Table des matières

	Introduction	p. 5
Chapitre 1	Le roman de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle selon Proust	p. 8
Chapitre 2	L'impressionnisme chez Proust	p. 14
Chapitre 3	Les métaphores d'Albertine	p. 25
	<i>3.1 Albertine et l'image de la rose</i>	p. 27
	<i>3.2 Albertine et l'image de la mer</i>	p. 32
	<i>3.3 Albertine et l'image de l'oiseau</i>	p. 36
Chapitre 4	La représentation d'Albertine	p. 40
Chapitre 5	Vers une nouvelle théorie épistémologique : le réalisme proustien	p. 50
	<i>5.1 Proust et le modernisme</i>	p. 52
	<i>5.2 Le réalisme proustien</i>	p. 57
	<i>5.3 Le nouveau schéma</i>	p. 61
	<i>5.4 La représentation dans <i>Le temps retrouvé</i></i>	p. 65
	Conclusion	p. 68
	Bibliographie	p. 72

La représentation chez Marcel Proust, entre modernisme et réalisme

« La littérature a pour but de découvrir la réalité en énonçant des choses contraires aux vérités usuelles. » (Marcel Proust, dans une lettre à son ami Paul Morand)

Introduction

Ce mémoire traitera de l'écrivain français Marcel Proust (1871- 1922) et de son cycle de romans *À la recherche du temps perdu*. Quant à la représentation littéraire Proust disait: «*La littérature qui se contente de décrire les choses, d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réalistes, est la plus éloignée de la réalité.* » (*Le temps retrouvé*) Mais Proust propage-t-il l'antiréalisme, ou dénonce-t-il seulement les conventions du roman réaliste dix-neuviémiste en le remplaçant par une nouvelle forme de réalisme?

À la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle un vieux débat littéraire réapparaît: celui de la possibilité de connaître le monde et de le représenter objectivement en littérature. Pour les réalistes le problème de l'objectivité de la connaissance ne posait pas de problèmes épistémologiques. Selon eux c'était leur littérature qui représentait le monde d'une manière objective, voire scientifique. Les modernistes, par contre, à cause de nouvelles formes de représentation comme la photographie et le cinéma, et dans une époque où la modernité gagnait du terrain, commençant à douter de cette représentation réaliste, en reprenant en quelque sorte le scepticisme, c'est-à-dire, ils insufflèrent à nouveau la vie au problème épistémologique : qu'est-ce qu'on peut connaître? La littérature représente-t-elle le monde objectivement? Est-il possible du tout de donner une seule représentation vraie du monde ou est-ce qu'il y a plusieurs perspectives et par conséquent plusieurs vérités? Marcel Proust se trouvait -historiquement mais également à notre avis idéologiquement -justement entre les réalistes et les modernistes, mais est-ce qu'il partageait plutôt les idées réalistes ou celles des modernistes?

Les critiques rangent Proust le plus souvent parmi les modernistes en soulignant ses idées antiréalistes qu'on retrouve surtout dans *Le temps retrouvé*. Il mettrait en scène un sujet unique découvrant peu à peu que ce qu'il prenait pour le réel n'est que le croisement mobile de représentations subjectives. Son écriture ne viserait plus à transformer le monde qui serait définitivement inatteignable dans ses fluctuations. Pourtant nous voulons montrer dans cette recherche que cette image de Proust mérite d'être nuancée en répondant à la question centrale : «qu'est-ce que Proust pense de la possibilité de la connaissance en littérature » et par conséquent : « comment Proust représente-t-il le monde? » Pour répondre à ces questions nous comparerons Proust aux écrivains réalistes et modernes, nous analyserons des traits impressionnistes, symbolistes et idéalistes dans son œuvre en interprétant Proust comme un écrivain classique-moderne.

La représentation chez Marcel Proust, entre modernisme et réalisme

Dans le premier chapitre nous nous poserons la question de savoir : quel est le rapport entre Proust, ses précurseurs et ses contemporains ? Nous comparerons les idées de Proust sur le roman aux idées d'Honoré de Balzac et d'Émile Zola, pour montrer à quel point l'enjeu de Proust était différent des écrivains réalistes du XIXe siècle qui croyaient que la littérature nous fournissait de la connaissance sur le monde tout comme le font les sciences. Nous verrons que Proust n'avait pas vraiment confiance en la méthode de travail de ces écrivains-là et défendait une méthode plus subjective et plus impressionniste.

Dans le deuxième chapitre nous parlerons de la notion d'impressionnisme dans l'œuvre de Proust et surtout dans le roman *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Nous analyserons le personnage du peintre Elstir et ses idées sur les impressions en comparant sa méthode de travail à celle du peintre impressionniste Monet. Nous verrons que les impressions sont très importantes dans l'œuvre de Proust. Pourtant nous n'abordons pas Proust comme un écrivain impressionniste et nous argumenterons en ce sens. Dans le chapitre suivant nous montrerons qu'il y a des éléments beaucoup trop structurés qu'on peut plutôt appeler symbolistes qu'impressionnistes.

Dans le troisième chapitre nous parlerons de ce symbolisme dans l'œuvre de Proust en donnant l'exemple de la représentation d'Albertine et de l'organisation de la métaphore par rapport au personnage d'Albertine. C'est que la sensibilité et les impressions de Proust lui fournissent la matière brute, mais nous verrons que la méthode de Proust de représenter Albertine est beaucoup plus élaborée et que la faculté de l'intelligence joue un rôle aussi grand que celle des sens. Nous verrons alors dans l'emploi des métaphores de Proust que l'esthétique de Proust est plus complexe que celle de l'impressionnisme. Nous verrons que *La recherche* est une organisation très structurée par la rationalité et qu'elle n'est pas seulement fondée sur les impressions.

Dans le quatrième chapitre nous reparlerons de la représentation d'Albertine en répondant à la question de savoir: qu'est-ce que la représentation d'un amour nous apprend sur la possibilité de la connaissance en littérature? Maintenant pour montrer à nouveau le rôle de la rationalité ainsi que celle de l'irrationalité, nous introduirons la notion de vérité et de réalité en comparant l'enquête de l'amoureux à celle du romancier naturaliste. Les deux sont à la recherche de la vérité et Proust nous indique à quel point les pensées de l'amoureux –et par analogie celles du romancier –influencent l'image que nous avons du monde.

Et finalement dans le cinquième chapitre nous parlerons du réalisme dans l'œuvre de Proust pour montrer qu'à côté des traits impressionnistes, symbolistes et modernistes il y a

encore des traits réalistes également. Nous interpréterons Proust comme un écrivain qui se situe dans le prolongement de Balzac, Zola et Flaubert en montrant que le style de Proust se caractérise par des perceptions intérieures fondées sur une description réaliste. Pourtant nous découvrirons une épistémologie proustienne qui sera fort différente de celle des réalistes, mais également de celle des modernistes. Nous dirons que Proust surpasse les deux épistémologies, qui partent tous les deux d'un schéma sujet-objet qu'on ne retrouve pas dans l'œuvre de Proust.

Dans cette recherche nous analyserons Proust donc comme un écrivain ayant des traits modernes ainsi que des traits traditionnels et réalistes. Ce n'est pas pour la première fois qu'on comprend Proust ainsi. Nous nous attacherons seulement à ce nouveau courant d'interprétation de son œuvre. ¹

¹ Antoine Compagnon, par exemple, range Proust parmi les antimodernes. Les antimodernes sont les modernes à contre-cœur. Compagnon, A., *Les antimodernes*, Éditions Gallimard, Paris, 2005

Chapitre 1

Le roman de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle selon Proust

Dans ce chapitre nous allons comparer Proust à ses précurseurs et à ses contemporains pour voir quelle idée il avait de la création du roman. Proust avait en fait une conception du roman qui ne correspondait pas avec les conceptions de ses contemporains et de ses précurseurs. Il avait des ambitions profondes et pour les transformer en littérature, il ne pouvait pas travailler dans les cadres qu'avait fournis les autres, mis à part le style de Flaubert. Mais parlons d'abord de différents contemporains de Proust.

Quels romans parurent au début du XXe siècle? Les romans de ce temps-là restèrent plus ou moins confinés dans les techniques du XIXe siècle, même si les auteurs essayaient de renouveler le genre : Huysmans expérimenta avec le roman spiritualiste, Guy de Maupassant et Paul Bourget créèrent le roman psychologique, des romans préhistoriques voyaient le jour chez l'auteur Rosny, puis il y avait le roman idéaliste d'Arthur Gobineau, le roman exotique de Pierre Loti, le roman métaphysique de Maurice Barrès et le roman essai d'Anatole France. (Lamalle, Tronc, *Combray*, p. 15)

Mais Proust regarda ses romans avec mépris. Quant aux romans contemporains il ne signala que la pauvreté d'un réalisme plat dont il considéra les romans comme «*une sorte de défilé cinématographique des choses* ». (*Essais et articles*) Puis il s'opposa à la dimension trop analytique des romans psychologiques, au côté trop obscur des romans symbolistes, et il constata le manque d'une esthétique dans les romans en général. Il essayait donc de s'écarter de ses contemporains. (Lamalle, Tronc, *Combray*, p. 15)

Mais par rapport aux précurseurs littéraires, qui formaient les modèles du roman de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, Proust souligna «*la fausseté de l'art prétendu réaliste* » et il dit qu'il fallait «*cesser de croire à l'objectivité* » et aux seules «*vérités de l'intelligence* ». » Sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire le roman réaliste avait fixé les règles et figuraient comme modèle en conquérant un vaste public et en enrichissant ses formes créées par un nombre croissant d'auteurs. Le roman réaliste se caractérisait par l'idée d'une création de totalité et apparaissait comme le seul genre étant capable de décrire et d'expliquer le monde dans toute sa diversité et dans toute sa complexité. (Lamalle, Tronc, *Combray*, p.12 et *Itinéraires littéraires du XIXe siècle*, p.176)

La représentation chez Marcel Proust, entre modernisme et réalisme

Les réalisations majeures du roman réaliste et naturaliste furent les grands cycles des romans *La comédie humaine* de Honoré de Balzac et *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola. Regardons de plus près les points de vue sur le roman de ces auteurs.

En 1842 Balzac (1799-1850) définit les principes de bases de son œuvre dans un *Avant-propos* en exposant l'influence de la pensée scientifique sur son projet littéraire. L'idée principale, inspirée par le zoologiste Geoffroy Saint-Hilaire, était la « *comparaison entre l'Humanité et l'Animalité*, » pour créer un ouvrage qui représenterait la société de son époque, comme l'étude de la zoologie représentait l'ensemble de la zoologie. (Balzac, *Avant-propos de la Comédie humaine*)

« *L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences. (...) Je vis que sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où se déploie son action, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? (...) Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques.* » (Balzac, *Avant-propos*)

La méthode de Balzac était donc scientifique et réaliste et l'écrivain chercha « *en copiant toute la Société, la saisissant dans l'immensité de ses agitations* » à « *faire concurrence à l'état civil* » et à « *peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque* » et à décrire « *l'histoire de mœurs.* » Le roman de Balzac se présenta donc comme un grand miroir du réel, dont il devenait le double. (Itinéraires littéraires du XIXe siècle, p.176, p.177)

Zola (1840-1902) voulait, lui aussi, donner à la littérature un statut scientifique en créant des romans documentaires et en même temps expérimentaux. Il se proposa, dans *Les Rougon-Macquart*, d'écrire « *l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* ». En 1880 il exprima les fondements de son esthétique ainsi dans *Le roman expérimental* :

« *Nous cessons d'être dans les grâces littéraire d'une description en beau style ; nous sommes dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages.* » (Zola, *Le roman expérimental*)

Zola essaya donc également d'écrire des romans qui furent censés expliquer le réel et qui reposèrent sur l'observation et sur l'expérimentation, ayant comme but de connaître l'homme et son milieu social. (Itinéraires littéraire du XIXe siècle, p.478) Ses romans étaient marqués par le détaillisme, par la caractérisation exhaustive, par le déterminisme des personnages et de la société, par la critique sociale, par la chronologie de l'histoire et par un style de tous les jours.

Pour Proust cette définition du roman et de la réalité ne suffisait plus. Même s'il a reconnu le génie de Balzac, il s'écarta radicalement des esthétiques du réalisme balzacien et du naturalisme de Zola, disant que l'essentiel se trouve ailleurs. Le réel ne doit pas être copié, selon Proust, mais il doit être véritablement recréé. (Lamalle, Tronc, *Combray*, p.14)

*« De sorte que la littérature qui se contente de « décrire les choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité. » (Proust, *Le temps retrouvé*)*

Pour Proust l'écrivain doit plutôt faire naître son monde intérieur qu'observer et expliquer le monde extérieur, comme les réalistes. Le roman doit exprimer les différentes perspectives et les impressions personnelles, car il y a des différences dans la façon dont le monde nous apparaît, selon lui. La réalité est donc multiple et l'écrivain doit la représenter comme telle dans son œuvre, et non pas d'une façon zoologique ou sociologique. Pour l'écrivain il y a, selon Proust, qu'une seule façon d'écrire : il doit écrire sans penser à personne, mais exprimer ce qu'il a d'essentiel et de profond en lui-même. Il faut transcrire *« son livre intérieur de signes inconnus, »* ce qu'il doit faire tout seul. Proust cherche à faire naître son propre univers : *« On doit être préoccupé uniquement de l'impression à traduire. »*

Ce sont donc les impressions personnelles de l'auteur même qui vont jouer un rôle important dans l'œuvre, ce qui explique le caractère impressionniste du style de *La recherche*. Le choix pour le « moi » comme perspective dans son œuvre est lié à l'idée du subjectivisme de l'artiste :

*« En art, il n'y a pas (au moins dans le sens scientifique) d'initiateur, de précurseur. (...) Chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire ; et les œuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, de vérité acquise dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire. Il n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère. » (Proust, *Contre Sainte-Beuve*,)*

Pourquoi est-ce que l'artiste doit partir d'un point de vue subjectif ? C'est qu'on ne peut pas, selon Proust, se rendre compte par soi-même des phénomènes extérieurs, comme Albertine qui demande tout le temps « C'est vrai ? » (*La prisonnière*, p.15) On retrouve cette incertitude vis-à-vis de l'objectivité, tellement célébrée par les réalistes, dans toute *La recherche*. « Car la vérité change tellement pour nous que les autres ont peine à s'y reconnaître. » (*La prisonnière*, p. 13)

Présenter l'expérience subjective des événements est simplement réalisable en littérature en prenant le point de vue du « je » narrateur. Le « je » narrateur était populaire dans la littérature romantique, mais les réalistes ne l'employaient pas tellement. Proust, par contre, nous présente le monde vu par les yeux du je narrateur, mais surpasse aussi bien les perspectives réalistes que ceux des romantiques dans sa description subjective. Lisons la citation suivante de *Noms de pays ; le nom* dans laquelle Marcel piaffe d'impatience avant de pouvoir revoir Gilberte aux Champs-Élysées. Il est seulement possible de sortir s'il fait beau :

« Aussi depuis le déjeuner mes regards anxieux ne quittaient plus le ciel incertain et nuageux. Il restait sombre. Devant la fenêtre, le balcon était gris. Tout d'un coup, sur sa pierre maussade je ne voyais pas une couleur moins terne, mais je sentais comme un effort vers une couleur moins terne, la pulsation d'un rayon hésitant qui voudrait libérer sa lumière. Un instant après le balcon était pâle et réfléchissant comme une eau matinale, et mille reflets de la ferronnerie de son treillage étaient venus s'y poser. Un souffle de vent les dispersait, la pierre s'était de nouveau assombrie, mais, comme apprivoisés, ils revenaient ; elle recommençait imperceptiblement à blanchir..... » (Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 389)

Dans cette description Proust parle d'un balcon qui se trouve à cause des nuages passants tantôt dans l'ombre tantôt dans le soleil. Mais ce n'est pas tout : c'est que le je-narrateur ne décrit pas le balcon seulement objectivement, mais il décrit la réalité subjectivement et intensément vécue. La sensibilité perceptuelle du narrateur, ses associations (plus tard dans la description Marcel compare le balcon à une pièce de musique et appelle l'ombre une végétation capricieuse) ses désirs et ses souvenirs sont mis ensemble et surpassent largement la description dite réaliste. La description du balcon est un exemple de la traduction des impressions pour recréer le monde réellement vécu.

Pour créer de la littérature qui représenterait le monde intérieur Proust avait besoin d'un nouveau style. C'était en Flaubert qu'il trouva le modèle idéal pour le style personnel.

(Lamalle, Tronc, *Combray*, p.14) Tout comme Proust Flaubert a cru qu'il y a « *ni beaux ni vilains sujets* » que le roman reçoit sa beauté seulement de la force interne du style et que le style est « *à lui tout seul une manière absolue de voir les choses* » (Flaubert, *Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852*). Cette manière absolue de voir les choses correspond à l'idée de Proust que l'artiste doit créer son propre monde. Flaubert exprima également qu'il aimerait écrire un livre sur rien, qui sera seulement du style :

« *Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'a presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.* » (*Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852*)

Selon Proust Flaubert avait accompli dans *L'éducation sentimentale* (1869) une révolution dans le genre du roman (Lamalle, Tronc, *Combray*, p. 15) car « *ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée.* » (*À propos du style de Flaubert*, p. 196)

Il pense que surtout l'emploi éternel de l'imparfait chez Flaubert est révolutionnaire dans la littérature : « *Donc cet imparfait, si nouveau dans la littérature, change entièrement l'aspect des choses et des êtres, comme font une lampe qu'on a déplacée, l'arrivée dans une maison nouvelle, l'ancienne si elle est presque vide et qu'on est en plein déménagement.* » (*À propos du style de Flaubert*, p. 198-199)

« *Le rendu de sa vision, sans, dans l'intervalle, un mot d'esprit ou un trait de sensibilité, voilà en effet ce qui importe de plus en plus à Flaubert, au fur et à mesure qu'il dégage mieux sa personnalité et devient Flaubert.* » (*À propos du style de Flaubert*, p. 196)

Proust perpétue donc la recherche d'une création littéraire nouvelle qui représente les choses sous un angle subjectif ou impressionniste et dont le style est l'élément le plus important. Mais même si Proust considère Flaubert comme un grand artiste (« *Il n'y a là-dedans rien de mauvais, aucune chose disparate, choquante ou ridicule comme dans une description de Balzac,* » (*À propos du style de Flaubert*, p. 194)) il indique quand-même ses insuffisances en ce qui concerne la métaphore: « *Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style et il n'y a peut être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore. Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au-*

dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants. » (À propos du style de Flaubert, p. 193-194) Proust estime donc qu'il doit continuer la recherche d'un nouveau style.

Notre question centrale dans les prochains chapitres sera donc : comment Proust voulait-il représenter le monde ? On a vu que la représentation réaliste ou naturaliste ne suffisait plus, que Proust voulait traduire le livre intérieur des impressions, mais est-ce que Proust a choisi un style vraiment impressionniste? Nous allons le comparer d'abord aux idées des peintres impressionnistes et puis nous étudierons les éléments plus symbolistes dans l'œuvre de Proust.

Chapitre 2

L'impressionnisme chez Proust

Dans ce chapitre nous parlerons de l'impressionnisme dans l'œuvre de Marcel Proust et nous nous demanderons à quel point on peut considérer Proust comme un écrivain impressionniste et dans quelle mesure il faut le considérer plutôt comme un écrivain symboliste. En faisant cela nous nous concentrerons sur les idées de Proust sur l'art et sur la littérature, sur le rôle des impressions et de la sensibilité, sur la figure du peintre Elstir et sur l'emploi de la métaphore. Nous nous poserons la question de savoir : quel rôle les impressions jouent-elles dans la représentation proustienne ?

Pour Proust, en tant qu'être humain mais également en tant qu'héros de *À la recherche du temps perdu*, l'art a une valeur très importante. À part ses idées sur l'art et sur la littérature que Proust a exprimées partout dans son œuvre, le fait qu'il ait apprécié surtout l'œuvre de Vermeer, en qui il voyait un précurseur de l'impressionnisme, est peut-être le plus remarquable. Proust l'admirait tellement parce qu'il voyait en Vermeer un artiste ayant créé un monde personnel et unique.²

Cette admiration pour Vermeer comme le créateur d'une œuvre unique, est importante pour les idées de Proust sur l'esthétique. Proust considère la valeur de l'art selon le degré dont l'artiste sait exprimer sa propre âme et sa propre vision subjective du monde. Le monde de tous les artistes véritables, c'est leur propre monde qui est une création unique, née de l'expression d'eux mêmes. (Tolmachev, p.30) L'expression personnelle est donc le credo le plus important pour l'artiste selon Proust.

