

## L'ÉCRITURE COMME ACCOMPLISSEMENT DU DÉSIR DANS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU DE MARCEL PROUST

Ioana VULTUR\*

*Le devenir est un désir immanent de l'être,  
une dimension ontologique de la nostalgie.  
Il nous rend intelligible le sens d'une «âme»  
du monde.  
(Emil Cioran, Le Crépuscule des pensées).*

**D**ésir et nostalgie expriment l'essence du temps qui est devenir. Le temps est en effet comme le reflet d'une éternité perdue que l'homme essaie de reconquérir. L'homme tente ainsi de dépasser l'horizon fini de son expérience pour accéder à un temps parfait, complet, ce qui correspond à une sortie du temps vers une éternité, à une renaissance ou à une recréation du monde. [1 :452] Or, « le sens de cette âme du monde » se découvre dans le désir ou dans la nostalgie, car si dans le désir l'homme tend à se dépasser lui-même, dans la nostalgie il retourne sur soi.

Le sujet de la *Recherche* est l'histoire d'une vocation, la vocation d'écrivain. Mais ce n'est que rétrospectivement, donc à la fin du roman, que le héros devient écrivain. La *Recherche* est donc plutôt le roman du désir d'écrire. Avant de s'accomplir dans l'écriture, le désir cherche ses objets dans la réalité et se décline ainsi selon plusieurs registres : désir de voyager, désir d'amour, désir mondain. Mais la réalité reste opaque et elle ne se découvre, comme le souligne Hans-Robert Jauss, que dans le souvenir à travers lequel s'exprime la nostalgie d'un paradis perdu. [1 :451] En remémorant sa vie, le narrateur a toujours en vue son but, l'œuvre à créer, qui est sans cesse projetée :

*L'organisation de ma mémoire, de mes préoccupations, était liée à mon œuvre, peut-être parce que, tandis que les lettres reçues étaient oubliées l'instant d'après, l'idée de mon œuvre était dans*

*ma tête, toujours la même, en perpétuel devenir. [2 :347]*

Le narrateur proustien répète sa vie pour la rendre claire (*Klarmachen*), pour découvrir son essence, pour la transformer en loi, et de cette manière il accomplit déjà le travail de l'écrivain. [3 :168]

Si le temps du héros apparaît comme un temps du désir, car orienté vers le futur, le temps du narrateur est un temps de la nostalgie, puisqu'il est tourné vers le passé. Le temps romanesque revient ainsi vers le passé, vers son origine, tout en se projetant vers le futur. Les deux mouvements se déterminent l'un l'autre, car le retour vers le passé suppose toujours une avancée dans le temps, une projection du temps en avant, une sorte de *Sich-Vorweglaufen*. Cette anticipation est la structure même du désir.

### 1. Le désir amoureux

Le désir exprime en termes psychologiques l'essence même du temps, le temps étant originellement l'être qui ne cesse de s'arracher à soi-même. Le désir serait donc une sorte de négativité créatrice. [4 :154-155] Un des domaines où le héros, en quête de complétude, d'accomplissement de soi-même, recherche du sens, c'est l'amour. La temporalité du sujet peut être mise en évidence par le désir amoureux, puisque dans le désir amoureux l'être s'arrache à soi et tend vers l'autre. Et si le moi n'arrive pas à atteindre l'autre, qui reste toujours un « être de

---

\* *Chargée de cours, EHESS, Paris*

fuite », il se révèle néanmoins à lui-même.

Ce sont les passantes, les fugitives qui sont l'objet du désir du narrateur : une laitière qui apporte aux voyageurs du café au lait mais qui disparaît dès que le train se met en route, une belle pêcheuse rencontrée lors d'un arrêt de la voiture à la campagne, les jeunes filles qu'il rencontre au bord de la mer, qui se dérobent chaque fois que le narrateur essaie de faire leur connaissance, Albertine qui reste pour le narrateur un être fugitif et énigmatique dont il ne connaîtra jamais la véritable identité, la mystérieuse femme de chambre de la baronne Putbus qui ressemble aux femmes de Giorgione.

Le désir est ainsi toujours suivi par le regret de ne pas pouvoir retenir l'être désiré. Le beau est fugitif et le regret que l'on ressent est regret de l'infini, regret de l'éternité perdue. Les deux composantes du beau expriment d'une manière subtile ce rapport au temps. L'éternel féminin est comparé à une sculpture antique, tandis que le fugitif est signifié par la passante qui se perd dans la foule, dans l'inconnu.

*Pour peu que la nuit tombe et que la voiture aille vite, à la campagne, dans une ville, il n'y a pas un torse féminin, mutilé comme un marbre antique par la vitesse qui nous entraîne et le crépuscule qui le noie, qui ne tire sur notre cœur, à chaque coin de route, au fond de chaque boutique, les flèches de la Beauté, de la Beauté dont on serait parfois tenté de se demander si elle est en ce monde autre chose que la partie de complément qu'ajoute à une passante fragmentaire et fugitive notre imagination surexcitée par le regret. [5 :281]*

Le temps est ainsi désir de l'infini dans le fini, désir de l'Autre qui est différent de nous, et donc désir de se transcender soi-même, désir de complétude. Voici comment le héros qui est en vacances à Balbec au bord de la mer décrit son désir de rencontrer les jeunes filles qu'il aperçoit sur la plage, et qui sont comparées à des « créatures surnaturelles. » [5 :509]

*Et c'était par conséquent toute sa vie qui m'inspirait du désir ; désir douloureux parce que je le sentais irréalisable, mais enivrant, parce que ce qui avait été jusque là ma vie ayant brusquement cessé d'être ma vie totale, n'étant plus qu'une partie de l'espace étendu devant moi que je brûlais de couvrir, et qui était*

*fait de la vie de ces jeunes filles, m'offrait ce prolongement, cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur. [5 :360]*

Le bonheur de voir ces jeunes filles, suscité par son désir d'amour qui ne sait pas encore sur laquelle se fixer, a un effet euphorisant. Grâce à la découverte de l'autre, le moi découvre ainsi la diversité de la vie.

