apparition de Brichot, l'universitaire. Forcheville, rival de Swann, fait la conquête des Verdurin.
- Odette « femme entretenue » : soupçons dissipés (pp. 131-135).

- Soirées de Swann : dans le monde (pp. 135-137) ; avec Odette et les Verdurin, dans les restaurants du Bois (pp. 137-138).
- Première atteinte de la « jalousie » (pp. 139-146 ; le mot « jalousie » apparaît p. 140). Odette congédie Swann. Pris de soupçon, il revient sur ses pas, s'étonne de voir une fenêtre allumée. Il croit surprendre Odette. Ce n'était que la fenêtre d'une maison voisine.
- Tourments de la jalousie : pp. 146-159. La jalousie se nourrit :
  - i) de souvenirs : pp. 147-148.
  - ii) des mensonges d'Odette (pp. 149-158) : Swann se rend chez Odette à l'improviste. Elle ne répond pas. Quand Swann revient, Odette embarrassée semble lui cacher quelque chose. Elle lui confie son courrier. Une lettre est adressée à Forcheville (pp. 156-157) ; Swann comprend que Forcheville était chez Odette et qu'il les a dérangés.
- dernière soirée de Swann chez les Verdurin (pp. 159-168) : la disgrâce est confirmée. Monologue de Swann : fureur factice contre les Verdurin (pp. 162-167) ; ce discours de est symétrique de l'éloge des Verdurin, quelques pages plus haut (pp.102-105).

#### 4. De l'inquiétude à la folie (pp. 168-219)

- Swann essaie de persuader Odette de ne pas aller au spectacle (pp. 168-170), de ne pas mentir (p. 171).
- Contretemps de l'amour : c'est au moment où Odette « épaissit », a perdu de son charme, que Swann est le plus épris d'elle (172).
- Odette et les Verdurin en excursion autour de Paris (p. 172-177) : Saint-Germain, Chatou, Meulan, Pierrefonds, Dreux, Compiègne, autant de lieux interdits à Swann quand Odette et les Verdurin y sont.
- Odette oublie Swann (p. 177) et lui ment (pp. 179-180) ; Swann ne pense qu'à elle (p. 178).
- « Oscillations » de Swann (pp. 180-192) : Odette tour douce et angélique, malfaisante et satanique.
- Swann aliéné (pp. 192-198) : « son amour n'était plus opérable » (p. 198).
- Swann essaie d'oublier Odette (198-202) : sa famille bourgeoise (pp. 199-201), ses relations mondaines.
- Swann réduit à imaginer des bribes de la vie d'Odette (pp. 202-215).
- Nouvelles façons d'Odette (216-219) : « son assurance » (p. 216), son indifférence (p. 219).

#### 5. La soirée Saint-Euverte : rémission ou aggravation du mal ? (pp. 220-271)

- a. la vie mondaine comme « une suite de tableaux »
  - i) les domestiques (pp. 222-226)
  - ii) les invités masculins (pp. 226-229) ; leur monocle.
  - iii) quelques femmes : M<sup>mes</sup> de Cambremer, de Franquetot (pp. 230-231), M<sup>me</sup> de Gallardon et son snobisme (pp. 231-234) ; la princesse des Laumes (pp. 234-236). Mélomanie de M<sup>me</sup> de Cambremer et de la princesse des Laumes (pp. 236-238).
- b. Papotages mondains (pp. 240-257)
- c. La musique de Vinteuil (pp. 258-271)
  - i) retour du passé, réapparition du temps heureux de l'amour, lié par association d'esprit à la sonate (pp. 258-261).

- ii) les motifs musicaux sont des idées (pp. 261- 268).
- iii) La petite phrase est une nouvelle genèse (pp. 268-271)

## 6. Fin d'un amour

### a. Impuissance de Swann

- i) Swann et le sentiment de l'irréversible (p. 271) : le bonheur vécu ne reviendra pas.
- ii) Swann ne peut se résoudre à séparation qu'il sait bénéfique (pp. 271-273).
- iii) il souhaite la mort d'Odette (273-274) ; elle lui annonce son intention de faire un long voyage en Égypte avec Forcheville (274-275)

### b. Savoir et souffrance

- i) l'épisode de la lettre anonyme (pp. 275-281) Swann cherche qui peut l'avoir écrite mais il ne croit pas à ce qu'elle raconte.
- ii) Swann interroge Odette (pp. 282-291). Révélations déchirantes (Voir une variante de cette scène pp. 295-297 : Odette a-t-elle fréquenté des bordels ?)
- iii) conséquence des aveux d'Odette : la jalousie détruit les souvenirs heureux du passé (pp. 291-299).
- iv) Swann enquête dans une maison de rendez-vous. Sans succès.

