

**LE DEVENIR ÉCRIVAIN DANS «À LA RECHERCHE DU TEMPS
PERDU»**

**L'OBJET DU DÉsir ET LE DEVENIR ÉCRIVAIN DANS
«À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU» de Marcel Proust**

BY SYLVIANE M. MULLER, B.A., M.A.

**A Thesis Submitted to the School of Graduate Studies in Partial
Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy**

**McMaster University © Copyright by Sylviane M. Muller
November 2017**

**McMaster University Doctorate in Philosophy (2017) Hamilton,
(French)**

**TITLE: L'Objet du Désir et le Devenir Écrivain dans *À la Recherche du
Temps perdu* de Marcel Proust**

AUTHOR: Sylviane M. Muller, B.A., M.A. (McMaster University)

SUPERVISOR: Professor Gabriel Louis Moyal

Number of pages: xiii, 225

SOMMAIRE

Cette thèse porte sur l'évolution d'un homme et de son apprentissage d'écrivain dans *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust. Au long de cette étude, nous examinerons l'évolution du futur écrivain par la description et l'interprétation des sensations qu'il éprouve face aux personnages et aux objets qui l'entourent au courant de sa vie. L'étude se divise en trois volets : dans un premier temps, les travaux portent sur l'aspect artistique de la vie du narrateur et dans un deuxième temps, sur son identité sexuelle. Nous verrons comment ces deux aspects combinés vont faire du narrateur un écrivain. Le troisième volet se concentre sur l'esthétique de Proust ainsi que sur sa conception de l'art dont le but est de conduire vers la vie spirituelle. Notre recherche porte sur plusieurs sources accédées à la bibliothèque de l'Université McMaster ainsi que sur le site internet. Cette étude contribuera à rendre le texte de la *Recherche* plus accessible aux lecteurs en éveillant leur sensibilité à ce qui les entoure et en leur procurant de nouvelles perspectives.

RÉSUMÉ

Ma thèse porte sur le devenir artiste et le devenir androgyne du narrateur dans *À la Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust. L'étude examine comment la fusion des deux devenirs parviendra à faire du narrateur un écrivain. J'ai choisi comme approche méthodologique la phénoménologie, une nouvelle philosophie qui transmet la compréhension d'expériences conscientes au moyen de descriptions de sensations. La revue littéraire comporte de nombreux critiques qui ont aidé à l'élaboration mes travaux. Une attention spéciale est apportée à Maurice Merleau-Ponty ainsi qu'à Sara Ahmed dont la perspective phénoménologique transparait tout au long des travaux. Après une brève introduction, le premier chapitre de la thèse porte sur les textes critiques et théoriques pertinents. Le deuxième chapitre est centré sur la phénoménologie et accorde une attention spéciale à Maurice Merleau-Ponty et à Sara Ahmed. Le troisième chapitre analyse l'évolution artistique du narrateur par la description des sensations qu'il éprouve devant des objets et personnages objectivés. Les objets d'art occupent une place prépondérante et sont représentés en majeure partie par les trois grands mediums artistiques : les toiles d'Esler (visuel) le septuor de Vintueil (son), Bergotte et le narrateur (prose). Le quatrième chapitre examine le thème de l'androgynie dans la *Recherche* et l'évolution du narrateur en ce qui concerne son identité sexuelle qu'il découvrira au moyen de l'art. C'est par le fusionnement de son évolution artistique et de la conscientisation de son androgynie que le

narrateur deviendra écrivain. Le cinquième chapitre examine l'esthétique de Proust et son éclectisme à l'intérieur duquel apparaissent certaines analogies. L'art chez Proust constitue une manière d'accéder à la vie spirituelle à la fois par les sens et l'intellect. Le but de ma thèse est de contribuer à rendre le texte de la *Recherche* plus accessible aux lecteurs pour qu'ils puissent y découvrir un peu d'eux-mêmes et accéder à de nouvelles perspectives.

LAY ABSTRACT

The thesis explores Marcel Proust's *À la Recherche du Temps perdu* and examines the narrator's artistic evolution of becoming a writer through his descriptions of his experiences and associated sensations. The thesis is divided into three sections: the first focuses on the narrator's artistic life, the second is dedicated to his sexual identity, and evidence how they concurrently transform the narrator into becoming a writer. The third section explores Proust's aesthetics and his conception that art provides a path towards a spiritual life. The thesis aims to render Proust's work more accessible, thereby enabling others to be more sensitive to their surroundings, and provide new perspectives on life. Research was conducted through McMaster University Library and the internet.

ABSTRACT

The thesis explores Marcel Proust's *À la Recherche du Temps Perdu* and examines the narrator's artistic and androgynous processes of becoming a writer and analyses how the combination of these two processes of "becoming" (artistic and androgynous) transforms the narrator into a writer. To examine these topics phenomenology was used as a methodological approach. Phenomenology is a method of inquiry that attempts to describe experiences as they are perceived and interpreted by human consciousness, as opposed to scientific description. The review of the critical literature provides a summary of various critics whose works have contributed to this thesis; it focuses on both Maurice Merleau-Ponty's and Sara Ahmed's writings on the phenomenological perspectives, that serve to set up the predominant theoretical framework.

The first chapter presents both the critical and theoretical concepts pertinent to this thesis. The second chapter describes the theoretical framework concentrating on phenomenology, and grants more attention to both Merleau-Ponty's and Sara Ahmed's theories. The third chapter analyses the narrator's artistic evolution and his process of "becoming" a writer; his descriptions of experiences and associated sensations towards people and objects. Artistic works are preponderant in *la Recherche* where the three essential media: vision, sound, and prose are represented by: Elstir's picture, Vinteuil's Septuor, and Bergotte and the narrator respectively. The fourth chapter examines the androgynous aspects of *la Recherche* in addition to the evolution of the narrator's sexual identity; it evidences how his artistic evolution and his androgynous consciousness com-

bined concurrently to transform the narrator in to "becoming" a writer. The fifth chapter analyzes Proust's aesthetic conception and his eclecticism. Analogies to Nietzsche, Wagner, and Leibniz are discussed. The thesis concludes with Proust's precept that art, through intellect and sensations, provides a path towards spiritual life. The thesis aims to making Proust's work more accessible, and enabling readers to thereby become more aware of their surroundings, and providing them with new perspectives on life.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Dr. Gabriel Louis Robert Moyal, pour son dévouement, sa disponibilité, ses précieux conseils ainsi que pour son soutien tout au long de ce travail.

Je remercie de plus, Dr. Nicholas Serruys et Dr. John Cameron Stout d'avoir accepté de faire partie de mon comité ainsi que pour l'assistance et l'encouragement qu'ils m'ont procurés.

Je remercie également mon époux, Heinz, ainsi que nos deux filles, Sophia Francisca et Julia Christina, pour leur soutien intellectuel et moral.

Table des matières

Sommaire	iii
Introduction	1
Chapitre 1 : Textes Critiques et Théoriques Pertinents	14
Chapitre 2 : La Phénoménologie	46
2.1 Edmund Husserl	46
2.2 Martin Heidegger	47
2.3 Maurice Merleau-Ponty	48
2.4 Anne Simon	50
2.5 Sara Ahmed	53
Chapitre 3 : Les Objets du Désir et le Devenir Artiste	56
3.1 Les Chambres du Narrateur	61
3.2 Le Livre	66
3.3 Le Lit	68
3.4 Les Objets de Verre	69
3.5 Les Clochers de Martinville	71
3.6 Les Écrits de Bergotte	73
3.7 Les Toiles d'Elstir	76
3.8 Les Compositions de Vinteuil	91

Table des matières (suite)

Chapitre 3 : Les Objets Du désir et le Devenir Artiste (suite)

3.9 Les Objets Déclencheurs de la Mémoire Involontaire	100
3.9.1 La Madeleine	106
3.9.2 Le Pavé Mal Équarri	107
3.9.3 La Cuiller	108
3.9.4. La Serviette	109

Chapitre 4 : L'Objet du Désir et le Devenir Androgyne

4.1 Définition de l'androgynie	116
4.2 Le triangle héréditaire : mère – grand-mère – tante Léonie	127
4.3 Le triangle Swann	131
4.4 Odette de Crécy-Swann-Forcheville	132
4.5 Swann	133
4.6 Gilberte	135
4.7 La Scène de Voyeurisme de Monjouvain	139
4.8 Les Lettres de la Mère	145
4.9 Balbec	148
4.10 Albertine : Objet Non Identifiable	149
4.11 Robert Marquis de Saint-Loup-en-Bray	152
4.12 La Duchesse de Guermantes	154

Chapitre 4 : L'Objet du Désir et le Devenir Androgyne (suite)	
4.13 Le Danseur	156
4.14 Découverte de l'Inversion	157
4.15 Le Baron de Charlus	159
4.16 Morel	161
4.17 Le Septuor de Vinteuil	162
Chapitre 5 : Un Narrateur-Créateur	173
5.1 La Prose Poétique de Proust et les Objets	175
5.2 L'Éclectisme	180
5.2.1 Analogie Proust-Nietzsche	185
5.2.2 Analogie Proust-Wagner	193
5.2.3 Les Monades de la <i>Recherche</i>	199
Conclusion	204
Lexique	217
Bibliographie	218

Contributions

Je tiens à remercier le Conseil de Recherche en Sciences Humaines (CRSH) qui m'a permis de mener à bien mes recherches durant l'année 2015-2016 et 2016-2017 ainsi que le gouvernement de l'Ontario et le Département d'études françaises à l'Université McMaster.

L'objet du désir et le devenir écrivain dans *À la recherche du temps perdu*.

«L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même». M. Proust.¹

Introduction

Témoin des dernières décennies du dix-neuvième siècle et des vingt premières années du vingtième, Marcel Proust (1871-1922) a su procurer une perspective intéressante de son temps et fournir un apport considérable au roman moderne en introduisant dans la forme romanesque une autobiographie fictive basée sur une approche que l'on peut qualifier aujourd'hui de phénoménologique. C'est en effet au moyen de la description de ses sensations que le narrateur relate dans son œuvre les expériences de sa vie en faisant appel à un texte ponctué d'éclectisme, le tout constitué d'une poésie en prose.

Né à Paris le 10 juillet 1871, Marcel Proust est issu d'une famille bourgeoise, dont la mère provient d'un milieu riche et cultivé, et dont le père est médecin. Marcel Proust est exposé très jeune aux arts et aux lettres. Depuis son tout jeune âge, l'enfant reçoit de ses parents un apport culturel considérable qui l'aidera à se hisser au plus haut niveau de la société mondaine. De santé fragile, et asthmatique, il débute ses études au

¹ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. La Pléiade. Vol. IV. Paris : Gallimard, 1987. p.489.

cours primaire de Pape-Carpantier et est admis en 1882 au Lycée Condorcet où il reçoit une formation philosophique fort impressionnante tel que le précise Luc Fraisse :

Au futur écrivain [Proust] on enseignait *tout* – un tout au-delà de ce qu'on pourrait imaginer même : tout de la philosophie occidentale, des ante-socratiques (ainsi lui nommait-on plus justement les présocratiques) jusqu'à la philosophie européenne du XIX siècle, avec tous les intermédiaires.²

Bien que souvent absent pour cause de maladie, Proust poursuit tout de même ses études en philosophie sous la direction d'Alphonse Darlu pour lequel il éprouve beaucoup d'admiration telle qu'indiqué dans la préface de son roman *Les plaisirs et les jours* :

«Que M. Darlu aussi, le grand philosophe dont la parole inspirée, plus sûre de durer qu'un écrit a, en moi, engendré comme en tant d'autres la pensée...»³ Lors de ses études au Lycée Condorcet (1882-1889), l'auteur fait la rencontre de plusieurs amis dont Daniel Halévy, Robert Dreyfus, Jacques Bizet qui deviennent des collaborateurs de diverses revues dans lesquelles Proust publiera ses premiers essais littéraires. C'est aussi à Condorcet que le futur écrivain découvre son inversion comme le confirme Jean-Yves Tadié :

Et enfin, comme il semble attiré par les jeunes gens, sa sexualité l'oriente vers l'inversion, qu'il cache d'ailleurs à peine il ne la nie qu'après l'avoir avouée. Au sortir du lycée, bien des traits de sa personnalité future sont déjà formés, bien des thèmes de son œuvre sont, à son insu, déjà là, prêts à être un jour ressuscités.⁴

Proust n'a jamais avoué son inversion ouvertement mais certains témoins l'ont bien présentée. Selon André Gide, Proust lui aurait avoué son inversion: Il dit n'avoir jamais aimé les femmes que spirituellement et n'avoir jamais connu l'amour qu'avec les hommes.⁵ Comme nous le verrons, l'inversion occupe une place prépondérante tout au long de la *Recherche*.

² Luc Fraisse. *L'électisme philosophique de Marcel Proust*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013. p.61.

³ Marcel Proust. *Les Plaisirs et les Jours*. Paris : Gallimard, 1924. p.16.

⁴ Jean-Yves Tadié. *Marcel Proust*. Paris : Gallimard, 1996. p.115.

⁵ André Gide. *Journal*, 14 mai 1921. Bibl. de la Pléiade, p.692.

En 1895, Proust obtient sa licence de philosophie sous la direction de Darlu. Tel que décrit par Tadié, l'enseignement de Darlu procure à Proust un enrichissement intellectuel considérable :

Darlu par ses leçons avait transmis à Marcel, outre la connaissance des auteurs du programme, l'idéalisme kantien, la foi en l'esprit humain, la croyance en une « chose en soi », une réalité cachée derrière les apparences, et la rigueur de l'analyse, qui fuit l'imprécision et le vaporeux chers aux symbolistes et parfois à Bergson....De Darlu, Marcel hérite aussi le spiritualisme sans Dieu qui est la foi de la Sorbonne de cette époque, de la *Revue de métaphysique et de morale* et de la III^e République naissante. D'abord dans la conviction que la morale est au cœur de la philosophie : chez Marcel, aucune foi religieuse, mais des convictions morales.⁶

L'influence que Darlu exerce sur Proust est aussi décrite, un peu différemment, par André Maurois, dans *À la Recherche de Marcel Proust*. Celui-ci explique comment Darlu instille au futur écrivain une spiritualité qui se voit transformée en un idéal artistique :

C'est cet absolu que les mystiques religieux trouvent en Dieu. Proust, lui, le cherche dans l'art, ce qui est une autre forme de mysticisme, pas très éloignée de l'autre, puisque tout art à ses origines fut religieux et que, bien souvent, la religion a trouvé dans l'art le moyen de communiquer aux hommes des vérités que l'intelligence n'atteignait qu'avec peine.⁷

Il est important de souligner qu'en dépit de la diversité des courants philosophiques dont Marcel Proust s'est inspiré, l'auteur n'a cherché en aucun cas à privilégier quelque école philosophique particulière pour expliquer ses conceptions ; il a plutôt fait transparaître une gamme de courants philosophiques à travers la description de ses personnages et la narration de leurs expériences. Dans *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Luc Fraisse précise :

Proust ne se place sous l'autorité d'aucun système prépondérant, c'est-à-dire qu'aucun système philosophique ne sera apte à rendre compte de son œuvre jusqu'au

⁶ Jean-Yves Tadié. *Marcel Proust*. p.250.

⁷ André Maurois. *À la Recherche de Marcel Proust*. Paris : Hachette, 1949. p.183.

bout ; en philosophie comme en art, Proust est éclectique, ce qui sert son dessein personnel...⁸

Il n'est donc pas question de nous demander quels philosophes ont exercé sur Proust la plus grande influence mais plutôt de relever des éléments pertinents de certains d'entre eux afin de faciliter une meilleure compréhension de nos travaux sur la *Recherche*.

L'éducation de Proust alliée à son érudition ainsi qu'à son intérêt pour les lettres incitent le jeune homme à écrire de nombreux articles dans les revues et les journaux (entre autres, *la Revue Blanche* dont il est collaborateur). L'auteur commence la rédaction de *Jean Santeuil* en 1895, mais ce premier roman ne sera publié qu'en 1952 comme œuvre posthume. À la mort de John Ruskin en 1900, Proust traduit *La Bible d'Amiens* (1904) qui sera suivie de la traduction de *Sésame et les lys* (1906). C'est en 1907 que Proust entreprend la *Recherche* sur laquelle il travaillera jusqu'à sa mort en 1922. Son œuvre en sept volumes sera publiée entre 1913 et 1927. Proust a su créer une esthétique à la fois originale et d'avant-garde tout en alliant philosophie et littérature. Il est le véritable précurseur du roman moderne qui fut propulsé par la phénoménologie, une nouvelle philosophie qui s'implante au début du vingtième siècle et qui servira de base à notre approche méthodologique.

Tout au long du récit de la *Recherche* se dessine l'évolution artistique du narrateur laquelle est représentée sous la forme d'un «devenir» sans cesse en mouvement. Le

⁸ Luc Fraisse. *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*. p.279.

but de nos travaux est d'analyser comment le «devenir artiste» du narrateur, jumelé à son « devenir androgyne » lui permettra de produire une œuvre littéraire. On pourrait qualifier la *Recherche* de recueil ontologique. À travers les nombreuses expériences consciencielles qui y sont décrites, le narrateur éprouve des sensations qui le transforment, et l'incitent à explorer le monde sous différents angles. Les objets déclencheurs de la mémoire involontaire lui font revivre des moments importants de son passé lui procurant une meilleure compréhension de lui-même. À l'aide d'une approche phénoménologique, nous tracerons, dans un premier temps, l'évolution artistique du narrateur en décrivant des affects subits en majeure partie par des objets. Le terme « objet » est pris ici dans le sens de ce qui s'oppose au «sujet», autrement dit de tout ce que le monde comporte (y compris les êtres humains) et qui n'est pas le «moi-sujet». Une définition plus élaborée suivra au chapitre trois. Il s'agira donc d'analyser les sensations répertoriées et exprimées par le narrateur lorsque celui-ci se voit confronté à l'immensité de ces matériaux sensoriels qui constituent la *Recherche* tels que : les toiles du peintre Elstir, les écrits de l'auteur Bergotte, la musique de Vinteuil, les personnages objectivés» ainsi que les lieux et paysages. Parmi tout ce matériel, certains objets seront déclencheurs non seulement d'affects mais aussi de réminiscences éprouvées par la mémoire involontaire.

Les objets, les personnages et les lieux occupent une place primordiale dans l'œuvre de Proust. Ils projettent une immanence qui évoque des réactions très fortes et des réflexions profondes tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'expressions de désirs. À travers les nombreuses expériences consciencielles de la *Recherche* se dessine l'évolution artistique du narrateur sous la forme d'un «devenir» qui est avant tout un «changement

constant». Bien des définitions ont été fournies depuis plusieurs siècles au sujet du devenir. *Le Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie* d'André Lalande définit le devenir comme étant :

A) (Par opposition à l'être en tant que immuable) : la série des changements. B) Par opposition aux états statiques qui servent de points de repère dans le devenir au sens A) : le changement considéré en tant que changement c'est-à-dire en tant que passage d'un état à un autre état – *In fieri*, en devenir, en état de changement.⁹

Héraclite, un philosophe présocratique, disait qu'on ne traversait jamais deux fois la même rivière. Ce qu'il voulait signifier, c'est que non seulement la rivière est en mouvement continu, et donc en changement, mais aussi, celui qui la traverse, car il la perçoit de façon différente à chaque fois qu'il la voit. Le temps glisse d'une manière continue, on ne peut le saisir, ni le retenir, il glisse sans cesse et nous transforme. Dans le contexte proustien on peut dire que le devenir est un processus d'évolution, un apprentissage de la vie. Seules, certaines impressions restent et viennent habiter l'esprit du narrateur sans qu'il en soit entièrement conscient. C'est à partir de ses impressions que l'œuvre future du narrateur de la *Recherche* sera constituée ainsi qu'il l'exprime dans *Le Temps Retrouvé* :

Or la recreation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art telle que je l'avais conçue tout à l'heure dans la bibliothèque?¹⁰

Notre but sera donc de faire ressortir chez le narrateur des impressions laissées par des objets, lieux et personnages lors d'expériences diverses lesquelles comportent souvent des illusions suivies de déceptions. Ces expériences obligent le futur écrivain à transfor-

⁹ André Lalande. *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*. 13^e éd. Paris : PUF, 1980. p.224.

¹⁰ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.621.

mer sa perspective sur le monde qui l'entoure et sur lui-même. La description de ces transformations nous aidera à suivre l'évolution de ses pensées :

Nous ne pourrions pas raconter nos rapports avec un être que nous avons même peu connu, sans faire se succéder les sites les plus différents de notre vie. Ainsi chaque individu – et j'étais moi-même un de ces individus – mesurait pour moi la durée par la révolution qu'il avait accomplie non seulement autour de soi-même, mais autour des autres, et notamment par les positions qu'il avait occupées successivement par rapport à moi.¹¹

Les impressions du narrateur qui ont été ressenties à différents moments de sa vie seront analysées à l'aide de la phénoménologie. Cette approche qui est basée sur la description de sensations éprouvées lors de la relation entre le monde et soi-même sera expliquée plus en détail par l'ajout de définitions telles que l'objet, le désir et l'affect ainsi que l'imaginaire lesquels nous aideront à mieux comprendre l'esprit du narrateur.

Bien que le récit chronologique de la *Recherche* soit bouleversé par le recours assez fréquent d'analepses, on peut remarquer trois étapes dans la vie du héros. Il y a premièrement, celle de l'enfance et du début de l'adolescence qui est imprégnée de poésie; puis la deuxième, laquelle se situe de l'adolescence à l'âge adulte où bien souvent la déception fait place à l'illusion. Et finalement, l'âge avancé où le narrateur, enrichi de son apprentissage de la vie, pourra finalement entamer son œuvre littéraire.

Dès son enfance, le héros souhaite être un jour écrivain et ce désir est le seul qui reste constant du début de *La Recherche* jusqu'à la fin. Les amours, les passions, les amitiés, l'ascension sociale sont tous des thèmes en continuel changement que le narra-

¹¹ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.608.

teur expose au cours du récit. La constante transformation de ces thèmes est produite par des objets et des personnages objectivés qui opèrent à l'intérieur de diverses expériences dont celles de l'*affect*. À ce stade préliminaire nous nous contenterons de définir l'affect comme étant une relation intense, une pulsion sensorielle entre un sujet (personne) et un objet (ou personnage objectivé). Encore tout jeune, les objets occupent une place centrale dans l'esprit du héros. Ces objets ou personnages objectivés sont perçus par l'enfant d'une manière très différente de l'image qu'ils projettent dans la réalité. Ceux-ci sont à la source des impressions perçues par le héros/narrateur lesquelles seront traduites plus tard dans son œuvre.

Le premier chapitre de cette étude présentera des œuvres de critiques qui ont de près ou de loin contribué à structurer et à organiser cette thèse. Notre intention est de contribuer à une meilleure compréhension de l'œuvre de Proust de la rendre accessible à un plus grand nombre de lecteurs. La *Recherche* s'avère quelquefois difficile à saisir et peut éventuellement égarer le lecteur de par son contenu philosophique lequel dissimule ce qu'il est convenu de nommer *un beau style*; à la fois complexe et ambigu. Entre autres, les longues phrases et les analepses sont susceptibles de dérouter le lecteur à plusieurs endroits. L'ensemble des livres cités dans la revue des textes critiques sur l'œuvre de Proust au chapitre premier expose différents points de vue dont l'apport principal est de confronter des façons radicalement diverses de lire la *Recherche*. Bien que de nombreux critiques aient écrits sur la *Recherche*, il est assez rare de trouver une analyse portant sur le fusionnement du devenir artiste et du devenir androgyne qui fera du narrateur un écrivain. Nous nous sommes donc fixé pour but d'interpréter les sensations du narra-

teur en tentant de rendre la lecture du texte plus généralement accessible afin de mieux faire partager les nombreuses perspectives que la *Recherche* renferme.

Le deuxième chapitre aborde quelques définitions de la phénoménologie dont celle d'Edmond Husserl, son fondateur, celle de Martin Heidegger qui offre une vision orientée vers l'être humain et qui se veut pour ainsi dire plus ontologique. Une attention spéciale sera accordée à Maurice Merleau-Ponty dont l'approche phénoménologique transparaît tout au long de la *Recherche*. De plus, une définition de l'affect qui occupe une place essentielle dans l'expérience phénoménologique de Merleau-Ponty sera examinée.

Un autre aspect de la phénoménologie orientée sur les études du genre sexuel dans l'œuvre de Sara Ahmed, *Queer Phenomenology* (2006) nous servira d'approche pour examiner les objets du désir et le devenir androgyne du narrateur. Ahmed souligne la relation phénoménologique entre les corps et les objets et l'influence qu'ils exercent sur l'orientation sexuelle de l'individu. Selon cette auteure non seulement l'orientation sexuelle est en partie héréditaire mais elle peut aussi être influencée par les objets et les personnes qui nous entourent. Cette approche est bien représentée dans l'œuvre de Proust où le narrateur décrit les sensations profondes qu'il éprouve à la vue de paysages, de personnages et d'objets qui orientent son devenir androgyne. C'est au moyen de l'art que le narrateur fera la découverte de son androgynie alors qu'il s'investira dans l'audition du Septuor de Vinteuil. En outre, l'approche psychanalytique de Julia Kristeva

et de Serge Doubrovsky invoquée de façon ponctuelle apportera une perspective différente sur la compréhension du texte.

Le troisième chapitre porte sur l'objet du désir relié au devenir artiste du narrateur. Les amours, les passions, les amitiés, l'ascension sociale sont tous des thèmes en évolution continue que le narrateur développe au cours du récit. La constante transformation de ces thèmes est produite par des objets et des personnages objectivés qui opèrent à l'intérieur de diverses expériences. Leur influence sur l'affect et la mémoire involontaire sera tout particulièrement examinée. Dès son enfance, les objets occupent une place privilégiée dans l'esprit du héros. Entre autres, le livre qui éveille l'intérêt littéraire de l'enfant et le lit qui est le lieu privilégié de son imaginaire ainsi que de son intimité dans lequel le narrateur domine son univers. Il ira même jusqu'à préparer la rédaction de l'esthétique de son œuvre future dans son lit.

Il convient de nous arrêter brièvement sur quelques objets en particulier. Les objets de verre procurent au narrateur des vues déformées produisant différentes réalités qui sont porteuses d'affects. Les œuvres artistiques sont aussi génératrices d'affects tels les écrits de Bergotte qui procurent au héros/narrateur des perspectives nouvelles. Les toiles d'Elstir insufflent au narrateur devenu jeune homme un concept artistique fondé sur la notion de création. L'audition du septuor de Vinteuil entrainera le narrateur vers de nouvelles formes littéraires. Bref, la fonction de ces objets sera d'enrichir l'imaginaire du narrateur en lui procurant des expériences affectives qui le maintiendront en constante transformation et alimentent son devenir écrivain. Les objets déclencheurs de la mémoire

involontaire (madeleine, pavé, cuiller, serviette) qui se situent vers la fin du récit, constituent la révélation artistique du narrateur. De là, une comparaison sera établie entre Marcel Proust et Henri Bergson portant sur leur définition de l'art ainsi que sur la mémoire volontaire et involontaire.

Le quatrième chapitre débute sur une définition de l'androgynie chez Proust. Celle-ci se rattache en partie au mythe de Platon/Aristophane dans le *Banquet* mais s'en distancie par son aspect qui porte plutôt sur le genre que sur le sexe et qui prédomine dans la *Recherche*. Proust est en effet un des premiers auteurs à avoir dissocié le sexe du genre dans son œuvre. Ce qui importe pour l'auteur ce n'est pas le sexe en tant que tel mais bien l'orientation des désirs sensuels qui entourent l'objet ou le personnage objectivé ainsi que leurs aspects caractériels. À l'intérieur de *La Recherche*, les objets et personnages objectivés ne sont jamais décrits pour ce qu'ils sont mais plutôt pour ce qu'ils représentent dans l'imaginaire du narrateur. Pour expliquer l'imaginaire dans un contexte proustien nous nous servirons en partie de la définition de Jean Laplanche et J. B. Pontalis :

À considérer cette expérience princeps, on peut qualifier d'imaginaire :

a) du point de vue intrasubjectif : le rapport fondamentalement narcissique du sujet à son moi; b) du point de vue intersubjectif : une relation dite duelle fondée sur - et captée par - l'image d'un semblable (attrait érotique, tension agressive).¹²

Nous analyserons donc les descriptions du narrateur portant sur les personnages androgynes tels que Charlus, Gilberte, Albertine, Morel, Odette, ainsi que les sensations

¹² Jean Laplanche. Jean-Baptiste Pontalis. «L'imaginaire». *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968. p.195.

éprouvées par le narrateur à l'égard de sa mère, sa grand-mère, et Tante Léonie, qui font toutes partie de son imaginaire. Non conscient de son androgynie, le narrateur est à la recherche d'expériences qui pourraient lui procurer satisfaction entre autres par les séances de voyeurisme qui s'avèrent pour la plupart très décevantes. Ce qu'il recherche, c'est sa complémentarité féminine «*cette Inconnue*»¹³ qu'il découvrira au moyen de l'art lors de l'audition du Septuor de Vinteuil. Le Septuor de Vinteuil lui apporte non seulement des perspectives esthétiques nouvelles mais aussi la découverte de son androgynie, cette femme en lui qu'il a toujours cherchée et qu'il n'a jamais pu trouver. Ces deux découvertes portant sur l'art et son androgynie forment un parallèle qui acheminait le narrateur vers sa vocation laquelle sera de créer une œuvre littéraire contribuant à une meilleure expérience de la vie.

Le cinquième chapitre porte sur la conception artistique du narrateur. Dans un premier temps, l'esthétique du narrateur sera expliquée à l'aide de citations extraites, pour la plupart, du *Temps Retrouvé*. Nous traiterons aussi de l'éclectisme de la Recherche et de quelques-uns de ses nombreux matériaux stylistiques. Des analogies seront établies entre la conception artistique du narrateur et celle du philosophe Friedrich Nietzsche pour qui l'œuvre artistique se doit d'être une création, ou une re-création du monde basée sur l'art apollonien (l'esthétique) et l'art dionysien (la sensation). Selon le philosophe, l'homme doit se libérer de tous les dogmes établis par les religions ainsi que de tous les préceptes fixés par la société afin de pouvoir découvrir sa véritable essence au moyen de sensations. Nous verrons comment le narrateur entend délaisser les théories

¹³ Marcel Proust. *La Prisonnière*. La Pléiade. Vol. III. Paris : Gallimard, 1987. p.764.

littéraires de son temps et créer sa propre théorie en fonction de la description de ses sensations.

Une autre analogie sera établie entre l'esthétique du narrateur et celle de Richard Wagner pour qui l'œuvre d'art doit constituer un assemblage de tous les mediums artistiques (*Gesamtkunstwerk*) pour mieux représenter cette multitude de fragments que comporte une vie. En effet, vers la fin du récit, le narrateur entrevoit son œuvre future en la comparant à l'assemblage des fragments d'une robe. De plus, tout comme Wagner, Proust inclut différents mediums artistiques dont les plus importants sont les toiles du peintre Esltir, les romans de l'écrivain Bergotte et les compositions du musicien Vinteuil. L'impression de rêverie qui ressort des œuvres de Wagner s'apparente étrangement à l'atmosphère de rêves et de mystères qui émanent des impressions du narrateur et qu'il a l'intention de traduire dans son œuvre à venir. Comme les opéras de Wagner qui résumement et comportent l'immensité de la vie, *la mission* du narrateur sera de *traduire* ses impressions passées. De plus, nous examinerons l'influence de Leibnitz qui transparaît à l'intérieur de l'œuvre par la présence de monades, principe philosophique qui tend à réunir divers éléments en une entité, une unité représentée par Dieu ou un univers.

Chapitre 1

Textes Critiques et Théoriques Pertinents

Ces textes portent sur des travaux relativement récents qui ont été effectués tout au moins en partie sur l'objet du désir à partir d'une approche phénoménologique dans *À la Recherche du Temps perdu*. La première section des textes critiques débute par une biographie de Jean-Yves Tadié et se poursuit par des œuvres de phénoménologues qui ont traité la *Recherche* sous différents aspects. La deuxième section rassemble des œuvres de critiques dont les travaux portent sur la conception artistique de Proust et sur l'éclectisme philosophique de la *Recherche*. La troisième section expose des œuvres de divers critiques qui se sont intéressés à l'aspect du genre dans l'œuvre.

Les objets, lieux, paysages et personnages déclenchent chez le narrateur des réactions très fortes (affects) et des réflexions profondes plus particulièrement en ce qui concerne l'expression de désirs. À l'intérieur de la *Recherche*, les objets ne sont jamais décrits pour ce qu'ils sont mais servent plutôt de représentations, de projections de l'imaginaire du narrateur. Le but de nos travaux est de contribuer à une meilleure compréhension et interprétation des désirs du narrateur lesquels proposent aux lecteurs de nouvelles perspectives. Tel que mentionné plus tôt, mes commentaires personnels seront répartis dans la conclusion.

Dans sa deuxième biographie intitulé *Marcel Proust*, le critique Jean-Yves Tadié dresse un portrait de l'auteur à partir de son enfance et jusqu'à son dernier jour. La biographie porte sur ses études, sa maladie, ses expériences, ses visions, bref, sur tous les événements de sa vie qui l'ont conduit de près ou de loin à créer son œuvre *À la Recherche du Temps perdu*. Pour nous aider dans l'analyse des expériences et sensations du narrateur de la *Recherche*, nous ferons appel à la phénoménologie.

Dans son Avant-Propos à *Phénoménologie de la Perception* (1954) le philosophe Maurice Merleau-Ponty explique que la phénoménologie : «C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue peuvent en fournir...».¹⁴ C'est avec le corps et les sens que l'on peut vraiment communiquer avec le monde et qu'on peut en prendre véritablement connaissance. Merleau-Ponty considérait que la philosophie traditionnelle limitait de beaucoup l'aspect ontologique de l'être et de sa relation au monde (sujet/objet). C'est la raison pour laquelle l'œuvre de Marcel Proust s'allie si bien à cette nouvelle philosophie basée sur la description des sensations. Nous nous servirons donc de l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty pour analyser les impressions du narrateur qui contribuent à son devenir écrivain.

Dans *Queer Phenomenology* (2006), Sara Ahmed apporte une nouvelle dimension à la phénoménologie d'Husserl en expliquant comment les expériences conscientes se font à partir d'objets, du monde, et de tout ce qui entoure l'individu. Ce faisant, elle

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception*. Paris : Gallimard, 1945. p. I.

opère un croisement entre la phénoménologie et les études du genre. Elle examine comment les corps se sentent attirés et orientés par les objets dans l'espace ou se sentent repoussés par eux. De plus, elle explique la raison pour laquelle les personnes queer qui ne peuvent s'identifier sexuellement au monde qui les entoure, recherchent des expériences non normatives tels que le voyeurisme, le sadomasochisme. Ahmed incite le lecteur à réévaluer sa position traditionnelle envers l'homosexualité et tout ce qui est *queer*. La critique trace aussi un lien entre la phénoménologie queer et les études sur le genre en faisant ressortir comment les relations sociales sont organisées ou pré-organisées et comment les relations queer représentent une rupture, un dérangement à cet ordre social. De plus, elle souligne comment les liens héréditaires queer réussissent à subsister malgré la forte pression sociale exercée sur eux par la construction hétéro normative de la société.¹⁵ Nous ferons appel à la critique pour analyser les liens d'androgynité du narrateur. Une approche semblable est entreprise dans *Épistémologie du Placard* (2008), où l'auteure, Eve Sedgwick, déconstruit la sexualité et privilégie le corps comme un outil de perception qui est en interaction constante avec l'espace, les actions et les objets lesquels déclenchent le désir. La phénoménologie à laquelle Sedgwick fait appel marque un tournant dans les études proustiennes puisqu'elle contribue à mieux faire ressortir le lien serré entre les objets, le désir, la sexualité et l'identité. Proust capte le monde qui l'entoure au moyen d'un discours sensualiste dont il se sert pour exprimer une gamme de désirs. Comme, par exemple, dans la phrase suivante : «Ils [les hommes] vont chercher l'une derrière l'autre [chez les jeunes filles] les diverses qualités odorantes, tactiles, savou-

¹⁵ Sara Ahmed. *Queer Phenomenology*. Durham Duke University Press, 2006. p.12.

reuses qu'ils goûtent et ainsi même sans le secours des mains et des lèvres...»¹⁶ En privilégiant le corps comme lieu d'interprétation et de réception, la phénoménologie procure une approche méthodologique permettant de mettre en lumière la réinterprétation subjective du narrateur sur son environnement et sur ses désirs *suscités* par les objets. *L'Épistémologie du Placard* est une manière de décrire la sexualité des deux derniers siècles où «Être à l'intérieur du placard», c'est vivre son homosexualité en secret dans sa sphère privée et «être à l'extérieur du placard» c'est vivre son homosexualité en public. Sedgwick souligne la déconstruction opérée par l'auteur de la *Recherche* sur les désirs de Charlus, d'Albertine ainsi que sur ceux du narrateur lesquels s'avèrent tous, aussi complexes qu'ambigus. L'approche phénoménologique de Sedgwick dans la *Recherche* nous apporte, en outre, une perspective sur la construction sociale ainsi que sur la perception et la contestation de l'identité homosexuelle pendant la première partie du XXe siècle.¹⁷ Ces trois textes phénoménologiques nous aideront à comprendre les impressions du narrateur ainsi que son rapport au monde par la description de sensations que les personnages, la nature et les objets d'art exercent sur lui et dans lesquels il s'investit.

Bien que l'œuvre critique d'Henri Bonnet *Le Progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust* (1946) ne soit pas des plus récentes, elle reste pertinente à notre analyse. Bonnet souligne l'étendue psychologique dans l'œuvre de Proust qu'il allie à l'art et à la philosophie et fait ressortir l'importance de la vie intérieure qui est l'essentiel chez Proust : «À travers une œuvre d'art, il s'est effectivement assigné une fin philosophique.

¹⁶ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. La Pléiade. Vol. II. Paris : Gallimard, 1987. p.246.

¹⁷ Eve Kosofsky Sedgwick. *Épistémologie du Placard*. (1990) Paris : Éditions Amsterdam. 2008. p.223.

Il a même fait de cette fin le sujet central de son livre, celui qui assure son unité.»¹⁸ Bonnet précise que la *Recherche* est basée sur la quête d'une vie spirituelle. Il divise son œuvre critique en deux volumes. Le premier volume porte sur le monde, l'amour et l'amitié. Le deuxième est intitulé *l'Eudémonisme esthétique de Proust* et fait ressortir l'importance pour Proust d'un retour en soi-même comprenant des chapitres tels que l'inconscient, la mémoire involontaire, les plaisirs, les souffrances, les impressions esthétiques etc. Le critique établit un parallèle important entre Bergson et Proust portant sur l'art ainsi que sur les mémoires volontaires et involontaires. De plus, Bonnet élabore sur un point crucial chez Proust qui rejoint l'idée d'Anne Simon : il s'agit de l'alliance entre les sens et l'intelligence : «L'esthétique du *Temps Retrouvé* nous apprend en effet que nos sensations ne sont, en somme, que la forme provisoire de nos idées. Ainsi, ce que nos sensations nous cachent, ce sont des connaissances c'est-à-dire de l'intelligible. L'intelligible s'extrait du sensible»¹⁹ Nous ferons appel à Henri Bonnet pour expliquer comment Proust transforme ses impressions en équivalents d'intelligence, un point important de sa philosophie que nous reverrons au chapitre trois.

Il existe dans la *Recherche* des croisements entre l'art et la philosophie. Dans *Proust entre littérature et philosophie*, Pierre Macherey fait ressortir des liens entre la philosophie et la conception de l'art. Le critique se réfère à une citation de la *Recherche*, où une toile d'Elstir provoque un affect chez le narrateur. Le critique donne une explication sur l'interprétation du narrateur au sujet d'une des toiles d'Elstir :

¹⁸ Bonnet, Henri. *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*. Vol. II. Paris : J. Vrin, 1949. p.239

¹⁹ Ibid. p.240.

L'art du peintre [Elstir] a consisté à conférer une continuité, une sorte de capacité à persévérer dans l'être, à des impressions qu'on ne peut recevoir qu'en passant, ce pour quoi il lui a fallu ôter aux choses auxquelles ces impressions se réfèrent les caractères, qui, normalement, définissent leur «réalité» tout en rendant celle-ci périssable [...] Mais si on sait les regarder, et pour cela il faut reparcourir en sens inverse le chemin fait par l'intelligence lorsqu'elle fonctionne normalement, on s'aperçoit que les figures qu'elles représentent, au lieu d'être irréelles, comme elles le paraissent de prime abord, renvoient à une autre réalité, non moins réelle, et peut-être plus réelle encore que celle que nous croyons connaître; et de cette manière, elles donnent accès à un type inédit de connaissance, connaissance poétique du monde qui procède à la déconstruction, en faisant voir, comme le dit en propres termes le narrateur [maintes formes que je n'avais pas isolées jusque-là du spectacle total de la réalité.]²⁰

Macherey indique qu'au moyen de l'art et de la déconstruction, de nouvelles visions de la réalité peuvent être apportées à l'individu lui procurant de nouveaux mondes à découvrir. Si l'art, en tant que tel, ne peut constituer une philosophie, il peut à tout le moins nous conduire à une nouvelle façon de voir les objets et les personnes et à adopter une nouvelle façon de vivre. Un autre critique important nous convie à adopter de nouvelles perspectives du monde, il s'agit de Jean-Pierre Richard et de son œuvre intitulé *Proust et le Monde Sensible*. Le critique examine l'objet du désir (éléments, paysages, etc.) à l'intérieur de la *Recherche* : «Qu'il y ait chez Proust un très puissant et très particulier désir de la matière, c'est ce que devrait montrer la lecture un peu attentive de quelques passages clefs de la *Recherche*»²¹ Richard trace l'effet des objets ainsi que leurs mouvances à travers l'œuvre amenant le lecteur à déborder du texte et à élaborer tous les potentiels que suscitent les sens. Dans son chapitre sur les *Équivoques*, Richard explique l'affect produit par un mélange d'éléments :

Supposons maintenant que les deux termes de l'équivoque, ici air et eau, où air et terre, se thématisent, se dissocient spatialement l'une de l'autre, tout en voisinant dans le même paysage. L'imagination tentera de les conjoindre en exploitant certains ob-

²⁰ Pierre Macherey, *Proust Entre Littérature et Philosophie*. Paris : Éditions Amsterdam, 2013. p.138.

²¹ Jean-Pierre Richard. *Proust et le Monde sensible*. Paris : Édition du Seuil, 1974. p.11.

jets transitifs, certains étant mixtes susceptibles d'ouvrir à la fois sur chacun d'eux. C'est le principe de non-démarcation, dont Proust a proposé la théorie et l'illustration partielle à propos du port de Carquethuit, toile maîtresse d'Elstir. [On ne savait plus ou finissait la terre, où commençait l'eau...] ²²

Ce mélange d'éléments produit une décomposition de la matière et pour ainsi dire de la réalité. Le peintre ne peint pas ce qu'il sait, il peint selon les illusions optiques dont est faite sa première vision, ce qui rejoint non seulement le mouvement impressionniste mais aussi l'expérience antéprédicative. Dans le *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie* d'André Lalande, le terme «antéprédicatif» est défini comme suit : «Antérieur au jugement de prédication et plus généralement au langage réfléchi et à la logique formulée. Husserl, par exemple, cherche à atteindre des données, des évidences antérieures à ce jugement, considéré comme prototype de la pensée logique.» ²³ De plus, Richard énumère une liste d'objets herméneutiques qu'il appelle «objets porteurs de sens» avec lesquels le narrateur éprouvera une expérience conscientielle (comme les clochers de Martinville, le septuor de Vinteuil, le pavé de l'hôtel Guermantes etc.) lesquels sont étroitement reliés au désir esthétique du héros et forment une «esquisse» de l'anatomie de la *Recherche*.

C'est à travers l'esthétique de Proust que l'objet du désir, «l'objet porteur de sens» est présenté au lecteur. Dans *Figures*, Gérard Genette introduit le lecteur au centre de la théorie proustienne de façon à ce qu'il puisse entrevoir les différents instruments

²² Jean-Pierre Richard. *Proust et le Monde sensible*. p.123.

²³ André Lalande. «Antéprédicatif» p.1234.

stylistiques employés par l'auteur tels que : la métaphore, la mémoire involontaire, la superposition; lesquels sont examinés et définis par le critique. Genette précise de plus

le lien serré qui existe entre la métaphore et la mémoire involontaire :

Ainsi la métaphore n'est pas un ornement, mais l'instrument nécessaire à une restitution, par le style, de la vision des essences, parce qu'elle est l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire, qui seule permet, en rapprochant deux sensations séparées dans le temps de dégager leur essence commune par le miracle d'une analogie – avec cet avantage de la métaphore sur la réminiscence, que celle-ci est une contemplation fugitive de l'éternité, tandis que celle-là jouit de la pérennité de l'œuvre d'art.²⁴

Ce sont ces instruments auxquels Proust fera appel pour peindre les objets du désir. À ce propos, Genette précise : «Selon Proust, [le style est une question non de technique, mais de vision,...] et la métaphore est l'expression privilégiée d'une vision profonde : celle qui dépasse les apparences pour accéder à «l'essence des choses.»²⁵ Le critique ajoute dans une note : «*Le temps perdu* n'est pas chez Proust, comme le veut un contre et sens fort répandu, le *passé*, mais le temps à l'état pur, c'est-à-dire en fait, par la fusion d'un instant présent et d'un instant passé, le contraire du temps qui passe : *l'extra-temporel*, l'éternité.»²⁶ Genette apporte un matériel utile procurant à tout lecteur qui s'intéresse à la *Recherche* un moyen de saisir la pensée de Proust à travers sa théorie esthétique. Jean Milly apporte lui aussi une information importante en ce qui concerne la théorie esthétique de Proust. Dans *La Phrase de Proust*, (1975), le critique analyse le rôle de Bergotte, l'écrivain de la *Recherche*. Non sans exercer une influence sur le narrateur, Bergotte est plutôt le modèle de ce qui manque à un véritable écrivain :

²⁴ Gérard Genette. *Figures*. Paris : Seuil, 1966. p.40.

²⁵ Ibid. p.39.

²⁶ Ibid. p.40.

Bergotte a surtout été étudié [...] du point de vue de son rôle dans la structure générale de l'œuvre, mais peu comme modèle littéraire du Narrateur. On cherche en général ces modèles du côté du peintre et du musicien : Elstir qui lui enseigne l'art de la métaphore, et Vinteuil, qui le fait accéder aux régions les plus profondes de la sensibilité. C'est que Proust présente ces derniers comme les représentants d'un idéal artistique, tandis que les livres de Bergotte ne donnent pas lieu, comme leurs œuvres, à des réflexions esthétiques développées.²⁷

Milly trace le changement dans l'attitude du narrateur envers Bergotte.

Pourtant, dans l'économie d'ensemble de la *Recherche*, Bergotte n'est pas seulement le grand ami de Gilberte, [...] Il est principalement le créateur d'un style [...] qui émerveille le narrateur et contribue à susciter sa vocation, car il lui procure la même joie exaltante que les réminiscences [...] Plus tard, quand le prestige de l'écrivain décline auprès du Narrateur, nous lisons que ses phrases paraissent désormais trop claires [...] Son dernier regret, à l'instant de sa mort, devant le tableau de Vermeer, sera d'avoir failli à «rendre sa phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune».²⁸

Ce changement d'attitude démontre bien l'évolution littéraire du narrateur et rejoint l'essence même de notre étude qui porte sur le devenir écrivain du narrateur. La critique Anne Henry procure une approche différente dans *Marcel Proust, théories pour une esthétique*. Se basant sur l'influence que Schopenhauer a exercée sur Proust en ce qui concerne ses vues sur l'art et en particulier sur la musique la critique soulève :

Ingénu et sans doute pressé, Proust découvre ainsi son inspiration : il suit pas à pas les descriptions de Schopenhauer et cette armature démonstrative si célèbre dont les idées et le déroulement même vont l'inspirer pendant toute sa vie. La seule façon d'échapper à la limitation de la volonté; particulière était, jugeait Schopenhauer, de s'élever jusqu'à la contemplation du Vouloir universel, contemplation qui ne s'obtient point par une réduction abstraite, mais par un oubli des contenus particuliers de la conscience, de ses luttes, par une intuition qualitative qui permet de coïncider avec l'essence profonde d'un monde qui est lui-même mouvement et affection. Une telle intuition était offerte par la musique...²⁹

²⁷ Jean Milly. *La phrase de Proust*. Paris : Librairie Larousse, 1975. p.11.

²⁸ Ibid. p.11.

²⁹ Anne Henry. *Marcel Proust. Théories pour une Esthétique*. Paris : Klincksieck, 1981. p.49.

Cette «façon d'échapper à la limitation de la volonté» rejoint l'expérience antéprédicative de la phénoménologie d'Husserl où il s'agit de faire abstraction de tout concept préétabli et de toute connaissance pour laisser libre accès à la perception. Nous verrons aux chapitres troisième et quatrième comment le narrateur est transporté dans un autre monde par l'audition de la musique de Vinteuil, laquelle lui révèle non seulement sa vocation artistique mais aussi son androgynie.

Dans *Le romantisme français* (1999), Michel Brix présente une synthèse sur le Romantisme français basée sur un rapport à l'esthétique platonicienne. Dans son premier chapitre, «Romantisme et inspiration platonicienne» le critique démontre que l'influence des idées du Beau, du Vrai, et du Bien – concepts platoniciens – sont à la base de la littérature du début du 19^{ième} siècle. Son deuxième chapitre intitulé «Contre Platon» présente le «vrai romantisme» où le platonisme est délaissé peu à peu par des auteurs comme Baudelaire, Gautier, Nerval pour en arriver à la Modernité littéraire. Comme le souligne Brix, Proust est un représentant de la modernité romantique.³⁰ Toutes ces transformations littéraires sont bien présentes à l'esprit de l'auteur, lequel ayant subi l'influence de Ruskin (influence platonicienne) va s'en dégager pour faire apparaître l'essence de la modernité littéraire basée sur l'importance primordiale du moi dans son rapport au monde, une approche associée à la phénoménologie. Comme nous le verrons au chapitre trois, Brix trace un parallèle entre Ruskin et Proust en citant Ruskin sur sa conception de l'art :

³⁰ Michel Brix. *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*. Louvain-Namur : Société des Études Classiques, 1999. p.173.

Modern landscape painters have looked at nature with totally different eyes, seeking not for what is easiest to imitate, but for what is most important to tell. Rejecting at one all idea of bona fide imitation, they think only of conveying the impression of nature into the mind of the spectator. And there is, in consequence, a greater sum of valuable, essential, and impressive truth in the works of two or three of our leading modern landscape painters, than in the old masters put together...³¹

Chez Proust, l'artiste se doit d'exprimer ce qu'il ressent à la vue de la nature et d'en divulguer la réalité cachée qui s'y trouve. Brix poursuit sur les convergences des deux hommes pour ensuite souligner leurs différences essentielles. L'analyse de Brix souligne la volonté de Proust et pour ainsi dire de son narrateur de délaissier les canons littéraires et d'innover par un style où règnent le subjectivisme et l'éclectisme. En effet, l'auteur de la *Recherche* fait appel aux siècles passés pour relier le narrateur à des écrivains avec lesquels il partage des vues ou des sentiments communs. Dans *Proust et le Grand Siècle*, Sylvaine Landes-Ferrali examine l'intertextualité de la littérature du XVIIe siècle dans l'œuvre de Proust. Le dictionnaire Larousse définit l'intertextualité comme étant : «La relation établie par le lecteur ou par le critique entre un texte littéraire et d'autres textes et d'où procède le sens du texte.»³² Landes-Ferrali accorde un chapitre complet à Mme de Sévigné dans lequel elle soulève la souffrance commune à Mme de Sévigné et à Proust. L'œuvre épistolaire de la marquise est due au fait qu'elle souffrait beaucoup de l'absence de sa fille Mme de Grignan pour laquelle la marquise éprouvait beaucoup d'amour (pour le moins qu'on puisse dire). Cette absence ou séparation de la personne qu'on aime peut être la cause de grandes souffrances. Ce sont ces souffrances qui incitèrent Mme de Sévigné à écrire de nombreuses lettres anecdotiques à sa fille; tant et si bien que sa corres-

³¹ John Ruskin. *The Complete Works of John Ruskin. The Modern Painters*. Volume I. National Library Association New York. Ebook p.76.

