

Université de Montréal

Le rêve et la création littéraire chez Marcel Proust

par  
Pierre Pelletier  
Département d'études françaises  
Faculté des arts et des 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

octobre 1999

© Pierre Pelletier, 1999



2-2078-11ms

PA

35

U54

2000

n. 011

L'Université de Montréal

Le titre et la création figurent chez Michel L'ouest

par  
Pierre Follet  
Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

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



octobre 1990  
Pierre Follet, 1990

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le rêve et la création littéraire chez Marcel Proust

présenté par :

Pierre Pelletier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Président-rapporteur** : Anne RICHARDOT

**Directeur de recherche** : Jean LAROSE

**Membre du jury** : Ginette MICHAUD

Mémoire accepté le :

## SOMMAIRE

Notre mémoire analyse trois textes de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. L'essentiel de notre recherche repose sur l'hypothèse que la rhétorique freudienne de l'interprétation des rêves peut servir de modèle à l'écriture *avec effets de rêve* qui, à la manière du rêve lui-même, transpose un désir ancien, refoulé, déguisé. Pour ce faire, l'écrivain feuillette un album de souvenirs, les tire de l'obscurité et les regroupe dans une scène qui parfois peut prendre l'ampleur d'une fresque, par exemple, l'apparition sur la plage de Balbec des jeunes filles symbolisées par une bande de mouettes.

La première clé que notre théorie de l'écriture offre au lecteur de la *Recherche* est celle de l'intemporalité. Comme dans le rêve, le héros évolue au mépris du temps. Il sort même du temps, refait la réalité au gré de sa fantaisie puisque cette nouvelle réalité est « fugitive comme les années qui passent ». La deuxième clé de décodage du texte est celle qui allie déplacement et figurabilité. Elle permet de comprendre que des éléments de moindre importance ont été surdéterminés, tandis que les principaux étaient mis en veilleuse et d'autres trop abstraits transformés en images plus concrètes. S'ajoute à ces deux premières clés une troisième qui oppose l'effet réducteur de la condensation à celui, explicatif, de l'élaboration secondaire.

Finalement, nous constatons que l'écrivain Proust et le psychanalyste Freud ont suivi des chemins différents, mais sont arrivés à des conclusions comparables : pour le premier, le rêve avec ses souvenirs anciens et ses désirs oubliés, avec sa double réalité, avec son Temps subjectif, ouvre la voie de la création artistique, elle-même clé du Temps retrouvé; tandis que pour le deuxième, l'interprétation des rêves, « voie royale de l'inconscient » et des désirs qui y sont refoulés, est la clé de la compréhension des névroses de ses malades. Le rêve est le passe-partout qui ouvre la porte de l'inconscient autant au romancier qu'au psychanalyste.

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	page 1
<u>PARTIE I</u> L'écriture <i>avec effets de rêve</i> et Freud	page 3
<u>PARTIE II</u> Le rêve chez le Narrateur proustien	page 9
<u>PARTIE III</u> Une fausse position de ma cuisse [tome I, p. 3]	page 23
<u>PARTIE IV</u> La bande de mouettes de Balbec [tome II, p. 146]	page 44
<u>PARTIE V</u> La lumière du soleil qui allait se lever [tome III, p. 512]	page 69
<u>PARTIE VI</u> Conclusion	page 92
Bibliographie	page i
Annexes	page iii

Notre recherche s'intéresse à l'écriture du romancier Proust : sa vision intérieure originale, sa fine psychologie « où les âmes se meuvent dans le temps comme les corps dans l'espace<sup>2</sup> », son style flamboyant et sa préoccupation esthétique. Notre recherche s'intéresse aussi à l'écriture *avec effets de rêve* qui lui a permis d'écrire *À la recherche du temps perdu*.

Mais qu'est-ce que l'écriture *avec effets de rêve*? C'est là l'essentiel de notre travail. Dans la première partie, nous définirons cette écriture spéciale, montrerons qu'elle est induite par un langage onirique et qu'elle est modélisée

sur le *travail du rêve* présenté dans la *Traumdeutung* de Freud. Nous verrons aussi qu'elle joue, comme le leitmotiv introduit par la mémoire involontaire, un rôle important dans la création proustienne. Nous montrerons que le langage onirique, qui induit cette écriture, nous offre une clé pour lire le « livre aux caractères figurés, non tracés par nous » du Narrateur, un organe pour appréhender l'impression même chétive de la réalité comme source d'une « pure joie<sup>3</sup> », un moyen pour questionner notre propre identité grâce à la vision de l'autre et à la fin, avec Proust, retrouver le Temps perdu.

### *Le défi du Temps*

« Un de mes rêves était la synthèse de ce que mon imagination avait souvent cherché à se représenter, pendant la veille, d'un certain paysage marin et de son passé médiéval. Dans mon sommeil je voyais une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés comme sur un vitrail. Un bras de mer divisait en deux la ville; l'eau verte s'étendait à mes pieds; elle baignait sur la rive opposée une église orientale, puis des maisons qui existaient encore dans le XIV<sup>e</sup> siècle, si bien qu'aller vers elles, c'eût été remonter le cours des âges<sup>1</sup>. »

*Marcel Proust*

<sup>1</sup> PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes, À la recherche du temps perdu*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 444.

<sup>2</sup> PROUST, Marcel, *Albertine disparue, À la recherche du temps perdu*, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 137.

<sup>3</sup> PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 459

En plus d'appuyer nos propos sur la théorie de l'interprétation des rêves de Freud, dans la deuxième partie de notre travail nous utiliserons les commentaires du Narrateur de la *Recherche* — sur son sommeil et ses rêves et sur l'influence qu'ils exercent sur celui qui recherche la Beauté sous toutes ses formes — pour renforcer et éclairer notre démonstration. En outre, si pour le Narrateur cette préoccupation esthétique prend successivement la figure de Bergotte, d'Elstir ou de Vinteuil, pour Marcel Proust, elle est directement associée à la création poétique : « l'effort perpétuel qui finit par faire pénétrer notre préoccupation esthétique jusque dans le domaine inconscient de la pensée, de sorte que nous cherchons encore la beauté des paysages que nous voyons en dormant, que nous tâchons d'embellir les phrases que nous prononçons en rêve, et qu'au moment de mourir Goethe dans le délire parle du coloris de son hallucination<sup>4</sup> ». Même si notre préoccupation principale dans ce deuxième chapitre sera de recueillir et d'analyser les commentaires du Narrateur sur le rêve, nous y ajouterons occasionnellement ceux de Marcel Proust pour les expliciter et les nuancer.

Finalement, dans les parties subséquentes de notre travail, pour démontrer que l'écriture *avec effets de rêve* allie bien la symbolique de l'inconscient et certains procédés stylistiques, nous analyserons trois textes de la *Recherche* : le premier, « Une fausse position de ma cuisse », est situé au tout début de la *Recherche* et fait allusion à un rêve de Marcel; le deuxième, « La bande de mouettes de Balbec », fait partie du premier séjour à Balbec du jeune adolescent et relate l'apparition des *jeunes filles en fleurs* ; tandis que le troisième, « La lumière du soleil qui allait se lever », est un texte de transition entre *Sodome et Gomorrhe* et *La Prisonnière*, qui met en lumière la terrible jalousie du jeune homme.

Mais commençons par définir l'écriture *avec effets de rêve*.

<sup>4</sup> PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, précédée de *Pastiches et mélanges* et suivie de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 413.

## L'écriture *avec effets de rêve*

L'écriture *avec effets de rêve* révèle un cheminement semblable à celui de Freud dans *L'Interprétation des rêves*. Examinons en premier la démarche de la pensée freudienne, puis celle de l'écriture *avec effets de rêve*, pour établir un parallèle entre ces deux procédés d'analyse.

Le rêve, nous apprend Freud, est l'accomplissement d'un désir : « Le rêve n'est pas un chaos de sons discordants issus d'un instrument frappé au hasard, il n'est pas dépourvu de sens, il n'est pas absurde; [...] Le rêve est un acte psychique complet; sa force pulsionnelle est toujours un désir à accomplir; sa non-reconnaissance en tant que désir, ses bizarreries et ses absurdités multiples proviennent de la censure psychique qu'il a subie lors de sa formation<sup>1</sup>. » Par ailleurs, les souvenirs sont l'élément déclencheur du rêve, ils sont le prétexte à son apparition : « Tout le matériel qui forme le contenu du rêve, dit Freud, provient d'une manière quelconque de notre expérience vécue [...Notre mémoire...] rappelle le souvenir perdu d'un événement ancien, découvrant ainsi l'origine du songe<sup>2</sup>. » Les souvenirs sont aussi le lien entre le contenu du rêve et l'état de veille parce que « le rêve dispose de souvenirs inaccessibles à la veille<sup>3</sup>. »

Mais la narration spontanée d'un rêve n'est pas uniquement celle d'une suite de souvenirs; elle propose ce que Freud appelle « le contenu manifeste du rêve », tel que nous nous en souvenons au réveil. Toutefois, cette première esquisse du rêve est succincte, comme si nous avions oublié déjà plusieurs pensées du rêve, et déformée, comme si le « contenu manifeste » était un message codé.

Les pensées du rêve et le contenu du rêve nous apparaissent comme deux exposés des mêmes faits en deux langues différentes; ou, mieux, le contenu du rêve nous apparaît comme une transcription (*Übertragung*) des pensées du rêve, dans un autre mode d'expression, dont nous ne pourrions connaître les

<sup>1</sup> FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, préface de Roland Jaccard, édition révisée par Denise Berger, Paris, France Loisirs, 1989, [Presses Universitaires de France, 1967 / 1926], p. 149 et 556.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 38.



signes et les règles que quand nous aurons comparé la traduction et l'original. Nous comprenons les pensées du rêve d'une manière immédiate dès qu'elles nous apparaissent. Le contenu du rêve nous est donné sous forme d'hiéroglyphes, dont les signes doivent être successivement traduits (*übertragen*) dans la langue des pensées du rêve<sup>4</sup>.

Cette confrontation entre le contenu du rêve et les pensées latentes fait découvrir à l'analyste les quatre opérations du travail du rêve : le travail de *condensation* après lequel « Le rêve est bref, pauvre, laconique, comparé à l'ampleur et à la richesse des pensées du rêve<sup>5</sup> », et de *déplacement*, un processus qui se résume au « transfert et déplacement des intensités psychiques [grandes ou faibles] des différents éléments<sup>6</sup> », en surdéterminant des éléments de moindre importance au détriment de ceux de plus haute valeur. Aux « facteurs essentiels » de condensation et de déplacement, Freud ajoute deux autres conditions qui influencent l'interprétation du rêve : la *figurabilité*, c'est-à-dire la transformation d'une « pensée du rêve, inutilisable sous sa forme abstraite, en langage pictural<sup>7</sup> », et l'*élaboration secondaire* faite d'adjonctions diverses pour clarifier le rêve : « Les éléments qui paraissent clairs sont ceux que l'élaboration secondaire a pu ajuster; les autres, où ce travail a échoué, nous paraissent obscurs<sup>8</sup>. »

Tout compte fait, il n'y a dans le rêve ni chaos ni absurdité. Toutefois, la formation du rêve se fait sous le joug de la censure; cette dernière s'oppose à l'accomplissement du désir, elle le refoule dans l'inconscient : « la déformation du rêve, dit Freud, nous apparaît nettement comme le fait de la censure<sup>9</sup> ». Pour échapper à la censure et parvenir dans le rêve, les pensées du rêve doivent être *travaillées*, c'est-à-dire condensées et déplacées. Le rêve est laconique parce que ses pensées qui sont habituellement élaborées en chaînes associatives d'éléments ont été condensées en noeuds. Cette condensation réductrice ne transmet plus un message très élaboré ni très

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 301-302.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 302-303. La *condensation* p. 302-327.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 331. Le *déplacement* p. 328-333.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 363. La *figurabilité* p. 333-373.

<sup>8</sup> *Ibid.*, L'*élaboration secondaire* p. 512-531.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 187.

clair. Alors *l'élaboration secondaire* entre en scène, introduit des relations entre les éléments qui ont survécu et ainsi vient améliorer la compréhension à laquelle l'esprit de veille s'attend. Ces deux opérations ont des effets opposés : l'une, pour échapper à la tyrannie de la censure, rend les pensées du rêve plus acceptables tout en réduisant leur intelligibilité, tandis que l'autre essaye de clarifier les éléments en leur donnant un sens plus logique.

L'équilibre entre ces deux effets opposés n'est pas toujours atteint. Même si parfois l'effet réducteur de la *condensation* l'emporte sur l'effet clarifiant de *l'élaboration secondaire*, cela ne satisfait pas la censure. Pour s'assurer que les pensées réelles du rêve soutenues par le désir refoulé ne fassent pas surface, la censure fait appel au *déplacement*. Cette opération encore plus subtile que la *condensation* offre à l'esprit de veille, qui veut décoder le rêve, des leurres. Ces derniers, par un processus de surdétermination, affichent sur la scène des pensées lumineuses et alléchantes, mais qui sont là pour distraire l'esprit des vraies pensées qui, elles, demeurent dans les coulisses. Alors la *figurabilité* peut intervenir en déguisant les vraies pensées, souvent trop abstraites, en des images plus concrètes et plus accessibles à l'esprit : « une expression abstraite et décolorée des pensées du rêve, dit Freud, fait place à une expression imagée et concrète<sup>10</sup>. » Voilà, succinctement, la proposition rhétorique freudienne au sujet de l'interprétation des rêves; examinons maintenant celle de l'écriture *avec effets de rêve* au sujet de l'écriture d'un texte.

Un texte écrit *avec effets de rêve* est touffu; il présente des éléments abondants, complexes, exubérants même. Il utilise plusieurs souvenirs anciens qu'il regroupe dans une scène unique qui parfois prend l'ampleur d'une fresque. La juxtaposition des souvenirs permet à l'écrivain, comme au metteur en scène grâce au jeu des ombres et lumières, de développer une technique illusionniste. Les souvenirs, surtout ceux de l'enfance, forment un matériau riche en émotions vives; en les déformant et en les embellissant, l'écrivain crée une scène encore plus chimérique. Pour juxtaposer plusieurs souvenirs en une scène unique, l'écrivain utilise le changement de perspective dans sa description comme le cinéaste multipliant les cadrages de prises de vue. La

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 363.

scène est ainsi vue successivement sous plusieurs angles ou d'un seul coup grâce à un procédé de superposition d'une même image légèrement altérée donnant plutôt un effet de surimpression photographique.

Un texte écrit *avec effets de rêve* développe une idée principale qui n'est pas toujours très apparente, qui est même souvent cachée parmi plusieurs idées secondaires. Ce sont justement ces idées qui font l'exubérance de ce texte. L'écrivain n'en finit plus d'embellir son récit en l'enrobant d'un clair-obscur digne d'une toile impressionniste : adjonctions, explétifs, appositions, énumérations, digressions, parenthèses. Au début, l'écriture *avec effets de rêve* esquisse à grands traits une idée dominante, puis elle l'enjolive de nombreux ajouts qui parfois la voilent à la vue du lecteur.

Cette écriture utilise un style où les images irréelles, les impressions obscures, les symboles, les ellipses, les tropes et les phrases construites de propositions enchâssées ne sont pas uniquement le produit d'une technique, mais aussi d'une vision originale de la réalité. Le texte nous apparaît écrit par une personne disposant d'une vision multiple qui se traduit, par exemple, par l'emploi de la métaphore et même de la gerbe de métaphores créée par une sorte de réaction en chaîne qui décuple le transfert de sens.

Mais existe-t-il un lien entre la théorie freudienne du rêve et l'écriture *avec effets de rêve*? Freud nous apprend que dans « l'effort de construire une façade au rêve » *l'élaboration secondaire* trouve parfois un matériel tout prêt à être utilisé qu'il appelle fantasme : « rêve diurne (tagtraum, day-dream, story, rêve, petit roman)<sup>11</sup> ». Il y a des fantasmes conscients et d'autres inconscients qui ont été refoulés à cause de leur contenu dérangeant et qui sont « analogues à nos rêves ». Après avoir souligné leur importance pour les romanciers (Freud cite *Le Nabad* de Daudet), il les définit en les comparant aux rêves :

Leurs traits essentiels sont les mêmes que ceux des rêves nocturnes; leur étude aurait pu, en fait, nous ouvrir l'accès le plus court et le meilleur vers l'intelligence de ceux-ci.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 515.

De même que les rêves, ce sont des accomplissements d'un désir; de même que les rêves, ils reposent pour une bonne part sur les impressions laissées par l'expérience infantile; de même que les rêves, ils bénéficient de la part de la censure d'une certaine indulgence. Quand on examine leur structure, on s'aperçoit que le motif de désir qui les a produits a mêlé des éléments dont ils sont faits et les a ordonnés en un ensemble nouveau. Ils sont à l'égard des souvenirs d'enfance sur lesquels ils se fondent à peu près dans le même rapport que maint palais romain de style baroque à l'égard des ruines antiques : les moellons et les colonnes des édifices anciens ont fourni le matériel pour la construction des palais modernes<sup>12</sup>.

Un texte écrit *avec effets de rêve* ressemble, non pas au récit spontané d'un rêve au réveil, c'est-à-dire au *contenu manifeste*, mais plutôt au récit plus élaboré des pensées du rêve écrit après l'analyse. Ce texte est celui d'un rêve diurne. Il repose sur des souvenirs anciens souvent logés dans l'inconscient que la censure (indulgente ou distraite?) laisse remonter vers la conscience. Le fantasme, comme le rêve nocturne, accomplit un désir; son récit est aussi modifié grâce aux opérations de *condensation*, *déplacement*, *élaboration secondaire* et *figurabilité*. Cette dernière opération ouvre la barrière donnant accès au langage onirique.

L'écriture *avec effets de rêve* produit donc un discours en utilisant un langage onirique. Tout comme il y a « des écritures politiques, une écriture du roman<sup>13</sup> », etc., il y a une écriture *avec effets de rêve*. C'est le choix du langage qui détermine la sorte d'écriture. Nous avons écrit précédemment que la *figurabilité* transforme « la pensée abstraite grâce au langage pictural [en une] expression imagée et concrète ». Cette transformation, dit Freud, est semblable au travail poétique : « Quand un poème est rimé, le deuxième vers doit obéir à deux conditions : il doit exprimer un certain sens, et cette expression doit inclure la rime. Les meilleurs poèmes sont ceux où on ne remarque pas la recherche de la rime, mais où, par une sorte d'induction mutuelle, les deux pensées ont pris dès le début la forme verbale dont une très légère retouche fera

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 515-516.

<sup>13</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*.

jaillir la rime<sup>14</sup>. » Cette idée « d'induction mutuelle » entre l'abstrait et le concret, entre l'inconscient et le conscient, est la clé de voûte de la théorie de l'écriture *avec effets de rêve*.

Le langage onirique est composé de symboles et de mots imagés aux sens multiples. Freud nous instruit du rôle du mot dans la formation du rêve : « Quand un mot à double sens remplace deux mots à sens unique, c'est pour nous une cause de méprise; et notre esprit hésite quand on remplace une expression ordinaire par une expression imagée. Cela d'autant plus que le rêve ne nous dit point si l'élément nouveau doit être pris au pied de la lettre ou dans un sens figuré, [...] on ne sait s'il doit être : a) pris dans un sens affirmatif ou négatif (relation de contraste); b) interprété historiquement (comme une réminiscence); c) compris d'une manière symbolique; d) interprété à partir du son du mot<sup>15</sup>. »

Bref, un texte *avec effets de rêve* transpose un désir ancien, refoulé, déguisé. Pour reconnaître ce désir, l'écrivain feuillette un album de souvenirs; pour faire émerger ce désir, il le transforme de manière analogue à ce que fait le *travail du rêve* proposé dans la théorie freudienne; pour le communiquer aux autres, il utilise une écriture *avec effets de rêve* qui puise son matériau dans le langage onirique.

Avant d'illustrer cette théorie de l'écriture *avec effets de rêve* à l'aide de textes de la *Recherche*, commençons par recenser et analyser des commentaires du Narrateur de la *Recherche* portant sur son sommeil et ses rêves.