Proust pense que l'expression de l'artiste est une création unique du monde. Dans le sens le plus simple du mot l'objet existe indépendamment du sujet. Mais comment est-ce qu'on peut considérer l'objectivité dans l'art comme pure? Selon Proust cela n'est pas possible et moins intéressant. Proust nous présente le Naturalisme comme un échec. Proust crée la subjectivité des objets, l'influence des sujets sur les objets et vice versa, c'est-à-dire la perception mentale de la réalité. Les transformations sont mutuelles : le sujet (Proust) parcourt un processus d'objectivité, tandis que les objets se subjectivent.³ (Tyler, p.47) Proust est plutôt intéressé par les sensations –vues comme une expérience commune de l'espèce

² Juste avant sa mort, grièvement malade, Proust alla au Louvre pour y voir la "Vision sur Delft" de Vermeer. L'excursion, racontée dans *La prisonnière*, avait un mauvais effet sur sa santé, et nous montre à quel point Proust admirait le peintre. (Tolmachev, p.29)

³ Selon Mallarmé le secret de la méthode de Proust se cache dans la convertibilité des objets animés et inanimés. (Tyler, p.48)

humaine. Cette sensation est entièrement positive, c'est-à-dire privée de qualifications négatives de la science qui analyse l'objet cliniquement. Pour Proust la sensation est le principe le plus important de sa création, dans laquelle il part de sa propre sensibilité réglée sur la plus fragile longueur d'onde. Si les objets –c'est-à-dire les choses, les personnages et les scènes –apparaissent tellement vivants dans la prose de Proust, c'est parce qu'ils ont la force d'envahir l'artiste et de le laisser avec une forte impression. Proust, en tant que spectateur, faisait des abstractions des choses et des personnes qui l'entouraient, en les transformant en objets esthétiques nés de sa sensibilité pure ou même névrotique. (Tyler, p.48)

Cette sensibilité de Proust est le résultat de deux choses : de son attitude envers le monde, et de sa santé faible, dont la première est à son tour le résultat de la deuxième. (Tyler, p.48 -p.54) Nous parlerons d'abord de l'attitude de Proust.

Proust avait l'instinct de regarder tout comme une œuvre d'art –les filles, les églises, les arbres, tout était fait pour être contemplé par l'artiste. Un objet concret était pour Proust ce qu'était l'objet idéal pour Platon. (Tyler, p.48) C'est que Proust ne voulait pas quitter les plaisirs les plus simples, qu'il identifie complètement avec son bonheur. Un exemple de cette mauvaise volonté est l'Ouverture du premier tome où le narrateur-enfant est obsédé par le baiser de nuit de sa mère. Cet épisode lui fait comprendre qu'il pouvait être privé de la réalisation de ses désirs simples : pour cela il adopte l'attitude d'esthétiser tout. Proust essaye de se souvenir perpétuellement de tout ce qui est beau et toute sa vie peut être considérée comme une préparation esthétique pour l'écriture. En écrivant il se souvient de tout ce qui lui avait donné du plaisir. Mais cela n'était pas le résultat de sa volonté, c'est que les sensations sont le point de départ pour l'enregistrement automatique ayant pour but de reproduire en lui-même de nouvelles sensations d'un plaisir du passé. Lorsque Proust trempe la madeleine dans son thé, c'est justement cette sensation qui évoque toute une série de plaisirs passés qui y sont associés, et ce n'est pas sa volonté qui les provoque. (Tyler, p.48-49)

La sensibilité de Proust résulte en l'attitude de vouloir se souvenir des plaisirs passés et de les transformer en art. Cela peut être considéré comme le résultat de sa faible santé. Le fait que Proust soit devenu une pile sensible qui collectionnait inlassablement des plaisirs, était dû au fait qu'il anticipait les moments de maladie. Cette faiblesse, en lui privant des plaisirs, créa le besoin de s'en souvenir lorsqu'il n'était pas possible de les vivre, ce qui fonctionne comme une sorte de compensation. Donc l'attitude de profiter du monde autant que possible et l'acte de se souvenir de ces plaisirs passés –les deux moteurs derrière *La*

Recherche –résultaient logiquement de la condition corporelle et nerveuse de Proust. ⁴ (Tyler, p.52)

Nous avons donc vu que pour Proust la sensibilité est le point de départ de la création artistique. La santé de Proust résultait en la recherche d'esthétiser le monde qui l'entourait et qui lui donnait du plaisir. Si on y ajoute l'idée que Proust avait de Vermeer, l'artiste doit se servir de sa sensibilité pour créer sa propre réalité.

Exprimer sa propre âme et sa propre vision subjective du monde signifie bien sûr se servir de ses propres impressions. Selon Proust l'artiste doit représenter et voir le monde tel qu'il est, c'est-à-dire, directement par les impressions qu'il nous fournit. (Tolmachev, p.29) La visite à l'atelier d'Elstir donne à Proust l'idée d'un artiste qui montre les choses telles qu'elles sont, telles qu'on les aperçoit. Comment l'artiste présente-t-il le monde et les choses dans le monde ? Pour Proust il est clair que la façon dont Elstir présente le monde dans ses peintures est supérieure :

« *Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir.* » (Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.400)

Lors de sa visite Proust décrit un tableau d'Elstir qui s'appelle « Le port de Carquethuit ». Bien que Proust n'utilise pas le mot « impressionnisme » Elstir est certainement un peintre impressionniste. Elstir ne présente pas les choses telles qu'elles sont, mais selon « *ces illusions optiques dont notre vision première est faite.* » (ALJFF p.402) Elstir ne peint par exemple pas de « *frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan.* (ALJFF p.400-401) Et il se dépouille « *de toutes les notions de son intelligence* » (ALJFF, p.404) car la perception de l'intelligence est plus pauvre que la perception libre. Cette dernière a la possibilité de comprendre ou de donner sens aux autres impressions qui sont négligées par l'intellect.

Selon Proust les impressions forment donc pour le peintre, mais également pour l'écrivain, le seul critère de vérité: elles sont pour lui ce que sont les expériences pour un

⁴ Pour l'artiste, le monde est un objet dont la subjectivité ou l'objectivité dépend de l'agressivité ou passivité des désirs de l'artiste lui-même vers le monde. Dans la sensibilité fluide de Proust la douleur et le plaisir sont interchangeable. (Tyler, p.52)

scientifique. Pour que l'impression soit authentique, il faut que l'artiste fasse de la peine pour éviter tous les concepts et les méthodes :

“Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. » (ALJFF p.399)

L'artiste nous présente les choses dans l'ordre de nos perceptions et non pas en nous expliquant leur cause. (ALJFF, p.222)*»et une véritable exaltation m'avait été communiquée, non par quelque idée importante, mais par une odeur de moisi.» (ALJFF, p.65)* Proust a employé dans *La recherche* des méthodes impressionnistes de la peinture et surtout la perception de la nature dans les limites de nos impressions. (Tolmachev, p.31) Le narrateur sait par exemple des sons de la rue au matin s'il gèle ou s'il pleut dehors.

Mais l'impressionnisme dans *La recherche* n'est pas limité aux méthodes employées comme peindre en plein air. Les principes de la construction des images, la présentation des caractères et leurs habitudes et encore d'autres traits, ont un rapport avec l'impressionnisme. La séquence des images dans le récit n'est pas logique, mais elle est construite en partant de la perception ou de la recollection des caractéristiques d'un certain personnage qui est décrit. Proust ne nous présente pas les personnages d'une manière logique ou causale, il ne donne pas dès le début des portraits finis de ses caractères : lorsqu'il présente Swann au lecteur, Proust ne donne qu'une esquisse de lui. Les idées morales, politiques, et le caractère des personnages n'apparaissent que graduellement dans le roman et généralement l'auteur se base sur un seul trait extérieur qui est dominant, mais qui sera contrarié par un autre plus tard dans le roman. Ainsi les personnages sont représentés par Proust comme des moyennes de leurs signes externes, qui témoignent de leur essence intérieure.⁵ Cette méthode-là, employant le plus souvent des détails significatifs, est typique pour Proust et pour les impressionnistes. (Tolmachev, p.31-32)

Un personnage clé de l'impressionnisme de Proust est le peintre Elstir. Mais qui aurait pu être le modèle pour Elstir ? D'abord le modèle pour Elstir est bien sûr Proust lui-même, car Elstir et sa façon de peindre expriment les idées de Proust sur la littérature et le peintre et son créateur se ressemblent. Mais Elstir est également une synthèse⁶ d'un grand nombre de

⁵ Nous verrons plus tard que ceci peut être considéré plutôt comme un trait symboliste.

⁶ La façon dont Proust a créé ses personnages, c'est de collectionner des impressions et de les projeter dans un seul personnage. (Riva 307-308) Comme Proust l'a dit lui-même :

peintres d'avant-garde qui atteignait la célébrité à l'époque. Ce furent d'abord les peintres du salon que Proust fréquentait comme : Jean Béraud, Frédéric de Madrazo et Paul Baignères (Riva, p.308) et les amis de Proust : Jean-Louis Forain, Paul Helleu et Jacques-Émile Blanche.

Mais Proust admirait aussi Claude Monet, ce qu'on peut constater du fait que la façon de peindre d'Elstir ressemble fortement à celle de Monet. Les deux employaient les effets d'inondation par la lumière du soleil, peignaient des falaises et des marines de la côte britannique, et les deux préféraient peindre sans les notions pré-judiciaires qui nous disent comment les choses devront être représentées, mais à l'aide de leurs impressions directes. Voyons comment Proust décrit Elstir :

« L'effort qu'Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence était d'autant plus admirable que cet homme qui avant de peindre se faisait ignorant, oubliait tout par probité (car ce qu'on sait n'est pas à soi), avait justement une intelligence exceptionnellement cultivée. » (AJFF, p.404)

Et ce que Monet dit de sa façon de peindre :

« Le plus souvent pour arriver à rendre ce que je ressens, j'en oublie totalement les règles les plus élémentaires de la peinture, s'il en existe toutefois ! Bref, je laisse apparaître bien des fautes, pour fixer mes sensations. (Monet dans une lettre à un ami, Riva, p.309)

« D'ailleurs, comme les individualités (humaines ou non) sont, dans un livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des petites sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille, ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissait la gelée ? » (La Recherche III 1034-35)

Et d'autre part il parle même des personnages comme un mélange de modèles ayant posés pour l'écrivain comme ils auraient pu poser pour un peintre :

« Le littérateur envie le peintre, il aimerait prendre des croquis, des notes, il est perdu s'il le fait. Mais quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'a pas été à son inspiration par sa mémoire, il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc. Et alors l'écrivain se rend compte que si son rêve d'être un peintre n'était pas réalisable d'une manière consciente et volontaire, il se trouve pourtant avoir été réalisé et que l'écrivain lui aussi, a fait son carnet de croquis sans le savoir. (La R. III 899,900)

Faut-il considérer le tableau *Le port de Carquethuit* d'Elstir alors comme la description cachée d'une certaine peinture de Monet ? Il y a certainement des échos de plusieurs tableaux dans ce tableau-là, comme on a vu, mais généralement on le compare avec le *Port de Bordeaux* d'Édouard Manet, où il y a une perspective similaire et où le setting et l'absence de démarcation entre la mer et le ciel sont les mêmes. (Riva, p. 310)⁷

Nous avons donc constaté que l'impressionnisme est présent dans l'œuvre de Proust non seulement dans son style, mais également dans le personnage d'Elstir. Mais est-ce que Proust représente le monde d'une manière purement impressionniste, ou est-ce qu'on peut avancer des arguments contre cette hypothèse?

Il y a un autre aspect, à part l'impressionnisme, et c'est qu'on peut appeler la composition de *La recherche* et le principe de construire des images symbolistes ou rationalistes. Tous les personnages de *La recherche* subissent des transformations, comme Swann qu'on vient d'analyser. Nous avons dit que c'est le résultat de l'impressionnisme de Proust, ce qui est partiellement vrai, mais par les transformations des personnages, par les changements de leurs traits externes, Proust a essayé de montrer également la conditionnalité de notre perception. (Tolmachev, p.33) Un personnage qui est encore plus le symbole de l'ambivalence, de la réunion des contraires, c'est le baron de Charlus. Charlus possède une double sexualité. Son idéal viril cache une nature profondément féminine. (Gros, p.43) Marcel ne comprend le vrai caractère du baron qu'après beaucoup de rencontres et beaucoup de temps.

Un signe de la conditionnalité de la perception et donc de l'abandon de l'impressionnisme pur, est la confusion des sens qu'on retrouve dans *La recherche*. Cette

⁷ Pourtant Raymond T. Riva nous présente un autre modèle (Riva, p.310-313) c'est-à-dire le peintre américain Thomas Alexander Harrison, que Proust a connu, comme il est clair de sa correspondance personnelle. Ce Harrison partage des caractéristiques surprenantes avec Elstir, surtout en ce qui concerne leur style : Harrison a essayé de mêler les personnages dans les paysages, sans démarcations entre les deux. Dans *The history of American Painting* Harrison est décrit ainsi :

« *Finer yet were the marines that followed, the long waves rolling in on the sandy beach in the early twilight with the infinite variations of their toppling crest or foamy ebb lighted with every subtle tint of rosy iridescence.* » (Samuel Isham in the *History of American Painting*, Riva p.312)

confusion démontre en effet chez Proust que les impressions ne sont pas simples, mais qu'elles sont au contraire très compliquées et qu'il y a entre elles des liaisons cachées qui se soustraient à notre perception première.

La synesthésie joue un rôle essentiel dans *La recherche*. Chez Proust un son se traduit souvent par une sensation olfactive ou un parfum par une sensation visuelle: la fameuse scène de la madeleine en est déjà un exemple clair. Le goût et l'odeur de la madeleine provoquent des souvenirs qui surpassent largement ces sensations. « *...tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (Du côté de chez Swann, p.47)* La confusion des sens est une technique essentielle de toute *La recherche*. Elle est présente dans un grand nombre d'autres exemples au cours du cycle.⁸

Le rôle de la confusion des sens est assez grand dans *La recherche*. Dans l'introduction Proust exprime la façon dont il se souvenait toujours du passé et de Combray. C'était une mémoire volontaire qui n'évoquait que des souvenirs douloureux, partiels et très pauvres.

« *Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraiient jamais que quelques secondes souvent ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinéscope.* » (p7)

Proust oppose la mémoire volontaire à la mémoire involontaire, comme dans la scène de la madeleine trempée. Ce qui caractérise ce genre de souvenir, c'est que les impressions présentes provoquent celles du passé. On retrouve cette démarche dans tout le cycle des romans qui va suivre un parcours hasardeux, structuré par les impressions, qui sont liées, complexes et qui seront interprétées par l'écrivain. À part l'orientation impressionniste, il y a donc l'orientation vers la psychologie rationnelle, vers l'harmonie, vers l'association et la logique des images. C'est que la sensibilité est toujours fondamentale pour la création artistique, mais dans une deuxième étape il y a aussi la raison.

⁸ Pour Proust, le nom de Brabant est mordore (TP, I, 13), le bruit d'une cloche transmet une impression lumineuse (TP, III, 59), la petite phrase de Vinteuil, chatoyante et harnachée d'argent, accourt vers le narrateur (TP, III, 170), le septuor lance un appel rouge (TP, II, 180).

Dans la fameuse scène de la madeleine la sensation de la madeleine provoque la résurrection du passé. La mémoire volontaire de l'intelligence n'est capable de faire revenir des mémoires douloureuses comme celle du drame de coucher :

« Mais comme ce que je m'en serai rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence (...) je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. » (Combray, p.43)

La mémoire de Combray née de l'expérience initiatique de la madeleine n'est pas le résultat d'une causalité normale ou le fruit de l'intelligence, mais le produit d'un choc sensoriel et du hasard. Et le monde qui sort de cette tasse de thé est parfaitement symétrique du souvenir trouvé par la mémoire volontaire de l'intelligence : ces souvenirs sont traumatiques, comme celui du drame de coucher dont la scène est rejouée à chaque fois. La mémoire involontaire de la sensation par contre retrouve un monde en expansion qui renaît entièrement. Le goût, la sensation qui passe par la bouche, dont l'obsession du baiser avait déjà révélé l'importance, est très proche de la mémoire sensuelle et inconsciente du corps et est susceptible de faire revivre le passé, tout comme l'odorat. Seulement ces deux types de sensation forment le procédé de jointure permettant de passer d'une histoire à une autre en reposant sur une sensation. (Lamalle, Tronc, p. 152) Un fil invisible relie le moi du passé au moi du présent: ces deux moi éprouvent la même sensation à des années de distance et ont une connexion invisible. C'est donc la sensation qui joue le rôle principale pour Proust:

« Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchons à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. » (Combray, p. 44)

L'intelligence n'aura alors de l'importance que plus tard dans le processus de l'artiste: au moment où il met ensemble différents souvenirs pour les comparer et y trouver la signification cachée. (Notez que la différence entre la sensation et l'intelligence restera importante dans notre recherche actuelle.)

Revenons à la confusion des sens : elle n'est d'ailleurs pas dans tous les cas une synesthésie véritable –comme chez Baudelaire -mais elle est plutôt une sensation provoquée par l'association d'idées ou la contiguïté de sensations qui est évoquée par le souvenir du narrateur. (Galand, p. 1032) Pourtant ce en quoi cela ressemble à la synesthésie de Baudelaire, c'est que les différentes sensations sont interchangeable, mêlées et confuses et qu'elles sont connectées ou liées les unes aux autres. La valeur qu'elles ont pour Proust se trouve justement dans ces connections-là et l'écrivain essaie de les décrire et de les comprendre en comparant par association ce qu'elles ont en commun. La synesthésie ou l'association démontrent ainsi des liaisons entre différents moments, lieux, personnes et choses dans la vie de Proust, ce qui lui permet de trouver l'essence cachée des impressions éprouvées au cours des années. Une sensation suffit souvent à faire renaître d'autres sensations éprouvées dans le passé, ce qui fait renaître d'autres, etc., et comme cela tout le roman sort des impressions associées et mêlées. (« Le tintement timide, ovale et doré. »)

En suivant la logique de cette complexité de la perception, Proust abandonne l'impressionnisme pur et cherche à comprendre l'essence cachée ou le fil invisible derrière les impressions. Il lie les événements où il pense se trouver devant l'essence des choses. L'homme ne peut qu'exceptionnellement pénétrer jusqu'à l'essence cachée des choses, (Galand, p.1033) donc les rares moments où Proust se trouve devant ce qu'il appelle leur secret, il essaie de décrire ses sensations de la façon la plus précise possible.

Un exemple de cela est la vision des trois arbres d'Hudismesnil dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. (p. 284-287) Un jour où Proust se promène en voiture avec Mme de Villeparisis, ils vont à Hudismesnil et Proust y aperçoit trois arbres qu'il ne voyait, selon lui-même, pas pour la première fois. Il est rempli d'un bonheur pareil à celui que lui avaient donné les clochers de Martinville. Il sent que cette vision lui est familière « *de sorte que mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent.* » (ALJFF, p.285) Proust se demande si toute la promenade est vraie ou qu'elle soit une fiction et que seulement les trois arbres soient vrais. La vision des arbres provoque une forte sensation en Proust :

« *Ce plaisir, dont l'objet n'était que pressenti, que j'avais à créer moi-même, je ne l'éprouvais que de rares fois, mais à chacune d'elles il me semblait que les choses qui s'étaient passées dans l'intervalle n'avaient guère d'importance et qu'en m'attachant à sa seule réalité je pourrais commencer enfin une vraie vie.* » (ALJFF p.285)

Proust a l'impression que les arbres lui disent :

« Ce que tu n'apprends pas aujourd'hui, tu ne le saurais jamais. Si tu nous laisses retomber au fond de ce chemin d'où nous cherchions à nous hisser jusqu'à toi, toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour toujours au néant »
(p.287)

Ici la méthode de Proust surpasse les limites de l'impressionnisme et devient plutôt symbolique. Pour Proust l'enregistrement des impressions pures et originelles ne suffit pas. Il essaye d'atteindre et de décrire leur vraie essence en abandonnant le simplisme de la perception sensorielle. (Tolmachev, p.34)⁹ Le néo-platonisme -selon lequel il y a un monde supérieure au monde qu'on perçoit -qu'on retrouve dans le symbolisme, est également présent chez Proust.