³² Dictionnaire Larousse. «Intertextualité.» <http://www.larousse.fr/dictionnaires> 12 août 2017

pondance en est devenue une œuvre épistolaire exemplaire de la littérature classique. La critique souligne le lien de souffrance entre Mme de Sévigné et Proust :

Il reste cependant que Proust si l'on en juge par le mode de présence dans la *Recherche*, a parfaitement assimilé qu'il y a dans les lettres de la Marquise un thème fondamental, et plus littéraire qu'il n'y paraît, qui est celui de la séparation, douloureuse mais féconde, puisqu'il est source d'écriture chez Mme de Sévigné et qu'il deviendra chez Proust, considérablement diversifié, développé et magnifié, un des pivots de son œuvre; l'impossibilité de rejoindre l'autre devenant la condition de la survie de l'amour, l'impuissance à pénétrer les secrets du monde ne pouvant se réduire que par la création artistique.³³

À la lecture des lettres de la marquise, Proust a senti et compris la souffrance de celle-ci en l'absence de sa fille. Les fuites d'Albertine et son absence qui causaient tant de douleur au narrateur lui ont laissé des marques. Dans *Le Temps Retrouvé*, le narrateur élabore sur la nécessité de la souffrance pour devenir écrivain :

(Une chose curieuse que cette circulation de l'argent que nous donnons à des femmes qui, à cause de cela, nous rendent malheureux, c'est-à-dire nous permettent d'écrire des livres – on peut presque dire que les œuvres, comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus haut que la souffrance a plus profondément creusé le cœur).³⁴

Ce n'est qu'après une vie de désillusions et de souffrance que le narrateur après avoir découvert son identité, se reportera sur ses impressions passées et les traduira dans son œuvre. Dans *Proust et ses modèles* (1989), Dominique Jullien relève elle aussi l'intertextualité dans la *Recherche* en relation avec deux modèles de Proust : *Les Mille et une Nuits* ainsi que *Les Mémoires de Saint-Simon*. Le critique soulève plusieurs analogies.

D'autres ressemblances tiennent à la structure narrative. L'emboîtement des écrits qui donne leur forme caractéristique aux *Nuits* se retrouve également chez Saint-Simon dans la multiplicité des digressions narratives et des anecdotes encastrées, ainsi

³³ Sylvaine Landes-Ferrali. *Proust et le grand Siècle*. Tübingen : Gunter Narr Verlag Tübingen, 2004. p.234.

³⁴ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.487.

qu'à plus grande échelle dans les portraits emboîtés : la biographie de Madame de Maintenon par exemple, est encadrée dans la biographie royale. La *Recherche* aussi abonde en digressions narratives et en récits emboîtés (l'exemple le plus évident étant *Un amour de Swann*, emboîté dans la biographie du Narrateur)...³⁵

Par l'emploi de l'intertexte des *Contes des Mille et une Nuits*, Proust ajoute à son texte une dimension spatio-temporelle du fait que le contexte se situe au Moyen-Orient. De plus, le temps chronologique est absent des contes de Shéhérazade ainsi que de toute la mise en abîme que constitue les *Contes*. L'intertextualité par l'insertion du titre des *Mille et Une Nuit* prélude que le texte de la *Recherche* sera long et qu'il comportera les us et coutumes ainsi que certaines vérités d'une société qui a changé et qui continue de se transformer tel qu'indiqué par le narrateur : «Et c'est seulement si on la [vérité] suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les Contes arabes ou les Mémoires de Saint-Simon d'une autre époque.»³⁶

L'intertextualité des *Mémoires de Saint-Simon* renforce la dimension sociale de la *Recherche* plus particulièrement en ce qui concerne la différence des classes. La cour de Louis XIV est transformée en Faubourg Saint-Germain, les deux endroits encadrés, excluant le reste de la société. L'intertextualité est aussi présente en ce qui concerne les genres littéraires :

Un autre type d'analogie, voisin du précédent, concerne le genre littéraire. L'extrême variété des livres modèles (contes et histoire) contribue à doter la *Recherche*, dans la mesure où elle entend les recréer tous deux, d'une très grande souplesse. Si «l'espèce de roman» proustien accueille si librement tous les genres, c'est en particulier pour s'être donné comme modèle deux œuvres très dissemblables, et dont aucun n'est un roman.³⁷

³⁵ Dominique Jullien. *Proust et ses modèles*. Paris : José Corti, 1989. p.9.

³⁶ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.621.

³⁷ Dominique Jullien. *Proust et ses modèles*. p.9.

L'aspect de dissemblable entre les *Contes des Mille et Une Nuits* et *Les Mémoires de Saint-Simon* renforce l'intention de Proust d'introduire une gamme de genres littéraires à l'intérieur de son œuvre, s'accordant plus de souplesse pour traduire ses impressions tout en faisant éclater les canons littéraires. Tout ce mélange de genres littéraires fait de la *Recherche* une œuvre éclectique.

Parmi les nombreux penseurs qui apparaissent dans la *Recherche*, on pense entre autres à Nietzsche dont Duncan Large a examiné les liens qui existent entre Proust et le philosophe. Par l'examen de différents documents sortis de la correspondance de Proust, Large en vient à prouver dans *Nietzsche and Proust – a comparative study* que Proust avait lu Nietzsche bien qu'il se soit efforcé de cacher sa considération pour lui. Il avait même eu l'intention de faire un pastiche de Nietzsche pour Robert Dreyfus, mais il ne l'a jamais achevé. Large s'avère utile pour nos travaux et nous tenterons d'établir des analogies entre Proust, Nietzsche au chapitre cinq.

D'autres modèles viennent s'ajouter à la longue liste de littérateurs qui ont influencé Marcel Proust. Dans *L'Éclectisme Philosophique*, Luc Fraisse rassemble plusieurs hommes de lettres, philosophes et artistes dont on peut entrevoir la trace dans la *Recherche*. De plus, les recherches de Fraisse nous renseignent sur la formation philosophique dispensée à la Sorbonne au temps de Proust et portent un regard sur le monde culturel de cette époque. Fraisse réussit en quelques 1263 pages à extirper de la correspondance de l'auteur et de divers documents, des commentaires au sujet des artistes et hommes de lettres qui ont attiré la curiosité et la considération de l'auteur – entre autres

le philosophe Arthur Schopenhauer et le compositeur Richard Wagner qui sont à la source de l'esthétique de Proust.

De plus, le critique fait l'historique de la philosophie éclectique qui remonte au III^e siècle A.J. Celle-ci avait pour but de rassembler les meilleures doctrines philosophiques mais toutefois conciliables. Cette doctrine réapparaît au dix-neuvième siècle alors que Victor Cousin fonde l'éclectisme moderne. Fraisse en donne la définition :

La pensée générale se resserre quelque peu au moment de cerner les buts spécifiques de l'éclectisme. Il s'agit de [déterminer les lois de la formation des systèmes, de leurs luttes, de leurs progrès] de [recueillir et réunir les vérités éparses dans les différents systèmes], donc de, [mettre à profit les vérités que détiennent toutes les doctrines particulière pour en tirer une doctrine générale, qui s'épure et s'agrandisse successivement.]³⁸

Proust n'est pas insensible à cette philosophie qui lui permet d'utiliser différentes idéologies, différents systèmes de penser et qui lui accorde plus de souplesse et de liberté pour enrichir son œuvre. Fraisse poursuit sur la doctrine éclectique en faisant appel une fois de plus à Cousin :

C'est une philosophie qui, par cette activité de la comparaison qui lui est propre, se fait à peine apercevoir comme philosophie – une philosophie qui disparaît dans la nature de son exercice même la doctrine éclectique «est si conforme à tous nos instincts, qu'elle paraît à peine une doctrine philosophique.»³⁹

L'éclectisme est à la base de toute la *Recherche*. Le narrateur va même jusqu'à citer les noms de divers philosophes sans toutefois donner un aperçu approfondi de leur philosophie. L'auteur insère les philosophes comme intertexte, pour enrichir son texte en apportant des allusions à différents courants philosophiques tout comme il le fait avec les

³⁸ Luc Fraisse. *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*. p.192.

³⁹ Ibid. p.193.

noms d'hommes de lettre et d'artistes pour donner plus de potentiels à son œuvre. Comme nous l'avons souligné plus haut, l'intertextualité apporte des liens, des rapports entre le contexte de l'œuvre et les références utilisées. Cette philosophie de l'éclectisme convient tout à fait à Proust puisqu'il ne voulait en aucune façon être étiqueté, encadré ce qui aurait signifié pour lui limite et restriction. L'éclectisme permet à Proust d'accéder à une conception de l'Art comportant des artistes et philosophes non seulement de son temps mais des siècles passés. Ce qui nous amène à parler de l'influence de Richard Wagner dans l'œuvre de la *Recherche*.

Dans *Proust et la Musique du Devenir* (1960), Georges Piroué analyse la présence de la musique dans la *Recherche*. Le critique établit un parallèle entre Wagner et Proust et souligne l'influence que le compositeur a exercée sur Proust :

Le narrateur du *Temps perdu* met avec respect Wagner au rang des «bienfaiteurs» de l'humanité. Cependant, le meilleur de ce qui unit l'écrivain au musicien tient à des éléments plus précis. On pourrait presque parler d'une amitié de métier. Wagner est par excellence pour Proust le technicien dont on prend l'avis et dont on écoute les conseils, l'aîné qui a ouvert la voie, dont l'exemple excite l'esprit en même temps qu'il le rassure.⁴⁰

Les opéras de Wagner qui comportent des leitmotive (répétition du même motif mais joué différemment) trouvent une analogie avec la petite phrase de la sonate de Vinteuil ou celle de son septuor de la *Recherche*. La petite phrase apparaît plus d'une fois dans l'œuvre musicale de Vinteuil et laisse sur Swann et le narrateur des impressions profondes qui auront des répercussions sur leur vie. Pour Swann, elle représente son amour pour Odette. Pour le narrateur la phrase musicale représente non seulement son amour

⁴⁰ Georges Piroué. *Proust et la musique du devenir*. Paris : Éditions Denoël. 1960. p.107.

pour Albertine mais aussi la découverte de son androgynie et de sa vocation d'écrivain. De plus, une autre analogie apparaît dans l'assemblage de fragments utilisés à l'intérieur des opéras de Wagner. Cet assemblage nous fait penser au style fragmenté de Proust que l'auteur tend à unifier par une monade comme nous le verrons au chapitre cinq. L'analyse de Piroué nous sera utile pour examiner la conception artistique des deux artistes ainsi que la structure de leurs œuvres. En plus du médium musical, la *Recherche* regorge de descriptions où la couleur traduit des sensations de toutes sortes.

Davide Vago se propose d'analyser le style de Proust à l'aide des couleurs que revêtent les objets du désir à travers la *Recherche*. Dans *Proust en couleur*, Vago fait appel à Merleau-Ponty dont l'approche phénoménologique contribue à faire ressortir l'importance des couleurs captées par le corps:

En analysant le chromatisme de la *Recherche* à partir de certains mots-clés de la philosophie de Merleau-Ponty, on découvre que la place accordée au corps qui se perçoit percevant n'est pas sans rapport avec un langage qui tente de rendre sensible ce qui reste invisible.⁴¹

Selon Vago, Proust accorde une très grande importance au chromatisme des couleurs qu'il utilise à l'intérieur d'une prose synesthésique. Vago explique ainsi ce que la synesthésie apporte au texte :

La synesthésie devient pourtant un outil rhétorique dont les écrivains prennent pleinement conscience à partir de Baudelaire. Le poète est en effet convaincu que l'analogie inter-sensorielle doit permettre d'aboutir à une reconstruction harmonique du monde. Il possède la faculté de percevoir l'unité des sensations au degré maximum : l'artiste seul est capable de comprendre, déchiffrer et traduire ces analogies. À travers l'imagination, il imite l'acte créateur de Dieu. Dans cette perspective, la synesthésie devient l'un des outils rhétoriques utilisés pour tenter de réunir les pièces d'un univers totalement fragmenté : la synesthésie, en effet, unifie les parties du

⁴¹ Davide Vago. *Proust en Couleur*. Paris. Honoré Champion, 2012. p.80.

monde qui sont normalement désagrégées, c'est-à-dire les différents domaines sensoriels. À partir de Baudelaire, la synesthésie devient l'une des techniques les plus utilisées dans le langage poétique de la modernité.⁴²

À la *sonate blanche* et calme de Vinteuil le narrateur oppose le septuor rouge et tumultueux du compositeur pour traduire la différence qui existe entre les deux morceaux de musique :

Tandis que la sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvre-feuilles sur des géraniums blancs, c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage déjà tout empourpré, commençait, au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit. Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux.⁴³

La comparaison synesthésique de la sonate blanche passant par *l'œuvre nouvelle* rose pour en arriver au septuor rouge, exprime l'intensité des sensations qui se glissent entre les deux pièces de musique. L'utilisation de la synesthésie permet à l'auteur de faire ressortir non seulement l'opposition qui existe entre la sonate blanche et le septuor rouge mais aussi la différence d'effets que les deux pièces exercent sur Swann et le narrateur comme nous le verront au chapitre trois.

Par l'emploi de la synesthésie, Proust renforce l'intensité des sensations qu'il s'applique à décrire. Bien que l'auteur ne se limite pas aux symboles usuels, certaines

⁴² Davide Vago. *Proust en Couleur*. p.132.

⁴³ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.754.

couleurs dans la *Recherche* tendent à garder leur signification symbolique traditionnelle comme le rose, qui est la couleur de la tendresse, de la sensibilité. Le rouge, couleur de l'amour et de la sensualité/sexualité, l'or couleur de l'idéal. Chez Proust, les couleurs et leurs symboles unissent les sens et l'intellect et rehaussent la prose poétique de la *Recherche*.

Le désir d'une esthétique a incité Proust à rechercher un style qui se voulait à la fois nouveau mais comportant une riche poésie. Dans son livre intitulé *La Poésie dans À la Recherche du Temps Perdu de Marcel Proust*, Armelle Lacaille-Lefebvre entreprend une étude sur la poésie dans la *Recherche* laquelle constitue une des parties essentielles de l'art proustien. Lacaille-Lefebvre explique avec beaucoup d'acuité les perceptions du narrateur, sa subjectivité, ses émotions, ses épiphanies lesquels alimentent son désir de devenir écrivain :

La vision particulière du sujet-narrateur dans le roman proustien transfigure poétiquement ses perceptions, ses expériences ou ses passions, différemment de l'analyse psychologique classique du romancier; elles ne sont pas rendues réalistement, mais sont affectées d'un coefficient poétique. Nous progressons du plus physique – le corps – au plus surréel – les épiphanies – en passant par les gisements profonds de l'inconscient et de la semi-conscience, par les affres de l'amour et le vertige du temps et de la mémoire; la *Recherche* est un roman d'introspection. En outre elle offre d'autres facettes poétiques séduisantes émanant de l'abîme qu'est l'autre, comme celles de l'univers mondain⁴⁴.

De plus, la critique n'est pas sans mentionner l'effet phénoménologique de l'expérience proustienne :

La phénoménologie de la perception de Proust accorde au corps une importance fondamentale dans la saisie du monde et la découverte de la vérité. Il laisse venir à lui le

⁴⁴ Armelle Lacaille-Lefebvre. *La poésie dans À la Recherche du Temps Perdu de Marcel Proust*. Paris : L'Harmattan, 2011. p.175.

monde; le héros vit les choses, le narrateur les commente, et l'écrivain les traduit stylistiquement. Il habite le monde mais aussi son œuvre, qui subit une poétisation philosophique.⁴⁵

Lacaille-Lefebvre amorce une analyse rigoureuse sur l'écriture de la *Recherche* qu'elle qualifie de prose poétique basée sur l'émotion et les sensations. Elle interprète la prose poétique de Proust en faisant appel à de nombreux matériaux dont s'est servi l'auteur afin de procurer au lecteur une compréhension approfondie de ce qu'il ressent et qu'elle définit comme suit : «Pour Proust la poésie n'est pas seulement un phénomène de langage, elle est d'abord vécue; c'est une expérience, un choc émotionnel.»⁴⁶ Les travaux de la critique portent sur trois sections : l'objet poétique, le sujet poétique et le langage poétique à travers lesquelles elle s'efforce de faire ressortir les perceptions du narrateur, qui renferment les essences proustiennes. De par son approche phénoménologique de la poésie de Proust, Lacaille-Lefebvre constitue une référence précieuse à laquelle nous ferons appel au cours de nos travaux pour expliquer les sensations et les objets du désir chez le narrateur ainsi que chez tous les principaux personnages de la *Recherche* dont l'ambiguïté sexuelle occupe une place importante.

Trouble dans le Genre (1990), est une œuvre de Judith Butler qui déconstruit le genre, le sexe, la sexualité, et aborde de nombreux questionnements au sujet de la fonction du corps en rapport au monde. Elle analyse le caractère performatif du genre. Ses nombreux travaux ont révolutionné la manière dont les chercheurs et universitaires abordent leurs études centrées sur le genre, la sexualité et le féminisme. Elle soulève de plus

⁴⁵Armelle Lacaille-Lefebvre. *La poésie dans À la Recherche du Temps Perdu de Marcel Proust*. p.175.

⁴⁶ Ibid. p.7.

la question de l'identité de l'individu en fonction du son genre et de son sexe. Butler sera utile à nos travaux pour expliquer l'intérêt et la curiosité que les objets d'orientations normatives ou non normatives suscitent chez le narrateur et son attitude envers eux.

Dans *Proust's Lesbianism*, la critique Elisabeth Ladenson entreprend d'examiner la place du lesbianisme dans *La Recherche* par une analyse détaillée des désirs du narrateur qui tente de comprendre ou de découvrir à travers le voyeurisme les désirs et plaisirs des femmes. Ladenson décrit le triangle non-Œdipien formé par le narrateur, sa mère et sa grand-mère et souligne le désir incestueux du héros pour sa mère : He desires not his former self but his hypothetical self, the self he would have been if he had been born a daughter rather than a son.⁴⁷ Ce triangle est à la base des désirs obsessionnels du narrateur envers Albertine. Son incapacité à comprendre la nature du plaisir qu'Albertine éprouve avec les femmes l'amène à se sentir exclu de sa relation avec l'héroïne et il en souffre. En faisant ressortir l'incapacité du narrateur à éprouver des désirs et des plaisirs féminins tout au long de scènes de voyeurisme et d'exhibitionnisme, Ladenson réussit à démontrer qu'à l'intérieur de *la Recherche*, la perspective de la symétrie entre l'homosexualité masculine et le lesbianisme ne peut logiquement exister, les désirs et plaisirs sexuels étant différents de par la physiologie de l'individu. L'analyse de genre de Ladenson sur le désir homosexuel et le désir lesbien dans *la Recherche* conclut qu'il existe une homosexualité pour les hommes et une homosexualité pour les femmes et apporte plus de compréhension sur l'androgynie du narrateur face au lesbianisme d'Albertine. Dans un article intitulé, «The Myth and Science of Homosexuality in *A la*

⁴⁷ Elisabeth Ladenson. *Proust's Lesbianism*. Ithaca : Cornell University Press, 1999. p.118.

recherche du temps perdu», J. E. Rivers définit la théorie de Marcel Proust sur l'homosexualité, qui est celle de «*l'homme-femme*» ou de l'inverti. Selon le critique, le mythe et la science chez Proust sont les deux moitiés d'une chose entière. À la base, l'homosexualité sert de prototype de la personnalité du narrateur qui essaie de recapturer le côté féminin de sa personnalité avant de pouvoir commencer son livre. Rivers commente une citation du narrateur dans laquelle le héros rêve à la conception d'une femme à laquelle il s'efforce de s'unir pour ne former qu'un seul corps (le mythe d'Adam avant qu'il soit séparé d'Ève). Une fois réveillé, il est à sa recherche l'associant à une femme qu'il a déjà connue mais le souvenir de celle-ci peu à peu s'estompe :

In a certain sense this [the dream] is a précis of all the love affairs to follow, in which the narrator thinks he is loving outside himself but is mainly loving projections of his own imagination and sensibility. In other words, throughout most of the novel he looks outside and beyond himself for the feminine complement to his personality, when actually it has been within all along. His love for Albertine is a desperate and disappointing attempt to reconstruct in life a version of the primal mythic unity which obtained before Adam and Eve were separated, before man and woman became separate beings and separate concepts.⁴⁸

Rivers précise que l'amour que le narrateur éprouve pour Albertine est une tentative de reconstruire dans la vie réelle la version mythique de l'androgynéité d'Adam avant sa séparation d'avec Ève. Rivers poursuit plus loin sur la vision de Proust :

Androgyny for Proust is simply one aspect of the overall coalescence of ontological planes which characterizes his artistic vision. Man-woman, man-bird, man-fish, man-horse, man-insect - the vision is of a piece. It suggests and constantly illustrates man's cosmic potential for recapitulating within his own life the totality of the biological and the mythological history of the race.⁴⁹

⁴⁸ Julius E. Rivers. «The Myth and Science of Homosexuality in *À la Recherche du Temps perdu*.» *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*. Edited by George Stambolian and Elaine Marks. Ithaca : Cornell University Press, Homosexuality in «*À la Recherche du Temps perdu*.», 1979. p.269.

⁴⁹ Ibid. p.277.

Ce rapport au monde que l'on pourrait qualifier de zoomorphisme est souvent décrit par Proust au moyen de la couleur. Voici comment le héros/narrateur décrit l'aristocrate Robert de Saint-Loup :

[...] la pénétration du regard propre aux Guermantes lui donnait l'air [à Saint-Loup] d'inspecter tous les lieux au milieu desquels il passait, mais d'une façon quasi inconsciente, par une sorte d'habitude et de particularité animale, même immobile, la couleur qui était la sienne plus que de tous les Guermantes, d'être seulement de l'ensoleillement d'une journée d'or devenue solide, lui donnait comme un plumage si étrange, faisait de lui une espèce si rare, si précieuse, qu'on aurait voulu la posséder pour une collection ornithologique ...⁵⁰

La «race» des Guermantes, de la classe aristocratique, est associée à l'or, car aux yeux du narrateur, l'aristocratie a longtemps représenté son idéal. De plus, la citation révèle l'admiration du narrateur pour la beauté «resplendissante» de Saint-Loup comparé à *l'ensoleillement d'une journée d'or* et qu'il veut s'approprier et posséder comme une pièce de collection.

Dans son ouvrage intitulé *La Place de la madeleine*, Serge Doubrovsky, passant par une approche freudienne, accorde une importance primordiale à la sexualité. Le critique affirme que ce qui explique l'ambivalence du Narrateur c'est le désir qu'il éprouve pour sa mère (un désir incestueux) et le désir de vouloir en être indépendant. Doubrovsky fait allusion ici au complexe Freudien de Léonard de Vinci où le petit garçon éprouve un attachement érotique intense envers la mère qui démontre une tendresse excessive envers l'enfant. Dans ce contexte, le père est souvent absent. Au fil des ans, ne pouvant poursuivre consciemment ce sentiment érotique envers sa mère, l'enfant refoule son af-

⁵⁰ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.281.

fection et s'identifie à elle à un point tel qu'il prend la place de celle-ci et devient son propre idéal. Il recherche alors des individus à sa ressemblance ce qui fait de lui un homosexuel.⁵¹

Le critique Serge Doubrovsky associe la madeleine de la *Recherche* à la mère et souligne qu'en mangeant la madeleine/mère et en l'expulsant, le narrateur détruira son désir pour elle et pourra récupérer la partie manquante de son «moi». Toujours selon Doubrovsky, le rôle de la mère sera de déposer l'ipséité du narrateur en lui-même mais le critique n'explique pas comment ce transfert d'ipséité s'effectuera. Il fait de plus abstraction du fait que le narrateur une fois adulte, reste dépendant de sa mère et qu'il éprouve des remords vis-à-vis d'elle provenant de son désir incestueux et de sa relation avec Albertine. Le critique établit toutefois un parallèle important entre la Tante Léonie et le narrateur démontrant le désir de celui-ci de s'identifier aux femmes.

Selon l'analyse du désir mimétique dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* de René Girard, le désir se détermine en fonction de l'Autre. Le critique résume en deux parties le désir mimétique : Le désir de l'enfance où le héros vit avec ses modèles qui sont ses parents, (Swann et Bergotte) et auxquels il s'assimile. Ceux-ci encouragent l'enfant dans son évolution et constituent une médiation positive. À partir de l'adolescence commence une «médiation interne» qui se transforme en concurrence avec l'autre. Les relations sont remplies de rivalité, de compétition, d'envie et de souffrances.

⁵¹ Sigmund Freud. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*.
http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/1-50/2/1-50_master/1-50_PDF/1-50_0000_1-230_t24-C-R0150.pdf p.110. Août 2016

L'individu ne possède pas de désirs provenant de lui-même mais plutôt de ce que l'autre désire. C'est en reconnaissant ce que l'Autre désire que se crée son désir. Cet Autre est appelé par Girard un médiateur. Il s'agit donc d'un triangle comportant un sujet, un médiateur et un objet. Mais en ce qui concerne le désir proustien, Girard en démontre le côté négatif :

Chez Proust, comme chez Dostoïevski, c'est un critérium négatif qui détermine le choix du médiateur. Le snob, aussi bien que l'amant, poursuit «l'être de fuite» et il n'y a poursuite que parce qu'il y a fuite. Chez Proust comme chez Dostoïevski c'est le déni d'invitation, le refus brutal de l'*Autre*, qui déclenche le désir obsessionnel.⁵²

Il s'agit d'un désir qui est souvent basé sur le sadisme particulièrement en ce qui concerne les désirs de Charlus pour Morel ou du narrateur pour Albertine. Dans un article intitulé *Le désir et l'autre chez Proust*, Guylaine Florival utilise une approche phénoménologique et psychanalytique allant jusqu'à l'interrogation métaphysique pour tenter de définir le désir chez le narrateur de la *Recherche*. À l'aide de son approche critique, Florival décrit l'évolution du désir :

Le désir ne porte donc pas sur autrui que je perçois, mais bien plutôt sur le moi qu'il reflète du fond de ses prunelles [...] Ainsi l'intentionnalité désirante s'organise suivant un mouvement affectif de projet d'attente, d'angoisse, d'exaltation anticipée, d'extase, de déception, de souvenir, de deuil, de désespoir, d'indifférence, de mort ou de reprise autant de projets existentiels où l'on distingue la naissance, la vie, la mort du désir [...]. Sa perception est donc fondamentalement angoissante et d'autant plus désirable que douloureuse à travers la distance. C'est qu'il échappe à son désir de possession qui, en définitive, n'est que le désir de se posséder soi-même.⁵³

Le narrateur de la *Recherche* est en effet très narcissique. Ignorant de son androgynie, son approche au monde est remplie d'ambiguïté, et ne pouvant trouver aucun re-

⁵² René Girard. *Mensonge romantique et Vérité romanesque*. Paris : Bernard Grasset, 1961. p.74.

⁵³ Ghislaine Florival. «Le désir et l'autre chez Proust.» *Revue Philosophique de Louvain*. 28.97 (1970): pp. 31-54.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1970_num_68_97_5532 p.35.
 Mai 2014.

père avec lequel s'identifier il se voit dans l'autre. Il projette son idéal sur l'héroïne qui répond mal à ses attentes et par conséquent, la déception fait place à l'illusion du narrateur. Ce qu'il recherche en Albertine, c'est lui-même, c'est la femme qui est en lui mais qu'il ignore.

Dans son ouvrage intitulé *Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, David Mendelson est le premier critique à offrir une analyse compréhensive du lien entre les objets et les idées qu'ils représentent. Les objets du désir comportent des formes, des sons, et des couleurs qui contribuent à déclencher des sensations. Le verre par ses effets de grossissement fait apparaître des objets sous diverses formes et diverses couleurs transformant la réalité. Mendelson explique que le verre dans la *Recherche* permet au narrateur de transformer la réalité, faisant apparaître des nouveaux potentiels, de nouvelles manières de voir les objets.

C'est ainsi que Marcel, tout au long de sa recherche, s'intéressera tout particulièrement au verre et aux objets de verre parce qu'ils lui offriront le moyen de multiplier les illusions d'optique grâce auxquelles il se libèrera de sa perception grossière de l'univers et s'inventera une vision neuve.⁵⁴

De plus, le verre permet au narrateur d'assister à des scènes de voyeurisme et d'y participer sans sortir de sa sphère privée, à l'insu de ceux qu'il regarde. La perspective de Mendelson nous est utile puisqu'elle souligne l'importance pour le narrateur d'explorer le monde sans vraiment s'impliquer en lui entre autres dans les scènes de voyeurisme où le narrateur est à la recherche de son identité sexuelle ainsi que de la satisfaction de ses désirs.

⁵⁴ David Mendelson. *Le Verre et les Objets de Verre dans l'Univers de Marcel Proust*. Paris : Librairie J. Corti, 1968. p.184.

Dans *Le Temps sensible* (Kristeva 1994), Julia Kristeva, se fait pratiquement le microscope de la *Recherche*. Psychanalyste, philosophe, critique, féministe, écrivain, etc., la critique explore de fond en comble la *Recherche* offrant aux lecteurs un matériel des plus informatifs, expliquant la psychologie des personnages et leurs désirs, la complexité de leur sexualité les faits sociaux et historiques (l'affaire Dreyfus, la Première Guerre Mondiale, la Belle Époque), les mutations sociales apportées par le progrès scientifique et l'esthétique de Proust. De plus, Kristeva examine de près la complexité des désirs sexuels de Charlus, d'Albertine et du narrateur, dont les caractères se distinguent par leur ambiguïté : «Le sexe identitaire comprend l'ambiguïté sexuelle, le polymorphisme et ses objets partiels, qu'il domine cependant d'une option globalisante. Celle-ci maintient ensemble les hésitations identitaires (suis-je homme ou femme).»⁵⁵ Par cette question, Kristeva souligne la déconstruction de la sexualité à travers toute la *Recherche*. Dans *Le Temps, la Femme, la Jalousie selon Albertine*, Kristeva soutient qu'Albertine est en fait le narrateur. Ici, le sujet (narrateur) se fusionne à l'objet du désir (Albertine). Dans son imaginaire, le narrateur se transforme en gomorrhéen pour tenter d'éprouver des plaisirs et des désirs de femme :

Ainsi, il ne suffit pas de dire qu'Albertine masque Albert, qui serait Agostinelli [l'amant de Proust] Elle fait beaucoup plus. Elle trahit la part gomorrhéenne de l'homosexualité du narrateur lui-même : complice d'Albertine, connaisseur exquis de ses jouissances et de ses trahisons, le narrateur s'offre par l'intermédiaire d'Albertine le plaisir subtil de se dépeindre en femme, d'explorer la part passive de son homosexualité.⁵⁶

⁵⁵ Julia Kristeva. *Le Temps Sensible*. Paris : Gallimard, 1994. p.113.

⁵⁶ Julia Kristeva. «Le temps, la femme, la jalousie, selon Albertine.» *Fabula – Colloque en ligne. Auteurs, Œuvres, Périodes*. Ed. Francis Marmande et Sylvie Patron. Paris : Université de Paris, 7 Denis Diderot. Fabula, 2007. Web. 18 Nov. 2013. www.kristeva.fr/albertine.html p.105.

Kristeva offre ici une perspective intéressante puisqu'elle démontre qu'il n'existe pas d'orientation sexuelle définie et que le narrateur peut non seulement s'approprier Albertine mais il peut même être «elle» dans son imaginaire.

En faisant appel à une citation de Proust, Kristeva souligne de plus la superposition du désir esthétique/spirituel sur le désir érotique lors du voyage du narrateur dans la Venise christique laquelle renferme aussi l'éros et l'évocation d'Albertine.

Je sentais que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux «plombs» d'une Venise intérieure, dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à me donner une ouverture sur le passé.⁵⁷

Cette superposition des deux types de désir (esthétique et érotique) nous amène à examiner le désir esthétique à l'intérieur d'œuvres critiques portant sur la conception de l'art chez Proust et sur la manière dont l'affect produit par la perception d'objets, déclenche le désir esthétique.

Les textes critiques portant sur la phénoménologie nous permettront d'observer les impressions du narrateur face au monde qui l'entoure et de retracer son évolution à travers ses expériences. La phénoménologie nous sera utile pour analyser en détail le lien si important qui existe entre le sujet et l'objet et que les phénoménologues tendent à fusionner ensemble. L'obsession du narrateur à tout s'approprier se fait par le fusionnement aux objets. La nature hypersensible du narrateur le dispose au monde qui l'entoure, et permet à ses sens de capter une multitude de sensations projetées par les objets qui seront par la suite transformées en impressions et traduites dans son œuvre future. Merleau-Ponty privilégie le corps pour capter tout ce qui nous entoure par la perception des

⁵⁷ Marcel Proust. *Albertine disparue*. La Pléiade Vol. IV. Paris : Gallimard, 1988. p.218.

sens. Le corps comporte les sens et l'esprit et répond à ce qu'il perçoit par un engagement au monde. Le sujet perçoit l'objet auquel il s'engage. La critique Anne Simon s'efforce de déconstruire la notion binaire entre la surface et la profondeur au moyen de nos sens et tente de rapprocher les sens et les idées partageant la perspective de Michel Brix au sujet de l'idéal de Proust basé sur le lien entre les idées et les sens. Dans son approche phénoménologique, Sara Ahmed donne sa définition du mot queer qui est une orientation hors-norme et examine l'influence que les objets exercent sur les orientations sexuelles et la manière dont les individus y répondent.

Les textes critiques orientés sur la philosophie et l'art nous procurent diverses manières d'observer et d'analyser les nombreuses expériences et affects qui conduiront le narrateur à son devenir écrivain. Pierre Marcherey se penche sur les rapports entre l'art et la philosophie et entrevoit la possibilité de faire de la philosophie avec le roman, ce qui est très pertinent à la *Recherche*. Pour sa part, Michel Brix établit un parallèle entre Platon et Proust, faisant ressortir les ressemblances et les divergences des deux penseurs. Luc Fraisse nous fait part de l'éclectisme philosophique de Proust ce qui met un terme à savoir lequel des philosophes a le plus influencé l'auteur de la *Recherche* et lequel est le plus représenté dans son œuvre. De plus, Fraisse procure des informations détaillées sur l'éducation philosophique qu'a reçu Marcel Proust et énumère un nombre considérable d'auteurs et de philosophes que l'auteur a lus.

D'un point de vue philosophique et à la fois artistique, Bonnet nous explique la finalité de l'art chez Proust laquelle conduit à la vie spirituelle. De plus, ces textes nous

aident à comprendre le monde du narrateur, ses illusions nées de son imaginaire et toutes les déceptions qui s'ensuivent. Georges Piroué effectue une analyse sur l'importance de la musique dans l'œuvre de Proust et établit des équivalents entre la structure de la *Recherche* et les opéras du compositeur Wagner. Davide Vago examine l'importance de la couleur dans la poésie de Proust. À l'appui de textes centrés sur le style de Proust, Jean Milly fait ressortir l'évolution esthétique du narrateur. Gérard Genette explique les matériaux stylistiques de la *Recherche*, entre autres, la métaphore, la mémoire involontaire et la superposition ce qui apporte une compréhension appréciable du style de Proust. Il nous fournit de plus des données de base pour nous aider à comprendre et à apprécier la poésie du narrateur et sa conception artistique qu'il élabore plus en détail dans *Le Temps Retrouvé*. Jean-Pierre Richard examine la matière des objets dans la *Recherche* ainsi que leur mouvance capable de déclencher une multitude d'affects. Sylvaine Landes-Ferrali et Dominique Jullien traitent de l'intertextualité chez Proust qui rehausse les rapports spatio-temporels de la *Recherche* et enrichit le texte par l'ajout des noms d'auteurs et de leurs œuvres que celles-ci suggèrent. Armelle Lacaille-Lefebvre nous donne une illustration de l'étendue de la poésie de Proust qu'elle allie à la phénoménologie.

Les textes traitant sur le *Gender* apporteront une compréhension approfondie sur l'aspect sexuel de la *Recherche*. Sara Ahmed nous éclairera, sur l'origine de l'androgynie du narrateur ainsi que sur les désirs qui sont exprimés avec beaucoup d'ambiguïté dans l'œuvre. Eve Sedgwick propose une épistémologie du placard : être à l'intérieur du placard pour cacher son homosexualité ou sortir du placard pour l'exhiber. Cette analyse s'avèrera particulièrement intéressante pour examiner le cas de Charlus.

De plus, Sedgwick déconstruit le binarisme sexuel de l'hétérosexualité et de l'homosexualité, ce que Proust s'efforce d'exprimer par l'ambiguïté des désirs sexuels de la *Recherche*. Le critique Serge Doubrovsky qui considère «*qu'on a trop aseptisé Proust*»⁵⁸ et tente «*de lui restituer sa violence*»⁵⁹ en affirmant que le narrateur est pris dans une ambivalence, éprouvant de l'amour érotique pour sa mère et voulant en être indépendant. Il devient pleinement lui-même et indépendant en goûtant la madeleine que le critique associe à la mère. Bien qu'ils soient intéressants, les fantasmes de Doubrovsky ne s'avèrent que des «fantasmes» car le narrateur ne sera jamais indépendant de sa mère pendant toute la *Recherche*, même après le décès de celle-ci, Marcel continuera d'éprouver des remords. Ladenson pour sa part, examine la place de l'homosexualité féminine à l'intérieur de la *Recherche*. Guylaine Florival examine l'objet du désir, en affirmant que ce que l'individu désire chez l'autre, c'est lui-même alors que René Girard se concentre sur le désir mimétique soulignant que ce que l'on désire est déterminé en fonction des autres. Son aperçu est intéressant et nous aide à analyser la conduite du narrateur et de Charlus qui portent leurs désirs sur des êtres en fuite. Cependant chez Proust il ne s'agit pas que du désir négatif. Ce serait restreindre de beaucoup le monde des désirs de la *Recherche*. Rivers définit la notion d'homosexualité de Proust qui est celle de l'homme-femme et qu'il appelle *inversion*. De plus, Rivers explique la vision ontologique de Marcel Proust. Maartin Van Buuren fournit lui aussi des explications sur l'homosexualité de Proust où une nette coupure apparaît entre l'homosexualité (relation charnelle et sexuelle entre deux hommes) et l'androgynie qui est axée sur l'esprit et le

⁵⁸ Serge Doubrovsky. *La place de la Madeleine*. Paris : Mercure de France, 1974. p.21.

⁵⁹ Ibid. p.21.

genre de l'homosexuel. D'une approche psychanalytique, Julia Kristeva remet en question l'identité sexuelle de l'individu comme l'ont fait Eve Sedgwick et Judith Butler. La question que pose Kristeva, «*Suis-je homme ou femme?*»⁶⁰ est une question essentielle qui occupe une place primordiale quant à l'identité sexuelle dans la *Recherche*.

Mes impressions éprouvées au cours de ces recherches et mes commentaires personnels apparaîtront dans la conclusion afin d'étendre un rhizome critique déjà établi par plusieurs critiques.

⁶⁰ Julia Kristeva. *Le Temps Sensible*. p.113.

Chapitre 2

La Phénoménologie

Vers la fin du dix-neuvième siècle, les recherches ontologiques deviennent plus pressantes et la philosophie du passé ne répond plus suffisamment au questionnement de l'être et de sa relation au monde. Ceci explique l'apparition de la phénoménologie qui est une nouvelle approche philosophique basée sur l'étude d'expériences conscientielles et qui se concentre sur les sens, sans recourir aux concepts préconçus de la pensée occidentale des siècles passés (empirisme, savoirs établis, rationalité) auxquels nous avons été exposés. Nous mentionnerons brièvement Husserl et Heidegger qui ont exercé une influence sur la phénoménologie d'aujourd'hui et nous nous attarderons plus longuement sur la phénoménologie de Merleau-Ponty qui nous servira d'approche méthodologique.

2.1 Edmund Husserl

Edmund Husserl est généralement considéré comme le fondateur de la phénoménologie. *L'Encyclopédie Larousse* définit la phénoménologie d'Husserl comme suit: «Méthode philosophique qui vise à saisir, par-delà les êtres empiriques et individuels, les essences absolues de tout ce qui est. C'est «la science descriptive des essences de la conscience et de ses actes» (Husserl)».⁶¹ La phénoménologie d'Edmund Husserl, est basée sur l'expérience en tant qu'intuition sensible des phénomènes au moyen de la perception

⁶¹«Edmund Husserl» Le Grand Larousse Encyclopédique. Paris : 2008.
http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Edmund_Husserl/124519

sensorielle. Elle est donc une science des phénomènes vécus mais elle est aussi une science philosophique. Pour simplifier, on peut dire que la phénoménologie est l'étude d'expériences impliquant l'individu dans son rapport avec le monde qui l'entoure. Le sujet (l'individu) expérimente au moyen de l'imagination, de la mémoire, des réminiscences et des sensations perçues. L'objet-monde (animé ou inanimé) est représenté par les lieux et les autres lesquels déclenchent des sensations captées par l'individu. Husserl a voulu comprendre et déterminer l'activité conscientielle en elle-même de par ses structures telles que la perception et les souvenirs. Pour lui, les essences sont le résultat du rapport immédiat entre les objets et la conscience. Il tend à décrire les réactions de la conscience face aux objets phénomènes. Il s'agit donc d'un rapport immédiat des choses avec la conscience. L'expérience conscientielle s'effectue donc en faisant abstraction de toute connaissance ou conceptualisation préétablie ce qu'Husserl appelle une expérience antéprédicative.

2.2 Martin Heidegger

S'inspirant d'Edmund Husserl, Martin Heidegger adopte une vision phénoménologique orientée vers l'appréhension de l'Être en tant qu'être. Il se distance d'Husserl qu'il trouve trop «cartésien» dans son approche impliquant l'humain avec le monde, résultant en une épistémologie stérile. Heidegger s'oriente sur l'expérience en se concentrant sur l'ontologie de l'être, ce qu'il appelle «être dans le monde». Selon lui, l'humain est toujours projeté dans le monde auquel il doit faire face.⁶² Pour Heidegger, c'est

⁶² Dermot Moran. *Introduction to Phenomenology*. New York. Routledge, 2000. p.13.

l'homme qui se fait par ses expériences. Il n'y a pas de «prédéterminé». Son essence se construit au fur et à mesure de ses expériences, plus il s'engage avec le monde, plus il se crée. Cette approche phénoménologique est pertinente à la *Recherche* à l'intérieur de laquelle le narrateur se fusionne au monde à travers des expériences qui gravent en lui des impressions premières, uniques et vierges et qui se rassemblent finissant par former une sorte de toile de fond qui devient une identité faisant du narrateur ce qu'il est et non pas un autre. Ces essences proustiennes seront définies plus en détail au sous-chapitre 2.4 avec Anne Simon. Heidegger s'est concentré sur l'homme et son rapport au monde. Il exercera une influence considérable sur le philosophe Merleau-Ponty.

2.3 Maurice Merleau-Ponty

Tel qu'indiqué précédemment, Merleau-Ponty dans son avant-propos à la *Phénoménologie de la Perception*, définit ce qu'est la phénoménologie : «C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue peuvent en fournir.»⁶³ Le philosophe accorde une importance primordiale au corps et aux sens lesquels, en état d'éveil, sont en rapport constant avec le monde : «Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme : il maintient continuellement en vie le spectacle visible, il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système.»⁶⁴ Le but premier de l'esprit n'est pas de comprendre mais plutôt de saisir la sensation et de tenter de la décrire ensuite. Le corps est quelque chose de vivant, qui le dif-

⁶³ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception*. p.13.

⁶⁴ Ibid. p.235.

férencie de ce qui est sans vie et comporte de plus, une entité spirituelle. Notre corps est comme un véhicule qui nous met en contact avec le monde, qui nous fait participer avec lui. Par la perception, un monde s'ouvre à nous à l'intérieur duquel le corps et les phénomènes sont liés. Cette perception peut être à l'origine d'une expérience phénoménologique qui aura la potentialité d'alimenter notre imaginaire. Merleau-Ponty poursuit: «[...] la perception comme rencontre des choses naturelles est au premier plan de notre recherche, non pas comme une fonction sensorielle simple qui expliquerait les autres, mais comme archétype de la rencontre originaire, imitée et renouvelée dans la rencontre du passé, de l'imaginaire, de l'idée.»⁶⁵ L'expérience phénoménologique débute avec la perception qui est à la source de l'imaginaire qui se définit comme étant une charnière entre le monde extérieur et le monde intérieur. C'est dans l'imaginaire que se trouve la véritable expérience phénoménologique.

L'objet se fusionne à nous comme nous nous fusionnons à lui. Avec la durée, quand un objet nous devient familier, il cesse d'être un simple objet et devient une extension de notre corps. Il devient «nous»: Dans *Le Visible et l'Invisible*, Merleau-Ponty précise ce rapport qui se crée entre nous et les objets :

Encore une fois, la chair dont nous parlons n'est pas la matière. Elle est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant [...] ce pacte entre elles [les choses] et moi selon lequel je leur prête mon corps pour qu'elles y inscrivent et me donnent leur ressemblance, ce pli, cette cavité centrale du visible qui est ma vision.⁶⁶

⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception*. p.235.

⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty. *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard, 1964. p.193.

Il est important de préciser ici que l'esprit est uni au corps et que les deux parties ne sont pas prises dans un sens opposé. Merleau-Ponty suggère que le corps et l'esprit sont inséparables. Lorsqu'on ressent quelque chose, on le ressent avec le corps et l'esprit ce qui veut dire que l'on peut percevoir et penser en même temps. Un exemple concret d'expérience phénoménologique dans la *Recherche* est celle de la madeleine où le narrateur sujet éprouve une sensation tactile et gustative de la madeleine, perception de l'objet sur sa langue qui déclenche en lui la mémoire involontaire, action de l'intellect, et lui fait revivre des moments de son enfance. Cette importance accordée au corps et aux sens explique le choix de mon approche phénoménologique puisque qu'elle s'allie étroitement à la perspective de Proust. À l'intérieur de *la Recherche*, le narrateur subit de là, des expériences consciencielles au moyen des sens par lesquels les objets sont perçus et, déclenchent des sensations. Ces sensations sont transformées en impressions qui se fusionnent à l'idée. C'est ce que confirme Merleau-Ponty :

Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur.⁶⁷

2.4 Anne Simon

Dans *Proust et le Réel Retrouvé* (Simon 2013), la critique Anne Simon nous présente une approche phénoménologique de la *Recherche* à partir de l'œuvre de Merleau-Ponty (*Le visible et l'invisible*). Comme nous le verrons au chapitre troisième avec l'exemple des chambres, le narrateur de la Recherche s'approprie le monde comme le monde et l'espace se l'approprie. Merleau-Ponty et Proust se sont heurtés au même pro-

⁶⁷ Maurice Merleau-Ponty. *Le Visible et l'Invisible*. p.195.

blème de la dualité sujet-objet. Selon Anne Simon, les deux auteurs entrevoient la même solution : Au lieu d'avoir un monde idéalisé qui se superpose sur le monde du réel, c'est le moi qui se fusionne aux choses pour en arriver à la vibration ontologique et au réel et c'est ce que l'approche phénoménologique décrit. En ce qui concerne le domaine artistique, l'expérience conscientielle peut se produire sous forme d'*affects*, qui consistent en la fusion de l'être avec un objet qui le transforme et l'expose à de nouvelles visions du monde comportant une multitude de potentiels. Aujourd'hui, le terme d'affect en psychanalyse est défini comme suit :

Terme repris en psychanalyse de la terminologie psychologique allemande et connotant tout état affectif, pénible ou agréable, vague ou qualifié, qu'il se présente sous la forme d'une décharge massive ou comme tonalité générale. Selon Freud, toute pulsion s'exprime dans les deux registres de l'affect et de la représentation. L'affect est l'expression qualitative de la quantité d'énergie pulsionnelle et de ses variations.⁶⁸

L'affect est de plus examiné par Gilles Deleuze et Félix Guattari qui le définissent comme suit dans *Qu'est-ce que la philosophie* :

Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects. Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent : les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux.⁶⁹

Cette approche de Deleuze et Guattari est assimilée à celle de la phénoménologie en ce sens qu'elle fusionne le sujet et l'objet tel que souligné par Émilie Jeanneau sur la philosophie de Deleuze dans *Paradoxa* :

Quelle forme prend cette philosophie? Cette dernière n'est pas sans évoquer la phénoménologie. En effet, l'étude de la notion de «Corps sans Organes» a montré que Deleuze avait ceci de commun avec la phénoménologie (non au sens ontologique d'Heidegger mais au sens perceptif de Merleau-Ponty) de considérer la perception

⁶⁸ Jean Laplanche et J. B. Pontalis. «L'affect.» *Vocabulaire de la psychanalyse*. p.12.

⁶⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la Philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit, 1991. p.154.

subjective d'un individu comme seul monde existant, et par là même, l'individu comme une face du monde : le sujet et l'objet n'existent plus, ou, pour le dire autrement, l'individu aussi est objet, le monde aussi est sujet.⁷⁰

Selon Deleuze et Guattari, l'affect constitue l'expérience, la transformation de l'individu, qui est en devenir. Il est produit par *un rhizome*, qui peut se représenter sous la forme d'un personnage, d'un lieu ou d'un objet et qui constitue un réseau connectant une multitude de potentiels pouvant provoquer des affects chez l'individu. L'effet de ces affects est de produire une déterritorialisation, c'est-à-dire que l'être est transporté hors du système habituel de penser faisant abstraction de tous les concepts préétablis. Pendant cette expérience, l'individu oublie toutes notions qui lui ont été inculquées au préalable et se retrouve en «terre inconnue» ce qui lui permet un contact avec une multitude de potentiels. La sensation captée par la perception produit des impressions qui s'intériorisent dans «l'en-soi». Cet «en-soi» de type kantien se définit comme étant «le fondement ou la cause des phénomènes affectant notre âme, la chose en soi attache à l'esprit humain un élément de réceptivité irréductible.»⁷¹ «L'affect produit chez l'individu une reterritorialisation, c'est-à-dire une transformation, un changement dans son appréhension ontologique et épistémologique du monde.»⁷² Ces définitions nous aideront à analyser l'influence et l'inspiration que les objets exercent sur le narrateur lorsqu'il décrit différents affects subits par le héros dont le désir d'être écrivain se manifeste sous forme d'un continuel devenir.

⁷⁰ Émilie Jeanneau. «Gilles Deleuze et La Psychanalyse.» Entre La Psychologie Et Autre Chose. *Paradoxa*. Web. 25 mai.

<https://paradoxa1856.wordpress.com/author/emilliejeanneau/> Sept. 2014.

⁷¹ Christophe Bouriau. *Schopenhauer face à la chose en soi*. *Archives de Philosophie* 2002/3 (Tome 65) p.504.

⁷² Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la Philosophie?* p.154.

Anne Simon pour sa part resserre les liens entre les sens et l'esprit parce que, selon elle, il existe entre eux un échange constant. La séparation entre vie intérieure et vie extérieure, entre esprit et corps n'est plus tranchée, non parce que le monde extérieur ne serait qu'une représentation de la conscience, mais parce qu'un échange constant s'effectue entre eux. Le fusionnement prend place dans l'échange et c'est à l'intérieur de cet échange qu'apparaissent les essences proustiennes que la critique définit comme suit :

L'essence proustienne n'est plus un concept réduisant la chose à une structure universelle abstraite ou ce qui vient informer une matière et donner naissance à une substance stable servant de support à la manifestation des accidents ou des attributs. Elle est au contraire l'instabilité même (Proust parlerait d'intermittence) et a partie liée avec le caractère éphémère des modifications du monde.⁷³

Anne Simon explique de plus que les essences proustiennes ne passent pas du sensible à l'intelligible comme les essences platoniciennes, lesquelles constituent l'être hors d'une réalité déformé. Anne Simon poursuit : «L'essence chez Proust est au contraire le résultat d'un approfondissement de ce réel dans lequel nous nous mouvons et dans lequel nous nous oublions.»⁷⁴ C'est ce qui distancie Proust du philosophe Platon : les essences se forment dans les expériences sensorielles à travers le temps, dans la mouvance et l'échange du sujet et de l'objet qui se retrouvent le plus souvent à l'intérieur de l'affect ou des réminiscences déclenchées par la mémoire involontaire.