L'adolescence est définie par le narrateur comme l'âge pendant lequel « on désire, on cherche, on voit la Beauté. » [5 :362] Or cette recherche de la beauté suppose toujours une projection en avant. Le narrateur impuissant face au présent, voit l'être désiré avec les yeux de l'imagination, donc dans un avenir dont il espère l'accomplissement du désir. La fugacité de l'être aimé l'entraîne dans un « état de poursuite où rien n'arrête plus l'imagination. » [5 :361] Le rêve, l'imagination, restent les seuls moyens d'assouvir le désir :

*Il faut que l'imagination, éveillée par l'incertitude de pouvoir atteindre son objet, crée un but qui nous cache l'autre, et en substituant au plaisir sensuel l'idée de pénétrer dans une vie, nous empêche de reconnaître ce plaisir, d'éprouver son goût véritable, de le restreindre à sa portée. [5 :361]*

L'amour est toujours suscité par une sorte d'imagination projetée sur les êtres. La naissance de l'amour semble arbitraire justement parce qu'elle n'a pas de lien avec l'être aimé et qu'elle semble trouver sa source en elle-même. Le narrateur tombe amoureux de Gilberte parce qu'elle est l'amie de Bergotte, l'écrivain qu'il admire. Quant à son amour pour Mme de Guermantes, qu'il avait aperçue dans une tapisserie, il est lié à un autre désir, au désir mondain, aux rêves sur l'aristocratie et sur le faubourg Saint-Germain.

L'amour est un « état mental » [6 :138] parce que l'amoureux se crée une image idéale de l'autre qui ne correspond pas à la réalité mais seulement à son propre désir. Si Swann tombe amoureux d'Odette c'est parce qu'elle ressemble à la Zéphora de Botticelli, donc à un tableau. De cette manière, il ne fait que projeter sur Odette son désir artistique qu'il ne peut pas accomplir en écrivant son étude sur Vermeer. A force de voir Odette à travers l'image de la Zéphora de Botticelli, Swann « pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant de lui la photographie de Zéphora,

il croyait serrer Odette contre son cœur. » [7 :221] D'une part, Odette se transforme pour lui en peinture, d'autre part, la peinture devient un substitut pour la femme.

L'amour d'Odette est associé aussi à la sonate de Vinteuil, qui deviendra une sorte d'hymne d'amour de Swann et d'Odette. Lorsque Swann écoute la sonate pour elle-même, il en est amoureux comme d'une femme, mais une fois qu'Odette prend sa place en quelque sorte, la musique est écoutée seulement comme un hymne d'amour pour Odette et non plus en elle-même. Ce lien entre amour et art met en évidence la dimension imaginaire de l'amour. Odette devient ainsi « toute la pseudo-construction artistique, la contrefaçon esthétique de Swann » et c'est pourquoi elle se révèle être un faux. [8 :121] Ce n'est que parce qu'il projette l'image de la Zéphora de Botticelli ou l'amour idéal de la musique sur Odette que celle-ci devient désirable.

Lorsque Marcel écouterait lui aussi la sonate de Vinteuil, il sera « surtout sensible à l'élaboration, aux essais, aux reprises, au "devenir" d'une phrase qui se faisait durant la sonate comme cet amour (l'amour pour Albertine) s'était fait durant (s)a vie. » [6 :141] Ce qui intéresse Marcel dans cette sonate c'est cette dimension du devenir, de quelque chose qui se fait dans le temps comme son amour pour Albertine.

L'accomplissement du désir n'apporte pas avec lui calme et tranquillité. La jalousie se substitue au désir et la projection dans l'avenir se transforme en une projection dans le passé. Si le désir pousse le narrateur en avant, la jalousie est avant tout une recherche du passé, une tentative de déchiffrer les signes du passé.

Tout comme le désir, la jalousie se caractérise par son pouvoir imaginaire, par « la terrible puissance créatrice de la mémoire. » [7 :362] La jalousie de Swann vis-à-vis d'Odette anticipe sur la relation entre Marcel et Albertine, relation qui est faite aussi de jalousie et de mensonge. Marcel tout comme Swann est à la recherche des traces du passé perdu. Les petits détails que Swann ou Marcel apprennent sur l'être aimé les font souffrir, mais le passé de l'autre dans sa totalité reste dans l'ombre, la totalité du mystère n'étant jamais levée.

*Et je me rendais compte qu'Albertine n'était même pas pour moi (car si son*

*corps était au pouvoir du mien, sa pensée échappait aux prises de ma pensée) la merveilleuse captive dont j'avais cru enrichir ma demeure, tout en y cachant aussi parfaitement sa présence, même à ceux qui venaient me voir et qui ne la soupçonnaient pas au bout du couloir dans la chambre voisine, que ce personnage dont tout le monde ignorait qu'il tenait enfermée dans une bouteille la princesse de la Chine; m'invitant sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps. [9 :372]*

Torturé par la jalousie, Marcel voudrait actualiser non pas l'image d'un être rempli de mystère, comme cette jeune fille profilée sur la mer, dont la vie lui est inaccessible, mais une image d'Albertine qui soit « toute pareille à (lui), une Albertine image de ce qui précisément était (s)ien et non de l'inconnu. » [9 :67] Mais Albertine reste un être de fuite, même lorsqu'elle devient la « prisonnière » de Marcel.