Il y a des aspects symbolistes dans le style de Proust, dont la première caractéristique est la métaphore. Selon Proust la réalité ne peut être décrite que par la comparaison. Il y a seulement des vérités là où l'auteur prend deux objets, nous révèle leur connexion en la décrivant dans un style magnifique qui crée des métaphores indestructibles. Les comparaisons et les métonymies de Proust sont typiques pour le symbolisme, et surtout les comparaisons entre les paysages et les œuvres d'art, entre les personnages et les plantes. (Tolmachev, p.34) Nous y revenons dans le chapitre suivant sur l'organisation des métaphores d'Albertine.

Nous ne pouvons donc pas dire simplement que l'œuvre de Proust est impressionniste. L'attitude des peintres impressionnistes de la fin du XIXe siècle est certainement liée à la méthode de Proust, pourtant elle n'est pas entièrement la même que celle de Proust. Il est quand même intéressant de comparer les peintres avec Proust plus en détail dans un travail futur en analysant les questions : quel rôle joue l'impressionnisme dans l'œuvre de Proust, quels sont ses rapports avec par exemple Manet, Monet, Cézanne, Van Gogh et Renoir, et avec d'autres peintres comme Vermeer? Quel rôle joue le symbolisme dans Proust ? Quel est son rapport avec les poètes symbolistes ? Et comment est-ce que le réalisme, si c'est le cas, surpasse ce symbolisme ?

Actuellement nous aborderons l'organisation de la métaphore chez Proust, pour éclaircir la manière dont Proust représente Albertine. Nous verrons que cette représentation donnera lieu à une dissertation sur les aspects idéalistes et modernistes chez Proust, dont

⁹ Proust arrive même, en surpassant l'impressionnisme et le symbolisme, à des généralisations réalistes. (Tolmachev, p.34)

La représentation chez Marcel Proust, entre modernisme et réalisme

l'hypothèse sera affaiblie dans le chapitre cinq en faveur d'une image dans laquelle nous interpréterons Proust plutôt comme un héritier du réalisme. Pourtant dans le troisième chapitre nous analyserons en profondeur les métaphores d'Albertine comme un exemple du style fortement élaboré, que Proust lui-même a comparé au style d'une pièce musicale ou à la composition d'une cathédrale. Dans le quatrième chapitre nous nous concentrerons sur les problèmes épistémologiques en ce qui concerne l'effort de Marcel pour connaître l'essence cachée d'Albertine.

Chapitre 3

Les métaphores d'Albertine

Dans *La recherche* Proust a développé une organisation de la métaphore autour d'Albertine qu'il expose systématiquement sur un laps de temps de plusieurs centaines de pages. Albertine est partout comparée aux fleurs, à la mer, et aux oiseaux, mais ces trois groupes d'images constituent l'expérience émotionnelle, c'est-à-dire la jalousie, le bonheur, les passions, les souffrances et l'indifférence de Proust vis à vis d'Albertine. Proust a créé, en comparant Albertine à ces images sans cesse répétées, une structure métaphorique semblable à la structure musicale d'un compositeur. Les images référant à Albertine, comme les symboles des sentiments et des émotions de Proust lui-même, forment donc un tout largement élaboré et manipulé symboliquement, ce qui montre plutôt le symbolisme et le rationalisme que l'impressionnisme dans l'œuvre de Proust. C'est que l'impressionnisme est très spontané et direct et le rôle de la perception est le plus important. Pourtant la manière dont Proust crée les métaphores n'est pas du tout spontanée et l'organisation des métaphores est plutôt issue de l'intellect qui essaye de comprendre les significations cachées et symboliques. Si on repense à la scène de la madeleine: c'est la sensation qui est la première étape de la création littéraire, (ce qu'on peut nommer l'impressionnisme de Proust) mais puis il y a l'intelligence qui organise toutes ces sensations et en crée un roman à l'aide de la comparaison et de la métaphore (ce qui n'est pas impressionniste). Dans ce chapitre nous essayons d'interpréter la signification des métaphores d'Albertine pour en montrer la structure symboliste.

Lisons d'abord le passage suivant sur les réalités cachées:

« ce qui est senti par nous de la vie, ne l'étant pas sous forme d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en rend compte, l'explique, l'analyse, mais ne le recompose pas comme la musique où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations qui est la partie qui nous donne cette ivresse spécifique que nous retrouvons de temps en temps et que, quand nous disons : « Quel beau temps ! quel beau soleil ! » nous ne faisons nullement connaître au prochain, en qui le même soleil et le même temps éveillent des vibrations toutes différentes.....il n'est pas possible qu'une sculpture, une musique qui donne une émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens....Ces phrases-types, que vous connaissez à reconnaître comme moi, ma petite Albertine, les mêmes dans la sonate, dans le septuor, dans les autres œuvres, ce serait, par

exemple, si vous voulez, chez Barbey d'Aurevilly, une réalité cachée, révélée par une trace matérielle. » (La prisonnière, p.360-361)

Proust pense donc que la littérature nous explique et analyse ce que nous sentons dans la vie, mais qu'elle ne recompose pas les sentiments, comme la musique. Selon lui cette musique correspond à une certaine réalité spirituelle, ou bien une réalité cachée, qui est essentielle, et dont la trace matérielle est justement cette musique. La musique est l'équivalent profond des sentiments. Proust propose donc que la littérature recompose également la vie, qu'elle sera une composition, tout comme une pièce musicale.

Pourtant il est difficile de représenter ou de recomposer la réalité ou la réalité cachée. Pour connaître la vérité et pour la décrire d'une manière réaliste et véritable il faut se rendre compte, selon Proust, de quelques problèmes qui nous empêchent de voir la réalité.

C'est d'abord que ce qui est vrai pour nous, change et pour cela il est difficile pour les autres de nous comprendre. Mais cela vaut bien sûr également pour nous : nous avons également de la peine à connaître la vérité en essayant d'interpréter les autres. « *Car la vérité change tellement pour nous que les autres ont peine à s'y reconnaître.* » (La prisonnière, p.13)

Selon Proust il y a encore un autre problème qui nous empêche de connaître la vérité : c'est que ce qui est vrai ou même le plus essentiel, n'est pas souvent la chose la plus apparente. Les essences de la vie se cachent donc, et pour découvrir la vérité dans la vie, il faut trouver ces essences souvent sous les apparences superficielles : « *De ceux qui composent notre individu, ce ne sont pas les plus apparents qui nous sont les plus essentiels.* » (La prisonnière, p. 6)

Proust nous parle du problème d'interpréter les faits ou les détails. C'est qu'on conclue trop vite :

« Il était d'ailleurs fort excusable car la réalité, même si elle est nécessaire, n'est pas complètement prévisible, ceux qui apprennent sur la vie d'un autre quelque détail en tirent aussitôt des conséquences qui ne le sont pas et voient dans le fait nouvellement découvert l'explication de choses qui précisément n'ont aucun rapport avec lui. » (La prisonnière, p.4)

Proust suspend donc ses jugements et après cela il donne des impressions subjectives, car c'est la seule réalité qu'on puisse présenter comme véritable. La recherche ou l'enquête littéraire pour connaître la réalité prend donc une forme très subjective. Pourtant on ne

retrouve pas chez Proust le scepticisme des modernistes, pour qui le doute épistémologique, et non pas celui ontologique des postmodernistes, est tellement typique. Nous défendrons cette idée dans le cinquième chapitre.

Dans ce chapitre nous analyserons la présentation du personnage d'Albertine. Comment est-ce que Proust traduit ses sentiments envers son amour, et comment est-ce qu'il reproduit Albertine ? Est-ce un portrait fidèle à la réalité ? Moins objectif que ceux qu'auraient faits les réalistes ? Ou est-ce que Proust essaye de rendre d'autres éléments de la réalité, ce qui fait de son œuvre une reproduction plus exacte et plus précise, justement à cause de sa subjectivité ? Considérons dans le chapitre suivant l'organisation élaborée des métaphores d'Albertine, pour conclure qu'est-ce que cela dit de la littérature elle-même et de la façon dont nous pouvons connaître le monde.

Le but de ce chapitre c'est d'abord d'interpréter la valeur des images auxquelles Albertine est comparée et de trouver la cohérence entre elles et ensuite de montrer qu'elles forment une structure symbolique qui révèle la perception de Marcel, son amour pour Albertine, et le symbolisme dans l'organisation métaphorique de l'auteur. Nous nous baserons sur l'article de Nicholas Kostis *Albertine : characterization through image and symbol*.

3.1 Albertine et l'image de la rose

Commençons par les images des roses et des fleurs, auxquelles Proust compare Albertine, pour ensuite passer aux autres groupes de métaphores.

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Albertine et les autres membres de la petite bande des jeunes filles ne sont pas présentées comme des individus, mais comme un collectif issu de la réalité subjective de Marcel. Comme des fleurs ces filles réveillent ses sens et Marcel est obsédé par les filles, et spécialement par Albertine, comme pour des fleurs. (Kostis, p. 125)

« Je regardais les joues d'Albertine pendant qu'elle me parlait et je me demandais quel parfum, quel goût elles pouvaient avoir : ce jour-là elle était non pas fraîche, mais lisse, d'un rose uni, violacé, crémeux, comme certaines roses qui ont un vernis de cire. J'étais passionné pour elles comme on l'est parfois pour une espèce de fleurs. » (Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 450)

Marcel est préoccupé par la traduction de toutes les nuances de son plaisir sensuel lorsqu'il est en compagnie de ces filles et il examine minutieusement toutes les sensations qu'elles lui donnent en comparant leurs traits chaque fois aux fleurs.

« De sorte qu'essayer de me lier avec Albertine m'apparaissait comme une mise en contact avec l'inconnu sinon avec l'impossible, comme un exercice.....aussi reposant qu'élever des abeilles ou que cultiver des rosiers. » (À l'ombre des jeunes filles en fleurs, p.444)

Alors lorsque le lecteur rencontre Albertine pour la première fois, il ne peut pas la distinguer des autres filles. C'est seulement plus tard que Marcel la sépare des autres et pour lui toutes les qualités ne s'assemblent qu'en elle. Marcel fait la connaissance successive des jeunes femmes :

« Et remontant de corolle en corolle dans cette chaîne de fleurs, le plaisir d'en connaître une différente me faisait retourner vers celle à qui je la devais, avec une reconnaissance mêlée d'autant de désir que mon espoir nouveau. » (À l'ombre des jeunes filles en fleurs, p. 453)

Bien que Marcel se sente attiré par Albertine dès le début, ce n'est pas seulement vers elle qu'il dirige ses pensées. Il permet à ses désirs de traîner d'une fille à l'autre. Une fois accepté par la bande il fait son chemin autour des membres comme un jardinier construit des sentiers entre les rosiers. Et lorsqu'il les accompagne pendant des excursions aux fermes voisines ou aux montagnes, il découvre qu'il les aime toutes individuellement, mais également collectivement, sans exclusion, et chaque fille est presque échangeable aux autres. Après qu'Albertine, dont Marcel est amoureux, refuse de l'embrasser, Marcel est à nouveau amoureux de toutes les filles. (Kostis, p. 126)

«Entre ces jeunes filles, tiges de roses dont le principal charme était de se détacher sur la mer, régnait la même indivision qu'au temps où je ne les connaissais pas et où l'apparition de n'importe laquelle me causait tant d'émotion en m'annonçant que la petite bande n'était pas loin. » (À l'ombre des jeunes filles en fleurs, p. 504)

Les aubépines blanches qui sont associées à l'église, à pâques, et à la jeunesse, symbolisent la pureté. Les aubépines roses et rouges, et par extension, toutes les fleurs roses et rouges, symbolisent la sensualité : elles apparaissent pour la première fois dans l'histoire juste avant le regard lascif de Gilberte. C'est frappant que Marcel associe Albertine presque uniquement à différentes nuances de rose. (Kostis, p.126) Par exemple lorsqu'il la donne la main, il sent : « *une douceur sensuelle qui était comme en harmonie avec la coloration rose, légèrement mauve de sa peau.* » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 480)

Même si la couleur rose est associée à la sensualité, l'amour de Marcel pour Albertine reste platonique dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et la relation avec elle et avec les autres filles est privé de contact direct des doigts et des lèvres. (Kostis, p.126) Leur présence stimule surtout l'imagination et les sens qui « *donnent à ces filles la même consistance mielleuse qu'ils font quand ils butinent dans une roseraie, ou dans une vigne dont ils mangent des yeux les grappes.* » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 455) Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust essaye de décrire ses sensations lorsqu'il se trouve devant la beauté. Le bonheur qu'il éprouve de la petite bande est celui d'un esthète ayant une sensibilité et une faculté intuitive qui lui permettent d'observer avec plaisir les nuances qu'une personne moyenne ne pourrait jamais percevoir. (Kostis, p.126) Pour Marcel, ces filles qu'il poursuit sous un ciel bleu et en dehors de la mer, représentent l'odeur et l'amabilité sensitive de la jeunesse.

« *Il n'était pas possible de trouver réunies des espèces plus rares que celles de ces jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie.* » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.364)

Marcel est imprégné par la beauté que les filles rayonnent. Pourtant il décrit déjà la fugacité de leur beauté en les prévoyant plus âgée. « *Hélas ! Dans la fleur la plus fraîche on peut distinguer les points imperceptibles qui pour l'esprit averti dessinent déjà ce qui sera, par la dessiccation ou la fructification des chairs aujourd'hui en fleur, la forme immuable et déjà prédestinée de la graine.* » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 891)

La fleur est donc également le symbole de la jeunesse éphémère :

« *Comme sur un plant où les fleurs mûrissent à des époques différentes, je les avais vues, en de vieilles dames, sur cette plage de Balbec, ces dures graines, ces mous tubercules,*

que mes amies seraient un jour. Mais qu'importait ? En ce moment, c'était la saison des fleurs. » (À l'ombre des jeunes filles en fleurs, p.892)

Quand Albertine est plus mature elle visite Marcel dans son appartement à Paris, quelques années après le premier été à Balbec. Marcel constate qu'elle s'est développée mentalement, moralement et physiquement. Malgré cela Marcel continue à la comparer aux roses et aux fleurs roses : *« Il suffisait qu'on me dise qu'elle était à Paris et qu'elle était passée chez moi pour que je la revisse comme une rose au bord de la mer. »*

Tout comme les fleurs changent toujours de couleur, les joues d'Albertine changent aussi et Marcel décrit les différentes teintes de sa peau. Quand Françoise entre dans la chambre avec une lampe, la lumière rend visible sur le visage d'Albertine : *« des surfaces si brillamment, si uniformément colorées, si résistantes et si lisses, qu'on aurait pu les comparer aux carnations soutenues de certaines fleurs. » (Proust, La prisonnière,)*

Pourtant la phase idyllique et sensuelle de l'amour de Marcel pour Albertine est finie. (Kostis, p.126) Partiellement à cause de la prise de conscience des défauts physiques d'Albertine, qui n'est plus une adolescente. On retrouve la désillusion de Marcel dans les images qui changent :

« Quand elle était non plus balancée par mon imagination devant l'horizon marin, mais immobile auprès de moi, elle me semblait souvent une bien pauvre rose devant laquelle j'aurais bien voulu fermer les yeux pour ne pas voir tel défaut des pétales et pour croire que je respirais sur la plage. » (Proust, La prisonnière,)

Pendant le séjour d'Albertine à Paris, Marcel n'emploie pas aussi souvent l'image des fleurs qu'avant. Il y a pour cela encore une autre raison que celle de la fugacité. C'est que Marcel pense, en embrassant la joue d'Albertine, qu'il connaîtra finalement l'odeur de la rose qui fleurit en elle. Mais dans le monde proustien il est inévitable qu'il soit désillusionné en atteignant ce qu'il a désiré si longtemps. L'imagination se dirige que vers les choses absentes ; dès qu'on possède la chose tellement désirée, elle perd toute la valeur. La possession détruit les désirs dans le monde proustien. (Kostis, p. 127)

« Tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez, s'écrasant, ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'appris, à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine. »

La première des deux phases de l'amour de Marcel pour Albertine est presque finie à ce moment-là. Marcel a vu, poursuivi, et goûté une femme qui existait uniquement comme la sensation physique de chair rose et maintenant qu'il se trouve satisfait, son désir pour elle diminue du coup. C'est seulement quand elle n'est pas auprès de lui, qu'il désire la voir à nouveau, comme le soir où elle lui téléphone. En entendant ses mots d'excuses, prononcés comme si elle n'allait pas venir, Marcel sent le « *désir de revoir la figure veloutée qui déjà à Balbec dirigeait toutes mes journées vers le moment où, devant la mer mauve de septembre, je serais auprès de cette fleur rose, tentait douloureusement de s'unir un élément bien différent.* »

L'image de la fleur est une source d'inspiration littéraire pour Proust pendant les périodes plus heureuses avec Albertine. Cette période-là finit au moment où Marcel se rend compte du manque de sincérité et des inclinations spéciales d'Albertine lors de sa deuxième visite à Balbec. Ce n'est plus uniquement elle qui l'attire, mais ce sont aussi les autres filles de la petite bande. Il ne s'intéresse plus tellement à Albertine. Son attitude change radicalement le soir où il visite le casino d'Incarville quand Cottard lui dit à propos d'Albertine et Andrée, qui font la valse ensemble pendant laquelle leurs seins se touchent, qu'elles sont probablement lesbiennes. (*De andere Albertine*, p. 99) Ceci provoque la jalousie de Marcel et il commence à poser des questions et à se comporter d'une façon sarcastique envers elle. (Kostis, p.127) Après que Marcel a découvert les préférences sexuelles d'Albertine il pense que déjà pendant son premier séjour à Balbec elle était homosexuelle et qu'elle a décliné pour cette raison dans cet été idyllique où il avait vécu son romance avec la petite bande. L'image de la fleur change maintenant et devient le symbole du vice secret d'Albertine après avoir été le symbole de sa beauté d'adolescente.

Maintenant Marcel compare Albertine et la rose à un parfum mystérieux quand il l'entend rire. Ce rire provoque : « *les roses carnations, les parois parfumées contre lesquelles il semblait qu'il vint de se froter et dont, âcre, sensuel et révélateur comme une odeur de géranium, il semblait transporter avec lui quelques particules presque pondérables, irritantes et secrètes.* »

Quand la suspicion est calmée, Marcel a une relation sereine avec Albertine. Ils font de longues promenades en voitures à la campagne, il se trouve allongé à côté d'elle à la plage sous la lune et il est tellement intoxiqué par son amour, qu'il sent sa présence même si elle n'est pas là. « *Je ne me sentais pas seul dans la voiture que si, avant de la quitter, elle y eût*

laissé des fleurs. » Ce remplacement de la fleur pour Albertine montre que l'image de la fleur n'est pas tout simplement une ornementation littéraire qu'on puisse séparer de sa conception d'elle, mais qu'il s'agit au contraire d'une partie essentielle de la vision de la femme qu'il aime. (Kostis, p.127)

Les qualités de toutes les filles de la petite bande sont finalement toutes transportées à Albertine qui devient la seule rose que Marcel ait cueillie et amenée à Paris. Mais dès qu'elle est dans son appartement, la rose ne provoque plus la sensation de la beauté innocente d'une adolescente. « *Chaque jour, elle me semblait moins jolie.* » (*La prisonnière*, p. 21) Marcel commence à associer la fleur aux vices secrets de sa captive. Par exemple quand il retourne un jour d'une visite de Mme de Guermantes en apportant des lilas, il surprend Andrée et Albertine qui s'embrassent dans la chambre de la dernière. Les deux femmes disent ne pas aimer les lilas, mais plus tard, après la mort d'Albertine, Andrée confesse qu'elles aimaient en effet l'odeur de ces fleurs. Là où Marcel décrit les excursions à Balbec comme : « *se détachant en beaux massifs de fleurs sur le reste de la vie d'Albertine comme sur un ciel vide devant lequel on rêve doucement, sans pensée.* » les comparaisons aux fleurs ne sont plus celles qui symbolisent une vie heureuse, mais celles d'un amoureux torturé du mystère sexuel de son amant. Le bonheur de Marcel revient seulement lorsque la conscience d'Albertine n'est pas là, comme au moment où elle dort et il la compare à une tige en fleurs. (Kostis, p.128) Pour rendre son état d'agonie mentale et sa jalousie en images, Proust a besoin d'une autre métaphore dans la deuxième phase de son amour pour Albertine. Albertine qu'il décrit comme : « *une jeune fille qui ne serait d'abord, sur l'horizon de la mer, qu'une fleur.....mais une fleur pensante et dans l'esprit de qui je souhaitais si puérilement de tenir une grande place,* » sera comparée par Proust, pour captiver son mystère, à la mer.