<sup>14</sup> FREUD, *L'Interprétation des rêves*, p. 363.

<sup>15</sup> *Idem*.

## Le rêve chez le Narrateur proustien

Nous avons dit au début de notre travail que notre recherche s'intéressait à l'écriture du romancier Proust. Nous établirons maintenant, à l'aide des commentaires du Narrateur de la *Recherche* — portant sur le rêve et sur la nouvelle réalité qu'il propose, sur la trame temporelle qu'il insère dans l'esprit du créateur, sur sa quête esthétique, sur le matériau nouveau qu'il offre à l'écrivain —, des liens entre la pensée du héros de la *Recherche* sur le rêve et notre théorie de l'écriture *avec effets de rêve*. Nous montrerons aussi que ces liens ajoutent un éclairage supplémentaire à notre théorie. Finalement, nous allons comparer l'idée que le Narrateur se fait du rêve à celle du psychanalyste Freud.

### Le rêve et la réalité

À la manière d'un long rêve, *À la recherche du temps perdu* reconstruit à rebours du temps objectif — en défiant aussi bien son immuabilité, son irréversibilité, sa périodicité, voire son existence même — une réalité avec des impressions estompées, des souvenirs fugitifs et de la matière distordue venant d'un Temps subjectif intérieur et débridé. L'incertitude de la perception de cette réalité et la perplexité engendrée sont commentées maintes fois par le Narrateur.

Voici un premier exemple, situé à la toute fin de *Du Côté de chez Swann*, où le Narrateur clôt sa réflexion en disant : « La réalité que j'avais connue n'existait plus. [...] Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années<sup>1</sup>. » La disparition de la réalité n'est pas due à

<sup>1</sup> PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 419-420.

l'oubli d'une mémoire encombrée et défaillante qui la gommerait, ici et là, au gré des sauts aléatoires de ses disjoncteurs psychiques surexcités. Puisque la réalité, dont il est question, n'impressionne plus, comme la lumière une pellicule photographique, l'espace tangible qui la supporte, mais se résume plutôt à « une mince tranche » translucide — non perçue par les sens parce qu'elle est faite de souvenirs que l'esprit, comme dans les rêves, libéré des contraintes du temps objectif, transforme, déforme et reforme —, alors, comme un fantôme, elle est confinée dans un ailleurs immatériel et secret où l'écrivain la retrouvera quand il sera prêt<sup>2</sup> à entreprendre la création de son Oeuvre.

Voici un deuxième exemple, où, plus que sa disparition, sa transformation ou son oubli, c'est l'idée même de l'existence de la réalité qui est remise en question : « Nous descendîmes sur Hudimesnil; tout d'un coup [...] Je regardais les trois arbres, je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise, [...] »<sup>3</sup>. Ce texte figure au début de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, au moment où le Narrateur, faisant une promenade dans les environs de Balbec avec sa grand-mère et la marquise de Villeparisis, aperçoit trois arbres qui provoquent une impression de déjà-vu, laquelle fait basculer la réalité entre deux mondes disjoints, dans une faille où la vie mentale et physique s'affrontent dans un duel qu'on pourrait qualifier de kantien<sup>4</sup>. Le rêve n'appartient pas uniquement au monde du sommeil de la nuit, il se déroule aussi en plein jour. Celui dont il est question dans le texte d'Hudimesnil, projette l'esprit du rêveur dans un univers imaginaire où l'existence même de la réalité ne tient plus parce que les sens ne la captent plus avec la logique habituelle soutenue par l'état de veille. Comme la pensée magique chez l'enfant provoque l'apparition de personnages fabuleux, le rêve diurne fait surgir un monde fantastique qui défie les lois de la veille et qui, lui aussi enfoui dans la profondeur d'un puits intérieur, invitera l'écrivain à y puiser son inspiration pour « commencer enfin

<sup>2</sup> Il y a ici une analogie à établir entre les réminiscences littéraires proustiennes et « l'après-coup » psychique freudien où le souvenir refoulé devient après-coup un trauma; phénomène que Freud appelle « l'effet différé » qui rompt avec le déterminisme du temps de l'individu.

<sup>3</sup> PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 76-79.

<sup>4</sup> Nous pensons ici au dualisme des réalités sensible (espace, temps et sensation) et intelligible (principes et noumènes) présenté dans la *Dissertation de 1770* de Kant.

une vraie vie<sup>5</sup> » —, celle de la création littéraire.

Ailleurs dans la *Recherche*, quand les illusions de l'imagination s'éteignent —, par exemple, « le double tintement timide, ovale et doré de la clochette<sup>6</sup> » du jardin de Combray, ou le parfum onctueux des aubépines de Tansonville, ou le regard bleu « comme un rayon de soleil qui aurait traversé le vitrail de Gilbert le Mauvais<sup>7</sup> », ou les virevoltes des fillettes, pareilles aux mouettes, à Balbec, ou la chaleur de fin de journée, en « gelée transparente et sombre<sup>8</sup> », de Rivebelle, ou la belle Albertine disparue — et que la douce pénombre du rêve se dissipe, alors le livre intérieur du Narrateur s'ouvre sur une autre réalité et un autre « plaisir [qui] ne serait plus dans le monde mais dans la littérature<sup>9</sup> ». Cette nouvelle réalité blottie à l'intérieur de l'être échappe au temps du monde matériel qui bouge selon un ordre déterminé; elle est située en dehors de ce temps, car elle appartient à un univers où le Temps n'est plus palpable ni mesurable, tout comme celui du rêve. En dehors du temps, tout est possible : dialoguer avec des arbres sortis d'une hallucination, piquer une citée gothique sur un paysage marin de Monet ou ressusciter une morte à travers un monde traversé d'éclairs de folie : « Mais je l'avais [l'idée d'une morte qui continue à vivre] déjà formée tant de fois, au cours de ces périodes passagères de folie que sont nos rêves, que j'avais fini par me familiariser avec elle; la mémoire des rêves peut devenir durable, s'ils se répètent assez souvent<sup>10</sup>. » Des arbres au fond d'une allée, une citée gothique tirée du temps, des clochers au tournant d'une route, une morte ressuscitée, autant de matériaux où le créateur glane des idées afin de reconstruire une autre réalité conforme à son désir.

Néanmoins, se demande le Narrateur, la double réalité, celle du jour ou celle de la nuit, celle de l'extérieur ou celle de l'intérieur, ne nous tromperait-elle pas? À Venise, à la poursuite de « palais magiques » dans des *calli* tortueuses, ne trouvant pas la « demeure magique » convoitée, il s'interroge, finalement, sur la dualité de l'esprit, partagé entre la veille et le sommeil : « Et comme il n'y a pas entre le souvenir d'un

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>6</sup> PROUST, *Du côté de chez Swann*, p. 14.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>8</sup> PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, tome II, p. 165.

<sup>9</sup> PROUST, Marcel, *Albertine disparue, À la recherche du temps perdu*, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 152.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 120.



rêve et le souvenir d'une réalité de grandes différences, je finissais par me demander si ce n'était pas pendant mon sommeil que s'était produit, dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne, cet étrange flottement qui offrait une vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune<sup>11</sup>. » Entre les créations du palais romain de Freud<sup>12</sup> et celle du palais vénitien du Narrateur, il existe un *modus operandi* analogue : le rêve et le *travail* qu'il autorise pour échapper à la surveillance de la censure et au temps en falsifiant les perceptions. Tous ces palais se retrouvent dans les textes écrits avec effets de rêve.

Bref, pour le Narrateur, la réalité présente deux faces indissociables : l'une, concrète, trompeuse et objective, et l'autre, spirituelle, vraie et subjective. Clochers, palais, arbres : des images, des impressions, des illusions dont « il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une oeuvre d'art<sup>13</sup>? » Faire avec un certain réel de la Littérature en posant sur la feuille de papier « le miroir magique de la réalité<sup>14</sup> » est, assurément, un grandiose projet; et nous ajoutons : un projet où l'écriture avec effets de rêve, grâce à un langage onirique, convertit « en un équivalent spirituel » les impressions les plus pures. Une double réalité que le rêve permet d'entrevoir puisqu'il la modifie en créant un léger décalage entre ses deux faces et offre ainsi à l'imagination du poète un mirage suffisamment opaque pour qu'il croit à sa réalité, au moins pendant le temps que dure le rêve; un temps qui peut être parfois aussi long qu'une vie ou aussi court que le battement d'ailes d'un éphémère.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>12</sup> FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, préface de Roland Jaccard, édition révisée par Denise Berger, Paris, France Loisirs, 1989, [Presses Universitaires de France, 1967 / 1926], p. 515-516.

<sup>13</sup> PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, *À la recherche du temps perdu*, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 457.

<sup>14</sup> PROUST, Marcel, *Le peintre. Ombres — Monet*, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, précédée de *Pastiches et mélanges* et suivie de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 675.

### Le rêve, la mémoire et le temps

Le rêve altère la réalité, l'écoulement du temps fait de même. Le temps, soutient le Narrateur, entraîne l'oubli qui modifie le passé d'un être et ainsi lui aménage une nouvelle réalité : « Comme il y a une géométrie dans l'espace, il y a une psychologie dans le temps, où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts parce qu'on n'y tiendrait pas compte du Temps et d'une des formes qu'il revêt, l'oubli; l'oubli dont je commençais à sentir la force et qui est un si puissant instrument d'adaptation à la réalité parce qu'il détruit peu à peu en nous le passé survivant qui est en constante contradiction avec elle<sup>15</sup>. » Mais, contrairement à la mémoire artificielle qui ne modifie jamais les événements classés dans ses cellules magnétiques, la mémoire psychique gomme certains souvenirs déclassés, du moins les range dans ses oubliettes, et, de cette façon, altère le passé en lui retirant certaines de ses caractéristiques. Partiellement et temporairement amnésique, un nouvel être se construit une nouvelle réalité édulcorée, s'en vêt et, ainsi travesti, continue sa vie. Cet effet du temps sur les fonctions psychiques de la mémoire joue un rôle semblable à celui de la censure qui empêche de se souvenir de certains rêves. En plus de l'effet amnésique, la mémoire, sous l'emprise du temps, atténue, modifie et élimine même les règles de conduite de la vie psychique. Mais de quel temps est-il question?

D'une manière analogue à celle de Freud qui parle « du palais romain de style baroque » construit avec les reliques des ruines anciennes, le Narrateur traite de l'influence du temps onirique — qui, lui aussi, échappe aux lois physiques connues — sur la construction de la réalité : « D'ailleurs, dans l'histoire d'un amour et de ses luttes contre l'oubli, le rêve ne tient-il pas une place plus grande même que la veille, lui qui ne tient pas compte des divisions infinitésimales du temps, supprime les transitions, oppose les grands contrastes, défait en un instant le travail de consolation si lentement tissé pendant le jour et nous ménage, la nuit, une rencontre avec celle que nous aurions fini par oublier à condition toutefois de ne pas la revoir? Car quoi qu'on dise, nous pouvons avoir parfaitement en rêve l'impression que ce qui s'y passe est réel<sup>16</sup>. » Une

<sup>15</sup> PROUST, *Albertine disparue*, p. 137.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 119.

nouvelle réalité *travaillée*<sup>17</sup>, ajoute-t-il, et qu'on ne reconnaît plus : : « Il semble bien que le rêve soit fait pourtant avec la matière parfois la plus grossière de la vie, mais cette matière y est traitée, malaxée de telle sorte, avec un étirement dû à ce qu'aucune des limites horaires de l'état de veille ne l'empêche de s'effiler jusqu'à des hauteurs énormes, qu'on ne la reconnaît pas<sup>18</sup>. » Ces deux commentaires s'allient à la théorie de Freud sur le rêve et la place qu'y occupe le temps. Le premier traite du déroulement d'un rêve qui ne tient compte ni de la mesure du temps (objectif) ni de son écoulement unidirectionnel; ces absences de mesure et de périodicité permettent au rêveur d'inventer des objets insolites et des êtres aux idées biscornues. Le deuxième, corrélativement, parle de l'incidence du Temps subjectif sur le déplacement et la condensation d'événements du rêve. Sans temps, les rêveurs, en maîtres du baroque, créent au gré de leur fantaisie, — en malaxant, étirant et effilant les matériaux oniriques — des situations dans lesquelles les êtres et les objets bizarres s'affichent librement sans que la censure ne les refoule au fond des placards intérieurs. Ce Temps onirique, lié à la perception interne, est une caractéristique importante de l'écriture qui produit des effets semblables à ceux du rêve. Écrire en se jouant du temps objectif donne au discours un relief particulier, nimbé d'un Temps subjectif.

Si le rêve entrouvre au Chercheur de la *Recherche* un domaine régenté par des lois différentes de celles du monde physique, il l'incite aussi à s'interroger sur le sommeil. Dans *Sodome et Gomorrhe*, le Narrateur réfléchit longuement<sup>19</sup> sur les liens qui existent entre le sommeil, les souvenirs, la mémoire, les souffrances et les plaisirs du rêve, et va même jusqu'à citer des propos de Bergson<sup>20</sup>. Le Narrateur termine cette réflexion en s'interrogeant sur la prépondérance de la vie mentale sur la vie cérébrale — comme si la vie de l'esprit (âme) pouvait être greffée sur un autre cerveau (corps) après la mort du premier — sans toutefois voir là, contrairement à Bergson<sup>21</sup>, une

<sup>17</sup> Au sens freudien du travail du rêve qui fait appel aux processus de *condensation*, *déplacement*, *élaboration secondaire* et *figurabilité*.

<sup>18</sup> PROUST, Marcel, *La Prisonnière*, *À la recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 628.

<sup>19</sup> PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, *À la recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 369-375.

<sup>20</sup> Propos rapportés par le « philosophe norvégien » de la *Recherche* (personnage inspiré par le suédois Algot Ruhe (1867-1944), traducteur de Bergson).

<sup>21</sup> BERGSON, Henri, *L'Âme et le corps* [1912], *L'Énergie spirituelle*, Paris, Presses Universitaires de

preuve de l'immortalité de l'âme. Il est surtout intrigué par le sommeil qui échappe à la conscience comme si le dormeur était dans « un second appartement » dans lequel le Temps s'écoule, parfois plus rapidement, parfois plus lentement, que dans le premier appartement de « l'homme réveillé ». Enfin, il examine l'effet du réveil dû au retour dans ce premier appartement, lieu de la vie consciente; il est sidéré par le transfuge qui traverse le « noir orage », une sorte de non-être constitué d'un « "nous" qui serait sans contenu ». Cet examen lui montre un autre « je », celui qui dormait, isolé du « je » éveillé par une barrière infranchissable; « Tout se passe comme s'il en était ainsi, mais peut-être seule une couche d'étoffe a-t-elle empêché le dormeur de percevoir le dialogue intérieur des souvenirs et le verbiage incessant du sommeil<sup>22</sup>. » L'expression « couche d'étoffe » rappelle le terme freudien de censure. Le vocabulaire et le cheminement de la pensée sont différents de ceux de Freud, mais les deux théories sont voisines. Pour le Narrateur, la censure s'appelle aussi l'habitude : « [...] faut-il ne pas s'endormir, même profondément, sous la loi de l'habitude. Car tout ce que l'habitude enferme dans ses filets, elle le surveille; il faut lui échapper, prendre le sommeil au moment où on croyait faire tout autre chose que dormir, prendre en un mot un sommeil qui ne demeure pas sous la tutelle de la prévoyance avec la compagnie, même cachée, de la réflexion<sup>23</sup>. »

Enfin, le Narrateur compare les deux sortes de temps : « J'ai dit deux temps; peut-être n'y en a-t-il qu'un seul, non que celui de l'homme éveillé soit valable pour le dormeur, mais peut-être parce que l'autre vie, celle où on dort, n'est pas — dans sa partie profonde — soumise à la catégorie du temps<sup>24</sup>. » On sait que pour Freud le temps n'existe pas dans l'inconscient<sup>25</sup>, tandis que pour le Narrateur, transporté lui aussi hors du temps grâce à la mémoire involontaire et aux fantaisies du rêve, donc sans les contraintes du temps, il lui permet en plus d'effleurer l'immortalité. Deux temps — situés dans deux univers parallèles et distincts — : l'un, lié à la perception objective et

---

France, 1946 [1919], p.29-84.

<sup>22</sup> PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, p. 371.

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>25</sup> Toutefois, si l'inconscient est réputé être situé hors du temps, le rêve, lui, est ordonné temporellement dans le récit que nous en faisons.

mesurable de la périodicité de la matière; l'autre, associé à la perception interne, subjective et aléatoire. Le deuxième Temps permet de construire, comme dans l'analogie du « palais romain » de Freud, une nouvelle réalité avec d'anciens souvenirs appartenant à une réalité antérieure maintenant disparue. L'écrivain se met à la recherche de ce Temps perdu, non pas pour revoir de vieux fantômes, mais bien pour faire revivre, hors du temps commun, de nouveaux personnages qui défient la mort.

Plus tard, dans *Albertine disparue*, le « noir orage » devient un « noir tunnel maçonné par la contiguïté des souvenirs qui se suivent l'un l'autre<sup>26</sup> »; et le « second appartement » se métamorphose en un étang *bi-temporel*, semblable au miroir biseauté de l'Alice de Lewis Carrol ou de la machine de l'Explorateur du Temps de H.G. Wells, où le clivage du moi permet à un « je » amphibie d'aller du passé au présent. Le Narrateur, fin psychologue, utilise cette métaphore de l'être amphibie pour nourrir son chagrin d'amour et montrer comment il se métamorphose sous l'action d'une amnésie lénifiante entretenue par le va-et-vient de son esprit qui va des souvenirs anciens aux plus récents. « Mais un médecin de l'âme qui m'eût visité eût trouvé que pour le reste, mon chagrin lui-même allait mieux. Sans doute en moi, comme j'étais un homme, un de ces êtres amphibies qui sont simultanément plongés dans le passé et dans la réalité actuelle, il existait toujours une contradiction entre le souvenir vivant d'Albertine et la connaissance que j'avais de sa mort<sup>27</sup>. » Cet amphibie présage « l'être extra-temporel » du *Temps retrouvé*. Faire un pèlerinage aux lieux où l'on a été heureux, pour entretenir l'idée, par exemple, d'une morte qui continue à vivre, perpétue l'amour passé. Toutefois, l'originalité de ce voyage, plus qu'un feuilletage d'album de souvenirs, réside dans son intemporalité, c'est-à-dire que le pèlerin laisse promener ses idées hors du temps, ce qui lui permet simultanément d'être « dans le passé et dans la réalité actuelle », d'habiter en même temps deux appartements grâce au don d'ubiquité que lui confère l'intemporalité du lieu où il s'arrête. Le Narrateur s'entraîne à basculer hors du temps pour apprivoiser, par sa rêverie, les souvenirs d'un être cher, absent ou mort. Cet exercice d'accoutumance à l'absence le conduit vers l'acceptation de la mort, l'absence ultime : « Ainsi l'on prend l'habitude d'avoir pour objet de sa rêverie un être

<sup>26</sup> PROUST, *Albertine disparue*, p. 115.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 114.

absent, et qui même s'il ne le reste que quelques heures, pendant ces heures-là n'est qu'un souvenir. Aussi la mort ne change-t-elle pas grand-chose<sup>28</sup>. » Freud affirme que « le rêve dispose de souvenirs inaccessibles à la veille<sup>29</sup> » parce que le rêve effectue un *travail* de déplacement et de condensation sur eux pour échapper à la censure, le Narrateur, lui, parle du transfert d'un visage et d'un nom sur une autre personne. Cette substitution, ce trompe-l'oeil, ne mystifie (à la condition de décoder correctement les artifices) toutefois pas le « je » qui veille malgré la couche d'étoupe qui l'isole du « je » qui dort : « C'est ainsi qu'en rêve on donne un autre visage, un autre nom, à une personne sur l'identité profonde de laquelle on ne se trompe pas pourtant<sup>30</sup>. »

À un âge plus avancé, se remémorant toutes les femmes qu'il a désirées, toutes celles qu'il a connues, les paysages rêvés dans lesquels elles flottent encore et surtout les souvenirs qui cristallisent chacune à des époques différentes « séparées par l'éther incolore des années », le Narrateur voit comment chacune de ces personnes, qu'il a « connue à diverses reprises, en des temps différents, où elle était une autre pour [lui], où [lui-même était] autre, baignant dans des rêves d'une autre couleur<sup>31</sup> », comment chacune de ces personnes demeure « parée des rêves [qu'il avait] en des temps si différents, comme d'une flore particulière, [...]»<sup>32</sup> ». Rêves d'une autre couleur, d'une autre fluidité, qui nous font penser aux *Femmes de Venise* d'Alberto Giacometti<sup>33</sup> si minces qu'elles paraissent inachevées, si filiformes qu'elles deviennent insaisissables, si allongées que nous les voyons parées de leur propre ombre. Le rêve ne nous offrirait-il pas l'ombre de notre réalité? Une ombre si fine, si détaillée, si stylisée que nous la confondrions avec la réalité qui l'engendre! Mais une ombre dont nous ne pouvons renier la paternité, tout comme nous ne pouvons renoncer au désir fugace que le rêve nous laisse goûter en nous aveuglant au moyen d'un *flash* intemporel venu d'un Temps perdu. Mais ce Temps perdu peut-il être retrouvé? Oui, répond le Narrateur dans *Le Temps retrouvé*. Examinons maintenant cette théorie du Temps retrouvé et le lien qui

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>29</sup> FREUD, *L'Interprétation des rêves*, p. 38.

