

2 M11. 2643.6

Université de Montréal

La Berma: anaphore de l'épisode herméneutique
dans
À la Recherche du Temps perdu

par
Vicky Bernard

Département d'études françaises
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Avril 1998

© Vicky Bernard, 1998



Pa

35

U54

1998

V. 015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

La Berma: anaphore de l'épisode herméneutique
dans
À la Recherche du Temps perdu

présenté par:

Vicky Bernard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur : Ginette MICHAUD

Directeur de recherche : Jean LAROSE

Membre du jury : Martine LÉONARD

Mémoire accepté le: ...98.09.21.....

Sommaire

Étudier l'épisode herméneutique dans *La Recherche du temps perdu*, telle est la visée première de notre mémoire. En effet, cette suite romanesque se présente comme une série de rencontres du narrateur avec des objets herméneutiques. Ces rencontres, combinées aux révélations de la mémoire, le mèneront à la fin de son apprentissage, c'est-à-dire à sa vocation d'écrivain. Parmi les rencontres qui jalonnent l'apprentissage de Marcel, une les illustre particulièrement bien: celle de la grande tragédienne la Berma. En elle se combinent à la fois la rencontre amoureuse et la rencontre artistique. Par l'étude approfondie de cette rencontre, nous verrons les différentes phases (désir - indifférence - destruction - écriture) que traverse Marcel lorsqu'il est confronté à un objet herméneutique.

Premièrement, Marcel, bien avant de la rencontrer, est empli de désir pour la Berma, cette actrice dont il possède la photo, et surtout, dont il connaît le Nom. C'est dans ce Nom que se concentreront tous ses désirs. Nous verrons que la satisfaction de son désir est sans cesse repoussée dans un futur imminent et que le Nom joue un rôle de premier plan dans la problématique du désir proustien. Par ailleurs, lorsque Marcel se retrouve

face à l'objet de son désir, il est toujours déçu et croit qu'il n'a rien vu ni compris. L'Autre demeure dans son univers clos et indéchiffrable que le narrateur n'arrive à pénétrer, du moins dans les limites du présent. Mais le passage du temps permettra à Marcel de « doubler » la rencontre et, par conséquent, de profiter de la multiplicité des points de vue nécessaire à la compréhension de l'objet herméneutique. Enfin, la mémoire et l'imagination pourront accomplir leur travail, c'est-à-dire la sortie de l'ombre vers la lumière de ses impressions, le passage du senti au dit. Si la rencontre désirée n'apporte pas à Marcel le plaisir escompté, elle constitue du moins la voie nécessaire vers son écriture.

Table des matières

Introduction.....	1
I- La Berma; objet de désir	
I.I. Le désir	13
I.II. L'importance du futur	15
I.III. Le Nom, lieu du désir	19
II- Le dedans et le dehors	
II.I. « J'aurais dû être heureux; je ne l'étais pas. »	35
II.II. L'Autre: un univers clos et indéchiffrable	37
II.III. Le voile de l'aimée	42
II.IV. L'espace physique du théâtre	46
II.V. L'espace du présent	50
III- L'écriture	
III.I. Le changement de point de vue	58
III.II. L'art seul permet de franchir les frontières	69
III.III. L'art de dire	73
III.IV. Le sadisme	78
Conclusion	85
Bibliographie	
A) Oeuvres de Marcel Proust	96
B) Études critiques portant sur le corpus	96
C) Études générales	97

Rien qu'un moment du passé? Beaucoup plus, peut-être quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux. Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent.

Marcel, PROUST, *Le Temps retrouvé*, pp. 178-179.

INTRODUCTION

« Nous avons tort de croire aux faits, il n'y a que des signes. Nous avons tort de croire à la vérité, il n'y a que des interprétations.¹ »

« Marcel devient écrivain »: c'est ainsi que nous pourrions, à la suite de Gérard Genette, résumer cette longue suite romanesque que constitue *À la Recherche du temps perdu*. En fait, le plus important dans *La Recherche*, c'est que le narrateur ignorait certaines choses au début et les apprend au long de son parcours. Récit d'un apprentissage, on classe souvent ce roman dans la catégorie générique du 'Bildungsroman'. Cette notion contient tout à la fois celles - plus ou moins synonymes - de roman de formation, d'éducation et de culture; c'est généralement le récit du parcours initiatique d'un jeune homme qui, confronté à la réalité, se forme, apprend, évolue, pour finalement être intégré à la société ou marginalisé. Être de tous les désirs, « héros du moi² », il veut conquérir la société. Que l'on pense à Rastignac, Wilhem Meister, Julien Sorel ou Bel-Ami, l'apprentissage est souvent un long et cruel martyr pour ces héros; leurs passions sont

¹ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, p.110.

² DEMORAND, Nicolas, *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*, p.18.

sublimes, exaltées, mais, inévitablement, ils terminent leur quête désillusionnés et broyés. Leurs désirs sont urgents, violents et ne peuvent que se heurter à cette société qui tient lieu de 'fatum'.

Bien que l'on puisse considérer *La Recherche* comme un 'Bildungsroman', l'apprentissage qui en résulte n'est pas du même ordre. D'abord, le « temps historique¹ » dans *La Recherche*, par exemple l'Affaire Dreyfus, les mutations sociales, artistiques, la guerre, ne semble occasionner que des changements sociaux de surface et non de structure profonde comme c'est le cas dans le roman de formation. Si l'apprentissage du héros de roman de formation consiste à délaisser ses illusions pour connaître la réalité du monde - il doit changer parce que le monde a changé -, Marcel² ne peut y arriver, le monde n'étant plus que mouvements incessants et interprétations erronées: « Que peut-on affirmer, puisque ce qu'on avait cru probable d'abord s'est montré faux ensuite, et se trouve en troisième lieu être vrai?³ » De même, à l'issue de *La Recherche*, la fin du narrateur se distinguera de celle d'un héros de roman de formation. Dans ce dernier, le

¹ Bakhtine, dans *Esthétique de la création verbale*, p.227, offre une définition intéressante du roman de formation dans laquelle le temps historique occupe une place importante : « Dans cette formule de roman, le héros, son caractère deviennent une grandeur variable. Les changements que connaît le héros acquièrent une signification dans le sujet romanesque qui sera, dès lors, repensé et restructuré. Le temps s'introduit à l'intérieur de l'homme, en imprègne toute l'image, ce qui modifie la signification substantielle de sa destinée et de sa vie. On peut appeler ce type de roman « roman de formation » dans une acception très large. »

² Nous nous permettons, malgré les réticences de Proust lui-même, d'utiliser le nom de Marcel pour désigner le narrateur, et ce, afin d'éviter d'agaçantes répétitions.

³ PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes II*, p.51.

héros n'a que deux choix: à la fin du roman, comme nous l'avons mentionné plus haut, il est soit intégré à la société, soit marginalisé. Dans *La Recherche*, Proust renverse les termes; le désir « insatisfait » de Marcel d'entrer dans le monde sera transformé. Le narrateur ne finira pas incorporé à la société; au contraire, c'est lui, Marcel, qui, ayant absorbé en lui ce monde, pourra le (re)créer par son écriture. L'apprentissage qui se joue ici est celui du passage du silence à la parole. Le héros n'y apprend pas le monde mais apprend à dire « ses mondes ». Enfin, un autre élément qui distingue *La Recherche* d'un roman de formation traditionnel réside en ce que Ricoeur a appelé la conjonction « par des moyens strictement narratifs [de] l'apprentissage des signes et [de] l'avènement de la vocation. ¹ » La connaissance finale du héros ne résulte donc pas exclusivement de son apprentissage mais aussi de la révélation de sa vocation.

Ce long apprentissage ne mène pas tout de suite à la vérité tant désirée. Marcel doit d'abord explorer d'innombrables pistes, lesquelles, parsemées de résultats avortés, d'échecs et de déceptions, constitueront la plus grande part du récit. Enfin, au crépuscule de sa vie, Marcel a une révélation. Cette révélation ne constitue pas la suite logique et l'aboutissement ultime de ses multiples apprentissages. Née des expériences de la mémoire et complète en elle-même, elle lui permet de comprendre enfin la Vie, la Vérité, le Temps.

¹ RICOEUR, Paul, *Temps et récit II*, p.198.

La recherche de Marcel est en fait incluse et écartelée entre ces deux temps: le long apprentissage et la Révélation subite. La plupart des critiques commentent largement les expériences de la mémoire, mais peu s'attardent au long apprentissage qui les précède. « L'oeuvre de Proust est fondée, non pas sur l'exposition de la mémoire, mais sur l'apprentissage des signes.¹ » Cet interminable apprentissage, ce « temps perdu » en illusions, échecs et déceptions est tout aussi complexe et primordial pour la compréhension de *La Recherche*.

Comme certains l'ont déjà souligné², toute *La Recherche*, cet « immense édifice du souvenir », semble tournée non vers le passé mais bien vers le futur, vers ce temps encore vierge, cette page blanche sur laquelle s'inscriront des signes qu'il faudra interpréter. Si la révélation finale est le fruit de la mémoire, c'est le futur, la prospection qui constitue l'essentiel de l'apprentissage du narrateur. « L'essentiel, dans *La Recherche*, ce n'est pas la mémoire et le temps, mais le signe et la vérité. L'essentiel n'est pas de se souvenir, mais d'apprendre.³ » En effet, le texte est jalonné de rencontres qui présentent au héros un ensemble de signes à déchiffrer; il croit comprendre,

¹ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, p.109.

² Notamment Georges POULET dans *Études sur le temps humain II* et Gilles DELEUZE dans *Proust et les signes*.

³ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, p.109.

en arrive à certaines interprétations qu'il devra corriger au fil du temps et des rencontres.

Je me souviens [...] que déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire.¹

Mais la Vérité est toujours aussi multiple et inconnaissable. *La Recherche* constitue en fait une longue suite de rencontres avec des objets herméneutiques, que ce soit avec un objet physique (les clochers de Martinville par exemple), un être humain (la duchesse de Guermantes) ou encore un objet artistique (la sonate de Vinteuil). Tous ces objets émettent certains signes que le sujet Marcel tentera de décoder. « Il n'y a pas d'apprenti qui ne soit « l'égyptologue » de quelque chose.² »

Ces rencontres, primordiales dans l'apprentissage du jeune héros, mènent rarement à une interprétation définitive, à la Vérité. Étapes à franchir, elles font quelquefois avancer le héros dans sa quête mais, trop souvent, le font piétiner ou régresser. Plus l'objet émet de signes opaques et contradictoires, plus il est profond et comporte de couches différentes, plus il devient

¹ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.185.

² DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.8.

intéressant à interpréter; mais nulle certitude dans ce long apprentissage. L'assurance d'une vérité quelconque ne sera donnée qu'à la toute fin, lors de la révélation finale. Jusque-là tout n'est qu'errance et erreur, rien n'est fixe, rien n'est stable, et toute interprétation est sans cesse à revoir. Apprentissage fort étrange que celui où jamais aucune vérité n'est acquise. Il est bien sûr « temps perdu » jusqu'à la révélation finale mais il est surtout un fabuleux laboratoire pour l'oeuvre en cours. Illusions et déceptions, futur exaltant et passé déchu, s'entrecroisent dans le récit pour créer ce ton à la fois tendre et ironique du narrateur de *La Recherche*.

Être sensible aux signes que transmettent les objets et se donner la peine de les interpréter n'est pas suffisant pour l'apprentissage du narrateur. Il doit faire les rencontres essentielles qui lui permettront de remodeler sa vision du monde et qui le mèneront à la fin de son apprentissage: sa vocation d'écrivain. Deleuze a classé les « signes » de *La Recherche* en quatre catégories: signes sensibles, signes mondains, signes amoureux et signes de l'art. Nous retiendrons ici celle des signes sensibles, seuls à donner une réelle satisfaction à l'interprète lors du déchiffrement. Même si l'interprétation est quelque fois ajournée, elle procure une joie incommensurable, hors du commun parce que hors du temps, comme dans le célèbre épisode de la petite Madeleine : « J'avais cessé de me sentir

médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie?¹ »

Par ailleurs, l'interprétation des signes des trois autres catégories est décevante. En effet, la rencontre de ces derniers - signes de l'art, mondains et amoureux - a été, dans la plupart des cas, longuement préparée, contrairement à celle des signes sensibles. La rêverie et le désir ont mené le narrateur à un haut degré d'exaltation avant même de rencontrer l'objet en question. La rencontre, invariablement, apporte une déception à la mesure de l'enthousiasme précédent: « C'est cela, ce n'est que cela, Mme de Guermantes². » Il croit alors qu'il s'est trompé. Ces erreurs de Marcel, que Descombes qualifie « d'erreurs romanesques³ », renvoient la découverte de la Vérité à la fin du roman. Elles servent la narration en créant un effet de suspense chez le lecteur, puisque l'interprétation ne viendra qu'avec la révélation finale. Après sa déception, le narrateur, seul avec lui-même, effectue un travail de réajustement, ce travail de « récupération quasi dialectique de l'étape fabulatrice et du moment de la déception⁴ » dont parle Bolle. Entre le désir et le souvenir se dessinera alors une autre réalité, une

¹ PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, p.44.

² *Ibidem*, p.173.

³ DESCOMBES, Vincent, *Proust et la philosophie du roman*, p.287.

⁴ BOLLE, Louis, *Proust ou le complexe d'Argus*, p. 45.

réalité imaginaire, créée par le travail du narrateur. La rêverie du désir et la déception de la rencontre y seront ultimement réconciliées.

Il semble que ce schéma initial, qui correspond à ce que Richard nomme « épisode herméneutique manqué¹ », soit à la base de toutes les rencontres proustiennes. Il serait possible de le résumer ainsi: un homme désire un plaisir qu'il se voit constamment refuser. En fait, il y a toujours brisure, différence: l'objet ne correspond jamais au désir et le narrateur ne peut donc en avoir la jouissance.

Ce mémoire se propose de mieux comprendre ces épisodes herméneutiques qui parsèment le récit de *La Recherche*, y forment des séries qui s'entrecroisent et qui seules permettent de donner un sens à cette recherche du narrateur. L'aspect sériel de ces rencontres est fortement marqué dans *La Recherche*. Rien n'y est - au grand désespoir de Marcel - unique, et la plupart des événements et personnages se présentent plusieurs fois dans le récit. « Ces substitutions ajoutent à l'oeuvre quelque chose de désintéressé, de plus général, qui est aussi une leçon austère que ce n'est pas aux êtres que nous devons nous attacher, que ce ne sont pas les êtres qui existent réellement et sont par conséquent susceptibles d'expressions, mais

¹ RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, p.159.

les idées.¹ » Bergotte, Gilberte, Vinteuil, Balbec, la Berma, tous sont doublés, multipliés dans le récit « comme si le premier mot était immédiatement une analogie.² »

La rencontre de Marcel et de la Berma au théâtre occupe une place privilégiée au sein de ces séries. Le narrateur veut à la fois connaître la femme et comprendre l'art de l'actrice. C'est cet aspect double de la rencontre - à la fois rencontre amoureuse et artistique -, de même que la place importante qu'elle occupe dans le récit, qui nous pousse à y instaurer l'épisode de la Berma en anaphore³ de l'épisode herméneutique.

D'abord, le jeune narrateur dans *Du Côté de chez Swann* rêve aux actrices, en discute avec ses camarades de classe et juge de leur talent, tout cela sans avoir jamais été au théâtre, ses parents ne le lui permettant point à cause de sa santé fragile. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, sur les conseils de monsieur de Norpois, ami de son père, ce dernier cède enfin et permet à Marcel d'assister à une représentation de *Phèdre* donnée par la Berma, la plus grande actrice de l'époque selon Bergotte. Soucieux d'éprouver tout le plaisir que la grande actrice peut lui procurer, il sortira déçu de sa première

¹ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.215.

² KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, p.240

³ « Le texte peut se répéter soi-même « en abyme », en insérant dans son parcours un fragment [...]qui, en une sorte de réduplication sémantique, fonctionnera comme une sorte de « maquette »,

expérience et cherchera, dans les propos de Norpois et ensuite de Bergotte, des raisons d'admirer quand même la Berma. Plus tard, dans *Le Côté de Guermantes I*, épris de la duchesse de Guermantes, il assistera - presque par hasard - à une autre représentation de *Phèdre* par la Berma. Marcel comprendra alors toute la grandeur et le talent de l'actrice, sans toutefois en retirer le plaisir dont il avait rêvé autrefois. Enfin, on retrouvera la Berma dans *Le Temps retrouvé*. Actrice déchue, ruinée et humiliée par sa fille, elle est éclipsée par une autre actrice, Rachel, cette même « Rachel-quand-du-Seigneur » qu'on a connue dans des maisons de passe et maîtresse de Saint-Loup.