3.2 Albertine et l'image de la mer

Marcel rencontre Albertine pour la première fois à la plage de Balbec. Il se souvient toujours d'elle comme : « *silhouettée sur l'écran que lui fait au fond la mer.* » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 394) Proust fait d'Albertine une unité esthétique en la comparant à la mer. Son nez est comme une petite vague, ses joues et ses yeux sont fluides comme la mer, son haleine lui fait penser aux bruits des vagues et du vent marin et ses cheveux sont comme des vagues. (Kostis, p.128) En la comparant à la mer Marcel est entré dans une nouvelle phase

de son amour. Proust a donc besoin, comme auteur, d'employer d'autres outils pour nous présenter cette nouvelle réalité. Regardons qu'est-ce que ce changement d'image signifie.

La mer nous offre plusieurs interprétations d'Albertine. D'abord c'est la plage et donc la mer qui est le lieu de la première rencontre avec Albertine et les autres filles de la bande. Marcel comprend plus tard que l'essence de son amour pour Albertine a toujours été l'image de la mer. Il dit que lorsqu'il pensait aux filles que « *c'était pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d'un défilé devant la mer. C'était la mer que j'espérais retrouver, si j'allais dans quelque ville où elles seraient. L'amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose.* » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 397)

L'image de la mer symbolise la mobilité de la voix, de l'attitude et de l'apparence d'Albertine. Pour Marcel Albertine ne devient jamais solide en passant d'un état à l'autre, mais elle lui apparaît comme un être fluide. (Kostis, p.128) Il n'a pas d'elle une image permanente, mais ce sont plutôt des impressions et le décor de la mer devant lequel Marcel la voit correspond parfaitement à la façon dont elle lui apparaît. Tout comme à nous apparaît la mer, chaque jour différente, comme si ce serait chaque jour une autre mer, toujours neuve, mais également toujours vieille. Ainsi Albertine apparaît à Marcel à chaque fois qu'il la voit.

« *Pour être exact, je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine ; je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertines qui apparaissaient devant moi, jamais la même, comme –appelées simplement par moi, pour plus de commodité, la mer –ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre nymphe, elle se détachait. Mais surtout.....je devrais donner toujours son nom à la croyance qui, tel jour où je voyais Albertine, régnait sur mon âme, en faisant l'atmosphère, l'aspect des êtres, comme celui des mers, dépendant de ces nuées à peine visibles qui changent la couleur de chaque chose par leur concentration, leur mobilité, leur dissémination, leur fuite.* » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 507)

Ces changements d'apparition physiques correspondent également aux changements moraux et psychologiques d'Albertine. Marcel avait toujours eu en tête deux Albertines: déjà lorsqu'il fait sa connaissance elle n'est pas la fille de son imagination. La fille imaginée est athlétique, non pas intellectuelle, et emploie un langage vulgaire, mais en réalité elle est très cultivée. « *En face de la médiocre et touchante Albertine à qui j'avais parlé, je voyais la mystérieuse Albertine en face de la mer.* » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.438) Et

convaincu de sa chasteté il conclue : « *Ainsi s'était dissipée toute la gracieuse mythologie océanique que j'avais composée les premiers jours.* » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 509) Même si elle a perdu ce mystère de la mer, elle l'attire toujours.

Pendant son deuxième séjour à Balbec, Marcel essaye d'oublier Albertine en regardant la mer. Mais c'est justement à cause de cela, qu'il ressent l'envie de la voir. Il est clair que, dans l'imagination de Marcel, la mer et Albertine sont devenues la même chose. (Kostis, p.129)

Mais l'image de la mer deviendra encore plus le symbole de l'inconnue, et plus spécifiquement le symbole de l'amour lesbien. Quand Marcel apprend que Mlle Vinteuil, une lesbienne notoire, a élevé Albertine, Proust écrit : « *Derrière Albertine je ne voyais plus les montagnes bleues de la mer, mais la chambre de Montjouvain où elle tombait dans les bras de Mlle Vinteuil avec ce rire où elle faisait entendre comme le son inconnu de sa jouissance.* » Le motif du lesbianisme revient également dans les interrogations de Marcel. Albertine lui dit qu'elle ne peut pas aller nager dans la mer, parce qu'elle s'y noierait. Marcel dit : « *'Comme Sapho.'* 'Encore une insulte de plus ; vous n'avez pas seulement des doutes sur ce que je dis, mais sur ce que je fais.' 'Mais mon petit, je ne mettais aucune intention, je vous le jure, vous savez que Sapho s'est précipitée dans la mer. »

Mais c'est justement le lesbianisme d'Albertine qui éveille l'amour, la jalousie et la curiosité de Marcel. (Kostis, p.129) Maintenant qu'elle est sa prisonnière il se souvient du moment où elle était la fille à la plage et la honte, les souvenirs de ses désirs pour elle, restaurent la beauté d'Albertine. Elle échappe dans un passé qu'il ne peut pas connaître et son saphisme l'offense « *autant que l'éclaboussure de la vague ou l'étourdissement du soleil, Albertine remise sur la plage ou rentrée dans ma chambre, en une sorte d'amour amphibie.* »

Marcel pense qu'il ne possédera jamais Albertine s'il ne possède pas ses yeux. Au début de la captivité d'Albertine Marcel compare ses yeux à la mer. « *Ses longs yeux bleus – plus allongés – n'avaient pas gardé la même forme ; ils avaient bien la même couleur, mais semblaient être passés à l'état liquide. Si bien que quand elle les fermait, c'était comme quand avec des rideaux on empêche de voir la mer. C'est sans doute de cette partie d'elle-même que je me souvenais surtout, chaque nuit en la quittant.* » (*La prisonnière*, p.12)

Le mystère de la sexualité d'Albertine continue à fasciner Marcel. Elle n'est plus seulement une femme, mais plutôt un être inconnaissable, ou une suite d'événements qu'il ne peut pas comprendre. « *Une mer que nous essayons ridiculement, comme Xercès, de battre pour la punir de ce qu'elle a englouti.* » (*La prisonnière*, p.96) Ses actions les plus petites, ses

remarques les plus normales, l'intonation de sa voix, et même ses silences deviennent pour Marcel des symboles à être déchiffrer. (Kostis, p.130)

Seulement pendant ses sommeils, elle finit par l'induire en erreur. En ces moments-là la mer est calme. (*La prisonnière*, p.60-62) Lorsqu'il la caresse et l'embrasse quand elle dort, Marcel n'a pas plus de connaissance sur les différentes apparences qu'il désire tellement connaître. Pourtant son sommeil devient pour lui une aventure prenante.

« *Sa respiration peu à peu plus profonde soulevait régulièrement sa poitrine et, par-dessus elle, ses mains croisées, ses perles, déplacées d'une manière différente par le même mouvement, comme ces barques, ces chaînes d'amarre que fait osciller le mouvement du flot. Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, que je ne me heurtais pas à des écueils de conscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, délibérément je sautais sans bruit sur le lit, je me couchais au long d'elle, je prenais sa taille d'un de mes bras, je posais mes lèvres sur sa joue et sur son cœur, puis, sur toutes les parties de son corps, ma seule main restée libre et qui était soulevée aussi, comme les perles, par la respiration de la dormeuse ; moi-même, j'étais déplacé légèrement par son mouvement régulier : je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine.* » (*La prisonnière*, p.64)

Marcel prend du plaisir physique de cet embarquement au sommeil d'Albertine. Pourtant dans *La prisonnière* le désir de Marcel est devenu une sorte d'envie sexuelle intellectualisé, qui s'exprime en une curiosité de connaître le passé, le présent et le futur d'Albertine. En touchant la mer calmée, Marcel arrive à la posséder. (Kostis, p.130)

L'image de la mer représente l'amour changé de Marcel, car la possession détruit ce que l'imagination a construit. Pourtant il l'aime à nouveau après qu'elle s'est enfuit, et elle lui rappelle « *toute la beauté joyeuse des montagnes bleues de la mer.* » (*La prisonnière*, p.) Puis la mort d'Albertine nourrit la jalousie de Marcel « *par l'entrechoc de flux* » mais finalement il comprend que son amour avait pour objet non pas un être réel, mais plutôt une création intérieure de sa propre imagination et de sa sensibilité. (Kostis, p.131) Son amour pour Albertine était plus grand qu'elle « *l'enveloppant, ne la connaissant pas, comme une marée autour d'un mince brisant.* » Après sa mort, son amour et ses doux souvenirs le quittent plus vite que sa jalousie, et il commence à investiguer sur le passé d'Albertine. « *Comme sur une plage où la marée descend irrégulièrement, j'étais assailli par la morsure de tel de mes soupçons.* » L'amour pour Albertine prend donc la forme d'une investigation, déjà pendant sa vie en l'interrogeant sur ses moindres motifs et actions, et après sa mort Marcel a toujours cette attitude vis-à-vis Albertine : qu'est-ce qui est vrai et qu'est-ce qui est faux ? L'enquête amoureuse et jalouse nous montre l'incertitude de Marcel devant la réalité. Les personnages

lui cachent ce qui est le plus essentiel et en reconstruisant il se perd en différentes interprétations. L'image de la mer symbolise cette incertitude devant l'amour –selon l'auteur imaginé - de Marcel pour Albertine, qu'il confond avec la mer. La mer qui change tout le temps, qui nous cache sous la surface ses secrets, que Marcel ne peut jamais connaître ou déchiffrer entièrement : c'est comme si toute la réalité est aussi mystérieuse que la mer.

3.3 Albertine et l'image de l'oiseau

Le troisième groupe de métaphores qui entourent Albertine est la métaphore de l'oiseau. Proust emploie cette métaphore déjà au moment où il décrit la petite bande pour la première fois comme : *«débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage –les retardataires rattrapant les autres en voletant –une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux. »* (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 354)

Quelques pages plus tard il compare la petite bande à *« un conciliabule d'oiseaux qui s'assemblent au moment de s'envoler ; puis elles reprisent leur lente promenade le long de la digue, au-dessus de la mer. »* (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 358) Dès le début l'image de l'oiseau montre que les filles sont insaisissables, difficiles à définir et à comprendre. La mobilité et le mystère de ces oiseaux symbolisera finalement l'énigme de la vie sexuelle d'Albertine dont l'ambiguïté continuera à fasciner Marcel. (Kostis, p.131)

Proust réintroduit l'image de l'oiseau vers la fin de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* à la fin de l'été au moment où les jeunes filles quittent Balbec *«non pas toutes ensemble, comme les hirondelles, mais dans la même semaine. »* (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 510) Surtout le départ d'Albertine semble *« un vol soudain et mystérieux. »* (Kostis, p.131) Tout comme l'image de la mer remplace celle des fleurs pour indiquer une autre phase de l'amour, l'image de l'oiseau symbolise le même changement dans l'amour de Marcel pour Albertine. Mais comment est-ce que nous pouvons comprendre l'image de l'oiseau ?

« Oh ! Elles s'envolent, s'écria Albertine en me montrant les mouettes qui, se débarrassant pour un instant de leur incognito de fleurs, montaient toutes ensemble vers le soleil.....Je les aime beaucoup, j'en voyais à Amsterdam, dit Albertine. Elles sentent la mer, elles viennent la humer même à travers les pierres des rues. » Tout comme les mouettes Albertine se débarrasse de temps en temps de son incognito de fleurs, pendant la danse au casino d'Incarville par exemple, pour aller à la mer. Elle est attirée par la mer, ce qui veut dire selon Marcel qu'elle a des tendances sexuelles saphiques. Tout comme les mouettes elle est attirée par les endroits où il y a l'air salé de la mer, c'est-à-dire, où il y a d'autres homosexuelles. L'émotion jalouse que Marcel éprouve à cause du lesbianisme supposé est rendue par Proust par le symbole de l'oiseau. (Kostis, p.132)

À Paris, pendant la captivité d'Albertine, l'image de l'oiseau est employée par Proust parce qu'il a peur qu'Albertine s'enfuit de son appartement. Il s'agit d'une projection de l'attitude jalouse de Marcel lui-même : « À ces êtres-là, à ces êtres de fuite, leur nature, notre inquiétude attachent des ailes. Et même auprès de nous, leur regard semble nous dire qu'ils vont s'envoler. La preuve de cette beauté, surpassant la beauté, qu'ajoutent les ailes, est que bien souvent pour nous un même être est successivement sans ailes et ailé. Que nous craignons de le perdre, nous oublions tous les autres. Sûrs de le garder, nous le comparons à ces autres qu'aussitôt nous lui préférons. » (*La prisonnière*)

Mais une fois emprisonnée Albertine n'est plus aussi séduisante. En l'emprisonnant, Marcel l'a immobilisée et l'a changée en un être qui lui donne des sensations présentes. Mais toutes les sensations présentes perdent leur valeur dans l'univers proustien et Albertine a cessé d'intéresser Marcel. (Kostis, p.133) « Une fois captif chez moi l'oiseau que j'avais vu un soir marcher à pas comptés sur la digue, entouré de la congrégation des autres jeunes filles pareilles à des mouettes venues on ne sait d'où, Albertine avait perdu toutes ses couleurs, avec toutes les chances qu'avaient les autres de l'avoir à eux. » (*La prisonnière*)

Ce qui est montré surtout par le fait que Marcel a perdu sa curiosité, c'est que la captivité d'Albertine est un échec. Albertine reste toujours un oiseau mystérieux –c'est l'appartement de Marcel qui est une cage trompeuse : en emprisonnant l'oiseau, il n'a toujours pas emprisonné la mer, qui est le vrai mystère. Sa possession est une illusion, car Albertine reste insaisissable. Au moment où elle s'est enfuie de l'appartement l'aigle devient le symbole de la fuite réussie de sa captivité. (Kostis, p.134)

Après la mort d'Albertine Marcel se souvient qu'elle a rougi quand il lui avait parlé de sa serviette de bain. Soucieux de confirmer ses suspicions et de résoudre le mystère de sa sexualité, il envoie Aimée à Balbec pour trouver des réponses à la question qui le préoccupe

pour autant de temps déjà. Dans une lettre Aimé dit qu'Albertine avait en effet des liaisons avec d'autres femmes avec lesquelles elle a pris des bains. Marcel se représente la scène située au bord de la Loire où Albertine rencontrait certaines amies à l'aube et il imagine qu'Albertine prenait son bain avec d'autres femmes en jouant, en se caressant, en se poussant en l'eau et en séchant nue sur l'herbe. Cette image, des corps nus des femmes, lui fait penser à une peinture d'Elstir :

« Me souvenant de ce qu'elle était sur mon lit, je croyais voir sa cuisse recourbée, je la voyais, c'était un col de cygne, il cherchait la bouche de l'autre jeune fille. Alors je ne voyais même plus une cuisse, mais le col hardi d'un cygne, comme celui qui dans une étude frémissante cherche la bouche d'une Léda qu'on voit dans toute la palpitation spécifique du plaisir féminin, parce qu'il n'y a qu'un cygne, qu'elle semble plus seule.....Dans cette étude le plaisir, au lieu d'aller vers la femme qui l'inspire et qui est absente, remplacée par un cygne inerte, se concentre dans celle qui le ressent. » (La prisonnière)

Marcel, âgé déjà, bien des années après la mort d'Albertine, l'imagine désormais comme : *« foulant le sable ce premier soir, indifférente à tous, et marine, comme une mouette. » (Albertine disparue)*

Si nous considérons cette structure complexe comme l'exemple esthétique à adopter, nous pourrions dire qu'il faut, selon Proust, que l'artiste exprime les essences cachées dans des métaphores qui correspondent à et révèlent ces essences. Mais qu'est-ce que tout ceci nous apprend sur l'esthétisme de Proust et sa façon de représenter le monde ? Pense-t-il que l'artiste en est capable ?

Nous avons vu que les images de la fleur, de la mer et de l'oiseau forment un système de correspondances et de signification. Albertine est d'abord un être dont la surface change tout le temps (la fleur). Puis elle devient un être de fuite (l'oiseau) qui fascine Marcel à cause du mystère de sa sexualité (la mer). L'image de la fleur représente la multiplicité extérieure d'Albertine, celle de la mer représente le caractère insaisissable et l'échec de dominer ou de comprendre son esprit, et celle de l'oiseau représente la captivité d'Albertine et son rôle d'un être de fuite. On retrouve l'influence énorme d'Albertine sur Marcel: l'aspect inconnu de son être cesserait d'attirer Marcel si elle ne serait pas en vol, vu que l'immobilité de sa part permettra à Marcel de la posséder. Si cela se produit, il se rend compte du fait qu'elle ne soit rien d'autre qu'une fille assez normale (Kostis, p.134). *« Parce que le vent de la mer ne gonflait plus ses vêtements, parce que surtout je lui avais coupé les ailes, elle avait cessé*

d'être une Victoire, elle était une pesante esclave dont j'aurais voulu me débarrasser. » (*La prisonnière*, p.357)

En plus, Proust nous révèle qu'Albertine n'existe pas vraiment indépendamment de son amant : elle est plutôt une projection de l'amour de Marcel. Elle n'est pas vraiment un être réel dans le sens naturaliste, mais plutôt une structure complexe d'images qui naissent dans l'esprit de Marcel, et de son désir de la posséder complètement. Le vrai caractère d'Albertine n'est jamais totalement éclairé au lecteur dans *La recherche*, même si elle est le personnage qui apparaît le plus après le narrateur lui-même. Celui-là ne nous fournit jamais un portrait complet –son personnage n'apparaît jamais avec des contours clairs. (Kostis, p.135)

Dans la perception de Proust Albertine est un être qui change sans cesse, aussi bien physiquement que psychologiquement. Avec chaque image elle lui montre sa présence, mais en même temps elle échappe également au regard de Marcel. Là où il réussit à l'immobiliser, quand il l'embrasse ou s'il est rassuré qu'elle ne le trompe pas, cette expérience se dissipe. Son échec de la posséder symbolisera l'impénétrabilité de tout dans le temps et l'espace. Selon Proust le réel est opaque et impénétrable. L'image d'Albertine montre la conception proustienne de la condition humaine. (Kostis, p. 135)

Dans ce chapitre, nous avons analysé la manière dont Proust présente Albertine aux lecteurs, pour montrer à quel point *La recherche* est une organisation structurée par la rationalité et non pas seulement fondée sur les impressions. C'est que la sensibilité de Proust lui fournit la matière brute, pour ainsi dire, avec laquelle il construit son roman, minutieusement élaboré et jusqu'au dernier détail conçu. L'organisation de la métaphore nous montre que l'histoire ne suit pas seulement le trajet hasardeux des impressions, mais surtout celui de la rationalité avec laquelle Proust essaye de comprendre et de structurer les impressions vécues. Ensuite les symboles sont employés pour découvrir et rendre en littérature le monde caché.

Chapitre 4

La représentation d'Albertine

Dans ce chapitre nous nous intéresserons à la manière dont Proust représente Albertine et des notions qu'il nous fournit quant à l'interprétation de la vérité et à la représentation de la réalité. Nous verrons qu'il y a beaucoup de ressemblances entre Proust et les modernistes. Pourtant, dans le chapitre cinq nous critiquerons l'interprétation moderniste très répandue des critiques de Proust.

« Depuis que j'avais vu Albertine, j'avais fait chaque jour à son sujet des milliers de réflexions, j'avais poursuivi, avec ce que j'appelais elle, tout un entretien intérieur où je la faisais questionner, répondre, penser, agir, et dans la série indéfinie d'Albertines imaginées qui se succédaient en moi heure par heure, l'Albertine réelle, aperçue sur la plage, ne figurait qu'en tête, comme la « créatrice » d'un rôle, l'étoile, ne paraît, dans une longue série de représentations, que dans les toutes premières. » (À l'ombre des jeunes filles en fleurs, p.421-422)

Proust dit que la personne aimée dans la réalité est entourée par une énorme quantité de pensées, d'hypothèses, de soupçons et de conversations seulement imaginées, de sorte que la personne qui existe dans la tête de l'amoureux est beaucoup plus présente que celle qui existe «vraiment». Pour nous l'imagination est plus importante et plus présente que la réalité, c'est-à-dire nous nous occupons beaucoup plus, selon Proust, des pistes imaginées que des faits. Nous nous laissons mener par les questions que nous nous posons : dans *La recherche* Marcel ne s'imagine pas seulement des choses, ses actions sont également inspirées par ses soupçons et par ses hypothèses. Marcel se rend compte des faits d'une manière fortement subjective et colorée par ses propres idées. Et les idées en tête changent en plus tout le temps, ce qui rend encore plus difficile de savoir ce qui est vrai, de comprendre soi-même et les autres.

Dans ce chapitre nous comparons l'enquête de l'amoureux jaloux de la vérité à celle d'un romancier naturaliste. Ils partagent le même but qui est de trouver la vérité, et Proust nous montre que cette notion-là n'est pas sans problèmes.