<sup>30</sup> *Albertine disparue*, p. 113.

<sup>31</sup> PROUST, *Le Temps retrouvé*, p. 567-568.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 568.

<sup>33</sup> Oeuvres présentées à la Biennale de Venise en 1956 et (entre autres) au Musée des beaux-arts de Montréal en 1998.

existe entre elle et l'écriture *avec effets de rêve*.

### Le rêve et le Temps retrouvé

Les textes précédents ont principalement été tirés d'*Albertine disparue*. Nous puiserons les prochains dans la partie du *Temps retrouvé* intitulée : « Matinée chez la princesse de Guermantes »; le Narrateur effectue son troisième retour à Paris, après la guerre.

Plus que mille mots, une image nous apporte « des sensations multiples et différentes. » Momentanément oublié dans la bibliothèque des Guermantes (comme dans le second appartement du sommeil), le Narrateur, après avoir buté sur des pavés inégaux semblables à ceux qu'il se souvient d'avoir rencontrés à Venise, se laisse transporter sur un tapis *extra-temporel* digne des *Mille et Une Nuits* vers d'autres époques de sa vie, au gré des appels d'un *François le champi* ou du bruit d'une cuiller contre une assiette. Dans ces contrées-là, le coeur plein de félicités, conscient de la proximité d'une réalité tissée de sensations et de souvenirs anciens, il s'exclame : « Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats<sup>34</sup>. » Le Temps perdu n'est pas que du temps; il n'est pas que le simple, lent et monotone glissement des grains de sable du sablier ou la majestueuse et immuable révolution d'une planète; il n'est pas un plat déterminisme. Devenu jouet du rêve, il confère à l'artiste, c'est-à-dire à celui qui le retrouvera, « une vue optique des années, la vue non d'un moment, mais d'une personne située dans la perspective déformante du Temps<sup>35</sup>. » Si le temps apporte le vieillissement, le Temps perdu, lui, n'est pas jonché de souvenirs épars, alignés selon la dégradation d'une peau lisse à une peau ridée, des cheveux noirs aux gris ou d'une démarche altière à une courbée; le Temps perdu n'obéit pas à l'ordre du jeune vers le vieux, puisque les règles logiques de la veille ne prévalent plus pour lui. Le Temps perdu, lorsqu'il est pressenti par l'amphibie *extra-temporel*, ouvre les portes d'un musée où les personnages sont vêtus de toutes

<sup>34</sup> PROUST, *Le Temps retrouvé*, p. 467-468.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 504.

leurs peaux antérieures et placés dans une perspective fluide *d'entre-clin-d'oeil*, qui les fait respirer, s'agiter et disparaître au gré de la fantaisie de l'artiste.

Au-delà de l'intérêt pour ces personnages de pacotille placés dans le *collimateur* du Temps, le Narrateur nous confie : « si je m'étais toujours intéressé aux rêves que l'on a pendant le sommeil<sup>36</sup> », c'est parce qu'ils permettent, premièrement, de mieux comprendre la subjectivité des choses, en rassemblant en quelques courts instants ce qui aurait dû prendre toute une vie, et en *transposant* une personne pour nous la faire mieux connaître. Nous retrouvons dans cette manière de comprendre la subjectivité les idées freudiennes de condensation et de déplacement. Cette falsification des événements, par fragmentations aléatoires sans rapports chronologiques entre elles, crée le Temps subjectif qui sera par la suite perdu dans l'inconscient. Toutefois, à regret, tout ce travail nocturne d'enjôlement, qui peut « nous faire passionnément aimer pendant un sommeil de quelques minutes une laide », n'a pas de prise véritable sur la vie réelle et, au réveil, la « vérité délicieuse » qu'il avait estompée « s'efface comme une toile trop pâlie qu'on ne peut restituer<sup>37</sup> » : l'être adoré redevient une laide détestée. Deuxièmement, malgré ce désenchantement, le Narrateur ajoute une seconde raison de s'intéresser aux rêves : ceux-ci projettent le rêveur « en une minute d'une nuit, [dans] des temps bien lointains, relégués à ces distances énormes où nous ne pouvons plus rien distinguer des sentiments que nous y éprouvions<sup>38</sup> ». Cependant, ce retour à un lointain passé intérieur, en réalité demeuré tout proche, et la joie momentanée qu'il procure au voyageur ne sont pas, aux yeux du Narrateur, « un des modes pour retrouver le Temps perdu<sup>39</sup> », mais conduisent plutôt vers lui. De plus, Marcel Proust, dans une réponse (1922) à une enquête portant sur le « roman d'analyse », écrit :

[...] ce doit être nullement un roman de l'intelligence pure, selon moi. Il s'agit de tirer hors de l'inconscient, pour le faire entrer dans le domaine de l'intelligence, mais en tâchant de lui garder sa vie, de [ne pas] la mutiler, de lui faire subir le moins de déperdition possible, une réalité que la seule lumière de

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 490.

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 491.



l'intelligence suffirait à détruire, semble-t-il. Pour réussir ce travail de sauvetage, toutes les forces de l'esprit, et même du corps, ne sont pas de trop. C'est un peu le même genre d'effort prudent, docile, hardi, nécessaire à quelqu'un qui, dormant encore, voudrait examiner son sommeil avec intelligence, sans que cette intervention amenât le réveil. Il y faut des précautions. Mais bien qu'enfermant en apparence une contradiction, ce travail n'est pas impossible<sup>40</sup>.

Cette nuance, apportée par l'auteur de la *Recherche* au sujet de l'écriture d'un « roman d'introspection » qui tire hors de l'inconscient une réalité fragile, va dans le sens de notre théorie de l'écriture *avec effets de rêve* : nous ne disons pas que c'est le retour au passé évoqué par le rêve qui permet de retrouver le Temps perdu, mais bien plutôt l'utilisation du matériau, c'est-à-dire les sensations perdues, qu'on y trouve et la traduction pour les « faire sortir de la pénombre » grâce au langage onirique<sup>41</sup>. L'acte d'écriture, non pas le voyage dans le temps, est la clé de voûte de notre théorie, tandis que le rêve, la compréhension de son *travail* et la découverte du Temps subjectif qui le règle ne sont pour l'écrivain qu'un modèle utile de texte avec effets de rêve.

### Le Temps retrouvé et la création de l'Oeuvre

Puisque « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus », ceux qu'on retrouve finalement à travers la création d'une oeuvre d'art, le Narrateur en arrive à la conclusion que cette oeuvre sera bâtie « dans une matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciales, compacte, fraîchissante et rose<sup>42</sup> », dans un matériau onirique emmagasiné dans l'inconscient, ajoutons-nous. Cette matière spéciale, distincte, onirique, le Narrateur la nomme, la définit, la circonscrit : « Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur

<sup>40</sup> PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, p. 640-641.

<sup>41</sup> Langage pris au sens d'une fonction (algébrique) qui établit un pont entre un domaine (sensations et signes) et un champ (discours).

<sup>42</sup> PROUST, *Le Temps retrouvé*, p. 449.

qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous<sup>43</sup>. » Donc, ces signes, enfouis dans l'inconscient, accolés aux souvenirs anciens et aux désirs refoulés, sont réactivés grâce à « un acte de création ».

Bref, pour le Narrateur, l'oeuvre à venir existe déjà à l'intérieur du créateur; alors, l'acte de création consiste à la tirer de l'obscurité en faisant « passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression<sup>44</sup> », en traduisant une impression intérieure et ses signes à l'aide de l'écriture. Mais, pour que cette traduction soit une « oeuvre d'art », il faut que l'écrivain utilise des processus de transformation semblables à ceux du *travail* du rêve. « Le devoir et la tâche d'un écrivain, ajoute le Narrateur, sont ceux d'un traducteur<sup>45</sup> » d'une certaine réalité faite du rapport entre les « sensations et souvenirs » enfermés dans le « vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats ». Ce traducteur est semblable à celui de Freud lorsqu'il parle du « contenu du rêve qui apparaît comme une transcription (*Übertragung*) des pensées du rêve<sup>46</sup> ». C'est ce « rapport unique que l'écrivain doit [aussi] retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents [...] dans les anneaux nécessaires d'un beau style », et qu'il soustrait aux « contingences du temps », car il est un « homme affranchi de l'ordre du temps »<sup>47</sup>. De plus, pour bien traduire cette réalité-là, l'écrivain doit posséder une vision non pas des objets fixes dans l'espace, mais bien des souvenirs vacillants que nous avons d'eux, insérés entre une multitude de plans temporels; par exemple, au moment où le héros quitte la bibliothèque des Guermantes et pénètre dans les salons, plongé dans un véritable bal costumé, il doit se munir de verres spéciaux pour décortiquer les minces couches de temps qui enduisent les invités et ainsi les reconnaître : « Des poupées, mais que pour les identifier à celui qu'on avait connu, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d'esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>46</sup> FREUD, *L'Interprétation des rêves*, p. 149.

<sup>47</sup> PROUST, *Le Temps retrouvé*, p. 451.

les regarder en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire, des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps<sup>48</sup> ».

Nous constatons donc que l'écrivain Proust et le psychanalyste Freud ont suivi des chemins différents, mais sont arrivés à des conclusions comparables : pour le premier, le rêve avec ses souvenirs anciens et ses désirs oubliés, avec sa double réalité, avec son Temps subjectif, ouvre la voie de la création artistique, elle-même clé du Temps retrouvé, tandis que pour le deuxième, l'interprétation des rêves, « voie royale de l'inconscient » et des désirs qui y sont refoulés, est la clé de la compréhension des névroses de ses malades. Le rêve est le passe-partout qui ouvre la porte de l'inconscient autant au romancier qu'au psychanalyste.

Il nous reste maintenant, dans les prochaines parties de notre travail, à illustrer et à vérifier la pertinence de notre théorie de l'écriture *avec effets de rêve* par l'analyse de quelques textes de la *Recherche*. Nous commencerons par un texte de la période de Combray que nous intitulons : « Une fausse position de ma cuisse ». Dans ce texte, le héros « affranchi de l'ordre du temps », mi-mort, mi-vivant, claustré dans sa chambre, raconte, grâce au subterfuge de l'après-coup, un rêve auto-érotique.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 503.

## *Une fausse position de ma cuisse*

Dans cette troisième partie de notre travail, pour illustrer notre théorie de l'écriture *avec effets de rêve* nous analyserons un premier texte que nous avons intitulé, on verra pourquoi: « Une fausse position de ma cuisse ». Ce texte de quelques pages est situé au tout début de la *Recherche*, où il est question du sommeil et du monde des rêves, des réveils et des chambres d'autrefois, et du temps dans lequel toutes ces choses sont enrobées. Il commence par : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » et se termine juste avant : « À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit [...] <sup>1</sup> ». On trouvera en annexe le découpage que nous en avons fait. Il faut se rappeler que cette écriture, premièrement, utilise, comme dans les rêves, un temps subjectif qui insère dans le récit une chronologie non conventionnelle; deuxièmement, qu'elle transforme les désirs refoulés que l'écrivain retrouve en feuilletant un album de souvenirs anciens; et, troisièmement, grâce à des opérations semblables à celle du *travail* du rêve, qu'elle allie bien le symbolique de l'inconscient et certains procédés stylistiques.

### À travers le Temps perdu

En dépit de nombreux repères temporels, ce texte est sans chronologie exacte. Il va du XVI<sup>e</sup> siècle de Charles Quint jusqu'à l'époque du Tansonville de M<sup>me</sup> de Saint-Loup; il fait allusion à une vie antérieure, à la vie primitive et à la vie enfantine de Combray; il relate des moments de la vie nocturne opposée à celle qui se déroulait en

<sup>1</sup> PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, À la recherche du temps perdu, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 3-9.

plein soleil. Il abandonne la flèche orientée du temps et laisse s'éparpiller les idées qui le composent.

Malgré la cinquantaine d'allusions au temps que contient ce texte, nous ne parvenons pas à attribuer un âge au Narrateur. Ni jeune ni vieux, il est situé hors du temps afin d'accomplir son Oeuvre. Il pourrait même être déjà mort, car cet être-écrivain, « affranchi de l'ordre du temps », semble immortel.

Comme dans un rêve, le temps de ce texte échappe donc aux contraintes du déterminisme et de la périodicité de la matière pour voguer librement et aléatoirement, *dérythmé* — ainsi qu'un papillon qui tente d'échapper instinctivement à ses prédateurs. C'est là une caractéristique essentielle d'un texte à effets de rêve, il brise le joug de la plate et rugueuse linéarité de l'écoulement du temps pour n'en épouser que la douce, tranquille et surprenante subjectivité.

Examinons ces allusions au temps. Dans « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », le « longtemps » veut dire que le Narrateur s'est couché de bonne heure pendant longtemps, durant de nombreuses années. Plus tard, vivant pendant la nuit comme une ombre, il se couche aussi de bonne heure, un « de bonne heure » quelconque par rapport aux vingt-quatre heures d'une journée. Nous, lecteurs, qui nous obstinons dans le temps objectif et compté de l'horloge, ne pouvons savoir où loge le Narrateur puisqu'il se déplace d'une façon discontinue, au fil de son imagination, dans un nouveau monde intérieur qui nous est inconnu.

Même si le Narrateur laisse certaines traces temporelles — par exemple, l'apparition des lampes à pétrole ou la mode des chemises à col rabattu —, le héros, lui, navigue sans cesse, à travers ses souvenirs épars, au gré du hasard (comme dans l'arrivée inopinée des événements d'un rêve) d'une lecture, d'un voyage, de la rencontre d'un grand-oncle, d'une fausse position de sa cuisse pendant son sommeil ou des reflets rouges du couchant lors d'une promenade. Parfois, son imagination le transporte jusqu'au château de Charles Quint ou, à d'autres moments, elle le pousse à

scruter des instants infinitésimaux : le temps « d'entendre les craquements organiques des boiseries » ou, au réveil, celui « de lire en une seconde le point de la terre qu'il occupe ». Parle-t-il d'une seconde, d'une demi-heure, d'une heure; compte-t-il les années ou les siècles; songe-t-il à une nuit, à un matin? Nous avons peine à le suivre dans le labyrinthe temporel à moins d'abandonner, nous aussi, le temps d'une lecture, notre écorce rationnelle pour nous laisser subjugué par les effets de rêve du texte.

Ni lieu ordonné ni temps cadencé, mais espace-temps éclaté où les souvenirs sont rappelés à la conscience, dans un désordre voulu, par le dormeur à la manière du peintre pour une toile abstraite. Dans le premier paragraphe, le sommeil ouvre la porte d'un « second appartement » dans lequel le Temps s'écoule, parfois plus rapidement, parfois plus lentement, que dans le premier appartement de « l'homme réveillé », dont nous avons parlé plus haut; alors, le héros, pénétrant dans cet autre univers, se dérobe à la surveillance de l'*habitude*, secoue les chaînes du temps qui l'emprisonnent dans un métabolisme rythmé comme le métronome qui contraint le musicien à suivre la cadence. Ce « second appartement » est le fief du Temps perdu où tout s'entrechoque dans un délicieux pêle-mêle; en vrac, en trois lignes, le Narrateur écrit : « à peine ma bougie éteinte », « si vite que », « pas le temps de », « il était temps de ». Dans cet appartement-là, avec ce temps-là, le héros se fait son propre cinéma : « il me semblait que j'étais moi-même [...] une église, un quatuor »; mais en quittant cette salle de projection, à son réveil, les images s'estompent et deviennent inintelligibles « comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure »; alors, l'*habitude* réinstalle l'oubli et refoule les souvenirs dans le vieil album perdu de l'inconscient.

Dans le deuxième paragraphe, les rondeurs de l'oreiller ramènent les pensées du héros aux lieux et temps de son enfance. Mais sans avertissement, à la manière d'un bourdon butinant, le minuit de sa montre le tire de ce premier Temps perdu et le projette aussitôt dans un deuxième Temps tout aussi subjectif que le premier. Involontairement, ce « Bientôt minuit » l'insère dans un instant où quelque voyageur

malade et angoissé gît dans une chambre inconnue. Et là, avec l'alternance de la lumière et de la noirceur due à la rotation d'une fictive planète, le malade tente d'évaluer le temps passé et à venir, égrène les minutes qu'il lui reste à souffrir; mais sans y parvenir. Même à l'intérieur d'une seule nuit, ce personnage imaginaire ne maîtrise pas la fluidité du temps.

Dans le troisième paragraphe, les courtes périodes de sommeil et de réveil placent le héros dans une antichambre (un non-lieu entre les deux appartements, sorte de limbes de la non-existence, situé hors du temps) où il participe alternativement à la vie du sommeil qui le propulse instantanément vers cet « âge à jamais révolu » où son grand-oncle le tyrannisait, ou bien vers la vie de veille pour entendre les craquements, voir l'obscurité et goûter le silence de la chambre. Ces va-et-vient entre la lumière de la conscience et l'oubli de l'inconscience, font resurgir certaines « terreurs enfantines » liées à l'époque des cheveux bouclés, signe d'une personnalité asexuée, maintenant refoulée. Ces intermittences de la conscience font apparaître, puis disparaître des souvenirs encore mal cristallisés — comme des chromosomes imparfaitement fusionnés.

Le quatrième paragraphe, lui, décrit une phase de sommeil pendant laquelle une femme apparaît soudainement. Dans ce « second appartement » propice au sommeil, de la chaleur et de l'ankylose, du plaisir et de l'imagination, il naît une femme de la cuisse du héros « comme Ève naquit d'une côte d'Adam ». Elle jaillit du plaisir ressenti pendant le sommeil, disparaît parce que le corps, qui veut la rejoindre et la toucher, se réveille. Le temps infinitésimal d'un léger soubresaut de la cuisse ou de la taille, elle quitte furtivement le dormeur, s'évanouit peu à peu comme une vapeur matinale privant ainsi le rêveur de ses charmes. Entre cette naissance et cette disparition, le temps ne se mesure pas au chronomètre; l'intervalle aura-t-il été de deux heures ou de dix millièmes de seconde? Nul ne le sait, ce Temps perdu s'évanouit tout comme cette femme inaccessible.