2.5 Sara Ahmed

Dans *Queer Phenomenology* (Ahmed 2006) la critique se base sur Husserl pour expliquer que les expériences conscientes se font à partir d'objets, du monde, et de

⁷³ Anne Simon. *Proust ou le Réel Retrouvé*. p.46

⁷⁴ Ibid. p.47.

tout ce qui entoure l'individu. Selon l'auteure les corps se plaisent dans certains espaces et s'excluent dans d'autres qui leur sont désagréables. Elle souligne que l'orientation sexuelle en plus d'être héréditaire, est aussi influencée par sa nature, sa culture et tout ce qui entoure l'individu en question. Nous pourrions retracer certains liens héréditaires d'orientation non-normative chez certains personnages de la *Recherche*. Ahmed souligne que la sexualité établie dans le passé se divise en deux groupes : les relations normatives c'est-à-dire hétérosexuelles et celles dites non normatives c'est-à-dire «queer». Selon la critique, le mot queer signifie courbé (c'est-à-dire qui n'est pas en ligne droite et en conformité avec les normes hétérosexuelles de la société). L'identification sexuelle est une des grandes difficultés que les personnes queers ont à affronter face à une société où l'orientation sexuelle normative est hétérosexuelle. Les personnes queers seront donc portées à rechercher des expériences qualifiées hors norme telles que le voyeurisme et le sadisme. Cette perspective servira à expliquer entre autres les scènes de voyeurisme à l'intérieur de l'œuvre de Proust alors que le narrateur est à la recherche de son identité sexuelle et de ce qui l'attire chez Albertine. Et finalement c'est par l'extension de tout son être que le narrateur s'investira dans le Septuor de Vinteuil pour y découvrir son identité féminine.

On peut résumer la phénoménologie comme étant une nouvelle philosophie qui consiste à décrire les expériences consciencielles au moyen des sensations suscitées par les objets et le monde qui nous entoure. La phénoménologie aborde l'étude de l'être humain d'une manière différente des approches scientifiques comme la psychologie. Elle fait abstraction de tous concepts préétablis et se concentre sur la perception cherchant à

atteindre des sensations antérieures qui n'ont pas été exposées aux jugements, ni à la rationalité, ni à la logique. Heidegger reprend les données de base d'Husserl mais se distancie de celui-ci pour s'orienter vers une approche ontologique de l'être. L'homme se construit par ses expériences. La phénoménologie de Merleau-Ponty, influencée par Heidegger, se concentre sur le corps comme organe qui nous relie au monde. Le corps renfermant les sens et l'esprit est comme un véhicule qui circule et capte des sensations déclenchées par le monde qui l'entoure. Ces perceptions sont vierges et aucune expérience ne les a précédées ; ce qu'on appelle une expérience antéprédicative. Il existe donc chez lui une sorte d'engagement au monde où l'être se fusionne aux objets et aux personnes qui l'entourent au moyen du sensible tel qu'exprimé ici, «Ainsi la permanence du corps propre, si la psychologie classique l'avait analysée, pouvait la conduire au corps non plus comme objet du monde, mais comme moyen de notre communication avec lui, au monde non plus comme somme d'objets déterminés, mais comme horizon latent de notre expérience, présent sans cesse, lui aussi, avant toute pensée déterminante.»⁷⁵

⁷⁵ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception*. p.109.

Chapitre 3

Les Objets du Désir et le Devenir Artiste

Dès son enfance, les objets occupent une place centrale dans l'esprit du héros-narrateur. Ces objets, quelle que soit leur nature, sont perçus par l'enfant d'une manière très différente de l'image qu'ils projettent dans la réalité. Leur fonction sera d'enrichir l'imaginaire du héros en lui procurant des affects et désirs qui le maintiendront en constante transformation et alimenteront son devenir écrivain. Avant de procéder plus loin dans notre analyse, il est nécessaire de bien définir ce qu'est cet imaginaire qui occupe une place très importante dans la *Recherche*, on pourrait dire qu'il en est même la toile de fond. Dans *Marcel Proust et l'imaginaire*, Maarten Van Buuren explique ce à quoi correspond l'imaginaire dans l'œuvre de Proust. Van Buuren définit l'imaginaire comme suit :

Il [l'imaginaire] met le monde extérieur en communication avec le monde intérieur. Le monde extérieur nous parvient sous forme de perceptions. Les intentions qui constituent notre monde intérieur, visent le monde extérieur et filtrent l'information qui nous parvient du dehors. Les intentions laissent passer une fraction minuscule des informations qu'elles manipulent de façon à faire correspondre maximale-ment l'information à nos intentions. Les intentions (monde intérieur) et l'information perceptuelle (monde extérieur) se rencontrent dans l'image-conscience.⁷⁶

Puisque le but de l'analyse est de démontrer l'évolution du protagoniste produite par les affects, nous suivrons une chronologie de ses progrès en utilisant le terme «héros» pour les débuts de son apprentissage et le terme «narrateur» pour indiquer son évolution vers sa maturité.

⁷⁶ Maarten Van Buuren. *Marcel Proust et l'imaginaire*. New York : Rodopi, 2008. p.8.

À Combray, le pays de son enfance, le héros démontre déjà des prédispositions pour sa carrière d'écrivain :

Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir.⁷⁷

Les sens éveillés de l'enfant et sa disponibilité à tout ce qui l'entoure lui procurent un contact immédiat qui s'effectue avec différents objets sans qu'il en connaisse l'histoire. L'utilisation de la locution adverbiale «tout d'un coup» indique que la sensation est produite spontanément et qu'elle n'a admis aucune préparation. L'état du «sensible» occupe tout l'espace. Ce que l'enfant éprouve n'est dicté par aucune loi, aucune connaissance, il se sent attiré par la vue d'une pierre, l'odeur d'un chemin, etc... Ces objets, loin d'être des monuments ou des pièces de musée, sont d'une très grande simplicité et se retrouvent partout dans sa vie quotidienne. On peut discerner ici l'influence de John Ruskin, le grand esthète anglais et auteur de *La Bible d'Amiens* que Proust a traduit en 1900 et dont il gardera une empreinte indélébile. En entreprenant cette traduction, Proust s'imprègne de la conception artistique du grand maître dont l'idéal est basé sur la Beauté de la nature et la religion lesquelles peuvent se révéler selon lui, dans les objets les plus simples de nos vies tel que précisé dans *The Laws of Fésole* :

Ces caractères de Beauté que Dieu a mis dans notre nature d'aimer, il les a imprimés sur les formes qui, dans le monde de chaque jour, sont les plus familières aux yeux des hommes... Oui, seulement un coteau et un enfoncement d'eau calme, et une exhalaison de brume et un rayon de soleil. Les plus simples des choses, les plus ba-

⁷⁷ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.176.

nales, les plus chères choses que vous pouvez voir chaque soir d'été le long de mille milliers de cours d'eau parmi les collines basses de vos vieilles contrées familiales.⁷⁸

Chez Ruskin comme chez le narrateur l'objet constitue le déclencheur de sensation au moyen de la perception. Il est important ici de préciser ce qu'est un objet. Selon Laplanche et Pontalis, la notion d'objet est envisagée en psychanalyse sous trois aspects principaux :

A) En tant que corrélatif de la pulsion : il est ce en quoi et par quoi celle-ci cherche à atteindre son but, à savoir un certain type de satisfaction. Il peut s'agir d'une personne ou d'un objet partiel, d'un objet réel ou d'un objet fantasmatique.

B) En tant que corrélatif de l'amour (ou de la haine) : la relation en cause est alors celle de la personne totale, ou de l'instance du moi, et d'un objet visé lui-même comme totalité (personne, entité, idéal, etc.).

C) Dans le sens traditionnel de la philosophie et de la psychologie de la connaissance, en tant que corrélatif du sujet percevant et connaissant : il est ce qui s'offre avec des caractères fixes et permanents, reconnaissables en droit par l'universalité des sujets, indépendamment des désirs et des opinions des individus.⁷⁹

Dans notre analyse, l'objet pourra donc se substituer en personnes, en choses, et en lieux et aura comme fonction de déclencher des affects. L'affect répond à un désir inconscient de se procurer un certain plaisir, une certaine satisfaction. Puisque nos travaux portent sur l'objet du désir il est nécessaire d'apporter des précisions quant à la définition du désir. *Le vocabulaire de la psychanalyse* (1968) se réfère à Freud et à Lacan pour examiner la nature du désir:

Définition freudienne du désir :

⁷⁸ John Ruskin. *The Laws of Fésole*. Boston : D. Estes, [1890] Traduit par Robert De la Sizeranne. *Ruskin et la Religion*. Paris : Hachette, 1907. p.216.

⁷⁹ Jean Laplanche et J. B. Pontalis. «L'objet.» *Vocabulaire de la psychanalyse*. p.290.

La définition la plus élaborée se réfère à l'expérience de satisfaction à la suite de laquelle [...] l'image mnésique d'une certaine perception reste associée avec la trace mnésique de l'excitation résultant du besoin. Dès que ce besoin survient à nouveau, il se produira, grâce à la liaison qui a été établie, une motion psychique qui cherchera à réinvestir l'image mnésique de cette perception et même à évoquer cette perception, c'est-à-dire à rétablir la situation de la première satisfaction : une telle motion est ce que nous nommerons désir; la réapparition de la perception est l'accomplissement de désir [...] Le désir est indissolublement lié à des traces mnésiques et trouve son accomplissement dans la reproduction hallucinatoire des perceptions devenues les signes de cette satisfaction[...] La conception freudienne du désir concerne par excellence le désir inconscient, lié à des signes infantiles indestructibles.⁸⁰

Définition lacanienne du désir :

J. Lacan s'est employé à recentrer la découverte freudienne sur la notion de désir et à remettre celle-ci au premier plan de la théorie analytique. Dans cette perspective, il a été conduit à la distinguer de notions avec lesquelles elle est souvent confondue comme le besoin et la demande. Le besoin vise un objet spécifique et s'en satisfait. La demande est formulée et s'adresse à autrui; si elle porte encore sur un objet, celui-ci est pour elle inessentiel, la demande articulée étant en son fond demande d'amour[...] Le désir naît de l'écart entre le besoin et la demande ; il est irréductible au besoin, car il n'est pas dans son principe relation à un objet réel, indépendant du sujet, mais au fantasme; il est irréductible à la demande, en tant qu'il cherche à s'imposer sans tenir compte du langage et de l'inconscient de l'autre, et exige d'être reconnu absolument par lui.⁸¹

On peut donc conclure que le désir est une sensation interne provenant d'un manque lequel se situe entre le besoin et la demande. Cette interprétation doit être validée par un point de référence extérieur : un objet, un paysage, des souvenirs, des personnages qui sont souvent des points de référence. Les objets suscitent des désirs chez l'individu qui sont purement internes et hyper subjectifs, et deviennent le prolongement de l'individu. Au moment de l'affect où le héros se sent attiré par un toit ou une pierre, il s'agit de l'objet comme corrélatif de la pulsion où le héros s'unissant à l'objet à l'aide de ses sens obtient une satisfaction «un plaisir particulier» accompagné d'enthousiasme qui l'invite à

⁸⁰ Jean Laplanche et J. B. Pontalis. «L'objet.» *Vocabulaire de la psychanalyse*. p.121.

⁸¹ Ibid. p.121.

participer à un monde nouveau qu'il est à ce stade, incapable d'intégrer. Dans ce même contexte de la *Recherche*, Laurent Lepaludier définit l'objet comme suit :

Les objets sont des points d'ancrage de la représentation et donc de la création de l'illusion de réel. Leur importance ne se comprend bien que comme signe des présupposés cognitifs et philosophiques du positivisme qui sous-tend ces romans où la connaissance de l'humain se réalise par l'objet, notamment dans le portrait dans lequel la métaphore de l'objet prend en charge la description du corps [...] ou encore par association métonymique à valeur symbolique. L'objet peut être aussi un site d'investissement subjectif des personnages ou servir de repère idéologique et de nœud du fantasmatique romanesque.⁸²

Lors du fusionnement du sujet et de l'objet, le narrateur pressent bien qu'il se cache quelque chose derrière cet objet mais il ne pourra le découvrir que plus tard. Encore trop jeune, les sensations ressenties restent en latence chez l'enfant mais elles s'emmagentent en lui, se transformant en impressions qu'il pourra recouvrer plus tard lors de ses expériences de mémoire involontaire.

Le récit du héros se divise en trois parties : premièrement, celle de l'enfance et du début de l'adolescence qui est imprégnée de poésie; la deuxième partie se situe à l'adolescence et à l'âge adulte, une période où la déception fait souvent place à l'illusion; et finalement, l'âge avancé où le narrateur, enrichi de son apprentissage de la vie, pourra entamer son œuvre littéraire. Encore tout jeune, le narrateur souhaite un jour être écrivain et ce désir demeure constant du début de *La Recherche* jusqu'à la fin. Les amours, les passions, les amitiés, la sexualité, l'ascension sociale sont tous des thèmes en continuels changements que le narrateur expose au cours du récit par la description d'objets et de «personnages-objets» lesquels sont utilisés comme représentations de stéréotypes so-

⁸² Laurent Lepaludier. *L'objet et le récit de fiction*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004. p.22.

ciaux et/ou comme déclencheurs d'affects. La description des affects que produisent les objets ont pour but de nous faire entrevoir l'idéal littéraire du narrateur, l'expression de son imaginaire, de ses impressions, de ses sentiments et son devenir d'écrivain.

3.1 Les Chambres du Narrateur

Nous avons cru bon de débiter ce chapitre par quelques chambres décrites au début de la *Recherche* car elles introduisent très tôt le lecteur à l'imaginaire du narrateur. Les chambres tout comme l'imaginaire occupent une place prépondérante dans l'œuvre et s'allient particulièrement à l'analyse phénoménologique de nos travaux.

La chambre est le lieu de la sphère privée, le lieu intime où l'individu distancé du monde et des autres, se retrouve seul avec lui-même. C'est son lieu de prédilection, l'endroit où il donne libre cours à son imaginaire. Déjà, dès la première page de la *Recherche*, apparaît la fusion du corps du narrateur et de sa chambre :

Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, - mon corps, - se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil.⁸³

⁸³ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.6.

Cette citation démontre bien l'aspect phénoménologique de la fusion du sujet (le narrateur) et de l'objet (la chambre). Il s'agit d'un rapport particulier qui, normalement ne fait qu'entourer le personnage, alors que dans ce cas-ci, l'espace s'intègre au corps et vice-versa. Le corps du narrateur se fusionne avec plusieurs chambres où il a vécu comme les chambres se fusionnent à lui. Ses sensations sont décrites sous l'aspect d'une expérience spatio-temporel. Il se meut dans le temps et l'espace alors que la réalité est inexistante.

Lors de son réveil, l'incertitude et la confusion du narrateur sont démontrées par l'effacement des repères traditionnels :

Ces évocations tournoyantes et confuses ne dureraient 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 kinétoscope.⁸⁴

Dans cet extrait, il s'agit de l'effacement du lieu et du temps car le narrateur ne peut identifier d'une manière précise l'aspect spatio-temporel. Toutes ces évocations conduisent le narrateur à des réminiscences au moyen de la rêverie. Son esprit est entre le rêve et la réalité. Dans les citations qui suivent, le narrateur décrit au moyen de métaphores et de métonymies non pas les objets pour ce qu'ils sont mais plutôt ce qu'ils représentent dans son inconscient révélant ainsi une part de son imaginaire. Il en va de même pour la description des chambres, celles-ci sont décrites non pas en fonction de leur aspect réel mais plutôt à l'image dont le narrateur se les remémore :

Chambres d'hiver où quand on est couché, on se blottit la tête dans un nid qu'on se tresse avec les choses les plus disparates : un coin de l'oreiller, le haut des couver-

⁸⁴Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.7.

tures, un bout de châle, le bord du lit et un numéro des *Débats Roses* qu'on finit par cimenter ensemble selon la technique des oiseaux en s'y appuyant indéfiniment...⁸⁵

Les sensations du narrateur sont décrites au moyen d'objets venant de toutes parts se joignant les uns aux autres comme un assemblage de fragments pour créer une sensation de confort. De plus, le corps du narrateur fait partie de l'intérieur de la chambre se distançant du monde extérieur et du froid. Le confort du narrateur est exprimé avec beaucoup de poésie au moyen d'une comparaison avec l'hirondelle qui se blottit elle aussi dans son nid distancée de l'extérieur. «[...] par un temps glacial le plaisir qu'on goûte est de se sentir séparé du dehors (comme l'hirondelle de mer qui a son nid au fond d'un souterrain dans la chaleur de la terre).»⁸⁶ Le thème du nid en métaphore filée revient pour la seconde fois pour renforcer la sensation de confort et de chaleur: «[...] et où, le feu étant entretenu toute la nuit dans la cheminée, on dort dans un grand manteau d'air chaud et fumeux, traversé des lueurs des tisons qui se rallument, sorte d'impalpable alcôve, de chaude caverne creusée au sein de la chambre même.»⁸⁷ La métaphore du manteau d'air chaud et fumeux fait ressortir tout le confort dans laquelle l'auteur insère une autre métaphore, celle de l'impalpable alcôve et de la chaude caverne où le narrateur transmet au lecteur ses sensations de bien-être dans l'intérieur de sa chambre.

Les chambres d'été sont aussi décrites. Elles expriment surtout une sensation de fraîcheur, de bien-être et de rêverie faisant partie de l'imaginaire du narrateur: «Les chambres d'été où l'on aime être uni à la nuit tiède, où le clair de lune appuyé aux volets

⁸⁵ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.7.

⁸⁶ Ibid. p.7

⁸⁷ Ibid. p.7

entrouverts, jette jusqu'au pied du lit son échelle enchantée...»⁸⁸ Le narrateur donne vie au clair de lune qui entre par les volets entrouverts, et qui l'invite à la rêverie, à un monde idéalisé puisque le clair de lune paraît lui tendre une échelle laquelle suggère une idée d'élévation vers l'idéal. Ici encore, il est question de l'union et pour ainsi dire d'une fusion entre le narrateur et la fraîcheur d'une nuit d'été avec tout ce qu'elle comporte de lieux enchantés. L'instant entre le rêve et le réveil où le narrateur se remémore ses chambres entremêlées dans le temps et l'espace est un prélude aux nombreuses descriptions de son l'imaginaire que constitue la Recherche. Ces expériences suggèrent beaucoup de questionnement sur ce qu'est la réalité. Il existe en effet plus d'une réalité pour le narrateur. Jean Milly nous en donne un résumé :

Ainsi paraît-il juste de dire que, pour lui [Proust], la réalité est une, mais comporte deux faces indissociables : l'une concrète, accessible à tous, mais en vérité trompeuse, faite d'un tissu d'erreurs des sens et de perceptions conventionnelles, non négligeable cependant, parce que l'homme est aussi un être concret ; l'autre «spirituelle» monde d'essences et d'harmonies, domaine de l'éternité.⁸⁹

Une fois réveillé, le narrateur retrouvant la réalité factuelle poursuit :

Certes, j'étais bien éveillé maintenant, mon corps avait viré une dernière fois et le bon ange de la certitude avait tout arrêté autour de moi, m'avait couché sous mes couvertures, dans ma chambre, et avait mis approximativement à leur place dans l'obscurité ma commode, mon bureau, ma cheminée, la fenêtre sur la rue et les deux portes.

L'esprit du narrateur est remis bien en place tout comme les objets de sa chambre. Plus loin dans le récit le narrateur parle une fois de plus de sa chambre de Paris qui est devenue, par l'habitude, une extension de lui-même :

C'est notre attention qui met des objets dans une chambre, et l'habitude qui les en retire et nous y fait de la place [...] Je levais à tout moment mes regards que les objets de ma chambre de Paris ne gênaient pas plus que ne faisaient mes propres prunelles,

⁸⁸ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.7

⁸⁹ Jean Milly. *Proust et le Style*. p.43.

car ils n'étaient plus que des annexes de mes organes, un agrandissement de moi-même...⁹⁰

L'égotisme et le subjectivisme du narrateur l'incitent à s'approprier tout ce qui l'entoure. L'habitude facilite l'incorporation de la présence des objets à lui-même et deviennent son extension. On peut dire qu'il en est de même avec ses amours, où il veut littéralement être la personne qu'il aime. Il fait de la réalité celle qui lui convient, celle qui lui procure la satisfaction et l'amour de lui-même.

Dans *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, le narrateur se rend à Balbec en train. Cette distance parcourue le fait sortir de son milieu habituel et pour ainsi dire de soi-même l'exposant à un nouveau monde qui va le transformer. La nouvelle chambre qui lui est assignée l'indispose et lui fait dire :

De la place, il n'y en avait pas pour moi dans ma chambre de Balbec (mienne de nom seulement), elle était pleine de choses qui ne me connaissaient pas, me rendirent le coup d'œil méfiant que je leur jetai et sans tenir aucun compte de mon existence, témoignèrent que je dérangeais le train-train de la leur.⁹¹

La perception de cette nouvelle chambre et de ses objets traduit l'état d'âme du narrateur qui se trouve dépaycé, son «moi» ne pouvant s'identifier aux objets nouveaux de la chambre. Le narrateur ayant été déterritorialisé lors de son arrivée à Balbec, se voit transformé à travers les nombreuses expériences qu'il éprouve lors de son voyage entre autres par la rencontre de personnages qui joueront un rôle important dans sa vie. En effet, c'est pendant son séjour à Balbec qu'il fait la rencontre du peintre Elstir, d'Albertine et de la bande des jeunes filles, de Robert de Saint-Loup ainsi que de Charlus qui lui est

⁹⁰ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.27.

⁹¹ Ibid. p.27.

présenté. Cette transformation chez le jeune homme se reflète dans l'aspect familial qu'a pris sa chambre.

Ma chambre me semblait tout d'un coup nouvelle. Certes, il y avait bien longtemps qu'elle n'était plus la chambre ennemie du premier soir. Nous modifions inlassablement notre demeure autour de nous; et, au fur et à mesure que l'habitude nous dispense de sentir, nous supprimons les éléments nocifs de couleur, de dimension et d'odeur qui objectivaient notre malaise. Ce n'était plus davantage la chambre, assez puissante encore sur ma sensibilité, non certes pour me faire souffrir, mais pour me donner de la joie, la cuve des beaux jours, [...] c'était la chambre où j'étais depuis tant de jours que je ne la voyais plus. Or voici que je venais de recommencer à ouvrir les yeux sur elle, mais cette fois-ci de ce point de vue égoïste qui est celui de l'amour. Je songeais que la belle glace oblique, les élégantes bibliothèques vitrées donneraient à Albertine si elle venait me voir une bonne idée de moi. À la place d'un lieu de transition où je passais un instant avant de m'évader vers la plage ou vers Rivebelle, ma chambre me redevenait réelle et chère, se renouvelait, car j'en regardais et en appréciais chaque meuble avec les yeux d'Albertine.⁹²

La chambre est devenu tellement «lui» qu'il va même s'en servir pour plaire à Albertine et la regarder avec les yeux d'Albertine. Il s'agit donc ici d'une double fusion : celle du narrateur avec la chambre ainsi que sa fusion avec Albertine.

Les chambres nous ayant donné un aperçu de l'expérience phénoménologique par leur fusion au narrateur, nous poursuivons l'analyse d'autres expériences déclenchées par des objets-clé de la *Recherche* à l'aide de cette même perspective.

3.2 Le Livre

Dès son enfance, le livre constitue un objet qui génère chez le héros des sensations profondes et développe sa curiosité en matière de beauté et de notions philosophiques :

⁹² Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Vol. II, p.278.

Dans l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce qu'il y avait d'abord en moi de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre, [...] plus semée de pensées qu'une porte de cathédrale, c'est que je l'avais reconnu pour m'avoir été cité comme un ouvrage remarquable par le professeur ou le camarade qui me paraissait à cette époque détenir le secret de la vérité et de la beauté à demi pressenties, à demi incompréhensibles, dont la connaissance était le but vague mais permanent de ma pensée...⁹³

Il s'agit ici d'une superposition de toute l'admiration qu'il porte non seulement à la littérature mais aussi à ses professeurs et amis. Le héros ira jusqu'à comparer la porte de l'épicerie Borange où il se procure ses livres à celle d'une cathédrale ce qui indique l'admiration, l'idéal et la spiritualité qu'il voue à la richesse de la lecture. Le groupe de mots *quel que fut le livre* indique bien qu'il accorde une grande confiance à ses professeurs et amis. De plus, le livre permet à l'enfant de vivre diverses expériences au moyen de son imagination en échappant au temps. Ces expériences vont déclencher une multitude d'impressions qui vont l'habiter pendant des années et qu'il extériorisera plus tard dans ses écrits :

Alors voici qu'il [le livre] déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés...⁹⁴

⁹³ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.84.

⁹⁴ Ibid. p.84.

3.3 Le Lit

Le lit occupe une place très importante dans la vie du narrateur. C'est le plus souvent dans son lit que l'imaginaire du narrateur est au travail. En effet, le lit est souvent associé au moi, il constitue l'endroit où le conscient et l'inconscient se rejoignent et où l'on peut donner libre cours à l'imagination à l'intérieur d'une très grande intimité. Le lit est le lieu de l'intérieur, du rêve et de la rêverie ainsi que de la subjectivité et de l'imaginaire. Dans son article intitulé *Fantasme et intimidation du Livre-origine chez Proust*. Sandra Cheilan associe le lit au livre dans l'œuvre proustienne et indique:

Moyen privilégié du repli et du refuge, ce lit est la figure suprême du dedans et n'aura de cesse de se rapprocher du livre, dans un jeu paranomastique constant, qui associe les termes de lit et de livre. Cette place primordiale du lit/livre est d'autant plus significative qu'elle associe doublement le moi à la parole créatrice: Le lit est le lieu même de la parole du patient lors de l'analyse, en même temps qu'il a été le lieu pratique de l'écriture pour Marcel Proust.⁹⁵

Comme on peut le voir au commencement de *La Recherche*, le narrateur s'associe au livre : «il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage...».⁹⁶ Et il situe l'activité de cette métaphore dans le lit créant une association entre le livre, l'identité du narrateur et le lit. À plusieurs endroits dans la *Recherche*, le narrateur fait mention du lit et plus particulièrement dans Combray, où il est question de son enfance. À ce propos, Serge Doubrovsky souligne :

Lit, thème fondamental, ambivalent, comme l'habitude, comme tout sacré. Lit de douleurs et de délices, lit-refuge, lit-prison, lit de la Tante Léonie, baiser de maman [...] lit où l'on rêve, lit où l'on lit. Lit où s'écrira le Livre. Lit solitaire, lit où au réveil, le moi du narrateur se disloque, mais où littéralement il se retrouve et *se trouve*. C'est le Paradis : lieu infernal.⁹⁷

⁹⁵ Sandra Cheilan. «Fantasme et Intimidation du Livre-origine chez Marcel Proust.» E Pessoa. 012. *La Revue Silène*. Université Paris Ouest Nanterre La Défense. 20 Nov. 2012.

⁹⁶ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.3.

⁹⁷ Serge Doubrovsky. *La place de la madeleine*. p.163.

C'est en effet quand le narrateur est au lit que la mère vient lui donner le baiser. C'est dans son lit qu'il laisse aller son imagination sur les murs, à l'aide de la lanterne magique en visionnant Geneviève de Brabant et Golo. Son lit représente son intérieur, ses rêveries, son imaginaire, sa sphère privée, de laquelle il peut observer l'extérieur au moyen de la fenêtre.

3.4 Les Objets de Verre

Les objets de verre occupent une place privilégiée dans la *Recherche* car le verre procure la possibilité de déformer la réalité tout en offrant des perspectives différentes. Par ses différentes formes, par ses épaisseurs variées, le verre peut en effet grossir ou rapetisser une image, il est aussi porteur de lumière, il apporte les couleurs d'un coucher de soleil ou d'un clair de lune à l'intérieur d'une pièce et peut faire apparaître les couleurs du prisme. De par ces propriétés déformantes, le verre se prête bien au travail de l'imaginaire et c'est la raison pour laquelle il apparaît si souvent au cours de la *Recherche*. Lors de sa visite à l'atelier d'Elstir, c'est par une petite fenêtre que le narrateur aperçoit Albertine qui deviendra le grand amour de sa vie. À la fin de la *Recherche*, le narrateur va même comparer son œuvre future à des verres grossissants : «Car ils [les lecteurs] ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray.»⁹⁸ Les fenêtres et pour ainsi dire le verre permet au nar-

⁹⁸ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.610.

rateur d'observer le monde sans qu'il sorte du sien, ce thème sera élaboré ultérieurement au chapitre quatre de cet ouvrage.

Dès son enfance, le héros accède à son imaginaire au moyen des verres de la lanterne magique que ses parents ont installée dans sa chambre à Combray :

On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux de me donner une lanterne magique [...] dont on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané.⁹⁹

Le reflet des verres de la lanterne sur le pan lumineux stimule l'imagination du héros l'invitant à créer des légendes mérovingiennes, indicatives de son futur idéal pour la noblesse. Absentes du réel, ces images prennent forme par le reflet des verres ainsi que par la représentation subjective de l'enfant qui est prédisposé au rêve. Le temps et l'espace sont représentés par la mobilité de Golo sur son cheval qui se déplace et cette illusion lui est procurée par les changements de verres fragmentés de la lanterne. Encore tout jeune l'enfant déconstruit déjà la réalité, sachant bien que ces images existent d'une part à cause des verres de la lanterne et d'autre part, à cause de son imagination. Le verre possède la propriété de transformer la réalité et d'en faire apparaître une multitude d'autres. À ce propos, David Mendelson explique: «La matière vitrée, en effet, ne serait-ce que par sa transparence ou par les effets de grossissement qu'elle rend possibles, concrétise à merveille les déformations de la réalité opérées par l'imagination.»¹⁰⁰ Dans le récit, la déconstruction de réalités est constante. Le narrateur en effet ne cesse de constater les

⁹⁹ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.9.

¹⁰⁰ David Mendelson. *Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*. p.24.

transformations non seulement des lieux où il a vécu mais aussi des personnages qu'il côtoie. Tout n'est que changement et devenir. Comme nous l'avons vu précédemment, cette notion de diverses réalités concurrentes revient à maintes reprises dans la *Recherche* et nous aurons l'occasion de l'analyser plus à fond au chapitre quatre de cet ouvrage.

3.5 Les Clochers de Martinville

Un peu plus loin dans le récit, lors d'une randonnée en voiture, les clochers de Martinville et du Vieuxvicq déclenchent une telle sensation chez le héros qu'il ressent le besoin d'exprimer immédiatement son enthousiasme sur papier.

Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d'eux [...] demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant...¹⁰¹

La sensation déclenchée par la perception des clochers de Martinville et du Vieuxvicq produit chez le jeune homme une expérience *d'un plaisir spécial* où l'espace, le temps et la distance sont traités en-dehors de leurs dimensions réelles. Ici encore, la locution adverbiale «tout à coup» nous indique que l'affect est produit par la spontanéité, d'une perception inattendue. La déterritorialisation se produit quand le narrateur décrit cette expérience esthétique comme si les clochers possédaient une mobilité. Comme nous le verrons plus loin, les moyens de transport offrent au héros un changement de perspective. Lors de la perception des clochers, non seulement celui-ci se déplace mais

¹⁰¹ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.177.

les clochers se déplacent aussi avec lui, changeant d'aspect en fonction des différents lieux où ils se trouvent. D'un point de vue phénoménologique, il se produit une interaction entre le narrateur et le monde qui l'entoure dans laquelle le héros n'est plus le spectateur du paysage mais constitue une partie de celui-ci, ce qu'Anaïs Simon appelle «la croyance en un moi matérialisé et comme absorbé par le monde des choses».¹⁰² À partir de cette expérience le temps et la distance échappent aux mesures empiriques de la science. Distants du narrateur, les clochers apparaissent soudainement devant lui pour ensuite s'en éloigner créant une véritable fantasmagorie. Bien qu'il soit très jeune, les sensations éprouvées à la vue des «objets-clochers» lui procurent des impressions qui se sont intériorisées en lui. Celles-ci sont d'une telle intensité que le narrateur ressent un vif désir de les extérioriser immédiatement sur papier. Un pas est franchi, le héros a *soulagé sa conscience* et il a communiqué son *enthousiasme* au moyen de l'écriture mais sans le style et la maturité d'un écrivain comme le lui fait comprendre le diplomate Norpois après lecture de son poème :

Mais on voit dans ce que vous m'avez montré la mauvaise influence de Bergotte [...] d'un certain style dont à votre âge vous ne pouvez posséder même le rudiment. C'est déjà le même défaut, ce contresens d'aligner des mots bien sonores en ne se souciant qu'ensuite du fond...¹⁰³

Ces commentaires déçoivent le héros qui pourra discerner plus tard la différence entre le véritable artiste et les académiciens comme Norpois qui se servent de commentaires pré-fabriqués pour exprimer leurs opinions sur une œuvre littéraire. Mais à ce stade, le héros

¹⁰² Simon, Anaïs. «L'épaisseur du Réel.» *Fabula*. (2001): n. page. Web. Octobre 2013. <http://www.fabula.org/revue/cr/63.php>. Sept. 2015.

¹⁰³ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. I. p.465.

doit subir et accepter la déception car il est encore bien loin de son esthétique du *Temps Retrouvé* qu'il acquerra à travers ses expériences au cours de la *Recherche*.

3.6 Les Écrits de Bergotte

Les écrits de Bergotte sont aussi un objet de désir produisant des affects sur le narrateur et contribuant à son devenir écrivain. Au cours de son adolescence, le héros démontre un très grand enthousiasme pour les œuvres de l'auteur :

Puis je remarquai les expressions rares presque archaïques qu'il aimait employer à certains moments, un flot caché d'harmonie, un prélude intérieur, soulevait son style ; et c'était aussi à ces moment-là qu'il se mettait à parler du «vain songe de la vie» de «l'inépuisable torrent des belles apparences», du «tourment stérile et délicieux de comprendre et d'aimer,»...qu'il exprimait toute une philosophie nouvelle pour moi par de merveilleuses images dont on aurait dit que c'était elles qui avaient éveillé ce chant de harpes qui s'élevait alors et à l'accompagnement duquel elles donnaient quelque chose de sublime.¹⁰⁴

Cette description démontre l'intérêt que le héros porte au style de Bergotte renfermant des termes musicaux tels que *prélude* ou *chant de harpes*. De plus, le style littéraire de l'écrivain révèle, au moyen d'images, *une philosophie nouvelle* au narrateur. Son œuvre constitue un agencement de sensations exposant le jeune homme à de nouveaux mondes et l'amenant à explorer les régions profondément enfouies de lui-même :

[...] image différente de celles que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-même en nous rappelant une impression.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.93.

¹⁰⁵ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* II. p.194.

Les affects produits par les écrits de Bergotte exposent le narrateur à un nouveau style, et à une nouvelle esthétique littéraire empreinte de synesthésie où les sensations visuelles et auditives s'unissent aux visions philosophiques et idéalistes :

Un de ces passages de Bergotte [...] me donna une joie incomparable à celle que j'avais trouvé au premier, une joie que je me sentis éprouver en une région plus profonde de moi-même, plus unie, plus vaste [...] C'est que, reconnaissant alors ce même goût pour les expressions rares, cette même effusion musicale, cette [...] même philosophie idéaliste...je n'eus plus l'impression d'être en présence d'un morceau particulier d'un certain livre de Bergotte, [...] mais plutôt du «morceau idéal» de Bergotte, commun à tous ses livres et auquel tous les passages analogues qui venaient se confondre avec lui auraient donné une sorte d'épaisseur, de volume dont mon esprit semblait agrandi.¹⁰⁶

Le jeune homme se fonde à l'œuvre littéraire de Bergotte lui apportant de nouvelles dimensions du monde. Dans *Phénoménologie de la Perception* Merleau-Ponty explique cette fusion entre le sujet et l'objet :

L'opération d'expression, quand elle est réussie, ne laisse pas seulement au lecteur et à l'écrivain lui-même un aide-mémoire, elle fait exister la signification comme une chose au cœur même du texte, elle la fait vivre dans un organisme de mots, elle l'installe dans l'écrivain ou dans le lecteur comme un nouvel organe des sens, elle ouvre un nouveau champ ou une nouvelle dimension à notre expérience. Cette puissance de l'expression est bien connue dans l'art et par exemple dans la musique.¹⁰⁷

On peut définir les affects du narrateur comme étant la fusion de lui-même au monde qui l'entoure, que ce soit un paysage, une personne, une œuvre artistique. L'œuvre de Bergotte atteint l'intérieur du narrateur et devient pour l'écrivain une sorte d'introduction au style littéraire pour lequel l'originalité, la nouveauté, la rareté des expressions et la musicalité deviennent essentiels au style convoité.

¹⁰⁶ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.93.

¹⁰⁷ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception*. p.213.

Dans *À l'Ombre des jeunes Filles en Fleurs*, lors d'un dîner chez les Swann, le héros fait la connaissance de Bergotte ce qui lui permet d'établir une différence entre le Bergotte écrivain et le Bergotte homme.

Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage, du moment qu'il fallait conserver le nez en colimaçon et utiliser la barbiche noire [...]¹⁰⁸

On peut entendre ici l'écho de Proust lorsqu'il reproche à Sainte-Beuve d'établir dans ses critiques littéraires des relations entre l'homme et l'écrivain :

Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur.¹⁰⁹

Le narrateur décrit ses morceaux préférés de Bergotte où l'écrivain prend la liberté de sortir d'une certaine structure du récit. Déjà à ce stade, le jeune écrivain fait preuve d'une soif d'originalité et de liberté quant au récit.

[...] il donnait libre cours à ces effluves qui dans ses premiers ouvrages restaient intérieurs à sa prose. [...] J'étais déçu quand il reprenait le fil de son récit. Chaque fois qu'il parlait de quelque chose dont la beauté m'était restée jusque-là cachée, des forêts de pins, de la grêle, de Notre-Dame de Paris [...] il faisait dans une image explorer cette beauté jusqu'à moi.¹¹⁰

Il est important de noter que l'évolution du style du narrateur dans le récit est démontrée par l'habileté de Marcel Proust à imiter le style de différents écrivains. Dans le poème des clochers de Martinville, l'auteur, par son expérience du pastiche, s'emploie à produire un texte d'écrivain en herbe pour illustrer au départ le potentiel du narrateur qui est influencé par un de ses auteurs préférés mais qui, par manque de maturité, n'a pas en-

¹⁰⁸ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. I. p.537.

¹⁰⁹ Marcel Proust. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, 1954. p.168.

¹¹⁰ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.94.

core atteint son propre style littéraire. En effet, ce n'est qu'à la fin du récit dans *Le Temps Retrouvé* que le narrateur ayant acquis son esthétique littéraire, s'emploie à expliquer sa *vision* d'un beau style. Le récit se termine au moment où le narrateur va entamer son œuvre. L'évolution littéraire du narrateur est illustrée non seulement par la description d'affects que le narrateur éprouve au moyen de l'art mais aussi à travers les critiques qu'il en fait. Entre autres, le changement d'attitude envers Bergotte est clairement indiqué lorsque dans *Le Côté de Guermantes*, le narrateur, devenu adulte, reproche à Bergotte un style trop conventionnel et lui préfère un nouvel auteur. La conception artistique du narrateur qui s'est transformée et affermie est basée sur la nouveauté et l'originalité qui deviennent essentielles à une œuvre d'art au fur et à mesure que le narrateur évolue :

Dans les livres de Bergotte que je relisais souvent, ses phrases étaient aussi claires devant mes yeux que mes propres idées, les meubles dans ma chambre, les voitures dans la rue. Toutes choses s'y voyaient aisément, sinon telles qu'on les avait toujours vues [...]. Or un nouvel écrivain avait commencé à publier des œuvres où les rapports entre les choses étaient si différents de ceux qui les liaient pour moi que je ne comprenais presque rien de ce qu'il écrivait [...]. Je reprenais mon élan, m'aidais des pieds et des mains pour arriver à l'endroit d'où je verrais les rapports nouveaux entre les choses.¹¹¹

À ce stade, on retrouve toujours cette même soif pour la littérature mais l'idéal de l'écrivain en devenir s'est transformé. Ce qu'il juge essentiel à une œuvre littéraire, ce sont de nouvelles réalités qui rendent la vie plus intense et plus intéressante.

3.7 Les Toiles d'Elstir

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le héros devenu jeune homme, se rend à l'atelier du peintre Elstir afin de faire sa connaissance et d'admirer ses tableaux. Cette

¹¹¹ Marcel Proust. *Le Côté Guermantes*. La Pléiade. Vol. II. Paris : Gallimard, 1987. p.622.

rencontre constitue un moment crucial dans l'évolution artistique du narrateur. Dès son entrée, ce dernier compare l'atelier à un laboratoire annonçant une série d'expériences consciencieuses :

Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas...¹¹²

Cet extrait fait ressortir l'effet que l'atelier d'Elstir provoque sur le narrateur. Il compare l'atelier rempli «d'objets» artistiques à un laboratoire où l'on fait des expériences qui peuvent déboucher sur des inventions qui sont pour ainsi dire des créations. La comparaison entre un laboratoire et l'atelier d'Elstir fait ressortir l'idée de création et de nouveauté qui sont communes aussi bien au domaine scientifique qu'artistique. En effet, le travail de l'artiste consiste à inventer de nouveaux mondes, à créer des potentiels comme ceux décrits dans les marines d'Elstir où la démarcation entre mer et terre est absente :

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. Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation.¹¹³

Pour bien comprendre l'art d'Elstir, il est nécessaire d'expliquer ce qu'est une métaphore dont la fonction est de créer une essence commune par la comparaison de deux objets différents. Il devient donc nécessaire de définir en terme général ce qu'est une essence. Selon le *Vocabulaire technique et philosophique* d'André Lalande, l'essence se définit comme suit :

A) Métaphysiquement, ce qui est considéré comme formant le fond de l'être, par opposition aux modifications qui ne l'atteignent que superficiellement ou temporairement.

¹¹² Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* II. p.190.

¹¹³ Ibid. p.190.

ment. B) Par opposition à existence : ce qui constitue la nature d'un être, par opposition au fait d'être.» C) Au sens conceptualiste, l'ensemble des déterminations qui définissent un objet de pensée.¹¹⁴

À cette explication de l'essence qui est une chose en soi et qui est unique, nous joignons la définition de Gérard Genette dans *Figures* voici ce qu'il en dit :

Un des instruments stylistiques préféré d'Elstir et dont le narrateur s'inspirera est celui de la métaphore. Ainsi la métaphore n'est pas un ornement, mais l'instrument nécessaire à une restitution, par le style, de la vision des essences parce qu'elle est l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire, qui seule permet en rapprochant deux sensations séparées dans le temps, de dégager leur essence commune par le miracle d'une analogie avec cet avantage de la métaphore sur la réminiscence, que celle-ci est une contemplation fugitive de l'éternité, tandis que celle-là jouit de la pérennité de l'œuvre d'art.¹¹⁵

La métaphore qui réunit deux objets différents pour en créer une essence commune, est une analogie possédant une durée beaucoup plus longue que la réminiscence qui est limitée par une durée de temps très courte. Mais les deux, la métaphore et la réminiscence, créent de nouvelles visions d'essences qui sont en quelque sorte ce que le narrateur appelle des *Paradis Perdus*. Nous examinerons plus loin les essences proustiennes alors que le narrateur sera sur le point d'entreprendre son œuvre. On peut considérer la métaphore comme une analogie qui crée de nouvelles essences et qui se retrouvera à la base de l'esthétique du narrateur. C'est donc par les toiles d'Elstir que le narrateur sera initié à la métaphore.

Dans *Littérature et Peinture*, Daniel Bergez fait une analyse de l'interdépendance qui existe depuis des siècles entre les deux médiums de la littérature et de la peinture :

¹¹⁴ André Lalande. «Monade». *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*. p.301.

¹¹⁵ Gérard Genette. *Figures*. p.40.

C'est surtout à partir du XIXe siècle, précisément à l'époque où la peinture cesse de s'appuyer sur une caution littéraire, que la littérature va trouver, plus volontiers qu'auparavant, son inspiration dans la peinture. Celle-ci peut être un sujet traité par un écrivain souvent un prosateur pour alimenter une réflexion sur l'art, [...] La peinture peut aussi représenter pour l'écrivain un médiateur dont il se sert à la manière d'un miroir indirect pour formuler sa vision du monde ou ses idées esthétiques, comme chez Flaubert et Proust.¹¹⁶

Au cours de l'évolution littéraire du héros celui-ci éprouve de nombreux affects à partir desquels il établit une interaction entre la peinture, la musique et la littérature. Dans *Marcel Proust – Théories pour une Esthétique*, Anne Henry précise: «Elstir enfin est un peintre mais aussi un esprit supérieur [...] Elstir va cumuler le rôle du créateur [...] et celui du philosophe capable dans la hiérarchie du *Système de l'idéalisme transcendantal* d'interpréter l'art, devenant ainsi le père spirituel du narrateur.»¹¹⁷ Les tableaux des marines procurent à ce dernier une nouvelle vision située sous des apparences habituelles. À l'intérieur de ses descriptions d'affects, le narrateur s'exprime à l'aide de métaphores : «...elles, [les jeunes filles] étaient pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d'un défilé devant la mer.»¹¹⁸

On reconnaît dans l'esprit du jeune homme cette aptitude à comparer différents objets en y faisant ressortir une essence commune. Il en va de même dans sa comparaison entre les joues d'Albertine et la plage de Balbec :

Albertine tenait, liées autour d'elle, toutes les impressions d'une série maritime qui m'était particulièrement chère. Il me semblait que j'aurais pu, sur les deux joues de la jeune fille, embrasser toute la plage de Balbec.¹¹⁹

¹¹⁶ Daniel Bergez. *Littérature et Peinture*. Paris : Armand Colin, 2004. p.163.

¹¹⁷ Anne Henry. *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*. p.301.

¹¹⁸ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.189.

¹¹⁹ Marcel Proust. *Le Côté de Guermantes*. p.658.

Les joues d'Albertine renvoient à la plage de Balbec comme la plage de Balbec renvoie aux joues de la jeune fille créant un affect riche en sensations nouvelles. Cette aptitude comme spontanée du narrateur d'associer deux objets différents, facilite sa compréhension des marines d'Elstir lequel exercera une influence prépondérante sur le style littéraire du futur écrivain.

Lors de cette même visite, le héros élabore une ekphrasis au sujet d'un des tableaux d'Elstir :

Des hommes qui poussaient des bateaux à la mer couraient aussi bien dans les flots que sur le sable... des femmes qui ramassaient des crevettes dans les rochers, avaient l'air parce qu'elles étaient entourées d'eau et à cause de la dépression...d'être dans une grotte marine surplombée de barques et de vagues, ouverte et protégée au milieu des flots écartés miraculeusement.¹²⁰

Ici encore, l'intention d'Elstir est d'unir les éléments de l'eau et de la terre sans qu'il n'y ait démarcation entre ces deux éléments. Les hommes et les femmes affairés appartiennent et participent au même monde de la toile partageant un même espace et un même temps et dévoilant leur unicité dans l'univers en l'absence de toute identité. Ils font corps avec le paysage. Dans sa *Phénoménologie de la Perception*, Merleau-Ponty parle de cette interaction entre l'humain et le monde qui sont unifiés: «Être corps, c'est être noué à un certain monde [...] et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace.¹²¹ Le narrateur fait souvent appel à la métaphore et à la métonymie pour exprimer ses affects et anticipe se servir d'elles lors de la rédaction de son œuvre future comme nous l'avons vu précédemment dans une citation du *Temps Retrouvé*.¹²² Elstir révèle au narrateur sa conception de l'art qui se résume à recréer des mondes, à inventer

¹²⁰ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.193.

¹²¹ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception*. p.173.

¹²² Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.468.

de nouvelles réalités. Le peintre ne peint pas ce qu'il sait mais plutôt ce qu'il voit et ce qu'il ressent. Une fois de plus, on peut discerner l'influence que Ruskin exerce sur la conception artistique de Proust et que l'on retrace chez le narrateur. Voici ce que Ruskin relate au sujet du peintre William Turner :

Il (Turner) était un jour à dessiner le port de Plymouth et quelques vaisseaux à un mille ou deux de distance, vus à contre-jour. Ayant montré ce dessin à un officier de marine, celui-ci observa avec surprise et objecta avec une très compréhensible indignation que les vaisseaux de ligne n'avaient pas de sabord. Non, dit Turner, certainement non. Si vous montez sur le mont Edgecumbe et si vous regardez les vaisseaux à contre-jour, sur le soleil couchant, vous verrez que vous ne pouvez apercevoir les sabords. Bien dit l'officier, toujours indigné, mais vous savez qu'il y a là des sabords! Oui, dit Turner, je le sais de reste, mais mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais.¹²³

Chez Ruskin comme chez Elstir, il n'est pas question de reproduire la réalité mais plutôt d'extérioriser une impression venue d'une perception qui s'est transformée à l'intérieur de l'artiste lors d'une sorte de reterritorialisation, et que celui-ci exprimera à sa manière : le tout résultant en une nouvelle création. Tel est l'explication donnée par le narrateur de *La Recherche* au sujet de la méthode d'Elstir :

Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune [des marines] consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler.¹²⁴

L'artiste ne peint plus la représentation des paysages, des personnages sur ses toiles, il les crée, inspiré par son idéal, ses sens et le monde qui l'entoure. Toutefois, la conception artistique du peintre fictif de la *Recherche* diffère de celle de Ruskin sur certains points.

¹²³ Robert De La Sizeranne. *Ruskin et la Religion de la Beauté*. Paris : Hachette, 1907. p.232.

¹²⁴ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.191.

Selon Ruskin, l'artiste devrait exprimer ses impressions ressenties mais sans s'investir lui-même dans sa composition. Autrement dit, le spectateur ne devrait pas être capable d'identifier une toile à son auteur en disant «c'est un Turner, c'est un Monet, etc.» Comme l'explique Michel Brix, toujours selon Ruskin, le premier devoir de l'artiste est de ne rien ajouter de son propre cru, parce que la Nature est divine et parfaite. Brix trace un parallèle entre Ruskin et Proust en commençant par donner une définition de la conception de l'art chez Ruskin :

L'art ne consiste pas non plus à décrire ce que l'on sait du monde, mais ce que l'on voit : un lien s'établit spontanément, avant le travail de l'intelligence, entre les êtres et les choses : celles-ci possèdent en amont de tout raisonnement un pouvoir sur l'âme humaine, laquelle les associe à des idées morales. C'est l'art qui doit rendre compte de ce lien; à l'artiste, donc, de restituer ce qu'il ressent et non ce qu'il connaît...Le peintre Elstir dans la *Recherche*, s'attache par exemple à recomposer, sur les toiles [les] illusions d'optique dont notre vision première est faite. Dans la pensée de Ruskin, la Nature, qui est Beauté, est supérieure à l'Art, dont le plus haut privilège consiste à la reproduire fidèlement. L'artiste ne peut donc laisser apparaître sa personnalité dans son œuvre, il doit aller à la Nature «sans rien rejeter, sans rien mépriser, sans rien choisir.» Toute intervention de l'artiste est considéré par Ruskin comme une dégradation.¹²⁵

Pour démontrer le lien entre Ruskin et Proust, Brix fait appel à une citation de La Size-
ranne dont Proust s'inspire : « [...] le poète étant pour Ruskin, comme pour Carlyle, une sorte de scribe écrivant sous la dictée de la nature une partie plus ou moins importante de son secret, le premier devoir de l'artiste est de ne rien ajouter de son propre cru à ce message divin.»¹²⁶

Brix indique ensuite la convergence et la divergence entre Ruskin et Proust :

¹²⁵ Michel Brix. *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*. p.250.

¹²⁶ Ibid. p.250.