Le cinquième volume *La prisonnière* commence avec le narrateur qui se retire du monde et s'enferme dans son appartement. *« ce fut du reste surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant cette période. » (La prisonnière, p.3)* Ceci nous montre ce qui sera le trait principal dans ce volume : c'est l'atmosphère claustrophobe et la restriction de

la scène dans l'appartement de Marcel. Les rares scènes qui sont situées hors de l'appartement renforcent seulement la division entre l'espace privé et l'espace public et l'effort de Marcel d'interpréter de l'intérieur ce qui se passe à l'extérieur. Le retrait ne signifie pas seulement celui du monde extérieur et la diminution des impressions, mais également celui du langage. (Ross, p. 135)

Un élément bien important est que Marcel ne se retire pas seul, mais en compagnie d'Albertine. L'idée de l'emprisonner est née de la fascination de Marcel pour elle et constitue l'extension hyperbolique de l'appauvrissement qui accompagne toute fascination : le reste du monde est laissé de côté, car Marcel ne se concentre que sur elle. L'isolation d'Albertine est nécessaire pour Marcel pour créer une pause, un arrêt, de sorte qu'il puisse l'interpréter et la comprendre sans qu'elle change entre-temps ou qu'elle adopte de nouvelles significations.

Marcel essaye de reconstruire la vie d'Albertine : est-ce qu'elle a été fidèle ou non ? Mais la jalousie, comme nous verrons, rend cette tâche plus difficile voire impossible.

L'isolation de Marcel avec Albertine a été inspirée par la jalousie. À la fin du volume précédent Marcel a appris quelque chose sur la vie et sur les préférences sexuelles d'Albertine, c'est-à-dire la liaison avec l'amie lesbienne de Mlle Vinteuil, et il en est bouleversé autant qu'il en est fasciné. Marcel en tire des conclusions. Marcel attribue soudainement de nouvelles significations à Albertine à cause de ces liaisons et il faut que Marcel l'isole. La fascination de Marcel pour Albertine exige de lui qu'il la comprenne, qu'il comprenne l'autre, l'inconnue et qu'il élimine l'hétérogénéité de son être en la remplaçant par l'homogénéité et la compréhension (Ross, p.137) : « *toute pareille à moi, une Albertine image de ce qui précisément était mien et non de l'inconnu.* » (*La prisonnière*, p. 67)

Pourtant la jalousie, qui est très importante dans *La recherche*, et toutes les idées, toutes les hypothèses, tous les soupçons, qui sont les fruits de cette jalousie, l'ont éloigné des impressions « brutes », de la perception « objective » ou « primaire ». Ceci nous montre justement la problématique de ces notions très naturalistes. Un exemple de la perception pré-structurée par des émotions ou des notions rationnelles est la jalousie de Marcel et l'hypothèse du lesbianisme d'Albertine qui changent radicalement sa vision d'elle. Proust nous montre que la jalousie et ce qu'elle construit, n'est jamais privée de calculs, de réverbérations, et d'un focus linguistique propre à l'analyse jalouse. (Ross, p.137) La jalousie est donc à la fois le début de l'enquête et ce qui empêche de rechercher objectivement ce qu'Albertine est réellement.

Dans *La prisonnière* Albertine devient pour Marcel un émetteur de signes et avec sa nouvelle capacité de signifier, la fascination de Marcel pour elle est remplacée par une quête

herméneutique dans une série de questions posées directement à elle, ou formées dans l'imagination. Ceci fonctionne de la même manière pour la jalousie de M. de Charlus, dont Proust dit : « *ce double mystère, où il y avait à la fois de l'agrandissement de sa (M. de Charlus) jalousie et de l'insuffisance soudaine d'une définition.* » (*La prisonnière*, p.205) Marcel essaye de trouver cette définition d'Albertine. Il se demande : « *pour Albertine, c'était une question d'essence : En son fond qu'était-elle ?...Me mentait elle ? Ma vie avec elle avait-elle été aussi lamentable que celle de Swann avec Odette ?* » (*Albertine disparue*, p.98)

L'isolation de Marcel avec Albertine est donc une sorte d'expérimentation. Son appartement ressemble à un laboratoire scientifique dans lequel l'objet est forcé de s'expliquer à lui en montrant comment elle fonctionne dans la vie. On peut comparer les investigations amoureuses de Marcel à la méthode de recherche intellectuelle d'un scientifique. La quête épistémologique de *La prisonnière* est celle d'un amoureux qui spéculer sur et reconstruit la vie de l'objet de sa fascination. Comme cela l'amoureux et l'homme scientifique partagent la même ambition : celle de pénétrer les apparences et de révéler les structures cachées et essentielles des choses. L'objet de la fascination de Marcel n'est plus simplement Albertine, mais elle devient une sorte de texte pour lui, qu'il essaye de lire, d'interpréter et de comprendre. Dans les monologues intérieurs - résultat de la fascination et de la jalousie - Albertine est pour lui un corps textuel fortement stratifié et il se donne pour tâche de trouver l'essence. (Ross, p.138) Mais comme nous avons dit, la jalousie se met entre l'objet et la recherche du sujet.

D'abord la jalousie modifie la réalité perçue : l'énorme quantité d'hypothèses que l'amoureux se fait est le degré le plus haut de la fascination et l'amant jaloux se forme des idées, se rend compte de signes et change les proportions des structures de la réalité. « *Comme les choses probablement les plus insignifiant prennent soudain une valeur extraordinaire quand un être que nous aimons.....nous les cache !* » (*La prisonnière*, p. 85-86)

Puis Proust nous montre que la jalousie ou l'amour nous fait poser des questions qu'on n'aurait certainement pas posées sans ces sentiments, ce qui montre que la réalité qu'on aperçoit est fortement influencée par la manière dont on l'affronte. Mais en même temps ces sentiments sont les plus importants pour nous. « *Autrefois quand j'apprenais qu'une femme aimait les femmes, elle ne me paraissait pas pour cela une femme autre, d'une essence particulier. Mais s'il s'agit d'une femme qu'on aime, pour se débarrasser de la douleur qu'on éprouve à l'idée que cela peut être, on cherche à savoir non seulement ce qu'elle a fait, mais ce qu'elle ressentait en le faisant, quelle idée elle avait de ce qu'elle faisait ; alors descendant*

de plus en plus avant, par la profondeur de la douleur on atteint au mystère, à l'essence. »
(*Albertine disparue*, p. 107-108)

La jalousie n'affronte donc par la réalité comme un ensemble de faits, mais comme un ensemble de signes. Les désirs nous forcent à trouver des significations dans la vie, et des motivations derrière les moindres actions de nos amours. Tout est enregistré non pas comme fait mais comme signe. (Ross, p. 139) « *C'était tout un état d'âme, tout un avenir d'existence qui avait pris devant moi la forme allégorique et fatale d'une jeune fille.* » (*Sodome et Gomorrhe*, p. 409) Marcel essaye de comprendre cette forme allégorique, oscille entre la confiance et la jalousie : « *La complexité de mon amour, de ma personne, multipliait, diversifiait mes souffrances. Pourtant elles pouvaient se ranger toujours sous les deux groupes dont l'alternance avait fait toute la vie de mon amour pour Albertine, tour à tour livré à la confiance et au soupçon jaloux.* » (*Albertine disparue*, p. 72)

C'est donc que la jalousie modifie l'objet qu'on essaye de connaître. Ce n'est plus un fait, mais c'est un signe. Ceci a éloigné la recherche du jaloux de celle des réalistes. Mais il y a encore d'autres raisons qui rendent l'enquête moins objective.

Dans les investigations l'amoureux jaloux ne sait pas distinguer entre le vrai et le faux. Il s'avère que les détails qui lui semblent très éloquentes, sont en effet sans valeur, tandis que l'essentiel peut lui échapper. Cette idée l'empêche de trouver les essences, ou la vérité –mais c'est un problème qui est inhérent à toute recherche et notons : également à celle des naturalistes ! « *Nous perdons un temps précieux sur une piste absurde et nous passons sans le soupçonner à côté du vrai.* » (*La prisonnière*, p. 92) Nous perdons notre peine en examinant des événements qui stimulent notre soupçon et qui nous semblent à tort essentiels ou plus véritables que d'autres : « *Sans doute mon enquête portait sur un point secondaire et bien arbitrairement choisi.* » (*Albertine disparue*, p. 94) C'est que les signes n'ont que sens dans l'enquête de l'amoureux jaloux, qui en crée le contexte et qui essaye d'y trouver de la signification, là-où d'autres auront passés sans même y penser une seconde. (Ross, p.140) L'enquête ne peut jamais se conclure, car les techniques épistémologiques ne suffisent pas.

Puis la présence du sujet dans les choix de ce qui est important trouble l'objet de l'enquête. Les émotions comme la jalousie renforcent le rôle de certains détails, tandis qu'elle néglige d'autres. Marcel enregistre et analyse les détails avec un zèle inlassable et même en dehors du contexte réel, les détails ont une autre signification pour lui. Les fragments d'Albertine changent donc sans cesse de signification : un processus intensifié par Marcel. Un silence soudain, une interruption, des rougeurs. Ce sont surtout les remarques d'Albertine que

Marcel passe au crible. « *ces mots dits comme entre parenthèses,* » (*La prisonnière*, p. 101) Il s'agit donc d'une fragmentation de son être.

Mais ce ne sont pas seulement les mots d'Albertine qui subissent la fragmentation -qui est nécessaire pour toute interprétation -c'est également le corps d'Albertine que Marcel étudie en fragments. (Ross, p.141) La première image d'elle, devant la mer à Balbec, se décompose en plusieurs images : des regards, une mèche. « *Je pouvais prendre sa tête, la relever, la poser contre mes lèvres, entourer mon cou de ses bras,* » (*La prisonnière*, p.104) Le corps d'Albertine est fluide et changeant : des yeux bleus deviennent marrons, un grain de beauté se déplace du menton vers la lèvre supérieure. Proust dit à propos du corps : « *Nous sommes des sculpteurs. Nous voulons obtenir d'une femme une statue entièrement différente de celle qu'elle nous a présentée.* » (*La prisonnière*, p.132) Marcel essaye donc de recomposer un tout du corps décomposé, pour mieux le comprendre, mais il n'arrive jamais à l'image fixe.

Et c'est justement son désir, comme nous avons déjà vu dans le chapitre précédent, d'avoir une image stable et fixe du corps d'Albertine. Ce désir est spécialement présent au moment où il regarde Albertine dormante. « *Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au dehors, elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps.* » (*La prisonnière*, p.62) Pendant qu'elle dort, pour un bref moment son corps spatial nie les dimensions temporelles dans lesquelles les significations sont actualisées et changent. Le corps endormi qui n'est pas capable de signifier est pour cela le triomphe de l'imagination. « *En la tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillé.*(*La prisonnière*, p. 62) Mais encore la fragmentation et la recomposition sont les fruits de la jalousie ou de l'imagination de Marcel lui-même et elles l'ont éloigné à nouveau d'une conclusion objective. Est-ce qu'elles l'ont éloigné également de la vérité ? Est-ce que Marcel a perdu toutes les possibilités d'atteindre la connaissance de la réalité ?

Il y a deux hypothèses pour Marcel qui s'excluent mutuellement : l'hypothèse rassurante que Marcel construit en prenant en considération les remarques d'Albertine. « *L'hypothèse qui admettait pour vrai tout ce que me disait Albertine,* » (*La prisonnière*, p. 332) et l'autre hypothèse qui se concentre plutôt sur ce qui se cache derrière les mots et derrière l'apparence d'Albertine : « *celle qui s'appuyait non sur les paroles d'Albertine, mais sur des silences, des regards, des rougeurs, des bouderies, et même des colères.* » (*La prisonnière*, p. 378) Proust se trouve tout le temps entre ces deux hypothèses dont il se demande : « *Laquelle des deux hypothèses était la vraie ?* » (*La prisonnière*, p. 347)

Marcel désire souvent se libérer des hypothèses, mais ceci n'est pas possible, parce qu'en tant qu'amoureux il faut construire de l'objet aimé un tout : « *L'amour, dans l'anxiété douloureuse, comme dans le désir heureux, est l'exigence d'un tout. (La prisonnière, p. 98)* Ceci forme le dilemme synchronique de Marcel qui en interprétant se trouve au milieu de deux images : celle d'une Albertine fauve et celle d'une Albertine domestiquée. (Ross, 143)

Mais à côté de ce dilemme synchronique il y a également un dilemme interprétatif qui est temporel. Le doute du jaloux a pour but de calmer ce doute même. Le jaloux cherche donc à éviter les impressions douloureuses et essaye d'interpréter les détails et les fragments d'une manière plus favorable. Comme cela il essaye d'arriver à une conviction stable ou même de confiance. Pourtant Proust nous montre que le point où le doute s'arrête est justement le point où celui-ci recommence également. (Ross, p.142) « *La souffrance dans l'amour cesse par instants, mais pour reprendre d'une façon différente, » (La prisonnière, p.94)* Même si Marcel, qui soupçonne Albertine, vient d'être calmé par une phrase rassurante d'elle, les soupçons peuvent se renouveler tout de suite : « *Parfois même, elle (l'inquiétude) est renouvelée par la phrase dont le but était de nous apporter le repos. Mais plus souvent, nous ne faisons que changer d'inquiétude. Un des mots de cette phrase qui devait nous calmer met nos soupçons sur une autre piste. (La prisonnière, p. 129)*

En effet l'alternation entre les deux hypothèses est nourrie par la résurrection de nouveaux événements : la compréhension précédente est abolie par la compréhension qui suit. « *L'inconnu de la vie des êtres est comme celui de la nature, que chaque découverte scientifique ne fait que reculer, mais n'annule pas. » (La prisonnière, p. 377)* Marcel s'est construit un certain modèle d'interprétation sans se rendre compte d'un certain détail. Exactement ce détail-là bousculera puis tout le modèle pour le remplacer par un autre. Comme cela il n'arrive jamais à une interprétation finale, mais reste dans la structure temporelle de l'incertitude. Marcel, en tant que destinataire de la vérité, n'est jamais prêt pour la comprendre ou recevoir et l'objet qu'il essaye de comprendre ou le mystère qu'il essaye de déchiffrer est toujours ou bien trop lent ou bien trop vite mais ils ne viennent jamais au bon moment. (Ross, p.144)

Prenons en considération deux exemples d'incidents qui concernent Albertine et le mystère de sa préférence sexuelle. D'abord il y a l'incident des seringas. Un jour Marcel rentre inattendu et surprend presque en flagrant délit Albertine et Andrée. Il s'est souvent imaginé la scène de surprendre Albertine et Andrée, mais maintenant qu'il est presque témoin de leur amour secret, elles lui semblent assez innocentes. « *Encore une fois, au moment même, je ne trouvais à tout cela rien que de très naturel, tout au plus d'un peu confus, en tout cas*

insignifiant. » (*La prisonnière*, p. 48) Lorsque, bien des années après, Andrée lui raconte la vérité, cette information est venue trop tard : elle a cessé de l'intéresser.

Mais la révision d'une expérience vécue dans le passé sous l'angle de nouvelles informations n'est pas toujours, comme dans le cas des seringas, sans importance pour Marcel. Bien des années après la mort d'Albertine, quand Marcel est pratiquement arrivé à l'indifférence vis-à-vis d'Albertine, le souvenir d'une rougeur peut simplement détruire cette indifférence. Tout d'un coup, à cause du nouveau contexte, un détail, dont Marcel a appris à comprendre la vraie signification, peut susciter à nouveau des émotions puissantes. « *Tout d'un coup c'était un souvenir que je n'avais pas revu depuis bien longtemps, car il était resté dissous la fluide et invisible étendue de ma mémoire, qui se cristallisait. Ainsi il y avait plusieurs années, comme on parlait de son peignoir de douche, Albertine avait rougi.* (*Albertine disparue*, p.73)

Des événements qui semblaient à l'époque avoir la moindre importance et qui semblaient être inessentiels, s'avèrent plus tard comme des événements pleins d'implications importantes. Comme cela une compréhension précédente est abolie par une compréhension actuelle, parce que seulement maintenant Marcel a trouvé un contexte qui fournit la signification plus complète de la rougeur d'Albertine à cause de son peignoir de douche. Ceci montre que le processus d'interpréter, de suivre une certaine piste ou hypothèse pour ensuite l'abandonner pour une autre, ne se termine jamais. On n'arrive qu'à des conclusions partielles et la vérité totale n'est jamais atteinte. Un détail comme une rougeur dont il se souvient beaucoup d'années plus tard peut changer toute l'image d'une certaine personne et peut la révéler comme tout autre que l'on n'avait cru. (Ross, p.144) On ne peut donc jamais arriver à un point final, ou à une conclusion définitive.

Et la mort ne nous fournit pas non plus la réponse finale. Selon Proust ce que nous nous imaginons, est beaucoup plus présent que la réalité qui existe hors de nous. Aussi la mort d'Albertine ne change-t-elle pas grande chose dans le discours interprétatif de Marcel. La mort d'Albertine ne le libère pas et n'est pas non plus catastrophique.

« *Quand notre maîtresse est vivante, une grande partie des pensées qui forment ce que nous appelons notre amour nous viennent pendant les heures où elle n'est pas à côté de nous. Ainsi l'on prend l'habitude d'avoir pour objet de sa rêverie un être absent.....Aussi la mort ne change-t-elle pas grande chose.* » (*Albertine disparue*, p.105)

Et dans *Albertine disparue* Proust dit même qu'après sa mort elle était plus vivante que jamais : « *Jamais elle n'y avait été plus vivante.* » (*Albertine disparue*, p.105) Dans *Albertine disparue* Marcel ne l'oublie pas et n'est pas non plus simplement en deuil. Pour lui

Albertine a transformé en un objet de transition qui perd seulement petit à petit sa signification, tout comme des jouets abandonnés par des enfants. C'est donc à nouveau l'aspect temporel des choses qui est leur trait le plus caractéristique.

Nous avons vu dans ce chapitre comment Marcel essaye de changer le problème de comprendre d'Albertine. Il cherche une hypothèse stable selon laquelle elle est ou bien fauve et trompeuse ou bien domestiquée et transparente. Nous avons vu comment cette recherche a mené à une perspective narrative et temporelle : le déchiffrement de significations dans de différentes époques d'une vie. Dans l'histoire de Marcel et Albertine le premier ne sait pas comment il doit agir vis-à-vis de son objet aimé ou quelle est leur relation, tandis que la deuxième a une relation troublée vis-à-vis de sa propre signification. Pourtant, comme on a déjà dit, l'objet désiré existe plutôt dans l'imagination de Marcel, dans « *cette course à l'abîme des impossibles reconstructions (La prisonnière, p.178)* que dans la réalité hors du narrateur. (Ross, p.145)

Marcel a essayé de confiner Albertine en « *un être, disséminé dans l'espace et dans le temps.* » (*La prisonnière, p. 96*) en l'emprisonnant dans sa chambre à Paris. Il veut qu'elle arrête à générer de nouvelles significations, qu'elle devienne un être stable. Cet être-là ne produirait plus d'événements (comme par exemple la rougeur à cause du peignoir) et serait entièrement claire et compréhensible. Marcel comprend qu'il ne peut la réduire à un tel objet qu'en l'emprisonnant. Seulement dans ce cas-là pourrait-il arriver à « *la possession totale d'Albertine, possession qui avait été mon but et ma chimère depuis le premier jour où je l'avais vue.* » (*Albertine disparue, p.79*) Mais les moments de possession ou de compréhension ne peuvent être que momentanés. (Ross, 146) Albertine adopte sans cesse d'autres significations pour Marcel. Elle « *était recouverte de désirs alternées, fugitifs, souvent contradictoires,* » (*La prisonnière, p.396*) et elle change donc tout le temps.