Dans le cinquième paragraphe, le Narrateur aborde la question du temps qui gouverne le sommeil. Protection instinctive, le dormeur place « autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » créant ainsi un cercle magique et divinatoire, propre aux oracles pythiens. Cette protection installe une balise dans l'espace-temps du « Je » de la veille pour que l'autre « Je », celui du sommeil, puisse y revenir à volonté et y retrouver son Histoire. Dans l'autre monde, le Temps peut « se mêler et se rompre » ou se fragmenter. S'il ne veut échouer au fond des limbes et y perdre son identité, le dormeur doit *semer*, comme un Petit-Poucet rêveur, des balises pour, au moment de son réveil, retrouver la cartographie de son propre monde, sa Grande-Ourse, pour y lire « en une seconde le point de la terre qu'il occupe ». On ne visite pas l'inconscient sans prendre certaines précautions, sans allumer au moins un phare pulsant dans la nuit. Justement, pour retrouver son chemin et son moi, le dormeur fait le point par triangulation, en visant des balises courantes comme « les lampes à pétrole ou les chemises à col rabattu », passant « en une seconde par-dessus des siècles de civilisation ». Dans l'univers du sommeil, le Temps n'a plus de dimension; du moins, il ne colle plus à celle de l'espace; et, l'esprit voyageant à la vitesse de la pensée, atteint en un clin d'oeil Andromède ou, en un millième de battement de coeur, l'époque à laquelle les premiers hommes peignaient laborieusement leurs grottes. Et cependant, pour l'homme qui dort, tout est affaire de temps, un Temps qui ne se compte pas, ne se mesure pas, ne se capture pas.

Finalement, malgré tout, dans le dernier paragraphe, le Narrateur tente de mesurer l'écart des années écoulées entre le Combray des promenades faites du côté de Méséglise-la-Vineuse, embaumé de l'odeur des lilas du jardin de Tansonville, ou du côté de Guermantes avec sa Vivonne paresseuse et poissonneuse, et celui de Gilberte de Saint-Loup qui fusionne en elle-même ces deux mondes autrefois diamétralement opposés et si inconciliables. Malgré la présence des mêmes « reflets rouges du couchant », le héros, encore endormi dans une chambre, mesure tout ce temps écoulé,



non pas en jours, mais en hauteur faite de « vivantes échasses ». Parce que *À la recherche du temps perdu* reconstruit à rebours du temps une réalité faite de souvenirs fugitifs, le début du roman pourrait en effet être la fin et vice versa; l'auteur aurait pu commencer en parlant des hommes qui vieillissent comme s'ils « étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers [...] comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer — dans le Temps<sup>2</sup>. »

L'écrivain libéré de l'ordre du temps, utilisant un Temps *dérythmé*, comme celui du rêve, produit un texte *débridé* des contraintes chronologiques courantes. Le texte « Une fausse position de ma cuisse » répond à cette première caractéristique d'une écriture *avec effets de rêves*. Un texte dans lequel la loi du hasard mène le bal des événements, le désordre calculé donne le ton, le Temps perdu du « second appartement » libère de la prison de l'*habitude*, l'alternance de la lumière et de l'obscurité crée des ombres fugaces, les intermittences de la conscience rappellent d'anciens souvenirs; un texte où l'intervalle de temps ne se mesure pas au chronomètre, où le Temps perdu se fragmente et ne se capture pas, où le début et la fin se confondent; un texte rassemblant, comme dans un rêve, des événements divers et sans liens apparents entre eux : sommeil et réveil, séjour dans une chambre inconnue, monde de l'enfance, naissance d'une femme, apprivoisement du Temps. Les événements de ce texte ne se mettent pas à la queue leu leu, mais s'inscrivent plutôt dans une boucle sans fin.

De plus, ce texte, colorié au lavis du Temps subjectif, met en relief plusieurs souvenirs anciens épars, regroupés dans une scène unique, tantôt juxtaposés dans une séduisante illusion, tantôt superposés dans un délicieux flou. Souvent ce seront des

---

<sup>2</sup> PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, *À la recherche du temps perdu*, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 625.

souvenirs de l'enfance, emmagasinés depuis longtemps dans une cachette souterraine, qui, sans avertissement, sourdent à l'appel de l'écrivain-sourcier. Nous examinerons maintenant cette deuxième caractéristique de l'écriture *avec effets de rêve*.

### À travers les souvenirs perdus

Le futur s'imagine, le passé se ressouvient. Le Passé perdu est (dé)composé de morceaux, comme la glace qui dérive au printemps sur un cours d'eau; il est habité par un Temps morcelé qui s'allie à des événements eux-mêmes fragmentés. De ce temps-événement mosaïque, sont tirés, au hasard du coup de filet, certains souvenirs d'enfance parce que ceux-ci, s'étant enduits, au fil du temps, d'une fine pellicule de poussière ancienne, collent mieux aux mailles de l'épuisette temporelle de l'écrivain; — Freud affirme au sujet des pensées importantes d'un rêve qu'elles remontent à notre enfance, « le contenu manifeste de chaque rêve serait lié, dit-il, aux événements récents, son contenu latent aux plus anciens événements de notre vie<sup>3</sup>. » Ainsi capturés et ramenés, par adhérence à un événement récent, à l'époque actuelle, ces souvenirs composent le menu qui alimente l'imagination de l'écrivain; ce dernier les agglomère, les juxtapose, les superpose afin de structurer son texte et de lui donner des effets déroutants, inattendus et troublants, semblables à ceux qu'un rêve produit dans l'esprit du dormeur. Ces souvenirs ainsi apprivoisés sont agglutinés en grosses gouttes, comme des bulles d'huile suspendues entre deux eaux, s'étirant, se gonflant, se contorsionnant au gré des tensions produites par l'esprit de l'écrivain qui cherche à les restituer dans son récit. Ainsi, examinons, dans le texte « Une fausse position de ma cuisse », la façon dont les souvenirs sont regroupés pour alimenter ce texte à effets de rêve.

<sup>3</sup> FREUD, Sigmund, L'Interprétation des rêves, préface de Roland Jaccard, édition révisée par Denise Berger, Paris, France Loisirs, 1989, [Presses Universitaires de France, 1967 / 1926], p. 244.

Une quinzaine de souvenirs divers sont réunis — tantôt simplement juxtaposés, tantôt habilement superposés — dans trois thèmes distincts : les personnages de la narration, les moments où cette histoire se déroule et les lieux habités par le voyageur temporel qui la raconte.

Premièrement, les personnages de la narration sont divisés en deux catégories : la première fait appel à des personnages secondaires appartenant soit à la grande histoire comme François 1<sup>er</sup> ou Charles Quint, soit à la petite comme le grand-oncle du héros; tandis que la seconde catégorie, constituée de personnages féminins, plus riche et significative, sorte de fil conducteur de la *Recherche*, contribue à tisser l'intrigue de la trame du récit.

En effet, cette deuxième catégorie emprunte ses personnages à l'histoire biblique portant sur la naissance d'Ève, Mère aussi bien du héros que de toutes les femmes qu'il pourra désirer et à la naissance d'une femme de rêve qui elle-même ressemble à une femme déjà vue dans la vie (phénomène d'adhérence proposé par Freud). Finalement, toutes ces femmes imaginées aboutissent à un personnage central de la *Recherche* : M<sup>me</sup> de Saint-Loup, alias Gilberte Swann, fille d'Odette de Crécy. Un personnage qui allie les côtés de Swann et de Guermantes, qui fond ensemble les faces bourgeoise et aristocrate, qui ferme la première boucle temporelle d'une génération vieillissante pour en ouvrir une nouvelle.

Les personnages secondaires sont seulement accolés les uns à la suite des autres sans développer entre eux des liens durables, tandis que les autres sont hardiment superposés — à la manière des nombreuses significations du rêve —, minutieusement emboîtés les uns dans les autres — comme les morceaux d'un casse-tête — et fantastiquement surimpressionnés — à la façon des effets spéciaux du cinéma. Seule une vision originale, permettant de percevoir simultanément plusieurs plans physiques ou psychiques, donne à l'écrivain cette seconde manière de regrouper les souvenirs et

de créer ainsi, entre eux, un effet domino, une interaction qui n'existe que dans la synergie de leurs contrastes et similitudes.

Dans « Une fausse position de ma cuisse », un même personnage, la femme, est présenté dans quatre plans contrastants et superposés qui vont du lointain et symbolique (Ève et la femme rêvée) au récent et concret (la femme déjà vue et Gilberte de Saint-Loup). Ces quatre plans s'emboîtent les uns dans les autres grâce à des agrafes (symbolisant le désir de possession) qui les unissent en une solide chaînette. Mais ces plans peuvent aussi être considérés comme *en surimpression*, puisqu'on peut voir d'un seul coup d'oeil une première forme humaine sortant d'une côte; puis, avec un léger décalage, la même forme se fond avec la cuisse du dormeur; puis, encore, toujours avec un même écart spatio-temporel, les traits se précisent et épousent une physionomie connue et, finalement, on pourrait dire qu'ils se figent sur la figure de M<sup>me</sup> de Saint-Loup.

Deuxièmement, les temps du récit semblent s'éparpiller. Au début, nous retrouvons un non-temps limbique introduit par le « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » qui ne vient et ne va nulle part; ensuite, la rondeur de l'oreiller et les boucles de cheveux tirées repiquent, ici et là, le temps de l'enfance avec ses joies et ses terreurs; puis, le sommeil aménage un espace où naît une femme, il crée un vortex temporel où l'on passe « en une seconde par-dessus des siècles » et il *incube* un rêve où la plus laide chimère fait plaisir; et, finalement, « Car bien des années ont passé depuis Combray », une dernière situation intemporelle évoque, puisqu'en dehors du temps ou « dans l'inconscient, chacun de nous est persuadé de son immortalité<sup>4</sup> », une situation qui libère des entraves du temps l'homme-écrivain et lui fait oublier ou accepter avec indifférence la mort. Toutefois, comme en rêve, ces souvenirs, éparpillés dans une *purée* intemporelle, donnent l'impression d'une organisation chronologique

<sup>4</sup> FREUD, Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* (1915), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 26.

— à laquelle l'esprit s'attend — parce qu'ils sont ajustés avec des adjonctions diverses fournies par le travail de l'*élaboration secondaire* que nous examinerons plus loin.

Troisièmement, la perspective fuyante des personnages qui s'imbriquent les uns dans les autres, comme les temps qui se disséminent dans toutes les directions, fournissent au héros-voyageur mille lieux à habiter, mille lieux pour évoquer mille personnalités d'hier et de demain. Ces lieux, bâtis sur les souvenirs, se matérialisent autour des nombreuses chambres, incubateurs du sommeil et du rêve, occupées successivement, parfois simultanément, lors du long et lent voyage terrestre de l'homme : chambres d'hiver « comme un grand manteau d'air chaud et fumeux », chambres d'été « où l'on aime être uni à la nuit tiède », chambre d'un hôtel inconnu, chambre Louis XVI « si gaie », chambre « petite et si élevée de plafond [...] intoxiquée moralement par l'odeur inconnue du vétiver », chambre chez M<sup>me</sup> de Saint-Loup « traversée par les feux de la lampe », toutes celles de Combray, Balbec, Paris, Doncières, Venise, etc. Ces lieux sont visités par d'innombrables personnes ressuscitées, qui viennent, pêle-mêle, occuper alternativement son insomnie et son sommeil.

L'abolition des contraintes de temps et la manipulation des souvenirs anciens sont les deux premières caractéristiques d'une écriture *avec effets de rêve*; la troisième — pivot central autour duquel le désir, longtemps refoulé, se libère de l'emprise de la censure et se montre enfin en pleine lumière — se rapporte aux processus de *déplacement, condensation, figurabilité* et *élaboration secondaire* que l'écrivain utilise, à la manière du rêveur, pour recevoir l'aval du lecteur-censeur. Examinons, dans notre texte, ce *travail* particulier.

## Le déplacement

Nous proposons de considérer que la pensée principale et la plus signifiante se rapporte ici à la possession d'une femme née du plaisir nocturne issu de la position de la cuisse pendant le sommeil et de la chaleur du lit. Cette idée de possession, qui va jusqu'à celle d'union charnelle, occupe une place primordiale autant par le nombre que par la force des images utilisées : les joues appuyées tendrement, l'union avec les meubles de la chambre (symbole<sup>5</sup> du corps de la femme), la tête entourée par l'oreiller, la gestation et la naissance d'une femme, chaleur et corps mêlés, plaisir goûté, joue chaude du baiser, volonté de la rejoindre, la cité désirée, tenir en cercle autour de soi. C'est parce que cette idée de possession sexuelle est si intense dans le rêve de la naissance de la femme que nous avons intitulé ce texte : « Une fausse position de ma cuisse ».

Toutefois, cette révélation, reléguée au second plan, est remplacée par d'autres pensées plus acceptables et moins compromettantes; par exemple, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » introduit l'idée du sommeil et de son corollaire le réveil, deux « appartements » différents, auxquels ils donnent accès; et, aussi, aux pensées qui habitent l'esprit du dormeur comme celles, induites par la lecture, d'être « une église, un quatuor, la rivalité de François 1<sup>er</sup> et de Charles Quint »; temporairement, selon notre hypothèse que ce qui est sexuel dans ce texte est déplacé, on peut avancer que l'histoire d'un Charles Quint, plus superficielle, remplace le désir, plus fondamental, de posséder une femme. Après cette courte digression, le Narrateur revient à la pensée centrale : « J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues » d'un monde fait de douces *rondeurs*; mais, subitement, il fait volte-face, dévie de nouveau le cours de sa pensée et parle d'un voyageur malade obligé de coucher dans une chambre inconnue et d'y « souffrir sans remède ». Après cette deuxième digression — sorte de parabase

---

<sup>5</sup> Nous développerons cette figuration par les symboles dans le processus suivant : la *figurabilité*.

moderne — il revient à la chambre toute mystérieuse avec ses craquements, son obscurité, ses meubles, et au désir de s'y (ré)unir — à ce ventre de femme; mais, brusquement, les événements changent, il parle maintenant de son grand-oncle et des terreurs enfantines qui lui sont associées.

Jusqu'ici le texte est complètement désorganisé, le Narrateur tergiverse, use de détours, jette de la poudre aux yeux, met au premier plan des pensées superficielles sans liens logiques apparents entre elles : une église, un quatuor, des personnages légendaires, un voyageur, une chambre, un grand-oncle. Arrive enfin le noeud de cette histoire : la recherche du plaisir. Échappant à la surveillance de la censure grâce à l'écriture digressive, le Narrateur commence par la représenter d'une façon indirecte en faisant allusion à Ève naissant de la côte d'Adam, allégorie qu'il associe à sa propre personne; puis, en deux lignes, sobrement et naïvement<sup>6</sup>, prudemment et avec une certaine pudeur, il livre le fond de sa pensée : rejoindre, pour la posséder, cette création de rêve émanant du plaisir auto-érotique. Toutefois, aussi rapidement qu'il est venu, ce désir s'évanouit, refoulé dans les coulisses de la conscience, déplacé sur celui plus acceptable de retrouver, à travers un voyage, une « cité désirée » en songe.

Le travail de déplacement par la déviation de la pensée se poursuit par des remarques sur « l'homme qui dort » et celui qui se réveille, sur le souvenir des lieux déjà habités et le moi original. Sur la femme : plus rien. Plus loin, quelques timides allusions et gracieuses substitutions sur le genre de vie menée auprès de M<sup>me</sup> Saint-Loup (qui en cache plusieurs autres) ou sur « l'autre genre de plaisir [que le héros trouve] à ne sortir qu'à la nuit » (qui en sous-entend beaucoup d'autres) finissent de distraire le lecteur complètement et l'amènent, suivant les « reflets rouges du couchant », vers une autre chambre où le sommeil fera encore naître une autre femme.

---

<sup>6</sup> Freud divise les rêves en deux groupes : premièrement, chez l'adulte, ceux, provenant de l'inconscient, qui dissimulent l'accomplissement de désirs; deuxièmement, surtout chez l'enfant, ceux, provenant de l'état de veille, qui ne les dissimulent pas.

Maintenant que le désir est bien déconstruit et morcelé dans le texte, que celui-ci ne donne plus prise au jugement de la censure, la figurabilité peut entrer en scène pour y remettre un peu d'ordre, en améliorer la compréhension, et transformer les pensées abstraites et inutilisables en images et symboles plus accessibles à l'esprit. Donc, la figurabilité vient contrer l'effet de leurre du déplacement en permettant aux pensées bannies de revenir en scène sous un déguisement.

### La figurabilité

Mettre les pensées en images fait partie des techniques de l'écrivain. Freud a proposé, dans la figuration par les symboles, que la rondeur est le symbole de la femme féconde (ou fécondable), tandis que la chambre est l'endroit où la femme peut être fécondée; donc, par association, ajoute-t-il, la chambre est aussi un symbole (plus englobant, mais moins clair que le premier) de la femme. Dans la phrase, « J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance », puisque l'oreiller, dont il est question, est celui de l'enfance où la mère était omniprésente, nous pouvons affirmer que les belles joues rondes (comme les fesses, le ventre, la cuisse, etc.) sont appuyées contre les belles rondeurs de la femme-mère. Au moyen de la figuration, le Narrateur nous dévoile l'essence sexuelle du désir oedipien du héros. Cette phrase illustre bien les sensations autant internes qu'externes du héros; le « J'appuyais tendrement » les joues « pleines et fraîches » transforme les pensées en images affectives (tendrement), tactiles (pleines) et même thermiques (fraîches), et ce procédé donne du relief au caractère sensualiste du héros. Ensuite, après une ouverture aussi directe, le Narrateur change subitement,



comme cela arrive souvent dans un rêve, son approche. « Bientôt minuit », dit-il; et le rêve tourne au cauchemar, dans la chambre d'un hôtel inconnu où « il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède », sans la tendresse maternelle. La chambre inconnue, c'est-à-dire une femme autre que la mère, une maîtresse peut-être, annonce toutes les autres femmes, sources des mêmes souffrances — absence, infidélité, abandon, refus du baiser — que celles qui ont été connues avec la mère.

De plus, pour mieux actualiser cette nouvelle pensée, le héros détourne l'attention sur des petits faits réels : « regarder ma montre », apercevoir « sous la porte une raie de jour », et « entendre des pas ». Dans ce paragraphe, le Narrateur utilise admirablement les procédés du rêve qui consistent, pour échapper à la censure, à déplacer la pensée la plus signifiante, celle du désir de la mère, vers une seconde, celle du désir d'une femme inconnue, apparemment moins importante pour l'instant, quoique censurée aussi au moyen de la figurabilité. Mais, pourquoi utilise-t-il un procédé aussi compliqué? Freud nous aide à démêler ce genre d'écheveau de pensées entortillées les unes dans les autres : « Quand on trouve dans un même rêve la figuration d'un fait qui est commun à deux personnes, cela indique ordinairement qu'il faut chercher autre chose qui est commun aux deux et qui demeure caché parce que la censure en a rendu la figuration impossible<sup>7</sup>. » Nous voyons que le déplacement s'est produit de la mère vers l'amante; toutefois, cette nouvelle image apparaîtra plus clairement dans les prochains paragraphes. Cette transformation d'une image en une ou plusieurs autres aboutit à la création d'une personnalité composite (la femme de rêve) qui fait partie de la trame que le Narrateur s'efforce de recoudre à l'aide d'une écriture *avec effets de rêve*. (Ajoutons que dans le cas de Proust, cette seconde femme est un homme, ce qu'il faut censurer.)

Le paragraphe suivant fournit un intermède avant d'aborder le noeud du récit.

<sup>7</sup> FREUD, *L'Interprétation des rêves*, p. 345.