Ainsi, la quête de complétude que le personnage proustien recherche à travers l'amour est condamnée finalement à l'échec. L'autre ne peut jamais devenir une partie de soi-même ; il est l'image de l'inconnu même et une interpénétration des âmes ne semble pas possible. La relation entre les deux sexes est sous le signe du mensonge, de la jalousie, de l'angoisse. Les signes ne pourront pas être déchiffrés, car même après la mort d'Albertine, le narrateur ne reçoit que des preuves qui ne sont pas vraiment fiables, des informations contradictoires. L'autre sexe apparaît ainsi toujours sous le signe du mystère. C'est pourquoi Proust parle de l'impossibilité du bonheur en amour, de l'impossibilité de posséder un autre être.

## 2. Le désir de voyager

Une autre forme que prend le désir chez Proust est le désir de voyager. Il est surtout lié au désir artistique, car le narrateur souhaite aller en Italie pour voir la peinture, en Normandie et en Bretagne pour voir les cathédrales et les constructions du Moyen Âge. Le rêve d'aller en Italie par exemple naît dans l'esprit du narrateur, lorsque Swann lui offre des gravures de Titien et des photographies de Giotto.

Ensuite son désir est un plaisir lié à l'imagination: le rêve de Balbec est un rêve de tempêtes, donc d'une certaine atmosphère. Le désir de Venise, qui est lié à l'idée d'« un printemps décanté, qui est réduit à son essence » [9 :397], met en branle l'imagination d'un « jardin fabuleux de fruits et d'oiseaux de pierre de couleur, fleuri au milieu de la mer qui venait le rafraîchir. » [9 :397]

La rêverie sur les noms remplace les villes ou les êtres dont rêve le narrateur, les photographies de Swann se substituent à la réalité. Florence est imaginée toute dorée comme dans les tableaux de Fra Angelico ou imprégnée de l'essence des tableaux de Giotto, le rêve d'aller à Parme s'associe à la lecture de la *Chartreuse*. L'être ou le lieu désiré est en quelque sorte rendu mythique, il est rempli de mystère.

Les images suscitées par les noms engendrent des rêves. Le nom de Parme est « compact, lisse, mauve et doux » [7 :381], car il est imprégné de « douceur stendhalienne et du reflet des violettes. » [7 :381] Florence ressemble à une corolle de fleurs, parce que sa cathédrale s'appelle Sainte-Marie-des-Fleurs. Le nom de Balbec est comme « une vieille poterie normande » [7 :381] sur laquelle s'inscrivent les droits féodaux.

Le « Temps imaginaire » [7 :385] s'oppose à la réalité, au temps réel des jeux avec Gilberte dans les jardins des Champs-Élysées. Le désir transfigure les êtres ou les villes, les investissant d'une existence idéale : les jeunes filles sont comparées à « des créatures surnaturelles » [5 :509], les villes italiennes se métamorphosent en « cités surnaturelles. » [7 :382] L'espoir de se rendre dans toutes ces villes fait connaître au narrateur « une aussi belle espérance que pouvait en nourrir un chrétien des premiers âges à la veille d'entrer dans le paradis. » [7 :384]

Les images des villes italiennes excitent un désir semblable à celui qu'inspire l'amour pour une personne parce que les rêves de voyage et d'amour font partie du même « jaillissement de toutes les forces de [l]a vie. » [7 :86] Le narrateur se projette dans un futur non-vécu encore, dans un temps virtuel, comme lorsqu'il s' imagine le nom de Florence divisé en deux compartiments:

*Dans l'un, sous un dais architectural, je contempiais une fresque à laquelle était*

*partiellement superposé un rideau de soleil matinal, poudreux, oblique et progressif ; dans l'autre (car ne pensant pas aux noms comme à un idéal inaccessible mais comme à une ambiance réelle dans laquelle j'irais me plonger, la vie non vécue encore, la vie intacte et pure que j'y enfermais donnait aux plaisirs les plus matériels, aux scènes les plus simples, cet attrait qu'ils ont dans les œuvres des primitifs) je traversais rapidement - pour trouver plus vite le déjeuner qui m'attendait avec des fruits et du vin de Chianti - le Ponte Vecchio encombré de jonquilles, de narcisses et d'anémones. [7 :382-383]*

D'une part, le désir d'aller à Florence se confond avec le désir de contempler une fresque dans un musée donc avec un désir artistique, d'autre part, il se confond avec les scènes les plus simples de la vie, qui ont l'attrait d'une scène d'un tableau des primitifs.

D'autres fois encore, le narrateur se transporte en imagination dans le train d'une heure vingt-deux, qui s'arrête dans les villes normandes, chaque nom évoquant par sa sonorité une couleur de rêve.

Les désirs se correspondent : le rêve d'aller en Italie est comparé à l'amour que l'on peut ressentir pour une personne. Le désir d'un lieu se substitue au désir d'un autre lieu, par exemple le narrateur rêve successivement d'une tempête (rêve d'aller à Balbec) et d'un printemps coloré (rêve d'aller en Italie), tout comme le désir amoureux oscille entre plusieurs jeunes filles, avant de se fixer sur Albertine. Le désir d'Albertine est remplacé par le désir de voyager, de partir pour Venise, puisque Marcel a la sensation que c'est la présence d'Albertine qui l'empêche de s'y rendre. La poursuite de la femme de chambre giorgionesque se substitue inconsciemment à un désir artistique.