Les limites de la compréhension et donc de la représentation d'Albertine, et également des autres personnages dans *La recherche*, révèlent qu'il n'est pas possible de représenter le monde réel. Proust parle de ce qui « *se dérobe instinctivement par une fuite symétrique à nos investigations,* » (*La prisonnière, p. 81*) Comme nous avons déjà vu dans le chapitre sur l'impressionnisme, Proust nous indique que souvent nos concepts ne peuvent pas décrire la réalité correctement. Nous pouvons considérer les limites de représentation que nous rencontrons actuellement également comme les limites des concepts. (Ross, p.146)

Marcel n'atteint jamais la vérité. C'est qu'il ne peut pas décider si les réponses d'Albertine à ses investigations sont elles-mêmes la vérité ou bien seulement des mensonges qui couvrent d'autres mensonges. Il ne dispose pas, pour ainsi dire, d'un mécanisme ou d'une

technique pour distinguer le vrai du faux. « *J'aurais tant voulu savoir quels étaient les nombreux mensonges du début ! Mais je savais d'avance que ses aveux seraient de nouveaux mensonges,* » (*La prisonnière*, p. 170). Les capacités de déduire la vérité ne suffissent pas ce qui résulte en une crise épistémologique. « *Combien peu, d'ailleurs, je savais, je saurais jamais de cette histoire d'Albertine, la seule histoire qui m'eût particulièrement intéressé,* » (*Albertine disparue*, p.200) Ceci résulte en une chaîne sans fin d'événements inconnaisables pour Marcel qu'il ne pourra jamais percevoir. Pourtant il essaye de retracer cette chaîne : « *ses aveux, parce que si rares, arrêtés si court, ils laissent entre eux, en tant qu'ils concernaient le passé, de grands intervalles tout en blanc et sur toute la longueur desquels il me fallait retracer, et pour cela d'abord apprendre, sa vie.* » (*La prisonnière*, p.89)

Retracer sera pour Marcel donc établir les connections narratives et causales qui mettent en relation les événements et les remarques d'Albertine. C'est une tâche bien différente de la première qui était de déchiffrer les significations d'Albertine et de localiser le moment où elle l'avait peut-être trompé. La tâche originale était localiser un événement qui justifierait les soupçons et toute l'enquête. Mais la recherche du passé d'Albertine est différente, car le but n'est plus déchiffrer les significations et son essence, mais de retracer les chemins qu'elle a suivis. « *Mais plutôt de me livrer à ce genre de causeries investigatrices, je consacrais souvent à imaginer la promenade d'Albertine les forces que je n'employais pas à la faire.* » (*La prisonnière*, p.17)

L'enquête, qui était d'abord l'interprétation, est de plus en plus remplacée par des scénarios fictifs de Marcel lui-même au cours de *La recherche*, et même lorsque la jalousie de Marcel a diminué, ou voire disparu, il y a toujours les histoires sur la vie d'Albertine inventées par Marcel. C'est que Marcel a changé d'un collectionneur de détails en un inventeur d'histoires qui élaborent l'histoire d'Albertine au lieu de la décrire. (Ross, p.149) « *Ce qui vint à mon secours contre cette image de la blanchisseuse, ce fut –certes quand elle eut un peu duré –cette image elle-même.* » (*Albertine disparue*, p.111)

On ne peut pas comprendre l'histoire d'Albertine sans se rendre compte des fantaisies, des espoirs, et des jugements de Marcel. Cette histoire est également l'histoire du narrateur et du je-héros. « *Ce n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une succession de moments, c'était aussi moi-même.* » (*Albertine disparue*, p.71)

Mais qu'est-ce que tout ceci nous dit à propos du réalisme et de la possibilité de connaître le monde? Proust allait loin en détruisant les trois thèses majeures du réalisme, c'est-à-dire, la stabilité ontologique de l'objet représenté, la transparence de la langue de représentation et la stabilité du point de vu du narrateur lui-même. Les personnages n'ont plus

de traits de caractère fixes, mais des traits qui changent dans le temps et qui se contredisent toujours. (Rastier, p. 23) A-t-on perdu, selon Proust, la possibilité de représenter le monde extérieur et la réalité ?

Pas entièrement. Proust estime qu'il existe dans l'art seulement des vérités subjectives, parce que la perception grossière et erronée « place tout dans l'objet alors que tout est dans l'esprit. » (Salvan, p. 230-231) Sans se rendre compte du sujet –ici de Marcel –on ne peut rien dire sur Albertine –l'objet. Nous pouvons considérer le réalisme comme la tentative de faire adhérer l'œuvre d'art à la réalité et ce que nous pouvons constater c'est qu'en général les réalistes ont tenté de réaliser cela sur le plan de l'impersonnalité. (Salvan, p. 233) La représentation d'Albertine par Proust, dont la présence majeure du sujet lui-même est la principale caractéristique, nous montre que cet effacement du sujet des réalistes était justement impossible selon Proust.

Mais est-ce que Proust est un sceptique qui pense qu'on ne peut que représenter des sujets ? Dans une lettre à son ami Paul Morand il écrit que : « *La littérature a pour but de découvrir la réalité en énonçant des choses contraires aux vérités usuelles.* » Mais comment est-ce qu'il atteint ce but de découvrir la réalité ?

Chapitre 5

Vers une nouvelle théorie épistémologique : le réalisme proustien

Dans *Le temps retrouvé* Proust donne aux lecteurs de *La recherche* une longue dissertation esthétique : son propre roman serait un exemple de cette dissertation. C'est selon lui l'idéalisme qui soutient que « *la matière est indifférente et que tout peut y être mis par la pensée.* » (*Le temps retrouvé*, p.217) ou que « *la seule perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit.* » (*Le temps retrouvé*, p.219) Ces idées très idéalistes sont utilisées par beaucoup de critiques pour faire de Proust un écrivain idéaliste et antiréaliste (Narins Levy, p. 233) –et ceci à bon droit si on prend en considération le chapitre que nous venons de lire.¹⁰

Pourtant les preuves en faveur de l'idéalisme se voient contredites par autant de témoignages en faveur du réalisme. Dans notre recherche actuelle nous essayons d'analyser comment Proust s'est éloigné des réalistes et des naturalistes et nous avons vu la présence d'un impressionnisme, d'un symbolisme, d'idées antiréalistes etc. Pourtant dans ce chapitre nous verrons que Proust n'est pas vraiment antiréaliste : il est vrai qu'il s'est débarrassé du réalisme classique –ce qui explique la présence de l'impressionnisme, de la représentation littéraire vigoureusement subjective voire idéaliste -mais il l'a également remplacé par un réalisme nouveau, ce que nous appellerons dans ce chapitre le « réalisme proustien. »

Revenons d'abord un instant à l'idéalisme. Comme nous l'avons constaté, il faut admettre que la représentation d'Albertine est fortement subjective et qu'on peut la qualifier d'idéaliste. Il ne s'agit pas à dire qu'il n'y a pas d'idéalisme du tout dans le roman, mais le réalisme, même si cela semble contradictoire, est une caractéristique aussi importante que l'idéalisme. C'est justement le mérite de Proust d'avoir créé une œuvre contenant des perceptions intérieures fondées sur une description réaliste : c'est-à-dire une combinaison d'idéalisme et de réalisme. (Narins Levy, p. 234) Pour cela nous pouvons considérer Proust aussi bien comme un moderniste que comme un classique.

Pour ce qui est du réalisme : Proust décrit presque chaque sujet en se servant de ses facultés d'observation très développées, nées de sa sensibilité physique et psychologique. Comme écrivain il prenait des notes sur chaque chose qui attirait son attention. Il ne suffisait

¹⁰ Le philosophe allemand Immanuel Kant définit le concept de l'idéalisme dans le *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik* ainsi : « *Der Idealismus besteht in der Behauptung, dass es keine anderen als denkende Wesen gebe ; die übrigen Dinge, die wir in der Anschauung wahrzunehmen glauben, waren nur Vorstellungen in den denkenden Wesen, denen in der Tat kein ausserhalb diesen befindlicher Gegenstand korrespondierte.* »

pas pour lui de voir les choses, il avait le désir de les connaître et de les comprendre entièrement. Il faisait des voyages pour étudier des cathédrales ou des œuvres d'art. Il écrivait aux floriculteurs et aux jardiniers pour obtenir de l'information sur des fleurs. Il consultait des almanachs pour des questions concernant la descendance. Dans ses lettres et ses conversations il cherchait des détails sur la mode des vêtements des femmes qu'il connaissait. Une expression de deux mots dans une langue qu'il ne connaissait pas, était une bonne raison pour appeler un ami en pleine nuit. Même les moindres détails méritaient selon lui d'être étudiés à fond. (Narins Levy, p. 234)

Ceci a résulté en une peinture de la société française, plus particulièrement aristocratique, riche et même snob, de la fin du XIXe siècle jusqu'au lendemain de la guerre de 1914-1918. Proust a décrit cette société à travers les événements qui constituent l'histoire de sa vocation d'écrivain. Il décrit les lieux privilégiés comme les salons, les grands hôtels, les beaux quartiers de Paris, les plages à la mode mais également les mauvais lieux. En créant des personnages des gens qui fréquentent ces lieux aristocratiques, Proust a créé un document historique de l'aristocratie avec ses préjugés, ses langages et ses ridicules. D'abord il a voulu fréquenter ce monde lui-même, mais il en est déçu. Cette documentation se situe dans le prolongement de l'effort de Balzac et de Zola. Même si Proust nous représente ce monde plutôt d'une façon subjective comparé aux réalistes, même si les héros chez Balzac et chez Zola étaient des héros à la conquête du monde et que chez Proust le monde est plutôt une apparence à élucider (et voilà le modernisme chez Proust!), *La recherche* reste un témoignage fidèle de la réalité de la belle époque et est en cela comparable aux études littéraires de la *Comédie humaine* et *Les Rougon-Macquart*. (Raimond, p.139)

À part la méthode laborieuse de prendre des notes, de se plonger dans l'étude de la réalité et de représenter le monde aristocratique, un autre aspect qui rapproche Proust au réalisme est la préoccupation constante de la science¹¹ et le rôle important que Proust attribue à l'hérédité, ce qui est pratiquement un élément naturaliste. L'hérédité qui joue un très grand rôle dans l'histoire de *La recherche* est un trait essentiel chez Proust, tout comme chez les naturalistes et les réalistes, mais qui est totalement absente chez les modernistes. L'exemple le plus fameux de l'hérédité est le drame de coucher dans *Combray*. Proust montre alors comment des traumas de la jeunesse ont de l'influence sur la vie des personnages (ici sur la vie de Marcel). Proust considère ses personnages alors comme des êtres ayant des noyaux qui s'évaluent dans le temps à cause de ce qu'ils sont et de ce qui se trouve sur leur chemin.

¹¹ On retrouve par exemple un analyse de la manière dont Proust parle des maladies dans *La recherche* dans *Proust's realistic treatment of illness*, de Sylvia Narins Levy.

Même si l'idée des intermittences du cœur est essentielle dans la conception proustienne du personnage et de l'identité, il conçoit les humains comme des êtres complexes et stratifiés, mais qu'on peut quand même comprendre.

Si on prend en considération la minutie des descriptions, l'exactitude de décrire la réalité, la plus grande attention pour les expériences humaines etc. on ne peut plus défendre que «*la matière est indifférente et que tout peut y être mis par la pensée.* » À cause des éléments non-réalistes dans son œuvre, on ne range Proust jamais, et à notre avis à raison, entre les réalistes comme Balzac et Flaubert. (Narins Levy, p. 235) Pourtant il n'en est pas non plus aussi éloigné qu'on ne le croit souvent. Nous nous poserons dans le paragraphe suivant la question de savoir : quel rôle le réalisme joue-t-il et par conséquent, quelle théorie épistémologique peut-on découvrir dans *La recherche* ?

5.1 Proust et le modernisme

Normalement, dans les critiques littéraires, on colle sur l'œuvre de Proust l'étiquette moderniste et on le compare aux écrivains modernistes comme Joyce, Woolf, Mann et Kafka. Il y a bien sûr des parallèles entre Proust et les modernistes, mais dans ce chapitre nous voudrions montrer que Proust est beaucoup plus traditionnel. Il y a, à notre avis, beaucoup plus d'éléments romanesques et réalistes dans *La recherche*, qu'on ne retrouve pas dans les œuvres des vrais modernistes. En plus il y a une tendance dans les critiques à interpréter Proust comme un classique moderne et que nous soutenons actuellement.

Avant de parler du modernisme, nous voudrions noter que le terme « modernisme » est très complexe et qu'une étude laborieuse vaut la peine. Actuellement nous nous concentrons sur l'aspect de la représentation littéraire du modernisme qui se caractérise grosso modo en : perspectivisme et subjectivisme, résultant en nouvelles formes littéraires qui montrent le problème de l'objectivité et le problème épistémologique de connaître le monde. Nous voulons montrer que chez Proust cette caractéristique moderniste est moins dominante, même s'il est présent. Énumérons alors quelques traits de *La recherche* qui ne sont pas modernistes du tout en nous basant sur le texte *Modernité et tradition chez Proust* de Michel Raimond.

Les traits du modernisme dont nous parlerons actuellement seront : le psychologisme, le perspectivisme, l'autoréflexivité, l'expérience du temps, et la réalité dans la littérature

moderniste et proustienne. Nous verrons des traits qui correspondent et des traits qui ne correspondent pas et nous essayons de répondre à la question de savoir : quels sont les traits principaux du modernisme et en quel mesure ces traits reviennent-ils dans l'œuvre de Proust ?

À partir du début du XIXe siècle on a associé le concept « modern » au progrès technique et industrielle. La locomotive, l'automobile et l'avion furent les emblèmes du progrès. La vie moderne c'étaient les usines, les machines, les foules dans les grandes villes et le cosmopolitisme. L'italien Marinetti a conçu son *Manifeste futuriste (1909)* dans un avion. Mais l'attitude vers la vie moderne était ambiguë. Proust s'intéressait également à la technique moderne.

On peut considérer Proust comme un écrivain moderniste si on prend en considération l'expérience du temps. Cette expérience est au centre de la vie moderne. Le philosophe Bergson avait fait une distinction entre le temps réel et linéaire de la montre et celui qu'il appelait « la durée ». Par la durée il voulait dire : le temps comme la conscience l'éprouve. C'est-à-dire comme un jeu d'ensemble de souvenirs, d'expériences actuelles, et d'attentes. Le philosophe Nietzsche faisait la différence entre le temps historique et le temps mythique. (Van Buuren, Jongeneel, p. 84) Cette vision sur le temps, c'est-à-dire, la présence du temps vécu et subjectif, est omniprésente dans l'œuvre de Proust. Il y a beaucoup d'éléments chez Proust en faveur d'une interprétation moderniste, pourtant nous ne sommes pas d'accord avec une interprétation trop stricte dans ce sens-là, car cela ne tiendrait pas compte du côté romanesque, traditionnel et parfois même réaliste de *À la recherche du temps perdu*.

Dans la littérature moderniste la description de la réalité externe est remplacée par la description des processus psychologiques, ce en quoi Proust ressemble bien sûr aux modernistes. (Van Buuren, Jongeneel, p. 82-83) *À la recherche du temps perdu* est une analyse de l'esprit humain, ce qui veut dire qu'il y a beaucoup de psychologie dans le roman, mais la représentation de l'esprit humain est différente de celle des modernistes. Là où Proust parle de l'esprit comme d'un objet dans la réalité, là où il présente des théories sur la psychologie, les modernistes traitent plutôt de la psychologie par les yeux des personnages même, sans tirer des conclusions. Le monde de Gregor Samsa dans *La métamorphose* de Franz Kafka est seulement perçu par les yeux de Gregor et non pas par les yeux d'un narrateur externe. Dans le monologue intérieur de Molly Bloom dans *Ulysses* de James Joyce les structures grammaticales comme la ponctuation manquent et on ne sort même pas du monde intérieur de Molly. Ceci vaut également pour les monologues intérieurs de madame Dalloway de Virginia Woolf dans *Mrs. Dalloway* où le monde extérieur n'apparaît que par les yeux du

personnage madame Dalloway. Chez Proust il y a toujours le narrateur qui prend la parole et il y a quand même assez de descriptions du monde aristocratique.

Un autre élément du modernisme est le perspectivisme. En 1916 le critique espagnol José Ortega y Grasset a employé le concept « perspectivismo ». Il voulait dire par cela qu'il n'y a pas de réalité absolue et que l'individu se trouve au milieu d'une structure complexe de plusieurs vérités. Ortega associa même le perspectivisme à la théorie de la relativité d'Einstein. (Van Buuren, Jongeneel p.83)

Le perspectivisme, qu'on peut considérer comme une conséquence du psychologisme, s'exprime dans le roman moderniste dans la tendance à ne plus décrire les choses d'un seul point de vue, mais de plusieurs perspectives qui ont toutes leur propre validité. (Van Buuren, Jongeneel, p.83-84) À nouveau Joyce et Woolf sont deux exemples de ce perspectivisme modernistes. Citons les premières phrases de *To the lighthouse* de Woolf :

«Yes, of course, if it's fine tomorrow,» said Mrs Ramsay. «But you have to get up with the lark,» she added.

To her son these words conveyed an extraordinary joy, as if it were settled the expedition were bound to take place, and the wonder to which he had looked forward, for years and years it seemed, was, after a night's darkness and a day's sail, within touch. Since he belonged, even at the age of six, to the great clan which cannot keep this feeling separate from that, but must let future prospects, with their joys and sorrows, cloud what is actually at hand, since to such people even in earliest childhood any turn in the wheel of sensation has the power to crystallise and transfix the moment upon which its gloom or radiance rests, James Ramsey, sitting on the floor cutting out pictures from the illustrated catalogue of the Army and Navy Stores, endowed the picture of a refrigerator as his mother spoke with heavenly bliss. It was fringed with joy. The wheelbarrow, the lawn-mower, the sound of poplar trees, leaves whitening before rain, rooks cawing, brooms knocking, dresses rustling – all these were so coloured and distinguished in his mind that he had already his private code, his secret language, though he appeared the image of stark and uncompromising severity, with his high forehead, and his fierce blue eyes, impeccably candid and pure, frowning slightly at the sight of hume frailty, so that his mother, watching him guide his scissors neatly round the refrigerator, imagined him all red and ermine on the Bench or directing a stern and momentous enterprise in some crises of public affairs. (To the lighthouse, p.9-10)

La première phrase est assez conventionnelle. Un personnage qui s'appelle Mrs Ramsey, parle en pleine conversation, ce qui est clair du premier mot « Yes » indiquant qu'elle répond à une question précédente. Puis nous découvrons qu'elle parle à son fils, mais là les choses deviennent plus compliquées. La réponse de Mrs Ramsey constitue une joie énorme pour le petit garçon et cette joie est élucidée dans le reste de la phrase. L'état émotionnel du garçon est décrit tellement en détail qu'on dirait qu'on entre dans sa tête et qu'on est aux écoutes de ses pensées. Au début de la phrase suivante il y a ce qu'on peut appeler un narrateur –quelqu'un capable de réfléchir sur les pensées des personnages, ici la tendance de James de confondre les émotions. Puis il y a, au milieu de la phrase, un retour aux pensées de James lorsque on voit l'image du frigo devant les yeux de James « with heavenly bliss ». Puis il y a un passage qui décrit ce plaisir ; c'est une liste d'expériences de James qui sont pour lui un code privé. Puis à la fin de la phrase la perspective change à nouveau : c'est une image externe (de James qui découpe l'image du frigo) ; et finalement il y a la perspective de Mrs Ramsey qui imagine son fils comme un grand homme important. Woolf change la perspective donc plusieurs fois sur une seule page, ce qui crée une sorte d'hyperconscience très révolutionnaire.

Ce perspectivisme est beaucoup moins marqué chez Proust. Il est vrai qu'il y a énormément d'histoires d'autres personnages, l'histoire de Swann et Odette dans *Un amour de Swann* raconte même la vie de Swann avant la naissance de Marcel lui-même, mais la perspective dans toute *La recherche* est toujours celle du narrateur (Proust) qui se souvient de sa propre vie et de ses propres pensées (alors celles de Marcel, le protagoniste). Ce personnage change dans le cours du roman, l'idée des intermittences du cœur est omniprésente en ce qui concerne le protagoniste et les autres personnages, mais ceci est quelque chose de très différent que le perspectivisme qu'on retrouve chez les modernistes.

Le problème de l'objectivité qu'on retrouve chez les modernistes est une conséquence du perspectivisme. Le poète moderniste Paul Valéry, par exemple, croyait que la relation entre l'être et la conscience étaient difficile et complexe. L'être était totalement impénétrable et inconnaissable pour la conscience. Même si on retrouve chez Proust des remarques sur l'impossibilité de connaître le monde («...les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois, ne me semblent pas de vraies fleurs. » (I, 184) il faut comprendre la critique sur le réalisme chez Proust non pas comme un refus mais comme la volonté de compléter la méthode réaliste. « La grandeur de l'art véritable...c'est de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons. » (III, 895)

Alors nous allons voir maintenant que le scepticisme typiquement moderniste, le problème épistémologique de l'objectivité et de la possibilité de connaître le monde, sont traités de manière totalement différente chez Proust. Nous abordons le sujet de l'histoire, la manière de raconter cette histoire, la représentation, le problème épistémologique et les théories proustiennes qui démontrent en quelle mesure la tradition et le réalisme sont présents dans son œuvre.