Si Proust se trouvait sans doute d'accord avec Ruskin pour décréter que l'artiste n'a rien à inventer, au sens premier du mot, par contre, il ne pouvait que se récrier vis-à-vis d'une esthétique qui voulait lui enlever le droit de choisir, de combiner, d'associer ou d'ajouter au tableau de la nature «Quelque chose de son propre cru.»¹²⁷

Selon Proust, il n'est pas nécessaire d'inventer quelque chose de nouveau, c'est-à-dire un nouveau concept ou un nouvel objet mais plutôt d'exprimer subjectivement des impressions, de traduire l'au-dedans au moyen d'un médium artistique. Autrement dit, il faut ajouter de son cru. Brix mentionne aussi le rôle de la mémoire et explique que l'impression chez Proust doit être rejointe en elle-même, après s'être éloignée de l'objet. Ainsi, par exemple, les désirs que le narrateur ressent pour Albertine n'apparaissent qu'en son absence.¹²⁸ Et c'est précisément où le peintre de la *Recherche* et Ruskin sont en total désaccord. Pour Elstir, l'art est essentiellement subjectif, tout doit passer par l'artiste qui s'investit dans sa création au moyen de l'association, du choix de combinaison qu'il ajoute au tableau de la nature. Sans l'ajout personnel de l'artiste il ne peut y avoir d'originalité. L'artiste n'imite pas, il crée. Autrement dit, l'artiste est un dieu.

Beaucoup plus tard dans *Le Temps Retrouvé*, le narrateur, enrichi de ses expériences et épris d'esthétique, souligne l'importance de la métaphore d'un point de vue plus philosophique.

...la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style [...] quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore.¹²⁹

¹²⁷ Michel Brix. *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*. p.251.

¹²⁸ Ibid. p.251.

¹²⁹ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.468.

À ce stade-ci, il est important d'examiner tout l'aspect philosophique que la métaphore a acquis et les essences qu'elle comporte. Pour ce faire, il est nécessaire de bien comprendre ce que sont les essences proustiennes puisqu'elles sont le résultat même de la métaphore. Anne Simon les définit comme suit :

Un des paradoxes fondateurs de la *Recherche* est qu'elle promet le hors-temps de l'essence comme fin de la littérature tout en inscrivant constamment le temps, passé, présent ou futur, dans son champ d'investigation: L'essence des choses n'est accessible que dans l'extra-temporalité, mais il faut pour l'atteindre toute la pyramide du temps qui la précède et l'étaye de son avoir-été. L'essence proustienne est ainsi une dialectique entre le hors-temps et la présence ; [...] Elle est une incarnation différée ou à venir, le passé devenant, dans le présent, le moteur du futur : «j'avais un tel appétit de vivre maintenant que venait de renaître en moi [...] un véritable moment du passé». «Véritable» parce que, comme le précise le narrateur quelques pages plus loin, ce n'est «pas seulement un écho, un double de la sensation passée,» qu'il vient d'éprouver, «mais cette sensation elle-même» avec le moi d'antan qui l'éprouvait et son cortège de projets.¹³⁰

L'essence ne peut être saisie que par un hors-temps qui est commun au passé et au présent et devient par le fait même une expérience conscientielle intemporelle. Tel est le but de la littérature chez Proust : l'acquisition d'essences et c'est ce que l'auteur a tenté de révéler dans son œuvre au moyen de la métaphore qu'il renforce par sa prose poétique afin d'élargir le champ dimensionnel métaphorique. Anne Simon précise de plus la différence entre l'essence proustienne et l'essence platonicienne :

Contrairement à l'essence héritée de la pensée platonicienne, l'essence proustienne n'a pas pour fonction de faire passer de la sphère du sensible à celle de l'intelligible [...] L'essence chez Proust est au contraire le résultat d'un approfondissement de ce réel dans lequel nous nous mouvons et dans lequel nous nous oublions...Le but du narrateur n'est pas seulement de dévaloriser notre façon quotidienne et anesthésiante de vivre [...] mais de circonscrire le lien mouvant qui s'établit entre le sensoriel et le spirituel.¹³¹

¹³⁰ Anne Simon. *Proust ou le Réel Retrouvé*. p.45.

¹³¹ Ibid. p.47.

Au cours de son évolution, le narrateur insiste de plus sur la diversité de perspectives, en précisant qu'il est important d'aller au-delà de nos concepts établis, ceux-ci empêchant notre communion directe avec le monde. À l'intérieur de la *Recherche* le narrateur manifeste souvent son enthousiasme devant différentes perspectives qui s'offrent à lui grâce à divers moyens de transport, tel qu'observé dans l'extrait sur les clochers de Martinville. Un jeu de perspectives remplies de couleurs et de poésie est aussi décrit lors de son voyage en train pour Balbec :

Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir, car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu.¹³²

Le héros décrit les changements de perspectives qu'il essaie de joindre en un ensemble, chaque fenêtre lui offrant une perspective différente et mouvante. Il s'agit ici d'une construction, d'un mode de vision composé de différentes parties, un peu comme une peinture murale, où des éléments variés s'assemblent pour former un tout, un ensemble cohérent. Par sa disponibilité d'esprit, sa réceptivité et sa soif de perspectives nouvelles, le jeune homme acquiert une conception de pensée où l'imaginaire occupe un rôle prépondérant et lui offre une multitude de perspectives et de potentiels qu'il applique dans la réalité de tous les jours. À maintes reprises dans le récit, l'écrivain en herbe adopte des perspec-

¹³² Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.15.

tives ambivalentes qui en viennent même à se contredire. Entre autres, il traite l'inversion tantôt avec admiration tantôt avec répulsion et dégoût comme nous le verrons ultérieurement au chapitre quatrième de cet ouvrage. Il en est de même avec les gens qu'il côtoie. Les descriptions d'Albertine et de Charlus subissent des transformations d'un point de vue à la fois psychologique, physique et social démontrant différentes perspectives à leur égard; tels les yeux d'Albertine dont la couleur change du vert au bleu, et du bleu au violet. Tous ces changements de perspectives suggèrent au lecteur qu'il existe une multitude de réalités subjectives et qu'elles sont en constante transformation en chacun de nous.

La couleur des objets occupe une place importante à l'intérieur des affects car c'est surtout par la vision que la perception s'effectue. Dans *Proust en couleur*, Davide Vago souligne l'influence des travaux de Schopenhauer sur la représentation de la couleur dans l'œuvre de Proust :

Même le début de son traité [le traité de Schopenhauer] sur la vue et les couleurs est très clair à cet égard : pour parvenir à la perception du réel il faut appuyer sur l'intuition qui est intellectuelle. Selon lui «de tous les sens la vue est le plus délicat et le plus apte à percevoir les impressions les plus fines et les plus vairées provenant du monde extérieur»...¹³³

Dans la citation du voyage en train vers Balbec, le narrateur est transporté par le ciel rempli d'une multitude de couleurs à un point tel qu'il se sent en contact direct avec la vie: «...car je le [le ciel] sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature.»¹³⁴

Dans son analyse Davide Vago poursuit : «De même, il existe aussi un sentiment de la

¹³³ Davide Vago. *Proust en Couleur*. p.76.

¹³⁴ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.15.

couleur, des sons, de leur harmonie ou leur disharmonie.»¹³⁵ Ce genre de sentiment mêlé très souvent à la synesthésie est au cœur des expériences du narrateur et de son imaginaire. Encore tout jeune, l'enfant voit des endroits en couleur comme celui de Combray toujours ensoleillé aux multiples teintes de jaune. Cette couleur est associée à la luminosité d'un idéal, à l'intelligence et à l'aristocratie des Guermantes :

Ils [les habitants de Combray] étaient fort nombreux à cet endroit qu'ils avaient choisi pour leurs jeux sur l'herbe isolés, par couples, par troupes, jaunes comme un jaune d'œuf, brillant d'autant plus, me semblait-il que, ne pouvant dériver vers aucune velléité de dégustation le plaisir que leur vue me causait, je l'accumulais dans leur surface dorée, jusqu'à ce qu'il devint assez puissant pour produire de l'inutile beauté; et cela dès ma plus petite enfance, quand du sentier de halage je tendais les bras vers eux sans pouvoir épeler complètement leur joli nom de Princes de contes de fées français...¹³⁶

Cette citation dans laquelle le narrateur se remémore un moment de son enfance à Combray paraît dans le premier roman de la *Recherche*. Elle démontre à quel point les couleurs sont intrinsèques aux affects et qu'elles continuent de vivre à l'intérieur du narrateur au long des années. Le nom même des *Guermantes* est un nom aux syllabes dorées. Dans *La Prisonnière* le narrateur mentionne l'importance de la couleur qui agit sur l'impression :

Vous m'avez dit que vous aviez vu certains tableaux de Vermeer, vous vous rendez bien compte que ce sont les fragments d'un même monde, que c'est toujours quelque génie avec lequel elle soit recréée la même table, le même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté où rien ne lui ressemble ni ne l'explique, si on ne cherche pas à l'apparenter par les sujets, mais à dégager l'impression particulière que la couleur produit.¹³⁷

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le jeune homme fait la connaissance de Robert de Saint-Loup, de la famille aristocratique des Guermantes. Ce personnage occupera un

¹³⁵ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.77

¹³⁶ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.165.

¹³⁷ Marcel Proust. *La prisonnière*. p.879

rôle prépondérant dans la vie du narrateur. Voici comment il le décrit en faisant appel à la couleur :

Une après-midi de grande chaleur j'étais dans la salle à manger de l'hôtel qu'on avait laissée à demi dans l'obscurité pour la protéger du soleil en tirant des rideaux qu'il jaunissait et qui par leurs interstices laissaient clignoter le bleu de la mer, quand dans la travée centrale qui allait de la plage à la route, je vis, grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, passer un jeune homme aux yeux pénétrants et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil.¹³⁸

Comme nous le verrons au chapitre quatrième, le narrateur éprouve une très grande admiration pour Robert de Saint-Loup et démontre une certaine ambiguïté dans ses affections envers lui. Ici encore, toute l'admiration du narrateur envers Saint-Loup est décrite au moyen d'une très belle métaphore renfermant les teintes de blond pour sa peau et de doré pour ses cheveux, associant le Bel Adonis au soleil.

À l'intérieur de ces métaphores, la particularité d'un objet ou de personnages objectivés est transmise par la couleur. Dans son analyse *Petit Pan de Mur Jaune de Proust*, un détail de *La vue de Delft* de Vermeer, Davide Vago souligne:

Le principe, dont Bergotte a l'intuition, mais qu'il n'arrive pas à expliciter, est qu'il faut considérer cet élément «si bien peint» en jaune dans ses rapports avec l'ensemble du tableau, parce que tout détail révèle en s'orchestrant la vision de l'artiste... L'âme s'incarne, en-dehors du sujet, dans la couleur, tandis que la teinte est l'équivalent extérieur de l'impénétrabilité du moi. La peinture tonale du petit pan de Vermeer devient ainsi la structure de cette profondeur transposée [«traduite»] hors de l'artiste. La couleur «jaune» du petit pan est le rendu visible de cette réversibilité entre l'intérieur et l'extérieur qui seule garantit la noblesse d'une œuvre d'art.¹³⁹

Ce principe d'*orchestration de détails* occupe une place primordiale dans l'esthétique du narrateur tel qu'il le mentionne plus tard dans *Le Temps Retrouvé* : «Le style pour l'écri-

¹³⁸ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.88.

¹³⁹ Davide Vago. *Le petit pan de mur jaune de Proust : la couleur invisible*. L'intermède. 2009. <http://www.lintermede.com/dossier-couleurs-marcel-proust-analyse-recherche.php>

vain aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision.»¹⁴⁰ Les affects du narrateur sont imprégnés des notions du mouvement impressionniste lequel connaît une très grande effervescence au moment de La Belle Époque, période où se situe la *Recherche*.

Un autre affect est décrit lors d'une visite chez le Duc de Guermantes alors que le narrateur admire une collection de tableaux d'Elstir :

Seulement une fois en tête-à-tête avec les Elstir, j'oubliai tout à fait l'heure du dîner; de nouveau comme à Balbec j'avais devant moi les fragments de ce monde aux couleurs inconnues qui n'était que la projection de la manière de voir particulière à ce grand peintre [...] Parmi ces tableaux, quelques-uns de ceux qui semblaient le plus ridicules aux gens du monde m'intéressaient plus que les autres en ce qu'ils recréaient ces illusions d'optique qui nous prouvent que nous n'identifierions pas les objets si nous ne faisons pas intervenir le raisonnement [...] Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait, son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision.¹⁴¹

L'oubli du dîner indique bien qu'il y a déterritorialisation alors que le narrateur éprouve une expérience conscientielle à la vue des illusions d'optique qui le conduisent à des réflexions profondes sur ce qu'est la réalité. L'affect produit par les toiles «*qui semblaient ridicules aux gens du monde*» et qui produisent «*leur illusions d'optiques*» procurent au narrateur, une nouvelle vision du monde qui le transforme et lui fait réaliser que les concepts rationnels préétablis qui servent à nos raisonnements et qui ont pour but le bon fonctionnement de nos vies aussi bien individuelles que sociales, ne sont que des «*perspectives*» parmi tant d'autres. Pour le narrateur, ce qui est essentiel à l'art se trouve précisément dans la création de «*nouvelles perspectives*» que l'artiste peut percevoir et qu'il a le devoir de «*traduire*» dans ses œuvres. De plus, il faut que cette création soit essen-

¹⁴⁰ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.474.

¹⁴¹ Marcel Proust. *Le Côté de Guermantes*. II. p.712.

tiellement subjective. C'est précisément ce qui lui fera dire plus tard : «Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair.»¹⁴² Un assemblage machinique se glisse entre le peintre et le narrateur. Les affects des toiles, une fois intériorisées, transforment celui-ci et contribuent au devenir du futur écrivain. Il se crée en cela ce que Deleuze et Guattari appellent un rhizome :

À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes.¹⁴³

Les marines de Balbec que l'on peut appeler ici *un point quelconque* se sont intériorisées et transformées au dedans d'Elstir qui les fait apparaître sur ses toiles sous une forme différente (*l'autre point quelconque*). Celles-ci produisent à leur tour un affect sur le narrateur lequel une fois re-territorialisé recréera ses propres impressions sous une toute autre forme (*régime de signes très différents*) par la création d'une écriture remplie de poésie. Ces impressions continueront de se «connecter» et d'apparaître plus tard dans l'œuvre littéraire du narrateur lesquelles pourront déclencher à leur tour de nouveaux affects chez ses lecteurs qui seront exposés à de nouvelles perspectives pouvant mener à des questionnements philosophiques comme, entre autres, celle de la pluralité de réalités qu'une œuvre littéraire peut mettre en scène. Ce que le narrateur aura appris des affects produits

¹⁴² Marcel Proust. *Le côté de Guermantes* I. p.623.

¹⁴³ Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Milles Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie* 2. Paris: Éditions de Minuit, 1980. p13.

par les toiles d'Elstir, c'est l'innovation de potentiels au moyen de la métaphore, laquelle comportant deux objets différents, donne naissance à une nouvelle essence commune tout comme la terre et l'eau dans les marines d'Elstir où la démarcation des deux éléments est absente et crée par ce fait même une nouvelle réalité.

3.8 Les Compositions de Vinteuil

Pour bien illustrer l'influence que la musique de Vinteuil exerce sur l'écrivain en devenir, il est important d'expliquer comment peut s'opérer une transition entre musique et littérature. Il va sans dire qu'il ne s'agit pas ici de comparer un mode compositionnel à une théorie littéraire. Mais il est possible et utile pour les fins de cet ouvrage d'établir certaines analogies entre les deux arts. Dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, le philosophe Arthur Schopenhauer explique comment la musique s'allie au monde et à la nature de l'homme :

Aussi représente-t-elle [la musique] le jeu de la volonté raisonnable, dont les manifestations constituent, dans la vie réelle, la série de nos actes, elle nous montre même quelque chose de plus : elle nous dit son histoire la plus secrète, elle peint chaque mouvement, chaque élan, chaque action de la volonté, tout ce qui est enveloppé par la raison sous ce concept négatif si vaste qu'on nomme le sentiment, tout ce qui refuse d'être intégré sous les abstractions de la raison. De là vient qu'on a toujours appelé la musique la langue du sentiment et de la passion, comme les mots sont la langue de la raison.¹⁴⁴

Cet extrait explique comment la musique est apte à s'associer aux sentiments de l'être humain et voire même à le stimuler. C'est précisément ce qui se produit chez le narrateur lors de l'audition des œuvres de Vinteuil. On ne peut faire abstraction du lien qui existe

¹⁴⁴ Arthur Schopenhauer. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*. Traduit par Auguste Burdeau. Paris : 1818-1819. p608 <http://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf> Juillet 2015.

entre les effets de la musique tels qu'indiqués par Schopenhauer et la description des sensations que le narrateur éprouve lors de l'audition du septuor de Vinteuil :

Enfin le motif joyeux resta triomphant, ce n'était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c'était une joie ineffable qui semblait venir du Paradis;[...]. Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supraterrrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi? Cette question me paraissait d'autant plus importante que cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible ces impressions qu'à des intervalles éloignées je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable : l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville...¹⁴⁵

Pour examiner davantage la vaste influence que le septuor de Vinteuil produit sur le narrateur, il est utile d'établir une autre comparaison cette fois entre Swann, l'esthète et le narrateur qui est l'artiste en devenir. Cette comparaison sera ensuite doublée par le parallèle qui existe entre la sonate et le septuor. La sonate sera à Swann ce que le septuor sera au narrateur. On ne peut, en effet, éviter de faire un lien entre Swann et le narrateur puisqu'il est explicité au début du texte. Dans *Proust et le Roman*, Jean-Yves Tadié, un des grands critiques de Marcel Proust, explique :

Pour le narrateur jeune, Swann est d'abord un modèle, et il peut évoquer «la puissance qu'exerçait sur mon imagination et ma faculté d'être ému l'exemple de Swann». Leur existence apparaît semblable par l'absence de travail précis, la vie mondaine qui les conduit à fréquenter les mêmes milieux, les mêmes personnes et les mêmes lieux. Le goût pour la littérature et les arts leur est commun, et Swann a initié le narrateur à la peinture italienne, à Bergotte, a aimé Elstir le premier, a écouté Vinteuil. Surtout, les aventures et sentiments amoureux du narrateur répètent ceux de Swann : l'angoisse de l'enfant qui attend sa mère à Combray rappelle déjà celle de l'amant d'Odette. Les deux hommes, en proie à la jalousie, en viennent à souhaiter la mort de la femme qu'ils aiment et poursuivent des fantômes.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p765.

¹⁴⁶ Tadié, Jean-Yves. *Proust et le Roman*. Paris : Gallimard, 1971. p227.

La sonate et le septuor de Vinteuil vont produire des affects à la fois semblables et différents sur chacun des deux hommes. En effet, le double parallèle formé des deux hommes et des deux morceaux de musique semble les unir dans un premier temps puisque les deux hommes vont reterritorialiser leurs affects sur l'objet de leur amour (Odette pour Swann et Albertine pour le narrateur). La musique de Vinteuil alimente leur désir. Elle fait chair avec eux, elle est «eux». Elle les déterritorialise. Comme nous l'avons vu précédemment lors de la définition de l'affect, le terme «déterritorialiser» veut dire sortir de son «territoire», de son monde où on était avant pour être conditionné, propulsé, et transformé, par un objet qui est dans ce contexte-ci la petite phrase par laquelle les deux hommes sont re-territorialisés. Le résultat de ces affects s'avère très différent pour les deux personnages. À ce propos Tadié poursuit :

Mais la principale opposition entre les deux personnages, et qui ne se manifeste qu'à la fin, c'est la place de l'art dans leur existence, dont leur attitude à l'égard de l'œuvre de Vinteuil est le meilleur témoignage; dans la sonate, Swann ne lit que son amour, mais le narrateur sa vocation créatrice.¹⁴⁷

Swann se rendra compte plus tard que si la musique survit, l'amour, lui, disparaît et qu'il ne pourra plus jamais aimer Odette. Swann qui avait été un modèle, comme l'indique plus haut la citation de Jean-Yves Tadié, n'a plus sa raison d'être et meurt, pour apparaître de temps à autres dans les pensées du narrateur.

Regardons de plus près l'affect que produit la petite phrase de la sonate de Vinteuil sur Swann :

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de

¹⁴⁷ Tadié, Jean-Yves. *Proust et le Roman*. p.228.

direction et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues [...]. Même cet amour pour une phrase musicale sembla un instant devoir amorcer chez Swann la possibilité d'une sorte de rajeunissement...¹⁴⁸

Cette description du narrateur illustre bien l'affect produit par la phrase musicale que Swann absorbe par ses sens et qui va demeurer en lui sans qu'il en soit totalement conscient mais subissant toutefois l'effet d'un *rajeunissement*. Ce n'est que chez les Verdurin, que la phrase de la sonate réapparaît et opère chez celui-ci une profonde transformation qui lui permettra de vivre une relation amoureuse.

...il reconnut secrète, bruissante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait. Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver. À la fin, elle s'éloigna indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann son sourire. Mais maintenant il pouvait demander le nom de son inconnue (on lui dit que c'était l'andante de la Sonate pour piano et violon de Vinteuil), il la tenait, il pourrait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret.¹⁴⁹

L'affect est ici décrit au moyen d'une métaphore à l'intérieur de laquelle le narrateur accorde des attributs de femme «son inconnue» à la petite phrase. Cette phrase musicale fera subir à Swann une déterritorialisation complète pour se re-territorialiser en associant la petite phrase à Odette. Swann pourra élever la jeune femme à son idéal tout comme le fait le portrait de Zéphora qu'il superpose au visage d'Odette afin de pouvoir l'aimer. Il est important de préciser que la petite phrase en mouvement apparaît pour ensuite s'éloigner. Bien qu'il pense «la tenir» elle lui échappe et le transforme, le détachant de sa vie passée. Sous l'effet du «philtre d'amour» qu'est la sonate, Swann ne vit que pour Odette. La sonate et Odette sont devenues l'objet de son idéal.

¹⁴⁸ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.207.

¹⁴⁹ Ibid. p.208.

Cette soif d'un charme inconnu, la petite phrase l'éveillait en lui, mais ne lui apportait rien de précis pour l'assouvir. De sorte que ces parties de l'âme de Swann où la petite phrase avait effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, elle les avait laissées vacantes et en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette. Puis à ce que l'affection d'Odette pouvait avoir d'un peu court et décevant, la petite phrase venait ajouter, amalgamer son essence mystérieuse. À voir le visage de Swann pendant qu'il écoutait la phrase, on aurait dit qu'il était en train d'absorber un anesthésique qui donnait plus d'amplitude à sa respiration. Et le plaisir que lui donnait la musique et qui allait bientôt créer chez lui un véritable besoin, ressemblait en effet, à ces moment-là, au plaisir qu'il aurait eu à expérimenter des parfums, à entrer en contact avec un monde pour lequel nous ne sommes pas faits, qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens.¹⁵⁰

Cet affect créé «sans forme» sans que les yeux ne le perçoivent et qui échappe à l'intelligence est tout à fait relié à l'art musical et à la description que Schopenhauer en donne comme nous l'avons vu précédemment. La sonate de Vinteuil et plus particulièrement «la petite phrase» vont alimenter l'amour de Swann sur lequel il reporte son idéal et qu'il s'efforce d'attribuer à Odette. Mais le protagoniste est vite désillusionné car la jeune femme n'a finalement rien en commun avec «la petite phrase» et elle déçoit toutes ses attentes, l'une après l'autre. Les joies font vite place aux souffrances qui sont déclenchées par la jalousie de Swann lorsqu'il apprend qu'Odette l'a trompé avec Forcheville. Swann vit par la suite un amour infernal, qui est attisé par la jalousie. Désillusionné et déçu ne se sentant pas à la hauteur de son propre idéal, son amour pour Odette meurt bien qu'il l'épouse car on présume qu'il est le père de Gilberte: «Quand à ma mère, elle ne pensait qu'à tâcher d'obtenir de mon père qu'il consentît à parler à Swann non de sa femme, mais de sa fille qu'il adorait et à cause de laquelle, disait-on, il avait fini par faire ce mariage». Et la petite phrase, trop de fois entendue et abusée, s'effrite comme le désir. À ce propos, le narrateur précise un peu plus tard :

¹⁵⁰ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.233.

Mais je compris par d'autres propos de lui [Swann] que ces feuillages nocturnes étaient tout simplement ceux sous l'épaisseur desquels, dans maint restaurant des environs de Paris, il avait entendu, bien des soirs, la petite phrase. Au lieu de sens profond qu'il lui avait si souvent demandé, ce qu'elle rapportait à Swann, c'était feuillages rangés, enroulés, peints autour d'elle et qu'elle lui donnait le désir de revoir parce qu'elle lui semblait leur Être intérieure comme une âme.¹⁵¹

Les souvenirs de son amour pour Odette se sont fusionnés à la sonate mais il n'ira pas plus loin avec elle. Comme Odette, la sonate aura eu le temps de lui faire éprouver les joies et les souffrances d'un amour «proustien». Tout ce qu'il a vécu avec la sonate s'est re-territorialisé sur l'amour, alors que celle-ci aurait pu lui apporter une multitude de potentiels et l'orienter vers une réalisation artistique. C'est précisément ce qui fait dire au narrateur vers la fin de la *Recherche* :

Était-ce cela, ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique. Ce bonheur que m'avait fait pressentir comme plus supraterrestre encore que n'avait fait la petite phrase de la sonate, l'appel rouge et mystérieux de ce septuor que Swann n'avait pu connaître étant mort comme tant d'autres avant que la vérité faite pour eux eût été révélée? D'ailleurs, elle n'eût pu lui servir, car cette phrase pouvait bien symboliser un appel, mais non créer des forces et faire de Swann l'écrivain qu'il n'était pas.¹⁵²

Regardons les affects que Vinteuil évoque chez le narrateur alors qu'il reporte le septuor sur Albertine tout comme l'avait fait Swann pour Odette avec la sonate:

Et je ne pouvais m'empêcher, par comparaison, de me rappeler que, de même encore, j'avais pensé aux autres mondes qu'avait pu créer Vinteuil comme à des univers clos, comme avait été chacun de mes amours mais, en réalité, je devais bien m'avouer que comme au sein de ce dernier amour...de même si je considérais maintenant non plus mon amour pour Albertine, mais toute ma vie, mes autres amours n'y avaient été que de minces et timides essais qui préparaient, des appels qui déclamaient ce plus vaste amour...l'amour pour Albertine.¹⁵³

¹⁵¹ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. I. p.524.

¹⁵² Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.456.

¹⁵³ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.756.

Le narrateur compare l'évolution de la musique de Vinteuil à ses amours. La sonate et les compositions antérieures au septuor ne sont que des «essais» avant de devenir l'œuvre maîtresse du septuor que vont réaliser la fille de Vinteuil et son amie par un assemblage des œuvres antérieures du compositeur. Il en est de même pour les amours passés du narrateur qui lui semblent bien *minces et timides* comparés à l'amour que le narrateur éprouve pour Albertine. Mais quelques lignes plus loin, l'affect du septuor attire le narrateur dans une toute autre direction.

Et pourtant, me dis-je, quelque chose de plus mystérieux que l'amour d'Albertine semblait promis au début de cette œuvre, dans ces premiers cris d'aurore. J'essayai de chasser la pensée de mon amie pour ne plus songer qu'au musicien. Aussi bien semblait-il être là.¹⁵⁴

Le narrateur a l'impression que Vinteuil est présent et qu'il vit éternellement à travers sa musique. L'œuvre d'art s'est spiritualisée. En éprouvant cet affect, le protagoniste se fusionne à la musique et perçoit des phrases musicales qui l'exposent à différents potentiels et qui lui suggèrent différents éléments d'une esthétique. Une fois de plus, le septuor est comparé à la sonate :

Sans doute le rougeoyant septuor différait singulièrement de la blanche sonate; la timide interrogation à laquelle trouver l'accomplissement de l'étrange promesse, qui avait retenti, si aigre, si surnaturelle, si brève, faisant vibrer la rougeur encore inerte du ciel matinal au-dessus de la mer. Et pourtant, ces phrases si différentes étaient faites des mêmes éléments, car de même qu'il y avait un certain univers, perceptible pour nous en ces parcelles dispersées çà et là, dans telles demeures, dans tels musées, et qui était l'univers d'Elstir, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné...¹⁵⁵

¹⁵⁴ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.758.

¹⁵⁵ Ibid. p.759.

L'épisode du septuor constitue un moment crucial dans la vocation artistique du narrateur puisqu'en l'éloignant d'Albertine il le déterritorialise et l'expose à de nouveaux mondes et à des nouveaux concepts esthétiques. Les affects éprouvés au moment de l'audition du septuor sont décrits par le narrateur au moyen de métaphores synesthésiques où les sons, les couleurs, les idées s'interpellent et procurent au narrateur une euphorie et des visions multidimensionnelles que seul l'art peut procurer. À la blancheur de la sonante qui n'avait qu'inspirer un amour à Swann, le rouge du septuor représente l'énergie pure qui en ressort et qui révèle au narrateur une toute autre dimension qui est celle de l'art. En repensant à Mlle Vinteuil qui avait rassemblé les œuvres de son père pour en créer un septuor, le narrateur constate :

[...] c'était grâce à elle [Mlle Vinteuil], par compensation, qu'avait pu venir jusqu'à moi l'étrange appel que je ne cesserais plus jamais d'entendre – comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli.¹⁵⁶

Nouveautés, découvertes de soi-même et d'autres mondes, l'art prend ici une valeur philosophique, acheminant l'individu vers la vie spirituelle.

Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments, tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais?¹⁵⁷

¹⁵⁶ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.767.

¹⁵⁷ Ibid. p.762.

Ce *résidu réel* n'est autre chose que l'essence que seul l'art peut nous permettre d'extérioriser. Le lien étroit établi ici par le narrateur entre les arts et l'essence d'un individu est un écho d'un passage de Marcel Proust que l'on peut retrouver dans *Contre Sainte-Beuve* :

Je savais bien que si, n'ayant jamais pu travailler, je ne savais écrire, j'avais cette oreille-là plus fine et plus juste que bien d'autres, ce qui m'a permis de faire des pastiches, car chez un écrivain, quand on tient l'air, les paroles viennent bien vite. Mais ce don, je ne l'ai pas employé, et de temps en temps, à des périodes différentes de ma vie, celui-là, comme celui aussi de découvrir un lien profond entre deux idées, deux sensations, je le sens toujours vif en moi, mais pas fortifié, et qui sera bientôt affaibli et mort. Et je pense que le garçon qui en moi s'amuse à cela doit être le même que celui qui a aussi l'oreille fine et juste pour sentir entre deux impressions entre deux idées, une harmonie très fine que d'autres ne sentent pas [...]. Mais s'il crée en quelque sorte ces harmonies, il vit d'elles, aussitôt il se soulève, un germe, grandit, de tout ce qu'elles lui donnent de vie, et meurt ensuite, ne pouvant vivre que d'elles. Mais si prolongé que soit le sommeil où il se trouve ensuite (comme pour les graines de M. Becquerel), il ne meurt pas, ou plutôt il meurt mais pour renaître si une autre harmonie se présente, même si simplement entre deux tableaux d'un même peintre il aperçoit une même sinusite de profils, une même pièce d'étoffe, une même chaise, montrant entre les deux tableaux quelque chose de commun la prédilection et l'essence de l'esprit du peintre.¹⁵⁸

Ici encore, une comparaison est établie entre les sons et l'écriture pour expliquer l'intuition du talent littéraire que l'auteur avait encore tout jeune. L'oreille fine enregistre des sons procurés par les styles de différents auteurs qui s'imprègnent dans l'esprit du futur écrivain tout comme des chansons qui viennent se loger quelques fois dans nos têtes. Le style d'un bon écrivain quand on le lit, est un peu comme un chant, une musique qui s'infiltré dans nos oreilles et qui, de là, s'intègre à notre essence. L'auteur des pastiches possède cette aptitude à imiter des styles, car les style transférés en sons font partie de ce qu'il appelle son *résidu réel*. De plus, la très grande sensibilité de l'auteur lui

¹⁵⁸ Marcel Proust. *Contre Sainte-Beuve*. p.360.

permet d'allier des *impressions entre deux idées*, un germe qui donnera naissance plus tard à la métaphore. Ce paragraphe démontre chez Proust ce qui différencie l'artiste du commun des hommes. Cette intuition qui repose au fond de lui depuis son enfance et qui a grandi avec lui, agitée par une multitude d'expériences, pourrait-elle un jour se concrétiser par la création d'une œuvre? Chez Proust, la question ne se pose plus mais chez le narrateur, il est certainement permis d'y croire grâce aux mémoires involontaires.

3.9 Les Objets Déclencheurs de la Mémoire Involontaire

Certains objets de la *Recherche* déclenchent ce que Marcel Proust appelle *la mémoire involontaire*. Celle-ci occupe une place primordiale dans la *Recherche* puisque que c'est à l'intérieur de ce genre de mémoire que l'écrivain en devenir puisera son inspiration. Marcel Proust décrit lui-même ce qu'est la mémoire involontaire lors d'une entrevue accordée à Elie J. Bois dans le journal *Le Temps* :

Mon œuvre, dit Proust, sera la création de la mémoire involontaire... Voyez-vous ce n'est guère qu'aux souvenirs involontaires que l'artiste devrait demander la matière première de son œuvre. D'abord, précisément parce qu'ils sont involontaires, qu'ils se forment d'eux-mêmes, attirés par la ressemblance d'une minute identique, ils ont seuls une griffe d'authenticité. Puis ils nous rapportent les choses dans un dosage exact de mémoire et d'oubli. Et enfin, comme ils nous font goûter les sensations dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de toute contingence, ils nous en donnent l'essence extratemporelle, celle qui est justement le contenu du beau style, cette vérité générale et nécessaire que la beauté du style seule traduit.¹⁵⁹

Une autre définition un peu plus concrète de la mémoire involontaire nous est fournie par Gilles Deleuze dans *Proust et les Signes* :

La mémoire involontaire semble d'abord reposer sur la ressemblance entre deux sensations, entre deux moments. Mais, plus profondément, la ressemblance nous renvoie

¹⁵⁹ Elie Joseph Bois. Ed. «Marcel Proust.» *Le Temps* (1913).

à une stricte identité : l'identité d'une qualité commune aux deux sensations, ou d'une sensation commune aux deux moments, l'actuel et l'ancien [...]. La sensation présente n'est donc plus séparable de ce rapport avec l'objet différent. L'essentiel, c'est la différence intériorisée, devenue immanente. C'est en ce sens que la réminiscence est l'analogue de l'art, et la mémoire involontaire, l'analogue d'une métaphore [...] Non pas une simple ressemblance entre le présent et le passé [...]. Non pas une identité entre ces deux moments. Mais au-delà, l'être en soi du passé, plus profond que tout passé qui a été que tout présent qui fut. «Un peu de temps à l'État pur» c'est-à-dire l'essence du temps localisée.¹⁶⁰

Il est important de souligner que la mémoire involontaire comporte des affects d'une très grande intensité qui propulsent le narrateur dans un espace extratemporel. Quatre objets apparaissent à la fin du récit déclenchant chez le narrateur des mémoires involontaires et l'incitent à entreprendre son œuvre. Il s'agit de la madeleine, du pavé mal équerri, de la cuiller et de la serviette. Bien que la madeleine apparaisse au début de la *Recherche* (Combray), elle se situe vers la fin du récit. En effet, au début de la *Recherche* le narrateur devenu âgé, se remémore son passé et fait mention de certains souvenirs entre autres des chambres où il a vécu pendant sa vie. Ces mentions apparaissent dans un ordre chronologique quelques pages avant qu'il n'éprouve pour la première fois l'expérience de la mémoire involontaire procurée par la madeleine ce qui situe l'évènement vers la fin du récit. Ces quatre objets déclencheurs de la mémoire involontaire provoquent de telles sensations chez le narrateur qu'il se sent la *vocation* de les *traduire au moyen* de l'écriture. Elles sont en quelque sorte son inspiration. La mémoire involontaire lui permet de descendre en lui-même d'y découvrir son identité et de «revivre» des sensations dans un état extratemporel où le passé et le présent n'existent plus; une expérience que le narrateur définit par *Un peu de temps à l'état pur*.¹⁶¹

¹⁶⁰ Gilles Deleuze. *Proust et les signes*. Paris : Presses universitaires de France, 1964. p.53.

¹⁶¹ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.451.

Les notions du temps ainsi que de l'espace occupent une place prépondérante dans la *Recherche*. Le narrateur mentionne en effet la quatrième dimension lors de la description de l'église de Combray : [...] quand nous gagnions nos chaises, comme dans une vallée visitée des fées, [...] tout cela faisait d'elle [l'église de Combray] pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps.¹⁶² De plus, comme nous l'avons vu au chapitre trois, lors de la description des clochers de Martinville, les voyages en voiture (et plus tard en automobile) sont l'occasion d'expériences spatiotemporelles. La notion du temps pour le narrateur ne suit pas l'ordre chronologique: «Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats.»¹⁶³ D'un point de vue phénoménologique la mesure rationnelle du temps ne suit pas la pensée du narrateur dont l'affect ou la mémoire involontaire l'introduisent dans un *hors temps* qu'il qualifie lui-même d'expériences extratemporelles : «Et repensant à cette joie extratemporelle causée, soit par le bruit de la cuiller, soit par le goût de la madeleine [...]»¹⁶⁴ Il s'agit d'une expérience intemporelle: «De sorte que l'être par trois et quatre fois ressuscité en moi venait de goûter, c'était peut-être bien des fragments d'existence soustraits au temps [...]».¹⁶⁵ La notion de temps se trouve aussi relié à l'art. Un des objectifs de l'art est en effet d'échapper au temps par la transcendance de l'œuvre artistique comme il est souligné lors du décès de Bergotte : «On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois,

¹⁶² Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.60.

¹⁶³ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.467.

¹⁶⁴ Ibid. p.456.

¹⁶⁵ Ibid. p.454.

veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection.»¹⁶⁶ Dans le *Temps Retrouvé*, le temps passe très vite de l'intemporel lors de l'Adoration Perpétuelle au temps chronologique lors du *Bal des têtes*. Alors qu'il est dans la bibliothèque, il éprouve une série de mémoires involontaires qui le font voyager hors temps et où passé, présent et futur n'ont plus leur place. Ce sont ces instants que le narrateur appelle la vraie réalité.

Une fois revenu de ses réminiscences qu'il garde précieusement en lui, le narrateur est introduit dans les salons des invités où il ne reconnaît plus personne car le temps chronologique a passé. En effet le narrateur n'a pas réalisé qu'il vieillissait ce qui démontre qu'il ne vit pas la mesure du temps rationnel lors du *Bal des têtes*.

Dans sa conception du temps et de la mémoire, Proust diffère du philosophe Henri Bergson (1859-1941), un cousin par alliance de qui il a suivi des cours. Un bon nombre de critiques ont parlé de l'importance de l'influence de Bergson sur Proust à juste raison, mais certains d'entre eux semblent en avoir exagéré l'étendue. Telle que l'entend Henri Bonnet, cette influence aurait été plutôt celle du mouvement symboliste qui se serait exercée à la fois sur Bergson et sur Proust. Voici ce qu'il en dit :

Ainsi il semble bien qu'à une influence hypothétique de Bergson sur Proust, il faille substituer l'influence certaine de l'époque symboliste [...] Tous deux ont, en somme, dans leur domaine respectif, été sollicités par des sujets, des problèmes analogues des problèmes de leur temps : l'inconscient; la vie sociale et ses rapports avec l'individu, avec la vie profonde de l'artiste, du créateur-sujet, il leur est arrivé d'interpréter les choses de la même manière et de trouver des solutions analogues. Le fait n'a rien de singulier, si l'on songe que le philosophe en Bergson est aussi fort ouvert aux choses de l'art et doué d'un talent d'expression remarquable et que le roman-

¹⁶⁶ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.693.

cier ou le poète en Proust est très préoccupé par les problèmes philosophiques et possède une intelligence pénétrante.¹⁶⁷

On peut sans équivoque retrouver beaucoup de points en commun chez les deux hommes de lettres. Entre autres, l'importance de la qualité dans l'art dans lequel se retrouve la réalité cachée. De plus, les deux hommes entrevoient une même mission pour l'artiste, celle, justement, de traduire cette réalité cachée et de la rendre accessible à ceux qui ne peuvent la percevoir.¹⁶⁸ Par contre, il existe selon Proust des différences fondamentales en ce qui concerne la notion du temps et de la mémoire tel qu'il l'explique lui-même lors d'une entrevue accordée à E. J. Bois en 1913 :

À ce point de vue, mon livre serait peut-être comme un essai d'une suite de "Romans de l'Inconscient". Je n'aurais aucune honte à dire de romans bergsoniens si je le croyais, car à toute époque il arrive que la littérature a tâché de se rattacher après coup naturellement à la philosophie régnante. Mais ce ne serait pas exact, car mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson mais est même contredite par elle.¹⁶⁹

Bergson reconnaît deux sortes de mémoire qui sont volontaires : la mémoire habitude qui serait par exemple de mémoriser un poème et la mémoire-souvenir par laquelle des images, des sensations sont venues nous habiter. Selon lui, on peut se remémorer des souvenirs avec leurs contextes mais sans toutefois les revivre exactement d'une manière identique à la première fois:

Il n'y a pas deux moments identiques chez un être conscient. Prenez le sentiment le plus simple, supposez-le constant, absorbez en lui la personnalité tout entière: la conscience qui accompagnera ce sentiment ne pourra rester identique à elle-même pendant deux moments consécutifs, puisque le moment suivant contient toujours, en sus du précédent, le souvenir que celui-ci lui a laissé. Une conscience qui aurait deux

¹⁶⁷ Henri Bonnet. *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*. p.214.

¹⁶⁸ Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Paris : PUF, 1938. p.149-151.

¹⁶⁹ Elie Joseph Bois. Ed. «Marcel Proust.» *Le Temps* (1913).

<http://www.litteratureaudio.com/forum/textes/proust-marcel-interview-au-temps-1913/page-1> Oct.2015

moments identiques serait une conscience sans mémoire. Elle périrait et renaîtrait sans cesse.¹⁷⁰

C'est ce qui différencie, parmi bien d'autres aspects de leur pensée respective, Bergson de Proust. Proust, pour sa part, croit qu'il existe une mémoire involontaire qu'il appelle [...] *un peu de temps à l'état pur*.¹⁷¹ Cette mémoire nous fait «revivre» les mêmes circonstances, comme si on vivait deux fois le même instant. C'est ce que l'on retrouve par exemple, dans l'épisode de la madeleine, dans celui de la cuiller ou de la serviette empestée auxquels nous reviendrons plus tard. Un autre point sur lequel les deux hommes de lettres diffèrent se situe dans le mouvement. Pour Bergson, le mouvement est constant et toujours en continuité. Chez Proust, le mouvement s'arrête, et reprend selon les expériences vécues de l'individu. Henri Bonnet a su bien résumer cette différence :

Enfin le temps, pour Bergson, se révèle dans la continuité du mouvement - pour Marcel Proust dans sa discontinuité. Pour Marcel Proust, en effet, c'est par le remplacement des personnalités secondes les unes par les autres (et qui, réunies forment le moi total) que se manifeste le temps en nous. Cette succession de systèmes psychiques étanches est à l'origine de toutes nos illusions; elle est cause de toutes nos erreurs de prévisions. C'est également par une série de modifications discontinues et la substitution d'une personnalité à une autre que se fait, nous le verrons, l'oubli, c'est-à-dire la manifestation la plus caractéristique de la force de la vie affective.¹⁷²

Le narrateur décrit la nature de ces affects provoqués par la mémoire involontaire avec beaucoup d'intensité où des sensations olfactives, visuelles, auditives le font sortir du lieu présent et le transportent dans un moment du passé qu'il revit dans un moment extratemporel.

Et si le lieu actuel n'avait pas été aussitôt vainqueur, je crois que j'aurais perdu connaissance; car ces résurrections du passé, dans la seconde qu'elles durent, sont si to-

¹⁷⁰ Henri Bergson. *Œuvres*. Édition du Centenaire. Seconde Éd. Paris : Presses Universitaires de France, 1963. p.1398.

¹⁷¹ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.451.

¹⁷² Henri Bonnet. *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*. Vol II. p.48.

tales qu'elles n'obligent pas seulement nos yeux à cesser de voir la chambre qui est près d'eux pour regarder la voie bordée d'arbres ou la marée montante. Elles forcent nos narines à respirer l'air de lieux pourtant lointains, notre volonté à choisir entre les divers projets qu'ils nous proposent, notre personne toute entière à se croire entourée par eux.¹⁷³

Tel que décrit par le narrateur, les mémoires involontaires dont il compte se servir vont convertir ses impressions en des «équivalents d'intelligence» qui vont constituer la prose de son œuvre.

Or la recreation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions presque l'essence même de l'œuvre d'art telle que je l'avais conçue tout à l'heure, dans la bibliothèque.¹⁷⁴

Il s'agit pour le narrateur de traduire ses sensations, c'est-à-dire qu'il doit les intellectualiser et les rédiger par une prose remplie de poésie. Une fois de plus, nous pouvons observer ici que l'essence de Proust comporte la sensation et l'intellect. Chez Platon, la sensation ne faisait qu'éloigner l'individu de l'essence qui n'était qu'Idée. Proust fait disparaître ce binarisme qui oppose l'esprit au corps, pour les fusionner ensemble. Tel qu'indiqué dans son entrevue avec J. E. Bois, son œuvre est basée sur la mémoire involontaire. Nous procéderons maintenant à l'analyse des quatre objets qui déclenchent la mémoire involontaire laquelle est à la base de l'inspiration du narrateur.

3.9.1 La Madeleine

Bien que ce petit biscuit ne procure pas immédiatement l'inspiration au narrateur, la madeleine est un point d'ancrage qui va déclencher chez le narrateur la mémoire invo-

¹⁷³ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.453.

¹⁷⁴ Ibid. p.621.

lontaire lui faisant revivre des sensations du passé. Les impressions décrites par le narrateur au sujet de la madeleine sont remplies de sensualité. C'est en effet la sensation gustative, le goût ainsi que la sensation tactile de la langue sur la madeleine qui fait apparaître tout le passé du narrateur (et pour ainsi dire toute *La Recherche*). C'est grâce à la madeleine que le narrateur accède à son passé, aux souvenirs de lieux, de personnages, d'objets et d'impressions qui ont formé une partie de son identité pendant son enfance. D'une ambiance morne et obscure avant de goûter la madeleine, celle-ci provoque chez le narrateur une joie immense et un soudain éclaircissement. «Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé sans la notion de sa cause [...] D'où avait pu me venir cette puissante joie ?»¹⁷⁵ Elle lui redonne vie au moyen de la mémoire involontaire et lui fait revivre son enfance tout en le guidant vers un idéal artistique. La madeleine permet au narrateur de se reconnecter à son passé ainsi qu'avec sa mère et avec lui-même, elle lui procure une source d'identité en revivant des sensations qu'il re-territorialisera dans son œuvre. Expérience extratemporelle, l'affect procuré par la madeleine est un prélude à l'inspiration que le narrateur recevra, quelque temps plus tard, chez le prince de Guermantes lors des mémoires involontaires déclenchées par le pavé mal équarri, la cuiller et la serviette.

3.9.2 Le Pavé mal Équarri

Le pavé mal équarri sur lequel le narrateur butte, déclenche en lui la mémoire involontaire lui faisant revivre un moment précis de son voyage à Venise où il se trouve sur deux dalles inégales au baptistère de Saint-Marc. Ce voyage représente un moment im-

¹⁷⁵ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.44.

portant dans la vie du narrateur puisqu'il comporte des expériences à la fois spirituelles, esthétiques et sensuelles. Dans *Le Temps sensible*, Julia Kristeva souligne la superposition du désir esthétique/spirituel sur le désir érotique alors que le narrateur décrit l'architecture christique de Venise et qu'un peu plus loin dans le récit il a des pensées pour Albertine.

Je sentais que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux «plombs» d'une Venise intérieure, dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à me donner une ouverture sur le passé.¹⁷⁶

De plus, le voyage comporte un double deuil : celui de la mère après le décès de son mari et celui du narrateur après la mort d'Albertine. Une fois de plus, la mémoire involontaire associe le narrateur à sa mère tout comme le fait la madeleine. La mère, Albertine et la grand-mère occupent toutes une place primordiale dans la vie du narrateur puisqu'elles ne forment qu'une seule personne c'est-à-dire son idéal de femme auquel il est intrinsèquement lié.¹⁷⁷ La mémoire involontaire qui est déclenchée par le pavé comporte donc le parallèle fondamental de la *Recherche* qui est basé sur le désir spirituel/esthétique correspondant au devenir écrivain et à au désir érotique correspondant au devenir androgyne.

3.9.3 La Cuiller

La mémoire involontaire, déclenchée par une cuiller, reporte le narrateur dans une scène antérieure alors qu'il se rend à Paris en train. Lors de son arrivée chez le prince de Guermantes, le narrateur est introduit dans la bibliothèque où le maître d'hôtel lui apporte des rafraîchissements. Le son émis par la cuiller frappant le bord d'une assiette rappelle

¹⁷⁶ Marcel Proust. *Albertine Disparue*. p.218.

¹⁷⁷ Ce thème sera développé au chapitre suivant.

au narrateur un bruit de marteau qui avait été donné par un employé sur une roue du train lors de son déplacement pour Paris. Le narrateur se voit comme transporté dans un moment extratemporel, dans un lieu forestier devant une rangée d'arbres qui n'avaient pu lui procurer aucun enthousiasme. Celui-ci revit le même lieu mais dans un état d'euphorie :

Le même genre de félicité que m'avaient donné les dalles inégales m'envahit; les sensations étaient de grande chaleur encore mais toute différente : mêlé d'une odeur de fumée, apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forestier; et je reconnus que ce qui me paraissait si agréable était la même rangée d'arbres que j'avais trouvé ennuyeuse à observer et à décrire... alors on eût dit que les signes qui devaient, ce jour-là me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres, avaient à cœur de se multiplier...¹⁷⁸

Cet extrait traduit bien les états d'âme produits par la mémoire involontaire. Il ne s'agit pas de revivre exactement les mêmes sensations mais plutôt de revivre les circonstances et d'en jouir librement avec toute leur authenticité, et ce, sans contingence du temps. C'est ce que le narrateur appelle des *essences authentiques* lesquelles lui révèlent sa vocation d'écrivain et qu'il lui faudra traduire par des *équivalents d'intelligence*.

3.9.4 La Serviette

La serviette est le dernier des objets à déclencher cette mémoire involontaire, objet qui va persuader le narrateur de sa vocation d'écrivain. Elle lui renvoie les moments de son arrivée à Balbec ainsi que toutes les beautés de la mer qui l'avaient invité à explorer la digue :

...elle [la serviette] déployait, réparti dans ses pans et dans ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon. Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans aspira-

¹⁷⁸ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.446.

tion vers elles, dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pure et désincarnée, me gonflait d'allégresse.¹⁷⁹

La serviette ne le renvoie pas seulement à la mer mais à tout ce qui se déroule autour d'elle : les jeunes filles sur la plage et Albertine son grand amour, son admiration pour son grand ami Robert de Saint-Loup, Elstir et ses marines, sensations visuelles, olfactives, auditives etc... Elle s'emploie à lui faire revivre des souvenirs ensevelis au plus profond de lui-même mais dans un état différent que le narrateur appelle «les paradis perdus». Ce sont ces différentes sensations toutes authentiques, que le narrateur se chargera de traduire dans son œuvre par l'emploi de son esthétique basée sur la mémoire involontaire, la métaphore et la poésie.