Cette interruption permet au Narrateur de citer l'état *semi-comateux* intermittent du dormeur-rêveur résultant de la *promiscuité* du sommeil et de l'état de veille. Une « lueur momentanée de conscience » l'arrache au sommeil (*in*)organique des objets de la chambre. Alors, le héros retourne s'unir aux meubles de la chambre plongés dans un sommeil inconscient. Néanmoins, cet état *semi-comateux* aura, en un éclair de critique du conscient face au monde de l'inconscient, permis d'entrevoir, grâce au *plissement* de la conscience, la superposition — plus près d'une surimpression photographique que d'un palimpseste — des deux moi du héros (vus à travers un milieu réfractant, sorte d'écran translucide) et par la même occasion d'enregistrer l'altération du second par rapport au premier. Freud parle de cet état dans les termes suivants : « [...] l'instance qui critique est en relation plus étroite avec la conscience que l'instance critiquée. Elle se dresse comme un écran entre celle-ci et la conscience<sup>8</sup>. » Le héros, pour s'approprier cette « instance critique », doit se séparer de la *chambre-utérus-mère* à laquelle il appartient, dans lequel il a été fabriqué, par laquelle il connaîtra la souffrance. Voilà une belle allégorie de la coupure du cordon ombilical, qui introduit la coupure des boucles féminines du jeune enfant dioïque et la figure du mâle initiatique représentée par le grand-oncle tyrannique. Cette coupure marque le passage de la « vie primitive » (vie utérine de perfusion et de précoces pulsions sexuelles) à une « ère nouvelle » où, sans *cordons du coeur*, le héros conquerra par lui-même tendresse, réconfort et plaisir. Ces deux pensées, portant sur la séparation du sein maternel et de l'état hermaphrodite, terrifient le héros; mais, le sommeil, analgésique de la peur qui le submerge, le ramène vers l'oreiller (mère protectrice) et le monde des rêves où l'union redevient possible : « par mesure de précaution j'entourais complètement ma tête de mon oreiller avant de retourner dans le monde des rêves ».

Comme dans l'élaboration d'un rêve, après mille et une précautions, détours et nuances, le Narrateur, dans le paragraphe suivant, entre dans le vif du désir annoncé au

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 563.

début du texte par le « mes joues contre les belles joues de l'oreiller ». Il y est encore question du sommeil; mais, non plus du sommeil appartenant au domaine de la *préconscience* où la figuration proposait une surimpression des moi, les soumettait à la critique et exposait leur altération aux yeux du dormeur. Dans cette dernière partie du texte étudié, c'est le sommeil profond — comme celui d'Adam lors de la naissance d'Ève —, favorisé par l'anesthésie générale du rêveur, qui permet la remontée de la libido, sans douleur ni censure, vers l'objet du désir. Cette source du plaisir « pleine et fraîche » s'actualise, enfin, par le biais de la cuisse confondue avec l'apparition fantastique d'une femme. En somme, ce n'est plus la femme qui fait souffrir, mais bien celle qui fait jouir que ce rêve fait naître. Il n'est plus question de séparation, mais plutôt d'union, de communion, voire même de symbiose avec la femme chaude, humide et lourde. Comme Adam engendra son propre objet de plaisir, le héros invente et nourrit le sien, troque souffrance contre jouissance. Ainsi que l'ange usant, de son aile, le dur granit, sa chimère montre des traces d'ébats amoureux fictifs : chaleur du corps, baiser chaud, corps courbaturé. De plus, pour figurer le secret désir, le Narrateur utilise la mise en abyme de certains symboles, qui s'emboîtent du plus signifiant vers le plus insignifiant, plaçant les plus futiles en évidence. Parallèlement à cette dissimulation par emboîtement, il disloque les autres symboles, faisant se côtoyer les plus flous et les plus précis, sans obéir plus que le rêve à la logique habituelle du déroulement des pensées dans la situation de veille; par exemple, la rondeur des joues, de la taille, de la cuisse, du corps, des boucles de cheveux, annoncent l'objet du désir : Ève, une femme rêvée, une femme connue dans la vie, une cité désirée et, finalement, plus loin, M<sup>me</sup> de Saint-Loup elle-même, un « phare dans la nuit ». Freud compare ces assemblages de symboles à des glaces à la dérive : « On peut se demander ce que deviennent ces liens logiques, qui avaient d'abord formé toute la charpente, quand cette masse de pensées du rêve subit la pression du travail du rêve et que ses fragments sont tordus, morcelés,

réunis comme des glaces flottantes<sup>9</sup>. » Malgré son *effet de réel*, la chimère s'évanouit (s'oublie) comme la grand-mère, la jeune Gilberte et Albertine le feront plus tard. Néanmoins, c'est une chimère que le héros poursuivra désormais par monts et par vaux, de Combray à Venise en passant par Balbec, s'imaginant que l'on peut capturer — comme le bourdon, guidé par la forme de l'orchidée, en capte le parfum — un songe grâce à la seule vision des images qu'il engendre. Vaine poursuite, aussitôt remise en question. Cette ultime critique du rêve, appartenant à l'*élaboration secondaire*, offre au héros une échappatoire à sa vision réductrice des joies de la rêverie, une façade à sa situation compromettante et une excuse à son plaisir défendu.

La dernière phrase, « Peu à peu son souvenir s'évanouissait, j'avais oublié la fille de mon rêve », annonce le remède que le héros emploiera pour se soustraire à la peine inoculée par la disparition de toutes ses Albertine : l'oubli, sorte de lobotomie, pour éteindre le chagrin dans l'indifférence. Dans l'indifférence? pas tout à fait! Ce texte, « Une fausse position de ma cuisse », contient virtuellement la semence nécessaire à la création de l'Oeuvre, sous la forme de symboles mis en abyme ou accolés les uns aux autres — comme la mémoire génétique de l'arbre condensée dans la graine —, prête à germer sous le travail d'écriture du Narrateur. Ultimement, c'est lors de la *Matinée chez la princesse de Guermantes*, que la vocation d'écrire lui sera révélée en même temps que les techniques utiles pour la réaliser. C'est à ce moment, que le Narrateur puisera, dans cette révélation de sensations jamais éprouvées, la force nécessaire pour apposer un cachet d'immortalité à son oeuvre et la marquer du « sceau du Temps ».

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 335.

## La condensation

Le procédé de condensation, autant pour le rêve que pour l'écriture, compresse en bloc (noeud) plusieurs actions convergentes (chaîne), amenant ainsi dans le texte une certaine confusion, parfois une absurdité apparente. C'est l'élaboration secondaire qui viendra y remettre de l'ordre.

Le noeud du récit est tiré de deux longues chaînes d'événements, elles-mêmes bâties autour de deux thèmes : le sommeil et le réveil. Le premier, le sommeil, vient d'une chaîne associative d'idées conduisant vers Thanatos (la pulsion de mort) : la destruction et le chaos, l'obscurité et la mort, ou vers son frère jumeau Hypnos, associé au sommeil, tandis que le deuxième, le réveil, s'articule autour d'une autre chaîne menant vers Éros (la pulsion de vie) : l'harmonie et l'union (sexuelle), la reproduction et l'auto-conservation, le jour et la vie.

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure » en *dérythmant* le temps, nous plonge dans un texte *débridé* de la chronologie ordinaire et de la logique attendue. D'abord, la longue chaîne associative formée des éléments du sommeil : se coucher de bonne heure, fermer les yeux, s'endormir, chercher le sommeil, peser comme des écailles sur les yeux, n'être plus allumé, devenir inintelligible, raie de jour disparue, minuit, se rendormir, entendre les craquements, fixer le kaléidoscope de l'obscurité, le sommeil des meubles, l'insensibilité des meubles de la chambre, quitter la femme, évanouissement du souvenir, oublier la fille, un homme qui dort, le temps qui se mêle et se rompt, reflets rouges du couchant, ne sortir qu'à la nuit et s'être endormi sans s'en apercevoir... Cette chaîne de Thanatos pourrait conduire vers l'Enfer; mais elle amène plutôt le héros vers le sommeil d'Hypnos et vers un nouveau monde, celui d'Éros, illustré par la deuxième chaîne associative faite d'éléments du réveil : s'éveiller, croyance survivante à son réveil, oreiller plein et frais, frotter une allumette, raie de jour, domestiques levés, espérance, entendre des pas, courts réveils, vie primitive,

réussir à s'éveiller, naissance d'une femme, jouir de sa propre chaleur, corps courbaturé, tirer du néant et recomposer son moi.

Tantôt se chevauchant, tantôt se distanciant, les éléments de ces deux chaînes offrent au lecteur un écheveau de pensées sans ordre, où les pulsions de mort et de vie se côtoient. Ces éléments sont surdéterminés et concourent vers un point de contact, un noeud, c'est-à-dire : la cuisse. Pendant le sommeil, la fausse position de la cuisse provoque un rêve qui engendre l'image d'une femme-plaisir, qui à son tour fait naître le désir de possession. Ce désir, accompli grâce au rêve, se poursuit, dans la vie éveillée, en empruntant tour à tour les figures de la mère ou de la grand-mère, d'Odette ou de Gilberte, puis, ultimement, celle de M<sup>me</sup> de Saint-Loup; — cependant, dans cette poursuite, s'intercalera Albertine... Toutefois ces pulsions sont interdépendantes : la mort réclame la vie; mais la vie est éphémère, la mort éternelle. Heureusement, cette apparence d'absurdité et de chaos sera effacée par l'élaboration secondaire.

### L'élaboration secondaire

L'élaboration secondaire, quatrième et dernier processus du *travail* de l'écriture, joue essentiellement deux rôles : premièrement, mettre en place une sorte d'autocritique; et, deuxièmement, clarifier le texte, notamment en lui ajoutant des repères et des liens marquant la succession des événements. Comme pour le rêve, les éléments d'un texte avec effets de rêve, pour échapper au vigile, ont été déplacés, condensés et figurés. Même si ces différents subterfuges ont produit déjà beaucoup de confusion dans les pensées, de subtilités dans les arguments, d'équivoques dans l'écriture, d'arguties dans le langage et de doutes dans l'interprétation, l'élaboration secondaire vient encore « rabaisser l'importance des événements qui viennent d'être

vécus et à rendre plus supportable ce qui va suivre<sup>10</sup> » en les critiquant, en les comparant et en les commentant. Dans « Une fausse position de ma cuisse », ces procédés correspondent surtout à des excuses pour en diminuer l'importance comme, par exemple, la croyance d'être un personnage d'un ouvrage « pesait comme des écailles » et empêchait de voir que la bougie était éteinte; s'unir à l'insensibilité de la chambre parce que « je n'étais qu'une petite partie »; retrouver la femme du rêve parce qu'elle « avait les traits » d'une femme connue. Ces procédés correspondent aussi à des comparaisons pour atténuer la portée des événements comme la croyance d'être un personnage de fiction devient « inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure »; une femme naît pendant le sommeil comme Ève; les « reflets rouges du couchant » de Combray sur le vitrage sont comme ceux de Tansonville. Finalement, ils correspondent à des commentaires pour rendre l'enchaînement des événements plus logiques, compréhensibles et acceptables comme : « Bientôt minuit. C'est l'instant où le malade [...] »; et, tout spécialement, le paragraphe expliquant l'effet du sommeil sur l'esprit du dormeur : « Un homme qui dort, tient en cercle [...] ».

En plus de l'autocritique, l'élaboration secondaire ajoute au récit des marqueurs (plus d'une cinquantaine dans le texte étudié) surtout de temps — adverbes, conjonctions, prépositions, etc. — pour le remanier et ainsi l'accorder avec les attentes d'un lecteur (éveillé) qui décode normalement un texte. Comme pour le rêve, l'élaboration secondaire « met de l'ordre, introduit des relations, apporte une cohésion intelligible conforme à notre attente<sup>11</sup> »; et, par-dessus tout, pour effacer le chaos introduit par l'utilisation du temps subjectif au détriment du temps objectif, elle replace certaines balises temporelles qui redonnent au récit une chronologie acceptable. Voici quelques exemples : « Parfois, à peine ma bougie éteinte », « une demi-heure après »,

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 513.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 523.

« pendant quelques secondes », « une existence antérieure », « Bientôt minuit », « c'est déjà le matin », « dans un moment », « toute la nuit », « de courts réveils d'un instant », « une lueur momentanée », « un âge à jamais révolu », « date pour moi d'une ère nouvelle », « aussitôt que », « avant de », « quelquefois », « pendant mon sommeil », « sur le point de », « quelques moments à peine », « peu à peu », « le fil des heures », « l'ordre des années », « en une seconde par-dessus des siècles », « nos retours les plus tardifs », « ne sortir qu'à la nuit », « à suivre au clair de lune », « jadis au soleil ».

Comme chez le malade ingurgitant moult médicaments, les effets secondaires de la combinaison, plus ou moins consciente, des processus du *travail* de l'écriture sont imprévisibles. Le texte qui en résulte offre un bien curieux relief. Toutefois, l'élaboration secondaire vient toujours en dernier ressort modérer les incohérences apparentes de l'écriture *avec effets de rêve* et lui redonner une allure plus conventionnelle.

En résumé, pour écrire avec effets de rêve, l'écrivain en arrêtant sa fuite en avant, aguiche sa Muse par des souvenirs anciens, en particulier ceux de son enfance; et, à la manière du rêveur qui s'éveille et veut interpréter son rêve, il libère des chaînes de la censure les désirs *engeôlés*, les amène courageusement en pleine lumière, les expose pudiquement sur la place publique, leur redonne une âme et une chaleur. Nous avons retrouvé ces trois caractéristiques essentielles de l'écriture *avec effets de rêve* — temps-souvenir-*travail* — dans le texte « Une fausse position de ma cuisse ». Est-ce là, le fruit du hasard? Nous ne le pensons pas. Aussi, pour montrer que cette sorte d'écriture caractérise bien celle de l'auteur de la *Recherche*, nous analyserons, dans la prochaine partie de notre travail, un deuxième texte avec effets de rêve, que nous intitulerons : « La bande de mouettes de Balbec ».



## *La bande de mouettes de Balbec*

Dans cette quatrième partie de notre travail, nous illustrerons de nouveau l'écriture avec effets de rêve à l'aide d'un texte de la Recherche. Ce texte est situé dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, après la description des belles promenades en voiture avec M<sup>me</sup> de Villeparisis du côté d'Hudimesnil. Arrivé depuis peu au centre balnéaire de Balbec avec sa grand-mère, le héros curieux est aiguillonné par la parade de jeunes filles sur la plage. En une dizaine de pages, le héros relate ce qu'on peut lire comme un rêve et où se remarquent en effet tous les subterfuges propres au rêve pour réaliser son désir : connaître et posséder physiquement les jeunes filles de la plage. Notre texte commence par : « Ce jour-là comme les précédents, Saint-Loup avait été obligé d'aller à Doncières [...] » et se termine juste avant : « L'apaisement apporté par la probabilité de connaître maintenant ces jeunes filles quand je le voudrais [...] »<sup>1</sup>. On trouvera en annexe quelques extraits de ce texte. Nous posons l'hypothèse que ce texte respecte les principes de l'écriture avec effets de rêve. Nous montrerons donc qu'il est bâti exactement comme un rêve dans lequel désirs secondaires, impressions et souvenirs se concertent pour accomplir un désir principal.

### Le désir principal (sommeil)

Nous considérerons ici que, comme le rêve, la rêverie vise l'accomplissement d'un désir. Le héros veut « savoir comment étaient faites de près, en réalité, les plus jolies jeunes filles », voilà son désir. Il recherche d'ailleurs le plaisir sous toutes ses

<sup>1</sup> PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *À la recherche du temps perdu*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 145-220.

formes. « On désire, on cherche, on voit la Beauté » partout, affirme-t-il. Cette Beauté se retrouve dans la musique ou la peinture, elle se manifeste quand il regarde une mer azurée ou la silhouette d'une passante. Même si ce genre de plaisir, soutenu principalement par la vue, est permis et même cultivé par tous ceux qui fréquentent les stations balnéaires, il atteint rapidement la limite fixée par les mœurs de la bonne société (et nous laissons toujours de côté l'homosexualité, qui outrepassé tellement cette limite que le Narrateur ne la franchira jamais pour lui-même, déplaçant cette transgression sur des personnages). Aussi, le « rêve » permet-il au héros de franchir cette frustrante limite, d'échapper ainsi aux contraintes matérielles de la vie et d'accomplir son plus secret désir : posséder des jeunes filles. Ce secret, le Narrateur nous le livre dans un commentaire spontané de la rêverie du héros : « Je ne me rendais pas compte, en effet, qu'il y avait un désir de possession à l'origine de ma curiosité. »

La première partie du texte, qui se termine avec la description des mouvements du papillon et du bateau [p. 156], décrit le « rêve » lui-même et le désir qui vise à s'y accomplir. Elle contient de nombreux commentaires qui viennent préciser à l'intérieur même du « rêve » plusieurs éléments, tandis que la deuxième partie se rapproche davantage d'une analyse que le héros ferait, ultérieurement, de son propre « rêve ».

Examinons la première partie. Ses fines observations de la faune balnéaire et ses spéculations sur la valeur de la beauté mettent le héros sous le charme et lui procurent déjà du plaisir. Il voit des jeunes filles ravissantes partout : certaines descendent de voiture et entrent au Casino, chez le glacier ou à la pâtisserie, d'autres se promènent sur la plage. Parce que la timidité l'empêche d'entrer dans la salle de bal pour les admirer de près, le héros reste seul devant le Grand-Hôtel. C'est là que toute la mécanique onirique se met en marche.

D'abord, une tache floue apparaît au loin. Peu à peu, le héros distingue quelques fillettes. Que ce soit d'abord une tache qu'il aperçoive et non des filles, signale le début du travail du rêve sur la représentation de l'objet du désir. Cette tache

ressemble à la fois à une bande de mouettes qui volette au-dessus de la plage, guidée par son esprit grégaire, et à un groupe de fillettes qui exécutent, à pas comptés, une promenade. Ce dédoublement de l'objet du désir, fillettes sur la plage et mouettes au-dessus, est caractéristique du rêve. Puis, parmi tous les gens ordinaires et *disharmonisés* de la station balnéaire, cette bande singulière détonne parce qu'elle maîtrise parfaitement son mouvement, comme un groupe de « bonnes valseuses ». Ce contraste, en mettant en valeur l'objet désiré, avive le désir du héros. Alors, un effet *zoom* de rapprochements successifs se produit : « Elles n'étaient plus loin de moi », constate le héros. Leur beauté se précise, mais les filles demeurent inaccessibles. L'effet de rapprochement se poursuit, allant même jusqu'à offrir des gros plans d'un « nez droit », d'une « peau brune », d'une « paire d'yeux durs » et de « joues roses ». L'objet du désir est ainsi mis en morceaux, regardé sous tous les angles, apprécié en toutes ses couleurs. L'oeil cinématographique du héros balaie, scrute, découpe et tente de pénétrer le cercle fermé des jeunes beautés.

Parallèlement à cette vision de la « translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile », le héros intervient dans son propre rêve au moyen d'un commentaire portant sur les démarcations qu'il établira bientôt entre les filles du groupe, nous apprend-il, pour en isoler une et enfin la « posséder ». En attendant ce moment ultime, le rêve se poursuit. Les jeunes filles de la plage « hardies, frivoles, dures et belles », dont le genre particulier s'oppose à celui du héros timide, antipathique, gauche et sensible, se transforment en « statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce ». Voilà de magnifiques sculptures qui, répondant au canon de la beauté hellénique, paraissent encore plus inaccessibles à la convoitise du héros. De statues insensibles, dispersées sur un rivage, les jeunes filles se transforment encore en lumineuse comète, étrangère à l'humanité et indifférente aux individus de cette race de rencontre. Malgré, ou sans doute à cause même de son admiration grandissante pour cet astre à la chevelure gracieuse, le héros se sent rejeté par lui. Alors, abandonnant

cette image de corps céleste inabordable, il revient à celle, plus terrestre, des *filloiseaux* qui se promènent lentement sur la plage « le long de la digue, au-dessus de la mer ».