Pour mieux comprendre cette rencontre, nous l'aborderons en trois temps. D'abord, pour le jeune Marcel, la Berma constitue un objet de désir. Il est amoureux de cette femme et parvient, principalement grâce aux rêveries sur son nom, à la création d'un Autre imaginaire qui, attisant son désir, se trouve constamment renvoyé au futur. Ensuite, nous verrons qu'étant incapable de franchir la barrière du temps présent qui le sépare de cet Autre, ce dernier demeurera pour lui un univers clos et indéchiffrable. Enfin, l'imagination cédant la place à la mémoire, les désirs aux souvenirs, Marcel

de modèle réduit de l'oeuvre tout entière. » Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, p.164.

pourra reprendre son travail d'association qui lui permettra de pénétrer enfin l'art de la Berma.

I- LA BERMA, OBJET DE DÉSIR

I.I. LE DÉsir

Moteur de la vie du narrateur, le désir occupe une place de premier plan dans l'ensemble du récit. Des êtres, des lieux, des choses, des Noms même, ce désir est avant tout sensuel et presque toujours amoureux. Sans cesse ravivé parce qu'insatisfait, il force Marcel à délaissier le présent pour se concentrer sur le futur, cet espace vierge où il lui sera enfin possible de (re)commencer à écrire, aimer, voyager...

De tous les désirs, celui qui est à la fois le plus fécond et le plus cruel est sans nul doute le désir amoureux. Chez Proust, cette cruauté atteint parfois des proportions désastreuses. Marcel est sans cesse torturé par la peur du rejet. L'idée qu'il ne puisse être « inclus » dans le cercle de l'être aimé lui est insupportable. Une distance infranchissable apparaît toujours entre la femme aimée et déifiée - que ce soit la duchesse de Guermantes, Albertine ou Gilberte - et l'amant. Ce dernier se trouve alors minimisé, ridiculisé, victime d'un désir qu'il ne peut satisfaire.

Son désir pour la Berma, la grande actrice racinienne, du moins jusqu'à la première rencontre, est éminemment amoureux. Bien qu'il ne s'agisse que d'une représentation théâtrale, le trouble qui étreint Marcel est bien le même que celui qui le saisit lors de ses rencontres amoureuses. Ce qui le fait rêver avant tout, ce sur quoi s'exerce son imagination, ce sont les amants de la Berma, ces hommes qu'elle a déjà embrassés et son visage qui « ne [lui] eut pas à lui seul semblé beau mais [qui lui] donnait l'idée et par conséquent, l'envie de l'embrasser à cause de tous les baisers qu'il avait dû supporter et que, du fond de la « carte-album », il semblait appeler encore par ce regard coquettement tendre et ce sourire artificieusement ingénu.¹ » De plus, au théâtre, l'aspect intime de la rencontre est fortement souligné: « grâce à une disposition qui est comme le symbole de toute perception, chacun se sent le centre du théâtre². »

Par ailleurs, ce désir sensuel est doublé d'un amour des plus platoniques; Marcel désire pénétrer l'antre du mystère, rencontrer la « déesse » et dévoiler la divinité. Il ne vient pas admirer une simple actrice mais rencontrer celle

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.58. Marcel éprouve même de la jalousie envers ces « amants imaginaires »: « À la pensée [que le visage de la Berma) était sans doute en ce moment caressé par ces hommes que je ne pouvais empêcher de donner à la Berma, et de recevoir d'elle, des joies surhumaines et vagues, j'éprouvais un émoi plus cruel qu'il n'était voluptueux [...]. » Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.60.

² PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.18.

qui, seule, peut lui révéler la Vérité. Le résultat de cette rencontre doit donc être double: lui faire connaître le Vérité *et* éprouver du plaisir. Marcel veut, bien sûr, comprendre l'art du théâtre. Cependant cet épisode se distingue des autres rencontres artistiques par le désir et l'anxiété qui le préparent. En effet, Bergotte, Elstir, Vinteuil, ne sont pas l'objet dans le récit d'une attente aussi troublante. Enfin, devant ces artistes (ou leurs oeuvres), Marcel ne sent pas cette obligation d'éprouver du plaisir, comme c'est le cas devant la Berma.

I.II. L'IMPORTANCE DU FUTUR

« Le plus beau temps de l'avenir est celui de l'imminence.¹ »

Comme Poulet l'a déjà souligné², toute la *Recherche du temps perdu* est basée sur l'avenir et l'attente, en somme sur le temps du désir. Le passé et les souvenirs occupent bien sûr une place importante dans cette oeuvre mais le

¹ POULET, Georges, *Études sur le temps humain II*, p.310.

² «[...] chez Proust, l'amour du passé est précédé par l'amour du futur, et n'est rien d'autre en son origine que celui-ci même. Proust n'est nullement quelqu'un qui commence par être un homme du passé et du souvenir. Il est originellement un homme du futur et de l'espérance. Espérance bientôt retournée, inversée, qui se transformera en un désir nostalgique de ce qui n'est plus, mais qui, au point de départ, est normalement orienté vers l'avenir.» Georges POULET, « Mesures de l'instant » in *Études sur le temps humain IV*, p.301.

futur en est le moteur, tout ce qui importe au narrateur. Il contient tout ce qu'il ne connaît pas encore: cette vie qui l'attend, tel un cadeau que l'on n'a pas encore ouvert, une ville encore inconnue, une femme rêvée et, croit-il, inaccessible. Marcel est comme l'enfant et « attend chaque demain comme quelque chose de tout nouveau qui n'est en rien de l'espèce d'aujourd'hui ou d'hier, comme un monde mystérieux où il trouvera sans doute le bonheur.¹ » C'est ce rêve d'un futur comme temps vierge et premier, totalement à remplir, que Marcel poursuivra de désillusions en désillusions, jusqu'à ce qu'il comprenne que demain est fait de la même matière qu'aujourd'hui.

Dès le tout jeune âge, Marcel a déjà conscience des limites du temps présent et, pour s'en soustraire, élabore une stratégie. Connaissant la vitesse fulgurante à laquelle s'enfuit le présent, il essaie de faire une sorte de mise au point à l'avance, pour éviter de rien manquer lorsque « l'événement » - la réalisation du désir en question : baiser de la mère ou d'Albertine, prestation de la Berma - se produira :

Aussi je me promettais, dans la salle à manger, pendant qu'on commencerait à dîner et que je sentirais approcher l'heure, de faire d'avance de ce baiser qui serait si court et furtif, tout ce que j'en pourrais faire seul, de choisir avec mon regard la place de la joue que j'embrasserais, de préparer ma pensée pour pouvoir grâce à ce commencement mental de baiser consacrer toute la minute que m'accorderait maman à sentir sa joue contre mes

¹ PROUST, Marcel, *Jean Santeuil I*, p.91.

lèvres, comme un peintre qui ne peut obtenir que de courtes séances de pose, prépare sa palette, et a fait d'avance de souvenir, d'après ses notes, tout ce pour quoi il pouvait à la rigueur se passer de la présence du modèle.¹

La même chose est tentée lors de la prestation de la Berma, quoique l'angoisse face au présent y soit plus forte:

J'aurais voulu - pour pouvoir l'approfondir, pour tâcher d'y découvrir ce qu'elle avait de beau - arrêter, immobiliser longtemps devant moi chaque intonation de l'artiste, chaque expression de sa physionomie; du moins, je tâchais, à force d'agilité mentale, en ayant avant un vers mon attention tout installée et mise au point, de ne pas distraire en préparatifs une parcelle de la durée de chaque mot, de chaque geste, et, grâce à l'intensité de mon attention, d'arriver à descendre en eux aussi profondément que j'aurais fait si j'avais eu de longues heures à moi. Mais que cette durée était brève! À peine un son était-il reçu dans mon oreille qu'il était remplacé par un autre.²

Par sa vitesse, sa fuite irréversible et ininterrompue, le présent est le temps de l'angoisse. Mais il est aussi, dit-on, le temps de la vie, de la plénitude, du bonheur, celui qui doit nous apporter le plaisir. Cette charge est absolument troublante pour le narrateur qui ne voudrait surtout pas passer à côté d'un

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.27.

² *Idem*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.21. Il faut souligner que cette angoisse se retrouve à de nombreux autres endroits du récit et n'est pas unique au narrateur. En voici un autre exemple: « [La petite phrase de la sonate de Vinteuil] reparut mais cette fois pour se suspendre dans l'air et se jouer un instant seulement, comme immobile, et pour expirer après. Aussi Swann ne perdait-il rien du temps si court où elle se prorogeait. Elle était encore là comme une bulle irisée qui se soutient. Tel un arc-en-ciel, dont l'éclat faiblit, s'abaisse, puis se relève et avant de s'éteindre, s'exalte un moment[...]. Swann n'osait pas bouger et aurait voulu faire tenir tranquilles aussi les autres personnes, comme si le moindre mouvement aurait pu

bonheur unique. De là peut-être cette envie, ce désir immense du plaisir, mais d'un plaisir qui sera bientôt, que l'on repousse, tout en le désirant, ou justement parce qu'on le désire, dans les jours, minutes, voire secondes qui suivent, mais pas maintenant, pas tout de suite. « Mais de toutes les caractéristiques de l'avenir, celle qui importe peut-être le plus à son protagoniste c'est le fait qu'il commence à partir du moment présent¹ ». Tout se joue dans la certitude d'un futur imminent mais non encore advenu.

La brièveté du moment présent est angoissante, non seulement par le peu de temps qu'on peut en profiter mais aussi parce que l'on sait qu'après, une fois le plaisir passé, ne subsistera plus que le regret douloureux de ce moment qu'on a à peine vécu et qui, déjà, ne sera plus qu'un souvenir:

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendait des petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux. Il annonçait celui qui allait le suivre, où elle m'aurait quitté, où elle serait redescendue. De sorte que ce bonsoir que j'aimais tant, j'en arrivais à souhaiter qu'il vînt le plus tard possible, à ce que se prolongeât le temps de répit où maman n'était pas encore venue.²

compromettre le prestige surnaturel, délicieux et fragile qui était si près de s'évanouir. » *Du côté de chez Swann*, p.346.

¹ POULET, Georges, *Etudes sur le temps humain IV*, p.310.

² PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, p.13.

I.III. LE NOM, LIEU DU DÉSIR

Chez Proust, la connaissance de l'objet se trouve donc sans cesse ajournée. Le désir se fixe alors sur un objet intermédiaire, fantasmé et recréé: le nom. La plupart des critiques se sont intéressés à « l'âge d'or du Nom » chez Proust, c'est-à-dire à ce moment premier où le narrateur exerce ses rêveries sur les Noms. Étrangement, la plupart de ces auteurs ont pris parti d'adopter, comme le jeune narrateur, cette croyance au lien nécessaire entre le Nom et la chose nommée. Jean Milly¹ tentera de découvrir ce qui se cache sous la syllabe "antes" de Guermantes. Alain Roger² quant à lui finira par "découvrir" qu'un "dénominateur universel" hante *La Recherche*, ce "er" des quatre femmes aimées: Gilberte, Albertine, Stermaria et Guermantes³. Malheureusement, ces auteurs semblent oublier que *La Recherche* nous démontre justement que ce lien entre le nom et la chose nommée n'est pas

¹ MILLY, Jean, *La Phrase de Marcel Proust*, 224 p.

² ROGER, Alain, *Proust. Les Plaisirs et les Noms*, 175p.

³ Et Roger?

un « déjà-là » mais est au contraire créé par l'imagination du sujet... D'autres encore tentent de découvrir ce qui se cache derrière le nom, recourant pour ce faire à la biographie de Proust. Reille¹ par exemple affirme que *La Recherche* se bâtit autour du Nom - ou de l'absence du Nom - de la mère de Proust, Jeanne Weil, nom que l'on retrouverait disséminé un peu partout dans l'oeuvre - *Swann*, *Guermites*, etc.

Toutefois, ce qui nous intéresse ici n'est pas l'origine des Noms mais exclusivement leurs caractéristiques et leur fonctionnement dans le texte proustien. Proust, dans le *Contre Sainte-Beuve*, laisse entrevoir les principales caractéristiques du Nom dans son oeuvre. Premièrement, le Nom est la description la plus précise possible: « Ils ne sont plus un nom; ils nous apportent forcément moins que ce que nous rêvions d'eux. Moins? Et aussi plus peut-être. Il en est d'un monument comme d'une personne. Il s'impose à nous par un signe qui a généralement échappé aux descriptions qu'on nous en a données.² » Chose mystérieuse, « antérieure à la connaissance³ », le Nom se rattache à une réalité parallèle: celle de l'imaginaire, « semblable à rien que nous ne connaissions, comme parfois dans nos rêves⁴ ».

¹ REILLE, Jean-François, *Proust: le temps du désir. Une lecture textuelle*, p.225.

² PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, p. 337.

³ *Ibidem*, p. 327

⁴ *Ibidem*, p. 327.

Par ailleurs, le Nom sert aussi à marquer la différence. Nommer l'Autre, c'est le poser comme sujet en face de nous, c'est délimiter la frontière entre Moi et l'Autre. Nommer est un acte intellectuel permettant d'opérer un classement; ce qui a un autre nom est autre. En fait, le Nom divise les choses entre elles. Parme la ville est *essentiellement* différente de Balbec la ville. Rêver d'un Nom est alors rêver d'un idéal situé à l'extérieur de nous mais aussi du champ du connu: « Peut-être sous ces Noms-là trouverais-je quelque chose de si différent de moi qu'à la vérité cela serait presque de la même nature qu'un Nom.¹ » Mais pour marquer cette différence, le Nom se doit d'être unique et nouveau, de se démarquer ainsi du commun, de la masse non identifiable. « Mais ces nobles mystérieux devaient avoir des noms que je n'avais jamais entendus, les noms de la noblesse, La Rochefoucauld, La Trémoille, ceux qui sont devenus des noms de rues, des noms d'oeuvres me semblaient trop publics, devenus trop des noms communs pour cela.² » Enfin, le Nom n'est pas fixé, déterminé dès le départ par ses seules syllabes; sa fonction est d'absorber certains éléments afin de créer un ensemble indissociable avec la chose nommée. « Mais si ces noms absorbèrent à tout jamais l'image que j'avais de ces villes, ce ne fut qu'en la

¹ PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, p. 336.

² *Ibidem*, p. 317.

transformant, qu'en soumettant sa réapparition en moi à leurs lois propres¹ ».

On a beaucoup parlé du cratylisme du narrateur proustien. Pour Gérard Genette², le narrateur de *La Recherche* suivrait le même parcours que Socrate dans le *Cratyle*. Marcel adopterait d'abord le point de vue de Cratyle - le nom se rattache intimement à l'objet par un lien de la nature attesté par Dieu - et ensuite celui d'Hermogène - aucun lien primordial n'unit le nom à l'objet, le nom est arbitraire. Genette voit dans ce mouvement un des apprentissages de *La Recherche*. Pourtant, alors que Socrate invite à délaisser les Noms et à s'appuyer plutôt au réel pour arriver à la connaissance, Proust nous met en garde contre une telle conclusion. En effet, quelle est la vraie réalité? Quelle est la vraie duchesse de Guermantes, celle de ses rêveries, la fée, ou la femme plutôt médiocre au bouton au coin du nez?

En fait, dans *La Recherche* nous ne nous trouvons pas devant un système binaire nettement tranché comportant d'un côté les Noms, de l'autre la réalité (chose, lieu ou personne) s'y rapportant. Il s'agirait plutôt d'un système, si l'on peut utiliser cette expression, où chacune des composantes en influence une autre et où cohabitent des réalités différentes. Genette fait

¹ PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, p.380.

² GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, pp.315-329.

remarquer qu'aucune des images présentées dans les rêveries sur le Nom n'est déterminée par la seule forme du Nom. Elles seraient plutôt influencées par des aspects extérieurs à lui. Il donne l'exemple de Parme auquel sont associés les qualificatifs "compact, lisse, mauve et doux", relevant que "mauve" a probablement moins à voir avec le Nom - ses syllabes - qu'avec la ville elle-même et ses violettes.