Le but de ce chapitre était de faire ressortir l'évolution artistique du narrateur qui se dessine à travers ses nombreuses expériences vers le devenir écrivain. Nous avons tout d'abord souligné la nature hypersensible du héros ainsi que son *oreille fine et plus juste que d'autres*, une caractéristique de nombreux auteurs, et qui dispose le héros dès son enfance vers la carrière d'écrivain. Nous avons pu aussi observer l'imagination fertile de l'enfant alors qu'il visualise Gollo et Geneviève de Brabant à l'aide de sa lanterne magique. De plus, l'idéal que le héros accorde aux livres démontre bien son attirance pour la vie de l'esprit. À l'aide de l'approche phénoménologique, nous avons de plus, décrit les sensations du narrateur perçues lors d'affects et de mémoires involontaires déclenchés par des objets et des personnages objectivés et qui suscitent chez lui le désir

¹⁷⁹ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.447.

d'écrire. La vue des clochers de Martinville et du Vieuxvicq lui procure sa première expérience spatiotemporelle et l'incite à mettre sur papier les impressions qu'il a ressenties. Bergotte apparaît comme étant le modèle d'écrivain qui instille au héros la création d'un style et lui procure beaucoup d'enthousiasme, l'invitant davantage à s'orienter vers les Lettres. Ce n'est que plus tard, quand le narrateur aura été exposé à un grand nombre d'écrivains et qu'il aura forgé sa propre conception de l'art qu'il reconnaîtra chez Bergotte le défaut de trop de clarté.

Lors de son séjour à Balbec, Elstir initie le jeune homme à la métaphore qui deviendra la clé maîtresse de son esthétique. Lui conférant le pouvoir de créer de nouveaux mondes, le narrateur portera la métaphore jusqu'à des dimensions *philosophiques* par la création d'essences communes *dans des anneaux d'un beau style*. Les Toiles d'Elstir enseignent au jeune narrateur qu'une œuvre d'art se doit d'être une création, une recombinaison du monde et pour ce faire il faut que l'œuvre soit essentiellement subjective. Les marines du peintre ne sont pas la reproduction de la mer ou des plages telles qu'elles apparaissent dans la réalité, elles sont l'image des impressions qu'elles ont laissées à l'intérieur d'Elstir. D'un point de vue phénoménologique on peut dire qu'elles sont le moment où Elstir s'est fusionné à elles, elles sont le fruit des affects qu'Elstir a éprouvés en les regardant et qui sont allées l'habiter. Le narrateur souligne de plus qu'Elstir avant de peindre, avait fait l'effort de faire abstraction de toute connaissance : «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.»¹⁸⁰ Cette citation nous rappelle curieusement l'expérience antéprédicative décrite au chapitre de la phénoménologie dans un passage d'Edmund Husserl.

Il est important de souligner qu'à ce stade-ci de son évolution, le narrateur est déjà conscient du fait qu'il existe une différence entre la réalité de tous les jours et la réalité poétique qui est une création; (le mot «poésie» en grec signifie «création.») :

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. Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation.¹⁸¹

Il s'agit bien de la création d'un nouveau monde où il n'existe plus de différence entre l'eau et la terre. La notion de métaphore s'insère dans la pensée du narrateur et de retour à Paris, les marines d'Elstir apparaissent sur les joues d'Albertine. Ce n'est que beaucoup plus tard, alors qu'il aura forgé sa conception artistique que la métaphore atteindra des dimensions philosophiques :

La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, [...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style [...] quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore.¹⁸²

Un autre élément fort important s'ajoute à la conception artistique du narrateur, il s'agit du septuor de Vinteuil, qui expose le narrateur à un style littéraire. Proust réussit à «transposer» la musique en littérature alors que le narrateur décrit ce qu'il voit et ce qu'il

¹⁸⁰ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.196.

¹⁸¹ Ibid. p.192

¹⁸² Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.468.

ressent lors de l'audition du septuor. Des couleurs, des formes, des rythmes, des fragments, des leitmotifs apparaissent devant lui et lui suggèrent des façons de composer en littérature où les sens, les désirs et l'intellect seront représentés. Vinteuil aura atteint son but en faisant du septuor une véritable œuvre d'art dont la finalité est de conduire à la vie spirituelle. Non seulement la musique révèle au narrateur sa qualité spirituelle mais elle le rejoint au plus profond de lui-même lui permettant de découvrir des facettes cachées de son être comme nous le reverrons au chapitre suivant.

Sans qu'ils ne soient nécessairement des œuvres d'art, les objets sont aussi des sources de désirs producteurs de nombreux affects et de mémoires involontaires chez le narrateur. Les chambres sont des sphères privées que le narrateur s'approprie en se fusionnant à leur espace. Le lit, procure l'aisance, la chaleur et la sécurité où règne l'imaginaire. Le livre s'ouvre sur des mondes en couleur. Les objets déclencheurs de mémoires involontaires sont de véritables baguettes magiques qui plongent le narrateur dans le passé lui faisant revivre des sensations premières, lui faisant visiter les profondeurs et les essences de son être dans un moment extratemporel. Le pavé mal équarri fait jaillir les sensations revécues des clochers de Martinville, de Balbec et de Venise laquelle lui dit: «Saisie-moi au passage si tu en as la force, tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose.»¹⁸³ La cuiller lui rappelle le bruit du marteau contre la roue du train et lui fait re-vivre d'une manière agréable la rangée d'arbres qu'il avait trouvée ennuyeuse. La serviette le ramène à Balbec avec tout ce que l'endroit comportait de merveilleux.

¹⁸³ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.446

Sources d'inspiration, les mémoires involontaires que le narrateur éprouve chez le Prince de Guermantes vont l'inciter à traduire ses impressions premières alors que le temps, représenté par le vieillissement des invités du Prince, va lui faire signe d'entreprendre son œuvre.

Chapitre 4

L'Objet du Désir et l'Androgynie

Tel qu'annoncé dans l'introduction, un parallèle s'établit chez le narrateur entre son devenir-écrivain et la prise de conscience de son androgynie. Proust, comme le narrateur, considère l'artiste comme un être supérieur, constitué des deux genres et capable de percevoir des réalités cachées qui sont invisibles aux autres humains. Dans une *Nouvelle* intitulée *Avant la nuit*, Proust aborde le sujet de l'homosexualité¹⁸⁴ et y établit un lien avec l'esthétique et le beau. Il s'agit d'une femme qui à l'heure de sa mort confesse son homosexualité à un ami de longue date :

D'ailleurs ajoutiez-vous, si on affine la volupté jusqu'à la rendre esthétique, comme les corps féminins et masculins peuvent être aussi beaux les uns que les autres, on ne voit pas pourquoi une femme vraiment artiste ne serait pas amoureuse d'une femme. Chez les natures vraiment artistes l'attraction ou la répulsion physique est modifiée par la contemplation du beau. La plupart des gens s'écartent avec dégoût de la méduse. Michelet, sensible à la délicatesse de leurs couleurs les ramassait avec plaisir. Malgré ma répulsion pour les huîtres, après que j'eus songé (me disiez-vous encore), à leurs voyages dans la mer que leur goût évoquerait maintenant pour moi, elles me sont devenues, surtout quand j'étais loin de la mer, un suggestif régal. Ainsi les aptitudes physiques, plaisir de contact, gourmandise, plaisir des sens reviennent se greffer l'a où notre goût du beau prit racine.¹⁸⁵

C'est précisément cette prédisposition de l'androgynie à percevoir la Beauté et les vérités cachées que nous tenterons de retrouver à travers les expériences conscientielles du nar-

¹⁸⁴ Note : L'étymologie de certaines identités sexuelles est indiquée à la fin de cet ouvrage, à la page 219.

¹⁸⁵ Lucien Muhfeld and Félix Fénéon, eds. «Avant La Nuit.» *La Revue Blanche* Ark:/12148/bpt6k1552f (1893): 381- 385. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344304470/date> Oct. 25-15. Éditions De Paris. Web. 25 Oct. 2015. p.384.

rateur. À l'aide d'une approche phénoménologique queer de Sara Ahmed, nous retracerons dans ce chapitre l'apprentissage de la sexualité du narrateur par la description de l'influence marquante que les objets ou personnages-objets exercent sur son orientation sexuelle. De plus, nous citerons en exemples quelques scènes de voyeurisme afin de mettre en évidence sa curiosité envers des expériences de pratique homosexuelle entre hommes ou femmes. Loin de procurer une réponse aux aspirations du narrateur, le voyeurisme accroît ses frustrations puisque ce qu'il cherche, c'est sa complémentarité féminine dont il n'est pas ordinairement conscient et qu'il ne peut retrouver qu'en lui-même.

4.1 Définition de l'androgynie

Pour éviter toute confusion, ce chapitre débutera par une définition de l'androgynie qui nous paraît occuper une place primordiale dans la *Recherche*. En partant d'une définition sur le mythe de l'androgyné de Platon (*Le Banquet*) suivie de la définition de Van Buuren, sur l'inversion dans l'œuvre de Proust, il nous sera possible de retracer l'orientation sexuelle du narrateur dont le désir d'être femme apparaît dès son enfance et se prolonge jusqu'à ce qu'il découvre, vers la fin de sa vie, sa complémentarité féminine au moyen de l'art.

De plus, *L'inconscient machinique* de Félix Guattari nous permettra d'analyser comment l'immanence des objets d'art et plus particulièrement le septuor de Vinteuil amène le narrateur à découvrir en lui-même cette femme, cette *Inconnue* qu'il a cherchée toute sa vie. Nous examinerons comment la conscientisation de son androgynie le con-

duira à sa mission d'écrivain. C'est en effet à partir de cette découverte que le narrateur pourra envisager son œuvre littéraire car chez le narrateur, l'androgynie est une prédisposition au devenir artistique. Aujourd'hui, certaines recherches scientifiques tendent à démontrer le lien étroit qui existe entre l'art et l'androgynie. À ce propos Mihaly Csikszentmihalyi, psychologue hongrois et psychiatre, auteur de *La créativité – Psychologie de la découverte et de l'invention* explique :

Mais l'androgynie psychologique est un concept beaucoup plus large. Elle caractérise les personnalités à la fois agressives et protectrices, sensibles et rigides, dominantes et soumises, quel que soit leur sexe. Elle multiplie le nombre de réactions possibles des individus et leur permet d'interagir avec le monde de façon plus riche et plus variée. Il n'est donc pas surprenant que les individus créatifs possèdent souvent non seulement les atouts de leur propre sexe mais aussi ceux du sexe opposé.¹⁸⁶

L'androgynie se retrouve dans différentes mythologies lesquelles proposent des histoires ou croyances suggérant des réponses à des questions d'abord insolubles mais néanmoins intrinsèques à l'état d'être humain. Du dix-neuvième siècle jusqu'à nos jours, les littérateurs ont remarqué une recrudescence du thème de l'androgynie chez des romanciers tels que Balzac, Gauthier, Gide pour n'en nommer que quelques-uns. Comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, chez Proust, le mythe de l'androgynisme fait partie intégrante de l'artiste ce qui explique sa présence très étendue dans la *Recherche*. À ce propos, William C. Carter explique:

By presenting the androgynous characteristics of the creative process, Proust follows an ancient tradition of celebrating the fecundity of bisexuality. In mythology bisexuality was a theme associated with gods and fertility cults; it spawned a number of creation myths wherein an androgynous birth begat the divine and human races...With Proust [...] the coexistence of masculine and feminine traits within an individual con-

¹⁸⁶ Mihaly Csikszentmihalyi. *La Créativité – Psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris: Robert Lafond, 2006. p.72.

stitutes a positive, enhancing condition, as seen in the explanation of Charlus's profound understanding and appreciation of art. The idea of the rich resources provided by the androgyne's double nature appeals to Proust as a symbol of the integral nature of the artist whose duty it is to create new worlds.¹⁸⁷

Chez Proust, l'androgyne est pour ainsi dire un être supérieur aux humains possédant les deux genres, masculin et féminin. Sa nature s'apparente à celle des dieux dont la fonction est de créer. Bien que de nombreux philosophes et critiques aient éloigné Proust de l'influence de Platon, il est intéressant de nous arrêter un instant sur certaines ressemblances et divergences des deux auteurs en ce qui a trait à l'androgynie.

Dans le *Banquet*, Platon introduit un groupe de philosophes qui formulent une hiérarchie de définitions de l'amour alors qu'Aristophane, présent au banquet, ajoute à leurs définitions le mythe de l'androgyne. Au fur et à mesure que la discussion progresse, les définitions de l'amour s'avèrent plus abstraites et d'une très grande complexité, la première définition traitant de l'érotisme et la dernière s'acheminant vers un concept philosophique qui est l'amour de la sagesse. Aristophane est le seul personnage de la pièce qui traite de l'androgynie. Celui-ci expose le mythe de l'androgyne comme étant un troisième être possédant à son origine les deux sexes et supérieurs aux autres humains. Leur fierté les portent à défier les dieux, prétend-il. Zeus les punit en les séparant en deux moitiés. Depuis ce temps, chaque moitié est à la recherche de son autre moitié pour se compléter. Aristophane utilise ce mythe pour expliquer l'attraction hétérosexuelle des deux moitiés et par le fait même répond à la question posée au début du *Banquet*: d'où provient l'amour? Chaque moitié est à la recherche de ce qui lui manque, de ce qu'elle

¹⁸⁷ William C. Carter. *Proust in Love*. New Haven: Yale University, Press, 2008. p.188.

ne possède pas, c'est-à-dire son autre moitié afin de se compléter et de redevenir l'entité androgyne qu'elle était à son origine. Aristophane définit l'androgyne comme suit :

D'abord, il y avait trois sortes d'hommes, les deux sexes qui subsistent encore, et un troisième composé des deux premiers et qui les renfermait tous deux : il s'appelait androgyne ; il a été détruit, et la seule chose qui en reste, est le nom qui est en opprobre [...] Leurs corps étaient robustes et leurs courages élevés, ce qui leur inspira l'audace de monter jusqu'au ciel et de combattre contre les dieux. [...] je [Jupiter] les séparerai en deux ; par là ils deviendront faibles ; et nous aurons encore un autre avantage, qui sera d'augmenter le nombre de ceux qui nous servent [...] Voilà comment l'amour est si naturel à l'homme ; l'amour nous ramène à notre nature primitive et, de deux êtres n'en faisant qu'un, rétablit en quelque sorte la nature humaine dans son ancienne perfection. Chacun de nous n'est donc qu'une moitié d'homme [...] Ces moitiés cherchent toujours leurs moitiés. Les hommes qui sortent de ce composé des deux sexes, nommé androgyne, aiment les femmes, et la plus grande partie des adultères appartiennent à cette espèce, comme aussi les femmes qui aiment les hommes.¹⁸⁸

Cette définition de l'amour s'avère très narcissique bien qu'elle soit fondée sur un désir de complétude et d'amélioration car la recherche d'Aristophane est centrée sur soi-même et non sur un idéal. Une fois que l'individu aura trouvé sa moitié dans une autre personne, sera-t-il supérieur aux humains? Pourra-t-il défier les dieux comme avaient voulu le faire les androgynes d'antan? En effet, une lecture attentive de l'explication du mythe d'Aristophane porte sur le sexe des deux moitiés et non sur le genre. Les deux moitiés ne sont pas attirées par leurs idées ou par leurs sentiments mais bien par la différence de leurs parties sexuelles. De plus, Aristophane renforce l'importance de l'attraction hétérosexuelle laquelle assure la reproduction de la race. Platon introduit le poète comique, Aristophane, dans *Le Banquet* pour apporter une note humoristique à la pièce, se servant de l'auteur comme s'il s'agissait d'un faux confident. Sa version est considérée grotesque et hilarante puisqu'elle repose sur le sexe et non sur les idées. Socrate un peu loin

¹⁸⁸ Platon. *Le Banquet*. https://www.atramenta.net/lire/le-banquet/35181/1#oeuvre_page_23.

dans le récit fait ressortir sa supériorité en définissant l'amour en termes d'idées. Il existe donc une séparation entre les sens et l'intellect. Les sens s'avèrent une distraction pour Platon/Socrate et représentent un obstacle dans la quête de l'idéal. Le lecteur doit donc user de prudence et ne pas accorder trop d'importance au discours d'Aristophane sur le mythe de l'androgynie car il se limite à la recherche et de ce qui lui manque physiquement c'est-à-dire du sexe féminin, accordant pour ainsi dire trop d'importance à l'hétérosexualité afin qu'il puisse se considérer complet. De plus, en introduisant le personnage de Socrate à la fin du Banquet, Platon accorde une importance démesurée à son explication de l'amour. En se servant des paroles de Diotime, le philosophe décrit l'amour sous une forme très abstraite : «l'agape» qui est très éloignée de la définition d'Aristophane laquelle est basée sur l'érotisme. L'amour chez Socrate se concentre sur la possibilité pour l'individu d'évoluer vers la sagesse et l'Idéal ce qu'on appelle aujourd'hui l'amour platonique. Voici comment cet amour est décrit dans le Banquet alors que Platon se sert de Socrate qui rapporte les paroles de Diotime:

Maintenant, continua Diotime, ceux qui sont féconds selon le corps, préfèrent s'adresser aux femmes, et leur manière d'être amoureux c'est de procréer des enfants pour s'assurer l'immortalité, la perpétuité de leur nom et le bonheur, à ce qu'ils s'imaginent, dans un avenir sans fin. Mais pour ceux qui sont féconds selon l'esprit... Et, ajouta Diotime en s'interrompant, il en est qui sont plus féconds d'esprit que de corps, pour les choses qu'il appartient à l'esprit de produire. Or, qu'appartient-il à l'esprit de produire? La sagesse et les vertus, qui doivent leur naissance aux poètes, et généralement à tous les artistes doués du génie de l'invention. Mais la plus haute et la plus belle de toutes les sagesse est celle qui établit l'ordre et les lois dans les cités et les sociétés humaines : elle se nomme prudence et justice.¹⁸⁹

La définition de l'androgynie énoncée par Aristophane est basée sur le sexe et c'est précisément sur ce point que Proust diffère d'Aristophane. L'androgynie chez

¹⁸⁹ Platon. *Le Banquet*. https://www.atramenta.net/lire/le-banquet/35181/1#oeuvre_page 46

Proust est caractérisée par la découverte des deux genres (féminin et masculin) à l'intérieur de l'individu alors que chez Aristophane le sexe manquant s'approprie par une recherche située chez les «autres» et pour ainsi dire à l'extérieur de soi. Dans la *Recherche*, la notion d'androgynie repose sur le genre et les expériences corporelles/sexuelles ne représentent pas un facteur déterminant pour le narrateur androgyne. Sans exclure complètement le sexe qui est représenté, entre autres, lors des scènes de voyeurisme, Proust en diminue son importance par la déception que le narrateur éprouve à chaque fois qu'il en est témoin. Dans *Marcel Proust et l'imaginaire*, Maarten Van Buuren explique la notion d'inversion chez Marcel Proust telle qu'expliquée dans la *Recherche* :

Une première constatation qui s'impose, lorsqu'on considère d'un peu plus près les idées extrêmement complexes et troubles de Marcel Proust au sujet de l'homosexualité, c'est que ces idées sont fondamentalement doubles. D'une part il y a l'intimité physique entre les membres d'un même sexe [...] Par contre, non seulement il excuse, mais il justifie et célèbre l'inversion lorsque celle-ci se présente comme le vestige d'une androgynie [...] Il faut pour cela que l'inversion soit dissociée de la pratique physique et proprement homosexuelle d'un amour entre membres d'un même sexe, et se présente comme un génie artistique; les artistes étant les seuls êtres capables de racheter la vie éphémère par une pratique qui distille de cette vie ce qu'elle contient de vérité et de réalité.¹⁹⁰

La notion de l'inverti chez Proust comporte deux parties : la première est charnelle et se concentre sur la relation sexuelle entre deux membres du même sexe. La deuxième est celle qu'il associe à l'androgyne avant qu'il ne soit séparé par les dieux, c'est-à-dire un être supérieur aux autres humains, possédant l'intelligence, la beauté, la sensibilité, le raffinement et ayant la possibilité de créer. Sans affirmer que l'androgynie est un prérequis pour devenir artiste, il n'en demeure pas moins qu'elle prédispose l'androgyne à un

¹⁹⁰ Maarten van Buuren. *Marcel Proust et l'imaginaire*. p.109.

idéal de par la sensibilité et le raffinement qui le caractérise. Sa nature s'apparente davantage à l'amour de Socrate qu'à l'érotisme d'Aristophane. Or, ce désir de se compléter provenant du manque de l'autre moitié *gender* (femelle ou mâle) nécessite une introspection de soi laquelle s'acheminera chez le narrateur de la *Recherche* vers une conscientisation de son androgynie. Proust fait apparaître cette découverte dans le récit lors de l'audition du Septuor de Vinteuil où le narrateur fait la découverte de cette femme «cette Inconnue» qu'il a toujours cherchée mais qu'il n'a jamais pu trouver et qu'il découvre en lui-même. Chez Proust c'est au moyen de l'Art que l'individu parvient à se connaître tel que le précise Michel Brix dans *Le Romantisme français* en soulignant l'anti-platonisme dans l'œuvre de Proust :

À l'instar de ses prédécesseurs, Proust a lui aussi fondé son œuvre sur une réfutation du platonisme en art. Le constat est clair lorsque l'on examine ses rapports à Mallarmé puis à Ruskin.¹⁹¹

Une différence essentielle dans la méthode d'introspection sépare donc la pensée de Proust de celle de Platon et s'achemine vers une différence d'idéal : Pour Platon il s'agit de tendre vers une perfection, un idéal au moyen de la méditation et de l'introspection. Pour le philosophe grec, l'Art n'est qu'une copie d'un idéal qui très souvent distrait et éloigne l'homme de la Vérité. La Beauté chez Platon n'est qu'une étape pour accéder à l'Intelligible, à la Vérité constituée d'idées et qui ne s'atteindra jamais. Alors que chez Proust, comme nous l'avons déjà fait remarquer, la Beauté dont l'œuvre d'art doit être constituée, conduit vers un idéal, un monde intelligible allié au sens, une spiritualité sans dieux. En résumé, la ressemblance qui peut être établie entre Platon (Aristophane) et Proust au sujet de l'androgynie (avant d'être sectionné) porte sur la supériorité de celui-ci

¹⁹¹ Michel Brix. *Le Romantisme français*. p.266.

envers les autres humains et sur sa proximité avec les dieux. Chez Aristophane l'androgyné (à son origine) défie les dieux et chez Proust il occupe la même fonction que ceux-ci, celle de créer. Mais Proust élabore plus en détails sur la nature de l'androgyné avec une perspective «gender» d'aujourd'hui. L'auteur souligne la sensibilité accrue de l'androgyné, son sens raffiné de l'analyse lui permettant d'identifier, de qualifier, les émotions, sentiments et sensations perçues. Nous avons cru bon d'établir ces comparaisons puisqu'elles relèvent de la définition de l'androgynie.

Dans la *Recherche*, le mythe biblique de l'ange qui est de nature androgyné, est employé à maintes reprises par le narrateur pour décrire certains des personnages importants de la *Recherche* tels que Charlus, Morel, la Duchesse de Guermantes, Robert de Saint-Loup, Albertine etc. Contrairement aux analyses faites par de nombreux critiques à savoir celles qui cherchent à établir si tel ou tel personnage est inverti, lesbien, bisexué, etc. nous nous concentrerons plutôt sur l'affect que subit le narrateur au contact des personnages androgynes et comment il les perçoit en fonction de sa propre androgynie. En effet, presque tous les personnages importants de la *Recherche* possèdent une complémentarité masculine ou féminine. Les découvertes scientifiques du vingtième siècle ont démontré que chaque être humain possède des hormones masculines et féminines, et que le taux hormonal varie de personne en personne. Au temps où la *Recherche* a été écrite, Freud n'avait qu'effleuré la question de la complémentarité des deux genres. À ce sujet, il nous semble pertinent de mentionner la différence entre l'inverti et l'homosexuel. Proust emploie le mot «inverti» au lieu «d'homosexuel» car il concevait l'homosexualité comme étant strictement une attraction sexuelle entre deux personnes du même sexe.

L'inversion chez Proust comporte l'aspect charnel de l'orientation sexuelle ainsi que l'aspect caractériel qui est constitué des deux genres, comme nous l'avons vu avec Maarten Van Buuren, cet aspect caractériel prédispose au raffinement, à l'art et à l'intelligible. Il existe donc chez Proust comme chez le narrateur un lien étroit entre l'androgynisme et l'artiste. Ce dernier a pour *tâche* de traduire cette vérité dans son œuvre d'art ce qui explique pourquoi le narrateur ne deviendra véritablement un écrivain que lorsqu'il aura pris conscience de la part de féminité qui le constitue. Cette prise de conscience aura lieu lors de l'audition du septuor de Vinteuil que nous analyserons plus loin au chapitre quatre alors que la musique reporte le narrateur sur lui-même et y fait découvrir cette femme en lui «c'est peut-être cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien – la seule Inconnue qu'il m'ait été jamais donné de rencontrer.»¹⁹²

Proust aborde l'androgynie par l'intermédiaire de son narrateur qui démontre dès le début des prédispositions à l'inversion. Le mythe de l'androgynisme est présent dès les premières pages de la *Recherche* alors que le narrateur, d'âge adulte, fait le rêve d'une femme attachée à sa cuisse se séparant de lui. Ce rêve fait allusion à la création d'Ève et prélude à une androgynie qui perdure du début à la fin du récit.

Pour certains exégètes,¹⁹³ il est en effet possible d'interpréter la nature d'Adam comme être androgynisme avant d'être séparé d'Ève. En outre, de l'enfance à l'âge adulte, l'évolution sexuelle du narrateur se dessine à travers de nombreuses expériences où celui-ci ne cesse d'enrayer les différences entre les sexes. Sa curiosité envers la sexualité et sa

¹⁹² Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.764.

¹⁹³ Rashi, Isaac Abravanel, Rabbi Samson Raphael Hirsch, Rabbi Joseph B. Soloveitchik, Umberto Casuto. Voir : <http://www.transchristians.org/book/hijra-to-christ/adam>

nature queer l'amèneront à pratiquer un certain voyeurisme. Ses expériences empreintes d'illusions et de déceptions s'achemineront au long des années vers une sublimation de sa sexualité. Mais comme l'explique Van Buuren, la partie spirituelle de l'inversion c'est-à-dire l'androgynie restera présente et permettra au narrateur de devenir écrivain. L'inversion étant considérée une relation non normative, nous ferons appel aux études queer pour faciliter une meilleure compréhension et pour faire ressortir les étapes importantes de l'évolution androgyne du narrateur.

Dans *Queer Phenomenology*, Sara Ahmed définit la sexualité en termes d'orientation : C'est-à-dire que l'individu est «dirigé» vers deux modèles sexuels qui deviennent deux orientations: l'une est normative et l'autre est queer. Le terme queer est utilisé, dans son texte, comme référence à toutes les orientations sexuelles non normatives : «The two sex model quickly converts into a model of two orientations: straight or queer, whereby «queer» becomes an «umbrella» term for all nonstraight and non-normative sexualities.»¹⁹⁴ Il s'agit donc d'orientations hors norme. Tel que décrite par Van Buuren, l'androgynie, impliquant les deux genres, est donc considérée comme étant une orientation non-normative. Pour expliquer l'origine des orientations sexuelles queer, Sara Ahmed se concentre sur l'objet et les expériences du passé qu'elle appelle «the line of inheritance» et que nous traduirons ici par «les liens héréditaires».

I want to suggest that inheritance can be rethought in terms of what we receive from others, our «point of arrival» into the familial and social order [...] So we receive material possessions, or other kinds of objects, such as a shared belief or even a shared love for the ego ideal of the family, which reproduces the family as that which we wish to reproduce. Reception is not about choice, although neither is it simply pas-

¹⁹⁴ Sara Ahmed. *Queer Phenomenology*. p.68.

sive. Indeed, the word inheritance includes two meanings; to receive and to possess. In a way, we convert what we receive into possessions, a conversion that often «hides». So we receive material possessions, or other kinds of objects, such an inheritance can be rethought in terms of orientation: we inherit the reachability of some object, those that are given to us or at least are made available to us within the family home [...] By objects, we would include not just physical objects, but also styles, capacities, aspirations, techniques, even worlds.¹⁹⁵

La théorie queer insiste sur le fait que le genre et l'orientation sexuelle ne proviennent pas uniquement du côté génétique ni du sexe biologique mais qu'ils sont aussi fortement influencés par les liens héréditaires et le contexte social dans lequel l'individu évolue par la nature et la culture. La performativité dont parle Judith Butler dans *Trouble in Gender* ajoute une perspective importante à la théorie queer. L'auteure souligne que le genre est une performance basée sur aucun fondement véritable. Par exemple, on attribue la couleur rose à une petite fille et on la fait jouer avec une poupée alors qu'on attribue la couleur bleu au petit garçon qui s'amuse avec des camions miniatures, des jeux de mécanos etc. Par la répétition de ces habitudes, elles deviennent ancrées dans l'inconscient de l'individu qui se sent obligé de se conformer à ces archétypes. Butler avance même le fait qu'il n'existe peut-être pas véritablement de genre, puisque les dragqueens dont le genre imposé par la société ne correspond pas à leur sexe tentent de s'identifier au sexe opposé. On performe le genre qui nous est dicté par la société même si, pour certaines personnes, le genre imposé ne correspond pas à leur sexe.¹⁹⁶ L'idéal que se fixe le narrateur sur sa mère, sa grand-mère et tante Léonie et son besoin de s'identifier à elle, indique sa complémentarité féminine qui est en lui mais dont il n'est pas conscient.

¹⁹⁵ Sara Ahmed. *Queer Phenomenology*. p.216.

¹⁹⁶ Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York : Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1989. p. xiv.

Pour traiter du devenir androgyne, nous procéderons de façon chronologique : l'analyse débutera donc par considérer l'influence de personnages objectivés qui entourent le narrateur lors de son enfance.

4.2 Le triangle héréditaire : mère - grand-mère - tante Léonie

Le triangle formé de la mère, de la grand-mère et de la tante Léonie du narrateur est, à la base, constitué des liens héréditaires que sa famille lui aura légués. Dès son jeune âge il démontre une prédisposition à l'homosexualité par l'affection qu'il porte à sa mère à laquelle il tend à s'identifier et sur laquelle il projette son idéal et ses désirs. Dans cet extrait du baiser de la mère, le narrateur compare la cérémonie du baiser à celle de la communion :

Or la voir fâchée détruisait tout le calme qu'elle m'avait apporté un instant avant, quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir.¹⁹⁷

Chez les Catholiques, le corps du Christ est converti dans l'hostie par l'opération d'une transsubstantiation. Le fidèle, en communiant, absorbe donc le corps du Christ. Par conséquent, la métaphore du baiser indique que la mère est associée à cette transsubstantiation du Christ et qu'elle est, comme lui, introduite dans le corps du narrateur. Il existe donc une sorte de fusionnement entre le héros et la mère dès son plus jeune âge. La mère représente pour le narrateur un idéal spirituel par sa comparaison au Christ tout en répondant à un désir charnel et incestueux. Cet idéal que le narrateur fixe sur sa mère est facilité par la complicité du père qui permet à la mère de passer une nuit dans la

¹⁹⁷ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.13.

chambre du narrateur. Après cet évènement, le père est pratiquement inexistant dans le récit. Cette situation correspond au paradigme freudien,¹⁹⁸ que nous avons expliqué au chapitre premier. Pour nous éclairer à ce sujet, Katja Silverman indique, dans *Male Subjectivity at the Margins*, que le paradigme de Léonard de Vinci est une étude psychologique élaborée par Freud dans laquelle contrairement au triangle œdipien, le père est absent et où le sujet, en plus de s'identifier à sa mère, fonde sur elle ses désirs.¹⁹⁹ Tel est le cas du narrateur à Combray qui exprime son anxiété du fait de ne pas pouvoir recevoir le baiser du soir de sa mère :

Tout à coup mon anxiété tomba, une félicité m'envahit comme quand un médicament puissant commence à agir et nous enlève une douleur : je venais de prendre la résolution de ne plus essayer de m'endormir sans avoir revu maman, de l'embrasser coûte que coûte, bien que ce fut avec la certitude d'être par la suite fâché avec elle, quand elle remonterait se coucher.²⁰⁰

À cette expérience cruciale du narrateur, se rattachent les liens héréditaires de la grand-mère par le biais d'un livre que cette dernière lui avait offert et que la mère choisit de lui lire avant qu'il s'endorme. Ce livre-objet-désir, *François le Champi* que l'on peut qualifier de queer de par la nature incestueuse de son intrigue et par l'identité bisexuelle de son auteure, George Sand, relate l'histoire des amours d'un jeune homme envers sa mère adoptive. L'intervention de la mère et de la grand-mère dans le choix de ce livre semble quelque peu insolite. En examinant de près la personnalité de la grand-mère celle-ci démontre une nature queer dans ses choix de lecture. Comme nous le verrons plus tard, la grand-mère voue un culte à Mme de Sévigné, laquelle entretenait des relations beaucoup

¹⁹⁸ Sigmund Freud. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*.

¹⁹⁹ Katja Silverman. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992. pp. 356-373.

²⁰⁰ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.32.

plus que maternelles avec sa fille. Selon Roger Duchêne, l'amour de Mme de Sévigné se traduit par une passion :

Charlus plaide sa propre cause, soutenant une idée développée par Proust dès sa jeunesse sur l'identité de nature entre toutes les sortes d'amours. Sans aller jusqu'à entacher de lesbianisme l'amour de Mme de Sévigné pour Mme de Grignan, car la force du sentiment lui importe plus que les pratiques sexuelles, Proust met parfaitement en évidence dans son roman ce qui a été la raison d'être des Lettres, une violente passion.²⁰¹

Il existe chez la grand-mère un aspect ambigu contribuant à développer l'orientation queer et pour ainsi dire androgyne du narrateur. D'un point de vue phénoménologique, le livre occupe donc une place primordiale puisqu'il représente le désir incestueux queer se fusionnant la grand-mère pour former un triangle impliquant les mêmes personnages qui réapparaîtront comme nous le verrons plus loin par l'envoi de lettres de la mère au narrateur lors de son arrivée à Balbec.

Un autre personnage renforce l'influence des liens héréditaires sur le narrateur et l'oriente davantage vers l'androgynie. Il s'agit de la Tante Léonie qui vit dans son imaginaire et à laquelle le narrateur s'identifie. Bien que la mère soit à la base de l'idéal du héros celle-ci n'est pas sans représenter certains conflits. En effet, inquiète de la santé de son fils et de son hypersensibilité, la mère tente de restreindre l'affection qu'il éprouve pour elle en exerçant un très grand contrôle sur lui et en faisant preuve à certains moments de froideur. C'est elle entre autres qui choisit les livres du héros et qui lui en fait la lecture. Il lui arrive aussi de lui refuser le baiser du soir lorsque des invités sont à la maison. Cette attitude froisse la sensibilité du héros et présente un obstacle à son ipséité.

²⁰¹ Roger Duchêne. «Madame De Sévigné, personnage de roman dans L'œuvre de Proust.» *Revue d'histoire littéraire de la France* No. 3. Mai-Juin (1996) : pp461.74. Print. Oct. 2015.

Pour punir sa mère, le héros s'invente une mère imaginaire en la personne de Tante Léonie à laquelle il s'identifie en projetant sur elles ses fantasmes. À ce propos Doubrovsky indique que : «Par une radicale possession incestueuse, qui ne se suffit pas des délices d'un Œdipe banal, il n'a pas sa mère; il est sa mère. Il devient soi en devenant elle ...tante Léonie, c'est aussi lui.»²⁰² Selon Doubrovsky, il existe donc un fusionnement entre le narrateur et la tante Léonie. On peut en effet dresser un parallèle entre la tante Léonie et le narrateur : La tante passe la plus grande partie de sa vie dans son lit d'où elle gouverne son univers alors que le narrateur n'est pas sans mentionner l'importance qu'il accorde à son lit, lieu privilégié de son imaginaire. Ils sont tous les deux affligés par l'angoisse et préoccupés par leur santé, leur nourriture ainsi que par leur sommeil. Ils vivent dans leur imaginaire qu'ils dirigent. S'identifiant à la tante, les liens héréditaires du narrateur sont renforcés non seulement par son fusionnement avec la mère et la grand-mère mais aussi avec la tante Léonie :

Or, bien que chaque jour j'en trouvasse la cause [de la ressemblance] dans un malaise particulier, ce qui me faisait si souvent rester couché, c'était un être, non pas Albertine, non pas un être que j'aimais, mais un être plus puissant sur moi qu'un être aimé, c'était, transmigrée en moi, despotique au point de faire taire parfois mes soupçons jaloux, ou du moins d'aller vérifier s'ils étaient fondés ou non, c'était ma tante Léonie.²⁰³

Suite à son orientation sexuelle forgée par les liens héréditaires des membres féminins de sa famille, le narrateur va par la suite se tourner vers des personnages objets qui sont extérieurs à sa cellule familiale sans toutefois cesser de subir l'influence de

²⁰² Serge Doubrovsky. *La place de la madeleine*. p.65.

²⁰³ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.586.

celle-ci. Nous verrons que le héros à travers ses expériences va se sentir attiré tantôt par les femmes tantôt par les hommes allant même quelques fois jusqu'à s'identifier à eux.

4.3 Le Triangle Swann

Le triangle Swann, composé d'Odette Swann, de Charles Swann et de leur fille Gilberte, constitue un amalgame de sensations que le héros éprouve pour les trois personnages et qui intensifie sa nature androgyne. À Combray, le héros fait la rencontre de Gilberte dont il tombe follement amoureux. Par l'intermédiaire de celle-ci, l'amour du héros est projeté sur le père et la mère, produisant un autre fusionnement, cette fois entre le héros et ces trois personnages :

C'est que lui [Swann] et Mme Swann – parce que leur fille habitait chez eux, parce que ses études, ses jeux, ses amitiés dépendaient d'eux – contenaient pour moi, comme Gilberte, peut-être plus que Gilberte, comme il convenait à des dieux tout-puissants sur elle en qui il aurait eu sa source, un inconnu inaccessible, un charme douloureux.²⁰⁴

Le héros construit ici cette image d'un sentiment dans laquelle les parents de Gilberte sont comparés à des «dieux tout-puissants». La fonction des dieux étant de créer, le narrateur suggère que Gilberte est une création «divine» élevant ainsi cette dernière à un idéal artistique. Nous verrons en effet, dans le chapitre qui suit, que la conception de l'art chez le narrateur repose sur la création. La sensibilité du héros et sa disposition à l'androgynie l'incitent à idéaliser les parents de Gilberte, à les comparer à des dieux rejoignant le principe de création à celui de l'art. Il s'agit pour le héros de sensations fortes et idéalisées où la différence d'âge et des sexes est inexistante.

²⁰⁴ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.399.

4.4 Odette de Crécy-Swann-Forcheville

Ni très belle, ni intelligente et encore moins érudite, Odette exerce pourtant un grand charme sur les hommes. Lors d'une visite impromptue chez son oncle, le héros encore enfant, fait la rencontre d'Odette et malgré son jeune âge, ne reste pas insensible au charme de «la dame en rose» :

Je me levai, j'avais une envie irrésistible de baiser la main de la dame en rose, mais il me semblait que c'eût été quelque chose d'audacieux comme un enlèvement. Mon cœur battait tandis que je me disais : «Faut-il le faire, faut-il ne pas le faire», puis je cessai de me demander ce qu'il fallait faire, pour pouvoir faire quelque chose. Et d'un geste aveugle et insensé, dépouillé de toutes les raisons que je trouvais il y avait un moment en sa faveur, je portai à mes lèvres la main qu'elle me tendait.²⁰⁵

Le héros-narrateur aura un peu plus tard l'occasion de rencontrer Odette à maintes reprises alors qu'il sera tombé amoureux de sa fille, Gilberte. Il s'agira donc pour lui d'aimer deux femmes à la fois, la mère et la fille qu'il superposera à l'intérieur de sensations intenses. Les deux objets de son amour se fusionneront, alimentant son désir inconscient d'être femme et l'orientant davantage vers l'androgynie car plus il aime les femmes plus il veut en être une, son désir d'être femme le poursuivant sans cesse.

Mais c'est Mme Swann que je voulais voir, et j'attendais qu'elle passât, ému comme si ç'avait été Gilberte, dont les parents, imprégnés comme tout ce qui l'entourait, de son charme, excitaient en moi autant d'amour qu'elle, même un trouble plus douloureux (parce que leur point de contact avec elle était cette partie intestine de sa vie qui m'était interdite...)²⁰⁶

Le héros fait non seulement ressortir ici son ardent désir d'accéder à la vie intérieure de la femme mais suggère de plus le désir physique de posséder en lui-même la partie «intestine» faisant allusion à la partie intime et sexuelle de la femme dont la mère et la fille sont constituées, démontrant une fois de plus son désir d'être femme. Tout se passe ainsi

²⁰⁵ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.77.

²⁰⁶ Ibid. p.410.

tel que l'explique Judith Butler dans *Gender Trouble*: «The strategy of desire is in part the transfiguration of the desiring body itself.»²⁰⁷ La propension du jeune homme envers la féminité explique la forte réaction qu'il éprouve plus tard en présence du tableau du peintre Elstir intitulé «Miss Sacripant» une jeune actrice qui est nulle autre qu'Odette peinte en androgyne :

Le caractère ambigu de l'être dont j'avais le portrait sous les yeux tenait sans que je le comprisse à ce que c'était une jeune actrice d'autrefois en demi-travesti. Mais son melon, sous lequel ses cheveux étaient bouffants, mais courts, son veston de velours sans revers ouvrant sur un plastron blanc me firent hésiter sur la date de la mode et le sexe du modèle [...] Le long des lignes du visage, le sexe avait l'air d'être sur le point d'avouer qu'il était celui d'une fille un peu garçonnière, s'évanouissait, et plus loin se retrouvait, suggérant plutôt l'idée d'un jeune efféminé vicieux et songeur, puis fuyait encore, restait insaisissable [...] Je ne pus contenir mon admiration.²⁰⁸

La nature androgyne du héros le porte à éprouver de l'admiration pour des personnages dont l'apparence présente une ambiguïté en ce qui a trait à leur genre. Il existe, ici, un lien direct entre l'art et l'androgynie, car c'est bien à travers l'art d'Elstir que nous est présenté un nouveau genre d'humain dont il est impossible de faire une démarcation entre les genres.

4.5 Swann

Charles Swann est un esthète d'une grande érudition appartenant à la riche bourgeoisie parisienne et constitue un personnage important de la *Recherche*. Au début du récit, Swann rend assidument visite à la famille du héros. Sa présence déclenche des névroses chez l'enfant puisque la mère, occupée avec le visiteur ne peut donner le baiser du soir à

²⁰⁷ Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1989. p71.

²⁰⁸ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.204.

son fils. Bien que Swann soit la cause des frustrations du héros, il se transforme très vite en modèle par l'intermédiaire de sa fille Gilberte pour laquelle le jeune homme éprouve beaucoup d'affection. À cet amour pour la jeune fille se superpose une admiration/passion pour le père. Comme dans le cas des personnages superposés d'Odette et de Gilberte, il s'agit ici d'un amour portant sur Swann et Gilberte, c'est-à-dire sur le père et la fille :

M. Swann (que j'avais vu si souvent autrefois sans qu'il excitât ma curiosité, quand il était lié avec mes parents) venait chercher Gilberte aux Champs-Élysées, une fois calmés les battements de cœur qu'avait excités en moi l'apparition de son chapeau gris et de son manteau à pèlerine, son aspect m'impressionnait encore comme celui d'un personnage historique sur lequel nous venons de lire une série d'ouvrages et dont les moindres particularités nous passionnent.²⁰⁹

Cette admiration pour Swann procure des sensations tellement fortes au narrateur qu'elles l'incitent à s'identifier à lui :

Quant à Swann, pour tâcher de lui ressembler, je passais tout mon temps à table, à me tirer sur le nez et à me frotter les yeux. Mon père disait : «Cet enfant est idiot, il deviendra affreux.» J'aurais surtout voulu être aussi chauve que Swann. Il me semblait un être si extraordinaire que je trouvais merveilleux que des personnes que je fréquentais le connussent aussi et que dans les hasards d'une journée quelconque on pût être amené à le rencontrer.²¹⁰

Le fusionnement du narrateur s'effectue aussi bien avec Swann qu'avec sa fille, faisant ainsi peu de cas de la différence des sexes et de l'âge. Lors d'une conversation avec sa mère, le narrateur apprend que Swann le connaît et il réagit avec beaucoup d'enthousiasme :

«Il [Swann] m'a demandé de tes nouvelles, il m'a dit que tu jouais avec sa fille,» ajouta ma mère, m'émerveillant du prodige que j'existasse dans l'esprit de Swann, bien plus, que ce fût d'une façon assez complète, pour que, quand je tremblais d'amour devant lui aux Champs-Élysées, il sût mon nom, qui était ma mère, et pût

²⁰⁹ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.399.

²¹⁰ *Ibid.* p.406.

amalgamer autour de ma qualité de camarade de sa fille quelques renseignements sur mes grands-parents, leur famille [...] ²¹¹

Même en relisant de près ce passage, le lecteur peut se demander pour qui le narrateur tremble d'amour, pour Gilberte ou pour Swann? Il existe en effet beaucoup d'ambiguïté en ce qui concerne ses sentiments. Est-ce le père ou la fille qui le fait trembler, ou sont-ce les deux? Un peu plus tard, la passion du jeune homme est décrite par un fusionnement du père et de la fille unifiant les deux objets de son affection :

Cette peau rousse c'était celle de son père au point que la nature semblait avoir eu, quand Gilberte avait été créée, à résoudre le problème de refaire peu à peu Mme Swann, en n'ayant à sa disposition comme matière, que la peau de M. Swann. Et la nature l'avait utilisée parfaitement, comme un maître huchier qui tient à laisser apparents le grain, les nœuds de bois. Dans la figure de Gilberte, au coin de nez d'Odette parfaitement reproduit, la peau se soulevait pour garder intacts les deux grains de beauté de M. Swann. ²¹²

C'est non seulement Odette mais aussi Swann que le héros voit dans Gilberte, il le retrouve même dans les grains de «beauté» de celle-ci. L'intérêt et la passion que suscite Swann chez le jeune narrateur oriente celui-ci vers une expérience non normative où la différence d'âge et de sexe est inexistante, sa nature androgyne lui permettant d'admirer aussi bien le père que la mère et que la fille.

4.6 Gilberte

Le personnage objectivé de Gilberte n'en demeure pas moins important en ce qui concerne le thème de l'androgynie puisque ce que le narrateur voit en elle, peut aussi bien être Swann en femme et/ou Gilberte en homme. Lors de sa première rencontre avec elle, il éprouve une sensation très forte et veut s'emparer de son corps et de son âme:

²¹¹ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.407.

²¹² Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. I. p.554.

Je la regardai, d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui [...] elle laissa ses regards filer de toute leur longueur dans ma direction, sans expression particulière, sans avoir l'air de me voir, mais avec une fixité et un sourire dissimulé, que je ne pouvais interpréter d'après les notions que l'on m'avait données sur la bonne éducation que comme une preuve d'outrageant mépris ; et sa main esquissait en même temps un geste indécent, auquel quand il était adressé en public à une personne qu'on ne connaissait pas, le petit dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu'un seul sens, celui d'une intention insolente.²¹³

L'attitude de la jeune fille soi-disant bien éduquée est pour le moins surprenante puisqu'elle émet un signe l'invitant à l'indécence. Le narrateur ne sait trop comment interpréter cette rencontre mais devient follement amoureux de la jeune fille. Il saura beaucoup plus tard que ce geste n'était qu'une invitation à aller aux ruines obscures du donjon de Roussainville un endroit obscur où les enfants s'adonnaient à des plaisirs interdits, tel qu'indiqué par Gilberte:

J'avais l'habitude, ajoute-t-elle d'un air vague et pudique, d'aller jouer avec de petits amis, dans les ruines du donjon de Roussainville. Et vous me direz que j'étais bien mal élevée, car il y avait là-dedans des filles et des garçons de tout genre, qui profitaient de l'obscurité. L'enfant de chœur de l'église de Combray, Théodore qui, il faut l'avouer, était bien gentil (Dieu qu'il était bien!) et qui est devenu très laid (il est maintenant pharmacien à Méséglise), s'y amusait avec toutes les petites paysannes du voisinage. Comme on me laissait sortir seule, dès que je pouvais m'échapper j'y courais.²¹⁴

L'amour du narrateur pour Gilberte est de plus exprimé par la fusion de son sentiment avec les lieux. Ceux-ci occupent une place importante dans la *Recherche* puisque dans l'imaginaire du narrateur ils se fondent très souvent sur ses états d'âme et sur les personnages qui l'entourent. Les premières rencontres entre le héros et Gilberte se déroulent aux Champs Élysées. Lors d'une promenade où il ne peut trouver Gilberte, le narrateur décrit les jardins sous un aspect hivernal :

²¹³ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. p.139.

²¹⁴ Marcel Proust. *Albertine disparue*. La Pléiade. Vol. IV. p.269.

Françoise avait trop froid pour rester immobile, nous allâmes jusqu'au pont de la Concorde voir la Seine prise, dont chacun et même les enfants s'approchaient sans peur comme d'une immense baleine échouée, sans défense, et qu'on allait dépecer. Nous revenions aux Champs-Élysées ; je languissais de douleur entre les chevaux de bois immobiles et la pelouse blanche prise dans le réseau noir des allées dont on avait enlevé la neige, et sur laquelle la statue avait à la main un jet de glace ajouté qui semblait l'explication de son geste.²¹⁵

Quelques moments plus tard, le narrateur voit apparaître Gilberte et décrit ses sentiments pour elle. Les Champs-Élysées sont ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui un exemple de psychogéographie, c'est-à-dire un espace qui procure sensations et plaisirs. Le lieu de promenade se transforme en une multitude d'espaces comportant tous les mystères et l'immensité des sentiments du narrateur pour Gilberte. Les jardins sont envahis de la présence anticipée de Gilberte au point où le héros guette partout son apparition : Gilberte, le narrateur et les jardins ne font qu'un :

Aussi c'était ma faute; je n'aurais pas dû m'éloigner de la pelouse; car on ne savait jamais sûrement par quel côté Gilberte viendrait, si ce serait plus ou moins tard, et cette attente finissait par me rendre plus émouvants, non seulement les Champs-Élysées entiers et toute la durée de l'après-midi, comme une immense étendue d'espace et de temps sur chacun des points et à chacun des moments de laquelle il était possible qu'apparût l'image de Gilberte.²¹⁶

Le désir du narrateur est intensifié par l'incertitude du temps et de l'espace où Gilberte apparaît. Ces deux dimensions occupent une place très importante dans l'esprit du narrateur qu'il entremêle à ses désirs et ce, durant tout le temps du récit.

Une autre rencontre des plus bizarres a lieu aux Champs-Élysées lorsque le narrateur lutte avec la jeune fille, ces ébats finissant par un orgasme lorsque son corps se retrouve étendu sur elle :

²¹⁵ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.390

²¹⁶ *Ibid.* p.398.

Je tâchais de l'attirer, elle résistait; ses pommettes enflammées par l'effort étaient rouges et rondes comme des cerises; elle riait comme si je l'eusse chatouillée; je la tenais serrée entre mes jambes comme un arbuste après duquel j'aurais voulu grimper; et, au milieu de la gymnastique je faisais, sans qu'en fût à peine augmenté l'essoufflement que me donnaient l'exercice musculaire et l'ardeur du jeu, je répandis, comme quelques gouttes de sueur arrachées par l'effort, mon plaisir auquel je ne pus pas même m'attarder le temps de connaître le goût; aussitôt je pris la lettre.²¹⁷

Comment un jeune adolescent penserait-il à lutter avec une jeune fille bien éduquée appartenant à la haute bourgeoisie et ce, aux Champs-Élysées en plein jour? Et la jeune fille d'ajouter : «Vous savez, si vous voulez, nous pouvons lutter encore un peu.» L'expérience de nature queer suggère ici que le narrateur fait dissoudre les barrières sociales et physiques entre les sexes. Il voit en Gilberte une complémentarité masculine. En effet, Proust attribue des comportements de garçon à Gilberte alors que le narrateur se sent attiré vers elle/lui, qui constitue un «personnage-objet» androgyne. Avec qui lutte-t-il, le garçon ou la fille qui habitent en Gilberte? Il lutte avec un être pour lequel l'identité sexuelle, et la division des sexes est sans pertinence.

Sous le charme du triangle Swann auquel il se fusionne, le héros fait non seulement abstraction de la distinction des sexes mais il accroît aussi sa nature androgyne en faisant abstraction de la différence d'âge entre Swann, Odette et lui-même. Pour le jeune garçon, les désirs et sensations ne se cataloguent pas selon les normes de la société, ils sont intrinsèques à l'humain et c'est par ces expériences considérées queer que le héros évolue en fonction de son androgynie.