### c. la déliaison

- i) long voyage d'Odette et des Verdurin en Égypte (pp. 302-303)
- ii) à leur retour, Swann rencontre par hasard M<sup>me</sup> Cottard qui lui révèle tout le bien qu'Odette dit de lui en son absence (pp. 303-307). Elle hâte la guérison de Swann en apaisant ses doutes, ses souffrances.
- iii) progrès de l'indifférence en Swann : il ne revoit sa jalousie que lors d'un rêve (pp. 309-312).
- iv) épilogue : Swann amoureux de la jeune M<sup>me</sup> de Cambremer.

## BIBLIOGRAPHIE

### Éditions

PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », nouvelle édition de J.-Y. Tadié en quatre volumes, 1987-1989.

« Un amour de Swann » se trouve dans le premier volume, pp. 185-375. Notes érudites et notice de Brian G. Rogers. Consultation indispensable.

PROUST, « Un amour de Swann », Paris, Larousse, « Petits classiques », notes et commentaires d'Annick Bouillaguet, 2002.

Les notes et les commentaires, dus à une éminente spécialiste de Proust, sont toujours excellents.

PROUST, « Un amour de Swann », Paris, GF, Présentation de Mireille Naturel, 2002.

Un important dossier génétique.

### Synthèses

#### 1. sur Proust

ANNE HENRY, *Proust, une vie, une œuvre, une époque*, Paris, Balland, 1986.

Proust resitué dans l'histoire des idées de son temps.

JEAN-YVES TADIE, *Proust, le dossier*, Paris, Belfond, 1983, repris en Pocket, collection « Agora ».

Présentation générale de *La Recherche*, analyse des œuvres principales de Proust et étude de la réception critique de Proust.

#### 2. Sur « Un amour de Swann »

THIERRY LAGET, *Un amour de Swann*, Paris, Gallimard, 1991, « Foliothèque ».

### Grands commentaires

GILLES DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1965-1973, constamment réédité depuis.

Un chef-d'œuvre d'intelligence critique ; lumineux et agréable à lire.

ANTOINE COMPAGNON, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

*La Recherche* magistralement éclairée par la situation de Proust, immergé dans la culture de son temps et irréductible aux lieux communs de son époque.

### Études

#### 1. sur la question de la jalousie

PHILIPPE CHARDIN, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne : Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Genève, Droz, 1990.

Une excellente étude sur Proust, dans cet ouvrage de littérature comparée, pp. 135-171.

#### 2. sur la crise du sujet chez Proust

ANNE HENRY, *La tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, collection « Perspectives critiques », 2002.

*La Recherche* présente et surmonte une vision catastrophée du sujet, de son impuissance.

#### 3. sur les représentations de la société

LIVIO BELLOÏ, *La Scène proustienne, Proust Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, collection « Le texte à l'œuvre », 1993.

Étude stimulante des interactions sociales dans *La Recherche*. Une excellente approche de la mondanité proustienne.

JACQUES DUBOIS, *Pour Albertine, Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, collection « Liber », 1997.

*La Recherche* relue à partir de la question de l'énigme de la femme.

#### 4. poétique des idées

ANNE SIMON, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, PUF, collection « Écriture », 2000.

Une lecture phénoménologique : comment les mots de Proust approfondissent notre sens du réel.

VINCENT DESCOMBES, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.

Vigoureuse critique du « proustisme », les théories de Proust, au nom de la philosophie concrète impliquée dans *La Recherche*.

STEPHANE CHAUDIER, *Proust et le langage religieux, la cathédrale profane*, Paris, Champion, collection « Recherches proustiennes », 2005.

Ce qu'apporte la métaphore religieuse à un écrivain non croyant.