De nouveau, le rêveur intervient dans sa rêverie (ce qui pourrait déjà être considéré comme un travail d'élaboration secondaire) sous la forme d'un commentaire sur le regard de « la brune aux grosses joues qui poussait une bicyclette », « coiffée d'un polo qui descendait très bas sur son front »; le héros a en effet isolé une fille du groupe grâce à l'éclat de ses yeux, noirs comme une « brillante rondelle de mica ». Cette digression sur les yeux d'une des filles lui permet de préciser son désir : « Si nous pensions que les yeux d'une telle fille ne sont qu'une brillante rondelle de mica, nous ne serions pas avides de connaître et d'unir à nous sa vie ». L'union dont il est question ici dépasse le désir premier de possession physique. Il annonce un deuxième désir — posséder les idées et la volonté de cette fille — qui s'exprimera désespérément beaucoup plus tard à travers le projet d'épouser Albertine. Mais, rapidement, le héros revient à son premier désir, plus physique, tout en étant conscient que le corps et l'esprit ne se scindent pas facilement : « Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux. »

Encore, le « rêve » se poursuit. Si depuis le début, l'esprit du rêveur a surtout été attiré par la beauté des *filloiseaux*, maintenant il s'intéresse à leurs mouvements. Parce que des mouettes sautillantes et voletantes sont insaisissables, il les ramène à un « mouvement tellement lent qu'il se rapproche de l'immobilité », plus facile à observer et qui permet à l'observateur de se croire lui-même remarqué. Tout en comparant la promenade de la petite bande à la « fuite innombrable de passantes », le héros, pour une troisième fois, introduit un commentaire sur l'émotion que la perte de belles occasions de rencontre lui a occasionnée. Occasion qu'il ne voudrait pas manquer aujourd'hui. Par-delà ce regret, il revient sur la beauté présente et le plaisir qu'elle lui procure. Les jeunes filles se métamorphosent « en jeunes fleurs rares », ornement exceptionnel sur une falaise. Il se voit en botaniste examinant avec satisfaction ce

« bosquet de roses de Pennsylvanie », inattendu à Balbec. La magie du rêve permet au héros, pour répondre à son désir, de transformer les mouettes mouvantes et inaccessibles en fleurs fixes et dociles. Son rêve se termine sur une autre scène : un steamer se déplace si lentement qu'un papillon paresseux peut le dépasser lors d'une «course » qui se déroule à la fois sur l'eau et entre les tiges des fleurs. Le temps est ralenti; alors, l'esprit du rêveur navigue, comme un papillon folâtre, d'une fille à l'autre; pénètre indiscrètement au fond des corolles comme l'amant qui glane çà et là des nectars...

Le désir de connaître et de posséder les filles de la plage est au coeur de cette rêverie. Malgré les nombreuses images utilisées — mouettes et valseuses, peinture et musique, statues, comète, fleurs ou bateau — pour représenter ces filles, le héros, même en ralentissant le mouvement de la bande ou du papillon, ne parvient évidemment pas à les connaître ni à s'en faire accepter dans la réalité. Sauf une, peut-être, qui a posé sur lui un regard curieux.

Plus tard, le héros réalisera, en réfléchissant à une théorie de la « croyance », qu'une même personne peut nous sembler à la fois insignifiante et précieuse : croire que l'on va connaître une fille la rend précieuse; croire que cette même fille nous est fidèle la rend insignifiante. Mais toute cette théorie reposera aussi sur le désir de connaître et de posséder, de circonscrire pour s'approprier. Alors, si le rêve est l'accomplissement d'un désir, comme Freud le demande : « À quelles conditions [ce désir doit-il] se plier pour être accueilli dans le rêve<sup>2</sup>? » Est-ce le hasard d'un coup de dés? Non! Ce sont les désirs secondaires qui agissent comme éléments déclencheurs.

---

<sup>2</sup> FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, préface de Roland Jaccard, édition révisée par Denise Berger, Paris, France Loisirs, 1989, [Presses Universitaires de France, 1967 / 1926], p. 579.

### Les désirs secondaires (veille)

Nous apprenons dans *L'Interprétation des rêves* que souvent l'origine des désirs qui s'accomplissent pendant le sommeil est diurne et que ces désirs, chez l'adulte, correspondent à des désirs non accomplis à l'état de veille parce que rejetés ou réprimés; tandis que, chez l'enfant, les désirs diurnes ne seraient ni rejetés ni réprimés. Donc, chez l'adulte, un désir diurne et conscient « ne suscite le rêve que lorsqu'il parvient à éveiller un autre désir, inconscient et de même teneur, par lequel il se trouve fortifié<sup>3</sup> ». C'est le sens que nous donnons au rôle d'élément déclencheur attribué soit aux désirs récents ou anciens soit aux impressions du « jour précédent » ou à celles de l'enfance, souvent plus accessoires et oubliées pendant la veille.

Autour de la rêverie de « La bande de mouettes de Balbec », les désirs sont nombreux et variés. D'abord, ceux qui sont reliés à la vie balnéaire actuelle : des femmes élégantes, qui circulent dans la ville comme sur la plage, entrent et sortent des magasins ou de la salle de bal; près de la digue, des fillettes indépendantes, différentes des habitués de Balbec, se promènent, « comme une machine lâchée », d'une façon désordonnée, désinvolte et libre. Voilà une série de visions qui suscitent chez le héros curiosité, désir de rapprochement et même celui d'un contact physique afin de « savoir comment elles étaient faites de près ».

Puis, des impressions sont rappelées d'une époque plus lointaine et associées à des événements ou des objets divers qui entourent le désir principal : couleur du géranium, « gammes de couleurs » d'une peinture et musique confuse. Les joues roses d'une des filles ont la « teinte cuivrée » du géranium, elles attirent le regard du héros et, peut-être, associée à une odeur, stimulent le désir de les embrasser. La bande bigarrée de fillettes ressemble à une peinture impressionniste où « toutes les gammes de couleurs y [seraient] rapprochées » ou à une musique difficile à saisir. Ces

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 577.

comparaisons illustrent les difficultés du héros à séparer les unes des autres les fillettes afin d'en isoler une pour accomplir son désir.

Celui-ci est nourri par les connaissances artistiques ou scientifiques du héros : tableau de la Renaissance, statues grecques ou laiteuse comète. Le nez droit et la peau brune (désirable) d'une autre fille lui rappellent « un roi Mage de type arabe » classique de la peinture. La beauté des filles réunies lui fait penser aux « nobles et calmes modèles de beauté humaine » réunies et offertes aux regards inquisiteurs des sculpteurs anciens. La bande de fillettes évoque une merveilleuse vision de comète au coeur dur et à la traînée lumineuse avec laquelle le héros voudrait se fondre. Mais cet astre, parce qu'il est extraterrestre, amplifie encore l'idée que, lui, simple mortel, ne peut pas s'approcher de ces divinités. Beautés helléniques, déesses célestes ou roi Mage, tout avive le désir du héros de connaître les filles de la plage et surtout d'être reconnu par elles.

Dernière série d'impressions disparates : les unes évoquent le mouvement, les autres des fleurs rares. Contrairement à l'état de veille où les belles passantes fuient inexorablement, le héros, dans sa rêverie, ralentit le mouvement des filles jusqu'à ce qu'il atteigne une infinie lenteur. Grâce à sa seule volonté (la force intellectuelle primant chez lui sur la force physique), le rêveur paralyse ses proies, les immobilise dans sa toile mentale pour satisfaire à loisir sa curiosité, en faire une lecture méticuleuse et, afin d'éviter les erreurs d'interprétation, soulever le voile mystérieux qui les entoure, saisir et conserver leur âme, y ajoute « quelque ravissante épaule, quelque regard délicieux ». Cette même idée de lenteur est reportée sur un steamer poussif, qui glisse sur un « trait horizontal et bleu », si lent qu'il prendrait, ralenti par la détermination du rêveur, moins de temps à franchir l'océan qu'à courir d'une tige de fleur à l'autre. Contre l'image du lourd vaisseau, l'esprit s'identifie à un léger papillon qui défie le temps, visite paresseusement le fond des corolles et bat le navire à la course. Hors du temps, dans le rêve, le héros, comme le papillon, domine la situation.

Puisqu'un papillon ne saurait butiner des mouettes, le rêveur transforme les oiseaux de la plage en fleurs sur une falaise. Si les oiseaux sont caractérisés par leur mouvement aérien, les fleurs le sont par leur immobilité en terre. Sous la forme d'un papillon volage, enfin maître du temps, le héros se rapproche de son désir : une haie de jeunes beautés passives s'offrent à son oeil comme au plaisir du botaniste. Énigmatiquement, un dernier souvenir, qui semble anodin, s'ajoute : la brillance d'un simple morceau de mica noir. À première vue, ce reflet annonce une barrière infranchissable entre l'extérieur et l'intérieur d'un être. Mais, sentant que la lumière vient d'une source intérieure — qu'elle est réfractée dans le mica et non réfléchi par lui —, alors cette rondelle devient inestimable parce que, avec la lumière, elle transmet les idées, les secrets, les projets, les désirs, bref, la vie même de l'être qui émet ces signaux : « Mais nous sentons que ce qui luit dans ce disque réfléchissant n'est pas dû uniquement à sa composition matérielle ».

Tous ces désirs et ces impressions de la rêverie déclenchent chez le héros-rêveur un désir principal. « Les traits essentiels [de cette rêverie], nous apprend Freud, sont les mêmes que ceux des rêves nocturnes; [...] ce sont des accomplissements d'un désir; [...] ils reposent pour une bonne part sur les impressions laissées par l'expérience infantile; [...] ils bénéficient de la part de la censure d'une certaine indulgence. » Pour contourner cette dernière difficulté, l'esprit du rêveur multiplie les opérations et mécanismes psychiques.

### Le Temps subjectif

Avant d'aborder directement les processus du *travail* du rêve, nous examinerons deux des rôles du temps dans un rêve : modifier le rythme de l'action (effet de condensation) et placer ensemble des images qui appartiennent à des époques



différentes (effet de déplacement). Parce que les lois du Temps subjectif du rêve ne sont pas les mêmes que celles de l'état de veille, elles permettent au rêveur soit de le comprimer pour accélérer le déroulement d'événements soit de le dilater pour ralentir l'action ou arrêter une image. Ces changements de vitesse ressemblent aux effets spéciaux du cinéma. D'ailleurs, le rêve ne serait-il pas une sorte de film dans lequel le rêveur serait à la fois auteur, acteur, metteur en scène, bruiteur, éclairagiste, etc.?

Dans « La bande de mouettes de Balbec », la promenade des filles sur la plage se déroule par sauts temporels, offre une action discontinue. L'action commence par l'apparition et le flottement d'une « tache singulière » au bout de la digue. À partir de ce flou lointain, se précisent cinq ou six fillettes qui se déplacent avec une parfaite maîtrise de leurs mouvements. Puis, encore plus près, le voyeur peut les individualiser : un nez droit, une peau brune, des joues, des yeux. Nous ne pouvons pas attribuer une durée précise à ces deux premiers sauts. Ils ont pu durer quelques dixièmes de seconde ou plusieurs minutes, c'est la loi du rêve : le temps ne se compte pas.

La promenade des filles se poursuit le long de la digue comme celle d'une comète dans le ciel. Ces filles hautaines (comme dans un rêve où un personnage ne n'éprouve aucune gêne) ne paraissent voir ni la foule ni le héros; comme une « machine lâchée », elles roulent sur une piste voisine de celle du héros, mais à part. Elles s'arrêtent, repartent, bloquent la « circulation des passants » et reprennent par à-coups « leur lente promenade le long de la digue, au-dessus de la mer ». Elles s'éloignent entre terre et ciel comme une nuée du matin. Dans l'esprit du rêveur, l'apparition et la disparition, sur un fond azuré, de cette bande de *filloiseaux* correspondent à une mince tranche de temps *immensurable* durant laquelle l'action se déroule à un rythme discontinu qui obéit en partie à la volonté du rêveur et à la force du désir qu'il cherche à accomplir.

Parallèlement, le rêveur associe plusieurs éléments disparates, éloignés les uns des autres, mais liés entre eux par un trait commun; par exemple, une peinture de la

Renaissance, des statues grecques et une comète<sup>4</sup>, trois choses différentes, éloignées de plusieurs centaines d'années, mais liées par l'intérêt artistique et scientifique du rêveur. La peinture d'un roi Mage de type arabe pour parler de la peau brune d'une des filles, les statues grecques pour vanter la grande beauté des filles de la plage, la comète pour illustrer leur splendeur autant que leur dédain, tout gravite autour du désir du héros. Des femmes-statues « nobles, calmes » et froides autant que lointaines, inaccessibles et stylisées que le héros ne peut ni courtiser ni posséder, tout juste regarder furtivement parce qu'elles sont de pierre ou exposées sous le soleil lointain d'une autre époque; à la fois demi-déeses et maîtresses sadiques — pour lui, maladif et faible — sous la forme de statues défiant le temps des mortels. Être dominé par ces femmes dures, ne constituerait-il pas le versant secret et inavoué de son désir exprimé?

Rappelons que le temps peut être compté de plusieurs façons. Souvent, il l'est grâce à l'appareil qui le mesure, quelquefois avec un objet dont le mouvement régulier est bien connu. Par exemple, la bande de *filloiseaux* progresse — « comme une lumineuse comète », c'est-à-dire rapidement et souverainement. Mais du point de vue astronomique, le mouvement d'une comète peut être associé à la lenteur : nuit après nuit, elle ne décrit qu'un arc de cercle minuscule, insignifiant, vapoureux — si doucement, dans le ciel, que le temps semble quasiment figé; alors, on peut dire que ce temps échappe au sec et mécanique tic-tac des mortels, et que ce Temps *dérythmé* permet aux *femmoiseaux* mythiques de traverser la plage de Balbec ou celle de la Grèce avant la fin de l'après-midi ou avant la fin d'une civilisation.

Plus loin, la magie du rêve s'exerce encore. La bande de mouettes devient une plate-bande de fleurs rares qui coupe « la ligne du flot ». Le Narrateur n'hésite pas à utiliser une double métaphore afin de graver le Temps subjectif du héros dans une image qui assemble ciel, mer et fleurs avec filles, bateau et papillon. Taraudée par cette

---

<sup>4</sup> Peut-être se réfère-t-il à la comète périodique (76 ans) de Halley qui passa au voisinage du soleil en 1910?

obsession voulant que la lenteur d'un mouvement (à la limite de l'immobilité) peut faire disparaître le temps ordinaire ou le faire basculer dans le monde du Temps subjectif et intérieur, l'imagination du héros utilise la duplicité de la vue pour grossir ou diminuer les objets en les regardant de loin ou de près et ainsi les déplacer rapidement ou lentement. Ce jeu d'optique et de géométrie offre une seconde vision au héros pour échapper au temps.

C'est ainsi que, se promenant d'une époque à l'autre, le héros sorti du rêve, mais encore guidé par son désir, nous amène subrepticement au moment où il revoit « encore maintenant » la jeune fille « aux yeux brillants sous son "polo" ». Cet « encore maintenant » correspond, chez le héros-narrateur, au moment d'écriture, à un instant de rêve, de projection d'images dans le passé ou même à un moment d'outre-tombe parce que cet « encore » particulier sépare l'Albertine au "polo" du héros actuel par un intervalle de temps « transparent et azuré », si lointain que la silhouette de la jeune fille s'amincit, s'évanouit presque. Néanmoins, ferment d'omniprésence, une telle promenade buissonnière, intemporelle et désordonnée, n'appartient qu'au rêve ou au récit avec effets de rêve; et elle dérouté la censure.

### Le déplacement

Il faut se rappeler que le déplacement met à l'ombre la pensée principale d'un texte. Comme dans « La fausse position de ma cuisse » où l'idée de possession d'une femme née pendant le sommeil est remplacée par des considérations portant sur le sommeil lui-même, les chambres et le Temps, cette même idée de possession, appliquée aux jeunes filles, est figurée par la vive curiosité, succédané du désir véritable.

Commençons par énoncer l'hypothèse que ce désir de capture et de possession

se rapproche de celui de la prédation animale où le chasseur à l'affût guette ses proies, les observe, en sélectionne une et la pourchasse : une technique qui va de la bande à l'individu comme dans le « rêve » que nous analysons. Dans le premier paragraphe, le Narrateur décrit le héros comme étant « dans une de ces périodes de la jeunesse [...] où partout on désire, on cherche, on voit la Beauté »; puis, à l'instar d'un prédateur qui flaire sa proie « parmi des jeunes femmes qui, de loin [lui avaient] paru ravissantes » ou parmi une volée d'oiseaux à l'esprit grégaire, son coeur bat, il presse le pas pour la rattraper. Toutefois, c'est dans le paragraphe suivant [p. 146] que le Narrateur nous fournit l'information essentielle, qu'il souligne même, paradoxalement, à l'aide de parenthèses : « (je ne me rendais pas compte, qu'il y avait un désir de possession à l'origine de ma curiosité) ». Les jeunes filles sont offertes à la convoitise afin que le jeune lion puisse les flairer et ainsi savoir comment elles « étaient faites de près ». Un peu plus loin, l'idée de ne pas les avoir encore individualisées, de ne pas encore en avoir sélectionné une, appelle l'image du grand fauve qui poursuit un troupeau; parallèlement, il y en a une « au nez droit, à la peau brune, aux yeux durs » qui se démarque et attire son attention : voilà la proie qui s'offre au coup d'oeil. Cette proie, le héros est avide de la connaître et de s'unir à elle. À vrai dire, c'est la « brillante rondelle de mica », miroir de la vie intérieure de la sélectionnée, sorte de support pour la mise en mémoire de données diverses — « désirs, sympathies, répulsions, obscure et incessante volonté » — , qui établit le contact avec l'autre, celui qui capte ce vivant reflet; ces yeux noirs, « durs, butés et rieurs » sont aussi la clé de la porte de l'âme de la jeune cycliste au « “polo” noir enfoncé sur sa tête ». Le héros se confie : « Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux ». Beaucoup plus tard [p.186], à travers la brume du passé, le héros revoit cette jeune cycliste devenue « toute mince dans [son] souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée »; il se souvient de la croyance qu'il avait eue qu'il allait la connaître, la posséder physiquement, par un merveilleux baiser,

lequel aura été refusé à Balbec avant d'être accordé à Paris.

Continuons en montrant que ce désir de possession est figuré par de la simple curiosité. Nous remarquons, en premier lieu, que ce déplacement du désir de possession physique vers celui de la curiosité, surtout visuelle, se fait sans heurts comme si la deuxième entraînait naturellement et logiquement la première. Plus d'une vingtaine d'actions reliées à la vision sont décrites dans ce texte : voir descendre de voiture des jeunes femmes, paraître ravissantes, voir la Beauté partout, distinguer de loin ou de dos, apercevoir des femmes élégantes, voir s'avancer des fillettes, ne pas oser regarder fixement, voir un ovale blanc, voir des statues exposées, voir une haie de fleurs devant la ligne du flot, voir défiler un cortège, voir assises en cercle, distinguer des yeux plus brillants, revoir une silhouette sur l'écran, être apparue ce jour-là. En second lieu, ce désir — de voir, de distinguer et de revoir la Beauté sous toutes ses formes — se transmue en diverses images qui, pour sûr, facilitent le déplacement du premier désir vers le second; notamment, en gravitant toutes autour, d'abord, de la bande de fillettes : tache singulière, bande de mouettes, bonnes valseuses, nobles statues, lumineuse comète, machine lâchée, agrégat de forme irrégulière, conciliabule d'oiseaux, bosquet de roses, bloc de vairons; et, ensuite, autour de l'une d'elles : une cycliste à la peau brune, au regard dur et, sous son "polo", aux brillantes rondelles de mica.

Finissons en signalant que ce déplacement se fait principalement par la digression et l'ajout d'informations qui mettent au premier plan des pensées plus superficielles et, par le fait même, qui semblent désorganiser le texte à la manière des divers événements qui alimentent un rêve. Par exemple, les métamorphoses des filles — qui deviennent des mouettes avec des comportements d'oiseaux, ou des fleurs aux corolles comme des coques de navires, ou de nobles déesses mythiques sous un ancien soleil de Grèce, ou un vague objet céleste, nébuleux et laiteux — occultent les deux idées principales avouées, bien crûment, par le Narrateur : premièrement, celle que le

désir de possession était à l'origine de sa curiosité et, deuxièmement, l'idée qu'il fallait d'abord, avant de posséder physiquement la cycliste, s'approprier son âme en pénétrant son regard. Toutefois, cette déconstruction du texte par déplacement des pensées sera en partie contrée par la figurabilité, qui diminuera l'effet de leurre du déplacement et ramènera à l'avant-scène le désir de possession.

### La figurabilité

C'est par la figuration que le Narrateur dévoile l'essence sexuelle du désir de possession du héros. Sans compter que les yeux sont souvent considérés comme le miroir de l'âme, l'oeil porte en lui deux puissants symboles : ou bien l'oeil pénètre, possède, vise et darde à la manière du membre viril, ou bien il reçoit, retient, s'offre et s'humecte tel l'organe féminin. Comme on l'a vu précédemment, la curiosité du héros est soutenue principalement par des actions visuelles. Examinons, sous l'angle du symbolisme, le rôle du regard.