Bien sûr, Marcel Proust, l'écrivain racontant les rêveries de son jeune narrateur, a déjà, pour sa part, traversé cet "âge des Noms" et ne peut sans doute, malgré tous ses efforts, retrouver cette "pureté" première du Nom, le Nom dans sa nudité. D'ailleurs, celui-ci existe-t-il? Dans *La Recherche*, les Noms ont besoin de relais pour se frayer une voie jusqu'à Marcel. Qu'il soit associé à un livre, une personne ou une image, le Nom ne vient jamais avec ses seules syllabes. "Balbec" par exemple sera pour le narrateur le rêve « de vagues soulevées autour d'une église de style persan¹ parce que Swann lui aura parlé de son église et Norpois de ses tempêtes. Ces deux éléments ont donc été absorbés par le Nom mais n'y étaient pas au départ. Le lien entre le Nom et la chose nommée existe donc, mais comme une création du sujet. Ce qui revient à dire que nommer quelqu'un, plus qu'un acte de possession, constitue un acte de création pure:

Mais même au point de vue des plus insignifiantes choses de la vie, nous ne sommes pas un tout matériellement constitué,

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p. 380.

identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ou d'un testament; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. Même l'acte si simple que nous appelons "voir une personne que nous connaissons" est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui, et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grande part. Elles finissent par gonfler si parfaitement les joues, par suivre en une adhérence si exacte la ligne du nez, elle se mêle si bien de nuancer la sonorité de la voix comme si celle-ci n'était qu'une transparente enveloppe, que chaque fois que nous voyons ce visage et que nous entendons cette voix, ce sont ces notions que nous retrouvons, que nous écoutons.¹

Bien que cet extrait concerne l'apparence physique, le même phénomène se produit avec le Nom propre: « Nous remplissons l'apparence physique [comme nous remplissons le Nom] de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui [...]»; le Nom, comme l'apparence physique, permet de contenir l'idée de l'objet ou de la personne. Citons ici Genette: « Le "nom" n'est donc pas la cause de l'illusion, mais il en est très précisément le lieu, c'est en lui qu'elle se concentre et se cristallise. L'indissolubilité apparente du son et du sens, la motivation du signe favorisent la croyance enfantine en l'unité et imaginaire en l'individualité du pays qu'il désigne.² »

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.19.

² GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, p.323.

Le lieu, voilà le mot-clé; le Nom n'est donc pas la cause de l'illusion mais son lieu. La cause en serait plutôt la croyance en l'individualité des personnes et des lieux.¹ On pourrait donc définir le «lieu» comme cet espace flottant appartenant à la fois au sujet et à la chose, un « entre les deux », un relais nécessaire mais jamais suffisant, à recréer sans cesse.

Les mots nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qu'est un établi, un oiseau, une fourmilière, choses conçues comme pareilles à toutes celles de même sorte. Mais les noms présentent des personnes - et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes - une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément[...].²

Contrairement aux sensations, à la physionomie ou aux noms communs qui, par la part d'objectivité, de réalité qu'ils comportent, font obstacle à la création du lieu, le Nom propre constitue le lieu idéal de l'illusion.

¹ Le Nom n'est d'ailleurs pas le seul lieu de cette illusion, comme nous l'avons vu dans le dernier extrait du *Contre Sainte-Beuve*. Outre les Noms et l'apparence physique, d'autres lieux sont encore possibles; dans les trois extraits suivants par exemple, le lieu de l'illusion se trouve successivement être les mots (ceux de Ruskin et ensuite ceux de Bergotte) et les sensations:

« Quand je vis Mme de Guermantes j'eus la même petite déception à lui trouver des joues en chair et un costume tailleur là où j'imaginai une statuette de Saxe, que j'en eus à voir la façade de Saint-Marc que Ruskin avait dite de perles, de saphirs et de rubis. » *Contre Sainte-Beuve*, p.319.

« Aller aux Champs-Élysées me fut insupportable. Si seulement Bergotte les eût décrits dans un de ses livres, sans doute j'aurais désiré de les connaître, comme toutes les choses dont on avait commencé par mettre le "double" dans mon imagination. Elle les réchauffait, les faisait vivre, leur donnait une personnalité, et je voulais les retrouver dans la réalité; mais dans ce jardin public rien ne se rattachait à mes rêves. » *Contre Sainte-Beuve*, p.386.

« Cet escalier détesté où je m'engageais toujours si tristement, exhalait une odeur de vernis qui avait en quelque sorte absorbé, fixé, cette sorte particulière de chagrin que je ressentais chaque soir et la rendait plus cruelle encore pour ma sensibilité parce que sous cette forme olfactive mon intelligence n'en pouvait plus prendre sa part. » *Du Côté de chez Swann*, p.27.

² PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, p.380.

Mais une fois ce lieu établi, comment en remplit-on l'espace? En retournant à notre exemple de tout à l'heure, « Balbec », on voit que c'est par l'association des propos de Swann et de Norpois au nom de « Balbec » qu'est survenu « vagues soulevées autour d'une église de style persan ». De la même façon, plus tard le « lieu » Balbec se sera transformé puisque, toujours par association, le narrateur y aura ajouté le bleu de la mer, la petite bande ...

Marie Miguet-Ollagnier explique ce phénomène d'association par le principe de causalité par contiguïté qui est le suivant: « Toute contemporanéité, tout contact et toute coexistence dans l'espace impliquent[...], en soi et pour soi, une conséquence causale réelle.¹ » Par ailleurs, Proust est très conscient de la richesse de ce procédé:

Dans les personnes que nous aimons, il y a, immanent à elles, un certain rêve que nous ne savons pas toujours discerner mais que nous poursuivons. C'était ma croyance en Bergotte, en Swann qui m'avaient fait aimer Gilberte, ma croyance en Gilbert le Mauvais qui m'avait fait aimer Mme de Guermantes. Et quelle large étendue de mer avait été réservée dans mon amour même le plus douloureux, le plus jaloux, le plus individuel semblait-il pour Albertine.²

Par ce principe de causalité par contiguïté - on pourrait aussi bien parler de métonymie -, on prête un rapport logique à ce qui n'est en fait qu'une proximité, créant ainsi ces associations qui remplissent le lieu.

¹ MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, pp. 394-395.

² PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.146.

Dans *À la Recherche du temps perdu*, la Berma fait partie de ce que l'on pourrait appeler « les grands Noms », de ces Noms qui occupent une place centrale dans les désirs du narrateur. Tout jeune encore, Marcel rencontre, parmi les Noms d'autres actrices, celui de la Berma: « Je classais par ordre de talent les plus illustres, Sarah Bernhardt, la Berma, Bartet, Madeleine Brohan, Jeanne Samary, mais toutes m'intéressaient.¹ » Or le Nom de la Berma deviendra, comme celui de Venise ou de la duchesse de Guermantes, d'une autre nature; de celle du rêve, de l'imagination. Le Nom de l'actrice se transforme dès sa seconde apparition dans *Du côté de chez Swann*, alors que Swann raconte au jeune narrateur qu'il connaît bien Bergotte, l'auteur préféré de Marcel:

Je le connais beaucoup, si cela pouvait vous faire plaisir qu'il écrive un mot en tête de votre volume, je pourrais le lui demander. » Je n'osai pas accepter, mais posai à Swann des questions sur Bergotte. « Est-ce que vous pourriez me dire quel est l'acteur qu'il préfère? »

« L'acteur, je ne sais pas. Mais je sais qu'il n'égale aucun artiste homme à la Berma qu'il met au-dessus de tout. L'avez-vous entendue?

-Non Monsieur, mes parents ne me permettent pas d'aller au théâtre.

-C'est malheureux. Vous devriez leur demander. La Berma dans *Phèdre*, dans *Le Cid*, ce n'est qu'une actrice si vous voulez, mais vous savez je ne crois pas beaucoup à la « hiérarchie » des arts [...]²

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.74.

² *Ibidem*, p. 96.

Le Nom de la Berma arrive donc d'abord par le relais d'autres Noms prestigieux dans *La Recherche*: Swann et Bergotte. Mais il arrive aussi avec les titres de deux chefs-d'oeuvre de la littérature que le narrateur admire déjà: *Phèdre* et *Le Cid*. Les titres d'oeuvres chez Proust sont habituellement considérés comme des Noms mais ces deux titres sont également des noms de personnages, des Noms propres. Voyons l'extrait suivant, toujours dans la même conversation:

Est-ce qu'il y a des ouvrages de Bergotte où il ait parlé de la Berma? demandai-je à M. Swann. -Je crois dans sa petite plaquette sur Racine, mais elle doit être épuisée. Il y a peut-être eu cependant une réimpression. Je m'informerai. Je peux d'ailleurs demander à Bergotte tout ce que vous voulez, il n'y a pas de semaine dans l'année où il ne dîne à la maison. C'est le grand ami de ma fille. Ils vont ensemble visiter les vieilles villes, les cathédrales, les châteaux.¹

Ici, on ne retrouve pas seulement Bergotte, mais une de ses oeuvres, sa « petite plaquette ». Et surtout, on rencontre un personnage - son nom n'est pas encore dévoilé - des plus importants: Mlle Gilberte Swann, qu'on dit être une si jolie petite fille. Le narrateur en rêve déjà et il en sera bientôt amoureux. D'ailleurs, associer Mlle Swann à Bergotte et aux vieilles « villes, cathédrales, châteaux », c'est « être tout prêt à l'aimer². » De plus, comme c'est à Gilberte que reviendra la mission de remettre au narrateur la

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p. 98.

² *Ibidem*, p. 98.

plaquette de Bergotte sur Racine, c'est aussi amplifier considérablement l'espace du nom Berma.¹

Nom que l'on retrouvera à la fin *Du Côté de chez Swann*: « Et hélas, [le docteur] défendit aussi d'une façon absolue qu'on me laissât aller au théâtre entendre la Berma; l'artiste sublime, à laquelle Bergotte trouvait du génie, m'aurait en me faisant connaître quelque chose qui était peut-être aussi important et aussi beau, consolé de n'avoir pas été à Florence et à Venise, de n'aller pas à Balbec.² » Ici, c'est à des Noms de pays, comme Proust les appelle, qu'il est associé. Quand on sait l'importance de ces villes dans la vie du jeune narrateur, on comprend que c'est donner une valeur inestimable à La Berma que de l'associer à ces désirs de voyage.

On retrouve ensuite le nom de la Berma au tout début du roman suivant: « La Berma dans *Andromaque*, dans *Les Caprices de Marianne*, dans *Phèdre*, c'était de ces choses que mon imagination avait tant désirées. J'aurais le même ravissement que le jour où une gondole m'amènerait au pied du

¹ Ces Noms -Gilberte, Bergotte, Racine, Berma- sont inextricablement liés et s'enrichissent mutuellement: « En attendant je relisais une page que ne m'avait pas écrite Gilberte, mais qui du moins me venait d'elle, cette page de Bergotte sur la beauté des vieux mythes dont s'est inspiré Racine, et que, à côté de la bille d'agate, je gardais toujours auprès de moi. [...] Quant à Bergotte, ce vieillard infiniment sage et presque divin à cause de qui j'avais d'abord aimé Gilberte, avant même de l'avoir vue, maintenant c'était surtout à cause de Gilberte que je l'aimais. » Marcel PROUST, *Du Côté de chez Swann*, pp.402-403.

² PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.386.

Titien des Frari ou des Carpaccio de San Giorgio dei Schiavoni, si jamais j'entendais réciter par la Berma les vers: On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous, Seigneur, etc.¹ » Le Nom de La Berma est une fois de plus associé à d'autres textes, d'autres personnages, d'autres chefs-d'oeuvre et aussi, par les noms des deux peintres, encore une fois à Venise, merveille des merveilles.

[...]quand un matin, cherchant sur la colonne des théâtres les matinées de la semaine du jour de l'An, j'y vis pour la première fois - en fin de spectacle, après un lever de rideau probablement insignifiant dont le titre me sembla opaque parce qu'il contenait tout le particulier d'une action que j'ignorais - deux actes de *Phèdre* avec Mme Berma, et aux matinées suivantes *Le Demi-monde*, *Les Caprices de Marianne*, noms qui, comme celui de *Phèdre*, étaient pour moi transparents, remplis seulement de clarté, tant l'oeuvre m'était connue, illuminés jusqu'au fond d'un sourire d'art.²

On voit bien ici que les titres peuvent aussi être traités comme des Noms propres, c'est-à-dire constituer le « lieu d'une illusion »³. Cet extrait nous apprend aussi qu'il y aurait des Noms opaques et des Noms transparents; ces

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.12

² *Ibidem*, p 13.

³ On peut voir aussi, dans les extraits qui suivent, des noms communs -expressions ou phrases entières- utilisés à la manière de Noms propres: « À toutes ces raisons, je confrontais, pour décider ce qui devait l'emporter, l'idée, invisible derrière son voile, de la perfection de la Berma. Je mettais dans un des plateaux de la balance « sentir maman triste, risquer de ne pas pouvoir aller aux Champs-Élysées », dans l'autre « pâleur janséniste, mythe solaire »; mais ces mots eux-mêmes finissaient par s'obscurcir devant mon esprit, ne me disaient plus rien, perdaient tout poids. » Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.16.
« et de peur que mes parents n'eussent plus le temps d'en trouver deux bonnes pour ma grand-mère et pour moi, je ne fis qu'un bond jusqu'à la maison, cinglé que j'étais par ces mots magiques qui avaient remplacé dans ma pensée « pâleur janséniste » et « mythe solaire » : « Les dames

derniers seraient ceux que nous connaissons parfaitement, les Noms opaques, ceux qui nous sont encore inconnus ou qui recèlent encore une part de mystère, comme la Berma. Pour reprendre l'exemple du *Contre Sainte-Beuve* cité précédemment, La Rochefoucauld serait un nom transparent, par rapport à Guermantes - du moins au début de *La Recherche* - nom opaque. « Comment aurais-je pu croire à une communauté d'origine entre deux noms qui étaient entrés en moi, l'un par la porte basse et honteuse de l'expérience, l'autre par la porte d'or de l'imagination?¹ » Bien que le narrateur croit à la différence absolue entre ces deux types de Noms, cette opposition - rappelant celle faite, toujours dans le *Contre Sainte-Beuve*, entre nom commun et nom propre - ne tient pas toujours. Par exemple, certains noms communs peuvent, dans le texte, jouer le rôle de noms propres et de toutes façons, rares sont les choses qui, dans *La Recherche*, deviennent parfaitement transparentes...

Il faut retenir de cette opposition opaque/transparent, que certains Noms excitent le désir et d'autres non. Les Noms opaques sont précieux, uniques; dans l'opacité de leur signification, ils ne peuvent que renvoyer à eux-mêmes et laisser à Marcel la marque de leur douloureuse différence. Ainsi ce dernier pourra, grâce à son imagination, mettre en branle le processus

ne seront pas reçues à l'orchestre en chapeau, les portes seront fermées à deux heures. » Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.16.

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.266.

d'association nécessaire pour constituer des « lieux de l'illusion ». « Et déjà le charme dont son nom [celui de Gilberte] avait encensé cette place sous les épines roses où il avait été entendu ensemble par elle et par moi, allait gagner, enduire, embaumer, tout ce qui l'approchait, ses grands-parents que les miens avaient eu l'ineffable bonheur de connaître, la sublime profession d'agent de change, le douloureux quartier des Champs-Élysées qu'elle habitait à Paris.¹ » Les Noms transparents, quant à eux, sont ceux qui, d'emblée, renvoient à autre chose, sont du ressort de l'analogie. Ces Noms ne peuvent donc, même s'ils sont des Noms propres, susciter le désir chez Marcel. À moins que « des profondeurs de [s]a mémoire² », il puisse à nouveau les percevoir dans toute leur opacité et leur différence; qu'ils ne redeviennent uniques.

« Mais [la raison] qui m'y fit aller fut ce nom de Guermantes, depuis assez longtemps sorti de mon esprit pour que, lu sur la carte d'invitation, il réveillât un rayon de mon attention qui alla prélever au fond de ma mémoire une coupe de leur passé accompagné de toutes les images [...]. Pour un moment, les Guermantes m'avaient semblé de nouveau entièrement différents des gens du monde, incomparables avec eux, avec tout être vivant[...].³ »

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.141.

² PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, p. 163.

³*Ibidem*, p. 163.

Cette démonstration permet d'entrevoir pourquoi la Berma prend tant d'importance avant même que Marcel ne l'ait rencontrée. Bien sûr, nous n'avons mentionné que les maillons les plus importants de cette chaîne qui rayonne bien au-delà, associant la Berma à d'autres êtres, d'autres temps, d'autres lieux. Lieu de l'illusion et de la désillusion, les Noms sont au coeur de l'apprentissage du jeune narrateur qui tente de connaître ce monde sans cesse changeant qui est le sien. Son imagination est stimulée par la nouveauté mais en même temps, elle ne peut laisser le lieu du Nom vide et l'associe à d'autres choses, d'autres lieux que Marcel connaît déjà. Il rêve de choses uniques et différentes, toutefois il n'éprouve du plaisir que dans les jeux d'associations et son imagination travaille en ce sens.