L'éveil de la sexualité du narrateur est aussi associé à un autre lieu, celui du Bois de Boulogne :

²¹⁷ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. I. p.485.

On sentait que le Bois n'était pas qu'un bois, qu'il répondait à une destination étrangère à la vie de ses arbres, l'exaltation que j'éprouvais n'était pas causée que par l'admiration de l'automne, mais par un désir. Grande source d'une joie que l'âme ressent d'abord sans en reconnaître la cause, sans comprendre que rien au dehors ne la motive.²¹⁸

Cette citation est particulièrement intéressante puisqu'elle relie l'âme à la sexualité et au lieu. Chez le narrateur, le sexe est presque toujours associé au désir. C'est le désir qui prédomine dans la *Recherche* et qui procure le fusionnement aux personnages, aux objets et aux lieux. Le Bois de Boulogne continuera d'être associé aux désirs sexuels et sensuels quand plus tard, le narrateur tentera d'y rencontrer Mme de Stermaria :

Posséder Mme de Stermaria dans l'île du Bois de Boulogne où je l'avais invitée à dîner, tel était le plaisir que j'imaginai à toute minute. Il eût été naturellement détruit, si j'avais dîné dans cette île sans Mme de Stermaria; mais peut-être aussi fort diminué, en dînant, même avec elle, ailleurs.²¹⁹

Tout se confond : le narrateur, le Bois de Boulogne et Mme de Stermaria, le narrateur «sujet» se confond à Mme de Stermaria et au Bois de Boulogne «objets» et ne font qu'un.

4.7 La Scène de Voyeurisme de Monjouvain

Les expériences de voyeurisme de la *Recherche* ont pour but d'informer comment le narrateur en vient à connaître les pratiques sexuelles communes à ces différentes orientations sur différentes orientations sexuelles considérées non normatives. Afin de procéder à une analyse minutieuse de la scène de Monjouvain, il est important de définir ce qu'est le voyeurisme ainsi que l'exhibitionnisme. Dans son article intitulé *Freud et la perversion*, le psychanalyste Patrick Valas, explique:

²¹⁸ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.415.

²¹⁹ Marcel Proust. *Le Côté des Guermantes*. p.678.

Dans le voyeurisme, le sujet se satisfait de regarder un partenaire pris comme nouvel objet dans son identification à lui; et l'exhibitionnisme «inclut le fait de regarder son propre corps.» Le sujet se fait objet pour «un nouveau sujet auquel on se montre pour être regardé par lui.» Tel est le principe de sa satisfaction.²²⁰

Lors de ces expériences, le verre (objet représenté par les fenêtres, lucarnes, hublots) devient une cloison transparente permettant au narrateur d'agir en voyeur et de participer mentalement aux scènes sexuelles sans y être entièrement présent. Les scènes de voyeurisme que le narrateur épie à travers une paroi de verre le fait participer mentalement à l'expérience sexuelle. En s'adonnant au voyeurisme, le narrateur est non seulement à la recherche d'une satisfaction sexuelle que la société ne peut lui procurer mais il tente aussi de découvrir son identité sexuelle alors qu'il ignore encore sa nature androgyne. À ce propos, Sara Ahmed explique la nécessité dans laquelle sont les personnes queer qui ne peuvent s'identifier sexuellement au monde qui les entoure, de se rechercher dans des expériences hors norme tels que le voyeurisme, le sadomasochisme, etc. En effet, un individu homosexuel a du mal à s'identifier à une société dans laquelle l'hétérosexualité est la norme permise. Qu'en est-il alors de l'individu qui ne peut s'orienter dans l'espace social? Ahmed précise :

Disorientation involves failed orientations: bodies inhabit spaces that do not extend their shape, or use objects that do not extend their reach. At this moment of failure, such objects point somewhere else or they make what is here become strange.²²¹

L'homosexuel essaiera donc de trouver des satisfactions par diverses expériences queer c'est-à-dire hors des normes sociales établies. L'auteure précise : «Queers desire 'acts' by bringing other objects closer, those that would not be allowed 'near' by straight ways

²²⁰ Patrick Valas. *Freud et la perversion*. 24 février 2012. p56.

https://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_et_la_perversion_I_II_III.pdf Août 2013

²²¹ Sara Ahmed. *Queer Phenomenology*. p.160.

of orientating the body.»²²² Les scènes de voyeurisme dans la *Recherche* sont des occasions pour le narrateur de rechercher une satisfaction à ses désirs qu'il ne peut trouver dans les relations hétérosexuelles normatives.

La scène de voyeurisme à Monjouvain est particulièrement importante puisqu'elle porte sur le lesbianisme et le sadisme et parce qu'elle aura plus tard des répercussions dévastatrices sur le narrateur quant à son amour pour les femmes. Comme nous le verrons ultérieurement, le narrateur ne pourra éprouver qu'un amour basé sur la jalousie et la souffrance. De plus, la scène intensifie la nature androgyne du narrateur augmentant sa curiosité de connaître les plaisirs féminins comme l'a fait remarquer Sara Ahmed plus tôt en indiquant que les expériences jouent aussi un rôle dans l'orientation sexuelle d'un individu. Cette scène comporte trois sortes de perversions, soient le voyeurisme, l'exhibitionnisme et le sadisme qui sont représentés par l'entremise des personnages objets de Mlle Vinteuil, de son amie lesbienne et de la photographie du père. Le narrateur épie par la fenêtre la rencontre érotique de Mlle Vinteuil avec son amie. Trois objets dominent la scène : les deux jeunes femmes ainsi que le portrait du père de Mlle Vinteuil. L'exhibitionnisme est présent à deux moments : En premier lieu, quand Mlle Vinteuil et son amie s'exhibent devant le portrait du père et en second lieu, quand l'amie de Mlle Vinteuil émet la possibilité de passer à l'acte sexuel en laissant les rideaux ouverts. C'est en effet en observant le spectacle des deux femmes lesquelles constituent pour lui un objet du désir puisque la scène répond à la curiosité du narrateur qui essaie de connaître et d'éprouver le plaisir sexuel féminin. Dans cette scène, trois aspects retiennent notre at-

²²² Sara Ahmed. *Queer Phenomenology*. p.92.

tention. Premièrement, l'invisibilité de l'acte sexuel. C'est précisément au moment crucial de l'acte que se termine le spectacle. Ce plaisir recherché lui échappera donc et ne fera qu'accroître le désir et la curiosité de connaître les plaisirs féminins tels que les femmes les ressentent. Le deuxième et le troisième aspect de la scène de Monjouvain sont centrés sur le sadisme qui est démontré dans la forme de cet exhibitionnisme particulier aux deux femmes. En effet, le narrateur indique que les relations homosexuelles de Mlle Vinteuil avaient causé le désespoir de son père et l'avait acheminé vers sa mort. Or, même après le décès de celui-ci, la jeune fille exhibe sa relation homosexuelle devant le portrait de son père alors que son amie ira jusqu'à le désacraliser en crachant sur ce même portrait. Le sadisme de Mlle Vinteuil à l'égard de son père continue d'exister dans son imaginaire même après la mort de ce dernier. Cette scène s'allie fortement à *La chambre claire* de Roland Barthes où l'écrivain examine la photographie à la lumière de la phénoménologie. Barthes définit la photographie en ces termes:

J'observai qu'une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions): faire, subir, regarder. L'Operator, c'est le Photographe. Le Spectator, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'eidolon émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le Spectrum de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au «spectacle» et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort.²²³

Si on examine le spectrum de la photographie du père, celui-ci reflète non seulement sa mort mais aussi son art et toute la relation passée entre le père et la fille. Mlle Vinteuil place le portrait de son père près d'elle pour en éprouver un affect qui le fait revivre et devant lequel elle veut s'exhiber avec son amie afin de continuer à le faire souffrir. Ce

²²³ Roland Barthes. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980. p.22.

faisant, celle-ci s'offre une satisfaction d'un sadisme exacerbé. S'ajoute à cette scène une triple forme d'exhibitionnisme puisque le narrateur associe l'exhibitionnisme de Mlle Vinteuil à celui du compositeur. En effet, le narrateur nous informe que le père de la jeune fille avait laissé deviner, lui aussi, une attitude exhibitionniste par rapport à l'une de ses compositions musicales : «Quand on était venu lui annoncer mes parents, j'avais vu M. Vinteuil se hâter de mettre en évidence sur le piano un morceau de musique, mais une fois mes parents rentrés il l'avait retiré et mis dans un coin.»²²⁴ S'il n'avait été question que de vanité pourquoi M. Vinteuil aurait-il sorti le morceau juste avant que les parents du narrateur arrivent et pourquoi, par la suite, aurait-il remis la composition dans un coin? C'est à travers son art que le musicien ressent le besoin de s'exhiber alors que sa fille ne s'exhibe que sexuellement tel que démontré, un peu plus loin dans le récit:

Au fond du salon de Mlle Vinteuil, sur la cheminée, était posé un petit portrait de son père que vivement elle alla chercher au moment où retentit le roulement d'une voiture qui venait de la route, puis elle se jeta sur un canapé et tira près d'elle une petite table sur laquelle elle plaça le portrait, comme M. Vinteuil autrefois avait mis à côté de lui le morceau qu'il avait le désir de jouer à mes parents.²²⁵

Du point de vue stylistique, le narrateur utilise presque les mêmes termes pour exprimer l'exhibitionnisme du père et de sa fille. Alors que M. Vinteuil s'exclame: «Mais je ne sais qui a mis cela [sa composition] sur le piano, *ce n'est pas sa place.*»²²⁶ Mlle Vinteuil s'adresse à son amie en ces termes : «Oh! Ce portrait de mon père qui nous regarde, je ne sais pas qui a pu le mettre là, j'ai pourtant dit vingt fois que *ce n'était pas sa place.*»²²⁷ Par l'association de ces deux scènes, le narrateur fait ressortir les liens entre Mlle Vin-

²²⁴ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.111.

²²⁵ Ibid. p.158.

²²⁶ Ibid. p.112.

²²⁷ Ibid. p.160.

teuil et son père, suggérant que les perversions peuvent trouver leurs sources à l'intérieur de liens héréditaires tels qu'indiqué précédemment par Ahmed.

Le sadisme dans cette scène repose sur le fait que Mlle Vinteuil, s'identifiant à son père, désacralise non seulement son père mais également son art. À ce propos, René Girard explique : «le sadique, dans l'exercice même du mal, ne cesse pas de s'identifier à la victime...»²²⁸ Pour mettre fin à cette identification, l'amie de Mlle Vinteuil invite cette dernière à briser le lien filial en souillant le portrait de M. Vinteuil qui assiste par son portrait interposé, à sa propre humiliation. Cette expérience queer ou hors norme aura appris au narrateur ce qu'était le sadisme :

C'est peut-être d'une impression ressentie aussi auprès de Montjouvain, quelques années plus tard, impression restée obscure alors, qu'est sortie, bien après, l'idée que je me suis faite du sadisme [...] le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie.²²⁹

Tel qu'indiqué dans l'approche phénoménologique de Sara Ahmed, cette citation nous indique l'influence que l'expérience exerce sur l'individu. Le sadisme sera en effet une composante majeure de l'amour du narrateur pour Albertine : «Ce qui m'avait brusquement rapproché d'elle, bien plus, fondu en elle, ce n'était pas l'attente d'un plaisir et un plaisir est encore trop dire, un léger agrément c'était l'étreinte d'une douleur.»²³⁰ Il est intéressant de noter à l'intérieur de cette scène le mélange de la perversion et de l'art. Quand les deux filles désacralisent le spectre du père, elles désacralisent aussi son art. Proust déconstruit ici le binarisme qui existe entre l'idéal de l'art qui est associé à la perversion et au sadisme le tout se déroulant dans un contexte lesbien. Inconscient de sa na-

²²⁸ René Girard. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. p.191.

²²⁹ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.157.

²³⁰ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.840.

ture androgyne, et déçu par cette expérience, l'évolution du héros se poursuit à travers une série d'expériences qu'il éprouve lors d'un voyage à Balbec.

4.8 Les Lettres de la Mère

Les lettres que la mère envoie à son fils lors de son arrivée à Balbec augmentent une fois de plus la frustration du jeune homme puisqu'il ne peut se reconnaître à l'intérieur de la communication. Ces lettres sont un plagiat des lettres de Mme de Sévigné, une édition que la grand-mère avait laissée à sa fille. Ces «lettres-objets-désir» occupent la même fonction que le roman *François le Champi*, c'est-à-dire qu'elles transposent la grand-mère à l'intérieur de la relation mère-fils et qu'elles intensifient le désir du narrateur d'être une femme et de posséder sa mère.

Comme nous l'avons indiqué précédemment, les relations mère/grand-mère sont analogues aux relations entre Mme de Sévigné et sa fille. Une édition des lettres de Mme de Sévigné qui appartenait à la grand-mère devient plus tard un objet fétiche pour la mère qui en hérite et qui la considère comme la Bible de la famille.²³¹ Suite au décès de la grand-mère, la mère s'approprie le rôle de celle-ci, ainsi que le narrateur en témoigne : «Mais surtout dès que je la vis entrer dans son manteau de crêpe, je m'aperçus – de ce qui m'avait échappé à Paris – que ce n'était plus ma mère que j'avais sous les yeux, mais ma grand-mère.»²³² Vu l'âge avancé de la grand-mère qui était veuve, la mère une fois transposée en la grand-mère devient déssexualisée et n'appartient plus à son mari, se con-

²³¹ Elisabeth Ladenson. *Proust's Lesbianism*. p.111.

²³² Marcel Proust. *Sodome et Gomorrhe*. III. p.166.

sacrant uniquement à son fils. En écrivant à ce dernier, celle-ci a recours à des citations provenant des lettres de Mme de Sévigné. Or, en examinant les lettres de Mme de Sévigné à sa fille, Ladenson affirme qu'il s'agit d'un amour beaucoup plus que maternel et qu'elles démontrent un échange essentiellement féminin:

Although she had a son, Sévigné's letters are love letters to her grown daughter, Mme de Grignan. They represent not just maternal devotion in general but a very ardent discourse of maternal devotion to a daughter: an exclusively female discourse, in short, of which the son can never figure as addressee.²³³

En lisant les lettres de sa mère dans lesquelles des citations de Mme de Sévigné apparaissent, le narrateur se sent par conséquent exclu, et ne peut s'identifier à aucune d'elles:

Dans chacune des trois lettres que je reçus de maman avant son arrivée à Balbec, elle me cita Mme de Sévigné comme si ces trois lettres eussent été non pas adressées par elle à moi, mais par ma grand-mère adressées à elle.²³⁴

Il en résulte que la correspondance entre la mère et le fils devient véritablement un échange entre mère et fille à laquelle le narrateur ne peut s'identifier et participer. La très grande frustration du narrateur de ne pouvoir s'identifier dans la correspondance que sa mère lui adresse et d'être exclu de l'échange entre la mère et la grand-mère, intensifie son insatisfaction de ne pouvoir être une femme et accroît son désir d'en être une. Cette expérience est un prélude aux obsessions que le narrateur éprouvera envers les femmes tel qu'indiqué par Ladenson:

The most important familial triangulation in the novel is not the oedipal scenario...but rather this unexpected Sévignesque triangle, of which two corners are female and which prepares the narrator for his subsequent obsession with sexual relations between women.²³⁵

²³³ Elisabeth Ladenson. *Proust's Lesbianism*. p.114.

²³⁴ Marcel Proust. *Sodome et Gomorrhe*. III. p.167.

²³⁵ Elisabeth Ladenson. *Proust's Lesbianism*. p.115.

Le narrateur connaîtra plus tard les mêmes frustrations dans sa relation amoureuse avec Albertine alors qu'il soupçonne cette dernière d'entretenir des relations lesbiennes. L'incapacité du héros de comprendre et de participer aux plaisirs qu'Albertine ressent avec les femmes sera la source de son obsession et de sa jalousie-amour. Le triangle formé par l'insertion du narrateur, de sa grand-mère et de sa mère est la représentation même du désir de celui-ci non seulement de posséder sa mère, sa grand-mère et plus tard, Albertine, mais aussi d'être «elles». Ce triangle illustre les liens héréditaires transcendés par la mère et la grand-mère, reportés sur le narrateur et qui continuent plus tard à renforcer sa part de féminité dont il est inconscient. Il en résulte une très grande frustration et une intensification de son sentiment de culpabilité envers elles : «Dans ces moments-là, rapprochant la mort de ma grand-mère et celle d'Albertine, il me semblait que ma vie était souillée d'un double assassinat que seule la lâcheté du monde pouvait me pardonner.»²³⁶ Cette citation illustre le sentiment de culpabilité que le narrateur ressent par rapport à ses fantasmes incestueux pour sa mère. À ce sujet, Julia Kristeva explique :

Que cette «hideur» qui «nous force d'aimer ce qui nous fera souffrir» soit un mélange de jouissance impossible, parce que donnée de femme à femme, ne cache pas le fait que cette homosexualité féminine renvoie le narrateur à la *culpabilité incontournable du désir*, quel qu'il soit, et plus particulièrement à la culpabilité incontournable du désir homosexuel. Car ce désir est contre la loi et, fondamentalement, contre la première des lois qui régit la communauté des vivants, celle de la procréation.²³⁷

²³⁶ Marcel Proust. *Albertine disparue*. p.78.

²³⁷ Julia Kristeva. *Le temps, la femme, la jalousie, selon Albertine*. p.46.

Ce qui accroît la douleur du narrateur envers sa culpabilité est sans aucun doute la confusion qui ressort de cet enfer de sensations défendues, puisqu'à ce stade il n'est pas encore conscient de son androgynie.

4.9 Balbec

C'est une mer de sensations que le narrateur vient puiser à Balbec, lieu qui le met en présence d'une multitude de femmes. Cette âme femme que le narrateur recherche incessamment apparaît lors de la rencontre de cinq jeunes filles «nébuleuses», un terme très moderne pour l'époque de Proust qui indique qu'elles sont toujours changeantes, entourées d'un halo, dans lequel on ne peut rien distinguer de certain. Parmi le groupe de jeunes filles, le choix du narrateur s'arrête sur Albertine qui est elle-même une nébuleuse comme nous le verrons plus tard. C'est par l'intermédiaire du peintre Elstir, le père spirituel du narrateur que ce dernier fait la connaissance d'Albertine. De plus, c'est à Balbec qu'il rencontre l'aristocrate Robert de Saint-Loup, pour qui le narrateur éprouve une très grande admiration tout en démontrant une relation amicale très intense. Ces personnages provoquent chez le narrateur des sensations très fortes qui accroissent sa propension à éprouver des sensations hors-normes.

4.10 Albertine Objet Non Identifiable

Après avoir fait couler beaucoup d'encre chez les critiques du vingtième siècle, une chose est certaine en ce qui concerne Albertine : c'est qu'elle n'est jamais la même. Un grain de beauté se promène sur ses joues. Ses yeux, organes identifiés très souvent

comme miroir de l'âme, passent du vert au bleu et du bleu au violet. Albertine est en continuel renouvellement ce qui nourrit l'imaginaire du narrateur :

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 Albertine 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.²³⁸

Non seulement le narrateur se recompose à tous les jours à travers son fusionnement avec Albertine mais celle-ci en fait tout autant avec lui. Albertine, «le grand amour» du narrateur, cette mer de femmes, est en quelque sorte son imaginaire. À ce propos, J. E. Rivers précise:

In a certain sense this is a prefiguration of all the love affairs to follow, in which the narrator thinks he is loving outside himself but is loving mainly projections of his own imagination and fantasy. In other words, throughout most of the novel the narrator looks outside and beyond himself for the feminine complement to this personality, when actually it has been within all along.²³⁹

Bisexuelle, androgyne, lesbienne et comparée à une nébuleuse, Albertine représente un monde de potentialités pour le narrateur. En d'autres termes, Albertine c'est l'imaginaire du narrateur. Ce qui constitue l'étreinte de la douleur pour le narrateur, c'est cette part de féminité qui est en lui-même et dont il n'est pas conscient; c'est d'être incapable de sentir ce qu'Albertine ressent, c'est d'être impuissant à devenir elle, alors qu'il est inconscient de son androgynie. Albertine est en quelque sorte la déconstruction du binarisme, des contraires, (féminin-masculin, bon-mauvais, gauche-droite, homosexuel-hétérosexuel), cette même déconstruction que prônait Eve Sedgwick en 1990 dans *Epistemology of the Closet*. Par ce procédé le narrateur accède à une multitude de potentiels sexuels qui ne

²³⁸ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.299.

²³⁹ Julius Edwin Rivers. *Proust & the art of love*. p.230.

sont ni bons, ni mauvais mais qui existent en tant que désirs, comme l'indique Julia Kristeva:

Ainsi, il ne suffit pas de dire qu'Albertine masque Albert, qui serait Agostinelli. Elle fait beaucoup plus. Elle trahit la part gomorrhéenne de l'homosexualité du narrateur lui-même : complice d'Albertine, connaisseur exquis de ses jouissances et de ses trahisons, le narrateur s'offre par l'intermédiaire d'Albertine le plaisir subtil de se dépeindre en femme, d'explorer la part passive de son homosexualité.²⁴⁰

Bien qu'il vive son imaginaire à travers Albertine, la réalité s'avère différente des attentes du narrateur, le côté physique et physiologique se heurtant à ses fantasmes. Celui-ci se voit très souvent frustré sexuellement de ne pouvoir connaître les plaisirs féminins. Sa jalousie s'accroît davantage quand il découvre qu'Albertine est lesbienne alors qu'elle lui déclare avoir vécu chez l'amie intime de Mlle Vinteuil qui avait joué auprès d'elle le rôle de mère ou de sœur pendant quelques années. Le narrateur qui jusque-là avait lutté contre une certaine méfiance quant à la nature lesbienne d'Albertine, éprouve une sensation terrible qui augmente sa jalousie et son désir de connaître le plaisir féminin :

C'était une *terra incognita* terrible ou je venais d'atterrir, une phase nouvelle de souffrances insoupçonnés qui s'ouvrait. Et pourtant ce déluge de la réalité qui nous submerge, s'il est énorme auprès de nos timides et intimes suppositions, il était pressenti par elles. C'est sans doute quelque chose comme ce que je venais d'apprendre, c'était quelque chose comme l'amitié d'Albertine et Mlle Vinteuil, quelque chose que mon esprit n'aurait su inventer, mais que j'appréhendais obscurément quand je m'inquiétais tant en voyant Albertine auprès d'Andrée.²⁴¹

Se remémorant la scène de Monjouvain que nous avons analysée plus haut, le narrateur associe Albertine à toutes les cruautés et perversions de Mlle Vinteuil et de son amie.

²⁴⁰ Kristeva, Julia. Le temps, la femme, la jalousie, selon Albertine. *Fabula – Colloques en ligne. Auteurs, Œuvres, Périodes*. Ed. Francis Marmande et Sylvie Patron. Paris: Université de Paris, 7 Denis Diderot. Fabula, 2007. Web. 18 Nov. 2013. <www.kristeva.fr/albertine.html>. Août 2015.

²⁴¹ Marcel Proust. *Sodome et Gomorrhe*. p.500.

Loin d’y trouver la beauté qu’il avait découverte dans l’androgynie de Charlus et de Jupien, celui-ci est bouleversé d’apprendre qu’Albertine a non seulement vécu avec cette amie de Mlle Vinteuil mais qu’elle va la rejoindre bientôt. Plus tard, l’héroïne lui avouera qu’elle avait inventé cette histoire pour l’impressionner ce qui n’enlève en rien le fait qu’elle soit lesbienne. Ce qui le trouble le plus, c’est qu’Albertine recherche un plaisir féminin qu’il ne peut lui procurer et plus encore, qu’il ne peut connaître lui-même. À ce propos, Judith Butler précise dans *Gender Trouble* :

Transsexuals often claim a radical discontinuity between sexual pleasures and bodily parts. Very often what is wanted in terms of pleasure requires an imaginary participation in body parts, either appendages or orifices, that one might not actually possess, or similarly, pleasure may require imagining an exaggerated or diminished set of parts [...]. The strategy of desire is in part the transfiguration of the desiring body itself.²⁴²

Même après la découverte de son androgynie lors de l’audition du septuor de Vinteuil (comme nous le verrons bientôt) et même après la mort d’Albertine, le narrateur cherchera à éprouver les plaisirs qu’Albertine avait eus avec d’autres femmes dont Andrée :

Or les problèmes relatifs à Albertine restaient encore dans mon esprit alors que ma tendresse pour elle, tant physique que morale, avait déjà disparu. Et mon désir de connaître sa vie, parce qu’il avait moins diminué, était maintenant comparativement plus grand que le besoin de sa présence. D’autre part, l’idée qu’une femme avait peut-être eu des relations avec Albertine ne me causait plus que le désir d’en avoir moi aussi avec cette femme. Je le dis à Andrée tout en la caressant. Alors sans chercher le moins du monde à mettre ses paroles d’accord avec celles d’il y avait quelques mois, Andrée me dit en souriant à demi : «Ah! Oui, mais vous êtes un homme. Aussi nous ne pouvons pas faire ensemble tout à fait les mêmes choses que je faisais avec Albertine.»²⁴³

Ces plaisirs sexuels féminins qu’il recherche trouvent leur explication dans le fait qu’à ce moment-là, il est conscient de sa complémentarité féminine et qu’il essaie de l’assumer sexuellement.

²⁴² Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. p.71.

²⁴³ Marcel Proust. *Albertine disparue*. p.179.

4.11 Robert Marquis de Saint-Loup-en-Bray

Comme s'il sortait d'une marine, Robert de Saint-Loup apparaît pour la première fois dans le récit alors qu'il revient d'une baignade. De la salle à manger de l'hôtel, le narrateur observe le bel adonis et le décrit en ces termes :

Une après-midi de grande chaleur j'étais dans la salle à manger de l'hôtel qu'on avait laissée à demi dans l'obscurité pour la protéger du soleil en tirant des rideaux qu'il jaunissait et qui par leurs interstices laissaient clignoter le bleu de la mer, quand dans la travée centrale qui allait de la plage à la route, je vis, grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, passer un jeune homme aux yeux pénétrants et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil [...]. Ses yeux, de l'un desquels tombait à tout moment un monocle, étaient de la couleur de la mer... À cause de son chic, de son impertinence de jeune lion, à cause de son extraordinaire beauté surtout, certains lui trouvaient même un air efféminé mais sans le lui reprocher, car on savait combien il était viril et qu'il aimait passionnément les femmes.²⁴⁴

Cette description tout à fait poétique et picturale révèle le fusionnement qui existe dans l'esprit du narrateur entre l'attraction sexuelle et la beauté qu'il perçoit dans la personne de Saint-Loup. Il s'agit d'une beauté qui est associée simultanément à la virilité et à la féminité. L'affect que le narrateur éprouve à la vue de Saint-Loup comporte un attrait sexuel qui s'allie à un idéal artistique où l'importance qu'il accorde à la beauté deviendra plus tard une partie essentielle de son esthétique :

Quelquefois je me reprochais de prendre ainsi plaisir à considérer mon ami comme une œuvre d'art, c'est-à-dire à regarder le jeu de toutes les parties de son être comme harmonieusement réglé par une idée générale à laquelle elles étaient suspendues mais qu'on ne connaissait pas...²⁴⁵

Cet idéal artistique qu'il reporte sur Saint-Loup est renforcé par le statut aristocratique de ce dernier. Tel que mentionné plus tôt, dès son enfance, l'imaginaire du héros est impré-

²⁴⁴ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.88.

²⁴⁵ Ibid. p.96.

gné de cette idéal aristocratique alors qu'il voit défiler les personnages de Golo et de Geneviève de Brabant au gré de la lanterne magique. Après avoir fait connaissance, le narrateur et Saint-Loup se lient d'une amitié que le narrateur décrit avec une certaine ambiguïté, suggérant au lecteur la possibilité d'une orientation homosexuelle. À la demande de Saint-Loup qui s'est enrôlé dans l'armée, le narrateur se rend à Doncières pour lui rendre visite. D'où cette conversation qui se déroule dans la chambre de Saint-Loup :

«Ah! Robert, qu'on est bien chez vous, lui dis-je; comme il serait bon qu'il fût permis d'y dîner et d'y coucher.» «Ah! Vous aimeriez mieux coucher ici près de moi que de partir seul à l'hôtel...Hé bien! Vous me flattez, me dit-il, car j'ai justement eu, de moi-même, cette idée que vous aimeriez mieux rester ici ce soir. Et c'est précisément cela que j'étais allé demander au capitaine.» «Et il a permis?» M'écriai-je. «Sans aucune difficulté.» «Oh! Je l'adore!»²⁴⁶

À ce stade-ci, il ne peut être question de relations sexuelles avec Saint-Loup puisque le narrateur n'a pas encore découvert l'homosexualité. Mais le désir de celui-ci n'en est pas moins présent puisqu'une très grande part d'affection qu'il éprouve pour Saint-Loup est décrite en termes qui suggèrent l'intimité.

4.12 La Duchesse de Guermantes

À cette affection ambivalente vient se greffer un autre personnage important : celui de la Duchesse de Guermantes, qui avait déjà fait bon nombre d'impressions sur le héros dès sa tendre enfance, comme l'indique ce passage :

«Qu'elle est belle ! Quelle noblesse ! Comme c'est bien une fière Guermantes, la descendante de Geneviève de Brabant, que j'ai devant moi !» Et l'attention avec laquelle j'éclairais son visage l'isolait tellement, qu'aujourd'hui si je repense à cette cérémonie, il m'est impossible de revoir une seule des personnes qui y assistaient sauf elle et le

²⁴⁶ Marcel Proust. *Le Côté de Guermantes*. p.378.

suisse qui répondit affirmativement quand je lui demandai si cette dame était bien Mme de Guermantes...²⁴⁷

Cette admiration pour le statut aristocratique de Mme de Guermantes se poursuit pendant l'adolescence du héros s'alliant à ses désirs érotiques. Le jeune homme tombe follement amoureux d'elle. Pendant une représentation de *Phèdre* à l'Opéra, le narrateur aperçoit la Duchesse dans sa baignoire ce qui déclenche un affect très puissant sur ce dernier :

Et quand je portai mes yeux sur cette baignoire, [...] c'était comme si j'avais aperçu, grâce au déchirement miraculeux, l'assemblée des Dieux en train de contempler le spectacle des hommes, sous un vélum rouge, dans une éclaircie lumineuse, entre deux piliers du Ciel [...]. La Duchesse m'avait bien vu une fois avec son mari mais ne devait certainement pas s'en souvenir [...]. [...] la duchesse, de déesse devenue femme et me semblant tout d'un coup mille fois plus belle, leva vers moi la main gantée de blanc qu'elle tenait appuyé sur le rebord de la loge, l'agita en signe d'amitié [...] et celle-ci qui m'avait reconnu, fit pleuvoir sur moi l'averse étincelante et céleste de son sourire.²⁴⁸

Ces attributs divins et à la fois féminins que le héros perçoit chez la Duchesse vont déclencher en lui une véritable obsession. Mme de Guermantes est la représentation même de l'idéal de femme dont il est à la recherche :

Maintenant tous les matins, bien avant l'heure où elle [la Duchesse de Guermantes] sortait, j'allais par un long détour me poster à l'angle de la rue qu'elle descendait d'habitude, [...] il n'y avait pour moi qu'elle au monde qui se promênât tout un poème d'élégance et la plus fine parure, la plus curieuse fleur du beau temps. [...] le souvenir de Mme de Guermantes à l'Opéra était bien peu de chose, une petite étoile à côté de la longue queue de sa comète flamboyante...²⁴⁹

Une fois de plus, une transformation s'opère dans l'esprit du narrateur par la superposition du marquis de Saint-Loup et de sa tante, la Duchesse de Guermantes, créant

²⁴⁷ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.174.

²⁴⁸ Marcel Proust. *Le Côté de Guermantes*. p.357.

²⁴⁹ Ibid. p.358.

un fusionnement de sensations où il perçoit des éléments communs aux deux personnages de sexes différents :

Plus tard, en regardant Robert, je m'aperçus que lui aussi était un peu comme une photographie de sa tante, et par un mystère presque aussi émouvant pour moi puisque, si sa figure à lui n'avait pas été directement produite par sa figure à elle, toutes deux avaient cependant une origine commune. Les traits de la duchesse de Guermantes qui étaient épinglés dans ma vision de Combray, le nez en bec de faucon, les yeux perçants, semblaient avoir servi aussi à découper dans un autre exemplaire analogue et mince d'une peau trop fine la figure de Robert presque superposable à celle de sa tante. Je regardais sur lui avec envie ces traits caractéristiques des Guermantes, de cette race restée si particulière au milieu du monde, où elle ne se perd pas et où elle reste isolée dans sa gloire divinement ornithologique, car elle semble issue, aux âges de la mythologie, de l'union d'une déesse et d'un oiseau.²⁵⁰

Sensualité, sensibilité et idéalisme constituent une partie essentielle des sensations du narrateur. Les sentiments qu'il éprouve pour Saint-Loup et Mme de Guermantes vont bien au-delà des conventions sociales de son temps. Encore ignorant de sa nature homosexuelle, le narrateur éprouve pour Saint-Loup une affection qui évolue rapidement et où ses désirs comportent beaucoup d'ambiguïté, comme nous l'avons indiqué plus tôt alors que l'attraction de la beauté prédomine. En considérant le temps du récit, il s'agit d'une orientation hors-norme où la différence de sexe est inexistante et suggère tout de même une certaine innocence puisque le jeune homme n'a pas encore découvert l'homosexualité. De plus, la différence d'âge entre la Duchesse de Guermantes et le narrateur ne minimise en rien son obsession pour elle. En effet, la Duchesse étant la tante de Saint-Loup, celle-ci n'est plus dans sa tendre jeunesse comme le fait remarquer Saint-Loup au narrateur alors qu'il tente de le dissuader de ses intentions envers la Duchesse : «Tu ne veux pas que je te présente à ma cousine Poitiers? [...] Elle est autrement jolie

²⁵⁰ Marcel Proust. *Le Côté de Guermantes*. p.379.

qu’Oriane [la Duchesse de Guermantes] et plus jeune.»²⁵¹ Une fois de plus, le narrateur fait abstraction de la différence d’âge entre lui et l’objet aimé, ses affections allant bien au-delà du temps et des conventions sociales.

4.13 Le Danseur

Un peu plus tard dans le récit, le narrateur en compagnie de Saint-Loup et de sa maîtresse Rachel, observent un jeune danseur travesti. Le narrateur démontre son attraction pour le danseur dont le corps en mouvement est une œuvre d’art :

[...] et j’étais déjà charmé d’apercevoir [...] un jeune homme en toque de velours noir, en jupe hortensia, les joues crayonnées de rouge comme une page d’album de Watteau, lequel, la bouche souriante, les yeux au ciel, esquissant de gracieux signes avec les paumes de ses mains [...] semblait tellement d’une autre espèce [...] si affranchi des lois de la nature [...] que c’était quelque chose d’aussi reposant et d’aussi frais que de voir un papillon égaré dans une foule [...]»²⁵²

Le narrateur est attiré non seulement par la nature androgyne du danseur, mais aussi par la beauté qui s’en dégage. Il s’agit dans cette citation de la fusion de l’art et de l’androgynie. Le danseur se fait l’écho du théâtre grec ainsi et que de l’androgynie qui régnait à cette époque et peut-être même bien avant, faisant allusion à l’aspect naturel de l’androgynie.

²⁵¹ Marcel Proust. *Le Côté de Guermantes*. p.345.

²⁵² Ibid. p.475.

4.14 Découverte de l’Inversion

Dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur observe d’une fenêtre le baron de Charlus sortant de chez Mme de Villeparisis. Dans un premier temps, la forme virile de M. de Charlus disparaît pour laisser place à une allure efféminé :

Clignant des yeux contre le soleil, il semblait presque sourire, je trouvais à sa figure vue ainsi au repos et comme au naturel quelque chose de si affectueux, de si désarmé, que je ne pus m’empêcher de penser combien M. de Charlus eût été fâché s’il avait pu se savoir regardé; car ce à quoi me faisait penser cet homme qui était si épris, qui se piquait si fort de virilité, à qui tout le monde semblait odieusement efféminé, ce à quoi il me faisait penser tout d’un coup, tant il en avait passagèrement les traits, l’expression le sourire, c’était à une femme!²⁵³

Curieux d’assister à cette transformation, le narrateur continue d’espionner le baron alors que celui-ci fait la rencontre de Jupien. Il s’en suit une scène de séduction entre les deux hommes. C’est en observant les signes avec lesquels le couple communique, que le narrateur fait la découverte de l’inversion. «De plus, je comprenais maintenant pourquoi tout à l’heure, quand je l’avais vu sortir de chez Mme de Villeparisis, j’avais pu trouver que M. de Charlus avait l’air d’une femme: c’en était une.»²⁵⁴ À partir de ce moment-là, le narrateur comprend le comportement bizarre que le baron avait exhibé lors de leurs rencontres précédentes. À la vue de cette scène, des sensations diverses affectent le narrateur. D’une part, celui-ci est séduit par la scène queer des deux partenaires :

Cette scène n’était, du reste, pas positivement comique, elle était empreinte d’une étrangeté, ou si l’on veut d’un naturel, dont la beauté allait croissant [...] Cette beauté, c’était la première fois que je voyais le baron et Jupien la manifester. Dans les yeux de l’un et de l’autre, c’était le ciel non pas de Zurich mais de quelque cité orientale dont je n’avais pas encore deviné le nom qui venait de se lever.²⁵⁵

²⁵³ Marcel Proust. *Sodome et Gomorrhe*. p.6.

²⁵⁴ Ibid. p.16.

²⁵⁵ Ibid. p.7.

Du comique, les sensations du narrateur passent à l'étrangeté pour faire suite à la beauté. La curiosité du narrateur le conduit jusqu'à l'intérieur de la boutique pour écouter les ébats sexuels des deux personnages. Au simple niveau phénoménologique, les partenaires lui procurent une expérience queer à laquelle il s'identifie en participant mentalement à l'acte sexuel via des perceptions auditives. Sans réellement faire partie de la relation sexuelle des deux partenaires, le narrateur n'en satisfait pas moins sa curiosité par sa participation mentale. Ce qu'il recherche, c'est la découverte de nouvelles orientations sexuelles rattachées tout autant à l'aspect physique, psychique que social. Face à cette nouvelle découverte, le narrateur qui est ignorant de son androgynéité fait preuve d'une certaine ambiguïté.

Les impressions de beauté ressenties font place à celles de la laideur et de l'ironie lors de la description de l'acte sexuel : «J'en conclus plus tard qu'il y a une chose aussi bruyante que la souffrance, c'est le plaisir.»²⁵⁶ Mais on ne peut passer sous silence la compréhension et la compassion que le narrateur exprime au sujet du jeune inverti dont il parle dans le texte alors que celui-ci découvre son inversion faisant face à un milieu social avec lequel il ne peut s'identifier et où ses désirs les plus instinctifs lui sont interdits:

Comment croirait-il [jeune inverti] n'être pas pareil à tous, quand ce qu'il éprouve il en reconnaît la substance en lisant Mme de Lafayette, Racine, Baudelaire, Walter Scott, alors qu'il est encore trop peu capable de s'observer soi-même pour se rendre compte de ce qu'il ajoute de son cru, et que si le sentiment est le même l'objet diffère, que ce qu'il désire c'est Rob-Roy et non Diana Vernon?²⁵⁷

²⁵⁶ Marcel Proust. *Sodome et Gomorrhe*. p.11.

²⁵⁷ Ibid. p.25.

Comme l'explique Van Buuren au sujet de la sexualité chez Proust, le narrateur tend à célébrer le caractère androgyne si souvent associé à l'art tel qu'indiqué dans la citation ci-dessus, (Mme de Lafayette, Racine, Baudelaire). Par contre, il se distancie de l'acte sexuel qu'il décrit la plupart du temps en termes plutôt négatifs et quelques fois avec humour. Vers la fin de sa vie, le narrateur démontre son aversion en ce qui concerne la «perversité» de certaines relations homosexuelles lors de la scène du bordel où Charlus se fait flageller :

Et il [Charlus] était à la fois désespéré et exaspéré par cet effort factice vers la perversité qui n'aboutissait qu'à révéler tant de sottise et tant d'innocence [...] C'est en vain que le jeune homme détailla toutes les «saloperies» qu'il faisait avec sa femme. M. de Charlus fut seulement frappé combien ces saloperies se bornaient à peu de chose [...]. Rien n'est plus limité que le plaisir et le vice. On peut vraiment, dans ce sens-là, en changeant le sens de l'expression, dire qu'on tourne toujours dans le même cercle vicieux.²⁵⁸

De l'étrangeté à la beauté, de la souffrance au plaisir, le narrateur démontre le conflit sexuel qui l'habite. Toutefois, la part de beauté et pour ainsi dire d'androgynie va subsister dans l'esprit du narrateur en dépit de toutes les bassesses de certains personnages invertis dont Charlus et Morel.

4.15 Le Baron de Charlus

Le Baron de Charlus recherche l'insurmontable, le dépassement de lui-même, l'impossibilité de la réussite qu'il essaie d'atteindre par la bassesse. Ses désirs érotiques, étant ceux d'un inverti, se porteront sur les hommes et surtout sur Morel qui le repousse. Comme chez le narrateur qui désire connaître le plaisir des femmes et qui est incapable

²⁵⁸ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.406.

de l'obtenir, le véritable désir de Charlus est de désirer l'impossible, ou l'obstacle. Dans *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, René Girard explique comment le Baron de Charlus, issu d'une des plus anciennes familles aristocratiques de France et logé au faîte du Faubourg Saint-Germain, sombre de son propre gré dans la pire bassesse humaine : «Le désir métaphysique ne porte jamais, par définition, sur l'objet accessible. Ce n'est donc pas vers le noble faubourg que tendent les désirs du baron mais vers la basse canaille.»²⁵⁹ Et pourtant, avant que Charlus ne chute trop bas, le narrateur reconnaît toute cette part de raffinement et de disposition artistique chez l'homme-femme qu'est Charlus :

M. de Charlus n'était en somme qu'un Guermantes. Mais il avait suffi que la nature déséquilibrât suffisamment en lui le système nerveux pour qu'au lieu d'une femme, comme eût fait son frère le duc, il préférât un berger de Virgile ou un élève de Platon, et aussitôt des qualités inconnues au duc de Guermantes et souvent liées à ce déséquilibre, avaient fait de M. de Charlus un pianiste délicieux, un peintre amateur qui n'était pas sans goût, un éloquent discoureur. Le style rapide, anxieux, charmant avec lequel M. de Charlus jouait le morceau schumannesque de la sonate de Fauré, qui aurait pu discerner que ce style avait son correspondant on n'ose dire sa cause dans des parties toutes physiques, dans les déficiences nerveuses de M. de Charlus.²⁶⁰

L'inversion pourtant considérée un déséquilibre nerveux par les milieux sociaux au temps de Proust, n'empêche pas le narrateur d'associer l'androgynie au *berger de Virgile* ou à *l'élève de Platon*. Il est un être supérieur aux autres humains par son intelligence et ses aptitudes artistiques bien qu'il côtoie la bassesse. Voici comment le narrateur décrit les talents artistiques du baron lors d'une soirée chez les Verdurin : «À l'étonnement général, M. de Charlus, qui ne parlait jamais des grands dons qu'il avait, accompagna, avec le style le plus pur, le dernier morceau de la sonate pour piano et violon de Fauré, [...].

²⁵⁹ René Girard. *Mensonge romantique et Vérité romanesque*. p.212.

²⁶⁰ Marcel Proust. *Sodome et Gomorrhe*. p.344.

Mais je songeai avec curiosité à ce qui unit chez un même homme une tare physique et un don spirituel.»²⁶¹

Même la grand-mère du narrateur n'est pas sans remarquer le côté sensible de Charlus alors qu'il exprime son admiration pour les *Lettres de Mme de Sévigné* :

Ma grand-mère était ravie d'entendre parler de ces Lettres [celles de Mme de Sévigné] exactement de la façon qu'elle eût fait. Elle s'étonnait qu'un homme pût les comprendre si bien. Elle trouvait à M. de Charlus des délicatesses, une sensibilité féminine. Nous nous dûmes plus tard, quand nous fûmes seuls et parlâmes tous les deux de lui, qu'il avait dû subir l'influence profonde d'une femme, sa mère, ou plus tard sa fille s'il avait des enfants.²⁶²

Ces trois citations au sujet de Charlus font ressortir les liens entre l'androgynie, le raffinement, les aptitudes artistiques et la sensibilité. Et Charlus de dire : «L'important dans la vie n'est pas ce qu'on aime, [...] c'est d'aimer.»²⁶³

4.16 Morel

Si près du terme «morale», le nom de Morel est pourtant assigné au personnage le plus immoral de la *Recherche*. Le personnage objet de Morel procure aux études gender d'aujourd'hui un matériel important quant aux orientations sexuelles et à leur diversité. Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, Francine Goujon indique à propos de Morel qu'il peut : « [...] être homme pour une femme (avec la nièce de Jupien), homme pour un homme (avec M. de Charlus), femme pour un homme (avec Saint-Loup), femme pour une femme (avec Léa).»²⁶⁴ Malgré le sadisme et la perversité de Morel, le narrateur éle-

²⁶¹ Marcel Proust. *Sodome et Gomorrhe*. p.343.

²⁶² Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.121.

²⁶³ Ibid. p.122.

²⁶⁴ Francine Goujon. *Dictionnaire Marcel Proust*, p.649. Cahier 71: Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 18321, Volume 2. Brepols, 2009.

vant l'art au-dessus de toute morale, fait ressortir chez Morel ses qualités artistiques. «Je senti qu'il [Charlus] donnerait à Morel, merveilleusement doué pour le son et la virtuosité, précisément ce qui lui manquait, la culture et le style.»²⁶⁵ En outre, le narrateur souligne le contraste entre la beauté esthétique du physique efféminé de Morel et sa laideur morale :

Ce n'était pas la première fois qu'il [Morel] agissait ainsi, ce ne devait pas être la dernière, de sorte que bien des têtes de jeunes filles – de jeunes filles moins oubliées de lui qu'il n'était d'elles – souffrirent – comme souffrit longtemps encore la nièce de Jupien, continuant à aimer Morel tout en le méprisant – souffrirent, prêtes à éclater sous l'élan d'une douleur interne parce qu'en chacune d'elles, comme le fragment d'une sculpture grecque, un aspect du visage de Morel, dur comme le marbre et beau comme l'antique, était enclos dans leur cervelle, avec des cheveux en fleurs et ses yeux fins [...].²⁶⁶

La beauté esthétique dont le narrateur fait état au sujet du visage de Morel contraste avec la cruauté qu'il révèle dans sa conduite envers les jeunes filles. Le couple Charlus et Morel devient presque comme le symbole, l'abrégé d'une multitude de formes d'assouvissements du désir dont le narrateur est témoin et où l'art, la beauté et le raffinement sensuel coexistent avec la perversion, le sadisme et la bassesse.

4.17 Le Septuor de Vinteuil

Le septuor de Vinteuil déclenche deux grandes transformations dans la vie du narrateur. Dans un premier temps, il se reconnaît dans Albertine, la fille de Vinteuil : «Car c'est en moi que se passaient les actions possibles d'Albertine. De tous les êtres que nous connaissons, nous possédons un double.»²⁶⁷ C'est donc dire qu'il prend conscience qu'il

²⁶⁵ Marcel Proust. *Sodome et Gomorrhe*. p.343.

²⁶⁶ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.702.

²⁶⁷ Ibid. p.757.

peut être une femme. Dans un deuxième temps, après s'être reconnût dans Albertine, c'est le septuor lui-même qui lui fait découvrir la femme qui est en lui et lui fera conscientiser son androgynie. Le Septuor incite ce dernier à se distancier d'Albertine, son héroïne, pour explorer une multitude de potentiels. La petite phrase associée à une femme et qui était apparue à Swann dans la sonate revient dans le septuor sous forme de ritournelle. Le dictionnaire CNRTL définit le mot ritournelle comme étant : «Une courte phrase musicale dont on fait précéder chaque couplet d'une chanson.»²⁶⁸ C'est donc dire que la phrase musicale va réapparaître plus d'une fois. Pris dans un contexte moderne et plus philosophique, la ritournelle, selon Deleuze et Guattari devient une machine dont l'essence est toujours la même mais qui se répète sous des aspects différents. Cette machine/ritournelle a le pouvoir de déterritorialiser et de reterritorialiser l'individu. Dans *L'inconscient Machinique*, Félix Guattari explique la petite phrase de Vinteuil qu'il compare à une ritournelle qui a la fonction d'une machine qui assemble des composantes en mouvement et qui renferme des fragments de forces réunies, c'est une machine qui génère une énergie capable de créer une multitude de potentiels. Puisqu'elle a le pouvoir de déterritorialiser et de re-territorialiser, on peut aussi la comparer en termes chimiques à un catalyseur dont la fonction est de transformer une substance en une autre substance sans que le catalyseur n'ait subi des changements, comme la petite phrase, elle, ne perd jamais son identité mais elle apparaît sous des formes différentes. Elle est en termes musicaux l'équivalent du leitmotiv qui apparaît à maintes occasions dans une œuvre musicale (surtout l'opéra) mais dont le rôle est de représenter par différents assemblages

²⁶⁸ Dictionnaire CNRTL (Centre National de Ressources textuelles et lexicales.) «Ritournelles». <http://www.cnrtl.fr/definition/academie8/ritournelle>

d'instruments, de nuances et de rythmes des personnages et des paysages, des contextes particuliers. Parmi tous les potentiels que la petite phrase/ritournelle comporte, elle renferme entre autres cette femme abstraite que le narrateur a toujours cherchée en lui-même et qui le tourmentera jusqu'à ce qu'il la découvre enfin au-dedans de lui-même :

Puis elles s'éloignèrent, [les phrases musicales] sauf une que je vis repasser jusqu'à cinq et six fois, sans que je pusse apercevoir son visage, mais si caressante, si différente comme sans doute la petite phrase de la sonate pour Swann de ce qu'aucune femme m'avait jamais fait désirer, que cette phrase-là, qui m'offrait, d'une voix si douce, un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien la seule Inconnue qu'il m'ait été jamais donné de rencontrer.²⁶⁹

Comme l'indique si bien Félix Guattari, c'est l'art musical qui lui fera découvrir sa part de féminité qui lui permettra de réaliser son devenir écrivain :

Le baron Charlus s'enlisera jusqu'à complète déchéance dans sa passion jalouse pour UN MUSICIEN; tandis que le Narrateur utilisera son amour et sa connaissance de LA MUSIQUE pour démonter un mécanisme passionnel contre lequel il se rebelle et opérer sur lui-même une profonde révolution qui lui permettra de se consacrer corps et âme à son œuvre. Tel un héros composite du monde grec et de l'Ancien Testament, le Narrateur ne pourra venir à bout des obstacles qui barrent son chemin qu'à la condition de conduire lui-même au sacrifice les personnes qui lui sont les plus chères : sa grand-mère, sa mère, Albertine. Pour accéder à un certain type de devenir féminin, qui constitue le ressort essentiel de sa création, il lui faudra détruire tout ce qui le rattachait au monde des femmes.²⁷⁰

Dans *Théories pour une Esthétique*, Anne Henry reconnaît elle aussi le pouvoir que la musique exerce sur l'individu en commentant : «D'où sa capacité [la musique] à reproduire dans leur essence les vœux des hommes, leur réalisation ou leur retard, leurs passions, leurs souffrance...»²⁷¹ Le narrateur, à l'audition des phrases, prend conscience de sa nature féminine qui cohabite en lui avec sa nature d'homme. Il n'a plus besoin de

²⁶⁹ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.764.

²⁷⁰ Félix Guattari. *L'Inconscient Machinique. Essais de schizo-analyse*. Fontenay-Sous-Bois : Recherches, 1979. p.249.