## ANTHOLOGIE

### Texte 1 : une esthétique de l'individuel

Vinteuil était mort depuis nombre d'années ; mais au milieu de ces instruments qu'il avait aimés, il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie. De sa vie d'homme seulement ? Si l'art n'était vraiment qu'un prolongement de la vie, valait-il de lui rien sacrifier, n'était-il pas aussi irréel qu'elle-même ? À mieux écouter ce septuor, je ne le pouvais pas penser. Sans doute le rougeoyant septuor différait-il singulièrement de la blanche sonate ; la timide interrogation à laquelle répondait la petite phrase, de la supplication haletante pour trouver l'accomplissement de l'étrange promesse, qui avait retenti, si aigre, si surnaturelle, si brève, faisant vibrer la rougeur encore inerte du ciel matinal au-dessus de la terre. Et pourtant ces phrases si différentes étaient faites des mêmes éléments, car de même qu'il y avait un certain univers, perceptibles pour nous en ces parcelles dispersées çà et là, dans telles demeures, dans tels musées, et qui était l'univers d'Elstir<sup>3</sup>, celui qu'il voyait, celui où il vivait, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné, fragmenté par les lacunes que laissaient entre elles les auditions de son œuvre ; ces deux interrogations pourtant si dissemblables qui commandaient le mouvement si différent de la sonate et du septuor, l'un brisant en courts appels une ligne continue et pure, l'autre ressoudant en une armature indivisible des fragments épars, l'une si calme et si timide, presque détachée et comme philosophique, l'autre si pressante, anxieuse, implorante, c'était pourtant une même prière, jaillie devant différents levers de soleil intérieurs, et seulement réfractée à travers les milieux différents de pensées autres, de recherches d'art en progrès au cours d'années où il avait voulu créer quelque chose de nouveau. Prière, espérance qui était au fond la même, reconnaissable sous ses déguisements dans les diverses œuvres de Vinteuil, et d'autre part qu'on ne trouvait que dans les œuvres de Vinteuil. Ces phrases-là, les musicographes pouvaient bien trouver leur apparentements, leur généalogie, dans les œuvres d'autres grands musiciens, mais seulement pour des raisons accessoires, des ressemblances extérieures, des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l'impression directe. Celle que donnaient ces Vinteuil était différente de tout autre, comme si, en dépit des conclusions qui semblaient se dégager de la science, l'individuel existait. Et c'était justement quand il cherchait puissamment à être nouveau, qu'on reconnaissait, sous les différences apparentes, les similitudes profondes et les ressemblances voulues qu'il y avait au sein d'une œuvre, quand Vinteuil reprenait à diverses reprises une même phrase, la diversifiait, s'amusait à changer son rythme, à la faire reparaître sous sa forme première, ces ressemblances-là, voulues, œuvre de l'intelligence, forcément superficielles, n'arrivaient jamais à être aussi frappantes que ces ressemblances dissimulées, involontaires, qui éclataient sous des couleurs différentes, entre les deux chefs-d'œuvre distincts ; car alors Vinteuil, cherchant à être puissamment à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond. Un accent, cet accent de Vinteuil, séparé de l'accent des autres musiciens, par une différence bien plus grande que celle que nous percevons entre la voix de deux personnes, même entre le beuglement et le cri de deux espèces animales ; une véritable différence, celle qu'il y a avait entre la pensée de tel musicien et les éternelles investigations de Vinteuil, la question qu'il se posait sous tant de formes, son habituelle spéculation, mais aussi débarrassée des formes analytiques du raisonnement que si elle s'était exercée dans le monde des anges, de sorte que nous pouvons en mesurer la profondeur, mais pas plus la traduire en langage humain que ne le peuvent les esprits désincarnés quand, évoqués par un médium, celui-ci les interroge

---

<sup>3</sup> Il s'agit d'un peintre imaginaire, personnage de *La Recherche*.

sur les secrets de la mort ; un accent, car tout de même [...], c'est bien à un accent unique auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grands chanteurs que sont les musiciens originaux, et qui est une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme. Que Vinteuil essayât de faire plus solennel, plus grand, ou de faire du vif ou du gai, de faire ce qu'il apercevait se reflétant en beau dans l'esprit du public, Vinteuil, malgré lui, submergeait tout cela sous une lame de fond qui rend son chant éternel et aussitôt reconnu. Ce chant, différent de celui des autres, semblable à tous les siens, où Vinteuil l'avait-il appris, entendu ? Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste. Tout au plus, de cette patrie, Vinteuil dans ses dernières œuvres semblait s'être rapproché. [...] Quand la vision de l'univers se modifie, s'épure, devient plus adéquate au souvenir de la patrie intérieure, il est bien naturel que cela se produise par une altération générale des sonorités chez le musicien comme de la couleur chez le peintre. Au reste, le public ne s'y trompa pas puisque l'on déclara plus tard les dernières œuvres de Vinteuil les plus profondes.

Proust, *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*,  
Paris, Gallimard, nouvelle édition pléiade en quatre volumes de J.-Y. Tadié,  
tome III, pp. 758-761.