Sans doute, les noms sont des dessinateurs fantaisistes, nous donnant des gens et des pays des croquis si peu ressemblants que nous éprouvons souvent une sorte de stupeur quand nous avons devant nous au lieu du monde imaginé, le monde visible (qui d'ailleurs n'est pas le monde vrai, nos sens ne possèdent pas beaucoup plus le don de la ressemblance que l'imagination, si bien que les dessins approximatifs qu'on peut enfin obtenir de la réalité sont au moins aussi différents du monde vu que du monde imaginé).¹

Et plus que la Berma elle-même, ou son Nom, c'est le désir du narrateur qui prend toute la place, désir d'une nature insatiable puisqu'il se refuse à tout contact avec le temps présent.

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.118.

II- LE DEDANS ET LE DEHORS

II.I. « J'aurais dû être heureux; je ne l'étais pas.¹ »

Porté par le désir, le jeune narrateur ne peut concevoir le bonheur qu'ailleurs, dans un futur mythique et sans cesse repoussé. Mais il est amèrement déçu lorsqu'il se trouve confronté à l'objet de son désir. Si « la déception est un moment fondamental de la recherche ou de l'apprentissage² » et si elle est proportionnelle à la force du désir, on peut aisément comprendre pourquoi le récit du narrateur est parsemé de « Hélas! ». Toutes ses expériences ne se soldent pas ainsi, bien sûr, et le récit de la déception ne suit que les rencontres avec les objets herméneutiques qui ont été longuement désirés, rêvés par Marcel. Mais ils sont nombreux.

Né des personnages de la lanterne magique du jeune Marcel et du miroitement du nom ancestral « Guermantes », son désir pour la duchesse du même nom est un de ceux-là. Après qu'elle ait été le sujet de tant de rêves, quelle cruelle déception de la voir enfin lors d'une cérémonie dans la petite église de Combray: « C'est cela, ce n'est que cela , Mme de

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.38.

² DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, p.44.

Guermantes!¹ » Autre désillusion lorsque le jeune narrateur obtient finalement la permission d'assister, pour la première fois, à une représentation de *Phèdre* par la Berma : « Hélas! cette première matinée fut une grande déception.² » On pourrait allonger indéfiniment cette énumération de déceptions.

En fait, dans le récit, la déception semble la suite logique et incontournable du désir. Plus que la forme qu'elle prend aux différents moments du récit, c'est le schéma répétitif auquel elle donne lieu qui nous intéresse ici, ce que Deleuze nomme le « mécanisme de la déception objective et de la compensation subjective³. » Rempli d'une image de l'Autre désiré, le narrateur demande à l'objet de son désir d'être, de façon intégrale et limpide, sans aucune opacité ni surface réfractaire, cet Autre imaginé. Il demande à cet objet l'impossible, c'est-à-dire d'être à la fois signe et interprétation de ce signe. Mais le sens du signe, ou de la rencontre herméneutique quelle qu'elle soit, n'est jamais donné d'emblée. L'objet ne peut être complet en lui-même sans que le sujet n'ait à s'impliquer. Devant de telles exigences, une première rencontre est rarement suffisante. Elle doit être alors - comme celle de la Berma -, répétée, mais surtout recrée, que ce soit par l'imagination, la réflexion ou même l'oubli.

¹ PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, p.173.

² *Idem*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.17.

³ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, p.44.

II.II. L'Autre : un univers clos et indéchiffrable.

« Prospectivité et extériorité ne font qu'un. La découverte du futur et celle du monde extérieur ne sont qu'une seule et même chose.¹ »

Pour Marcel, l'obsession du futur n'est autre en fait qu'un désir exacerbé de sortir de soi, de s'élaner vers l'autre, coûte que coûte. Mais l'avenir ne commence que demain, ou au mieux tout à l'heure, « ou dans nos rêves où nous pensons que ce que nous avons senti jusqu'ici n'était pas la vie, que c'était comme une mesure pour rien et qu'il y a quelque chose hors de la vie, et qu'au lieu de continuer elle va commencer, comme si c'était un lieu où nous n'étions pas encore et où nous allons entrer². » Que faire alors pour rejoindre la vie? En fait, ce qui trouble Marcel dans ce présent trop fugitif, c'est la minceur de ce qu'il offre. Dans sa mouvance, il ne laisse que des impressions... Sentir, entendre, voir, toucher, n'est jamais suffisant pour pénétrer l'objet, atteindre son essence. Alors que le désir du narrateur est de

¹ POULET, Georges, *Études sur le temps humain II*, pp.314-315.

² PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, p.158.

faire tomber cette frontière entre l'intériorité et l'extériorité pour ne faire qu'un avec l'objet, il se voit toujours laissé à la surface des choses.

Cette thématique du dedans et du dehors, que Richard¹ a traitée sous l'appellation de rapport de contenance, est inhérente selon lui à tout désir de déchiffrement d'un objet herméneutique dans *À la Recherche du temps perdu*. Le motif de « l'enveloppe » y serait particulièrement persistant et s'y inscrirait, selon Richard, « dans le rapport nouveau d'un dedans et d'un dehors, d'un centre et d'un autour² ». Ce rapport entraîne ce désir de « pénétration » que l'on peut observer dans toutes les rencontres de Marcel car pour lui, « comprendre, cela revient, à tous les sens du mot, à pénétrer.³ » Dans cette contenance se trouve l'essentiel pour le narrateur; le sens, la Vérité. En effet, dans *La Recherche*, les objets les plus précieux se trouvent inaccessibles au profane. L'hermétisme de la Vérité, comme enclose sur elle-même, ne satisfait que les interprètes assez courageux pour s'aventurer au-delà de la frontière de l'impression immédiate. Elle se trouve reculée dans

¹ RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*.

² *Ibidem*, p.136.

³ *Ibidem*, p.161. Les exemples en ce sens abondent dans le texte proustien : « Mais ce n'est pas seulement son corps [de la belle pêcheuse] que j'aurais voulu atteindre, c'était aussi la personne qui vivait en lui et avec laquelle il n'est qu'une sorte d'attouchement, qui est d'attirer son attention, qu'une sorte de pénétration, y éveiller une idée. » Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp. 283-284. « [...] moi, qui avais d'abord aimé Gilberte, dès Combray, à cause de tout l'inconnu de sa vie, dans lequel j'aurais voulu me précipiter, m'incarner, en délaissant la mienne qui ne m'était plus rien[...]. » Marcel PROUST, *Du Côté de chez Swann*, p.402.

ce monde impénétrable dont rêve Marcel et qui contient son idéal de la Beauté, que ce soit pour une oeuvre d'art ou une femme aimée.

Que Marcel regarde, écoute et même quelquefois touche l'objet de son désir - lors de son premier baiser à Albertine par exemple -, l'impression qui en résulte, loin de lui donner satisfaction, de le faire pénétrer plus avant au sein du secret convoité, ne fait qu'accentuer la distance qui l'en sépare: « Mais hélas![...] tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez, s'écrasant, ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'appris, à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine.¹ » Le travail de déification effectué par le narrateur a si bien fonctionné, a fait de l'objet désiré quelque chose de tellement différent du reste du monde, qu'il a lui-même, en quelque sorte, dressé les barrières qui l'en séparent maintenant. Seul cet astre brille au-dessus de la masse indifférenciée. C'est pourquoi Marcel, perdu au sein de cette masse, se croit absolument insignifiant et indiscernable pour l'objet de son désir:

[...]la duchesse m'avait bien vu une fois avec son mari, mais ne devait certainement pas s'en souvenir, et je ne souffrais pas qu'elle se trouvât, par la place qu'elle occupait dans la baignoire, regarder les madrépores anonymes et collectifs du public de l'orchestre, car je sentais heureusement mon être dissous au milieu d'eux, quand, au moment où en vertu des lois de la réfraction vint sans doute se peindre dans le courant impassible

¹ PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes II*, pp.54-55.

des deux yeux bleus la forme confuse du protozoaire dépourvu d'existence individuelle que j'étais¹.

De même devant la Berma, il disparaît, se fond dans ce qui l'entoure jusqu'à en perdre son propre corps pour mieux se soumettre à l'objet de son désir et: « ne considérer, dès cet instant, salle, public, acteurs, pièce, et [son] propre corps que comme un milieu acoustique n'ayant d'importance que dans la mesure où il était favorable aux inflexions de cette voix². » Ce sentiment d'impuissance et de vulnérabilité, cette disproportion entre son être misérable et l'être mythique qu'il rencontre, en fait, l'anéantissement de son Moi lui enlève toute chance de le rencontrer réellement.

Peu importe l'objet, le problème du désir se pose toujours de la même façon pour Marcel: comment franchir les frontières du royaume incontesté de la souveraine de son désir pour, enfin, faire partie de son monde? Car « un besoin absurde » est né de cet amour (que ce soit pour Gilberte, la Berma ou Albertine est sans importance) « que les lois de ce monde rendent impossible à satisfaire et difficile à guérir - le besoin insensé et douloureux de le posséder.³ » Malheureusement pour le narrateur, ce douloureux besoin le poursuivra sans pouvoir jamais être comblé. Les rencontres de l'amour, tout comme celles de l'art, sont de celles qui contraignent son intelligence à

¹ PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes I*, p.51.

² *Idem*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.20.

³ *Idem*, *Du Côté de chez Swann*, p.227.

des deux yeux bleus la forme confuse du protozoaire dépourvu d'existence individuelle que j'étais¹.

De même devant la Berma, il disparaît, se fond dans ce qui l'entoure jusqu'à en perdre son propre corps pour mieux se soumettre à l'objet de son désir et « ne considérer, dès cet instant, salle, public, acteurs, pièce, et [son] propre corps que comme un milieu acoustique n'ayant d'importance que dans la mesure où il était favorable aux inflexions de cette voix². » Ce sentiment d'impuissance et de vulnérabilité, cette disproportion entre son être misérable et l'être mythique qu'il rencontre, en fait, l'anéantissement de son Moi lui enlève toute chance de le rencontrer réellement.

Peu importe l'objet, le problème du désir se pose toujours de la même façon pour Marcel: comment franchir les frontières du royaume incontesté de la souveraine de son désir pour, enfin, faire partie de son monde? Car « un besoin absurde » est né de cet amour (que ce soit pour Gilberte, la Berma ou Albertine est sans importance) « que les lois de ce monde rendent impossible à satisfaire et difficile à guérir - le besoin insensé et douloureux de le posséder.³ » Malheureusement pour le narrateur, ce douloureux besoin le poursuivra sans pouvoir jamais être comblé. Les rencontres de l'amour, tout comme celles de l'art, sont de celles qui contraignent son intelligence à

¹ PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes I*, p.51.

² *Idem*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.20.

³ *Idem*, *Du Côté de chez Swann*, p.227.

s'interroger plus avant. Et dans le domaine de l'amour, cette contrainte qui force à toujours chercher une vérité (ou un mensonge) sous un signe que doit interpréter l'intelligence ne peut qu'entraîner une douloureuse jalousie et un malheur constant. Alors que normalement tout signe porte son propre sens, chez Proust, ce sens se décuple à l'infini, de sorte que tout signe en cache un autre qui, peut-être, en cache lui aussi un autre.

Pour Marcel, chaque personne - et surtout chaque personne aimée - est un ensemble de traits à déchiffrer.¹ Toutefois, chacune des rencontres que fera le narrateur entraînera toujours la même déception causée par cette distance entre l'image - celle du souvenir ou celle du désir - et celle qu'il perçoit. L'objet ne sera plus qu'une image, sans réalité objective, à reconstruire. « Mon étonnement, à chaque fois que j'avais revu aux Champs-Élysées, dans la rue, sur la plage, le visage de Gilberte, de Mme de Guermantes, d'Albertine, ne prouvait-il pas combien un souvenir ne se prolonge que dans une direction divergente de l'impression avec laquelle il a coïncidé d'abord et de laquelle il s'éloigne de plus en plus.² »

¹ Mais la tâche est loin d'être facile car chacune des personnes aimées possède différents côtés, souvent cloisonnés et hermétiques, et l'on peut difficilement - quand ce n'est pas impossible - passer de l'un à l'autre. Par exemple Albertine, avec son côté Vinteuil, matérialisé en quelque sorte par le continuel déplacement de son grain de beauté. Ces différents « côtés » de la personne aimée rendent la tâche des plus difficiles au narrateur dont le seul but est d'arriver à atteindre l'être profond et unique, l'essence de cette personne.

² PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.217.

II.III. Le voile de l'aimée

« Point d'étoile en effet sans horizon, et point d'horizon sans un mécanisme successif de caches et de dévoilements.¹ » C'est effectivement ce mécanisme qui, agissant à l'insu du narrateur, lui donne sans cesse l'impression qu'un voile recouvre l'objet de ses désirs. La métaphore du voile est ainsi largement utilisée par Proust au long de *La Recherche*. Elle y illustre parfaitement ce sentiment de la distance infranchissable entre le narrateur et l'objet de son désir, que ce soit une oeuvre d'art qu'il cherche à comprendre ou une femme qu'il souhaite posséder. Le voile contribue à accentuer le désir de Marcel sans toutefois lui permettre de le combler complètement, sans lui accorder ce qu'il souhaite par-dessus tout, faire tomber la barrière et pénétrer le sens. Alors qu'il voudrait le découvrir dans toute sa transparence, le sens de l'objet de désir se retrouve prisonnier derrière le voile opaque qui le recouvre, l'empêchant de pénétrer l'antre de la Vérité.

Mais qu'est-ce que ce voile? Il est ce que Marcel rencontre dans le monde, tout au long de sa vie, et ne réussit pas à traduire. Il pourrait se résumer à

¹ RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, p.136.

ces impressions opaques qui touchent le narrateur - ou un autre personnage de *La Recherche* - et le forcent à réfléchir, mais dont il ne parvient pas à extraire l'essence, à faire disparaître l'opacité aveuglante de l'impression physique. L'amour de Swann pour Odette en constitue un exemple particulièrement troublant. En fait, Odette, tout au long d'« Un Amour de Swann », reste dissimulée derrière une multitude de voiles, particulièrement celui de la petite phrase de la sonate de Vinteuil. Sous cette phrase du grand compositeur, Swann découvre l'Amour, amour qu'il reportera ensuite sur la personne d'Odette: « 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 laissés vacants 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.¹ » Le visage d'Odette habille ce grand vide dans la vie de Swann. Mais ce visage, qui est à la fois le sien et celui d'une autre, fonctionne dans le texte à la manière d'une autre voile, ses traits en dissimulant d'autres: « Il plaça sur sa table de travail, comme une photographie d'Odette, une reproduction de la fille de Jéthro. [...] Quand il avait regardé longtemps ce Botticelli, il pensait à son Botticelli à

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.233.

lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son coeur.¹ »

Ces effets de recouvrements et de dévoilements seraient à rapprocher de mécanismes associatifs tel le principe de causalité par contiguïté évoqué dans le premier chapitre. C'est leur proximité qui permet aux objets de se voiler l'un l'autre et par là-même de devenir précieux et indissociables. Par exemple, l'image d'Albertine, rencontrée à Balbec, ne possède de valeur, aux yeux de Marcel, « que par son association avec celle du couchant sur la mer.² » On ne distingue plus le voile du « voilé ». Est-ce la petite phrase qui donne de la valeur à Odette aux yeux de Swann ou le contraire³? Et la reproduction de Zéphora ne possède-t-elle pas plus de valeur et Odette plus de beauté grâce à leur juxtaposition?⁴ Ces voiles servent à la fois à cacher le

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, pp.221-222. Et peut-être Odette n'est-elle guère plus qu'un voile elle-même; une des substitutions possibles au tableau de Botticelli, à la petite phrase de la Sonate de Vinteuil, ayant pour seul avantage sur les autres -mais est-ce bien un avantage- de donner l'illusion de pouvoir être possédée.

² *Idem*, *Le Temps retrouvé*, p.155.

³ « Rappelons-nous que la « petite phrase » fut un instant analogue à une personne; pour finir, la personne d'Odette sera analogue à la « petite phrase ». La série des métaphores s'inverse; la femme ne sera épouse rajeunissante que si elle se confond avec la musique. » Julia KRISTEVA, *Le Temps sensible*, p.266.

⁴ En fait pour Marcel, les êtres vraiment désirables sont ceux qu'on voit le moins, dissimulés qu'ils sont derrière leur voile...: « Car il semblait que je ne l'aurais vraiment possédée [Mlle de Stermaria] que là, quand j'aurais traversé ces lieux qui l'enveloppaient de tant de souvenirs -voile que mon désir voulait arracher et de ceux que la nature interpose entre la femme et quelques êtres (dans la même intention qui lui fait, pour tous, mettre l'acte de reproduction entre eux et le plus vif plaisir, et pour les insectes, placer devant le nectar le pollen qu'ils doivent emporter) afin que trompés par l'illusion de la posséder ainsi plus entière ils soient forcés de s'emparer d'abord des paysages au milieu desquels elle vit et qui plus utiles pour leur

sens mais aussi à l'entretenir et même à le multiplier. Survient alors une étrange impression de vertige, le lecteur se demandant à son tour si, derrière le texte qu'il lit, ne s'en cacherait pas un autre, plus « vrai », et si celui qu'il essaie tant bien que mal de comprendre, ne se déroberait pas à son tour, pour ne laisser de prise qu'à son pâle fantôme...