D'abord le sujet principal de *La recherche* est lui-même très traditionnel. C'est l'histoire d'une vocation, que Gérard Genette résumait en quatre mots : Comment Marcel devient écrivain. Il y a dans cette histoire un dénouement, et après des hésitations et des tentations de toute sorte, le héros arrive à la révélation. Il ne remet plus en question sa vocation littéraire et n'a plus aucun doute sur la littérature elle-même. Il a trouvé son destin. (Raimond, p. 141) Cette histoire est alors très romanesque et traditionnel et se rapproche plutôt des réalistes que des modernistes.

Puis, le moment où le Narrateur proustien écrit son roman ne figure pas dans le temps. Il parle d'une sorte de ciel intemporel ou bien d'une sorte de fin de la vie. (Raimond, p.142) En cela le narrateur ressemble plutôt au narrateur omniscient des réalistes qu'au narrateur moderniste de la technique « *stream of consciousness* » qu'on retrouve chez Woolf et Joyce, ou qu'à la narration rêveuse de Kafka dans laquelle tout est dans le rêve, sur le même plan. Là où le moderniste aura un narrateur instable, diffus et chaotique, représentant des stimuli de l'extérieur mêlés à ceux de l'intérieur, Proust nous présente plutôt un narrateur qui parle de ce qui est instable, diffus et chaotique, comme le monde, les choses, les autres et lui-même, mais tout cela *dans une forme assez stable, sur un ton assez sur et très affirmatif*, contenant des conclusions qu'on doit lire comme des vérités sur la vie.

En plus, l'effort de Proust n'a rien à voir avec le problème épistémologique des modernistes et le problème de représenter le monde. L'effort de Proust c'est d'abord : saisir l'ambivalence des sentiments de l'homme. Ce n'est pas du tout un effort antiréaliste. Au contraire. (Raimond, p. 142) Nous pouvons dire que Proust représente des choses qui changent sans cesse, mais cela n'implique pas que la représentation même qui est instable : bien au contraire, elle est censée contenir des vérités absolues.

C'est que le narrateur proustien, quand il se souvient, demeure un sujet qui se souvient. Proust n'a alors pas de stratégie anti-représentative. Les modernistes rendent égaux tous les coefficients de la réalité. (Raimond, p. 143) Comme on a déjà dit que tout est dans le rêve chez Kafka et chez Woolf par exemple tout est dans le *stream of consciousness* de Madame Dalloway. À la fin Proust prend toujours la parole et résume, explique, conclue,

compare, analyse, synthétise, théorise, ou bien raconte. Notons qu'il y a beaucoup plus d'intrigues chez Proust qu'il n'y en a chez Woolf.

Il y a alors des différences entre Proust et les modernistes en ce qui concerne la façon dont les textes représentent le monde. Encore une différence : Proust raconte une fois ce qui se passe n-fois. Au lieu de raconter n-fois ce qui se passe une fois, ce qui serait moderniste. C'est-à-dire : cette manière de représenter chez Proust ne met pas non plus en doute de la représentation elle-même, mais les choses qu'elle représente. Ce n'est pas que la connaissance elle-même qui est instable chez Proust. Même si Proust dit : « les apparences sont peu fiables et on ne peut jamais connaître une chose entièrement » il affirme quand même ce fait-là. Il a découvert toutefois une vérité (dans cet exemple sur la connaissance et les apparences). Les modernistes ne le font pas ainsi. Si eux déclament le caractère douteux des apparences, ce serait un effet du texte, mais non pas une affirmation. Les idées « modernistes » qu'on retrouve chez Proust sont par contre présentées sous forme d'essai. (Raimond, p. 144)

Ensuite Proust est le plus affirmatif quand il formule par exemple ses théories de l'amour et de l'art. Ce sont de véritables essais dans le roman qu'il formule, parfois en quelques lignes, mais parfois pendant plusieurs pages, des idées sur l'art ou sur l'amour. Proust présente souvent des lois de la vie. Citons-en quelques-unes : « *Une femme qu'on aime suffit rarement à nos besoins et on la trompe avec une femme qu'on n'aime pas.* » (*Le temps retrouvé*, p. 10) Ou : « *...les autres sont souvent plus renseignés sur notre vie que nous ne croyons.* » (*Le temps retrouvé*, p.13) Ou : « *En amour, notre rival heureux, autant dire notre ennemi, est notre bienfaiteur.* » (*Le temps retrouvé*) Ou : « *Le mensonge est essentiel à l'humanité,* » (*Albertine disparue*,) On retrouve ce genre de loi à peu près à chaque page de la *Recherche*.

Nous pouvons alors conclure que Proust se distingue des modernistes en ce qui concerne la manière dont il raconte et dont il représente les histoires et la réalité. Son narrateur ressemble plutôt aux narrateurs traditionnels et réalistes.

5.2 Le réalisme proustien

“*Certes ce n'était pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l'espérance que j'avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète, car elles étaient*

toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite.” (Du côté de chez Swann, p. 176)

Dans ce passage Marcel exprime donc qu’il n’a plus vraiment confiance en ses impressions : celles-ci ne pourraient lui fournir jamais aucune vérité abstraite ou universelle. Et selon lui c’est la seule chose dont un écrivain ou un poète devrait s’occuper, car en disant que les impressions ne se limitent qu’aux objets particuliers, il dit également qu’il a perdu l’espérance de devenir écrivain. L’écrivain doit trouver des vérités universelles, mais ceci n’est pas possible –c’est ce qu’a découvert le jeune Marcel.

Marcel dit cela à propos des impressions qu’il a du côté de Guermantes, y compris celles des clochers de Martinville, pourtant plus tard dans le roman, nous apprenons que les impressions constituent une grande partie du roman et y jouent un rôle assez important. En plus nous savons bien sûr que Marcel est devenu écrivain à la fin de l’histoire. Nous pourrions alors assumer que Marcel se trompe quant aux impressions et aux vérités que l’écrivain peut y trouver. Et cela veut dire: le personnage Marcel se trompe et non pas le narrateur Proust.

Dans les paragraphes qui suivent, nous allons analyser cette erreur du personnage Marcel de plus près pour en soustraire une théorie sur la connaissance sous jacente en nous basant sur le texte de Joshua Landy dans son livre *Self, deception, and knowledge in Proust*.

En lisant les brouillons de Proust il est clair que le passage que nous venons de citer, représente d’abord ce que le personnage pense à *ce moment-là* et non pas ce que l’auteur pense maintenant ou ce que celui-là considère comme une vérité universelle : « *j’écrivis pour soulager ma conscience et ne plus penser aux clocher de Martinville, cette petite page que j’ai retrouvée depuis et dont certes au moment je n’eus pas l’idée qu’elle pourrait avoir aucun rapport avec cette littérature qui avait été mon ambition et à laquelle j’avais renoncée.* » (Landy, p. 196)

La technique de revenir sur des paroles des personnages de l’auteur lui-même, est ce qu’on appelle une *feinte*. On peut considérer la technique de la *feinte* comme un impressionnisme dans le temps. C’est seulement après beaucoup de pages qu’on apprend que l’idée de Marcel sur les impressions qui «*ne se rapportant à aucune vérité abstraite* » est corrigée par le narrateur : le jugement de Marcel était son impression en ce moment-là, mais ne représente pas les idées sur les impressions et les vérités abstraites de Proust pendant l’écriture *La recherche*. (Landy, p. 76)

Prenons en considérations d’autres *feintes* dans *La recherche*. Marcel dit par exemple par rapport au comportement d’Albertine : «*Je savais bien qu’elle ne pouvait me quitter sans*

me prévenir;» (*La prisonnière*, p.384) Mais une trentaine de pages plus tard, le narrateur dit que ce n'était qu'une hypothèse.

Sur la nouvelle de la mort de Bergotte nous lisons d'abord: «*J'appris, ai-je dit, ce jour-là que Bergotte était mort. Et j'admirais l'inexactitude des journaux qui – reproduisant les uns et les autres une même note – disaient qu'il était mort la veille. Or, la veille, Albertine l'avait rencontré, me raconta-t-elle le soir même, et cela l'avait même un peu retardée, car il avait causé assez longtemps avec elle. C'est sans doute avec elle qu'il avait eu son dernier entretien.* » (*La prisonnière*, p.177) Mais c'est seulement après que Marcel se rend compte du fait qu'Albertine a menti. «*Je devinai longtemps après que j'avais faussement accusé les journaux d'inexactitude, car, ce jour-là, Albertine n'avait nullement rencontré Bergotte, mais je n'en avais point eu un seul instant le soupçon tant elle me l'avait conté avec naturel, et je n'appris que bien plus tard l'art charmant qu'elle avait de mentir avec simplicité.* » (*La prisonnière*, p.178)

Dans les deux cas cités ci-dessus il y a de la confusion à cause de l'emploi des verbes «*je savais bien* » et «*j'appris* » ou «*je compris* » au lieu d'introduire les phrases par des nuances comme «*Albertine, qui mentait, m'a dit que....* ». Selon Landy ceci est typique pour les *feintes*. (Landy, p.76)

En plus Proust nous indique bien souvent qu'on ne se connaît pas bien et que le Marcel dans *Combray* est un autre Marcel que celui de, par exemple, *Le temps retrouvé*. «*Comme on s'ignore!* » (*Albertine disparue*, p.3)

Si nous prenons alors en considération la présence des *feintes* dans *La recherche* nous devons donc soupçonner les mots de Marcel sur les impressions et les vérités abstraites dans *Du côté de chez Swann*. Nous savons bien qu'au moment où nous finissons *La recherche* – quelque 4000 pages plus tard – que les impressions jouent un rôle crucial dans le développement et la création du roman. Mais qu'est-ce qu'il y a donc derrière l'idée antérieure de Marcel sur les impressions et les vérités abstraites?

Ce n'est pas qu'un roman n'a pas besoin du tout de vérités abstraites et que celui-là peut rester privé de signification philosophique, que Marcel cherche à trouver en vain dans *Combray*: «*Mais dès que je me le demandais, tâchant de trouver un sujet où je pusse faire tenir une signification philosophique infinie, mon esprit s'arrêtait de fonctionner, je ne voyais plus que le vide en face de mon attention, je sentais que je n'avais pas de génie ou peut-être une maladie cérébrale l'empêchait de naître.* » (*Du côté de chez Swann*, p.170) Mais c'est que, au contraire, il est bien possible d'établir de telles significations ou vérités. C'est

seulement qu'elles viennent de sources inattendues. Mais à la fin il y a des vérités à découvrir dans les impressions sensuelles, et il y en a même deux types. (Landy, p. 76)

D'abord toute impression constitue une vérité locale et subjective d'un certain moment et cette vérité correspond alors à et est interchangeable avec « l'image ». Dans *Le temps retrouvé* Marcel parle des impressions qui révèlent des vérités : « *Cependant, je m'avisai au bout d'un moment et après avoir pensé à ces résurrections de la mémoire que, d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaiement non une sensation d'autrefois, mais une vérité nouvelle, une image précieuse, que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose,...* » (*Le temps retrouvé*, p. 184)

Puis les impressions considérées comme un tout, l'idée de leur existence en-soi, nous indique que tout être humain a une perspective unique et chaque image confirme cette idée objective. (Landy, p. 77) Cette idée, qui ressemble un peu au « *Je pense donc je suis* » de Descartes, mais qui est devenu ici plutôt « *nous pensons donc nous sommes*, », est assez importante pour Proust, car il estime que chaque artiste doit créer sa propre vision subjective du monde, comme nous avons vu dans le deuxième chapitre. Nous avons déjà constaté que le monde de tous les artistes véritables, est leur propre monde qui est une création unique, née de l'expression d'eux mêmes. (Tolmachev, p.30) Les œuvres d'art naissent alors des impressions personnelles, qui révèlent, bien qu'elles soient bien sûr fortement subjectives, des vérités artistiques, littéraires et universelles. L'idée de perspective et d'impressions subjective est donc fondamentale pour toute connaissance et les impressions sont, contrairement à ce que le personnage Marcel dit dans *Combray*, une source nécessaire pour toute création artistique selon Proust.

Le passage des clochers de Martinville est peut-être décevant au début, mais nous voyons maintenant qu'il contient une théorie épistémologique sous jacente. Il y a dans cette théorie trois éléments : les impressions, l'intuition, et l'intellect. Les impressions sont très chaotiques : ce sont des images troublées de formes et de couleurs vagues. Marcel dit que l'atelier d'Elstir lui apparaît : « *comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré.....* » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.398) les images qu'il a peintes. Ce sont des images qui représentent les impressions du moment, typique pour la méthode de travail des impressionnistes. La faculté qui enregistre les stimuli du monde extérieur est alors l'intuition universelle –le siège de la perspective, possédée par chaque homme –et son produit est l'illusion optique ou bien

les impressions. L'intuition subjective est la faculté qui combine les impressions pour déduire des images (littéraires) ou des vérités subjectives. (Landy, p. 77)

C'est seulement plus tard que l'intellect entre dans le champ.¹² L'intellect examine les impressions de l'intuition et, élaborant des lois logiques, il construit des vérités objectives ou abstraites (par exemple dans un roman). Résumons : la faculté de l'intellect produit des vérités objectives, la faculté de l'intuition individuelle produit des vérités subjectives et la faculté de l'intuition universelle produit des illusions optiques ou des impressions. (Landy, p.77)

Nous voyons alors que Proust se débarrasse du vieux schéma réaliste où il n'y avait que l'objet étudié par le sujet. Pour les réalistes le problème de l'objectivité n'existait pas. Les écrivains modernistes par contre ont découvert ce problème de l'objectivité et ils s'y sont raccrochés pour proclamer l'impossibilité de connaître le monde. Proust ne partage que partiellement cette idée d'une crise épistémologique : il désapprouve du vieux schéma où il y a un objet qui est simplement connu par le sujet, mais il remplace ce schéma par un autre, lequel nous allons analyser dans le paragraphe qui suit.

5.3 Le nouveau schéma

La manière dont un certain objet nous apparaît dépend alors des trois facteurs que nous avons indiqués. C'est que nous percevons le monde avec nos sens (aspect universel) de notre perspective unique (aspect individuel) tout en combinant nos impressions avec notre intellect (vérité objective).¹³ Ce n'est donc pas un sujet qui regarde simplement l'objet et qui

¹² L'esthétique de Proust, même si elle accorde une place supérieure aux impressions, se marque par une réévaluation de l'intelligence. «*Je lui avais fait la part petite jusque-là.* » (*Cahiers* 57) L'intelligence n'aura ni les honneurs que lui accordait Marcel, ni l'indignité que Proust lui accordait. Même si Proust dit que les vérités qu'elle nous communique sont moins profondes que celles qui nous viennent de l'impression (*Le temps retrouvé*, p. 185) elle aide toujours à interpréter notre expérience (*Le temps retrouvé*, p. 203) et à «*enchâsser d'une matière moins pure mais encore pénétrée d'esprit, ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent.* » (*Le temps retrouvé*, p. 205)

¹³ Nous revoyons cette structure des impressions et de la vérité subjective d'une part et de la rationalité et de la vérité objective de l'autre dans la relation entre Marcel ou bien le je-héros et Proust ou bien le je-narrateur. Le je-héros a vécu tous les événements et a eu toutes les impressions, dont le je-narrateur se souvient actuellement. Pour la représentation littéraire du je-narrateur Proust utilise plutôt la rationalité en représentant ce que le je-héros a vécu. En fait

peut ainsi en noter ou en connaître toutes les particularités. Mais le sujet est un être complexe. D'abord son intuition universelle peut lui fournir ou bien des impressions qui représentent le monde correctement, ou bien des illusions optiques. Puis la position, l'histoire, l'expérience, etc. sont différentes pour chaque individu –ce que nous appelons actuellement la perspective. Cette perspective produit des vérités subjectives. Les impressions sont rassemblées et le sujet en crée des images. L'intellect crée les vérités objectives, en combinant les impressions des sens aux images de la perspective et en y ajoutant des lois logiques. C'est donc que le sujet n'est pas une unité donnée qui enregistre le monde sans problèmes. C'est au contraire une unité complexe, qui change dans le temps, qui a différentes facultés, qui peut se tromper, qui combine des images et des impressions, un sujet donc dont Marcel est l'exemple par excellence.

En outre ce n'est pas seulement le sujet qui est plus compliqué, ce sont également les objets qui dans *La recherche* sont présentés d'une façon plus complexe. Là où les naturalistes présentent les objets comme des choses stables qu'on peut représenter facilement et d'une manière scientifique, Proust nous indique la nature changeante du monde, des choses et des autres.

Mais comment est-ce que nous devons comprendre ceci ? Prenons un exemple de ce qu'on vient de voir. Comment un objet nous apparaît dépend alors de trois éléments concernant le sujet: l'élément épistémologique, ontologique et axiologique. Au moment où Robert de Saint-Loup présente sa maîtresse à Marcel dans *Le côté de Guermantes*, Proust nous dit en quel sens leurs idées (ou vérités) de Rachel diffèrent de l'autre à cause des différentes perspectives. Notre image d'une chose diffère ici en fonction de ce que nous pouvons voir de notre perspective par rapport à l'objet : «*Sans doute c'était le même mince et étroit visage que nous voyions Robert et moi. Mais nous étions arrivés à lui par les deux routes opposées qui ne communiqueront jamais, et nous n'en verrions jamais la même face.* » (*Le côté de Guermantes*, p. 151) Mais plus important est la perspective dans le temps.

Proust parle de «*deux routes opposées* ». Il entend par cela les deux manières différentes dont les deux amis ont fait la connaissance de Rachel. Robert est amoureux de cette femme qui ne peut lui apparaître qu'à travers les rêves et les espérances qu'il a formées. Marcel pourtant a connu Rachel d'abord comme putain dans une maison de passe. Marcel en dit : «*Je me rendais compte de tout ce qu'une imagination humaine peut mettre derrière un petit morceau de visage comme était celui de cette femme, si c'est l'imagination qui l'a*

toute la tension entre la raison et les sens dans l'œuvre de Proust est née de cette opposition entre je-héros et je-barrateur.

connue d'abord; et, inversement, en quels misérables éléments matériels et dénués de toute valeur pouvait se décomposer ce qui était le but de tant de rêveries, si, au contraire, cela avait été, connue d'une manière opposée, par la connaissance la plus triviale. » (Le côté de Guermantes, p. 151) Et exprimé en argent tout le monde aura Rachel « pour un louis tandis qu'il donnait plus de cent mille francs par an à Rachel. » (Le côté de Guermantes, p. 152)

Proust oppose donc à l'imagination, la connaissance et l'intellect. La vérité subjective de Robert est différente de la vérité objective de Marcel.

Nous pouvons certainement dire que le jugement de Marcel est meilleur que celui de son ami. Marcel est plus proche de la vérité, parce qu'il détient plus d'information. Il a comparé plusieurs événements avant de concevoir son image sur Rachel et c'est pour cela sa perspective est plus riche. Robert ne peut pas faire cela à ce moment-là. Il n'en est pas capable.

Proust nous montre alors que nous arrivons certainement à un jugement du monde. Peut-être il faut parfois retarder nos jugements et peut-être n'est il même pas possible d'arriver à un jugement complet et final. Mais cela n'est pas quelque chose de grave du tout. Un nouveau point de vue peut toujours naître et nous révélera de nouvelles informations. Tout comme une lettre, jusqu'à présent jamais trouvée entre deux pages d'un vieux livre, peut révéler beaucoup. Et toujours il y a beaucoup de questions sur la réalité : l'auteur de cette lettre avait-il l'intention de l'envoyer ou pas? Et qu'est-ce que cela veut dire par rapport à son contenu? Le fait que ces questions-là n'aient pas de fin, ne veut pas dire que nos connaissances ne valent jamais rien.

Dans *La recherche* Proust fait suivre des histoires les unes après les autres, et la subjectivité des objets et la temporalité de nos idées sur la réalité est présent presque à chaque phrase. Mais en enfilant cette chaîne d'histoires il arrive à quelque chose de vrai quand même. Ces vérités sont plus « objectives » pour ainsi dire car Marcel s'est rendu compte de plusieurs événements, informations, perspectives, etc. La vérité de Marcel est pour cela plus objective que celle de Robert. Elle a été contredite, modifiée, adaptée etc. par beaucoup plus d'autres événements et est devenue plus forte et plus vraie pour cela. Ainsi le réalisme proustien n'apparaît pas comme un réalisme classique, mais comme un réalisme complexe et stratifié. Il faut se donner plus de peine pour arriver à un jugement qui soit vrai. L'écrivain ne présente pas seulement l'objet, mais il se présente également: sa méthode de travail, ses doutes, ses hésitations, ses erreurs etc. *La recherche* constitue l'exemple par excellence d'une

représentation du monde qui est beaucoup plus avancée, car elle montre ses faiblesses, les difficultés auxquelles elle a fallu faire face et les mystères qui restent encore sans réponse.