### **Texte 3 : « La réhabilitation de “l'erreur des sens” »**

L'illusion n'est pas une erreur à dépasser mais un moment privilégié de notre lien à l'être brut : pour être retouchée par le jugement ou le langage, elle n'en a pas moins eu lieu, et le simulacre qu'elle met un instant au monde est une dimension vraie du monde. Car l'imaginaire et la sensibilité, tous deux à l'œuvre dans l'« erreur des sens » ne sont pas moins « justes » que la raison rectificatrice de l'illusion pour ce qui concerne l'approche de l'être. C'est ce qu'analyse Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible* à la suite de Husserl :

Lorsqu'une illusion se dissipe, lorsqu'une apparence éclate soudain, c'est toujours au profit d'une nouvelle apparence qui reprend à son compte la fonction ontologique de la première. [...] La désillusion n'est la perte d'une évidence que parce qu'elle est l'acquisition d'une *autre évidence* [...] [qui] se donne comme réelle hors de toute contestation, et non pas comme très possible ou probable [...].

Une apparence n'est perçue comme probable que par un jugement *a posteriori* qui relève d'une illusion ontologique puisque ce qui prime au niveau ontologique, c'est l'instant où l'illusion a qualifié le réel. Elle peut se révéler autre dans un second présent sensoriel qui renvoie la sensation au domaine du leurre : on ne pourra en tout état de cause lui refuser d'avoir été, un moment, une perspective actuelle sur un sur un monde toujours « là ». Comme le précise de son côté Eugène Fink :

L'illusion quand elle est reconnue ne laisse pas un trou dans le monde. La place où un leurre nous devient visible est aussitôt occupée autrement.

À *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, où Elstir s'attache à peindre des mirages et à exprimer la sauvagerie de notre rencontre de l'être, est le tome par excellence de la découverte des joies de l'illusion sensorielle. Les enseignements du peintre se révèlent décisifs, bien qu'ils ne fassent souvent que prolonger certaines expériences que le jeune garçon avait lui-même initiées. [...] Pour la première fois dans le roman apparaît explicitement ce que Proust avait théorisé dans les brouillons du *Contre Sainte-Beuve* : le refus de l'intelligence et de ses classifications arbitraires comme seul discours valide sur l'être, ainsi que le désir de laisser advenir l'apparaître dans une primitivité qui ne se résorbe dans le culte naïf de l'immédiat, puisque c'est le détour par l'atelier du peintre qui autorise le retour à l'originaire. [...]

Il s'agit pour le peintre de faire « l'effort » (ce mot revient constamment) « de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon les illusions optiques dont notre vision première est faite » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, 194). Ainsi, il s'intéresse tant aux « jeux des ombres » « qu'il s'était complu autrefois à peindre de véritables mirages » et à représenter les « éclipses de la perspective ». L'entreprise est donc celle d'un ascèse du jugement : il faut « se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, 196). La démarche, pour cartésienne qu'elle paraisse, est en réalité phénoménologique. Contrairement aux expériences de sensations pures effectuées par le héros, le but du peintre n'est plus de réduire les attributs éphémères pour synthétiser l'essence de la chose dans un procès cognitif second, mais de maintenir en suspens ce qu'Alain de Lattre appelle justement l'« hésitation première » des choses. Il s'agit donc d'un désir impressionniste dans ses modalités, mais aussi cubiste dans ses visées – restituer l'indécision sensorielle passe par la représentation simultanée de toutes les facettes de l'objet. L'éphémère acquiert ce faisant un statut ontologique qui contribuera, nous le verrons, à redéfinir le réel comme dynamisme.

Dans la perception volontaire et expérimentale du mirage, sensation première et intellection ne s'opposent plus frontalement. Car le jugement, pour s'omettre, n'en a pas moins partie liée avec le retour à l'originnaire, la pente naturelle et *immédiate* de l'humain n'étant pas de percevoir sauvagement, mais d'ordonner le chaos : en découle le désir d'Elstir de recréer « ces illusions d'optique qui nous prouvent que n'identifierions pas les objets si nous ne faisons pas intervenir le raisonnement » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, 712). L'appréhension de la genèse du visible se trouve en avant de nous, est le terme d'un processus conjoignant l'activité des sens et l'intellect. [...]

Proust, qui n'a rien d'un vitaliste primaire, ne critique pas l'intelligence ou le jugement pour eux-mêmes, mais l'utilisation qui est en faite et qui consiste à taxer « d'erreur » une impression qui a pourtant eu lieu et qui a été un moment du réel à part entière :

Il m'arrivait [...] d'entendre une dispute, presque une émeute, jusqu'à ce que j'eusse rapporté à sa cause, par exemple une voiture dont le roulement approchait, ce bruit dont j'éliminais alors ces vociférations aiguës et discordantes que mon oreille avait *réellement* entendues, mais que mon intelligence savait que des roues ne produisaient pas. (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, 192 ; nous soulignons.)

Le réel à ce stade ne s'oppose plus au non-existant...

Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*,  
Paris, PUF, pp. 113-119

#### **Texte 4 : Le paradoxe du néant mondain**

La *Recherche* ne cesse d'affirmer l'équivalence entre la vie de salon et le néant. C'est bien à tort qu'Odette envie à Mme Verdurin ces arts qui ne font que « nuancer l'inexistant, sculpter le vide » et qui sont « à proprement parler les Arts du Néant » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, 591). Solennelles et dérisoires majuscules ! Le texte associe des compléments dépourvus de référent – l'inexistant, le vide, le Néant – à des termes qui connotent le travail dans son acception à la fois la plus noble et la plus artisanale : la création du beau. Le signifié des verbes imperfectifs « nuancer », « sculpter » contient une durée a priori indéfinie, et qui, en l'occurrence, est vouée, *consacrée* au Rien.

Le monde est néant et pourtant il séduit. Les mondains adorent le monde – encore qu'ils ne l'admettent jamais – mais non le néant. Ils adorent donc l'image qu'ils projettent sur le néant et qui leur masque ce néant. Un moraliste montrerait la vanité, la fragilité, la méprisable indignité de cette « image leurre ». Mais le moraliste, trop soucieux d'établir les



droits de l'idéal au nom duquel il parle, risquerait de manquer sa cible. Proust agit en visionnaire. L'image qui abuse le monde sur son propre néant ne peut être saisie que si le texte la prend au sérieux, la montre dans toute son efficacité, lui confère le statut de la religion dont elle a les pouvoirs et le prestige : elle relie les hommes à une illusion commune. Loin de condamner le monde au nom d'un principe supérieur, Proust montre le monde comme l'écrivain le voit et comme le monde ne veut pas se laisser voir. La *Recherche* ne vise pas à fustiger le néant de la vie de salon mais à montrer comment il parvient à se faire passer pour le Beau, le Bien et le Vrai. Aussi « le vide, l'inexistant et le Néant » retiennent-ils moins l'attention du texte que les nuances et les sculptures qui à la fois les masquent et les révèlent.

Le néant est le fond de la religion mondaine. C'est là justement la seule idée que les mondains ne peuvent tolérer : le cœur leur manque pour aimer le néant en tant que tel, en toute connaissance de cause. Les mondains sont des religieux honteux de l'être, qui ne prennent au sérieux que leur religion mondaine mais qui ne veulent surtout pas que cela soit dit. Proust montre donc la consistance intellectuelle, morale et esthétique dont les mondains habillent le néant. Mais comment pénétrer l'illusion du mondain et la retourner comme un gant ? Comment lui donner corps sans se laisser séduire par l'apparence trompeuse qu'elle déploie ? Pour mener à bien cet exercice périlleux, le texte recourt à la métaphore religieuse. Le signe religieux a en effet cette caractéristique d'être en même temps tout et rien, tout si on le lit avec les yeux de la foi, et rien si on reste imperméable à la foi. Ou il renvoie à une vérité supérieure, ou il n'est que la mystification d'un esprit qui s'abuse. Employé dans les textes « mondains » de la *Recherche*, le vocabulaire manifeste l'ambivalence du signe religieux. C'est pour cette raison que les *lois profanes* des groupes sociaux sont décrites comme des lois religieuses, sont identifiées et analysées à l'aide du vocabulaire religieux. Cette mise en œuvre si paradoxale du vocabulaire religieux provoque un double effet de perspective : la métaphore religieuse éclaire le projet romanesque de Proust, mais celui-ci en retour éclaire les fondements cachés, c'est-à-dire sociaux, du phénomène religieux. Ainsi s'esquisse une véritable démystification du phénomène religieux. La *Recherche* montre que le monde est saturé de croyances. Ces croyances sont religieuses en ce qu'elles prétendent relier l'homme au vrai, au bien. À ce bourdonnement incessant de l'activité mondaine, Proust ne voit d'autre finalité que celle d'organiser et de perpétuer un leurre généralisé qui recouvre, qui confond tout. S'il s'en prend au ciment religieux de la société, ce n'est certes pas au nom d'une valeur religieuse. Le vocabulaire religieux est capté par une écriture critique, qui s'efforce de démystifier ce que les personnages tiennent pour sacré. Ainsi se réalise la vocation fondamentalement critique de l'écriture.