Dans l'épisode de la Berma, en plus du principe d'association, c'est à une mise en scène mystique du voile que nous convie Proust. Le voile y est associé à une déesse et aux allégories de Beauté, de Vérité. Les premières pages d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, - avant et pendant la représentation de *Phèdre* par la Berma - sont parsemées de références explicites au domaine du sacré; « Beau », « Vérité », « autel », « Déesse », « perfection », « Cachée comme le Saint des Saints », « divinité », sans compter les mots de Bergotte, « cilice chrétien, pâleur janséniste ». Les expressions « voile » et « rideau » se multiplient et se confondent afin de créer la métaphore du voile; le voile physique, celui du rideau de la scène de théâtre, devient un voile mystique, ce « rideau rouge du sanctuaire¹ » derrière lequel sortira la Déesse.

imagination que le plaisir sensuel, n'eussent pas suffi, pourtant, sans lui, à les attirer » Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.258.

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.20.

Sur scène, le voile semble être un obstacle de plus pour séparer Marcel de l'objet de son désir. Le rideau de la scène l'empêche « d'en être », le force, encore une fois, à demeurer à la périphérie de son désir. D'un côté, la Divinité, et de l'autre les êtres communs et insignifiants - dont Marcel fait partie - ne comptant guère plus, on s'en souvient, qu'une espèce d'atmosphère qui enveloppe le talent de la Berma: « théâtre et public n'étant pour elle qu'un second vêtement plus extérieur dans lequel elle entrerait et le milieu plus ou moins bon conducteur que son talent aurait à traverser.¹ » Entre les deux, ce voile - physique cette fois - que seul un 'deus ex machina' a le pouvoir de soulever.

II.IV. L'espace physique du théâtre

Tant que restera en place ce rideau qui cache la Berma, Marcel éprouvera à la fois du désir et du plaisir.: « Sans doute, tant que je n'eus pas entendu la Berma, j'éprouvai du plaisir.²», « J'en éprouvai dans le petit square. », « Je

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.18.

² *Ibidem*, p.17.

fus heureux aussi dans la salle même », « Mon plaisir s'accrut encore¹ », « Enfin, les derniers moments de mon plaisir furent pendant les premières scènes de *Phèdre*. Le personnage de Phèdre ne paraît pas dans ce commencement du second acte² .» Et tout à coup, à l'apparition de la Berma: « Mais en même temps tout mon plaisir avait cessé³ ». Au lever du rideau, la Berma, voilée dans le mystère de son talent, reste encore inaccessible à Marcel. La disposition physique du théâtre, « qui est comme le symbole de toute perception⁴ », figure l'endroit idéal pour représenter la relation entre celui qui perçoit et l'objet de la perception; entre le spectateur et l'actrice.

Pour bien comprendre ce changement, il faut d'abord se rappeler l'impression physique qu'il éprouve dans le théâtre. Avant l'entrée en scène de la Berma, c'est une impression de bien-être, de plaisir même; cette impression si chère à Marcel de faire partie d'un tout. Confondant son moi avec ce qui l'entoure, inconscient de lui-même en quelque sorte, il devient la salle, ou plus précisément le coeur de la salle, et cette dernière une sorte d'extension de ses membres. « Je me rendormais, et parfois je n'avais plus que de courts réveils d'un instant, le temps [...] de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où était plongé [...] le tout dont je

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.18

² *Ibidem*, p.19.

³ *Ibidem*, p.20.

⁴ *Ibidem*, p.18.

n'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir.¹ » Au début de la pièce de lever de rideau, Marcel ne croit pas voir sur scène des personnages, ni même des acteurs, mais des personnes de la même essence que lui. Méprise sur méprise, après l'entracte, alors que débute le second acte de *Phèdre*, le narrateur croit, à chaque entrée en scène d'une actrice, à l'arrivée de la Berma. Mais de les voir ne produit chez lui ni choc ni trouble particulier; elles font partie de ce tout du théâtre au même titre que lui. Le plaisir se prolonge ainsi doucement jusqu'à ce que, comme dans son sommeil, une « lueur momentanée de conscience » l'en fasse sortir: l'apparition de Phèdre, « Phèdre elle-même.² »

« Mais tout d'un coup, dans l'écartement du rideau rouge du sanctuaire, comme dans un cadre, une femme parût, et aussitôt, à la peur que j'eus [...] je compris que les deux actrices que j'admirais depuis quelques minutes n'avaient aucune ressemblance avec celle que j'étais venu entendre. Mais en même temps tout mon plaisir avait cessé³ ». Contrairement aux acteurs qui l'ont précédée, la Berma provoque un choc chez le narrateur. Sa situation physique même s'en trouve renversée, voire menacée. Alors que Marcel occupait tout l'espace qui lui était nécessaire dans le théâtre, le voilà réduit à ne plus être que le « milieu acoustique n'ayant d'importance que dans la

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.4.

² *Idem*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.20.

³ *Ibidem*, p.20.

mesure où il était favorable aux inflexions de cette voix¹ ». Ce changement physique - en partie responsable de l'arrêt de son plaisir - est à rapprocher de son état lors de sa première nuit à l'hôtel de Balbec. L'agression vécue par le narrateur est, dans les deux cas, assez semblable:

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, car ils n'étaient plus que des annexes de mes organes, un agrandissement de moi-même - vers le plafond surélevé de ce belvédère situé au sommet de l'hôtel et que ma grand-mère avait choisi pour moi; et, jusque dans cette région plus intime que celle où nous voyons et où nous entendons, dans cette région où nous éprouvons la qualité des odeurs, c'était presque à l'intérieur de mon moi que celle du vétiver venait pousser dans mes derniers retranchements son offensive, à laquelle j'opposais non sans fatigue la riposte inutile et incessante d'un reniflement alarmé. N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir.²

Réduit à cet état, Marcel n'est plus en mesure d'apprécier ou de comprendre quoi que ce soit. Il n'existe plus. Tel le plaisir tant convoité d'approcher enfin la duchesse de Guermantes ou celui de revoir Gilberte, la petite fille rousse, le plaisir de la Vérité qu'interprète la Berma lui est, à la toute dernière minute, refusé. Si, à ce moment précis, alors que Marcel est devant la Berma, les sens en alerte et attentif au moindre signe, il ne réussit pas à comprendre son art, il semble impossible qu'il en soit jamais capable.

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.20.

²*Ibidem*, pp.235-236.

Et pourtant... « Enfin éclata mon premier sentiment d'admiration ; il fut provoqué par les applaudissements frénétiques des spectateurs.¹ » Marcel, dépourvu d'existence individuelle au sein de cette foule indivisible, ne peut qu'en épouser les mouvements.

II.V L'espace du temps

L'obsession du futur chez Marcel naît de son désir intense de jouir du temps présent. Tout est dirigé vers le moment de la réalisation effective. Son obsession première n'est donc ni le passé, comme il semble à première vue, ni le futur, comme l'avance Poulet² et comme nous le suggérons précédemment, mais le présent. Le présent en tant que mesure de l'instant qui passe, fuite angoissante et irréversible du temps.

Tout se joue dans l'attente anxieuse de ce plaisir qui, à la toute dernière minute, se dérobe. Nous avons souligné précédemment la « mise au point » de l'attention à laquelle le narrateur procède à l'avance. Lorsque, la première fois, il voit la Berma sur scène, il tâche « en ayant avant un vers [s]on

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp.21-22.

² POULET, Georges, *Études sur le temps humain IV. Mesures de l'instant*.

attention tout installée et mise au point, de ne pas distraire en préparatifs une parcelle de la durée de chaque mot, de chaque geste ». Devant la Berma, Marcel, selon sa grand-mère, « ne perdai[t] pas un mot de ce que la Berma disait, [avait] les yeux hors de la tête [et] il n’y avait que [lui] dans la salle comme cela.¹ » En effet, complètement obnubilé par l’objet de son désir, il tente désespérément d’ouvrir ses yeux, son être même pour se l’approprier, le comprendre mais ne peut y parvenir. De la même façon qu’un objet que nous fixons nous semble invisible projeté sur la tache aveugle de notre rétine, l’objet désirable pour Marcel semble l’être sur la « tache aveugle de son désir ». Et comme chez lui une rêverie fixe succède à une autre, il se bute continuellement à l’incompréhension.

Si le récit accorde autant d’importance aux désirs et aux réminiscences, c’est parce qu’ils sont les deux seules façons de vivre pleinement de Marcel. Cette incapacité à vivre le moment présent, pour cruelle qu’elle soit, l’oblige à créer une autre réalité et à vivre par l’imagination. Cette vie, on le sait, sera pour le narrateur immensément plus riche que celle de la réalité objective mais d’elle naîtront les nombreuses déceptions qui parsèmeront

¹ PROUST, Marcel, *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, p.28. C’est aussi ce même regard, les yeux « érigés » hors de tête, ce regard fou de désir, qu’il a face à Gil berte dans le petit raidillon: « Je la regardais, 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[...]. » Marcel PROUST, *Du Côté de chez Swann*, p.138.

son existence. L'échec de la rencontre avec la Berma peut être attribué en grande partie à cette incapacité de vivre le présent.

Dans le *Contre Sainte-Beuve*, Proust a distingué, chez tout individu, la présence de deux « moi » : l'un, qu'il nomme « moi social », étant celui qu'on utilise en public, dans les conversations, ou même seul quand on ne fait pas l'effort d'entrer en soi, et l'autre, le moi de l'écrivain, qui est celui de l'introspection et de la création. Pour Marcel sentir, comprendre, apprécier, ne peut donc se faire que dans la solitude, en l'absence de tout élément extérieur susceptible de détourner de nos impressions profondes. De là son attitude face à l'amitié de Saint-Loup :

Ces paroles me causaient une sorte de tristesse, et j'étais embarrassé pour y répondre, car je n'éprouvais à me trouver, à causer avec lui [...] rien de ce bonheur qu'il m'était au contraire possible de ressentir quand j'étais sans compagnon. Seul, quelquefois, je sentais affluer du fond de moi quelqueune de ces impressions qui me donnaient un bien-être délicieux. Mais dès que j'étais avec quelqu'un, dès que je parlais à un ami, mon esprit faisait volte-face, c'était vers cet interlocuteur et non vers moi-même qu'il dirigeait ses pensées, et quand elles suivaient ce sens inverse, elles ne me procuraient aucun plaisir.¹

Contrairement aux réminiscences où il n'y a pas « l'effort d'adaptation ou d'attention que nous faisons, même sans nous en rendre compte, devant les

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.303.

choses nouvelles¹ », l'événement, la rencontre vécue dans le temps présent subit « la compression et les limites de la réalité² » et est ainsi entravée par toutes les contraintes physiques et psychologiques, des « contingences, la mauvaise disposition où [il était], [sa] fatigue, [son] incapacité de savoir regarder³ », et même son « manque d'organe⁴ »... Ces contraintes limitent le plaisir en restreignant l'attention que l'on peut porter aux événements et ne permettent ainsi que des rencontres superficielles et insatisfaisantes.

Marcel aurait voulu « pour pouvoir l'approfondir, pour tâcher d'y découvrir ce qu'elle avait de beau - arrêter, immobiliser longtemps devant [lui] chaque intonation de l'artiste, chaque expression de sa physionomie¹ ». Mais, hélas!

À peine un son était-il reçu dans mon oreille qu'il était remplacé par un autre. Dans une scène où la Berma reste immobile un instant, le bras levé à la hauteur du visage, baignée grâce à un artifice d'éclairage dans une lumière verdâtre, devant le décor qui représente la mer, la salle éclata en applaudissements, mais déjà l'actrice avait changé de place et le tableau que j'aurais voulu étudier n'existait plus.⁵

¹ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.165

² *Idem*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.29.

³ *Ibidem*, p.229.

⁴ Comme dans l'épisode du baiser d'Albertine: « je me disais que j'allais connaître le goût de cette rose charnelle, parce que je n'avais pas songé que l'homme, créature évidemment moins rudimentaire que l'oursin où même la baleine, manque cependant encore d'un certain nombre d'organes essentiels, et notamment n'en possède aucun qui serve au baiser. » Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes II*, p.53.

⁵ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.21.

Marcel a de nouveau cette impression d'être arrivé trop tard, qui renforce son sentiment d'exclusion: la foule a apprécié, a eu du plaisir, mais lui n'en a pas eu le temps. Ce dernier, malgré tous les efforts du jeune spectateur pour le retenir, ou au moins le ralentir, a fui traîtreusement. L'art de la Berma ne peut connaître aucune pause ou ralentissement; c'est un art du temps. Art de l'entière présence, de l'ici et maintenant, à la fois musique, sans la reprise des thèmes, et peinture, sans l'immobilité du fini, l'art du théâtre se veut un tourbillon d'impressions qui laisse le spectateur haletant, sans répit. Nul art n'est aussi entier et fugitif que le théâtre. En évacuant son côté temporel, en tentant de le figer, Marcel le dénature et se rend incapable de le comprendre.

Ce problème de temps n'est certes pas exclusif au théâtre. Chacune des rencontres importantes du narrateur se trouve gravement gênée par ces limites temporelles. Son incompréhension devant la prestation de la Berma peut être mise en parallèle avec son insensibilité, un peu plus tard dans le récit, lorsqu'il entendra pour la première fois la sonate de Vinteuil: « Mais bien plus, même quand j'eus écouté la Sonate d'un bout à l'autre, elle me resta presque toute entière invisible, comme un monument dont la distance ou la brume ne laissent apercevoir que de faibles parties. De là, la mélancolie qui s'attache à de tels ouvrages, comme de tout ce qui se réalise dans le temps.¹ » Le talent de la Berma, comme la Sonate, est pour le narrateur

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.101.

quelque chose d'entier, d'impénétrable. Elle n'offre aucune ressemblance avec les actrices qui l'ont précédée; elle est, pour le narrateur, cruellement différente.

Il serait important ici, pour la compréhension de ce passage, de glisser quelques mots sur les rapports ambigus qu'entretient Marcel avec l'habitude et la nouveauté:

Et, sans doute, qu'il n'y eût entre nous aucune habitude - comme aucune idée - communes, devait me rendre plus difficile de me lier avec elles et de leur plaire. Mais peut-être aussi c'était grâce à ces différences, à la conscience qu'il n'entrerait pas, dans la composition de la nature et des actions de ces filles, un seul élément que je connusse ou possédasse, que venait en moi de succéder à la satiété, la soif - pareille à celle dont brûle une terre altérée - d'une vie que mon âme, parce qu'elle n'en avait jamais reçu jusqu'ici une seule goutte, absorberait d'autant plus avidement, à longs traits, dans une plus parfaite imbibition.¹

Pour lui, la différence, la nouveauté est inhibitrice, rend plus difficile tout rapprochement mais en même temps en impose la nécessité. C'est la nouveauté de sa chambre de Balbec - contrairement à celle de Combray - qui lui a rendu sa première nuit à Balbec si pénible. De même, devant la Berma, l'habitude n'est pas là pour permettre à Marcel de pénétrer ce monde trop différent du sien. C'est aussi la nouveauté, la différence qui le sépare de la bande des jeunes filles à Balbec:

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp.360-361.

[...] cette conscience aussi de se connaître entre elles assez intimement pour se promener toujours ensemble, en faisant « bande à part », mettaient entre leurs corps indépendants et séparés, tandis qu'ils s'avançaient lentement, une liaison invisible, mais harmonieuse comme une même ombre chaude, une même atmosphère, faisant d'eux un tout aussi homogène en ses parties qu'il était différent de la foule au milieu de laquelle se déroulait lentement leur cortège.¹

Comme chez la Berma, la difficulté réside en l'aspect lisse et uni de l'objet désiré. Cette indivisibilité première de la musique et de l'art théâtral pose au narrateur le même problème que la vie elle-même: celui du Temps. Impossibles à immobiliser, ces arts pourraient être impossibles à approfondir et, ainsi, demeurer dans le domaine de la différence. Mais ce serait sans compter avec les traces que laisse le passage du temps: la mémoire, les souvenirs et l'habitude.

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.359.