Le désir d'un être se traduit par la nostalgie d'un paysage. En désirant, en rêvant d'une femme, le narrateur rêve aussi de tout un univers qui l'entoure. Dans la mémoire, l'image de l'être aimé est toujours projetée dans un cadre. Tout comme l'image de Gilberte sera associée aux aubépines en fleurs, au printemps, à la naissance de l'amour, Albertine, lui apparaîtra toujours projetée sur le fonds bleu de la mer. Le désir accompli s'anéantit au moment présent et le narrateur continue la

quête de l'image idéale qu'il avait projetée devant lui, dans le souvenir du passé. Le désir d'Albertine s'associe à la nostalgie du passé, au souvenir de l'atmosphère qui règne au bord de la mer, au souvenir de Balbec:

*J'aurais bien voulu avant de l'embrasser, pouvoir la remplir de nouveau du mystère qu'elle avait pour moi sur la plage avant que je la connusse, retrouver en elle le pays où elle avait vécu auparavant, à sa place du moins, si je ne le connaissais pas, je pouvais insinuer tous les souvenirs de notre vie à Balbec, le bruit du flot déferlant sous ma fenêtre, les cris des enfants. [10 : 353]*

Comme dans le cas de l'amour, dans le cas du désir de voyager, il y a un décalage entre imagination et réalité. Lorsque le narrateur se rend à Balbec, il est déçu d'apercevoir, au lieu d'une église de style persan, baignée par les flots de la mer, un clocher dressé « sur une place où était l'embranchement de deux lignes de tramway, en face d'un café qui portait, écrit en lettres d'or, le mot "Billard" » [5 :227] à cinq lieues de distance de la mer.

Lorsque le narrateur entreprendra finalement le voyage à Venise avec sa mère, sa manière de percevoir la ville laisse transparaître sa nostalgie de Combray. Le narrateur ressent des impressions analogues à celles qu'il avait ressenties autrefois à Combray : au marbre noir des ardoises de Saint-Hilaire se substitue l'Ange d'or du Campanile de Saint-Marc, à la place des maisons du village surgissent des palais de porphyre et de jaspe. Et en dépit de la différence, tout semble pareil : les gens qui descendent les rues en fête, l'ombre, la lumière et la fraîcheur de l'air sont celles de Combray. Tout ce que le narrateur voit à Venise lui évoque l'atmosphère de Combray, alors que lorsqu'il désirait aller à Venise, cette ville lui apparaissait comme tout à fait singulière, irremplaçable.

Au temps du désir, de la recherche de la beauté succède donc le temps de la nostalgie. Ainsi, le voyage à Venise devient lui-même objet de nostalgie. A chaque fois que le narrateur voit dans un musée un moulage d'une célèbre fenêtre en ogive de Venise, cela lui rappelle sa mère qui avait l'habitude d'attendre son retour de promenade en se tenant dans l'embrasement de cette fenêtre. Le narrateur apprend ainsi l'importance d'avoir vu,

d'avoir visité un lieu rêvé en compagnie d'une personne chère:

*Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle ce baptistère, devant les flots du Jourdain où saint Jean immerge le Christ tandis que la gondole nous attendait devant la Piazzetta il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la Sainte-Ursule de Carpaccio, et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère. [6 :226]*

Le deuxième voyage à Balbec est marqué par la nostalgie du premier voyage que le narrateur avait fait en compagnie de sa grand-mère. Mais le voyage ne nous permet pas de retrouver le passé. Au contraire, le narrateur se voit confronté à l'irréparable puisque ce n'est que lors de ce deuxième séjour qu'il constate que sa grand-mère est morte.

De même, l'épisode de Tansonville n'est qu'un retour nostalgique à Combray et donc à l'enfance. Mais comme les lieux ont changé, Marcel ne peut plus retrouver l'enfance perdue. Il se rend compte qu'il ne peut pas atteindre en voyageant, la réalité qui se trouve en lui-même. Le voyage ne s'avère être qu'un leurre de plus, puisque le narrateur est déçu par les lieux tout comme il avait été déçu par les êtres:

*J'avais trop expérimenté l'impossibilité d'atteindre dans la réalité ce qui était au fond de moi-même; que ce n'était pas plus sur la place Saint-Marc que ce n'avait été à mon second voyage à Balbec, ou à mon retour à Tansonville pour voir Gilberte, que je retrouverais le Temps perdu, et que le voyage qui ne faisait que me proposer une fois de plus l'illusion que ces impressions anciennes existaient hors de moi-même, au coin d'une certaine place, ne pouvait être le moyen que je cherchais. Et je ne voulais pas me laisser leurrer une fois de plus, car il s'agissait pour moi de savoir enfin*

*s'il était vraiment possible d'atteindre ce que, toujours déçu comme je l'avais été en présence des lieux et des êtres, j'avais (bien qu'une fois la pièce pour concert de Vinteuil eût semblé me dire le contraire) cru irréalisable. [2 :183]*

### 3. Le désir mondain

Un autre désir qui, comme on le verra, est lié d'une certaine façon au désir amoureux (amour pour la duchesse de Guermantes) est le désir mondain. On peut parler de désir parce que la découverte du monde de l'aristocratie est présentée à travers les yeux de l'adolescent qui au début, avant d'entrer dans la société du Faubourg Saint-Germain, rêve de franchir le seuil des salons.

Ce thème mondain prend naissance pour la première fois dans *Du côté de chez Swann*, lors de l'évocation des deux promenades que fait le jeune narrateur. Marcel voit à ce moment-là le monde de la bourgeoisie auquel il appartient et le monde de l'aristocratie comme deux mondes différents, qui ne communiquent pas, tout comme ne communiquent pas les deux chemins, celui de Swann et celui de Guermantes.