Stéphane Chaudier,  
*Proust et le langage religieux, la cathédrale profane*  
Paris, Champion, 2005, pp. 296-297

## CHRONOLOGIE<sup>4</sup>

- 1871 : naissance de Marcel Proust (10 juillet), à Auteuil. L'enfant est faible. Sa mère, Jeanne Weil, est une femme très cultivée ; elle appartient à la bourgeoisie juive assimilée. Le père, Adrien Proust, a des origines modestes. Brillant médecin, il fera une carrière exemplaire.
- 1873 : naissance de Robert, frère cadet de Proust ; il ne laisse aucune trace dans *La Recherche*.
- 1871-1886 : vacances de Pâques et d'été à Illiers (Eure-et-Loir), dans la famille paternelle de Proust. Illiers deviendra Combray dans *La Recherche*.
- 1881 : première crise d'asthme.
- 1883-1889 : études aux lycée Condorcet. Élève brillant mais souvent absent. Amitiés homosexuelles. Participation à des revues lycéennes : *Revue verte*, *Revue lilas*, où Proust écrit ses premiers textes. On y lit ceci : « Les choses usuelles, comme la nature, je les ai sacrées, ne pouvant les vaincre. Je les ai vêtues de mon âme et d'images intimes ou splendides. [...] Je suis le centre des choses ».
- 1889 : Proust bachelier es lettres (prix d'honneur en dissertation française).
- 1889-1890 : service militaire d'un an.
- 1890 : le 3 janvier, mort de sa grand-mère maternelle, Mme Nathé Weil, née Adèle Berncastel.
- 1890 : Proust s'inscrit à la faculté de droit et à l'école libre des science politiques.
- 1892 : il fonde la revue *Le Banquet* avec cinq de ses amis. Proust y fait paraître des études, puis à partir de 1893, les nouvelles rassemblées dans *Les Plaisirs et les Jours*. Parallèlement, vie mondaine assidue, dont témoigne l'élégant portrait de Proust par J.-É. Blanche.
- 1893 : Proust obtient sa licence de droit. Dans le salon de Madeleine Lemaire, il rencontre Montesquiou, poète et mondain dont le symbolisme et l'érudition raffinée laisseront des traces dans *La Recherche*.
- 1894 : rencontre avec Reynaldo Hahn, musicien déjà célèbre ; amant puis ami de Proust.
- 1895 : Proust licencié es lettres (philosophie). Nommé attaché à la bibliothèque Mazarine, il se fait mettre en congé et ne travaillera jamais.
- 1896 : parution de *Les Plaisirs et les Jours*, illustrés par Madeleine Lemaire, préfacés par Anatole France ; voir l'excellente édition de T. Laget dans la collection « folio ».
- 1898 : ardent dreyfusard, Proust signe la pétition des intellectuels qui demandent la révision du procès de Dreyfus.
- 1899 : Proust laisse inachevé son premier roman *Jean Santeuil* commencé en 1896 et qu'il ne reprendra qu'épisodiquement. Il se consacre à l'esthète anglais John Ruskin qui meurt en 1900. Nombreux articles sur Ruskin.
- 1900 : voyage de plusieurs mois à Venise, qui nourrira *La Recherche*.
- 1902 : publication de *La Bible d'Amiens*, traduction de Ruskin, avec une importante préface reprise dans *Pastiches et Mélanges*. Mort de Charles Haas, le modèle de Swann (voir le tableau de James Tissot, *Le Cercle de la rue Royale en 1867* où figure Haas ; lire aussi la belle évocation de Haas par Henri Raczymow, dans *Le Cygne de Proust*, Paris Gallimard, coll. « L'un et l'autre ».) En automne, voyage en Belgique et en Hollande. Proust admire *La Vue de Delft* de Vermeer (qu'il revoit en 1921, dans une exposition à Paris).
- 1903 : visite l'église de Brou, citée dans *Un amour de Swann*. Vie mondaine et articles. 24 novembre : mort d'Adrien Proust qui lègue à sa femme une fortune considérable.
- 1905 : Proust publie la traduction de *Sésame et les lys* de Ruskin avec une préface, « Sur la lecture », reprise dans *Pastiches et Mélanges* sous le titre « Journées de lecture ». Ce texte évoque les joies de l'enfance à la campagne et contient une théorie de la lecture. 26 septembre : mort de Jeanne, la mère de Proust, et immense chagrin de son fils.

---

<sup>4</sup> Je résume et j'adapte la chronologie de J.-Y. Tadié dans la Pléiade. Voir aussi sa biographie de Proust (Paris, Gallimard, « Biographies NRF », 1996).