III- L'ÉCRITURE

III.I. Changement de point de vue

« Espoir et regret, rétrospectivité et prospectivité ne sont qualitativement que les deux versants d'une même manière de sentir, seule la perspective diffère, comme si l'unique changement accompli soit par le déplacement du corps, soit par le vieillissement de l'esprit, consistait dans une simple différence de point de vue, cependant qu'en son fond le sentiment reste inaltérable.¹ » En effet, tout dépend du côté -ou du point de vue si l'on préfère - où Marcel se place pour faire la rencontre. Plus encore, il semble qu'il doive nécessairement passer par plusieurs points de vue pour comprendre l'objet. Souvenons-nous, pour mieux illustrer cette hypothèse, de l'une de ses réussites dans l'interprétation d'un objet herméneutique: les trois clochers de Martinville.² Dans cet épisode, la position du narrateur, en voiture, est extrêmement mobile et amène une variété de points de vue. Les relations qu'entretiennent entre eux les trois clochers s'en trouvent

¹ POULET, Georges, *Études sur le temps humain IV*, pp.304-305.

² « Je ne repensai jamais à cette page, mais à ce moment-là, je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un oeuf, je me mis à chanter à tue-tête. » Marcel PROUST, *Du Côté de chez Swann*, p.180.

modifiées, ce qui permet au narrateur d'en bien saisir la signification.¹ « L'échec » de la première rencontre avec la Berma peut être attribué, outre aux limites du temps, à ce qu'un point de vue unique y est présenté. Les positions sont franchement déterminées - le narrateur d'un côté, parmi les spectateurs, et la Berma, seule de l'autre² - et demeurent immuables tout au long de la représentation. De plus, la volonté de Marcel de tout figer crée une résistance à la compréhension. En effet, c'est par un mouvement entraînant des changements de point de vue qu'il pourrait en arriver à la création de l'Autre, cet objet de désir.

Toutefois, plus que ce simple point de vue physique dont parle Richard, cet « endroit où l'on doit se placer pour voir un objet le mieux possible »³, celui dont on parle ici serait davantage un point de vue « psychologique ». Alors que dans l'épisode des clochers de Martinville, le seul déplacement physique du narrateur permet au narrateur de construire le sens de ces objets, dans les épisodes de la Berma, le changement opéré est de tout autre nature. En effet, de la première à la deuxième représentation, le point de

¹ Richard attribue l'échec d'interprétation des « arbres d'Hudimesnil » aux mêmes raisons: « Cet échec tient peut-être, outre la raison dite plus haut, au fait que les lignes délimitant le décor signifiant y restent fixes, qu'elles ne varient pas devant le regard ou autour du corps de l'herméneute. À Martinville, au contraire, le tracé idéal qui réunit les trois clochers ne cesse de bouger selon les déplacements de la voiture. » Jean-Pierre RICHARD, *Proust et le monde sensible*, p.163.

² Rien ne peut aider Marcel, pas même le lorgnon de sa grand-mère car seule l'image de l'objet se trouve modifiée par cet instrument et non l'angle sous lequel on le voit.

³ *Le Petit Robert I*, p.1470.

vue physique n'a subi aucune modification. Au contraire, Proust semble insister, au risque de frôler l'in vraisemblance, sur la similarité des deux représentations à plusieurs années de distance: la même actrice, la Berma, joue le même rôle dans la même pièce accompagnée des mêmes acteurs...

Pourtant, tout a changé. Alors que la première fois Marcel croyait ne rien voir, la deuxième fois rien ne lui échappe; il comprend enfin tout l'art de l'actrice: « Même je ne tenais pas à venir un autre jour réentendre la Berma ; j'étais satisfait d'elle; c'est quand j'admirais trop pour ne pas être déçu par l'objet de mon admiration, que cet objet fût Gilberte ou la Berma, que je demandais d'avance à l'impression du lendemain le plaisir que m'avait refusé l'impression de la veille.¹ » Voilà le changement: le désir, la tension vers le futur n'est plus présente. Alors que la première fois qu'il a vu la grande tragédienne, il ne lui demandait rien de moins que de lui dévoiler la Vérité, cette fois il se présente sans attente particulière. Rappelons ici que c'est presque par hasard qu'il assiste de nouveau à cette pièce par la Berma; ce n'est pas pour elle qu'il s'est rendu à l'opéra: « À vrai dire je n'attachais aucun prix à cette possibilité d'entendre la Berma qui, quelques années auparavant, m'avait causé tant d'agitation. Et ce ne fut pas sans mélancolie que je constatai mon indifférence à ce que jadis j'avais préféré à la santé, au

¹ PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes I*, p.46.

repos.¹ » Désormais, le théâtre est pour le narrateur un art mineur, « aucune âme profonde ne l'habitait plus. »² Déçu une première fois de l'art théâtral qu'incarnait la Berma, la plus grande parmi les plus grands, il n'en attend plus rien et ce n'est certainement pas dans l'espoir de l'apprécier davantage qu'il assiste ce soir-là à une représentation.

Le changement de point de vue du narrateur est aussi souligné par le peu d'émotions que lui cause maintenant l'entrée en scène de la Berma: « Celle-ci [la Berma] venait d'entrer en scène. »³ On se souviendra par contre de la frayeur que lui cause son apparition en scène la première fois: « Mais tout d'un coup, dans l'écartement du rideau rouge du sanctuaire, comme dans un cadre, une femme parut et aussitôt, à la peur que j'eus [...], je compris que les deux actrices que j'admirais depuis quelques minutes n'avaient aucune ressemblance avec celle que j'étais venu entendre.⁴ » Cette fois c'est la duchesse de Guermantes qui occupe ses rêves et c'est d'elle, au sein des eaux marines et mythologiques de sa baignoire, qu'il attend la Vérité, la Beauté. « Et quand je portais mes yeux sur cette baignoire, bien plus qu'au plafond du théâtre où étaient peintes de froides allégories, c'était comme si j'avais aperçu, grâce au déchirement miraculeux des nuées coutumières,

¹ PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes I*, p.30.

² *Ibidem*, p.31.

³ *Ibidem*, p. 41.

⁴ *Idem*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.20.

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.¹ »
 La divine Berma a cédé la place à la divine duchesse, et le désir a suivi.

La peinture de ce moment est d'ailleurs très révélatrice. La première fois, la salle, les spectateurs, sont très peu décrits et exclusivement pour mettre en valeur la scène, laquelle, par contre, amplement détaillée, constitue le centre d'intérêt du jeune spectateur. Le récit de la deuxième représentation est d'une tout autre nature. Le théâtre s'est renversé sous le regard du spectateur et la salle (principalement la baignoire de la princesse) en occupe désormais le premier plan. Toute l'attention de Marcel se porte vers la baignoire de la princesse de Guermantes afin d'observer les fabuleuses créatures qui y déambulent. Oui bien sûr, là-bas, de l'autre côté, dans quelques instants des acteurs joueront. Et c'est grâce à la Berma, à son art que Marcel a le loisir d'observer la duchesse car « peut-être vient-elle de Guermantes exprès pour entendre la Berma² » et le narrateur aimerait mieux « connaître leur jugement sur *Phèdre* que celui du plus grand critique du monde.³ » La Berma n'est donc plus celle qu'il attendait jadis désespérément. Sa prestation ne représente plus qu'un relais pour approcher celle qu'il désire maintenant: la duchesse de Guermantes.

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.51.

² *Idem*, *Le Côté de Guermantes I*, p.50.

³ *Ibidem*, p.50.

L'important, ce que le narrateur observe maintenant avec ferveur, ce sont les déplacements, les costumes, les poses de ces mondaines que sont la princesse et la duchesse de Guermantes. Désormais, ce sont elles les actrices. Ces dames jouent le « jeu des mondanités », mais Proust pousse l'analogie plus loin; ce sont de vraies actrices, et peut-être les meilleures de la haute société car elle ont réussi, comme la Berma, à ne faire qu'un avec leurs costumes et leurs gestes, à s'assimiler parfaitement leur rôle, à un point tel que toute marque d'une intention s'est résorbée, ne laissant qu'une surface parfaite et divine¹.

Son désir pour la Berma n'ayant pu être satisfait lors de la première représentation, ne reste plus à Marcel que son souvenir pour le combler. Il s'approprie alors tous les commentaires extérieurs, ceux de Norpois et de Bergotte par exemple, et leur demande fiévreusement la réponse qu'il n'a pu lui-même trouver:

Aussi [mon intérêt sur le jeu de la Berma] fut-il heureux de se découvrir une cause raisonnable dans ces éloges donnés à la

¹ Leurs « performances » sont en effet intéressantes à rapprocher: « ces blancs voiles eux-mêmes [de la Berma], qui, exténués et fidèles, semblaient de la matière vivante et avoir été filés par la souffrance mi-païenne, mi-janséniste, autour de laquelle ils se contractaient comme un cocon fragile et frileux. » *Le Côté de Guermantes I*, p.42. « La toilette de ces deux femmes me semblait comme une matérialisation neigeuse ou diaprée de leur activité intérieure, et, comme les gestes que j'avais vu faire à la princesse de Guermantes et que je n'avais pas douté correspondre à une idée cachée, les plumes qui descendaient du front de la princesse et le corsage éblouissant et pailleté de sa cousine semblaient avoir une signification, être pour chacune des deux femmes un attribut qui n'était qu'à elle et dont j'aurais voulu connaître la signification. » Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes I*, p.51.

simplicité, au bon goût de l'artiste, il les attirait à lui par son pouvoir d'absorption, s'emparait d'eux comme l'optimisme d'un homme ivre des actions de son voisin dans lesquelles il trouve une raison d'attendrissement. – « C'est vrai, me disais-je, quelle belle voix, quelle absence de cris, quels costumes simples, quelle intelligence d'avoir été choisis Phèdre! Non, je n'ai pas été déçu.¹ »

Mais ces raisons, pas plus que celles des journaux ou celles proposées par Bergotte sur la ressemblance entre un geste de la Berma et celui d'une statuette archaïque, ne peuvent réussir à lui procurer le plaisir qu'il recherche: « Dès que mon esprit eut conçu cette idée nouvelle de « la plus pure et haute manifestation d'art », celle-ci se rapprocha du plaisir imparfait que j'avais éprouvé au théâtre, lui ajouta un peu de ce qui lui manquait et leur réunion forma quelque chose de si exaltant que je m'écriai: « Quelle grande artiste! » Sans doute on peut trouver que je n'étais pas absolument sincère.² » Ces rajouts de sources extérieures ne servent pas Marcel. Ce n'est que beaucoup plus tard, après que le temps aura fui à tel point qu'il aura entraîné l'oubli de cette première rencontre avec la Berma, qu'il lui deviendra enfin possible de comprendre son art.

Le passage et le travail du temps sont absolument essentiels à ce changement de point de vue chez Marcel. « Le temps est cette association de

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.29.

² *Ibidem*, p.52.

deux sensations qui jaillissent des signes pour me faire signe. Si une association est une métaphore, et si les sensations impliquent le corps, le temps proustien, qui lie des sensations imprimées dans les signes, est une métamorphose.¹ » C'est bien de cette métamorphose qu'il s'agit dans la perception du narrateur. Le temps lui a permis de doubler cette perception afin de « l'associer » à une précédente. Que l'on parle, comme Kristeva, de « métamorphose » ou de « miracle de l'analogie », comme Proust, c'est l'aspect binaire de l'événement qui est à souligner, le fait que, nécessairement, quand « les choses se mettent à signifier », « elles vont toujours au moins par deux (la madeleine que m'offre maman et celle de tante Léonie; les pavés de la cour des Guermantes et ceux du baptistère de Saint-Marc à Venise).² »

Bien qu'il ne soit pas question dans notre propos des réminiscences ou des expériences hors temps du narrateur, c'est l'association de la deuxième représentation de la Berma à la première -lesquelles, rappelons-nous, se déroulent étrangement dans les mêmes conditions- qui permet à Marcel de comprendre enfin l'art de l'actrice. Cette façon de « doubler » en quelque sorte la rencontre lui permet de déjouer le temps. Le présent en subit une extension, du temps s'y loge pour l'étirer, pour lui permettre d'exister. Ce

¹ KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, p.209.

² *Ibidem*, p.209.

prolongement, grâce à la mémoire, rend loisible à Marcel l'utilisation de ses alliées: l'intelligence et l'imagination. « La superposition de l'élément précédent et du nouveau permet de fabriquer une construction nouvelle, et là encore le spectateur éprouve l'agilité de sa mémoire, l'acuité de son intelligence qui l'utilise; récurrence et différence jouent pour lui le jeu du déjà-vu et de la nouveauté.¹ »

Les impressions, seules marques que laisse le passage du temps, sont aussi les seules preuves de l'existence du présent. Mais le narrateur a besoin de temps pour les comprendre et les analyser. « 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.² » « Nous ne cherchons la vérité que dans le temps », et c'est en tant que « chercheur de vérité » que Marcel, lorsqu' « il rencontre la violence d'une impression »³, se doit de faire le travail que nécessite son interprétation. « Certes, ce que j'avais éprouvé dans ces heures d'amour, tous les hommes l'éprouvent aussi. On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé

¹ UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur. Lire le théâtre II*, p.334. Pour Ubersfeld, cette réaction du spectateur au théâtre se fait rapidement, à l'intérieur d'une même représentation, alors que chez Proust, elle n'est possible que d'une première représentation (ou d'une première écoute, car la même chose se produit pour la Sonate de Vinteuil) à une deuxième: « Probablement ce qui fait défaut, la première fois, ce n'est pas la compréhension mais la mémoire.[...] Ces impressions multiples, la mémoire n'est pas capable de nous en servir immédiatement le souvenir. » Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.100.

² PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.187.

³ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, p.190.

est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers : on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence. Alors seulement quand elle l'a éclairé, quand elle l'a intellectualisé, on distingue, et avec quelle peine, la figure de ce qu'on a senti.¹ » Le processus est long et cette extraction du sens par l'intelligence demanderait un temps dont Marcel ne dispose pas lorsqu'il se trouve dans la salle, « les yeux hors de la tête² », devant la Berma. Mais entre la première et la deuxième représentation, il disposera de tout le temps nécessaire à la sortie de l'ombre de ses impressions, à la sortie du cliché de la chambre noire. Cette mise en lumière, dur travail de l'intelligence, ne lui procure toujours pas le plaisir rêvé, car ses désirs ont changé d'objet, mais lui permet tout au moins d'éclairer l'art de la Berma.

Ce temps d'incubation du sens n'est pas exclusif, dans *La Recherche*, au processus cognitif de Marcel. « Il y avait là d'admirables idées que Swann n'avait pas distinguées à la première audition et qu'il percevait maintenant, comme si elles se fussent, dans le vestiaire de sa mémoire, débarrassées du déguisement uniforme de la nouveauté.³ » Swann aussi est sensible à ces signes qu'émettent les oeuvres d'art et qui forcent son intelligence à une

¹ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.203.

² *Idem*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.28.

³ *Idem*, *Du Côté de chez Swann*, p.345.

interprétation. Toutefois, en tant que « célibataire de l'art »¹, il n'ira pas aussi loin que Marcel qui, lui, parce que « l'oeuvre d'art émet des signes qui le forcera peut-être à créer, comme l'appel du génie à d'autres génies² », écrira une oeuvre.

Ce phénomène serait plus général, si l'on en croit la théorie de Proust sur la réception des oeuvres d'art; entendons les oeuvres de génies. « C'est une idée fixe chez Proust : le génie, qui remet en cause les schémas artistiques, ne saurait être immédiatement compris.³ » En effet, ici aussi tout est question de temps. Comme le veut le mythe romantique du poète isolé et incompris, l'artiste, le vrai, ne sera reconnu que plus tard, lorsque le public se sera « habitué » à voir autrement le monde. « Ce temps du reste qu'il faut à un individu -comme il me le fallut à moi à l'égard de cette sonate- pour pénétrer une oeuvre un peu profonde, n'est que le raccourci et comme le symbole des années, des siècles parfois, qui s'écoulent avant que le public puisse aimer un chef-d'oeuvre vraiment nouveau.⁴ »

Aussi, ce n'est que quelques années plus tard que ce qu'il avait cru impossible se produit: il comprend enfin l'art de la Berma. L'objet d'art

¹ Voir notre chapitre III.III. « L'art de dire ».

² DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, p.190.

³ COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, p.28.

⁴ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp.100-101.

associé au désir n'a pu être compris que lorsque ce désir a perdu l'attraction qu'il exerçait sur le narrateur, lorsqu'un autre objet de désir a pris sa place.¹ Alors, à quoi bon comprendre, saisir l'essence d'une chose, d'une personne, d'un lieu, si cette intelligence, à laquelle nous aurions tout sacrifié, autrefois, ne nous procure aucun plaisir, nous est devenue simplement indifférente?