²⁷¹ Anne Henry. *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*. p.50.

se prolonger en Albertine et sa relation avec elle s'envenime. Il souhaite être seul, sans elle ou avec une femme qui lui est inconnue. Albertine a pour rivale la phrase du Septuor qui a fait évoluer le narrateur et qui l'a sorti de ce que Félix Guattari appelle le «trou noir» qui représente les souffrances de l'amour. L'héroïne meurt dans un accident car elle n'a plus sa raison d'être. Dans *Le temps, la femme, la jalousie, selon Albertine*, Julia Kristeva affirme que la mort d'Albertine constitue la sublimation sexuelle du narrateur : «Dès lors, le passage à l'acte érotique peut être relayé, sinon, par le passage à l'acte de l'écriture : par la sublimation [...]. La disparition d'Albertine, au sens banal et au sens fatal du terme, provoque la providentielle résurrection de ce temps incorporé qu'est l'écriture».²⁷² Mais il est important d'ajouter qu'Albertine, avec toutes ces facettes, continue d'exister dans la pensée du narrateur : «Elle n'était plus qu'un nom... Mais je ne pouvais pas concevoir plus d'un instant l'existence de cette réalité dont Albertine n'avait pas conscience, car en moi mon amie existait trop, en moi où tous les sentiments, toutes les pensées se rapportaient à sa vie...»²⁷³ Albertine a toujours été une projection de l'imaginaire du narrateur avec tous ses potentiels sexuels ou autres. C'est par l'écriture que le narrateur pourra se recréer dans Albertine. À ce propos, J. E. Rivers explique :

What drives him to the brink of madness is the realization that, in order to understand Albertine fully, he would have to become a woman himself, while remaining at the same time a man. In the literal sense this is impossible. But in the aesthetic sense it can be achieved [...] He can write a novel in which he searches for and analyses the aspects of his personality which led him to desire Albertine in the first place.²⁷⁴

À ce moment du récit, l'héroïne fait partie de la complémentarité féminine du narrateur. La découverte de son androgynie qui le re-territorialise va permettre au narrateur

²⁷² Julia Kristeva. *Le temps, la femme, la jalousie, selon Albertine*. p.49.

²⁷³ Marcel Proust. *Albertine disparue*. p.91.

²⁷⁴ Julius Edwin Rivers. *Proust & the art of love*. p.251.

de mieux comprendre les sensations qu'il a éprouvées au long de sa vie et de les traduire dans son œuvre littéraire. Les nombreux objets-désirs auxquels le narrateur s'est fusionné au long des années lui ont procuré une multitude d'affects qui ont continué de l'habiter sans qu'il en soit pleinement conscient. Les mémoires involontaires qu'il éprouve à la fin de sa vie constituent de véritables expériences extratemporelles qui lui font revivre les affects du temps passé et lui procurent l'inspiration pour son œuvre à venir. Tout comme le septuor qui avait été composé à partir de fragments des œuvres de Vinteuil, l'œuvre du narrateur-androgyne sera constitué d'un assemblage de sensations profondes ressenties par une hypersensibilité qui lui aura permis de percevoir la «Beauté» ainsi que les réalités cachées que le futur écrivain tentera de communiquer à ses éventuels lecteurs offrant à ceux-ci différentes perspectives sur la vie à portée philosophique.

Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est et cela, nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil avec leurs pareils nous volons vraiment d'étoiles en étoiles.²⁷⁵

Dans ce chapitre nous nous sommes concentrés sur l'aspect sexuel et *Gender* de la *Recherche* ainsi que sur le devenir androgyne du narrateur en faisant ressortir la déconstruction de la sexualité. À l'aide de l'approche phénoménologique de Sara Ahmed, nous avons pu constater le rapport du narrateur au monde qui l'entoure par la description de ses sensations. Comme nous l'avons souligné, les désirs existent parce qu'il y a un manque en nous-même, un besoin qu'on ne réussit pas à combler et que l'on recherche chez l'Autre. Un désir en soi est amoral puisqu'il répond à un besoin provenant du plus

²⁷⁵ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.693.

profond de notre être et dont nous ne sommes pas responsables. Le désir devient immoral quand on l'impose aux Autres.

Nous avons débuté avec la définition de l'androgynie chez Proust en établissant un parallèle entre l'androgynie d'Aristophane/Platon et celui de l'œuvre de Proust. Nous en sommes venus à la conclusion que la notion d'inverti chez Proust (une femme dans un corps d'homme ou un homme dans un corps de femme) comporte deux parties : la partie mal vue est celle de l'aspect charnel, de la relation sexuelle entre des membres du même sexe. La bonne partie est celle qu'il associe à l'androgynie d'antan représentant l'idéal, la beauté, l'harmonie et le raffinement. Nous nous sommes attardés au début du chapitre sur le rêve du narrateur qui révèle déjà sa prédisposition à l'androgynie. Procédant par la suite d'une manière chronologique (parce qu'il existe une certaine chronologie même à l'intérieur de la *Recherche*) nous avons retracé le devenir androgynie du narrateur à partir de son enfance où il existe une forte présence du triangle (mère-grand-mère-tante Léonie) auxquelles il s'identifie. Même enfant, la Dame en Rose qui n'est nulle autre qu'Odette exerce un attrait sur lui. En ce qui concerne son désir incestueux pour sa mère, il est révélé par la comparaison du baiser de la mère et de l'hostie. En ingérant l'hostie, le Catholique introduit Dieu en lui tout comme le narrateur introduit la mère en lui, il y a donc union physique et symbolique entre le narrateur et la mère à laquelle il attribue un caractère d'idéal et de sacré en comparant son baiser à l'hostie. Nous avons par la suite associé ce contexte au complexe de Léonard de Vinci par le comportement du père qui facilite la relation incestueuse en suggérant à la mère de passer la nuit dans la chambre du narrateur ainsi que par sa présence minimale dans l'œuvre. La notion d'inceste est ren-

forcée par la lecture incestueuse de François le Champi, un livre offert par la grand-mère et que la mère lui lit. Il existe donc ici une superposition des liens héréditaires venant non seulement de la mère mais aussi de la grand-mère, les deux étant impliquées dans la lecture incestueuse. Un autre lien héréditaire se forme par la présence de tante Léonie avec laquelle un parallèle très fort est établi entre elle et le narrateur. Après avoir examiné les liens héréditaires féminins de sa famille, nous nous sommes reportés sur les réactions et sensations du narrateur face aux personnages objectivés de la société.

À l'aide de la phénoménologie queer, nous avons tenté d'apporter un peu de lumière sur les relations ambiguës du narrateur face au triangle des Swann. Le narrateur éprouve des sensations pour le père, Charles Swann, la mère, Odette et leur fille, Gilberte. Qu'est-ce à dire? Un jeune homme dont les genoux tremblent quand il voit arriver le père de son amie et pour lequel il avoue éprouver une passion? Ce même jeune homme qui se rend aux Champs Élysées pour rencontrer non seulement son amie Gilberte avec laquelle il a des ébats amoureux mais aussi sa mère qu'il admire? Proust suggère ici que le sexe n'est pas un déterminant pour le narrateur dans relations avec les autres. Ses affections pour lui font totalement abstraction du sexe. Il éprouve des sensations, des sentiments, que ce soit de l'amour, de l'amitié, de l'inceste, cela n'a pas d'importance. Comme le fait remarquer Charlus à Mme de Villeparisis lorsqu'il lui dit que l'important ce n'est pas qui on aime, c'est d'aimer. Proust déconstruit le binarisme sexuel (homosexuel et hétérosexuel) par l'intermédiaire du narrateur qui fait abstraction non seulement du sexe des personnes mais aussi de leur âge. Il s'agit donc en ce qui con-

cerne le triangle Swann de sensations éprouvées à travers un fusionnement que le narrateur effectue avec trois personnages superposés : le père, la mère et la fille.

Nous avons de plus examiné des scènes de voyeurisme dans la *Recherche* démontrant la curiosité du narrateur qui est à la recherche de son identité sexuelle. Tel qu'indiqué au début du chapitre en ce qui concerne la mauvaise partie de l'inversion (le sexe), le narrateur éprouve de la déception pour la plupart de ces scènes. L'expérience de la scène de Monjouvain s'avère beaucoup plus désastreuse, car elle initie le narrateur au sadisme qui sera plus tard à la base de son amour pour Albertine.

Les liens héréditaires dont parle Sara Ahmed au sujet de l'orientation queer sont représentés entre autres dans la *Recherche* par la lecture des lettres que la mère envoie à son fils et dans lesquelles elle avait eu recours à des citations provenant des *Lettres de Mme de Sévigné* qui étaient destinées à sa fille. Le narrateur ne peut s'identifier au contenu des lettres dont le style s'adresse à une femme et éprouve une très grande frustration à leur lecture. La superposition des liens héréditaires remontent donc à Mme de Sévigné qui affectait des sentiments remplis d'une tendresse peu commune pour sa fille. Proust utilise ici l'intertextualité pour suggérer l'orientation queer de la Marquise envers sa fille, laquelle se transpose sur la grand-mère au moyen de l'édition des *Lettres* qu'elle possède et qu'elle lègue à sa fille. Il existe donc un lien héréditaire queer qui remonte à Mme de Sévigné, qui est transmis par son œuvre épistolaire à la grand-mère qu'elle considère comme sa bible, et qu'elle lègue à sa fille laquelle voue elle aussi un culte à la Marquise. Cette superposition de liens héréditaires queer pèse lourd sur les épaules du narrateur qui

est à la recherche de son identité sexuelle et aura des répercussions plus tard avec Albertine qu'il voudra s'approprier comme il s'approprie sa mère et sa grand-mère en se fusionnant à elles.

Balbec renferme un monde de sensations par la rencontre d'Albertine, de Charlus et de Robert de Saint-Loup pour lequel il démontre beaucoup d'admiration. Saint-Loup a tout pour plaire au narrateur : il est beau, aristocrate et érudit. Le narrateur lui rend visite plus tard, lors de l'Exposition Universelle de Paris et partage sa chambre. Les sensations qu'il éprouve pour son ami Saint-Loup suggèrent une affection profonde à tendance sexuelle très ambiguë même si à ce moment-là il n'a pas encore découvert l'homosexualité.

La découverte de l'inversion lors d'une scène de voyeurisme dans *Sodome et Gomorrhe* démontre l'attitude ambiguë du narrateur lors de la rencontre entre Charlus et Jupien. Le narrateur exprime des remarques tantôt positives lorsqu'il s'agit du caractère de l'inverti/androgyné, tantôt humoristiques et dégradantes lorsqu'il s'agit de l'acte sexuel dont il est en partie témoin.

L'ambiguïté sexuelle se poursuit avec la nébuleuse-Albertine-androgyné qui fait connaître au narrateur un amour infernal. Comme nous l'avons vu avec Kristeva, on pourrait émettre l'argument que le narrateur se prend pour Albertine dans son imaginaire, mais il n'arrive pas dans la réalité à se l'approprier, même quand il la rend prisonnière. Et comme l'indique Rivers, ce qui le rend fou, c'est de ne pas pouvoir comprendre ses plaisirs sexuels féminins lesquels il essaiera de comprendre même après le décès

d'Albertine en assistant à une séance de voyeurisme entre deux lesbiennes, mais une fois de plus, l'acte sexuel en tant que tel, le déçoit et de par sa physiologie masculine l'expérience ne lui procure aucune compréhension et aucun plaisir. Mais son désir d'être femme persiste. Andrée, l'amie d'Albertine lui fera réaliser plus tard que les plaisirs sexuels qu'elle éprouvait avec Albertine ne peuvent être les mêmes avec un homme, ce qui démontre bien l'incompréhension et tout le désordre qui règne dans son esprit au sujet non seulement de la sexualité mais aussi de son identité sexuelle.

Charlus est le portrait même de l'homosexuel qui croit cacher son inversion alors qu'il l'expose au grand jour devant tout le monde. Le narrateur éprouve pour Charlus des sentiments mitigés. Lors de ses premières rencontres avec le Baron, le jeune homme le trouve un peu bizarre et ne comprend pas les avances sexuelles de celui-ci. Une fois l'inversion de Charlus découverte, la considération du narrateur n'en est pas moins abaissée, puisqu'il lui reconnaît l'érudition, l'intelligence, le raffinement et des dispositions pour l'art en plus de son statut aristocratique occupant toujours une partie de son idéal. Le problème de Charlus est de tout pouvoir se procurer, sauf Morel qui le fuit ce qui cause une souffrance atroce au Baron. Comme nous l'avons vu, le désir, provenant d'un manque, empêche Charlus de pouvoir désirer quelqu'un ou quelque chose, puisqu'il peut tout avoir. Girard explique que ce qu'il n'a pas se trouve dans les bassesses de la vie et c'est précisément ce dont il sera à la recherche ne pouvant désirer autre chose. C'est la raison pour laquelle, cet homme provenant de la plus vieille aristocratie européenne se retrouve à la fin du récit dans des maisons de passe pour homosexuels parmi la canaille de la société.

Pour ce qui est de Morel, si Proust a voulu exposer une gamme de désirs sexuels, il aura réussi son exploit en composant son personnage. Mais une fois de plus, l'ambivalence du narrateur est démontrée envers le musicien alors qu'il lui reconnaît la beauté et le talent d'un virtuose lesquels contrastent avec la cruauté qu'il exerce envers les femmes et envers Charlus.

Ce chapitre se termine par la découverte de l'androgynie du narrateur. Lors de l'audition du Septuor de Vinteuil, la petite phrase occupe la fonction de catalyseur. Cette *Inconnue* qu'il a toujours cherchée, c'est grâce à l'art qu'il la découvre car la musique possède le pouvoir de nous faire descendre en nous-mêmes et de nous reterritorialiser.

Nous procéderons maintenant à l'analyse de l'esthétique du narrateur qui est sur le point de rédiger son œuvre en examinant certains artistes qui ont eu une influence déterminante sur l'auteur.

Chapitre 5

Un Narrateur-Créateur

À divers moments de sa vie, le narrateur est à la recherche d'un sujet qu'il devra choisir pour son œuvre afin d'exprimer toutes les sensations qui sont venues l'habiter à travers ses expériences. Lors de sa visite chez le Prince de Guermantes, le futur écrivain éprouve une série de réminiscences qui lui font signe et l'inspirent. Ce qu'il mettra en écrit ce sera sa vie, ses sensations que des personnages et des objets de toutes sortes auront suscité en lui depuis son enfance jusqu'au moment d'entreprendre son œuvre. Dans la dernière partie du *Temps Retrouvé*, Proust élabore son esthétique qu'il aura créée et perfectionnée tout au long de son apprentissage d'écrivain. Chez Proust l'art est un moyen de se transcender et d'échapper au mouvement Réaliste de son temps. Sa mission sera de faire voir dans les toiles du peintre ce que le commun des hommes ne peut voir, de leur faire entendre dans une symphonie ce qu'ils ne peuvent entendre, et de les faire descendre en eux-mêmes pour y découvrir leur essence existentielle. En bref, son but sera de les faire accéder à une vie spirituelle, les arrachant à la réalité banale de tous les jours.

La vie du narrateur nous est racontée au moyen de descriptions de ses sensations face au monde qui l'entoure ce qui s'allie comme nous l'avons vu plus tôt à la phénoménologie de Merleau-Ponty, une philosophie née de la Modernité dont la *Recherche* est

imprégnée. Merleau-Ponty tente en effet de réorienter la philosophie du passé basée sur le système binaire des oppositions entre le sens et l'esprit, en tentant d'unir les sens et l'intellect. Or, la mémoire involontaire et les affects qui constituent l'étoffe de l'œuvre de Proust sont exactement l'entrecroisement des sens et de l'intellect tel qu'indiqué dans le *Temps Retrouvé* : «Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit.»²⁷⁶

Les expériences de la mémoire involontaire et les affects procurent des sensations vierges par lesquels le narrateur évolue et réussit à revivre ses impressions originelles qui n'ont pas été touchées par des concepts et données préétablis. Le narrateur décrit avec précision ce qu'il ressent lors de ces réminiscences :

Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendue ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi [...] s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Et celui-là, [le moi] on comprend [...] que le mot mort n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir?²⁷⁷

Ce sont donc ces impressions premières telles qu'elles ont été captées jadis que le narrateur traduira dans son œuvre à venir en les ralliant à son intellect : « [...] il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'Idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose

²⁷⁶ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.457.

²⁷⁷ Ibid. p.451

que faire une œuvre d'art?»²⁷⁸ Nous allons maintenant examiner la conception de l'art telle que représentée par le narrateur ainsi que certaines formes stylistiques que renferme la *Recherche*.

5.1 La Prose poétique de Proust et les Objets

On pourrait qualifier la *Recherche* de grand poème ou plus exactement d'apprentissage d'une vie en prose poétique. Dans son livre sur la poésie de Proust, Lacaille-Lefebvre souligne : «C'est aussi l'écriture qui est poétique dans la *Recherche*, avec les formes et les ressources de la prose poétique, considérée non comme un genre poétique, mais comme un type d'écriture.»²⁷⁹ Le texte de la *Recherche* fait partie du genre de récit de fiction basé sur le réalisme symbolique dans lequel l'objet est un signe d'investissement subjectif de la part du narrateur.²⁸⁰ À l'intérieur de la description, les lieux et les objets prennent la narration en charge dans laquelle le sujet/narrateur s'investit en l'objet. Cette description appelée hypotypose, comporte des métaphores, métonymies, synecdoques et comparaisons auxquelles Proust a fait appel pour traduire ses sensations. Nous présentons ici quelques-unes de ces très belles hypotyposes par ordre chronologique en commençant par un souvenir du narrateur qui le ramène à son enfance :

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou

²⁷⁸ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.457.

²⁷⁹ Armelle Lacaille-Lefebvre. *La Poésie dans À la Recherche du Temps perdu de Marcel Proust*. p.8.

²⁸⁰ Laurent Lepaludier. *L'objet et le récit de fiction*. p.22

quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit.²⁸¹

Le pan lumineux, comparé à un feu de Bengale ou à un effet d'éclairage électrique sur le mur, est une des quelques images importantes qui soient restées dans la mémoire volontaire du narrateur. Le lien du pan lumineux avec le narrateur est un lien classé comme «connaissance imaginaire» puisqu'il s'agit de son évocation, le pan lumineux est absent dans le réel et n'appartient qu'à sa mémoire. Il est de plus un objet esthétisé par la représentation subjective de l'inconscient du narrateur. Ce pan lumineux représente un temps, un point ou une partie heureuse de l'enfance du narrateur mais le narrateur fait appel à l'emploi du contraste entre la luminosité du pan et l'obscurité qui y règne tout autour pour nous faire part de l'incertitude et de l'oubli du passé causé par le temps.

Un autre souvenir d'enfance a pour point focal l'escalier : «[...] le vestibule où je m'acheminai vers la première marche de l'escalier, si cruel à monter, qui constituait à lui seul le tronc fort étroit de cette pyramide irrégulière ; et, au faite, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman; [...]»²⁸² À l'aide d'une métaphore l'escalier est comparé au tronc d'une pyramide et constitue l'hypotypose puisque sa description rend le sujet spectateur de l'objet. De plus, l'escalier est lui aussi esthétisé par le fait de son importance dans le texte car c'est grâce à lui que le narrateur en arrive à sa pyramide. Or, la pyramide est le symbole ésotérique du passage de la terre à l'au-delà, c'est donc dire que l'escalier rend possible l'accès au faite de sa chambre qui représente son idéal. L'escalier est donc une transition entre le réel et l'idéal. C'est aussi ce même

²⁸¹ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.43.

²⁸² Ibid. p.43.

escalier que la mère emprunte à tous les soirs pour donner au narrateur le baiser, ultime moment de sa journée car la mère est son idéal. L'état de transition entre le réel et la quête de l'idéal du narrateur sera présent pendant toute sa vie.

La description détaillée de la madeleine constitue une autre hypotypose où le sujet est le spectateur de l'objet :

Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause.²⁸³

La madeleine est un point d'ancrage qui va déclencher chez le narrateur sa mémoire involontaire. Esthétisée, elle est décrite avec beaucoup de détails. La focalisation se veut très subjective par la description visuelle et gustative du gâteau qui est comparé avec beaucoup de sensualité à une forme de coquille laquelle, tout comme la mère, est aussi un symbole d'abri, de matrice. Cette image, finalement maternelle, s'associe enfin à la notion de protection et entre par là en une association métonymique avec la mère. Il est important de souligner la sensation purement gustative qui déclenche la mémoire involontaire. C'est en effet le goût ainsi que la sensation tactile de la langue sur la madeleine qui fait apparaître tout le passé du narrateur (et pour ainsi dire toute la *Recherche*). Grâce à la madeleine, le narrateur accède à son passé, aux souvenirs de lieux, de personnages, d'objets et d'impressions qui ont formé une partie de son identité pendant son enfance.

²⁸³ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.44.

D'une ambiance morne et obscure avant de goûter la madeleine, celle-ci provoque chez le narrateur une joie immense et un soudain éclaircissement. Elle lui redonne vie au moyen de la mémoire involontaire et lui procure les impressions de son enfance.

Une autre hypotypose apparaît lors de la scène de la madeleine, quand le narrateur souligne *l'édifice immense du souvenir* :

Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.²⁸⁴

Il s'agit d'une métaphore : le souvenir qui est immense comme un édifice, et la métaphore est suivie immédiatement d'un contrepoint, d'un contraste, édifice qui ne tient au fond que sur une gouttelette, le tout pouvant représenter l'infini que l'on peut retrouver dans le fini. Par la suite, Proust fait appel à une énumération d'objets et de lieux qui apparaissent par le déclenchement de la mémoire involontaire. Le narrateur mentionne Tante Léonie et le thé de tilleul, sa vieille maison grise et sa chambre ainsi que tous ces objets qui constituent des symboles de l'univers de la Tante et qui l'ont fortement impressionné lors de son enfance. Par voie de comparaison, l'auteur associe la tante Léonie et sa maison à un décor de théâtre pour faire ressortir la forte perception du personnage/objet perçus par le narrateur créant ainsi une hypotypose. Il en est de même pour le petit pavillon donnant sur le jardin. Une fois de plus, le pavillon et le jardin représentent le monde intérieur et idéalisé du Narrateur ainsi que toutes les richesses qui s'y trouvent.

²⁸⁴ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.46.

L'extrait se termine par une très belle comparaison où les objets et les lieux qui ont façonné l'enfance du narrateur émergent de sa tasse de thé et sont comparés aux petits morceaux de papier que les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau d'où ils prennent des formes réelles et colorées. Je cite ici la fin de l'extrait : « [...] tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, villes et jardins, de ma tasse de thé.»²⁸⁵ La tasse de thé est une métaphore qui comporte tous ces objets et lieux. Il s'agit d'une synecdoque où l'objet occupant habituellement une place dans l'espace devient le récipient d'un espace. L'objet est occupé par l'espace. Tout l'univers de l'enfance du narrateur est compris dans la tasse de thé.

Lacaille-Lefebvre souligne de plus l'attraction que Proust éprouve pour les fleurs qu'il introduit dans ses nombreuses métaphores :

Proust apparaît comme le disciple de Baudelaire pour qui même s'il s'éloigne d'un symbolisme primaire, Proust leur alloue une signification personnelle, comme lorsqu'il associe femmes et fleurs. La poésie florale est sans doute la plus présente au sein de la poésie bucolique proustienne.²⁸⁶

Nous poursuivons en effet avec une très belle description du fleuri où le narrateur, adolescent, décrit Mme Swann aux Champs-Élysées :

Tout d'un coup, sur le sable de l'allée, tardive, alentie et luxuriante comme la plus belle fleur et qui ne s'ouvrirait qu'à midi, Mme Swann apparaissait, épanouissant autour d'elle une toilette toujours différente mais que je me rappelle surtout mauve ; puis elle hissait et déployait sur un long pédoncule, au moment de sa plus complète irradiation, le pavillon de soie d'une large ombrelle de la même nuance que l'effeuillage des pétales de sa robe.²⁸⁷

Mme Swann est décrite en termes de fleur dans toute sa beauté et son état d'effervescence et le narrateur/sujet conforme à l'hypotypose en est le spectateur!

²⁸⁵ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.47.

²⁸⁶ Armelle Lacaille-Lefebvre. *La Poésie dans À la Recherche du Temps perdu de Marcel Proust*. p.52.

²⁸⁷ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. I. p.625.

Une autre très belle description du côté des marines cette fois-ci nous est offerte par le narrateur :

[...] comme un trait doré et tremblant – celui qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze, la faisait fermenter, devenir blonde et laiteuse comme de la bière, écumante comme du lait, tandis que par moments s’y promenaient çà et là de grandes ombres bleues, que quelque dieu semblait s’amuser à déplacer en bougeant un miroir dans le ciel.»²⁸⁸

La mer est imbibée de couleurs, de mouvements, de fluidité, de textures tantôt *laiteuse*, tantôt *écumante*. Les reflets changeant du ciel procurent à la mer des ombres bleutées et changeantes. Toute cette riche poésie est apte à procurer aux lecteurs des moments remplis de beauté et de plénitude leur faisant oublier le réel de la vie quotidienne et aiguisant leur sensibilité au monde qui les entoure. La poésie de Proust est une manière d’unir la sensation à l’intellect en créant des essences comme l’indique Anne Simon : «Être à l’écoute du sensible, c’est découvrir que le monde se donne dans l’impression sans la fracture des catégorisations élaborées par la réflexion.»²⁸⁹

5.2 L’Éclectisme

D’un point de vue philosophique, on peut affirmer que Proust s’est servi de plusieurs notions philosophiques et pour ainsi dire de plusieurs philosophes dans son œuvre sans les faire apparaître de manière ostentatoire. À ce sujet, Fraisse précise :

Le moment leibnizien, schopenhauerien, schellingien, kantien, platonicien, bergsonien transparaissant, l’espace de quelques lignes dans telle page du cycle romanesque, est un miroitement : les références philosophiques ne doivent pas nous troubler par leur diversité au sein de laquelle aucune ne l’emporte, une diversité en outre par la

²⁸⁸ Marcel Proust. *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.34.

²⁸⁹ Anne Simon. *Proust ou le Réel Retrouvé*. p.106.

poussée jusqu'aux incompatibilités : Ce sont autant de reflets indirects projetés sur une muraille [...].²⁹⁰

Fraisse fait ici le parallèle entre la réalité de Proust dans la *Recherche* et la réalité de Platon dans la caverne de (*La République*) où il n'y a pas de réalité toute faite, rien n'est certain et la réalité n'est qu'une image. Toutefois, nous nous permettrons d'établir un peu plus loin quelques analogies entre la conception artistique de Nietzsche et celle de Proust ainsi qu'entre la conception musicale de Wagner et la conception littéraire de Proust. Un des traits essentiels chez Proust est sa façon d'exprimer des idées au moyen de descriptions de sensations qui allient l'intelligence et les sens.

Sans vouloir faire une l'analyse élaborée du style de Marcel Proust et pour ainsi dire du style que le narrateur emploiera, nous avons cru bon de mentionner quelques éléments stylistiques qui sont pertinents à nos travaux ainsi que leur fonction. Puisque Proust compte parmi les auteurs qu'il convient mal de classer selon les mouvements ambiants, nous pouvons à tout le moins dire qu'il inaugure le roman moderne et que son œuvre est essentiellement éclectique.

Un des aspects éclectiques du style de Proust se trouve dans la fragmentation qui apparaît à plusieurs endroits dans le récit. Entre autres, la deuxième partie «Un amour de Swann» située à la fin *Du Côté de chez Swann* où le narrateur témoin s'efface pour devenir un narrateur extérieur et objectif (hétérodiégétique) puisque chronologiquement parlant le narrateur n'était pas né lors de la section *Un amour de Swann* tel qu'indiqué par

²⁹⁰ Luc Fraisse. *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*. p.1216.

Proust dans une de ses lettres. Cette section est suivie par *Noms de Pays : Le nom* où le narrateur redevient témoin et protagoniste du récit.

Un autre aspect éclectique se retrouve dans le zoomorphisme que Proust utilise dans *Sodome et Gomorrhe*, lorsqu'il compare Charlus et Jupien à «l'homme-oiseau, l'homme-insecte.»²⁹¹ Comme nous l'avons vu au chapitre quatre, la physionomie des Guermantes est souvent comparée aux oiseaux de par leurs nez aquilins et leurs regards perçants, les enveloppant de caractéristiques que les humains associent à l'oiseau. Celui-ci est associé à la finesse, au raffinement, mais la cervelle d'oiseau peut aussi suggérer la superficialité, entre autres, celle de la Duchesse de Guermantes dont le narrateur après avoir éprouvé beaucoup d'admiration pour elle s'en trouve déçu alors que ses pensées pour elle ont évolué au fil des ans.

Le continuel changement constitue aussi un aspect important de la *Recherche*. La transformation des personnages de la *Recherche* constitue un trait majeur de l'œuvre et indique l'impossibilité d'arrêter le temps. À la fin de la *Recherche*, le narrateur ne manque pas de décrire les empreintes que le temps a laissé sur tous les personnages importants de l'œuvre par l'emploi de longues phrases lesquelles constituent un élément stylistique important puisqu'elles offrent une description détaillées des affects et des souvenirs provoqués par la mémoire involontaire. La transformation des personnages est décrite en fonction de leurs expériences à travers la chronologie du récit. On pense entre autres aux changements que le narrateur subit par la description de ses illusions et de ses

²⁹¹ Marcel Proust. *Sodome et Gomorrhe*. p.8.

déceptions face au monde qui l'entoure. Charlus offre aussi un exemple des changements qui s'opèrent en lui alors qu'il tombe follement amoureux du violoniste Morel. Après avoir été délaissé par celui-ci, le baron tentera par la suite de s'attirer les faveurs du piètre écrivain Bloch (qui lui-même a changé son nom pour Jacques Desrosiers). Et que dire des changements que le narrateur exerce sur Albertine et sur son évolution culturelle! Proust se faisait un devoir de *traduire* le plus fidèlement possible tous les aspects physiques émotionnels, sensoriels que la vie comporte. En effet, au lieu de représenter l'intrigue du récit comme un but, Proust décrit plutôt l'intérieur de ses personnages, leur inconscient tout en faisant ressortir leur transformation ce faisant, il illustre le changement constant du temps et suggère la multitude de réalités.

Ces changements s'effectuent de pair avec la transformation sociale de l'époque qui connaît un très grand bouleversement. L'aristocratie tire à sa fin et la bourgeoisie est en pleine essor. On pense entre autres à Mme Verdurin, de la haute bourgeoisie qui devient aristocrate par son mariage au Prince de Guermantes. Il en est de même pour Odette de Crécy-Swann qui devient Mme de Forcheville et acquiert le statut d'aristocrate. Le Baron de Charlus, grand érudit occupant les fâtes de l'aristocratie, s'amourache de Morel, un virtuose du violon et neveu du valet de chambre de l'oncle du narrateur. Délaissé par Morel, Charlus se retrouve à la fin de la *Recherche* dans les bas-fonds de la société, parmi les canailles. Tous ces changements sociaux préludent la fin d'un monde et annonce l'avènement des temps modernes.

La déconstruction du binarisme sexuel ajoute un autre trait éclectique à l'œuvre. Tel qu'indiqué au chapitre quatre, les multiples formes du désir sexuel qui sont exprimées dans l'œuvre font disparaître les paramètres traditionnelles fixés par la société où la sexualité se limite à l'hétérosexualité et à l'homosexualité. L'ambiguïté du désir et ses formes variantes procurent un matériau important pour les études de genre d'aujourd'hui en ce qui a trait à l'identité sexuelle. Combien de fois s'est-on demandé «qui est Albertine? Est-ce un homme? Une femme? Ou Agostinelli, l'amant de Proust?» Albertine, c'est bien des «objets» à la fois, car elle habite l'imaginaire du narrateur qui est tapissé d'une multitude d'images d'elle.

Les désirs sont de plus exprimés à travers le temps par l'intertextualité de Mme de Sévigné et de Saint-Simon un autre élément hétérogène qui introduit le passé au présent faisant sauter les barrières conventionnelles entre les genres et les siècles permettant à la littérature d'envelopper l'immensité du temps et de l'espace.

À ces traits éclectiques s'ajoute l'omniprésence du subjectivisme de Proust. L'emploi du «je» et du «moi» combinés dans une narration homogénéitique (où le narrateur est le protagoniste) assure à la *Recherche* sa subjectivité. De plus, Proust adopte le genre de récit de fiction basé sur le réalisme symbolique dans lequel l'objet est un signe d'investissement subjectif de la part du narrateur. Par l'emploi de descriptions, Proust accorde une importance considérable aux objets et aux lieux en faisant ressortir une signification accrue qui transforme la description en une création en soi, une réalité en elle-même. Comme nous l'avons vu précédemment en employant une approche subjective,

l'objet chez Proust n'est donc plus décrit en fonction de ce qu'il est dans la réalité mais plutôt en fonction de ce qu'il représente dans l'inconscient du narrateur. À l'intérieur de l'esthétique proustienne, les objets servent à décrire des perceptions, des sensations et des impressions que le narrateur exprime en faisant appel à des figures de style telles que la métaphore, la métonymie, la synecdoque. Ces figures de style servent à traduire les sensations du narrateur en ce qu'il appelle «un équivalent spirituel»²⁹² si bien représenté dans la description des chambres au début du récit. C'est au moyen de ces procédés qu'il réussit à créer des essences nouvelles. À ce sujet, Jean Mouton précise :

Comparaisons, métaphores ne sont plus des procédés de style, mais accompagnent la marche même de l'esprit ; telles ces transpositions, ces véritables équations engendrées par nos rêves, où objets et personnes se substituent les uns aux autres...Le jaillement des comparaisons nous ouvre toute la vie intellectuelle et morale de l'auteur, nous faisant pénétrer souvent dans les secrets de son subconscient ; elles ne sont plus des additions mais appartiennent à la trame même du texte.²⁹³

Tel que mentionné précédemment, la nature éclectique de la *Recherche* fait appel à de nombreux philosophes et artistes. Nous nous permettons ici d'établir certaines analogies entre la conception artistique de Proust, de Nietzsche et de Wagner afin d'approfondir notre analyse au moyen de comparaisons. Nous retracerons de plus, le principe de la monade Leibnizienne qui transparait dans la structure de la *Recherche*.

5.2.1 Analogie Proust-Nietzsche

Bien qu'à certains endroits de la *Recherche* le philosophe Friedrich Nietzsche soit la cible de critiques exprimant une ambivalence certaine de la part du narrateur, il est permis d'établir des analogies entre les deux hommes de lettres. Ainsi, *La Revue*

²⁹² Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.457.

²⁹³ Jean Mouton. *Le style de Marcel Proust*. Paris: Corrêa, 1948. p.76.

Blanche (1891-1903) et *le Banquet*, dont Proust a été le collaborateur, avaient d'ailleurs publié de nombreux articles sur le philosophe allemand qui connaissait un grand succès en France vers la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième. Il est intéressant de souligner que le nom de Nietzsche est mentionné six fois à l'intérieur de la *Recherche* d'une manière tantôt positive, et tantôt négative. Dans *Nietzsche and Proust*, Duncan Large a recours à des lettres et documents fournissant la preuve que Proust a lu à tout le moins des extraits de Nietzsche. En effet, Proust avait même eu l'idée de pasticher Nietzsche tel qu'indiqué par Large au moyen d'une lettre adressée à Robert Dreyfus:

Undoubtedly the most intriguing reference to Nietzsche in Proust's correspondence comes in April 1909, when he is in the midst of work on his series of pastiches on the 'Affaire Lemoine'. Here, perhaps surprisingly, he promises Robert Dreyfus a (private) Nietzsche pastiche: 'entendu pour Nietzsche [*sic!*], quand j'irai mieux, mais pour toi seul' (*CMP* ix. 75).²⁹⁴

De plus, Daniel Halévy, (à qui Proust envoya une lettre d'amour pendant un cours de philosophie,) était tellement épris de Nietzsche qu'il publia un livre intitulé *La vie de Friedrich Nietzsche* et en envoya une copie à Proust.²⁹⁵

Duncan Large examine la présence de Nietzsche dans la *Recherche* et la manière dont Proust l'insère dans la *Recherche* en évitant de démontrer trop de considération envers le philosophe. En effet, ce n'est pas le narrateur qui admire Nietzsche dans l'œuvre mais Robert de Saint-Loup, l'aristocrate érudit pour lequel le narrateur éprouve pour le moins qu'on puisse dire beaucoup admiration. Dans *Le Côté de Guermantes*, le narrateur soulignant son désintéressement envers l'amitié, mentionne le nom de Nietzsche comme

²⁹⁴ Duncan Large. *Nietzsche and Proust. A comparative study*. Oxford: Clarendon, 2001.
<http://books1.scholarsportal.info.libaccess.lib.mcmaster.ca/viewdoc.html?id=518999&chapter=acprof-9780199242276-chapter-2>

²⁹⁵ Duncan Large. *Nietzsche and Proust. A comparative study*. Clarendon Press, 2001.

étant un homme de quelque génie:

J'ai dit [...] ce que je pense de l'amitié: à savoir qu'elle est si peu de chose que j'ai peine à comprendre que des hommes de quelque génie, et par exemple un Nietzsche, aient eu la naïveté de lui attribuer une certaine valeur intellectuelle et en conséquence de se refuser à des amitiés auxquelles l'estime intellectuelle n'eût pas été liée.²⁹⁶

Il existe beaucoup d'ambiguïté dans la *Recherche* en ce qui concerne la considération du narrateur pour Nietzsche et elle est certes intentionnelle de la part de l'auteur.

Une première analogie entre Nietzsche et Proust peut être établie au sujet de la réalité. Selon Nietzsche, aucune idée, aucun objet ne peut exister indépendamment d'une interprétation faite par un individu lequel assume par là le rôle d'interprète.

Il faut répondre aux questions relatives aux «choses en soi», abstraction faite de la réceptivité de nos sens et de l'activité de notre raison, par une autre question : comment pouvons-nous savoir qu'il y a des choses ? C'est nous qui avons créé «l'existence des choses.» Il s'agit de savoir s'il ne pourrait pas exister encore beaucoup de façons de créer un pareil monde-apparence - et si cette façon de créer, de logiciser, d'apprêter, de falsifier n'est pas la réalité elle-même, la meilleure garantie.²⁹⁷

Chez Nietzsche «l'en soi» de la chose n'existe pas. C'est nous qui lui donnons une signification, c'est nous qui devenons interprète de ce que l'on voit. Cette pensée s'allie aussi très bien à la citation de Schopenhauer : «Le monde est ma représentation». Schopenhauer a en effet exercé une grande influence sur Nietzsche et sur Proust. En examinant de près les personnages et les objets de la *Recherche*, on peut se rendre compte qu'ils sortent tous de l'imaginaire du narrateur et qu'ils sont loin d'être conformes aux représentations sociales établies. Chez le narrateur de la *Recherche* tout passe par les sens tel qu'il le précise dans *Le Temps Retrouvé*. «Ce que nous appelons la

²⁹⁶ Marcel Proust. *Le Côté de Guermantes II*. p.688.

²⁹⁷ Friedrich Nietzsche. *La Volonté de Puissance*. Trad. Henri d'Albert. Paris: Mercure de France.1903 no 275. [tps://fr.wikisource.org/wiki/La_Volont%C3%A9_de_puissance/Livre_troisi%C3%A8me](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Volont%C3%A9_de_puissance/Livre_troisi%C3%A8me) Mars 2016

réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément...»²⁹⁸ L'œuvre du narrateur comportera donc sa propre réalité qui se veut essentiellement subjective.

Une autre comparaison peut être établie entre Nietzsche et Proust en ce qui concerne leur conception artistique il s'agit de la créativité qui constitue le critère de base d'une œuvre artistique. Chez Nietzsche la création artistique est le meilleur moyen de devenir un «surhomme» et de vaincre le nihilisme dont le dix-neuvième siècle est atteint : Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, le philosophe souligne : «Mon moi m'a enseigné une nouvelle fierté, je l'enseigne aux hommes : ne plus cacher sa tête dans le sable des choses célestes, mais la porter fièrement, une tête terrestre qui crée le sens de la terre!»²⁹⁹ C'est en créant que l'homme pourra se recréer, c'est-à-dire évoluer, être en devenir continu par l'exploitation du potentiel qu'il possède. Dans *Le Temps Retrouvé*, le narrateur insiste sur l'importance de la créativité ainsi que de la subjectivité :

Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création ou nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous.³⁰⁰

Dans *La Volonté de Puissance*, Nietzsche précise au sujet de l'art : «Ce qui est essentiel dans l'art, c'est la perfection de l'être, l'achèvement, l'acheminement vers la plénitude; l'art est essentiellement l'affirmation, la bénédiction, la divinisation de l'exis-

²⁹⁸ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.461.

²⁹⁹ Friedrich Nietzsche. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Édition du Groupe. Books libres et gratuits. p.43 https://www.google.ca/?gws_rd=ssl#q=ainsi+parlait+zarathoustra+pdf&spf=149505133424 Mars 2016

³⁰⁰ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p. 458.

tence...»³⁰¹ Par l'art, l'homme peut se dépasser et exercer ce que Nietzsche appelle «la volonté de puissance».

Un autre point en commun avec Nietzsche est l'esthétique du narrateur qui repose sur deux piliers : L'art Apollonien représenté par la beauté du style et l'art Dionysien basé sur l'instinct qui est représenté chez le narrateur par les sensations. Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche explique sa conception de l'art qui doit comporter à la fois le modèle Apollonien (beauté, idéal, équilibre) et le modèle Dionysien (instinct et sensations).

Nous aurons fait en esthétique un progrès décisif, quand nous aurons compris, non comme une vue de la raison mais avec l'immédiate certitude de l'intuition, que l'évolution de l'art est liée au dualisme Apollinien et Dionysien comme la génération est liée à la dualité des sexes, à leur lutte continuelle, coupée d'accords provisoires... Les deux divinités protectrices de l'art, Apollon et Dionysos, nous suggèrent que dans le monde grec il existe un contraste prodigieux, dans l'origine et dans les fins, entre l'art du sculpteur, ou art apollinien, et l'art non sculptural de la musique, celui de Dionysos.³⁰²

Chez les Grecs, le dieu Apollon représente la lumière, la raison, la beauté, la mesure, l'idéal, le rêve, et l'équilibre. L'idée de la beauté est bien présente chez le narrateur de la *Recherche* considérant toute l'importance qu'il accorde à l'esthétique et au style:

La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style.³⁰³

Le deuxième pilier de l'esthétique du narrateur repose sur l'art Dionysien qui est représenté dans la *Recherche* par les sensations que les objets procurent :

³⁰¹ Friedrich Nietzsche. *La Volonté de Puissance*. p.362.

³⁰² Friedrich Nietzsche. *La naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard, 1949. p.21.

³⁰³ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.458.

Il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en équivalent spirituel. Or ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art?³⁰⁴

Opposé à l'image de la raison Apollonienne, le dieu Dionysos est associé à l'instinct, aux sensations, à l'émotion, à la sensualité, à la liberté et à l'ivresse. L'esthétique du narrateur unira donc à l'art Apollonien, l'art Dionysien pour traduire son livre intérieur :

Je sentais que je n'aurais pas à m'embarrasser des diverses théories littéraires qui m'avaient un moment troublé. Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisaient ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur exposée de la serviette, qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversations humanitaires, patriotiques internationalistes et métaphysiques...³⁰⁵

Ce sont ses sensations que le narrateur a l'intention d'exprimer en les intellectualisant au moyen des mots.

Nietzsche explique qu'une œuvre d'art doit être l'amalgame de ces deux notions : le créateur doit être «l'artiste du rêve et de l'ivresse à la fois».³⁰⁶ L'artiste est donc avant tout un créateur d'œuvres nouvelles comportant la beauté, exprimée à l'aide d'une esthétique, et les sensations vécues qui sont à la source de son inspiration. Afin de pouvoir recomposer le monde il doit se recréer constamment, et subir des métamorphoses pour qu'il puisse continuer à créer des œuvres nouvelles. C'est le processus du devenir. C'est

³⁰⁴ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.457.

³⁰⁵ Ibid. p.460.

³⁰⁶ Friedrich Nietzsche. *La naissance de la tragédie*. p.27.

donc dire que le sens qu'il donne au monde est sa représentation laquelle est en transformation constante. Pour ce faire, il faut éviter la stabilité, ce dont le narrateur a horreur.

Le narrateur fera appel à son instinct dionysien, pour faire ressortir les sensations qui l'ont habité depuis son enfance et pour traduire tout ce matériel par un choix méticuleux de figures de style, de synesthésie et d'assemblages de fragments associés à l'art apollonien. Une multitude d'impressions laissées par les objets et personnages objectivés forment chez le narrateur sa réalité subjective, son imaginaire, et c'est cette réalité qu'il entend faire ressortir dans son œuvre. Maintes fois dans la *Recherche*, le narrateur souligne l'importance que les impressions nées des sensations, occupent dans la création que ce soit en peinture, en musique ou en littérature :

Car l'instinct dicte le devoir et l'intelligence fournit les prétextes pour l'éluder... Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain, vient après... Ne vient de nous-mêmes que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres.³⁰⁷

S'inspirant de ses impressions, on peut assumer que l'œuvre du narrateur sera essentiellement subjective et qu'il adoptera un style tout à fait personnel rompant avec les canons littéraires.

Comme nous l'avons vu précédemment, la métaphore chez Proust fait appel aux sens et à l'esprit, permettant de créer des essences communes qui sont de nouveaux mondes. Une idée nouvelle jaillit par la comparaison de deux objets quelconques aux-

³⁰⁷ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.458.

quels sont attribués une synesthésie de couleurs, de sons, et d'odeurs pour rendre cette idée/essence encore plus belle et plus vivante et pour lui procurer une multitude de potentiels :

Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait.³⁰⁸

La finalité de l'art chez Nietzsche rejoint aussi celle de Proust : «Ce qui est essentiel dans l'art, c'est la perfection de l'être, l'achèvement, l'acheminement vers la plénitude; l'art est essentiellement l'affirmation, la bénédiction, la divinisation de l'existence...»³⁰⁹ Chez Proust comme chez Nietzsche, l'art est une façon de se recréer et pour ainsi dire de recréer le monde puisque le monde est notre représentation. Tel qu'observé au chapitre trois, les marines du peintre Elstir sont un bon exemple de la recomposition du monde.

Un autre rapport peut être établi entre Nietzsche et le narrateur, il s'agit de la «réalité cachée» que l'écrivain a la possibilité de saisir et qu'il se doit de traduire au lecteur.

Voici ce que Nietzsche souligne dans *La naissance de la tragédie* :

Tout homme à tournure d'esprit philosophique a le même pressentiment que sous cette réalité dans laquelle nous vivons et nous existons il s'en trouve une autre cachée, toute différente; notre réalité elle-même est apparence [...]. Or l'homme capable d'émotion artistique se comporte à l'égard de la réalité du rêve comme le philosophe à l'égard de la réalité de l'existence. Il aime l'observer, et de près, car il tire de ces images du rêve une interprétation de la vie.³¹⁰

Dans *La Prisonnière* le narrateur explique à Albertine cette deuxième réalité qui se cache dans toute œuvre artistique :

³⁰⁸ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.474.

³⁰⁹ Friedrich Nietzsche. *La Volonté de Puissance*. Trad. par Henri Albert. Livre III No. 362. https://fr.wikisource.org/wiki/La_Volont%C3%A9_de_puissance/Livre_troisi%C3%A8me Mai 2016.

³¹⁰ Friedrich Nietzsche. *La naissance de la tragédie*. p.23.

S'il n'était pas si tard, ma petite, lui disais-je, je vous montrerais cela chez tous les écrivains que vous lisez pendant que je dors, je vous montrerais la même identité que chez Vinteuil. Ces phrases-types, que vous commencez 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...³¹¹

Il existe pour le narrateur une multitude de réalités cachées dans les œuvres artistiques ou dans les rêves. La vraie réalité en est une qui naît de nos rêves, elle se cache de plus sous la poésie, l'art visuel et la musique ce qui nous amène à parler de l'apport de Richard Wagner dans la conception artistique du narrateur.

5.2.2 Analogie Proust - Wagner

Une des premières analogies qu'il nous est permis d'établir entre le compositeur Richard Wagner (1813-1883) et Proust est l'innovation de leur style. Wagner délaisse lui aussi les canons de la musique traditionnelle pour renouveler le mode compositionnel de son temps. Wagner écrivait dans un premier temps la prose de ses opéras qui sont tous basés sur la mythologie nordique pour ensuite en composer la musique. Tôt dans sa vie, un lien étroit s'est établi entre la musique et la poésie et c'est précisément celle-ci qui déclencha son éveil musical.

Sa conception artistique était basée sur la créativité d'une œuvre qui devait comporter la beauté (art apollonien) et les sentiments (art dionysien) et représenter le plus possible tout ce que la vie comporte. Comme nous l'avons vu précédemment, cette con-

³¹¹ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.877.

ception de l'art s'allie bien à l'œuvre de Proust dans laquelle la beauté Apollonienne et la sensualité Dionysienne fusionnent pour représenter la vie du narrateur et ses multiples sensations qu'elles déclenchent en lui.

Sans vouloir comparer l'œuvre musicale de Richard Wagner à l'esthétique de Proust, il est permis d'établir des analogies entre les conceptions artistiques des deux hommes. En effet, selon Émile Bedriomo, l'auteur de la *Recherche* cite Wagner plus de cinquante fois dans le récit.³¹² Dans *Le Temps Retrouvé*, le narrateur élabore sur l'esthétique qu'il entrevoit pour son œuvre future et exprime son admiration pour la conception artistique de Wagner :

La musique bien différente en cela de la société d'Albertine, m'aidait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau; la variété que j'avais en vain recherchée dans la vie, dans le voyage, dont pourtant la nostalgie m'était donnée par ce flot sonore qui faisait mourir à côté de moi ces vagues ensoleillées. Comme le spectre extériorise pour nous la composition de la lumière, l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre Être ne nous fait pas pénétrer.³¹³

Cette citation témoigne de l'admiration que le narrateur éprouvait pour Wagner en exprimant le pouvoir pour ne pas dire la magie que la musique exerce que sur l'individu. Tout comme la littérature, la musique peut nous transmettre des essences profondes et des sensations que l'on ne peut acquérir de personne.

Le but de l'art chez Wagner était de représenter dans son œuvre tout ce que la vie comporte, l'amour étant au premier plan. Des personnages et objets des plus banals aux plus extraordinaires sont la trame de fond de ses œuvres. Wagner a transformé l'opéra en

³¹² Émile Bedriomo. *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*. Paris : Tübingen, 1984. p.12.

³¹³ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.665.

une véritable dramaturgie musicale où le mystère et le rêve occupent une place primordiale. Pour ce faire, le compositeur fait appel à tous les médiums artistiques : le visuel (les décors, les costumes et l'éclairage), le son (orchestre et chanteurs), la danse, l'art dramatique et la prose. Le rôle de l'orchestre occupe la place centrale de l'opéra et remplace le chœur du théâtre grec. L'emplacement de l'orchestre est situé sous la scène pour permettre l'adhésion directe du spectateur à la musique, aux personnages et aux décors sans qu'il ne soit gêné par la vue de l'orchestre. Tous ces médiums artistiques lui ont permis d'exprimer une diversité d'impressions et de sentiments recueillis au courant de sa vie, entre autres, le bonheur, la tristesse, l'angoisse, l'amour, l'idéal, bref, toute une gamme de sensations fragmentées qu'il a su présenter sous l'aspect du rêve et du mystère. En alliant la musique à sa prose, le compositeur identifie un personnage important à une phrase musicale au moyen du leitmotiv.³¹⁴ Élément-clé de l'esthétique musicale chez Wagner, le leitmotiv revient à maintes reprises à l'intérieur de ses opéras. Le leitmotiv a pour fonction de représenter un personnage, un sentiment ou une situation procurant une description à la fois riche et détaillée de l'objet que Wagner voulait représenter. De cette façon, comme l'indique Georges Piroué dans *Proust et la Musique*, «Il [Wagner] introduisait la littérature en musique. Il métamorphosait cette musique en soutien de certains mythes et de certaines idées.»³¹⁵ Piroué établit plus loin un équivalent avec Proust :

Dramatisation, matérialisation de la musique. Proust n'a rien fait d'autre que cela en élevant la «petite phrase» au rôle de symbole d'un amour et le Septuor au rôle de symbole d'une révélation métaphysique. Simplement, les facteurs sont inversés : c'est l'introduction de la musique dans la littérature.³¹⁶

³¹⁴ Voir définition de ritournelle (p.165) et Félix Guattari. *L'inconscient Machinique. Essais de schizo-analyse* Guattari. p.155

³¹⁵ Georges Piroué. *Proust et la Musique du Devenir*. p.107.