Si la promenade du côté de chez Swann, représente la réalité, celle du côté de Guermantes relève de l'imaginaire. Le paysage réel se transforme en un paysage imaginaire puisqu'il est comparé au cadre d'un roman, son roman:

*C'était, ce Guermantes, comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire que j'avais peine à me représenter et d'autant plus le désir de découvrir, enclavé au milieu de terres et de routes réelles qui tout à coup s'imprégneraient de particularités héraldiques, à deux lieues d'une gare; je me rappelais les noms des localités voisines comme si elles avaient été situées au pied du Parnasse ou de l'Hélicon, et elles me semblaient précieuses comme les conditions matérielles – en science topographique – de la production d'un phénomène mystérieux. [10 :8]*

La promenade du côté de Guermantes passe à côté de la demeure des ducs de Guermantes et le jeune narrateur rêve du monde de l'aristocratie, de la haute société du Faubourg Saint-Germain, qui est un monde

encore inconnu pour lui, un monde imaginaire:

*Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la duchesse de Guermantes, dans le « Couronnement d'Esther » de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises, tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond – enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe « antes ». [7 :169]*

Avant d'avoir vu les Guermantes en réalité, le narrateur les aperçoit dans les tapisseries et les vitraux de l'église. Le monde de l'aristocratie apparaît au narrateur comme un monde aussi chatoyant que les projections de la lanterne magique. Comme dans le cas de l'amour, le rêve, l'imagination projette des images sur les choses, des images idéales qui ne correspondent pas vraiment à la réalité.

Lorsqu'il aperçoit la duchesse de Guermantes à l'église, le narrateur tombe amoureux d'elle. Ses rêves d'amour se confondent avec le désir mondain, et l'attirance pour la duchesse est inséparable de l'attirance vers la haute société de l'aristocratie qu'elle incarne. La duchesse est pour lui comme une fée, qui petit à petit lui découvrira le monde inconnu dont il rêve.

Pendant la Soirée à l'opéra, les Guermantes apparaissent au narrateur comme des déités vivant au fond de la mer. Le contrôleur, qui s'avance vers le « royaume mythologique des nymphes des eaux » [10 :32] comme vers une grotte marine, se transforme dans l'imagination du narrateur en prince de Saxe, les filles qui tendent des bonbons aux spectateurs se métamorphosent en néréides.

Les réunions du *Côté de Guermantes*

marquent un parcours initiatique : la soirée à l'Opéra a lieu pendant une soirée d'hiver, la matinée chez Mme de Villeparisis a lieu le printemps de l'année suivante, au mois de mai, le dîner chez la duchesse suit de quelques jours cette rencontre et précède de deux mois seulement la soirée chez la princesse de Guermantes, ce qui marque une période courte dans l'histoire du monde, mais une période riche pour le narrateur car son point de vue sur le monde se modifie. [11 :128]

Une fois qu'il a franchi le seuil des salons, le narrateur découvre une réalité différente de celle qu'il avait imaginée. Il découvre que les aristocrates sont des êtres comme tous les autres. Par exemple la duchesse de Guermantes n'est plus vue comme une fée mais comme un être banal, une sorte de femme-oiseau et il ne subsiste que «le mystère dont le nom de sa race entourait la duchesse de Guermantes jusque dans un salon : origines presque fabuleuses, charmante mythologie de relations devenues si banales ensuite, mais qu'elles prolongeaient dans le passé comme en plein ciel, avec un éclat pareil à celui que projette la queue étincelante d'une comète.» [2 :280] Après *l'Âge des Noms*, l'âge de l'enfance, le narrateur passe ainsi à *l'Âge des Mots*, mais si les noms étaient de pures constructions imaginaires sans rapport avec la réalité, les mots se révèlent quant à eux vides de sens. Ce qui reste au-delà de ce vide, au-delà du snobisme est la poésie qui enveloppe toute cette société, poésie qui d'une certaine manière est déjà une préfiguration de la transfiguration artistique réalisée par l'écriture.

Les impressions que le narrateur a des salons sont surtout «des impressions poétiques.» [12 :139] Assis en dessous des tapisseries du XVIII<sup>e</sup> siècle représentant des vaisseaux chez la duchesse de Guermantes, celle-ci lui apparaît comme une divinité des eaux et sa demeure comme le palais de Neptune.

En écoutant le duc de Guermantes lui raconter des généalogies, le narrateur imagine des histoires. Lorsque le duc lui apprend que le frère de sa mère, le duc de Wurtemberg avait épousé une fille de Louis-Philippe, il voit se dérouler devant ses yeux toute l'histoire représentée dans un tableau de Carpaccio ou de Memling, ce qui excite son imagination.

*Alors je contemplai toute une châsse,*

*pareille à celles que peignaient Carpaccio ou Memling, depuis le premier compartiment où la princesse, aux fêtes des noces de son frère le duc d'Orléans, apparaissait habillée d'une simple robe de jardin pour témoigner de sa mauvaise humeur d'avoir vu repousser ses ambassadeurs qui étaient allés demander pour elle la main du prince de Syracuse, jusqu'au dernier où elle vient d'accoucher d'un garçon, le duc de Wurtemberg (le propre oncle du prince avec lequel je venais de dîner), dans ce château de Fantaisie, un de ces lieux aussi aristocratiques que certaines familles. [10 :519-520]*

Le désir mondain du narrateur est déçu lui aussi, mais d'une autre manière que le désir amoureux. L'expérience mondaine du héros, tout comme l'expérience amoureuse, n'aide pas le héros à découvrir un sens véritable et fait donc partie elle-aussi du temps perdu. Mais, en dépit du fait que le narrateur découvre que les signes mondains cachent le vide, l'oubli, le snobisme et la bêtise, cette expérience ne sera pas vaine.

Par conséquent, le narrateur ne considère pas avoir perdu son temps en assistant à tant de discussions qui lui avaient d'abord semblé ennuyeuses. Il interprète l'exaltation et le bonheur que le héros éprouve après la soirée Guermantes, qui sur le coup semblait ne pas être profitable, comme le pressentiment d'une vérité.