III.II. L'art seul permet de franchir les frontières

Il fut un temps où rien n'avait plus de valeur pour Marcel que ces quelques vers récités par la Berma ; « On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous, Seigneur... ». Plus tard, il jugea que cet art était « devenu mince et minable » et qu'« aucune âme ne l'habitait plus² ». Mais, comme il possédait toujours « les mêmes dispositions à une rêverie fixe, qui changeait d'année en année³ », cet art fut simplement éclipsé par la peinture car « depuis [s]es visites chez Elstir, c'est sur certaines tapisseries, sur certains

¹ Richard parle d'un « refus/déplacement de la qualité désirable » de l'objet. *Proust et le monde sensible*, p.167.

² PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes I*. p.31.

³ *Ibidem-*, p.39.

tableaux modernes, qu'[il] avai[t] reporté la foi intérieure qu'[il] avai[t] jadis eue en ce jeu, en cet art tragique de la Berma.¹ »

Les grands artistes d'*À la Recherche du temps perdu* se succèdent dans le récit pour être les initiateurs de Marcel, l'apprenti-écrivain. Leur rencontre confirme sa vocation. Art dramatique, peinture, musique, littérature, l'art sous toutes ses formes occupe par là même une place de premier plan dans le récit. Nous croyons, à la suite de Deleuze, que les impressions² de l'art constituent les jalons primordiaux de l'apprentissage du narrateur. Elles surpassent toutes les autres impressions car elles seules seront pleinement interprétées. « Alors nous comprenons que les signes sensibles renvoyaient déjà à une essence idéale qui s'incarnait dans leur sens matériel. Mais sans l'Art nous n'aurions pu le comprendre, ni dépasser le niveau d'interprétation qui correspondait à l'analyse de la madeleine. C'est pourquoi tous les signes convergent vers l'art; tous les apprentissages, par les voies les plus diverses, sont déjà des apprentissages inconscients de l'art lui-même. Au niveau le plus profond, l'essentiel est dans les signes de l'art.³ »

¹ PROUST, Marcel, *Le Côté des Guermantes I*, p.30.

² Deleuze parle de « signes », Kristeva d'« impressions »; quant à nous, nous utiliserons les deux termes pour indiquer l'instrument qui permet au narrateur d'atteindre l'Essence.

³ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, pp.19-20.

Ces signes sont tellement immatériels qu'ils permettront au monde des essences de se révéler. «Quelle est la supériorité des signes de l'Art sur tous les autres? C'est que tous les autres sont matériels. Ils sont matériels, d'abord par leur émission: ils sont à moitié engainés dans l'objet qui les porte.¹ » Bien sûr, l'art doit s'incarner dans des matières, il nécessite des sons, des couleurs, des mots, et nos sens sont nécessaires à leur perception. Mais l'artiste de génie est celui qui a si bien réussi à manier ces matières qu'elles en sont spiritualisées, leur sens devient Essence et il ne reste plus, à qui veut s'en donner la peine, qu'à en saisir l'Idée. Au-delà du sujet et de l'objet, il y a « révélation de l'essence [...]. Si elle doit se faire, c'est là qu'elle se fera. C'est pourquoi l'art est la finalité du monde, et l'inconsciente destination de l'apprenti.² »

Au-delà de Marcel et de la Berma, il y a Phèdre, Phèdre elle-même. Phèdre comme essence de l'art de la tragédienne. La pureté de l'art de la Berma est telle que, comme chez tout grand artiste, tous les signes matériels y ont été transformés. Il y a eu transsubstantiation et il ne reste plus dans son interprétation « un seul déchet de matière inerte et réfractaire à l'esprit³ ». Dans le jeu d'Aricie et d'Ismène, on peut remarquer, comme le narrateur l'avait fait la première fois, « de nobles gestes », « des intonations

¹ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, p.49.

² *Ibidem*, p.62.

³ PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes I*, p.41.

ingénieuses¹. » Marcel comprend, à la seconde représentation, que ce qu'il avait cru être du talent n'était en fait que la preuve de la médiocrité des deux actrices. En effet, ce qu'il lui avait été possible d'isoler, à la première audition, ce n'était que les « déchets de matière » que les deux actrices n'avaient pu s'assimiler et spiritualiser complètement. « Les intonations entourant comme une bordure majestueuse ou délicate la voix et la mimique d'Aricie, d'Ismène, d'Hippolyte, j'avais pu les distinguer ; mais Phèdre se les était intériorisées, et mon esprit n'avait pas réussi à arracher à la diction et aux attitudes, à appréhender dans l'avare simplicité de leurs surfaces unies, ces trouvailles, ces effets qui n'en dépassaient pas tant ils s'y étaient profondément résorbés.² »

La difficulté, devant de grands artistes comme la Berma, consiste en ce que la perfection de leur art n'offre aucun repère tangible et reconnaissable pour le spectateur. Leurs signes ne renvoient pas, comme ceux d'un artiste médiocre grâce au processus de l'analogie, au monde des choses connues, des ressemblances. Sa « mélodie uniforme³ » est lisse et pure; elle ne renvoie pas à autre chose qu'à elle-même. Elle n'essaie pas de « faire signe », comme celles d'Ismène et d'Aracie. Le signe et le sens coïncident à un point tel qu'ils disparaissent pour laisser place à quelque chose d'infiniment plus grand;

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.20.

² *Idem*, *Le Côté de Guermantes I*, p.41.

³ *Idem*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.21.

l'Essence, car « l'essence est précisément cette unité du signe et du sens, telle qu'elle est révélée dans l'oeuvre d'art.¹

III.III. L'ART DE DIRE

Pour Marcel, ni les conversations mondaines, ni les confidences amicales ou amoureuses ne permettent de connaître le monde d'un être différent de soi. Ce n'est qu'à travers l'art que l'Autre peut se révéler dans sa différence absolue, c'est-à-dire son Essence, 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 » Dans *La Recherche*, les personnages sont fortement caractérisés par leur rapport à l'art. Dire ou ne pas dire? Être un artiste ou un célibataire de l'art? Ou, ce qui revient à la même chose, réussir ou rater sa vie? La division est claire au sein des personnages et la frontière infranchissable, sauf pour Marcel. « Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation.³ » Elle l'aurait pu en ce sens que, pour Marcel, la seule chose

¹ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, p.51.

² PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.202.

³ *Ibidem*, p.206.

importante par-dessus tout est l'art et son plus grand malheur, pendant longtemps, a été de croire à son absence de talent pour la littérature. Bergotte, Elstir, la Berma, Vinteuil, Rachel sont des artistes. Mais Swann et le baron de Charlus sont des « célibataires de l'art ».

Ces « amateurs de fantômes » ne sont pas parvenus, comme Marcel, à comprendre quel voile les séparait de l'objet de leur désir. Ils ont, leur vie durant, poursuivi non pas cet objet, mais son fantôme, n'arrivant jamais à saisir l'objet dans sa fuite incessante. Et pour ceux-là, point de pitié; le ton est mordant, souvent dur, et leur vie, rien de moins qu'inutile. « Aussi combien s'en tiennent là qui n'extraient rien de leur impression, vieillissent inutiles et insatisfaits, comme des célibataires de l'art! Ils ont les chagrins qu'ont les vierges et les paresseux, et que la fécondité ou le travail guérirait.¹ »

La vulgarité dans *La Recherche* est portée par ces personnages qui, non par manque d'intelligence ou de sensibilité, mais par paresse ou négligence, demeurent incapables de traduire leurs impressions.

[Swann] aurait voulu apercevoir comme un paysage qui allait disparaître cet amour qu'il venait de quitter; mais il est si difficile d'être double, et de se donner le spectacle véridique d'un sentiment qu'on a cessé de posséder, que bientôt, l'obscurité se

¹ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.198.

faisant dans son cerveau, il ne voyait plus rien, renonçait à regarder, retirait son lorgnon, en essuyait les verres; et il se disait qu'il valait mieux se reposer un peu, qu'il serait encore temps tout à l'heure[...].¹

De même pour M. De Charlus :« Il avait pris l'habitude de crier très fort en parlant, par nervosité, par recherche d'issues pour des impressions dont il fallait - n'ayant jamais cultivé aucun art - qu'il se débarrassât, comme un aviateur de ses bombes, fût-ce en plein champ, là où ses paroles n'atteignaient personne, et surtout dans le monde où elles tombaient aussi au hasard et où il était écouté par snobisme[...]² »

Le « célibataire de l'art » est incapable de l'expression appropriée, de celle qui aurait pu être trouvée par un long retrait à l'intérieur de soi. Au contraire, il évite, par procrastination, toute introspection et se confine aux manifestations usuelles. « En d'autres termes, la vulgarité serait une profusion sentimentale, un débordement organique incapable de se mettre en forme, de se nommer.³ » Dans le récit, Swann et Charlus sont condamnés à demeurer des amoureux et des dilettantes; ils sont relégués à des « rôles muets ». Par leur incapacité à sonder les profondeurs de leur pensée afin d'en extraire les idées au grand jour, leur univers ne peut être connu que

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.371.

² *Idem*, *Le Temps retrouvé*, p.106.

³ KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, p.82.

d'eux, et même l'essentiel leur échappe à eux-mêmes. Ils sont condamnés à cette « caverne sensorielle » dont parle Kristeva:

S'il est vrai que nous avons tous une caverne sensorielle, certains d'entre nous la vivent comme une catastrophe psychique (les autistes en sont l'extrême limite), les autres en tirent une jouissance (les hystériques se plaignent de l'inadéquation entre sentir et dire), d'autres enfin essaient de l'amener au discours normatif, produisant cette coalescence de sensations et de signes linguistiques qu'on appelle un style.¹

On pourrait rapprocher le concept de « célibat de l'art » de Proust, et celui d'autisme, tel que le définit Kristeva: « on suppose de plus en plus que le symptôme consiste en une inaccession du sujet au langage, alors qu'une vie sensorielle souvent complexe demeure sous-jacente à ce mutisme.² » Chez le célibataire de l'art, on pourrait nommer « autisme » cette incapacité à trouver une forme d'expression appropriée à son expérience³.

« Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé: « Zut, zut, zut. » Mais en même temps je sentis que mon

¹ KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, p.290.

² *Ibidem*, p.289.

³ « L'autiste se replie de manière tragique pour son entourage, et probablement pour lui-même, sur cette caverne sensorielle. Il la fige et la rend intraduisible. Frances Tustin a élargi la notion d'autisme, en dévoilant une poche autistique dans la personnalité névrotique, avatar d'un autisme surmonté, à moins que ce ne soit, précisément, l'indice d'une permanence universelle et constituante du psychisme. » Julia KRISTEVA, *Le Temps sensible*, p.290.

devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement.¹ » Ce « Zut, zut, zut » est à rapprocher des nombreuses autres occasions où Marcel se conduit rien de moins qu'en « célibataire de l'art ». Ces expressions sont de celles que l'on profère en société, elles appartiennent au mode de la conversation et non à l'introspection. Lors de la première représentation de la Berma, par exemple: « Enfin éclata mon premier sentiment d'admiration: il fut provoqué par les applaudissements frénétiques des spectateurs. J'y mêlai les miens en tâchant de les prolonger[...].² » En fait, il s'agit de toutes les expériences où Marcel dédaigne le long et ardu mûrissement d'une idée et opte plutôt pour « le plaisir d'une dérivation plus aisée vers une issue immédiate.³ » Passer du statut de « célibataire de l'art » à celui d'artiste, de ceux qui ne savent pas dire à ceux qui savent: voilà l'apprentissage auquel Marcel consacra toute sa vie.

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.153.

² *Idem*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp. 21-22.

³ *Idem*, *Du Côté de chez Swann*, p.153.

III.IV. LE SADISME

Après une longue période d'absence dans le récit (en fait depuis la deuxième représentation de *Phèdre* dans *Le Côté de Guermantes I*), on retrouve la Berma dans la dernière partie de *La Recherche, Le Temps retrouvé*. Marcel, après un séjour prolongé dans une maison de santé, rentre à Paris où il trouve une invitation pour une matinée donnée par la Berma. Atteinte d'une maladie mortelle, l'actrice continue de monter sur scène afin de satisfaire les onéreux caprices mondains de sa fille et de son gendre. Ces derniers exploitent basement la popularité de la Berma, en dépit de sa santé déclinante, pour élargir leur cercle mondain. Dans l'épisode en question, nous voyons tous les amis de la Berma la laisser tomber pour une matinée plus brillante chez le prince de Guermantes. Jusqu'à sa fille et son gendre qui, n'en pouvant plus de manquer d'alléchants plaisirs mondains, profitent « d'un moment où la Berma s'était retirée dans sa chambre, crachant un peu de sang¹ », pour se rendre chez le prince. Enfin, à genoux devant Rachel, actrice à la mode qui, malgré ses succès, est toujours considérée comme une « petite grue² » par la Berma, le couple ruine « d'un

¹ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p. 319.

² *Ibidem*, p. 303.

seul coup la situation sociale de la Berma comme il avait détruit sa santé¹ ». La Berma, la grande déesse, se trouve ainsi foulée aux pieds, presque tuée par ses propres enfants.

On ne peut passer sous silence le rapport d'équivalence qui s'établit dès le début de *La Recherche* entre le personnage de la Berma et celui de la mère de Marcel, toutes deux mères immolées. Dans ce qu'il est convenu d'appeler le « drame du coucher », au début du *Côté de chez Swann*, alors que Marcel est enfin exaucé et que sa mère reste près de lui toute la nuit, il lui semble qu'il vient « d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc² ». Cette pensée redouble ses sanglots car Marcel n'éprouve pas (ou ne veut pas éprouver) le plaisir du sadique; il veut être celui qui est touché de cette souffrance, que ce soit chez sa mère ou chez d'autres personnes que l'on fait souffrir.

Cette ressemblance dans le récit entre les personnages de la mère et de la Berma est établie principalement par la lecture, cette nuit-là, de *François le Champi*. Cette « prestation » de la mère-actrice est largement commentée par le narrateur, qui souligne « la simplicité de l'interprétation³ », le son, la

¹ *Ibidem*, p. 319.

² PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.38.

³ *Ibidem*, p.42.

voix, le ton, l'accent et le « rythme uniforme¹ » de la lecture. Le rapprochement n'est certainement pas fortuit et ajoute du poids à cette scène de la matinée où la Berma, ancienne idole, voire déesse, nous est représentée complètement avilie, écrasée, n'étant plus que l'ombre d'elle-même - déjà morte.

La cruauté de cet épisode n'est pas sans rappeler celui de Montjouvain où le narrateur assista à une scène entre la fille de Vinteuil, en deuil de son père mort depuis peu, et son amie. Vinteuil, vieux professeur de piano à Combray et compositeur de génie à Paris, avait lui aussi tout sacrifié à sa fille, qu'on accusait d'avoir, par ses moeurs dissolues, « à peu près tué son père² ». Cet épisode, dans lequel Marcel se retrouve en position de voyeur, nous montre la fille de Vinteuil et son amie tentant d'avilir l'image (ici la photo) du père. L'analogie entre ces deux épisodes sadiques (celui de la Berma et celui de Vinteuil) est d'autant plus solide que les deux personnages - la mère dans un cas et le père dans l'autre - sont tués par leur propre fille.

Cette notion de sadisme, disséminée au fil du récit, semble inséparable du désir proustien. Que ce soit leur personne que Marcel désire (la duchesse de Guermantes) ou leur oeuvre (Bergotte, la Berma), ils finissent tous, à un

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.42. Ce rythme uniforme n'est, bien entendu, pas sans rappeler la mélodie lisse et uniforme de la Berma.

² *Ibidem*, p.150.

moment ou à un autre, par être avilis. Outre le destin de la Berma, particulièrement pitoyable, beaucoup d'autres terminent leur vie d'une façon lamentable: pensons à Bergotte succombant, devant le tableau de VerMeer, à une attaque ou à une indigestion de pommes de terre, on ne sait trop. En fait, nous pouvons voir dans cette deuxième moitié du *Temps retrouvé* l'anéantissement de tout ce qui conservait encore quelque intérêt pour le narrateur: les grands mondains transformés, lors du « bal de têtes », en morts-vivants et la grande tragédienne mourante, humiliée lors de sa triste matinée.