- 1907 : Proust recommence à écrire. Il fait paraître *Sentiments filiaux d'un parricide*. Été à Cabourg (où Proust retournera chaque année, pendant sept ans).
  - 1908 : publication dans *Le Figaro* de quelques pastiches inspirés par l'affaire Lemoine (un escroc qui prétend avoir découvert le secret de la fabrication des diamants). au moment de se lancer dans son grand œuvre (premières esquisses du roman qui deviendra *La Recherche*) Proust marque sa dette envers ses maîtres et se purge de leur influence (cf. *Pastiches et mélanges*). Puis il délaisse son roman et se lance dans une réfutation de Sainte-Beuve (voir *Contre Sainte-Beuve*, dans la Pléiade).
  - 1909 : retour au roman, qui prend le pas sur *Contre Sainte-Beuve*. Tentatives infructueuses pour faire publier cet essai. Dès 1909, la fin du roman est trouvée et en partie écrite. Pour suivre la genèse des projets proustiens, lire les *Carnets*, Paris, Gallimard, 2002 (édition de F. Callu et A. Compagnon).
  - 1910-11 : rédaction de « Un amour de Swann ».
  - 1912 : Le roman a un titre : *Les Intermittences du cœur*. Il repose sur l'opposition de deux parties : *Le Temps perdu* (dans les plaisirs frivoles) et *Le Temps retrouvé* (grâce à l'écriture). Proust s'active pour faire publier la première partie du roman : sans succès.
  - 1913 : le titre *À la recherche du temps perdu* s'impose. Grasset publie *Du côté de chez Swann* à compte d'auteur. Les exigences de l'éditeur influent sur la forme et le contenu du roman.
  - 1914 : le 30 mai, mort d'Alfred Agostinelli, chauffeur puis secrétaire de Proust depuis 1907, et aimé de lui ; deuil, qui inspire *La Fugitive* (récit de la mort d'Albertine). Avec la guerre, tous les projets de publication s'arrêtent.
  - 1916 : changement d'éditeur. Proust passe chez Gallimard.
  - 1917 : préparation d'une nouvelle édition de *Du côté de chez Swann*. Combray, situé dans la Beauce, se déplace à l'Est, sur le front : influence de la guerre sur la géographie du roman.
  - 1919 : parution de *Pastiche et mélanges* et de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, qui obtient le prix Goncourt.
  - 1920 : parution en janvier d'un article capital : « À propos du style de Flaubert » (voir *Contre Sainte-Beuve*, section « Essais et articles »). Proust définit le style comme un usage singulier des structures grammaticales de la langue. Publication de *Le Côté de Guermantes I*. Le prestige de Proust ne cesse de croître dans les milieux littéraires.
  - 1921 : *Le Côté de Guermantes I* et *Sodome et Gomorrhe I* paraissent.
  - 1922 : *Sodome et Gomorrhe II*. Le 18 novembre, mort de Proust.
  - 1923 : en janvier, numéro d'hommage de la NRF. Le génie de Proust est salué.
- Les derniers volumes sont posthumes : *La Prisonnière* (1923), *Albertine disparue* (ou *La Fugitive*, 1925), *Le Temps retrouvé* (1927).