En premier lieu, avec un grand angle de champ, le regard du héros balaye l'ensemble de la scène pour ensuite viser la cible, la proie convoitée; il aperçoit partout la Beauté rêvée : des jeunes femmes qui descendent de voiture, des fillettes qui s'avancent sur la plage; à travers le « flottement harmonieux » d'un cortège de jeunes filles, une bande de mouettes virevoltantes, il voit émerger un ovale blanc : la cible. Ensuite, d'un regard oblique, « sans oser les regarder fixement », il en darde quand même une qui a « un nez droit, une peau brune », une autre aux joues roses qui évoquent « l'idée de géranium ». Enfin, c'est l'oeil du ciel, soleil de la Grèce, qui, en enveloppant de sa chaleur les statues exposées et en les possédant de son regard vigilant, prépare la voie conduisant vers la conquête de la jeune cycliste, moderne Hélène. En effet, les regards, qui se croisent au-delà de la « brillante rondelle de

mica », à l'intérieur de cette pellicule noire, unissent les deux existences, l'instant d'un éclair. Le regard inquisiteur du héros pénètre la jeune fille à la recherche de ses « désirs, ses sympathies, ses répulsions, son obscure et incessante volonté », tandis que l'oeil de la cycliste, avec son milieu réfringent, dévie ce regard vers certains de ses secrets, s'ouvre un peu et se laisse fouiller. Mais non posséder. Il faut se rappeler, ici, le rôle que le regard avait aussi joué lors de la première rencontre du héros avec Gilberte et qui avait, par la même occasion, inspiré son amour pour cette petite blonde : « 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<sup>5</sup> ». Fort de cette première expérience, le héros peut maintenant affirmer : « Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux. »

En deuxième lieu, le groupe de jeunes filles, qui se déplace sur la plage, apparaît aux yeux du héros, à cause de sa grande sensibilité et de sa fertile imagination, d'une part, comme un rassemblement d'êtres vivants : mouettes, danseuses, polypes, vairons, fleurs; d'autre part, comme une forme floue, arrondie et molle : une tache, un tableau aux couleurs variées, un flottement harmonieux, une vapeur de comète, un agrégat irrégulier, une haie, un bosquet, une constellation, une nébuleuse. Du rassemblement des êtres, surgissent l'ovale blanc, la rondelle de mica et la cycliste au "polo" ; tandis que des formes évasives et souples, naît le désir de posséder sexuellement cette mystérieuse personne<sup>6</sup>.

En troisième lieu, aux yeux d'Argus du héros n'échappe pas le mouvement qui anime tous ces êtres et toutes ces formes. Pourtant, ce mouvement, malgré sa fébrilité, s'épuise graduellement; avec le temps, son ralentissement tend même vers l'immobilité.

<sup>5</sup> PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, À la recherche du temps perdu, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 139.

<sup>6</sup> Le héros apprendra qu'elle s'appelle M<sup>lle</sup> Simonet.

À la manière du réveil et du sommeil dans « Une fausse position de ma cuisse », nous proposons de considérer que le mouvement, en tant que symbole de puissance sexuelle et de vie, s'oppose au repos qui, lui, dénote l'impuissance et la mort.

D'abord, en guise d'introduction au scénario, l'Oeil perçoit un mouvement global : des femmes descendent de voiture, s'agitent, se dispersent et entrent « les unes dans la salle de danse du Casino, les autres chez le glacier ». Puis, l'apparition sublime se produit en mélangeant mouvement et immobilité. Au début, un plan général où, d'un côté, nous voyons le héros immobile devant le Grand-Hôtel; de l'autre, à l'extrémité de la digue, une « tache singulière » se meut; entre les deux, la plage où l'action se déroulera; autour et au milieu de cette scène, des gens, comme des accessoires ou des « êtres d'une autre race ». Ensuite, un deuxième plan où, faisant *zoom*, l'Oeil rapetisse la scène. Nous y voyons manoeuvrer le groupe de fillettes, qui « venaient droit devant elles », vers le héros toujours figé, incrédule, surpris, gêné. Ce deuxième plan intermédiaire offre, alternativement, mouvement et immobilité, détails et flou, et imprègne sur la rétine une « translation continue d'une beauté ». Finalement, un troisième plan, grand angle, pris sous une perspective différente, montre, grâce à un balayage transversal, la « digue au-dessus de la mer » et les fillettes en suspension dans l'air telles des mouettes prenant leur essor. Ce dernier plan marie la terre et la mer dans un « flottement harmonieux », digne d'une toile impressionniste.

À l'inverse de cette vision impressionniste, tremblotante, fluide et aérée, l'Oeil, toujours guidé par le désir, se recadre, grâce à un saut temporel, retour en arrière immensurable, sur des statues inertes, froides et exposées au soleil d'une Grèce, offertes aux regards; ou il pivote pour saisir la fuite si lente des passantes que les « actrices, paysannes ou demoiselles de pensionnat religieux », qui défilent pesamment, paraissent immobiles comme les poupées d'un musée de cire. Parallèlement à cette alternance du mouvement des oiseaux et de l'immobilité des statues, l'Oeil revient à la marche majestueuse de la bande — comète insolite, étrangère aux êtres de la plage et



belle — qui s'arrête, bloque « la circulation des passants », et repart, redevenant malgré tout oiseaux ou vapeur d'astre, dans une « lente promenade le long de la digue, au-dessus de la mer ».

De surcroît, le cortège de jeunes filles se métamorphose en une haie de fleurs. Et là, sur le bord de la falaise, pour ankyloser davantage le « mirage du désir » et ralentir à la limite de la perception la sourde évolution de la passion, l'Oeil saisit à la fois, grâce à un *effet zoom*, une scène qui superpose un bosquet de roses et le bleu de l'océan entre lesquels, englués dans un ralenti, papillon et steamer se hâtent : l'un, volette d'une corolle vers la coque du navire, d'une tige vers la proue, tandis que l'autre, glisse paresseusement sur le trait horizontal azuré vers un pétale de fleur qui, à cause de la trop longue attente, se flétrit d'alanguissement.

Finalement, longtemps après le rêve des mouettes de Balbec, ce qu'une lentille cristalline ne réussirait pas, l'esprit le fera en utilisant des lunettes faites d'un « espace transparent et azuré », dont la teinte varie avec l'intensité du désir. Immobilisée complètement sous l'Oeil du microscope imaginaire, l'image d'Albertine — aux « yeux brillants sous son “polo” », naguère tremblotante —, maintenant « toute mince » dans le souvenir, faite d'une « réalité intérieure et purement subjective », est projetée sur l'écran du passé où elle peut, à cause de l'oubli, s'évanouir ou se métamorphoser, grâce à « la variabilité de certains états interposés » entre l'esprit et cette projection, en prenant tour à tour l'aspect d'une espiègle mouette, d'une « petite chatte sournoise<sup>7</sup> » ou d'une prisonnière soumise.

En quatrième lieu, en plus du regard perçant posé sur les formes molles qui s'agitent, ralentissent et s'immobilisent, le héros, au sortir du rêve mais encore sous l'emprise du désir, examine la progression de l'organisation de la matière — qui va de la poussière cosmique jusqu'à un être évolué, épanoui, désiré, en passant par les organites cytoplasmiques. Une miraculeuse ascension allant d'une tache singulière à

<sup>7</sup> PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, tome II, p. 298.

une beauté fluide, d'une nébuleuse lactée à une rondelle de mica mystérieuse; du polypier à un polype insolite, d'un bloc de vairons à un papillon agile; d'une bande de mouettes à un ovale blanc, d'une troupe de valseuses à des yeux rieurs; d'un bosquet de fleurs à un pétale délicieux, d'un cortège de filles à Albertine silhouettée sur un écran azuré. En somme, tous ces procédés de figuration concourent à dévoiler l'essence sexuelle du désir de possession du héros. Yeux, regard pénétrant et puissance sexuelle investissent les formes molles, réceptives et fécondables.

À l'aide de la figurabilité, l'écrivain transforme les pensées abstraites inutilisables en langage pictural. Une telle « induction mutuelle » de la pensée au langage, de l'abstrait au concret, faite sans heurts ni contraintes, produit un texte *avec effets de rêve*. C'est là un deuxième processus que l'écrivain utilise pour atténuer l'effet de leurre déclenché par le déplacement et ramener à l'avant-scène le désir en le rendant plus acceptable aux yeux du lecteur. Sans compter que pour augmenter encore plus cette respectabilité, il emploie un troisième processus : la condensation.

### La condensation

« La bande de mouettes de Balbec », texte plus long que le précédent, est construit autour de plusieurs chaînes associatives d'éléments qui appartiennent autant au « contenu du rêve » qu'aux « pensées latentes ». Nous en avons répertorié cinq, dans le rêve et dans l'analyse que le héros fait de son propre rêve, que nous proposons d'agencer sous la forme d'une étoile de mer. Chacune des branches de cette astérie<sup>8</sup> converge vers un noeud, c'est-à-dire un point de contact, au sens freudien<sup>9</sup>, où les

<sup>8</sup> Nous retenons astérie à cause des connotations offertes. Du latin *asteria* : animal marin échinoderme; du grec *astér* : astérisme ⇒ groupe d'étoiles (constellation) ou réflexion de certains minéraux sous la forme d'étoile.

<sup>9</sup> FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, préface de Roland Jaccard, édition révisée par Denise Berger, Paris, France Loisirs, 1989, [Presses Universitaires de France, 1967 / 1926], p. 302-328.

différentes pensées (du rêve) se rencontrent en grand nombre, sont surdéterminées et offrent à l'interprétation des sens nombreux. De plus, les bras, développés différemment les uns par rapport aux autres, donnent à cet animal marin, qui vit en troupe, une allure asymétrique. Donc, nous proposons d'utiliser cette figure du bord de mer pour représenter l'intersection, en son coeur d'étoile, des nombreuses chaînes du texte. Ces chaînes sont bâties autour de deux thèmes : le regard et le mouvement; le regard est celui du héros, tandis que le mouvement appartient aux filles, vues sous les multiples perspectives qu'offre le processus de figuration. Ces chaînes aboutissent à des noeuds : le polypier et le bloc de vairons, le bosquet et le cosmos, et, le noeud principal, les oiseaux.

D'abord, une première branche, le polypier, montre la phase élémentaire de formation d'êtres, qui va de la « translation continue », physique et mentale, d'une gelée inconsistante à des jeunes femmes « élégantes, ravissantes » et séduisantes. Le polypier, c'est une « masse amorphe », sans netteté, sans personnalité, une « grappe scintillatrice et tremblante », un agglomérat d'êtres protéiformes et mous qui — parce qu'ils obéissent à une obscure loi semblable à celle qui régit l'évolution du têtard — s'altèrent, se distinguent, se transforment en corps raffinés, fermes et convoités. Les polypiers, agglomérés en corail, ne bougent pas, mais certains polypes, qui les constituent, se transforment en animal avec une bouche en forme de poche digestive entourée de tentacules, une sorte de méduse qui flotte dans l'eau en une dérive incontrôlée.

Deuxième branche de l'étoile, le bloc de vairons, qui appartient aussi au milieu aquatique, est plus mobile que le polypier. Toutefois, telle la méduse qui ondule et erre au gré du courant marin, le bloc obéit au grégarisme des petits poissons cylindriques qui le composent et est soumis à une mobilité passive. Cette image est associée aux promenades que le héros faisait le long de la Vivonne de son enfance et appelle, par association, l'idée d'une troupe de fillettes qui s'agitent de concert comme les vairons.

Cependant, les jeunes filles qui composent cet essaim ne sont pas encore libres de leurs mouvements, elles sont assujetties aux automatismes de l'enfance, par exemple, le fou rire spasmodique de jeunes nymphes assises sur le sable. De surcroît, notons que les deux premières branches de l'étoile de mer, au moyen de laquelle nous exemplifions le développement des noeuds du récit, sont passablement atrophiées. Néanmoins, elles ont pour mérite, par l'idée de « translation continue » et de grégarité, de préparer l'apparition de la bande de mouettes qui éveillera le désir.

Puis, troisième branche, les astres du ciel avec lesquels le Narrateur quitte le milieu aqueux pour le cosmos. Le mouvement devient lent, gracieux, lumineux comme une comète; les filles laiteuses, étrangères sur une plage de station balnéaire, ne voient pas la foule qu'elles traversent et détonnent même dans ce paysage terrestre auquel le héros appartient. Le groupe de fillettes fait penser à une « sorte de blanche et vague constellation » où chacune des étoiles épouserait le flou de sa voisine, où un pâle et bref rayon de conscience se fond dans la froide insensibilité du ciel. De même, ces filles innocentes, pures, opalines appartiennent à une « nébuleuse indistincte et lactée » où l'individu est noyé dans l'anonymat du groupe. Cette transition par les régions éthérées du cosmos prépare aussi, sans aucun doute, l'arrivée sur terre de la volée d'oiseaux. Toutefois, avant de surdéterminer les pensées importantes dans le noeud principal, le Narrateur développe une quatrième branche : les fleurs. Quoiqu'il « évoque l'idée de géranium » pour comparer la couleur de la peau d'une des filles du groupe et, plus tard, pour illustrer le côté « âcre, sensuel et révélateur » du rire d'Albertine, ou pour expliquer son goût de batifoler en « remontant de corolle en corolle dans cette chaîne de fleurs<sup>10</sup> » que forment les jeunes filles, le Narrateur utilise le point de vue du botaniste pour décrire la « haie légère de jeunes fleurs ». La figure florale se retrouve souvent dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, ici elle est utilisée, premièrement, pour établir une jonction entre les différents milieux exploités

<sup>10</sup> PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, tome II, p. 245.

dans les branches précédentes : l'eau et le ciel. Les jeunes filles ne sont pas que des êtres marins, aquatiques ou cosmiques, elles sont terrestres, autant qu'un bosquet de roses qui puise ses minéraux dans le sol. Deuxièmement, et c'est là tout un exploit, le Narrateur emploie la figure florale pour allier terre, mer et ciel, décrire les mouvements du papillon qui folâtre autour des corolles et du steamer qui glisse sur l'océan azuré, et lier ces milieux et ces mouvements avec un mortier fabriqué — non pas de chaux et de sable pris dans une carrière — d'un espace et d'un temps tirés de la loi de la relativité. En effet, le regard du héros, toujours soutenu par son désir, se pose alternativement sur deux espaces différents, les tiges proches et l'océan lointain, et perçoit, à cause de l'effet de relativité, la contraction d'un espace par rapport à l'autre. Alors, pour cet observateur hors du temps, le papillon paresseux dépasse le navire laborieux, et la corolle se confond avec la coque au moment où la proue du navire touche au pétale de la fleur.

Enfin, dernière et cinquième branche, la bande de mouettes, figure dans laquelle toutes les pensées du récit, toutes les branches de l'astérie asymétrique convergent pour former le noeud principal qui condense toutes les images du texte. Le récit raconte l'apparition dans la vie du héros de jeunes filles, figurées par une bande de mouettes criardes qui virevoltent sur la plage. À la fin de cette saison estivale, les jeunes filles quitteront Balbec dans la même semaine, « non pas toutes ensemble, comme les hirondelles<sup>11</sup> », ajoute le Narrateur. Pendant une saison, elles auront été des « oiseaux migrants arrêtés sur la plage<sup>12</sup> ». Le premier mérite de cette figure est de condenser tous les milieux décrits; en effet, les mouettes évoluent dans l'air, sur la terre et sur l'eau. Débarquées, les mouettes exécutent « à pas comptés » une promenade, elles forment alors un agrégat « compact, insolite et piaillant »; entre ciel et terre et mer, « les retardataires rattrapant les autres en voletant », les mouettes s'envolent « le long

---

<sup>11</sup> *Idem.*, p. 302.

<sup>12</sup> PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, p. 510.

de la digue, au-dessus de la mer ». Plus tard, le héros nostalgique regardera « la mer calme où des mouettes éparses flottaient comme des corolles blanches<sup>13</sup> »; s'extrayant du temps, il mariera ses souvenirs et forgera une *fleuroiseau* rare : l'Albertine. Le deuxième mérite de la mouette est de condenser dans un même animal tous les mouvements que le regard saisit. À l'opposé du polype, de la comète, du navire, du vairon, de la fleur même, les mouettes sont libres de leurs mouvements. De plus, comme les anges célestes, elles ont la blancheur de la pureté et de l'innocence, et leur beauté, avant d'être morcelée, est « fluide, collective et mobile ».

Dans « La bande de mouettes de Balbec », les différentes branches de notre étoile de mer — quoique asymétriques, certaines étant plus développées que d'autres — concourent, sous l'oeil de l'incube, à l'idée de *femmoiseaux* : des êtres quasi mythologiques, parés de poussière cosmique, recouverts de plumes, d'écailles ou de feuilles, et munis de tentacules. Empruntées à la nuit, ces succubes défilent dans un long cortège, en plein soleil, « sur un rivage de la Grèce ». Telle la femme tentatrice née de la fausse position de la cuisse, celle-ci, forgée entre ciel et terre, appartient à « la réalité intérieure et purement subjective » de celui qui, même dépourvu « d'un amour particulier », est mû par un désir tenace.

En définitive, dans « La bande de mouettes de Balbec », temps objectif et subjectif, souvenirs anciens et récents, regards et mouvements, curiosité et désir de possession, tout, comme dans un rêve, déstabilise le récit, le lance vers une apparente absurdité et semble le livrer au chaos; c'est pourquoi l'écrivain fait encore appel à l'élaboration secondaire.

---

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 203.

## L'élaboration secondaire

Rappelons que, comme processus du *travail* de l'écriture, l'élaboration secondaire joue deux rôles importants : introduire dans le récit, sous forme de commentaires, d'excuses et de jugements, une critique; grâce à des marqueurs de relation, conférer au récit une plus grande cohérence et normaliser le Temps qui le gouverne. Surtout à cause du processus de déplacement, l'idée principale du désir de possession a glissé ici vers celle, secondaire, de la curiosité. Si la construction du récit s'était limitée à ce processus, l'histoire aurait été plate — comme souvent le « rêve est bref, pauvre et laconique<sup>14</sup> » par rapport à l'ensemble des pensées qui le composent. Donc, pour remédier à cette situation, l'élaboration secondaire commente, critique, compare et atténue les événements du récit.

D'abord, le Narrateur commente les événements. Sous forme de digressions, nous retrouvons une dizaine de commentaires dont sept sont séparés du contexte général par des tirets ou des parenthèses. Par exemple, des commentaires qui ajoutent de l'information sur l'idée de la croyance en quelque chose, sur l'importance de la réalité intérieure et subjective, sur la ressemblance entre « le flottement harmonieux » des jeunes filles et une musique confuse ou un tableau impressionniste. Mais, de tous ces commentaires, le principal, mis entre parenthèses comme pour en atténuer la portée, présenté sous forme d'une autocritique, est celui qui nous livre l'élément essentiel du texte : « (je ne me rendais pas compte, en effet, qu'il y avait un désir de possession à l'origine de ma curiosité) ».

Ensuite, le héros porte nombre de jugements de valeur, il critique ce dont il est témoin pour se donner l'apparence d'une certaine impartialité et « rabaisser l'importance, selon Freud, des événements qui viennent d'être vécus et rendre plus supportable ce qui va suivre »; ainsi, son amour pour Gilberte aurait été teinté

<sup>14</sup> FREUD, *L'Interprétation des rêves*, p. 302.

seulement d'une réalité extérieure, les fillettes seraient comme « des organismes primitifs où l'individu n'existe guère par lui-même », la fuite temporelle de la petite bande de la plage se rapprocherait de l'immobilité, les jolies filles de la plage seraient telles de nobles et calmes statues, les gens de la station balnéaire divagueraient et tituberaient. Toutefois, le héros ne manque pas d'excuses pour diminuer l'importance de certaines pensées, comme le désir de posséder une jeune fille, et atténuer la portée de certaines situations, telles que la soif de curiosité. Ainsi, parce qu'il est « de plus en plus souffrant », le héros surfait les plaisirs; parce qu'il est trop fatigué ou timide, il ne se risque pas à courtiser des jeunes femmes; si Saint-Loup avait été avec lui, il aurait osé entrer dans la salle de bal pour les voir de près; parce qu'il est seul, il attend sa grand-mère devant le Grand-Hôtel et se morfond; parce qu'il les « [voit] depuis si peu d'instantes et qu'il [n'ose] pas les regarder fixement », il n'en a pas encore choisi une; parce que la petite bande ressemble à des extra-terrestres, elle fonce, à la manière d'une folle machine, sur la foule et ne le voit pas.