*Derrière les verres grossissants, même ceux des jugements de Mme de Guermantes qui m'avaient paru bêtes (par exemple sur Frans Hals qu'il aurait fallu voir d'un tramway) prenaient une vie, une profondeur extraordinaires. Et je dois dire que, si cette exaltation tomba vite, elle n'était pas absolument insensée. (...) Ce que m'avait dit Mme de Guermantes sur les tableaux qui seraient intéressants à voir, même d'un tramway, était faux, mais contenait une part de vérité qui me fut précieuse dans la suite. [10 :531]*

Les propos de la duchesse donnent envie au narrateur de découvrir telle ou telle page de Hugo et de Balzac, qui lui était inconnue. La conversation des grands seigneurs a beaucoup d'intérêt pour un écrivain, car elle est «un dictionnaire vivant de

toutes ces expressions qui chaque jour s'oublie davantage : des cravates à la Saint-Joseph, des enfants voués au bleu, etc., et qu'on ne trouve plus que chez ceux qui se font les aimables et bénévoles conservateurs du passé.» [10 :533-534] Leur manière d'être, de se comporter, leur respect de la tradition, les anecdotes qu'on raconte, tout cela gagne de l'importance aux yeux de l'écrivain qui regarde tout ce qui se passe de l'intérieur, mais aussi de l'extérieur, comme s'il venait d'assister à un spectacle et comme s'il savait que tout cela pourrait constituer la matière de son roman, qui deviendra le roman nostalgique de ce monde.

#### 4. Le désir d'écrire

Antoine Compagnon souligne que la *Recherche* est en même temps qu'un roman du monde un roman du roman, un métalivre, qui met en scène la naissance du roman, un livre circulaire. La *Recherche* en tant que roman du roman est, selon lui, avant tout le récit d'un désir d'écrire. C'est d'ailleurs par cet aspect que, selon Compagnon, la *Recherche* est encore un roman moderne et qu'il continue d'attirer des lecteurs :

*Quels qu'ils soient, n'est-ce pas tout bonnement le sujet de la Recherche qui les subjugué, parce qu'il rencontre le désir d'écrire de tout Français : écrire, devenir écrivain ? Difficile on a dit, pour les jeunes de cette fin de siècle-ci de se reconnaître dans les thèmes limités et démodés de la Recherche. Il en est un pourtant, et non des moindres, auquel ils ont été de plus en plus nombreux à pouvoir s'identifier au fur et à mesure que la société française se démocratisait: son sujet même, le désir d'écrire. Tel fut le coup de génie de Proust. [13 :959]*

Dire que la *Recherche* est le roman du désir d'écrire implique que ce n'est pas le roman de l'écriture, ni un roman d'artiste. Et en effet si la *Recherche* est le récit d'un désir d'écrire c'est parce que tout au long du roman, Marcel, bien qu'il veuille devenir écrivain, remet sans cesse l'œuvre à plus tard. Si le désir d'écrire est le véritable moteur qui pousse en avant le roman, c'est parce que le roman finit au moment où le héros se met vraiment à écrire.

Le désir d'écrire de Marcel alterne avec le regret de ne pas avoir des dons pour la

littérature. Avant de se mettre à écrire, le héros perd son temps et tout le roman ne fait que thématiser cette impuissance, cette incapacité du héros à se mettre à écrire. Sa vocation d'écrivain est mise en doute à plusieurs reprises.

Le goût de la madeleine, le reflet du soleil sur une pierre ou l'odeur d'un chemin suscitent en Marcel du plaisir, de la volupté, mais Marcel ne va jamais jusqu'au bout de ces impressions. Si ces instants pointent en avant c'est parce qu'ils sont liés à ce désir d'écrire qui est le moteur du roman. La manifestation de l'objet herméneutique exprime toujours l'urgence d'un désir. [14 :156] Ces impressions sont comme des promesses de bonheur, des énigmes à déchiffrer, mais au moment où il en fait l'expérience, Marcel n'arrive pas à déceler leur sens, il n'arrive pas à lire ce qui se cache derrière les signes. La tristesse que le narrateur ressent lorsqu'il perd de vue les trois clochers de Martinville est comparable au manque que l'on éprouve lorsque l'autre, celui qu'on aime, nous échappe.

*Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. Dans leur gesticulation naïve et passionnée, je reconnaissais le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole, sent qu'il ne pourra nous dire ce qu'il veut et que nous ne savons pas deviner. [5 :286-287]*

Cette révélation instantanée du beau est comme un appel vers l'inconnu, vers la vérité. Une telle impression l'incite à écrire son premier texte, lors de la vue des trois clochers. Il le montre plus tard à Norpois, mais celui-ci n'exprime aucune opinion à son propos.

La croyance en sa vocation et son état d'esprit varient ainsi au fil de ses expériences et de ses rencontres. La rencontre de l'écrivain Bergotte qui est un ami de Gilberte fait renaître l'espoir de Marcel, mais la déception causée par l'ennui éprouvé à l'idée de se mettre au travail, le regret causé par son impuissance à approfondir les sensations lui font perdre cet espoir. D'une part, Marcel croit en son destin d'écrivain, d'autre part, il doute de sa capacité d'écrire. Les doutes semblent tour à tour «une illusion sans consistance» [7 :171] et «une réalité (...) qui ne cachait rien au-delà d'elle-même.» [7 :171] Le travail est sans cesse remis à plus tard. Devant Marcel s'étale



toujours «une page blanche, vierge de toute écriture.» [10 : 141]

La paresse du héros génère chez le narrateur un regard ironique sur soi. Si d'un côté, la mémoire est subvertie, au sens où elle renvoie toujours à l'avenir de la réalisation de l'œuvre, de l'autre côté, l'avenir est soumis au scepticisme et au regard ironique du temps déjà passé. Le narrateur proustien commente avec ironie l'inactivité et la paresse du héros, en soulignant le fait qu'il faut un changement de temps qui est comme une crise, comme un bouleversement de la vie, pour que le héros se rende compte que la vie a de la valeur, pour qu'il la voie «selon son désir» [9 :74], donc comme ouverture, et non pas médiocre comme elle était, et pour qu'il se mette à écrire.