### Texte 1 : désir et imagination

Mais ma chambre ne contenait-elle pas une œuvre d'art plus précieuse que toutes celles-là ? C'était Albertine elle-même. Je la regardais. C'était étrange pour moi de penser que c'était elle, elle que j'avais cru si longtemps impossible même à connaître, qui aujourd'hui, bête sauvage domestiquée, rosier à qui j'avais fourni le tuteur, le cadre, l'espalier de sa vie, était ainsi assise, chaque jour, chez elle, près de moi, devant le pianola, adossée à ma bibliothèque. Ses épaules, que j'avais vues baissées et sournoises quand elle rapportait les clubs de golf, s'appuyaient à mes livres. Ses belles jambes, que le premier jour j'avais imaginées avec raison avoir manœuvré pendant toute son adolescence les pédales d'une bicyclette, montaient et descendaient tour à tour sur celles du pianola, où Albertine, devenue d'une élégance qui la faisait sentir plus à moi, parce que c'était de moi qu'elle lui venait, posait ses souliers en toile d'or. Ses doigts jadis familiers du guidon se posaient maintenant sur les touches comme ceux d'une sainte Cécile ; son cou dont le tour, vu de mon lit, était plein et fort et, à cause de cette distance et sous la lumière de la lampe, paraissait plus rose, moins rose pourtant que son visage incliné de profil, auquel mes regards, venant des profondeurs de moi-même, chargés de souvenirs et brûlant de désirs, ajoutaient un tel brillant une telle intensité de vie que son relief semblait s'enlever et tourner avec la même puissance presque magique que le jour, à l'hôtel de Balbec, où ma vue était brouillée par mon trop grand désir de l'embrasser ; j'en prolongeais chaque surface au-delà de ce que j'en pouvais voir et sous celle qui me le cachait et ne me faisait que mieux senti – paupières qui fermaient à demi les yeux, chevelure qui cachait le haut des joues – le reliefs de ces plans superposés ; les yeux, comme dans un minéral d'opale où elle est encore engagée, les deux plaques seules polies encore, devenus plus brillants que du métal tout en restant plus résistants que de la lumière, faisaient apparaître, au milieu de la matière aveugle qui les surplombe, comme les ailes de soie mauves d'un papillon qu'on aurait mis sous verre ; et les cheveux, noirs et crespelés, montrant d'autres ensembles selon qu'elle se tournait vers moi pour me demander ce qu'elle devait jouer, tantôt une aile magnifique, aigue à sa pointe, large à sa base, empennée et triangulaire, tantôt massant le relief de leurs boucles en une chaîne puissante et variée, pleine de crêtes, de lignes de partage, de précipices, avec leur fouetté si riche et si multiple semblant dépasser la variété que réalise habituellement la nature, et répondre plutôt au désir d'un sculpteur qui accumule les difficultés pour faire valoir la souplesse, la fougue, le fondu, la vie de son exécution, faisaient ressortir davantage, en l'interrompant pour la recouvrir, la courbe animée et comme la rotation du visage lisse et rose, du mat verni d'un bois peint. Et par contraste avec tant de relief, par l'harmonie aussi qui les unissait à elle, qui avait adapté son attitude à leur forme et à leur utilisation, le pianola qui la cachait à demi comme un buffet d'orgue, la bibliothèque, tout ce coin de la chambre semblait réduit à n'être plus que le sanctuaire éclairé, la crèche de cet ange musicien, œuvre d'art qui, tout à l'heure, par une douce magie, allait se détacher de sa niche et offrir à mes baisers sa substance précieuse et rose. Mais non ; Albertine n'était pour moi nullement une œuvre d'art. Je savais ce que c'était qu'admirer une femme de façon artistique – j'avais connu Swann. De moi-même d'ailleurs, j'étais, de n'importe quelle femme qu'il s'agît, incapable de le faire, n'ayant aucune esprit d'observation extérieure, ne sachant jamais ce qu'était ce que je voyais, et je m'étais moi-même émerveillé quand Swann ajoutait rétrospectivement pour moi une dignité artistique – en la comparant pour moi, comme il se plaisait à le faire galamment devant elle-même, à quelque portrait de Luini, en retrouvant dans sa toilette la robe ou les bijoux d'un tableau de Giorgione – à une femme qui m'avait semblé insignifiante. Rien de tel chez moi. Même, pour dire vrai, quand je commençais à regarder Albertine comme un ange musicien merveilleusement patiné et que je me félicitais de posséder, elle ne tardait pas à me devenir

indifférente, je m'ennuyais bientôt auprès d'elle, mes ces instants-là duraient peu. On n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible, on n'aime que ce qu'on ne possède pas, et bien vite je me remettais à me rendre compte que je ne possédais pas Albertine. Dans ses yeux je voyais passant, tantôt l'espérance, tantôt le souvenir, peut-être le regret, de joies que je ne devinais pas, auxquelles dans ce cas elle préférerait renoncer plutôt que de me les dire, et que n'en saisissant que cette lueur dans ses prunelles, je n'apercevais pas davantage que le spectateur qu'on n'a pas laissé entrer dans la salle et qui, collé au carreau vitré de la porte, ne peut rien apercevoir de ce qui se passe sur la scène. (Je ne sais si c'était le cas pour elle, mais c'est une étrange chose, comme le témoignage chez les plus incrédules d'une croyance au bien, que cette persévérance dans le mensonge de tous ceux qui nous trompent. On aurait beau leur dire que leur mensonge fait plus de peine que l'aveu, ils auraient beau s'en rendre compte, qu'ils mentiraient encore l'instant d'après pour rester conformes à ce qu'ils nous ont dit d'abord qu'ils étaient, ou à ce qu'ils nous ont dit que nous étions pour eux. C'est ainsi qu'une athée qui tient à la vie, se fait tuer pour ne pas donner un démenti à l'idée qu'on a de sa bravoure.) Pendant ces heures, quelquefois je voyais flotter sur elle, dans ses regards, dans sa moue, dans ses sourires, le reflets de ces spectacles intérieurs dont la contemplation la faisait ces soirs-là dissemblable, éloignée de moi à qui ils étaient refusés : « À quoi pensez-vous ma chérie ? – Mais à rien ».

Proust, *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*,  
Paris, Gallimard, nouvelle édition pléiade en quatre volumes de J.-Y. Tadié,  
tome III, p. 884-886.