Les faits ne sont pas des données séparées qu'on peut simplement confronter à la réalité, mais ce sont des histoires holistes qui coïncident avec d'autres histoires. Parfois une histoire s'abrite derrière une autre, peut-être délibérément ou par hasard. Un mensonge malveillant peut cacher un fait clé ou une histoire essentielle pendant des années. Ou bien on peut comprendre telle ou telle situation seulement si on en est éloigné dans le temps ou dans l'espace. Dans *La recherche* il y a énormément d'exemples de ceci. En racontant toutes ces histoires Proust nous montre comment la vérité fonctionne vraiment et comment il faut représenter la réalité à partir de la bouillie des faits.

Ces vérités, les vérités que nous appelons maintenant les vérités objectives, sont alors différentes de celles qu'on retrouve chez les réalistes. Mais ce ne sont pas seulement les vérités objectives qui jouent un rôle dans *La recherche*, (les vérités créées avec la raison et fondées sur la perspective subjective) ce sont également les vérités subjectives, c'est-à-dire, les suppositions, les erreurs, les hésitations etc. qui sont importantes pour Proust. Il est vrai : Robert se trompe en ce qui concerne Rachel. Pourtant ces convictions sont essentielles pour comprendre la réalité. Elles ont une grande influence sur sa vie, parce qu'elles sont les raisons de ses actions. Ainsi les vérités subjectives –qu'elles soient vraies ou fausses –jouent un grand rôle, car elles influencent d'autres histoires. Si nous voulons vraiment savoir de quoi il retourne, il faut qu'on se rende compte des idées subjectives du monde également. Nous pouvons nous tromper aussi pour ce qui est de notre vision de la réalité. Et même si *La recherche* ne serait qu'une grande erreur, elle nous ferait toujours comprendre comment il faut se servir de faits, d'histoires pour arriver à notre image du monde.

Notre vie se compose, le fait est là, de toutes sortes de fausses suppositions, mais Proust n'en conclue pas qu'il n'y a rien qui soit vrai, comme le font les modernistes.¹⁴ Il faut justement prendre en considération, si on essaye de faire un jugement sur la réalité, qu'il y a énormément de fausses pistes et que tout ne cadre pas toujours avec les faits. Les réalistes ne l'ont pas fait et pour cette raison-là Proust considère leur littérature comme la moins vraie. Leur image était trop simple et naïve. Pourtant les modernistes exagèrent souvent les

¹⁴ Bien sûr il est difficile de parler sur "les modernistes" comme si ce serait un groupe homogène. Il y a beaucoup de différences entre les modernistes. L'écrivain Thomas Mann s'éloigne en quelque sorte également d'autres modernistes, et Franz Kafka ne partage pas non plus toutes les caractéristiques. Si nous parlons des "modernistes" actuellement nous pensons surtout à James Joyce, à Virginia Woolf, à Italo Svevo, à Luigi Pirandello etc. tout en respectant les différences qui existent entre ces écrivains-là.

incertitudes et en concluent qu'il n'y a rien qu'on puisse connaître. Ce que les réalistes et les modernistes ont en commun, c'est qu'ils croient tous en le mythe que le sujet peut observer l'objet sans problèmes. Les réalistes y croyaient solennellement. Les modernistes l'ont abandonné à juste titre. Mais ce qu'ils n'auraient pas dû abandonner, c'est la croyance en la vérité. En discernant la complexité de l'objet d'un côté et du sujet de l'autre, il est possible de croire en la vérité sans retomber dans la naïveté des réalistes. À notre avis Proust se révèle comme réaliste, mais son réalisme est fondé sur des recherches complexes et laborieuses dont *La recherche* est à la fois le résultat et l'exemple par excellence.

5.4 La représentation dans *Le temps retrouvé*

Dans *Le temps retrouvé* Proust avance à nouveau ses idées sur l'art et sur le roman, mais maintenant le ton est plus sûr et essayiste qu'avant. Souvent ces idées sont nommées antiréalistes. Pourtant, à notre avis, elles ne le sont pas du tout. Commençons par lire ce que Proust dit à propos de la découverte de la réalité.

« Ainsi j'étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais, que, préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir. »

La réalité est alors cachée et nécessaire et il faut la découvrir. Cela veut dire alors que la réalité est, bien sûr après que l'artiste l'a découverte, connaissable et que le problème épistémologique de ne pas pouvoir connaître la réalité, qu'on retrouve chez les modernistes, est absente chez Proust. On peut connaître la réalité. Proust l'appelle : *« notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur, quand le hasard nous en apporte le souvenir véritable. »* (*Le temps retrouvé*, p.187)

Mais qu'est-ce qu'il faut faire pour découvrir la réalité? Selon Proust il ne faut pas se laisser induire par les apparences, mais il faut pénétrer dans les impressions :

« La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant non dans l'apparence du sujet mais dans le degré de pénétration de cette impression à une profondeur où cette apparence importait peu.... » (*Le temps retrouvé*, p.189)

Proust se demande : qu'est-ce que c'est que la réalité ? Si la réalité était ce qui se trouve hors de nous, il ne serait pas difficile de la décrire : le défilé cinématographique, qu'il

rejetait résolument, suffirait dans ce cas-là : « *Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons: un mauvais temps, une guerre, une station de voiture, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le "style", la "littérature" qui s'écarteraient de leur simple donnée seraient un hors d'œuvre artificiel. Mais était-ce bien cela la réalité?* » (*Le temps retrouvé*, p. 196)

Mais selon Proust la réalité n'est alors pas une espèce de déchet de l'expérience qui serait à peu près identique pour nous. Selon lui l'artiste doit décrire le livre intérieur, car ce n'est pas seulement la réalité qu'il faut comprendre : il y a un livre encore plus difficile à déchiffrer et c'est ce livre intérieur. Ce livre est fait de signes inconnus, que l'écrivain n'a pas tracés, qui gisent dans son inconscient. L'art véritable est finalement la traduction de ce livre de signes du monde et de l'artiste même. « *....je m'apercevais que pour exprimer ces impressions pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas dans le sens courant à l'inventer puisque il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.* » (*Le temps retrouvé*, p. 197)

Mais pourquoi est-ce que l'artiste doit traduire les impressions personnelles pour arriver à quelque chose qui existe déjà? C'est qu'il doit y avoir deux éléments. L'œuvre de Proust n'est pas antiréaliste, comme nous avons dit. Même si on peut caractériser Proust comme moderniste, il y a également bien des traits traditionnels. Nous avons vu alors que Proust estime que la représentation vraie de la réalité se compose de deux éléments : il faut y avoir un élément subjectif et un élément objectif. « *La réalité est un certain rapport entre sensation et souvenir qui nous entourent simultanément; l'écrivain l'exprime dans une métaphore.* » (*Le temps retrouvé*, p. 195) C'est qu'il croit que seulement la représentation du livre intérieur peut élucider la réalité véritablement vécue : « *La grandeur de l'art véritable, au contraire (...) c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons,.....* » (*Le temps retrouvé*, p. 202) Et comme cela l'art peut nous révéler la vérité : « *La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature.* » (*Le temps retrouvé*, p.202) Il n'y a alors pas d'autres manières dont nous pouvons découvrir notre vraie vie, car « *L'œuvre d'art, seul moyen d'interpréter les sensations, signes d'autant de lois et d'idées.* » (*TR*, 186)

L'idée cardinale pour comprendre pourquoi il faut traduire le livre intérieur pour éclairer la réalité, c'est : éviter les clichés. Les images clichées ne nous apprennent rien sur la réalité. Les artistes qui ne développent pas ce qu'ils ont de vrai en eux-mêmes : « *..... ne la*

voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés". » (Le temps retrouvé, p. 202)

C'est la mémoire involontaire qui révèle les essences des choses hors du temps. « *Le souvenir permet d'atteindre cette réalité.* » (TR, 183) Une réalité, représentée d'une manière plus vraie et profonde, à l'aide de : « *Ces impressions bienheureuses, par l'identité entre le présent et le passé, font jouir l'essence des choses en dehors du temps.* » (Le temps retrouvé, p.177)

C'est que pour arriver à un point de vue supérieur il faut sortir de nous-mêmes. Il faut comparer des images, des mémoires, des histoires, comme Proust le fait tout le temps dans *La recherche*. Ainsi on arrive à des connaissances du monde : « *Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a des artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition,..... » (Le temps retrouvé, p.202)*

C'est donc le travail de l'artiste de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent : et cette chose c'est le contraire de ce que : « *nous appelons faussement la vie.* » (Le temps retrouvé, p. 203) Quand même ce que Proust découvre en soi-même est la réalité qu'on partage et non pas quelque chose de privé : « *Certes, ce que j'avais éprouvé dans ces heures d'amour, tous les hommes l'éprouvent aussi.* » (Le temps retrouvé, p. 203)

C'est donc la tâche de l'artiste d'exprimer la vraie vie, la réalité. En cela Proust se considère comme l'écrivain le plus réaliste : « *Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-mêmes notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'"observer", dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées.* » (Le temps retrouvé, p.203)

Conclusion

Selon Proust « *la réalité ne se forme qu'en la mémoire* » (I, 184) et nous ne pouvons l'atteindre que par l'art véritable dont la grandeur c'est «... *de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons.* » (III, 895) Mais comment l'artiste peut-il représenter cette réalité dans une œuvre d'art ?

Dans cette recherche nous avons vu que Proust rompit avec ses précurseurs réalistes dans les œuvres desquels il ne signala que la pauvreté d'un réalisme plat qu'il retrouva dans leurs romans qu'il considéra comme des représentations très pauvres de la réalité : « *Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique.* » (*Le temps retrouvé*, p. 189) Il constata le manque d'une esthétique en général. La définition réaliste du roman ne suffisait plus selon lui. Pour Proust l'artiste doit représenter le réel dans toute sa multiplicité et il doit exprimer ce qu'il a d'essentiel en lui-même pour créer une œuvre qui traduise les impressions d'une vie réellement vécue.

Dans le deuxième chapitre nous avons vu que Proust pense que l'artiste doit créer un monde personnel et unique et que la valeur de l'art dépend du degré dont l'artiste sait exprimer sa propre âme et sa propre vision subjective du monde. Les artistes doivent alors représenter leurs propres mondes uniques, nées de l'expression d'eux-mêmes : c'est-à-dire la perception mentale de la réalité, car les impressions sont une expérience commune de l'espèce humaine.

Exprimer sa propre âme et sa propre vision subjective du monde signifie bien sûr se servir de ses impressions. Selon Proust l'artiste doit représenter et voir le monde tel qu'il est, c'est-à-dire, directement par les impressions qu'il nous fournit, car l'intelligence est plus pauvre que la perception libre. Selon Proust les impressions forment le seul critère de la vérité.

Mais quel est le rôle de l'intelligence dans la représentation de la réalité selon Proust ? Est-ce que l'expression de nos pensées ne peut pas représenter le monde correctement ? Est-ce que Proust est un écrivain vraiment impressionniste ? Non. Proust montre également la conditionnalité de notre perception : dans sa prose il utilise souvent la confusion des sens, les synesthésies, les associations dans le temps qu'il ne peut pas comprendre sans l'intelligence. L'intelligence est alors, selon Proust, une faculté essentielle pour comprendre et représenter le

réel dans les œuvres d'art. C'est qu'il faut structurer et analyser les impressions. La synesthésie ou l'association démontrent ainsi des liaisons entre de différents moments, lieux, personnes et choses dans la vie de Proust, ce qui lui permet de trouver l'essence cachée des impressions éprouvées au cours des années. Une sensation suffit souvent à faire renaître d'autres sensations éprouvées dans le passé, qui font renaître d'autres, etc., et comme cela tout le roman sort des impressions associées et mêlées. En suivant la logique de cette complexité de la perception Proust abandonne l'impressionnisme pur et cherche à comprendre l'essence cachée ou le fil invisible derrière les impressions.

Dans le troisième chapitre nous avons vu comment Proust essaye de trouver l'essence cachée d'Albertine et comment il la représente. À l'aide des métaphores de la rose, de la mer et de l'oiseau il essaye de recomposer la vie d'Albertine. Mais il est assez difficile de retracer le réel, de représenter ou recomposer la réalité ou la réalité cachée. Pour connaître la vérité et pour la décrire d'une manière réaliste et véritable il faut se rendre compte, selon Proust, de la nature changeante de la vérité au cours du temps, du fait que ce qui est vrai ou même le plus essentiel à quelque chose n'est pas souvent la chose la plus apparente et cela empêche à l'artiste de voir la réalité. La structure, l'organisation des métaphores, la découverte d'un système de correspondances et de significations sont essentielles pour l'œuvre d'art qui est alors très élaborée et qui ne suit pas toujours la voie hasardeuse des impressions.

En plus la manière dont Proust représente Albertine nous révèle, comme nous avons vu, également qu'Albertine n'existe pas vraiment indépendamment de son amant : elle est une projection de l'amour de Marcel. Elle n'est pas vraiment un être réel dans le sens naturaliste, mais plutôt une structure complexe d'images qui naissent dans l'esprit de Marcel, et de son désir de la posséder complètement. Son échec de la posséder symbolisera l'impénétrabilité de tout dans le temps et l'espace. Selon Proust le réel est opaque et difficile à pénétrer. Pour représenter la réalité Proust ne se sert donc pas uniquement des impressions, mais il les insert dans une œuvre minutieusement élaborée.

Dans le quatrième chapitre nous avons parlé à nouveau de la représentation d'Albertine et nous avons comparé l'enquête de Marcel pour connaître Albertine à celle des réalistes pour connaître la vérité. Selon Proust la personne aimée dans la réalité est entourée par une énorme quantité de pensées, d'hypothèses, de soupçons et de conversations seulement imaginées, de sorte que la personne qui existe dans la tête de l'amoureux est beaucoup plus présente que celle qui existe «vraiment». Cela veut dire que pour nous l'imagination ou la jalousie est plus importante que la réalité.

L'enquête épistémologique de *La prisonnière* est celle d'un amoureux qui reconstruit la vie d'Albertine. Son ambition est de pénétrer les apparences et de révéler les structures cachées et essentielles des choses. Mais les émotions comme la jalousie modifient la réalité : le jaloux forme beaucoup d'hypothèses sur la réalité qu'il affronte alors différemment à cause de sa jalousie. L'amoureux n'affronte la réalité pas comme un ensemble de faits mais comme un ensemble de signes. Dans son investigation il ne sait pas distinguer entre le vrai et le faux. Selon Proust l'artiste doit se rendre compte de cette présence du sujet en représentant la réalité. En se débarrassant de la subjectivité il s'éloigne de la vérité, parce que c'est justement notre subjectivité qui est le plus important pour nous.

Les difficultés de connaître Albertine mettent en question les limites de la représentation. Est-ce que Marcel atteint la vérité ? Il n'a pas de faculté pour distinguer entre vérité et mensonge ce qui résulte en une crise épistémologique. Pourtant nous avons vu qu'il n'a pas perdu le monde et la vérité, comme les modernistes, car Proust représente son œuvre, son histoire comme celle d'un collectionneur de souvenirs. Et il se présente également ! On ne peut pas comprendre l'histoire d'Albertine sans les fantaisies, les espoirs et les jugements de Marcel.

Mais qu'est-ce que tout ceci nous dit à propos du réalisme et de la possibilité de connaître le monde? Proust s'éloigne du réalisme en remplaçant la stabilité ontologique de l'objet représenté, la transparence de la langue de représentation et la stabilité du point de vu du narrateur lui-même par une représentation subjective. Pourtant nous avons vu que Proust se situe quand même dans le prolongement des auteurs réalistes.

Dans le cinquième chapitre nous avons caractérisé l'œuvre de Proust comme un tout contenant des perceptions intérieures fondées sur une description réaliste. Nous avons vu que Proust s'éloigne du schéma réaliste où l'objet est simplement étudié par le sujet et où l'on peut simplement adhérer la représentation littéraire à la réalité. Proust abandonne cette correspondance très simple sans perdre la volonté de pénétrer et de comprendre la réalité. Selon sa manière de représenter le monde qu'il emploie dans *La recherche* le sujet doit se donner beaucoup plus de peine pour arriver à une description qui soit vraie et il a besoin d'autres facultés que l'intelligence seule : la mémoire involontaire et les impressions jouent un grand rôle. Pourtant, il est peut-être difficile de peindre une image véritable de la réalité, à la fin Proust déclare que seuls la littérature et l'art peuvent représenter et faire connaître la réalité réellement vécue.

C'est en quelque sorte le réel retrouvé chez Proust : la réalité est un certain rapport entre les sensations et les souvenirs qui nous entourent simultanément. (III, 889) L'art serait

alors l'interprétation du monde, voire la récréation de la réalité, à l'aide des sens et de la mémoire. En récréant sa propre vie Proust sait retracer la vraie vie dont l'art est la révélation. C'est là alors le réel retrouvé de Proust (III, 879) cette « *révélation qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun.* » (III, 895)

Bibliographie

- Buuren Van, M, Jongeneel, E. *Moderne Franse literatuur van 1850 tot heden*, Martinus Nijhoff uitgevers, Groningen 1996
- Compagnon, A., *Les antimodernes*, Éditions Gallimard, Paris, 2005
- Galand, R., *Proust et Baudelaire*, *PMLA*, Vol. 65, No. 6 (Dec., 1950), pp. 1011-1034
- Gros, B., *Profil d'une oeuvre, À la recherche du temps perdu*, Hatier, Paris 1981
- Joyce, J., *Ulysses*, Picador, London 1997
- Kafka, F., *Mesitererzählungen*, Diogenes Taschenbuch 1995
- Korsten, F.W., *Lessen in literatuur*, Uitgeverij Van Tilt, Nijmegen, 2002
- Kostis, N., *Albertine : Characterization trough image and symbol*, *PMLA*, Vol. 84, No. 1 (Jan., 1969), pp. 125-135
- Krogten Van, I.A.M.H., *De proustiaanse liefde*, Swets en Zeitlinger B.V. Amsterdam/Lisse, 1988
- Lamalle, A. et Tronc, H. *Marcel Proust, Combray*, La bibliothèque Gallimard, Paris 2004
- Landy, J., *Philosophie as fiction, self, deception, and knowledge in Proust*, Oxford University Press 2004
- Mein, M., *Thèmes Proustiens*, Éditions A.-G. Nizet, Paris, 1979
- Narins Levy, S., *Proust's Realistic Treatment of Illness*, *The French Review*, Vol. 15, No. 3 (Jan., 1942), pp. 233-238
- Proust, M. *Du côté de chez Swann*, Gallimard, 1988
- Proust, M. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Éditions Gallimard, 1988
- Proust, M., *Du côté de Guermantes*, Éditions Gallimard, 1988
- Proust, M., *Sodome et Gomorrhe*, Éditions Gallimard, 1989
- Proust, M. *La prisonnière*, Éditions Gallimard, 1988
- Proust, M. *Albertine disparue*, Éditions Gallimard, 1992
- Proust, M., *Le temps retrouvé*, Éditions Gallimard, 1990
- Proust, M., *Pastiche et parodie, impressionnisme et symbolisme dans la littérature et dans les arts*, Société d'éditions « Les belles lettres » Paris, 1960
- Proust, M., *Chroniques*, Gallimard Paris 1927

La représentation chez Marcel Proust, entre modernisme et réalisme

Raimond, M., "Modernité et tradition chez Proust" dans *Nederlandse Vereniging van Vrienden van Marcel Proust Jaarboek 1979 no.6*, De Bezige Bij, 1979

Riva, R.T., *A probable model for Proust's Elstir*, *MLN*, Vol. 78, No. 3, French Issue (May, 1963), pp. 307-313

Ross, K. *Albertine or the limits of representation*, *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 19, No. 2 (Winter, 1986), pp. 135-149

Salvan, *L'essence du Réalisme Français*, *Comparative Literature*, Vol. 3, No. 3, A Symposium on Realism (Summer, 1951), pp. 218-233

Svevo, I., *Senilità*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2002

Tolmachev, M.V., *Impressionist-Classicist Tensions*, *Yale French Studies*, No. 34, Proust (1965), pp. 29-36

Tyler, P., *The impressionism of Marcel Proust*, *The Kenyon Review*, Vol. 8, No. 1 (Winter, 1946), pp. 46-54

Woolf, V., *To the lighthouse*, Collectors library, London, 2004

Woolf, V., *Mrs Dalloway*, Collectors library, London, 2004

L'image de la page de titre:

Stéphane Heuet, *Marcel Proust À la recherche du temps perdu* (bande dessinée)