*Elle (la vie) s'est à l'instant remplie des labeurs, des voyages, des courses de montagne, de toutes les belles choses qu'il se dit que la funeste issue de ce duel pourra rendre impossibles, sans songer qu'elles l'étaient déjà avant qu'il fût question de duel, à cause de mauvaises habitudes qui, même sans duel, auraient continué. Il revient chez lui sans avoir été même blessé. Mais il retrouve les mêmes obstacles aux plaisirs, aux excursions, aux voyages, à tout ce dont il avait craint un instant d'être à jamais dépouillé par la mort; il suffit pour cela de la vie. Quant au travail - les circonstances exceptionnelles ayant pour effet d'exalter ce qui existait préalablement dans l'homme, chez le laborieux le labeur et chez l'oisif la paresse, - il se donne congé. [9 :74-75]*

Marcel souhaite tout subordonner à son but principal, qui est de «devenir assez fort pour pouvoir réaliser l'œuvre» [5 :374], mais il ne résiste pas à la tentation du plaisir, même si le plaisir met sa santé en danger, ce qui pourrait l'empêcher de travailler. Sa décision de se mettre à écrire n'est que formelle et par l'utilisation du *si* conditionnel son projet de devenir écrivain apparaît comme une pure illusion:

*Si j'avais été moins décidé à me mettre définitivement au travail j'aurais peut-être fait un effort pour commencer tout de suite. Mais puisque ma résolution était formelle, (...) il valait mieux ne pas choisir un soir où j'étais mal disposé pour un début auquel les jours suivants, hélas ! ne devaient pas se montrer plus*

*propices. [5 :149]*

Le soir où il se rend à Rivebelle avec Saint-Loup, il boit trop de bière et de champagne et tout ce qu'il voit devant ses yeux se transforme : les tables rondes se transforment en planètes autour desquels tournent les servants, les deux caissières se métamorphosent en deux magiciennes. Ce regard du narrateur un peu ivre transforme la réalité, et en cela il ressemble déjà au pouvoir imaginaire de l'artiste qui voit des analogies:

*Et je plaignais un peu tous les dîneurs parce que je sentais que pour eux les tables rondes n'étaient pas des planètes et qu'ils n'avaient pas pratiqué dans les choses un sectionnement qui nous débarrasse de leur apparence coutumière et nous permet d'apercevoir des analogies. [5 :376]*

Marcel a l'impression de perdre son temps en discutant avec des amis, en fréquentant des salons, au lieu de se mettre à écrire. D'autre part, il se dit que les heures passées avec Saint-Loup ne sont pas des heures perdues, puisqu' «on n'est pas intelligent que pour soi-même.» [5 :303] Pourtant, une fois, lors d'une promenade en voiture à Doncières par temps de brouillard, le narrateur se rappelle une sensation identique éprouvée à Combray et la compagnie de Saint-Loup l'empêche d'écrire ce qu'il ressent. Le narrateur qui est en avance sur son héros anticipe sur la fin de l'histoire:

*J'éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire. [10 :385]*

Selon Proust, la conversation ne révèle pas le vrai moi, qui ne se réveille que dans le travail solitaire et la réflexion. Les grandes œuvres «doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence.» [2 :204] Comme Proust le souligne déjà dans son *Contre Sainte-Beuve*, le moi social ne correspond pas au moi profond qui est le moi créateur. Le narrateur se sent, tout comme Swann, «un amateur de fantômes.» [12 :401]

La rencontre avec le peintre Elstir à Balbec est fondamentale parce que celui-ci lui apprend à ne pas voir les choses d'une

manière conventionnelle, mais à porter dessus un regard neuf, à déceler ce qu'il appelle «la grandeur de la vie moderne», à se rendre compte «que des régates, que des meetings sportifs ou des femmes bien habillées baignant dans la glauque lumière d'un hippodrome marin, pouvaient être pour un artiste moderne, un motif tout aussi intéressant que les fêtes qu'ils aimaient fort décrire pour un Véronèse ou un Carpaccio.» [5 :510]

En écoutant la sonate de Vinteuil, Marcel se rappelle les anciens jours de Combray où il souhaitait devenir artiste, mais en lisant le journal des Goncourt lors de son séjour à Tansonville, chez Gilberte, il constate une fois de plus son absence de disposition pour les lettres, comme jadis du côté de Guermantes. Lorsqu'en plus il aperçoit les lignes de quelques arbres au bord d'une route et qu'il ne ressent plus aucun plaisir à leur vue, le narrateur perd tout espoir de devenir écrivain. Ce qu'il met en doute ce n'est pas seulement sa capacité d'écrire, mais aussi la capacité de la littérature d'exprimer une vérité profonde sur le monde:

*Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. Si j'ai jamais pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas.* [2 :161]

Ce fragment du *Contre Sainte-Beuve* est repris dans la *Recherche* pour marquer l'échec apparent du narrateur. Mais, peu de temps après, les signes qui lui indiquent la voie royale se multiplient et il sent tout d'un coup son espoir renaître. La sensation déclenchée par la vue de François le Champi dans la bibliothèque des Guermantes fait renaître «une chaîne interminable et tremblante de souvenirs» [2 :191], «électrisés» comme par une plume. Les instants extatiques ne sont plus vus ici comme quelque chose qu'on voit et qu'on perd, mais ils contiennent la promesse d'un nouveau mode d'être, de quelque chose qu'on acquiert définitivement et durablement. Ce nouveau mode d'être est la littérature.