³¹⁶ Ibid. p107.

L'auteur de la *Recherche* introduit lui aussi différents médiums artistiques à l'intérieur de son œuvre : la peinture (Elstir), l'art dramatique (Berma), la littérature (Bergotte et le narrateur) et la musique (Vinteuil). Le narrateur de la *Recherche* prétend qu'il en fera tout autant dans son œuvre future en dévoilant sa conception artistique alors qu'il introduit le visuel à la littérature :

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'ait été apporté 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 pour 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.³¹⁷

Il est en effet possible de peindre avec des mots tout comme en témoigne la poésie de Proust. Combien de paysages s'imprègnent dans notre esprit à la lecture de la *Recherche*? Les sensations subies par le narrateur lors de l'audition du Septuor de Vinteuil sont décrites avec beaucoup d'enthousiasme et de minutie nous permettant de croire que le narrateur tentera d'insérer des mélodies par l'effet de son style. À cet effet Piroué souligne au sujet de l'auteur : «L'invention de la Sonate et du Septuor de Vinteuil marque un premier pas dans cette tentative d'égaliser le musicien, par d'autres moyens que la musique mais en restant soumis aux conditions de création de la musique.»³¹⁸ En effet, on peut facilement reconnaître le leitmotiv de Wagner dans la petite phrase musicale de la sonate et du Septuor de Vinteuil. Cette forme musicale apparaît maintes fois à l'intérieur des opéras de Wagner mais sous des formes différentes sans toutefois changer l'essence du

³¹⁷ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.478.

³¹⁸ Georges Piroué. *Proust et la Musique du Devenir*. p.190.

leitmotiv afin que l'auditeur puisse le reconnaître. Comme nous l'avons vu au chapitre trois, la petite phrase revient elle aussi souvent dans la sonate et le Septuor de Vinteuil sous des apparences différentes. Nous l'avons comparée à une machine ou à un catalyseur ayant le pouvoir de déterritorialiser Swann et le narrateur.

La structure de la tétralogie de Wagner, *L'anneau du Nibelung*, fait aussi écho dans la *Recherche*. En effet, dans une de ses lettres à Franz Liszt, Wagner indique : «*Le Ring* (l'anneau) est le poème de ma vie, de tout ce que je suis et de tout ce que je sens.»³¹⁹ C'est en effet ce que le narrateur de la *Recherche* entreprendra, l'histoire de sa vie, de tout ce qu'il a vécu et qu'il relatera au moyen de la description de ses sensations. Luc Fraisse souligne la notion d'art total commune aux deux hommes : «La magistrale synthèse théorique qu'a réalisée Proust des divers arts, fait que la postérité regarde avant tout *À la Recherche du temps perdu* comme la transposition littéraire d'un opéra wagnérien.»³²⁰

De plus, l'anneau, symbole de l'Orobourous (le serpent qui se mord la queue), représente l'éternel retour, où le commencement et la fin ne se distinguent pas. Dans la tétralogie, l'anneau retourne aux filles du Rhin, il se retrouve à la même place où il était au commencement de l'œuvre. La *Recherche* de Proust commence aussi par la fin du récit, alors que le narrateur se remémore sa vie (*Du Côté de chez Swann*) et se termine par le commencement (*Le Temps Retrouvé*) où le narrateur est sur le point d'entreprendre

³¹⁹ Correspondance Wagner-Liszt. Lettre de Wagner datée de Zurich le 9 novembre, 1852. Paris : Gallimard, 1943.

³²⁰ Luc Fraisse. *L'esthétique de Marcel Proust*. p.155.

son œuvre qui sera le récit de toute sa vie. De plus, l'anneau fait aussi partie de la définition de la métaphore si importante chez Proust : *les anneaux d'un beau style*.

Une autre analogie peut être observée entre Wagner et Proust. Il s'agit de l'assemblage de fragments. Wagner a rassemblé non seulement des fragments de sa vie mais il a aussi rassemblé tous les médiums artistiques pour les représenter. Il a même rassemblé quatre de ses opéras pour en créer une entité intitulée *L'Anneau du Nibelung*. Cet assemblage d'œuvres ne passe pas inaperçu chez l'auteur de la *Recherche*.

L'autre musicien, celui qui me ravissait en ce moment, Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore, et s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, trouvant à celui-ci la pureté de Raphaël, à cet autre la simplicité de l'Évangile, il s'avisa brusquement, en projetant sur eux une illumination rétrospective, qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient, et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime.³²¹

On peut penser ici aux sept volumes de la *Recherche*. En effet, à l'origine, l'œuvre de Proust ne comportait que deux volumes : *Du Côté de chez Swann* et *Le Temps Retrouvé*. Viendront s'ajouter plus tard les cinq autres volumes pour former *À la Recherche du Temps Perdu*. De plus, l'assemblage de fragments est bien présent dans la conception littéraire du narrateur alors que celui-ci explique comment le personnage d'un livre tire son origine d'une multitude d'individus :

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

³²¹ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.666.

bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille, ne ferais-je pas mon livre...³²²

Tous les assemblages de fragments pour former un tout nous amène à considérer le principe de la monade dans l'œuvre de Proust.

5.5.3 Les Monades de la *Recherche*

Avant d'examiner le principe de la monade à l'intérieur de la *Recherche*, il est nécessaire d'en donner une définition. Le dictionnaire de Laplanche et Pontalis définit le principe de la monade selon le philosophe Leibniz :

Une substance simple, c'est-à-dire sans parties, qui entre dans les composés. Ces monades sont les véritables Atomes de la Nature, et en un mot les éléments des choses. Elles sont impénétrables à toute action extérieure, différentes chacune l'une de l'autre, soumises à un changement continu qui vient de leur propre fonds, et toutes douées d'appétition et de perception, sans préjudice des facultés plus relevées que possèdent quelques-unes d'entre elles.³²³

Les monades sont des atomes tous différents les uns des autres mais qui forment une entité, un univers. Dans *Marcel Proust et les Signes*, Gilles Deleuze commence par définir l'essence révélée dans l'art : «C'est une différence, la Différence ultime et absolue. C'est elle qui constitue l'être, qui nous fait concevoir l'être. C'est pourquoi l'art, en tant qu'il manifeste les essences, est seul capable de nous donner ce que nous cherchions en vain dans la vie.»³²⁴ D'une certaine manière, l'art fait que nous nous constituons, il nous transforme en laissant en nous des essences. Deleuze poursuit : «À cet égard, Proust est leibnizien : les essences sont de véritables monades, chacune se définissant par le point

³²² Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.340.

³²³ André Lalande. «Monade». *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*. p.646.

³²⁴ Gilles Deleuze. *Proust et les Signes*. p.53.

de vue auquel elle exprime le monde, chaque point de vue renvoyant lui-même à une qualité ultime au fond de la monade.»³²⁵

La *Recherche* comporte un grand nombre de fragments lesquels se rassemblent pour former une monade, c'est-à-dire une entité en soi. On pense entre autres au voyage du narrateur en train lorsque qu'il se rend pour la première fois à Balbec. Le jeune homme décrit une série de paysages/tableaux délimités et pour ainsi dire «encadrés» par les fenêtres du train qui est en mouvement. Les déplacements du narrateur et la mobilité du train lui font apparaître divers paysages tantôt nocturnes, tantôt diurnes. Il s'agit d'une expérience spatio-temporelle où le temps et l'espace sont en continuel changement : «...si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu.»³²⁶ Un tableau continu faisant allusion au nouvel art du cinéma. Proust était en effet très intéressé par toutes les inventions scientifiques de son temps : téléphone, microscope, télescope, kinéscope etc., toutes ces nouvelles découvertes renfermaient pour lui de nouveaux potentiels.

D'une monade qui s'allie à l'art visuel nous passons à une autre monade reliée à l'art musical. En effet, un autre exemple de fragments s'harmonisant en monade est exprimé par les compositions de Vinteuil que l'amie de Mlle Vinteuil a rassemblé pour en faire un Septuor. Les nombreuses compositions de Vinteuil sont comparées par le narra-

³²⁵ Gilles Deleuze. *Proust et les Signes*. p.54.

³²⁶ Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p.16.

teur à ses nombreux amours (double assemblage de fragments) qui ne sont qu'un prélude au grand amour qu'il éprouve pour Albertine, la nébuleuse transformée en monade!

Et je me rendais compte que si, au sein de ce septuor, des éléments différents s'exposaient tour à tour pour se combiner à la fin, de même, sa sonate, et comme je le sus plus tard, ses œuvres n'avaient toutes été par rapport à ce septuor que de timides essais, délicieux mais bien frêles, auprès du chef-d'œuvre triomphal et complet qui m'était en ce moment révélé. Et je ne pouvais m'empêcher, par comparaison, de me rappeler que, de même encore, j'avais pensé aux autres mondes qu'avait pu créer Vinteuil comme à des univers clos, comme avait été chacun de mes amours; mais, en réalité, je devais bien m'avouer que, comme au sein de ce dernier amour – celui pour Albertine – de même si je considérais maintenant non plus mon amour pour Albertine, mais toute ma vie, mes autres amours n'y avaient été que de minces et timides essais qui préparaient, des appels qui réclamaient ce plus vaste amour... l'amour pour Albertine.³²⁷

On peut même considérer la *Recherche* comme étant une monade formée par l'union de l'art et de l'androgynie qui est représentée par le narrateur dont l'œuvre sera le résumé de sa vie entière. L'androgynie même forme une monade puisqu'elle comporte les deux genres produisant une entité complète de l'être humain. Vers la fin de la *Recherche*, le lecteur réalise que tous les personnages importants sont des androgynes. Quant à l'art, l'autre partie de la monade, il constitue le moyen suprême pour accéder à la vie spirituelle.

Du point de vue structurel de l'œuvre, de l'intrigue et des personnages, le côté de la Méséglise (Swann et Odette) et celui des Guermantes (Saint-Loup) vont aussi fusionner et former une monade personnifiée par la fille de Gilberte Swann et de Robert de Saint-Loup. Du point de vue social, le côté de Méséglise, qui représente la bourgeoisie, et celui des Guermantes, associé à l'aristocratie, vont s'unir faisant allusion au change-

³²⁷ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.756.

ment futur des classes sociales. Du point de vue esthétique, le côté de Méséglise, (Swann, Odette et Gilberte), représente les sensations, le côté Dionysien, de la *Recherche*. Le côté des Guermantes, est associé à l'art Apollonien puisque l'idéal du narrateur pendant la majeure partie de sa vie est associé entre autres à l'aristocratie. Comme nous l'avons vu précédemment, l'art Apollonien et l'art Dionysien vont s'unir et forger la conception artistique du narrateur. Tout ce système binaire lourd de sens s'unit en une monade personnifiée par la fille de Gilberte, une femme qui aura le potentiel de créer une œuvre aussi bien artistique qu'humaine.

Il s'agira pour le narrateur d'assembler toutes ses sensations fragmentées qui l'ont habité toute sa vie et qu'il devra *traduire* dans un *beau style*, car même s'il s'agit d'éclatement, le génie de Proust a su conserver la notion de Beauté que lui avait inculqué John Ruskin. Cette notion de beauté sera exprimée par le narrateur en faisant appel, à sa mémoire involontaire, à son imaginaire, à sa poésie et à une multitude de fragments qui sont venus l'habiter. À la fin de la *Recherche*, le narrateur compare son œuvre future à la confection d'une robe.

...car épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. Quand je n'aurais pas auprès de moi toutes mes paperoles, comme disait Françoise, et que me manquerait juste celle dont j'aurais besoin, Françoise comprendrait bien mon énervement, elle qui disait toujours qu'elle ne pouvait pas coudre si elle n'avait pas le numéro de fil et les boutons qu'il fallait.³²⁸

C'est en assemblant les différents morceaux de tissus qu'il aura choisis et en les reliant par un fil adéquat que la robe sera créée tout comme l'œuvre future du narrateur sera

³²⁸ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.338.

constituée d'un assemblage de fragments reliés *par les anneaux d'un beau style*. Cette robe va se fusionner au corps d'une femme et lui procurer la possibilité de se transformer tout comme l'œuvre du narrateur va se fusionner aux lecteurs pour les transformer et leur faire découvrir une multitude de potentiels et de réalités cachées.

Ce chapitre avait pour but d'illustrer la conception artistique du narrateur devenu écrivain et la finalité de son œuvre. En faisant appel à la phénoménologie, nous avons souligné le défi que le narrateur s'est fixé pour décrire ses sensations en tentant d'allier les sens et l'intellect. De plus, nous avons précisé l'apport spirituel qu'il voulait transmettre à ses lecteurs en leur procurant une lecture remplie de potentiels. Nous avons aussi analysé la prose poétique de Proust à travers quelques passages de l'œuvre tout en faisant ressortir des comparaisons, métaphores et synecdoques productrices d'essences. Le temps et l'espace sont deux notions que nous avons examinées ainsi que la place qu'elles occupent dans l'imaginaire du narrateur.

Nous nous sommes arrêtés sur l'éclectisme de la *Recherche* ce qui a permis à Proust de faire allusion à différentes notions philosophiques comme celle de la monade et de construire son œuvre constituée d'une véritable mosaïque stylistique. Nous avons exploré des thèmes importants comme la transformation continue des personnages de la *Recherche*, l'identité sexuelle et la déconstruction du binarisme sexuel et de ses désirs. Nous avons de plus établi des analogies artistiques entre Proust et Nietzsche ainsi qu'entre Proust et Wagner. Le chapitre s'est terminé sur la monade, une notion philosophique que l'on retrouve dans la structure de la *Recherche* et qui embrasse tout l'univers.

CONCLUSION

La fusion du devenir artiste et du devenir androgyne vont produire un narrateur-écrivain. Son évolution artistique et ses expériences par rapport aux objets et personnages objectivés qui l'entourent vont lui procurer la maturité et la connaissance de lui-même lui permettant d'acquérir une certaine identité.

Le chapitre premier, nous a renseignés au sujet de différentes perspectives de la part de critiques qui ont traité de la *Recherche* afin de nous aider dans l'analyse de nos travaux. Parmi les phénoménologues, Merleau-Ponty nous convie à une nouvelle approche du monde au moyen de perceptions captées par nos sens qui nous permettent de communiquer à tout ce qui nous entoure et d'acquérir des connaissances plus approfondies. Pour Merleau-Ponty, le corps est comme un véhicule qui met notre esprit et nos sens en contact avec le monde. Cette approche s'allie à l'œuvre de Proust dans laquelle les sensations occupent une place primordiale au cours de diverses expériences. Partant du *Visible et de l'Invisible* de Merleau-Ponty, Anne Simon nous renseigne sur les essences proustiennes. Selon la critique, un échange constant s'effectue entre le sujet et l'objet, entre l'esprit et les sens tant et si bien qu'il n'existe plus de séparation réelle entre ces opposés issus du binarisme. Cette approche se prête bien à l'analyse de la *Recherche* car chez Proust si les sens et l'esprit ne forment pas une entité ils sont à tout le moins étroitement liés. Se basant sur l'approche husserlienne, Sara Ahmed applique la phénoménologie aux études *Gender*. Selon la critique, notre orientation sexuelle est non seulement génétique, mais elle peut aussi être influencée par les objets (ou personnes objectivées) présents autour de nous. Cette perspective s'avère importante puisqu'elle corres-

pond aux circonstances qui entourent le narrateur lors de son enfance, alors qu'il est entouré de sa mère, de sa grand-mère et de Tante Léonie auxquelles il éprouve le désir de s'identifier.

Eve Sedgwick apporte aussi une perspective phénoménologique intéressante et pertinente sur la *Recherche* en accordant au corps une très grande importance de par les sensations qu'il subit par tous les objets qui l'entourent. Cette critique donne un aperçu de la sexualité des deux derniers siècles où l'homosexuel devait cacher son orientation sexuelle ce qu'elle appelle «être dans le placard» ou être dans sa sphère privée, et «être sorti du placard» lorsque l'individu ne cache plus son homosexualité en public. Cette approche s'applique d'une manière humoristique à Charlus qui croit cacher son homosexualité, alors que tout le monde est au courant de son orientation sexuelle. De plus, Sedgwick préconise la déconstruction de la sexualité, détruisant le binarisme sexuel (hétérosexuel – homosexuel), ce que Proust réussit à représenter dans son œuvre par la diversité des orientations sexuelles de tous ses personnages y compris Morel. Kristeva pour sa part questionne l'identité sexuelle en examinant la possibilité que le narrateur puisse être Albertine dans son imaginaire, laissant la fameuse question de l'indenté en suspens : *Suis-je homme ou femme?*

Dans *Proust's Lesbianism*, Ladenson examine la place du lesbianisme dans l'œuvre de Proust par une analyse détaillée des désirs du narrateur qui tente de comprendre ou de découvrir à travers le voyeurisme les désirs et plaisirs féminins, en particulier ceux d'Albertine. Par son analyse, Ladenson démontre qu'il existe une différence

dans la *Recherche* entre l'homosexualité masculine et l'homosexualité féminine de par l'incapacité du narrateur à comprendre les plaisirs sensuels/sexuels des femmes. Proust fut un des premiers à préciser la différence qui existe entre l'homosexualité masculine et l'homosexualité féminine. La théorie de J. E. Rivers, celle de «*l'homme-femme*» ou de l'inverti nous a aidés à mieux comprendre la notion d'homosexualité chez Proust. À la base, l'homosexualité sert de prototype de la personnalité du narrateur qui essaie de saisir le côté féminin de sa personnalité avant de pouvoir commencer son livre. Cette perspective nous a permis d'élucider l'ambiguïté qui règne au sujet de l'orientation sexuelle du narrateur de la *Recherche* et nous éclaire sur les très grandes difficultés qu'il éprouve à s'identifier sexuellement. Rivers nous aide à comprendre comment le narrateur s'appropriera la fonction féminine en «accouchant» d'une œuvre littéraire dans laquelle il pourra recréer son identité grâce à la fiction. Dans *La Place de la madeleine*, Serge Doubrovsky, utilise l'approche freudienne, pour expliquer le désir incestueux du narrateur en conflit avec le désir d'en être indépendant. Le critique associe la madeleine à la mère et c'est ainsi en mangeant symboliquement la mère que le narrateur absorbe et se réapproprie la partie manquante de son «moi». Toujours selon le critique, le rôle de la mère sera de déposer l'ipséité du narrateur en lui-même. Ce remord vis-à-vis de sa mère se prolongera dans ses relations amoureuses et plus particulièrement avec Gilberte et Albertine. Cette analyse nous apporte des informations sur le conflit intérieur du narrateur cependant il ne paraît pas évident que le narrateur désire être indépendant de sa mère et qu'il en reçoive son ipséité encore moins, puisqu'il est à la recherche de son identité presque toute sa vie. Il semble manquer, de la part de Doubrovsky, des explications psychanalytiques de base.

Le deuxième chapitre définit ce qu'est la phénoménologie et souligne son application dans la *Recherche*. Dans le troisième nous avons pu suivre l'évolution de l'artiste en devenir par la description de ses sensations déclenchées par des objets/personnages et des œuvres d'art. Ces sensations, une fois transformées en impressions, seront à la base de son œuvre future. Nous avons commencé en faisant ressortir la très grande sensibilité du héros et son intérêt pour la littérature. Dès son enfance, le héros est mû par un idéal aristocratique qui est bien ancré dans son imagination et qu'il visualise sur le mur de sa chambre au moyen de la lanterne magique. Il s'agit de Golo qui va à la rencontre de Geneviève de Brabant, un personnage aristocratique que le héros associe aux ancêtres des Guermantes. La description de ce qu'il voit démontre déjà l'imagination fertile de l'enfant. Le mur, devenu une espèce d'écran, nous fait apparaître des fragments de son imaginaire. Cette scène qui se situe au début du récit, initie le lecteur à la différence qui existe chez le narrateur entre ce qu'est la réalité extérieure préétablie et la réalité intérieure c'est-à-dire la représentation subjective du «moi». De nature hypersensible, le héros est très disposé à tout ce qui l'entoure :

[...] tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir.³²⁹

Sans comprendre ces attirances pour des objets qui semblent cacher quelque chose sous leurs apparences, le héros enregistre inconsciemment les sensations qui viennent se loger

³²⁹ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. p.176.

au fond de lui-même. Il en va de même avec les clochers de Martinville où le héros se fusionne aux paysages. La mobilité de la voiture dans laquelle il voyage lui procure une expérience spatiotemporelle d'une telle intensité qu'il ressent le besoin de l'extérioriser par écrit. Cette expérience est très significative en ce qui concerne son devenir écrivain puisque l'enfant ressent fortement le besoin de traduire ses sensations au moyen de l'écriture, transformant les sensations perçues en idées lesquelles comportent à leur tour l'aspect sensoriel de l'expérience conscientielle.

Nous avons ensuite poursuivi l'évolution du narrateur en accordant beaucoup d'importance aux trois grands artistes de la *Recherche*. Il s'agit de l'écrivain Bergotte, du peintre Elstir et du musicien Vinteuil. À l'aide d'une certaine chronologie du récit nous avons retracé l'évolution du narrateur faisant ressortir son engouement pour l'écrivain Bergotte. Ce n'est que plus tard, après avoir été exposé à différentes lectures que l'intérêt du narrateur pour l'écrivain décline critiquant son manque d'innovation. En effet, la création et la nouveauté seront à la base de la conception artistique du narrateur. C'est ce que lui enseignera le peintre Elstir.

Après avoir abordé l'expérience littéraire de Bergotte, nous avons poursuivi l'évolution artistique du narrateur en examinant l'influence du peintre Elstir. Ce que le peintre lui enseigne au moyen de ses marines, c'est l'importance de la création dans l'art. Pour bien comprendre cette notion, nous avons fait appel à divers commentaires du critique Michel Brix pour expliquer la conception artistique de Proust laquelle dans un premier temps est influencée par Ruskin et doit comporter la beauté Apollonienne /platonicienne. Nous avons poursuivi avec Brix pour constater dans un deuxième temps

la distanciation de Proust à l'égard de Ruskin et de Platon, car chez l'auteur de la *Recherche* tout doit passer par les sens. Il ne s'agit plus de représenter le monde tel qu'il apparaît ou tel qu'on le connaît mais de l'exprimer tel qu'il apparaît selon «notre» représentation personnelle ce qui rend l'œuvre d'art chez Proust essentiellement subjective. Elstir aura donc insufflé au narrateur l'importance de la création née d'impressions ressenties qu'il lui faudra *traduire* dans un *beau style*. Comme nous l'avons vu au cours de nos travaux, la métaphore est la clé maîtresse de l'esprit créatif du narrateur. C'est elle, en effet, qui permet la naissance d'essences communes provenant de deux objets différents et qui se renvoient la même essence, un peu comme un miroir. Les essences communes sont ce que le narrateur appelle les paradis perdus que l'on peut retrouver en prenant conscience de ces essences :

Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet ; il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus.³³⁰

Des sensations ressenties et enregistrées dans notre inconscient lors de nos jeunes années viennent nous habiter. Plus tard, sans nous prévenir, un objet nous fait signe et nous fait revivre ces sensations mais d'une manière différente parce que cette fois-ci, nous les comprenons tout en les revivant. C'est lors de ces expériences que nous rencontrons nos essences et pour ainsi dire notre «moi». Cette rencontre avec nous-même peut aussi s'effectuer au moyen de la musique ce qui nous a amené à examiner l'expérience du Sep-

³³⁰ Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.449.

tuor de Vinteuil qui révèle au narrateur non seulement des potentiels d'esthétique mais aussi son identité sexuelle. Ce faisant, Proust accorde à la musique une place primordiale puisqu'elle fusionne le devenir artiste et le devenir androgyne.

La *Recherche* procure aux Études *Gender* d'aujourd'hui un matériau important par la description de ses personnages, de leurs inconscients et de leurs désirs. Proust ne traite pas seulement de l'homosexualité mais de la sexualité en général avec toute la multitude des désirs qu'elle comporte. Au quatrième chapitre, nous avons examiné les sensations ambiguës du narrateur envers Gilberte, envers Swann, la duchesse de Guermantes, Saint-Loup. Toutes ses sensations sont pour le moins étranges et il est très difficile d'y découvrir une part de sexualité ou s'il en existe véritablement une. La sensualité est au premier plan. Bien que suggérée, la sexualité en tant que telle est très peu considérée dans l'œuvre de Proust, c'est le désir qui prend toute l'importance. Le désir en soi n'est pas immoral, il le devient quand on l'impose aux autres. Pour contrer la discrimination exercée sur les homosexuels de son temps, Proust expose toutes sortes de désirs venant de différents personnages issus de diverses classes pour bien démontrer que les orientations sexuelles non normatives, ou queer, peuvent se retrouver chez n'importe qui et quelle que soit sa classe sociale. Le narrateur/ protagoniste découvre son androgynie lors du Septuor de Vinteuil; Charlus, un aristocrate érudit à la poursuite de partenaires; Gilberte Swann, jeune fille bien éduquée qui se rend au donjon de Roussainville; Albertine, dans la fleur de l'âge qui connaît l'amie de Mlle Vinteuil et Morel. Tant et si bien qu'à la fin du récit on découvre que pratiquement tous les personnages de la *Recherche* ont des orientations non normatives. Comme nous l'avons vu, Morel représente à peu près toutes

les orientations sexuelles que l'on peut imaginer en plus de faire preuve d'une terrible cruauté. Mais celui-ci possédant une grande beauté est aussi un virtuose du violon. Dans un même personnage, Proust fait côtoyer la bassesse et le raffinement pour représenter toute la complexité de l'être humain et déconstruire par le fait même tout le système binaire basé sur des oppositions ainsi que des associations toutes faites comme la beauté correspondant à la bonté. Chez Proust, la sexualité, les sentiments et les désirs baignent dans l'ambiguïté et le mystère. C'est dans l'incertitude que se plaît le désir et l'identité sexuelle, comme le souligne Kristeva, est à remettre en question : *Suis-je homme ou femme ?* Ou devrions-nous poser la question autrement et nous demander si notre identité devrait reposer sur notre sexe?

En suivant l'évolution du narrateur dans son devenir écrivain, nous avons pu à certains moments détecter des liens entre l'art et l'androgynie. L'esthétisme de Swann et de Charlus, la virtuosité de Morel, le talent musical de Mlle de Vinteuil et de son amie lesbienne suggèrent à certains endroits un lien tangible entre l'androgynie et l'art. Comme le fait si bien remarquer Félix Guattari, c'est le musicien Vinteuil et son *Septuor* qui révèle au narrateur sa complémentarité féminine.³³¹ La musique de Vinteuil lui présente cette *Inconnue* qui correspond à son idéal tant recherché : il/elle était en lui-même. Une fois l'identité sexuelle du narrateur découverte, Albertine meurt, car elle n'a plus sa raison d'être dans le récit. Toutefois le besoin de connaître les plaisirs sexuels féminins persistent, il lui faudra Andrée, l'amie lesbienne d'Albertine, pour lui expliquer qu'au point de vue physiologique, il n'est pas possible pour un homme de connaître les mêmes

³³¹ Félix Guattari. *L'inconscient Machinique. Essais de schizo-analyse*. p.249.

plaisirs sexuels que les femmes. Le narrateur va donc s'approprier la fonction de la femme qui est de créer mais ce sera une création artistique à l'intérieur de laquelle il pourra «accoucher» de son propre personnage bisexuel tel qu'il est dans son esprit et comme il souhaiterait être dans la vie réelle. Mais puisque cela est physiquement impossible, il le fera en littérature. Il pourra vivre son personnage : «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature.»³³² Le narrateur va écrire sa réalité comme il se la représente tout en se recréant.

Le cinquième chapitre porte sur la conception artistique de Proust. À la fin du récit, le narrateur est sur le point d'entreprendre son œuvre qui comportera ses impressions recueillies au cours de sa vie, plus précisément lors d'affects et de mémoires volontaires. Basée sur la créativité, l'œuvre du narrateur sera essentiellement subjective et reflètera sa représentation du monde en tentant de faire ressortir des réalités cachées au moyen de sa prose poétique: «une réalité cachée, révélée par une trace matérielle.»³³³ Nous avons examiné la prose poétique de la *Recherche* par l'emploi des quelques citations remplies de synesthésie au moyen de métaphores, de synecdoques et de comparaisons. De plus, en faisant appel à un style éclectique Proust accède à différents matériaux pour enrichir son œuvre tels que l'intertexte, la fragmentation, la déconstruction, le pastiche, etc. et s'inspire de plusieurs artistes, philosophes et hommes de lettre dont Nietzsche et Wagner.

³³² Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*. p.474.

³³³ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.877.

Nous avons pu en effet établir des analogies entre Proust et Nietzsche. Comme nous l'avons vu, la synthèse de l'art Apollonien et de l'art Dionysien dont parle Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie* est facilement repérable dans la *Recherche* alors que le narrateur souligne plus d'une fois l'importance des sens sans pour autant négliger l'intellect puisque l'auteur tend à les unir par des sensations intellectualisées :

En somme, dans ce cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse d'impressions comme celles que m'avait données la vue des clochers de Martinsville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art?³³⁴

Nous avons de plus établi des analogies entre Proust et Wagner. L'emploi de tous les médiums artistiques (Gesamtkunstwerk) des opéras de Wagner se reflète dans la *Recherche* alors que l'auteur fait appel à l'écrivain Bergotte, au peintre Elstir et au compositeur Vinteuil. L'assemblage de fragments ainsi que les leitmotive si typiques aux œuvres de Wagner trouvent leurs échos dans la *Recherche* par l'apparition répétée mais toujours changeante de la petite phrase de Vinteuil. La vision artistique de Wagner et de Proust est de représenter la vie dans toute sa complétude. En ce qui concerne les fragmentations si fréquentes dans l'œuvre de Proust elles finissent par se rassembler pour former des monades. Inspiré par Leibniz, Proust fait transparaître la notion de monade dont les incidences les plus pertinentes sont celles de l'androgynie (possédant les deux genres) et les deux côtés de la *Recherche* qui représentent du point de vue philosophique la fusion des

³³⁴ Marcel Proust. *La Prisonnière*. p.457.

sens et de l'intellect, et du point de vue social, la fusion de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Le but du narrateur sera de faire accéder le lecteur à une partie de son moi, l'acheminant vers une vie spirituelle tout en se fusionnant au monde/objets qui l'entoure.

Alors qu'au 21^e siècle on s'empresse de remplir nos espaces d'objets de toutes sortes au point d'en polluer la planète, la lecture de Proust nous propose une «pause» par voie du sensible. La société aura réussi à transformer l'être l'humain en un consommateur. Une publicité omniprésente nous incite à consommer à un point tel, qu'un mode de vie a pris place au sein duquel la consommation d'objets constitue une nécessité tout en procurant un sentiment «faux» de pouvoir par leur acquisition. Devenus esclaves de cet engrenage, Proust nous suggère de sortir de ce système et d'être plus attentifs aux objets/personnes qui nous entourent - c'est-à-dire d'être plus présents et sensibles dans nos rapports avec le monde. La lecture de la *Recherche* nous invite à nous accorder plus de temps à nous-même et d'être plus disponibles aux affects que les objets déclenchent en nous. Chez Proust, l'art est un moyen d'accéder aux profondeurs de l'être, nous orientant vers une spiritualité remplie de nouveaux potentiels qui enrichissent notre vie. Nous avons vu que la phénoménologie est une nouvelle philosophie qui bannit les paramètres cartésiens et scientifiques (psychologie, psychanalyse, etc.) pour laisser libre cours aux descriptions de sensations qui traduisent mieux l'expérience ontologique. De plus, Proust nous propose de penser la réalité comme elle nous apparaît à nous-mêmes, ce qu'on appelle la réalité intérieure alors que la réalité extérieure est celle de la factualité, c'est-à-dire la réalité de tous les jours. En nous libérant de la réalité quotidienne et en vivant plus près de «notre» réalité comme nous nous la représentons au moyen de nos sens-

tions, nous accédons plus facilement à la découverte de nous-même et sommes plus aptes à éprouver des affects qui nous permettent de découvrir des essences et de nous ressourcer. Pour ce faire, il faut laisser plus de place au sensible, c'est-à-dire à ce qui peut être perçu par nos sens et notre imagination.

Comme nous l'avons vu, Proust établit un lien étroit entre l'art et l'androgynie tout au long de la *Recherche*. Bien que beaucoup d'ambiguïté entoure l'inversion qui est tantôt louangée, tantôt condamnée par l'auteur comme c'est le cas avec Charlus et Morel, Proust suggère que ce qui est mal n'est pas l'orientation sexuelle en elle-même mais plutôt la manière dont l'individu l'exerce, tout comme il en est avec l'hétérosexuel dans sa conduite sexuelle envers les autres. Proust ne fait pas que louer l'inverti, il le condamne aussi, pour bien faire ressortir la différence entre la psychologie d'une personne et son orientation sexuelle. Ce que l'auteur suggère c'est que l'inversion est une orientation sexuelle au même titre qu'une autre. L'inverti peut démontrer à ses heures une très grande magnanimité ou une très grande cruauté comme il en est le cas avec tout autre individu quelle que soit son orientation sexuelle. Ce n'est pas l'inversion qui est la cause du mal mais bien la nature de l'individu qui impose ses désirs (quels qu'ils soient) sur les autres. Nous concluons donc qu'on ne devrait pas porter de jugements en fonction de l'orientation sexuelle de l'individu mais plutôt en fonction de ses agissements sur le monde qui l'entoure.

S'il n'est pas donné à tous d'être artiste, il est cependant possible pour tout individu d'être plus disposé envers la nature et les arts et de sortir de la réalité factuelle. La prose poétique de Proust renferme une certaine magie qui fait appel à notre sensibilité et

nous la fait développer, nous insérant dans un rapport entre la surface et la profondeur du monde. Les pages de la *Recherche* ont le pouvoir de nous faire descendre en nous-même et de nous faire «sentir» le monde d'une manière différente. Au lieu de nous demander si le «Je» du narrateur est Marcel Proust ou pas, on devrait plutôt se demander si le «Je» n'est pas une partie de notre «moi» car tel qu'indiqué dans la citation de l'entête de notre étude, le but de Proust était que le lecteur se reconnaisse dans son œuvre. Ce qui constitue en partie le génie de Proust, c'est d'avoir réussi à peindre un ensemble de traits communs à tous les êtres humains.

Chez Proust, l'art et la nature sont un moyen de nous faire voir la réalité cachée du monde laquelle est accessible à tous dans la mesure où nous sommes disposés à la saisir. On peut se demander comment Proust aujourd'hui aborderait la réalité virtuelle. Curieux de toutes les inventions scientifiques de son temps, il aurait sûrement tenté l'expérience mais sans pour autant délaisser le précieux instrument «naturel» qu'est notre imagination et qui est à notre portée partout à travers nos espaces et notre temps. La *Recherche* est un grand livre d'images et de sons remplis de sensations tantôt belles, tantôt moins belles mais tellement humaines dont la description nous procure de nouvelles perspectives et des moyens de nous ressourcer.

Note : Lexique de quelques identités sexuelles provenant de La Commission des Droits des personnes LGBT («Lesbienne (L), Gay (G) ou Bisexuel (B), Transsexuel (T)»).

Androgyne, n.m. ; **Androgyne**, n.f.

Personne dont l'identité de genre se situe entre le genre masculin et le genre féminin, présentant des aspects associés à la fois aux femmes et aux hommes, ou encore de manière non genrée.

Hétérosexuel, n.m. ; **hétérosexuelle**, n.f.

Personne émotionnellement et physiquement attirée par une personne du genre opposé.

Homosexuel, n.m. ; **homosexuelle**, n.f.

Personne qui ressent une attirance amoureuse ou sexuelle plus ou moins exclusive pour les personnes du même genre.

Inversion, n.f.

Terme désignant l'homosexualité, désormais peu utilisé.

<http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Inversion-sexuelle>

Queer, n.m.

Personne qui n'adhère pas à la division binaire traditionnelle des genres et des sexualités, s'identifiant à une identité de genre ou à une orientation sexuelle non-conforme ou fluide. Aujourd'hui, ce terme peut être utilisée de manière péjorative, bien que beaucoup de jeunes LGBT l'utilisent comme une affirmation.

Transgenre, n.m. ; **transgenre**, n.f.

Personne dont l'identité de genre ou le sexe biologique se situe en dehors du binarisme homme-femme, qui ne s'identifie pas à son sexe assigné à la naissance ou qui a entamé un processus afin de faire mieux correspondre son expression de genre et son identité de genre.

Transsexuel, n.m. ; **transsexuelle**, n.f.

Personne ayant complété une transition afin de faire mieux correspondre son sexe biologique et son identité de genre.

Note: Les démarches entreprises dans le cadre d'une transition peuvent être d'ordre médical, social et/ou légal. La présence d'un processus hormono-chirurgical distingue généralement mais pas nécessairement les transsexuelles des transgenres.

Textes consultés

- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Albaret, Céleste. *Monsieur Proust*. Paris: R. Laffont, 1973.
- Aubert, Nathalie. *Proust and the Visual*. Cardiff: University of Wales Press, 2013.
- Bales, Richard. *The Cambridge Companion to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Barthes, Roland. *La Chambre Claire*. Paris: Gallimard, Seuil, 1980.
- Bendhif-Syllas, Myriam. *Genet, Proust: Chemins croisés*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- Bedriomo, Émile. *Proust, Wagener et la coïncidence des arts*. Paris: Tübingen, 1984.
- Bergez, Daniel. *Littérature et Peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF, 1938.
- Bois, Elie Joseph. Ed. «Marcel Proust.» *Le Temps* (1913).
- Bonnet, Henri. *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*. Vol. 1-2. Paris: J. Vrin 1949.
- Bouillaguet, Annick. «Proust entre moralité et immoralité.» *Cahiers de littérature française*, n°IX-X, 2010 : «Morales de Proust», sous la direction de Mariolina Bertini & Antoine Compagnon.
<http://www.fabula.org/acta/document7595.php> 15 Mai 2016.
- Botton de, Alain. *How Proust can change your Life*. New York: Vintage Books, 1997.
- Bouriau, Christophe. *Schopenhauer face à la chose en soi*. *Archives de Philosophie* 2002/3 (Tome 65).
- Boyé, Philippe. *Le Petit Pan de Mur Jaune sur Proust*. Paris: Le Seuil, 1987.
- Brée, Germaine. *The World of Marcel Proust*. Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- Brun, Bernard. *Marcel Proust*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2007.
- Brun, Bernard. «Roman Philosophique ou Roman.» *Bulletin Marcel Proust*. no. 39, 1989.

- Brix, Michel. *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain-Namur: Société des Études Classiques, 1999.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1989.
- Carnevali, Barbara. «Le Désir d'une Autre Vie. Proust, Girard et l'«envie».» Trad. Marielle Macé. *Itinéraire. Littérature, textes, cultures*. Paris: L'Harmattan, 2010, pp.49-61. <https://Itineraires.revues.org/2157> 12 mars 2015.
- Carter-Cram, Kimberly. «Marcel Proust: Nietzschean (Künstler)-Übermensch.» *Paroles gelées*, 12(1), 1994. <http://escholarship.org/uc/item/8r14q39s> Web. 8 février. 2016.
- Carter, William C. *Proust in Love*. New Haven: Yale University, Press, 2008.
- Cataui, Georges. *Marcel Proust: Proust et son Temps*. Paris: R. Julliard, 1952.
- Cheilan, Sandra «Fantasme et Intimisation du Livre-origine chez Marcel Proust et Pessoa.» *La Revue Silène*. Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 20 Nov. 2012. Web. http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=12 Octobre 2016.
- Cogard, Karl, Mura, Aline. *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- Cohen, Jean. *La théorie du roman de René Girard*. *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, Vol. 20, no.3 1965.
- Compagnon, Antoine. *Proust entre deux Siècles*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *La Créativité – Psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris: Robert Lafond, 2006.
- De La Sizeranne, Robert. *Ruskin et la Religion de la Beauté*. Paris: Hachette, 1907.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: Presses universitaires de France, 1964.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Milles Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la Philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- Dermot Moran. *Introduction to Phenomenology*. New York: Routledge, 2000.

- Donavan, James M. «Homosexual, Gay, and Lesbian.» *Journal of Homosexuality*. New York: Routledge, 2008.
- Doubrovsky, Serge. *La place de la madeleine*. Paris: Mercure de France, 1974.
- Duchêne, Roger. «Madame De Sévigné, personnage de roman dans L'œuvre de Proust.» *Revue d'histoire littéraire de la France* No. 3 (mai-juin 1996): pp. 461-474.
- Dreyfus, Robert. *Souvenirs sur Marcel Proust*. Paris: Grasset, 1926.
- Ellison, David. *A Reader's Guide to Proust's In Search of Lost Time*. Cambridge: University Press of Cambridge, 2010.
- «Edmund Husserl» *Le Grand Larousse Encyclopédie*. Paris: 2008.
http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Edmund_Husserl/124519 26 mai 2016.
- Enthoven, Jean-Paul et Raphaël Enthoven. *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*. Paris: Plon-Grasset, 2013.
- Fabre, Daniel. «L'androgynisme fécond ou les quatre conversions de l'écrivain.» *Clio*. 11/2000 <https://clio.revues.org/214#bibliography> 14 avril, 2016.
- Ferraz, Silvio. «La Formule de la ritournelle.» *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. No. 13. Deleuze et la musique, mis à jour le 20/01/2012,
 URL <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420>. Web. 10 mai, 2016.
- Florival, Ghislaine. «Le désir et l'autre chez Proust.» *Revue Philosophique de Louvain*. (1970) : pp. 31-54.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1970_num_68_97_5532. + 16 septembre, 2015.
- Foucault, Michel. *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- Fraisse, Luc. *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.
- Freud, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*.
http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/1-50/2/1-50_master/1-50_PDF/1-50_0000_1-230_t24-C-R0150.pdf p.110

Gay, Jean-Christophe. «L'espace discontinu de Marcel Proust.» *Équipe MIT*, Université Paris-VII: *Géographie et Cultures* no. 6, 1993.
http://www.mgm.fr/ARECLUS/page_auteurs/Gay14.html 21 mars, 2016.

Genette, Gérard. *Figures*. Paris: Seuil, 1966.

Gide, André. *Journal*, 14 mai, 1921. Bibl. de la Pléiade.

Girard, René. *Mensonge romantique et Vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961.

Goujon, Francine. *Dictionnaire Marcel Proust*, p.649. Cahier 71: Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 18321, Volume 2. Brepols, 2009.

Guattari, Félix. *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*. Fontenay-Sous-Bois: Recherches, 1979.

Halevy, Daniel. *Nietzsche*. Paris: Hachette, 1944.

Haustein, Katja. «Proust's Emotional Cavities: Vision and affect in *À la Recherche du Temps perdu*.» *French Studies*, Vol. LXIII, No. 2, 161-173
<https://fs.oxfordjournals.org/content/63/2/161.abstract>. Web. 15 novembre, 2013

Henry, Anne. *Marcel Proust. Théories pour une Esthétique*. Paris: Klincksieck, 1981.

Héron, Pierre-Marie. «Littérature et Conversation au XXe Siècle. Proust (encore).» *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. 2010/1 vol. 110. Cairn.
<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2010-1-page-93.htm>
 Juin 2015

«Hexagone gay. Marcel Proust écrivain.» *Hexagone Gay*.
<http://www.hexagonegay.com/Proust.html> Web. 10 Sept. 2013

Houppermans, Sjef. *Proust et la Hollande*. Luc Fraisse. L'exposition de cent tableaux hollandais. Sources et enjeux esthétique. Amsterdam: Rodopi, 2011.

Jasser, Ghaïss. «Le mythe de l'androgynie et la consécration des genres dans le roman français d'entre-deux guerres.» *Nouvelles Questions Féministes*. Vol 23 (2004/1)
<https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2004-1-page-83.htm>
 Mai 2016.

Jeanneau, Émilie. «Gilles Deleuze Et La Psychanalyse.» *Paradoxa* numéro spécial?
 «Entre La Psychologie et Autre Chose». Web. 25 mai, 2015
<https://paradoxa1856.wordpress.com/author/emilliejeanneau/>

- Kristeva, Julia. «Le temps, la femme, la jalousie, selon Albertine.» *Fabula*. Périodes. Ed. Francis Marmande et Sylvie Patron. Paris: Université de Paris, 7 Denis Diderot. Fabula, 2007. <www.kristeva.fr/albertine.html>. Web. 18 nov, 2013.
- Kristeva, Julia. «De l'affect ou l'intense profondeur des mots.» Conférence. Faculta Teologica dell'Italia Settentrionale 23-24 febbraio 2010, Milano Esteriorita di Dio Convegno di Studi. Web. 15 septembre, 2014.
- Kristeva, Julia. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.
- Labarthe, Patrick. «Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art.» *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Périodicité 5. Vol 101. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-1-page-123.htm> 18 octobre, 2015.
- Lacaille-Lefebvre, Armelle. *La Poésie dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Ladenson, Elisabeth. *Proust's Lesbianism*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- Landes-Ferrali, Sylvaine. *Proust et le Grand Siècle*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 2004.
- Lalande, André. *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*. 13^e éd. Paris: PUF, 1980.
- Laplanche, Jean, et J. B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Vol. 1. Paris: 1967.
- Large, Duncan. «Proust on Nietzsche: The Question of Friendship.» *The Modern Language Review*, Vol. 88, No. 3 (juillet 1993): pp.612-624.
Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3734929> Décembre 2016
- Lepaludier, Laurent. *L'objet et le récit de fiction*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Laurent, Daniel. *La pensée de Nietzsche et l'homme actuel*. Toulouse: Edouard Privat, 1973.
- Lattre de, Alain. *La Doctrine de la Réalité chez Proust*. Paris: J. Coti, 1979.
- Lattre de, Alain. *Le Personnage proustien*. Paris: J. Coti, 1984.

- Lebrument, Norbert. «Le corps comme Pivot des Rapports du Langage.» *Recherches qualitatives – Hors Série* – no. 15 pp. 381-396. 2013.
http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hs-15/hs-15-Lebrument.pdf Web. 20 novembre, 2015.
- Macherey, Pierre. Proust. *Entre Littérature et Philosophie*. Paris: Éditions Amsterdam, 2013.
- Maurois, André. *À la Recherche de Marcel Proust*. Paris: Hachette, 1949.
- Mendelson, David. *Le Verre et les Objets de Verre dans l'Univers de Marcel Proust*. Paris: Librairie J. Corti, 1968.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- Miguet-Ollagnier. *La Mythologie de Marcel Proust*. Paris: Les Belles-Lettres, 1982.
- Milly, Jean. *La Phrase de Proust*. Paris: Librairie Larousse, 1975.
- Moran Dermott. *Introduction to Phenomenology*. New York: Routledge, 2000.
- Mouton, Jean. *Le style de Marcel Proust*. Paris: Corrêa, 1948.
- Muhfeld, Lucien, F. Fénéon, eds. «Avant la Nuit.» *La Revue Blanche*
 Ark:/12148/bpt6k1552f (1893) : 381- 385.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344304470/date> Oct. 25-15. Éditions De Paris.
 Web. 25 octobre 2015
- Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la Tragédie*. Paris: Gallimard, 1949.
- Nietzsche, Friedrich. *The will to power*. New York: Random House, 1967.
- O'Sullivan, Simon. «The Aesthetics of Affect, thinking art beyond representation.» *Angelaki*. Journal of the theoretical humanities. Vol. 6, Number 3 (Dec. 2001): pp 125-134.
- Piroué, Georges. *Proust et la Musique du Devenir*. Paris: Denoël, 1960.
- Platon. *Le Banquet*. Atramenta
<https://www.atramenta.net/lire/le-banquet/35181/1#oeuvrePratt> 20 février, 2016.
- Pratt, Waldo Selden. *The History of Music*. New York: G. Schirmer, Inc., 1927.

Proust, Marcel. *À la Recherche du Temps Perdu*. La Pléiade. Vol. 1-4. Paris: Gallimard, 1987.

Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.

Ramos, Julie. «Proust et les arts visuels: peinture, arts décoratifs et ornements.» *Perspective et Actualité en Histoire de l'Art*. 1 2013 : Période moderne/Époque contemporaine <https://perspective.revues.org/1949> 12 septembre, 2014.

Richard, Jean-Pierre. *Proust et le Monde sensible*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

Rivers, John. E. "The Myth and Science of Homosexuality in *À la Recherche du Temps perdu*." *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*. Edited by George Stambolian and Elaine Marks. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

Ruskin, John. *The Laws of Fésole*. Boston: D. Estes, [1890] Traduit par Robert De la Sizeranne. *Ruskin et la Religion*. Paris: Hachette, 1907.

Sabot, Philippe. «Présentation de l'ouvrage d'Eve Kosofsky Sedgwick.» *La philosophie au sens large*. 2010 <https://philolarge.hypotheses.org/111> 16 novembre, 2013.

Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*. Traduit par Auguste Burdeau. Paris: éditeur?, 1818-1819.
<http://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf> 15 octobre, 2013.

Sedgwick, Kosofsky, Eve. *Épistémologie du Placard*. [1990]. Paris: Éditions Amsterdam, 2008.

Silverman, Kaja. *Male subjectivity at the margins*. New York: Routledge, 1992.

Simon, Agathe. «Proust, l'Instant et le Sublime.» *Revue de l'Histoire Littéraire de France*. Vol 103 (2003). Presses Universitaire de France. Cairn: Persée 2003.
<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-4-page-861.htm> 7 juin, 2013.

Simon, Anaïs. «L'Épaisseur du Réel.» *Fabula*. (2001) : Web. Octobre 2013.
<<http://www.fabula.org/revue/cr/63.php>>.

Simon, Anne. «Phénoménologie et référence: Proust et la redéfinition du réel.» *Littérature et phénoménologie*. Vol. 132, no. 4 (2003): pp.55-70
www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2003_num_132_4_1820 Web. 29 juin, 2015.

Simon, Anne. *Proust ou le Réel retrouvé*. Paris: Honoré Champion, 2011.

Stambollan, E. et Elaine Marks. *Homosexualities and French Literature: cultural contexts, critical texts*. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

Surprenant, Céline. «Qu’aurait pensé Nietzsche de Proust ?» *Lignes*. ed. Léo Scheer, 2002/ <https://www.cairn.info/revue-lignes1-2002-1-page-298.htm>

Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust: La Cathédrale du Temps*. Paris: Gallimard, 1999.

Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1996.

Tadié, Jean-Yves. *Proust et le Roman*. Paris: Gallimard, 1971.

Tadié, Jean-Yves. *Le lac inconnu: entre Proust et Freud*. Paris: Gallimard, 2012.

Vago, Davide. *Proust en Couleur*. Paris: Honoré Champion, 2012.

Vago, Davide. «Le petit pan de mur jaune de Proust: la couleur invisible.» *L’intermède*. 2009.
<http://www.lintermede.com/dossier-couleurs-marcel-proust-analyse-recherche.php>
15 février, 2014

Valas, Patrick. *Freud et la perversion*. 24 février, 2012
http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_et_la_perversion_I_II_III.pdf Août 2013.

Van Buuren, Maarten. *Marcel Proust et l’imaginaire*. New York: Rodopi, 2008.

Vernet, Matthieu. «Comment lire Proust en 2013?» *Acta Fabula*. Dossier critique. 2013.
Vol. 14, No. 2 (février 2013)
<http://www.fabula.org/revue/document7578.php> Juin 2016

Waldinger, Albert. «Proust as Translator of Ruskin.» *Meta*. Vol. 54, no.1 2009 pp.22-31
<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2009-v54-n1-meta2902/029791ar/> janvier 2013

Wise, Pyra. «Proust et Nietzsche.» *Bulletin d’informations proustiennes*, n 29, 1998:
<http://www.item.ens.fr/index.php?id=172583>. 16 juillet, 2015

Yacavone, Kathrin. «Barthes et Proust: La Recherche comme aventure photographique.» *Fabula*. Littérature Histoire Théorie. Dossier mars 2008 LHT no.4 pp 115-127
<http://www.fabula.org/lht/4/Yacavone.html> 8 mars, 2015

Zepke, Stephen et Simon O’Sullivan. *Deleuze and Contemporary Art*. Edinburg: Edinburg University Press, 2010.