Alors que cette déchéance devrait anéantir plus que tout Marcel, au contraire cette matinée marquera le début de sa véritable oeuvre littéraire. Dorénavant, il pourra écrire. La révélation que lui apporte les deux pavés inégaux de la cour des Guermantes y est certainement essentielle. Mais c'est le spectacle sordide et cruel de la matinée qui lui permet d'aller jusqu'au bout de sa relation avec le monde. Cette partie du récit, des plus cruelles, où tous les « anciens dieux » de Marcel (la duchesse, la Berma,...) et les autres sont métamorphosés, vieilliss, décrépiss et souvent ridiculisés, est l'oeuvre du Temps, ce grand artiste. Mais ce l'est aussi du regard sadique du narrateur-écrivain qui cisèle et radiographie tous ces visages, leurs moindres expressions et moindres gestes.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, Marcel a compris que « plus le désir avance, plus la possession véritable s'éloigne.¹ » Au fil du temps, chacun de ses désirs s'est mué, par l'oubli ou par un changement d'objet, en indifférence. Mais ce n'est pas encore suffisant car pour prendre entièrement possession de ces objets - c'est-à-dire pour arriver à les écrire - il doit les annuler, les anéantir totalement. Seul ce geste sadique d'annulation psychologique peut permettre à Marcel de se les approprier. Incapable de pénétrer l'objet de son désir, il a su en renverser les termes. En le broyant, il pourra lui-même s'en pénétrer, « l'avalier » et ainsi le transformer en sa propre écriture. Le geste sadique lui permet donc de sortir de son « autisme » et de vivre enfin car: « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature,² »

En transcrivant le texte de son propre corps, puisque « les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées³ », en exprimant d'une façon juste tout le senti de son expérience, en se créant un style, « seul témoin de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun⁴ », il pourra enfin sortir de cette « caverne sensorielle ». Il extirpera alors de la noirceur

¹ PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, p.33.

² *Idem*, *Le Temps retrouvé*, p.202.

³ *Ibidem*, p.203.

ses impressions afin « de [les] convertir en un équivalent spirituel¹ », c'est-à-dire son style, son monde. Il pourra livrer, par son écriture, le secret de son univers puisque, selon la formule de Kristeva, « l'effet strictement proustien n'est autre que le passage de l'éprouvé à la formulation. »²

⁴ *Ibidem*, p.202.

¹ *Ibidem*, p.185.

² KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, p.296.

CONCLUSION

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 eut semblé me dire le contraire) cru irréalisable. Je n'allais pas tenter une expérience de plus dans la voie que je savais depuis longtemps mener à rien. Des impressions telles que celles que je cherchais à fixer ne pouvaient que s'évanouir au contact d'une jouissance directe qui a été impuissante à les faire naître. La seule manière de les goûter davantage, c'était de tâcher de les connaître plus complètement, là où elles se trouvaient, c'est-à-dire en moi-même, de les rendre claires jusque dans leurs profondeurs.¹

La désillusion, ingrédient essentiel au roman de formation, occupe une grande place au sein de l'apprentissage de Marcel. Toutefois, la structure complexe de *La Recherche du temps perdu* ne peut se comparer à celle d'un 'Bildungsroman' traditionnel. En plus d'un apprentissage, le héros y reçoit une révélation. Dans ce roman où Marcel devient écrivain, où il passe du silence à la parole, c'est ce passage, parsemé de rencontres avec des objets herméneutiques, qui nous est raconté. Ces rencontres, qui se présentent en série dans le roman, sont pour Marcel des objets de désirs et de déception. Mais surtout elles le forcent à penser, à aller plus loin que la perception grossière et immédiate des choses. Sa rencontre avec la Berma illustre bien le trajet (désir - indifférence - destruction - écriture) que doivent parcourir ses

¹PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, pp.183-184.

désirs avant d'atteindre cet endroit où les rêveries du désir et la déception de la rencontre sont fusionnées et deviennent la réalité imaginaire de Marcel, celle de son écriture.

Que ce soit un désir amoureux ou bien un désir platonique de Vérité, pour Marcel, la Berma les concentre et les appelle tous du fond de sa carte-album. Obnubilé par ses désirs, il ne peut que tendre douloureusement, de tout son être, vers le futur qui lui promet tant de délices. Conscient de la vitesse fulgurante du temps, il élabore un mécanisme qui lui permettra, du moins le souhaite-t-il, de goûter pleinement son plaisir. Et, comme « un nom, c'est tout ce qui reste bien souvent pour nous d'un être, non pas même quand il est mort, mais de son vivant.¹ », il se servira du Nom pour prolonger son plaisir, le mener jusqu'à lui. Ce Nom - que ce soit celui d'un personnage ou d'un lieu - fonctionne dans le texte proustien au sein d'un système d'associations qui présuppose la croyance en l'individualité des êtres et des Noms. Il devient un espace, un lieu que le sujet, par contiguïté, remplit, crée, fantasme. Noms de pays (Venise), de chefs-d'oeuvre (*Phèdre*) ou d'êtres aimés (Bergotte, Swann), ces relais se juxtaposent autour du Nom de la tragédienne désirée: la Berma. Ces simples syllabes, opaques pour le

¹ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.273.

narrateur, remplies de mystère et d'inconnu, sont gonflées et contiennent son désir, de plus en plus grand.

Inévitablement, une telle soif, un tel désir, entraîne bien des déceptions et tous les efforts de Marcel restent vains; l'Autre demeure dans un univers clos et indéchiffrable. Malgré la multitude de signes qui l'interpellent, le narrateur n'arrive pas à les éclaircir suffisamment pour atteindre l'Essence de la chose et demeure sans cesse devant le voile de l'aimée, ce qui accentue cette pénible impression de distance et d'exclusion: « Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever.¹ »

La Berma, lors de la première représentation de Phèdre, est doublement voilée. Elle l'est par le rideau de la scène, voile bien physique celui-là, qui s'ouvrira pour lui faire place. Mais aussi par le voile dont le désir de Marcel la drapait et qui, lui, demeurera en place tout au long de la représentation. Ce sentiment de fusion avec ce qui l'entoure lui est refusé à l'entrée en scène de la Berma. Encore une fois, il ne peut « en être ».

¹ PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, p.84.

« [...] pourtant ces moments où j'étais auprès d'elle et que depuis la veille j'avais si impatiemment attendus, pour lesquels j'avais tremblé, auxquels j'aurais sacrifié tout le reste, n'étaient nullement des moments heureux; et je le savais bien car c'étaient les seuls moments de ma vie sur lesquels je concentrasse une attention méticuleuse, acharnée, et elle ne découvrait pas en eux un atome de plaisir.¹ » La grande frustration de Marcel consiste en son incapacité à éprouver du plaisir lors de la rencontre de l'objet désiré, d'où la constante impression d'échec qui le poursuit. Si Marcel est tendu de tout son être vers le futur, c'est toutefois le présent comme moment de la réalisation effective qui est son but unique, son obsession première. Mais comme ce temps passe excessivement vite, c'est de son anticipation qu'il est question la plupart du temps ou de son passé. Les contraintes du présent, excessivement frustrantes, poussent Marcel à se replier sur ses désirs et ses souvenirs plutôt qu'à vivre un bref, trop bref plaisir. Et le théâtre, art du temps, concentre ces mêmes frustrations. En fait, toutes les rencontres de Marcel dans *La Recherche* comportent ces mêmes limites. La nouveauté, la différence qu'elles représentent demande du temps pour être assimilé, temps que le présent, trop fugace, ne contient pas.

Ce que le temps apporte surtout, c'est la multiplicité des points de vue. Un changement de point de vue « psychologique » est indispensable à la

¹ PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, p.392.

compréhension d'une rencontre, quelle qu'elle soit. Entre la première rencontre de la Berma et la deuxième, par exemple, c'est l'ajout d'un point de vue différent qui permet à Marcel de saisir le sens de cette rencontre. Ce nouveau point de vue, rendu possible grâce au passage du temps, est occasionné chez Marcel par un changement de désir. Plus qu'une simple « compensation subjective » comme le suggérait Richard, ce qui permet à Marcel de surmonter sa déception première et de comprendre l'art de la Berma - ou toute autre rencontre importante de sa vie - c'est l'analogie que permet le passage du temps en multipliant les rencontres avec un même objet de désir. Ces « doubles » permettent de déjouer le temps et rendent possible le travail du narrateur sur ses « impressions » et l'extraction du sens.

Mais de toutes ses rencontres, seules ses rencontres artistiques - celles des signes de l'art, comme les appelait Deleuze - lui permettront finalement de connaître un autre univers que le sien: celui de la Différence, de l'Essence. L'art opère une sorte de transmutation des signes et les spiritualise. La pureté de l'art de la Berma, son absence de signes matériels, trouble Marcel et l'empêche de comprendre. L'Art (avec un grand A) est cette chose nouvelle et lisse, qui ne renvoie à autre chose qu'à elle-même. Il est à la fois cette chose singulière et universelle qui est d'une autre nature que nous, qui est la différence ultime tout en nous ressemblant plus que nous-mêmes. « Qu'est-

ce qu'une essence, telle qu'elle est révélée dans l'oeuvre d'art? C'est une différence, la Différence ultime et absolue.¹ » C'est de ce monde différent, d'une autre nature que rêve Marcel. Le monde des voyages, des Noms, des désirs; le monde de l'Autre.

Si l'art seul permet de sortir de soi, c'est par la littérature que Marcel tentera cette sortie. Contrairement aux célibataires de l'art, qui ne réussissent pas à établir une distance entre eux et l'objet de leur désir, dès sa jeunesse, Marcel sent qu'il ne peut s'en tenir à ce mutisme; il doit dépasser le destin des « célibataires de l'art » et passer du côté des créateurs, des artistes. Il décidera (mais n'est-ce pas une nécessité, un devoir?) d'arracher le voile premier de l'impression pour le transcrire en mots. « Il n'est pas une heure de ma vie qui n'eût servi à m'apprendre que seule la perception plutôt grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout au contraire est dans l'esprit.² » Marcel a finalement compris, après bien des déceptions, que le sens ne réside pas dans l'objet herméneutique, mais dans le sujet qui tente l'interprétation. Si, au départ, il croit l'objet - que ce soit de la nature, de l'amour ou de l'art - entier, individuel et unique, d'un autre monde et inaccessible, il apprendra, au cours de son apprentissage, qu'en tant que sujet, il occupe une place importante dans la perception d'un tel objet. En effet, il

¹ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, p.51.

² PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.229.

comprendra que c'est lui-même, par un travail de la mémoire et de l'imagination, qui « crée » cet objet. Sa vision subjective, son style, lui permet de sortir de lui en dévoilant aux autres son univers, car retrouver le temps, n'est-ce pas « [...]le faire advenir: extraire le senti de son appartement obscur; l'arracher à l'indicible; donner signe, sens et objet à ce qui n'en avait pas. Retrouver la mémoire, ce serait la créer, en créant des mots, des pensées à neuf. En s'affrontant à une sensation immémoriale, en l'inscrivant dans la mémoire, Proust réussit là où l'autiste échoue.¹ »

Mais pour y réussir, Marcel doit aller plus loin que l'autiste - ou le célibataire de l'art - dans ses relations avec le monde. Alors que le célibataire de l'art reste pantois devant le voile qui cache l'objet de son désir, Marcel devra faire tomber ce voile et anéantir l'objet. Une fois la destruction opérée - la Berma mourante et humiliée, la duchesse déclassée, tous les objets de désirs y passeront - Marcel pourra enfin s'en pénétrer et transmettre, par son écriture rendue possible, sa vision du monde.

Contrairement à Richard qui parlait d'« épisode herméneutique manqué », ou même à Proust, qui feint de croire « [...] qu'il n'y a pas de véritable rencontre possible² », nous estimons que la rencontre

¹ KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, p.294.

² PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, p.198.

herméneutique dans *À la Recherche du temps perdu* est non seulement réussie mais fructueuse. En fait, ce qui brouille les cartes est peut-être cette notion de plaisir à laquelle l'associe Marcel. Lors de ses rencontres, il attend des révélations sur la Beauté, la Vérité; or il n'a pas de plaisir, il est donc déçu. Même sa vocation d'écrivain, ou plutôt sa déception de ne pas en être un, découle de cette équation entre plaisir et réussite, si bien résumée dans l'épisode des arbres d'Hudismesnil:

Si j'avais vraiment une âme d'artiste, quel plaisir n'éprouverais-je pas devant ce rideau d'arbres éclairé par le soleil couchant, devant ces petites fleurs du talus qui se haussent presque jusqu'au marche-pied du wagon, dont je pourrais compter les pétales, et dont je me garderais bien de décrire la couleur comme feraient tant de bons lettrés, car peut-on espérer transmettre au lecteur un plaisir qu'on n'a pas ressenti?¹

La réponse à cette question est définitivement affirmative puisque Marcel, qui se dit ici indifférent à toute cette beauté, en fait une très belle description. Par ailleurs, alors qu'il est empli de plaisir à la vue d'un reflet dans une mare lors d'une promenade du côté de Méséglise, il ne parvient qu'à exprimer des « Zut, Zut » et demeure coincé dans cette caverne sensorielle, dans l'autisme des célibataire de l'art.

¹ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, p.162.

« Ce n'était pas la première fois que je sentais que ceux qui aiment et ceux qui ont du plaisir ne sont pas les mêmes.¹ » En fait, ce ne sera qu'une fois affranchi de cette notion de plaisir que Marcel aura la distance - qui est aussi proximité - nécessaire à l'écrivain pour créer. « Pour moi, j'avais déjà appris et même bien avant d'aller entendre la Berma, que quelle que fût la chose que j'aimerais, elle ne serait jamais placée qu'au terme d'une poursuite douloureuse au cours de laquelle il me faudrait d'abord sacrifier mon plaisir à ce bien suprême, au lieu de l'y chercher.² » Et pourtant, que de temps écoulé entre cette constatation et l'atteinte de ce bien suprême, l'oeuvre! Et qu'elle est longue cette poursuite douloureuse où tout n'est que déception! Mais le plaisir sacrifié du narrateur-apprenti sera retrouvé par le narrateur-écrivain à la fin de *La Recherche*. Cet homme, affranchi de l'ordre du temps, « on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de « mort » n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir?³ » Ce plaisir aux multiples visages, il est aussi le plaisir du sadique que le narrateur-écrivain éprouve à détruire et ensuite restituer ses anciens désirs et enfin, le plaisir hypothétique - car sait-on vraiment? - qu'éprouve celui qui déploie ce

¹ PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.215.

² *Ibidem*, p.215.

³ *Idem*, *Le Temps retrouvé*, p.179.

mouvement hors du temps, du senti au dit, du « dehors réinvesti dans le dedans qui en jouit [espère-t-on!] pour en parler¹. »

¹ KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, p.241.

Bibliographie

A) Oeuvres de Marcel Proust

1) Corpus

À la recherche du temps perdu, (tomes I à VIII), Gallimard « Folio », 1988-1990.

À la recherche du temps perdu, t. I, II, III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

2) Autres ouvrages de l'auteur

Contre Sainte-Beuve, Gallimard, 1954, 373 p.

Jean Santeuil, t. I, II, III, Gallimard, 1952.

Les plaisirs et les jours, Gallimard, 1924, 263p.

B) Études critiques portant sur le corpus

BARTHES, Roland, « Proust et les noms » , *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Seuil, « Points », 1972, p. 121-135.

BOLLE, Louis, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Grasset, 242 p.

BOYER, Philippe, *Le Petit Pan de mur jaune*, Seuil, 1987, 252 p.

COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, 314 p.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Presses universitaires de France, 1976, 219 p.

DESCOMBES, Vincent, *Proust: philosophie du roman*, Éditions de Minuit, 1987, 338 p.

GENETTE, Gérard, « L'Âge des noms », *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, 1976, pp. 315-329.

KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, NRF, 1994, 455 p.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Les Belles-Lettres, 1982, 425 p.

MILLY, Jean, *La Phrase de Marcel Proust*, Librairie Honoré Champion, 1983, 224 p.

MILLY, Jean, « Actualité de la recherche proustienne », *Bulletin Marcel Proust*, XLI, 1991, pp. 28-47.

POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Gallimard, 1963, 183 p.

POULET, Georges, « Marcel Proust », *Études sur le temps humain IV- Mesures de l'instant*, Éditions du Rocher, pp. 299-335.

REILLE, Jean-François, *Proust: le temps du désir. Une lecture textuelle*, Éditions français réunis, 1979, 225 p.

RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1990, 309 p.

ROGER, Alain, *Proust. Les Plaisirs et les Noms*, Denoël, 1985, 175p.

3) Études générales

BAKHTINE, Mikhaïl, « Le Roman d'apprentissage », *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984, 400 p.

CHAMBERS, Ross, *L'Ange et l'automate. Variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, Lettres Modernes, 1971, 80 p.

DEMORAND, Nicolas, *Premières Leçons sur le roman d'apprentissage*, Presses universitaires de France, 1995, 120 p.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Roland BARTHES [éd], Seuil, 1977.

MORETTI, Franco, *The Way of the World -The Bildungsroman in European Culture*, Verso, 1987, 256 p.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, 1986 (1962), 194 p.

STAROBINSKI, Jean, *L'Oeil vivant: essai*, Gallimard, 1961, 253 p.

- *L'Oeil vivant II. La Relation critique. essai*, Gallimard, 1970, 341 p.

UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur- Lire le théâtre II*, Les Éditions sociales, 1981, 352 p.