Le désir de l'art traverse en fait tous les champs qu'investit le désir du narrateur, qu'il s'agisse de la mondanité, des voyages ou de l'amour. Un enjeu plus profond est le moteur de

tout désir, désir de voyager, désir d'aller au théâtre pour voir la Berma dans une pièce de Racine, désir d'écrire l'œuvre projetée depuis longtemps: la découverte «des vérités appartenant à un monde plus réel que celui où je vivais, et desquelles l'acquisition une fois faite ne pourrait pas m'être enlevée par des incidents insignifiants (...) de mon oiseuse existence.» [5 :14] Comme le souligne Jean Starobinski:

*Il y va désormais d'une vérité humaine jusque-là méconnue, révélée par l'hyperacuité de la mémoire – et non plus par la beauté naturelle et sa description. Le livre à écrire devra être fait autrement que ceux qui ont eu la seule beauté descriptive pour objet (tels ceux de Bergotte). Il est chargé d'une finalité méta-esthétique mais qui restituerait une légitimité à « l'œuvre d'art. »* [15 :55]

Ainsi ce monde plus réel, « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie » [2 :202], qui est l'objet de tout désir, seul le désir d'écrire – et plus largement le désir d'art – est capable de l'atteindre. Seule l'œuvre littéraire réussit à atteindre le but de tout désir, celui d'une existence totale et plénière, puisque dans son cas, l'objet du désir n'est pas une ombre qui nous échappe, mais la vraie réalité, «cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans l'avoir connue et qui est tout simplement notre vie.» [2 :202]

Si cette vraie réalité qui n'est autre que la vie elle-même ne peut pas être découverte à travers les autres formes du désir, c'est parce que les voyages, l'amour, l'expérience mondaine ne sont finalement que «l'aspect varié que prend, selon le fait auquel il s'applique, l'impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective.» [2 :84] Le rapport direct aux choses cache la vérité qui ne se découvre que dans la mémoire puisque chez Proust «les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus» [2 :177]:

*Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs.* [7 :182]

Si le désir d'écrire réussit là où le désir d'amour échoue, c'est parce que l'écriture d'une essence de la vie et sa recreation sur un autre plan sont le vrai moyen d'atteindre l'autre,

car « par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre, de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. » [2 :202]

De même, si l'art est « le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence » [9 :246] c'est parce que l'idéal ce n'est 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. » [9 : 246]

Mais surtout, si le désir d'écrire est le seul désir non voué à l'échec, c'est parce que c'est le seul désir qui ne cherche pas son accomplissement en-dehors de lui-même : le désir d'écrire trouve son accomplissement en lui-même, il est à lui-même à la fois son moyen et son objet. Les autres désirs ne sont pas pour autant perdus, puisque l'art, bien qu'il soit un art de la mémoire, fait apparaître la vie comme ouverture, comme possibilité à saisir, donc

selon le désir et l'imagination du créateur pour qui tout est à redécouvrir, à recréer de toutes pièces.

L'art est accomplissement d'abord au sens où l'œuvre en train de se faire se tourne vers elle-même comme une réalité qui se suffit à elle-même. Mais il est aussi accomplissement parce que ce mouvement vers l'intérieur est une dynamique qui reste toujours ouverte : ainsi la *Recherche* finit au moment où le héros se met à écrire, donc au moment où l'œuvre naît. L'œuvre n'est donc pas réductible à un mouvement de totalisation qui aurait un point de butée, car la durée – la cristallisation même de la vie comme réalité - ne se découvre que dans le devenir et le retour au passé ne se fait que par l'avenir, l'anticipation. L'œuvre ne s'objective ainsi jamais en monument fini : son principe est celui d'une écriture sans fin, car en elle écriture du désir et désir d'écriture rebondissent l'un sur l'autre dans un mouvement qui à la fois garde la pointe du désir, tout en nous donnant la plénitude de son accomplissement.

### NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Jauss, Hans-Robert, «Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären», *Funktionen des Fiktiven*, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser, W. Fink Verlag, München, 1983
2. Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé* (1927), Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1989
3. Biemel, Walter, «Zu Marcel Proust. Die Zeit als Hauptperson», *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1968
4. Grimaldi, N., *Le Désir et le Temps*, Librairie Philosophique J. Vrin, «Problèmes et controverses», Paris, 1992
5. Proust, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1987-1988
6. Proust, Marcel, *Albertine disparue* (1925), Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1989-1992
7. Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann* (1913), Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1987
8. Doubrovsky, Serge, «Faire catleya», *Poétique*, février 1979, Paris, n°37
9. Proust, Marcel, *La Prisonnière* (1923), Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1988
10. Proust, Marcel, *Le Côté de Guermantes* (1920-1921), Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1988
11. Gaubert, Serge, *Proust ou le roman de la différence*, PUL, Lyon, 1981
12. Proust, Marcel, *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922), Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1988-1989
13. Compagnon, Antoine, «La Recherche du temps perdu de Marcel Proust», *Les Lieux de mémoire, Les France III : De l'archive à l'emblème*, sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, Paris, 1992
14. Richard, Jean Pierre, *Proust et le monde sensible*, Ed. du Seuil, coll. «Points», Paris, 1974
15. Starobinski, Jean, «La Littérature et la beauté du monde», *Diogène*, Gallimard, Paris, n°160, 1992