Enfin, l'écrivain fait appel à plusieurs marqueurs de relation pour (re)donner à son texte et à ses arguments une plus grande cohérence. Premier exemple, le « si » qui introduit une donnée d'hypothèse : « si c'était sur la plage », « si c'était au Casino », « si je devais bientôt mourir », « si Saint-Loup avait été avec moi », « si, du sein de leur bande », « si nous pensions que les yeux d'une telle fille », « si je ne possédais aussi », « si la promenade de la petite bande », « si lent à glisser sur le trait horizontal ». Deuxième exemple, le « mais » qui amène restriction, correction, addition ou précision : « quelques-uns poursuivaient une pensée, mais en trahissaient alors la mobilité », « elles avaient toutes de la beauté; mais, à vrai dire », « les aspects les plus différents [...], mais qui étaient confus », « les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt », « mais si la promenade de la petite bande », « elles se laissaient encore aller au rire [...] mais à un rire qui », « non pas seulement la réalité extérieure [...] mais même la réalité intérieure », etc.



Sans compter que l'élaboration secondaire introduit aussi des balises temporelles pour restituer au récit une chronologie conforme à l'attente du lecteur. Même avant cet épisode de la plage de Balbec, le Narrateur installe sporadiquement de telles balises : « J'étais arrivé à une presque complète indifférence à l'égard de Gilberte, quand deux ans plus tard je partis avec ma grand-mère pour Balbec<sup>15</sup> »; ou encore : « Ce voyage, on le ferait sans doute aujourd'hui en automobile, croyant le rendre ainsi plus agréable<sup>16</sup>. » Autant ces repères temporels que ceux du texte étudié, notamment : « Ce jour-là comme les précédents », « ces périodes de la jeunesse », « si je devais bientôt mourir », « plus tard une photographie », « le temps écoulé depuis », « ce soir-là la croyance », etc., sont des leurres temporels pour l'esprit parce que, bien qu'ils lui offrent des liens tangibles et objectifs, ils ne se rattachent eux-mêmes qu'à des moments subjectifs — comme si on attachait un canoë à une bouée elle-même à la dérive.

---

<sup>15</sup> PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, tome II, p. 3.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 5.

## *La lumière du soleil qui allait se lever*

Dans cette cinquième partie de notre travail, nous illustrerons de nouveau l'écriture *avec effets de rêve* à l'aide d'un texte de la *Recherche*. Ce texte est constitué de trois parties. La première et la plus substantielle est située à la toute fin de *Sodome et Gomorrhe*, dans un chapitre où les intermittences du cœur du héros l'amènent de la rupture définitive jusqu'au mariage insensé. En effet, une révélation surprenante d'Albertine fait jaillir de lui, telle l'eau bouillante d'un geyser, toute la jalousie qui le brûle et le tyrannise. Ce texte commence par : « Deux ou trois fois, pendant un instant, j'eus l'idée que le monde [...] » et se termine par : « [...] il faut absolument que j'épouse Albertine<sup>1</sup>. » Les deux autres parties du texte, moins importantes et plus courtes — l'une relate la scène de sadisme entre M<sup>lle</sup> de Vinteuil et de son amie, et l'autre, le baiser du soir de la mère —, seront introduites plus loin. On trouvera en annexe quelques extraits de ces textes. Nous posons donc l'hypothèse que ce texte respecte lui aussi les principes de l'écriture avec effets de rêve et qu'il est bâti comme un rêve dans lequel souvenirs et impressions se concertent pour accomplir un désir.

### Les désirs

Faute de pouvoir être indifférent, le héros projette d'épouser Albertine pour enfin la posséder et ainsi ne plus souffrir. Ceci paraît être le désir principal. Il l'annonce à sa mère : « Je ne pourrais pas vivre sans cela, il faut absolument que j'épouse Albertine. » Pourquoi, malgré la peine que cela occasionnera à sa mère, se lance-t-il

<sup>1</sup> PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, *À la recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 510-515.

dans un projet aussi insensé? Plus qu'au plaisir physique de l'amour, au corps palpable et saisissable, c'est aux « forces invisibles », qui accompagnent la femme immatérielle, logée en lui-même, qu'il pense. Le héros se montre dans un état d'ambivalence extrême. Jongler avec le plaisir physique et les forces invisibles de l'amour l'amène à énoncer une formule équivoque où le mariage, la possession et la souffrance seraient reliés par une loi mystérieuse. Cette ambivalence durera tout le temps où la Prisonnière vivra à Paris et même lorsqu'elle aura disparu : « Souvent déjà j'avais senti que la souffrance de la laisser libre de faire le mal loin de moi était peut-être moindre encore que ce genre de tristesse qu'il m'arrivait d'éprouver à la sentir s'ennuyer avec moi, chez moi. » [*Albertine disparue*, tome IV, p. 6]

Déjà sur la plage de Balbec, il voulait posséder la jeune cycliste. Donc, ce désir de possession n'est pas nouveau, il se poursuit et se transforme en un désir plus complet : posséder corps et âme cette Albertine. Toutefois, les révélations de cette dernière au sujet de ses amies créent chez le héros une vive jalousie et déclenchent une grande douleur. Toute une nuit de réflexion amène le héros, à l'instant où le soleil va se lever, à prendre encore davantage conscience de sa douleur et peut-être même la souhaiter. Voilà le deuxième « désir » que ce texte nous montre : « le sanglant sacrifice que j'allais avoir à faire de toute joie, chaque matin, jusqu'à la fin de ma vie » : posséder, être (dé)possédé et souffrir. Prisonnière et geôlier sont liés dans un même enclos sadomasochiste. Le héros, coeur disloqué, est secoué par l'amour comme par un courant électrique. Albertine pénètre dans la profondeur du coeur déchiré et la porte se referme sur elle. Alors, la lumière transfigure le sanglant sacrifice, le soleil exalte le sang de la plaie dans un barbelé de flammes. À travers le rideau crevé apparaît l'horrible scène de Montjouvain.

À travers le Temps

Comme on l'a déjà vu dans les deux premiers textes à effets de rêve que nous avons étudiés, les marqueurs de relation temporelle devraient classer les événements, établir un ordre qui agence aussi harmonieusement que possible les scènes selon la logique attendue par l'esprit du lecteur, comme les morceaux d'un puzzle reconstituant le dessin original. Toutefois, dans un texte à effets de rêve, le temps perd de sa rigidité. Vue sous différents angles et sous la lumière *cestrée* du temps, la réalité change; elle s'avère trompeuse aussi lorsque, sous l'action du Temps, elle s'use et se transforme et que seuls les yeux et les oreilles d'une mémoire tremblotante se rappellent la scène où elle avait pris naissance.

Qui est l'amie de cette M<sup>lle</sup> Vinteuil? Nul ne le sait! Le héros, tapi sur le talus près de la fenêtre du petit salon de Montjouvain, concentre son attention sur la scène de sadisme jouée par la fille de M. Vinteuil (qui était « l'ancien maître de piano de [ses] tantes »), sans nous dire qui est l'amie qui propose, dans une sorte de rituel, de cracher sur le portrait du père. Au moment de cette scène, le héros ne connaît ni ne désire connaître cette « amie plus âgée [et] qui avait mauvaise réputation dans le pays<sup>2</sup> », mais le Narrateur, lui, sert au lecteur l'avertissement suivant : « On verra plus tard que, pour de tout autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie<sup>3</sup>. » En ce matin de *Sodome et Gomorrhe*, à l'instant où « la lumière du soleil allait se lever », le rideau tombe ou le voile s'ouvre grâce au Sésame : « “ Cette amie, c'est Mlle Vinteuil ” », que laisse échapper l'étourdie Albertine. La vérité éclate : la gomorrhéenne de Monjouvain aurait pu être l'Albertine de Balbec! L'esprit du héros s'embourbe dans le syllogisme qui réunit M<sup>lle</sup> de Vinteuil, son amie mystérieuse et Albertine qui est l'amie de l'amie.

Ce dénouement se situe à cet instant délicieux entre l'aube et l'aurore, où « le

<sup>2</sup> PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 145.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 157.

soleil allait se lever ». Humide de rosée noire, cette minute, si paisible qu'on voudrait s'arrêter pour la recueillir, si frémissante que la main du peintre tremble en recueillant sa lumière sur une toile, si parfumée que la plus jolie jeune femme souhaiterait s'en asperger le corps, bref, cette minute, fin des brouillards de la nuit, début d'une « matinée si belle et si douloureuse », symbolise le « sanglant sacrifice » du bonheur promis. On remarque d'abord que cette minute cruciale est comme entourée d'une multitude de radiobalises éparpillées tels les petits cailloux blancs du Petit-Poucet. Sorte de mementos disposés de distance en distance le long du récit, ces signets temporels guident le lecteur en lui rappelant certains moments décisifs : le baiser du soir au temps de Combray, l'apparition soudaine de la grand-mère à l'époque du premier voyage à Balbec, la scène de sadisme de Montjouvain quelque temps après la mort de M. Vinteuil, le temps du « “furet” ou des “devinettes” des amies<sup>4</sup> » près de la falaise de Parville à l'époque des promenades du côté d'Hudimesnil avec M<sup>me</sup> de Villeparisis, et, surtout, le présent phare, « oeuf d'or du soleil », au-delà de la plage de Balbec, qui enlumine le chagrin. Par une sorte de triangulation mentale, ces amers permettent au lecteur de naviguer sur cette mer dominée par les marées et les vents *spiropsychiques* du Temps subjectif, qui gouvernent les vagues d'émotions de la mémoire.

On note en second lieu que, malgré ces cinq radiobalises temporelles disposées aléatoirement dans la trame du récit, tous les événements décrits s'insèrent avant ou après le moment actuel de la narration, c'est-à-dire la minute cruciale où la lumière du soleil point; un instant où le héros est seul et s'entend lui-même pleurer, où « l'oeuf d'or du soleil [... crève] d'un bond le rideau derrière lequel on le sentait » et où des bateaux passent « en souriant à la lumière oblique » et jaune. D'abord, énumérons les événements qui arrivent avant cette minute décisive. En plus d'évoquer le baiser du soir, le premier voyage à Balbec, le voyeurisme de Montjouvain, les jeux de Parville, le

---

<sup>4</sup> PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *À la recherche du temps perdu*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 260.

Narrateur fait une rétrospective des femmes que le héros a connues : « j'ai été secoué par mes amours, je les ai vécus, je les ai sentis »; il relate la bourde d'Albertine qui avoua candidement : « “ Cette amie, c'est Mlle Vinteuil ” »; il rappelle les paysages que « la veille encore », le héros eut rêvé de visiter; il peint « les brouillards de la nuit qui traînaient encore ». Mentionnons, encore, ceux qui arriveront après cette même minute : « le soleil qui allait se lever » puisque la minute se trouve entre aube et aurore; la lumière qui illuminera des paysages devenus indifférents, vidés de leur attrait irrésistible de mystère; « le sanglant sacrifice » que le héros aura à faire de sa joie, tous les matins à venir, jusqu'à sa mort; et, l'apparition fortuite de la mère, sous les traits de la grand-mère, venue consoler son Grand Loup.

En dernier lieu et malgré tout, l'écrivain, retiré hors du temps, libéré des considérations triviales et ennuyeuses de l'écoulement des jours, reclus dans une chambre intérieure, condamné à voyager dans un univers atemporel que lui seul peut explorer parce qu'il l'invente au détour de ses souvenirs, de son imagination et de sa sensibilité, bref, cet écrivain, sous l'apparence d'un chef d'orchestre battant la mesure du temps, se transforme en prestidigitateur. Alors, par la magie de *l'atemporalité*, la lumière apparaît le long de la piste balisée où le Petit Loup retrouve la trace des femmes qu'il a aimées, qu'il a oubliées, qui lui ont causé tant de chagrin. Beaucoup plus tard, après le départ d'Albertine, le héros réalisera « avec désespoir que, débarrassée enfin de moi, Albertine était heureuse! » [*Albertine disparue*, tome IV, p. 54]

Mais alors, comment, ici, cette surprenante lumière lève-t-elle le voile du Temps? D'abord, elle modifie les choses autour du héros parce qu'elle le déplace justement dans le temps. Les événements, ainsi vus dans une perspective temporelle différente, prennent une autre couleur, évoquent une autre réalité, disent une autre vérité. Comme le goût de la petite madeleine ou le tintement de la cuillère font basculer dans le Temps subjectif, cette minute si paisible de lumière surnaturelle avive la

mémoire tremblotante du héros, qui à son tour allume la lampe du salon de Vinteuil; une lampe magique qui, finalement, projette la course des deux filles « gloussant et piaillant » sur deux écrans — comme joints par une gomme exsudant d'une fissure de l'écorce du temps — en une sorte de Cinérama temporel. Puis, cette même lumière allume des paysages engourdis par les brumes de la nuit, les inonde de pourpre, les dore; en outre, elle excite l'oeil morne qui, lui, se mouille, s'éteint et meurt. Comme la soif d'aller au fond des choses arracha le fameux « Mehr Licht! » à Goethe sur son lit de mort, le héros, maintenant en possession de la lumière de la Connaissance, sentant que l'âme d'Albertine lui échappe aujourd'hui à cause de son ancien vice, s'exclame : « Il faut absolument que j'épouse Albertine! » Il comprend que pour posséder l'âme, il lui faut capturer le corps, les joindre ensemble; puis, par un geste de terreur et d'affolement devant la souffrance, il se résigne à les enchaîner à sa propre destinée par les liens du mariage.

Pour tout dire, comme le baiser d'Albertine, qui calme l'angoisse, rappelle celui de la mère à l'époque de Combray, la vue des feuillages du petit bois de Parville superpose deux images d'Albertine : l'une, la montrant au jeu du furet au Bois joli; l'autre, la présentant, pelotonnée « comme une grosse chatte », sur le sofa du salon de M<sup>lle</sup> Vinteuil. Ces souvenirs d'événements, qui caractérisent un texte avec effets de rêve, feront maintenant l'objet de la suite de notre analyse.

### À travers les souvenirs

Nous apprenons dans *L'Interprétation des rêves* qu'un désir diurne et conscient ou un souvenir durable peuvent susciter un rêve s'ils se raccrochent à un autre désir analogue. Nous retrouvons dans le texte « La lumière du soleil qui allait se lever » cette caractéristique du rêve. Ce texte est construit par juxtaposition de

souvenirs et superposition de plans physiques et psychiques; il traite du basculement de l'esprit du réel à l'irréel, de Balbec à Montjouvain, de l'espérance au désespoir, de la lumière à la noirceur, bref, de l'ambivalence d'un être déchiré par des éléments contraires. Une bascule qui s'opère autour d'un point de rupture placé entre deux mondes différents parce que distants à la fois dans l'espace et dans le temps.

En premier lieu, examinons une première catégorie de souvenirs, éloignés d'une quinzaine d'années les uns des autres : les uns, à Montjouvain près de Combray du côté de Méséglise; et, les autres, à Balbec sur le bord de la mer près de Parville.

D'abord, c'est l'époque où le héros, dans « la chaleur du jardin de Combray », ou dans « l'obscur fraîcheur » de sa chambre, ou dans « le petit cabinet sentant l'iris », s'adonnait à la lecture de beaux livres qui le faisaient rêver à la vie de leurs personnages imaginaires ou encore à de belles femmes. Pendant le mois de Marie, il rêvait devant les bouquets d'aubépines, placés sur l'autel, qui lui faisaient penser « au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive »; tandis qu'à la sortie de l'église, M<sup>lle</sup> Vinteuil, au visage semé de taches de son, « avait l'air d'un garçon [et] paraissait si robuste »; lorsqu'elle parlait, « on voyait s'éclairer, se découper comme par transparence, sous la figure hommasse du “bon diable”, les traits plus fins d'une jeune fille éplorée »; « si [elle] nous disait de sa grosse voix combien elle avait été contente de nous voir, aussitôt il semblait qu'en elle-même une soeur plus sensible rougissait de ce propos de bon garçon étourdi <sup>5</sup> ». Puis, quelques années plus tard, M. Vinteuil étant décédé, le héros, caché sur un talus, a été témoin de la fameuse scène de « sadisme » jouée par M<sup>lle</sup> Vinteuil et sa mystérieuse amie. (Voir en annexe cette scène.)

Longtemps après cet événement, lors du second séjour à Balbec (et juste avant le passage qui fait ici l'objet de notre analyse), n'attendant « qu'une occasion pour la rupture définitive » avec Albertine, le héros dit à celle-ci : « — Ma petite chérie, quand

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 111-112.



je t'aurai dit qu'il [le compositeur d'un morceau entendu chez M<sup>me</sup> Verdurin] s'appelle Vinteuil, en seras-tu beaucoup plus avancée? » Albertine lui répond : « — Vous vous rappelez que je vous ai parlé d'une amie plus âgée que moi qui m'a servi de mère, de soeur, [... c'est] justement la meilleure amie de la fille de ce Vinteuil. Je ne les appelle jamais que mes deux grandes soeurs<sup>6</sup>. » Pour terminer, de plus en plus dévoré par la jalousie, souhaitant soustraire Albertine aux roucoulades des cousines de Bloch (comme si cette opération tardive pouvait effacer rétrospectivement les tendresses des « deux grandes soeurs »), il l'invite à partir avec lui pour Paris; sans qu'elle s'en doute, il imagine une cage sans barreaux où la folle, libre et capricieuse mouette de Balbec se métamorphosera en une douce, docile et raisonnable colombe : sa Prisonnière.

Voilà pour la première catégorie de souvenirs qui évoquent l'époque où le héros était captivé par les charmes féminins imaginés grâce aux beaux livres, entrevus à travers les bouquets d'aubépines, vus à la dérobée par une fenêtre entrouverte. Ces souvenirs composent la toile de fond du texte. À la manière des poupées gigognes, ils s'emboîtent les uns dans les autres; mais, aussi, tels les maillons d'une chaîne, ils puisent leur force comme leur faiblesse dans ceux qui les précèdent ou les suivent. Ces souvenirs, candidement semés à travers le temps (de l'enfance à l'âge adulte), conduisent vers un point culminant, l'aveu fortuit d'Albertine, grâce auquel le héros établit, entre eux, une connexion (comme un désir suscite un rêve en se connectant à un autre désir) qui déclenche une vive tension dans son esprit, une sorte d'arc *électroréflexe* archaïque menant, involontairement, — comme l'agrippement du nouveau-né —, de l'aveu fatal jusqu'au coeur amoureux une décharge douloureuse de jalousie.

En second lieu, considérons une autre catégorie de souvenirs. Comme un baume, ceux-ci viennent lénifier ceux de Montjouvain pour diminuer la détresse de l'infortuné jaloux et de l'éternel abandonné : « En l'embrassant comme j'embrassais

<sup>6</sup> PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, p. 497-499.

ma mère à Combray pour calmer mon angoisse ». Le héros replonge plus profondément dans ses souvenirs d'enfance. Rappelons maintenant le fameux baiser du soir pour établir un parallèle entre ce moment ultime, magique et glorieux où, avec « la figure aimante de la mère, tendue comme une hostie pour une communion de paix<sup>7</sup> », apparaît la grâce du sommeil bienheureux, et le baiser d'une Albertine que le héros voudrait, malgré tout, vertueuse; mais aussi établir un parallèle entre le désarroi causé par la séparation de l'enfant et de la mère, inaccessible parce qu'elle est restée au jardin avec les invités, et l'angoisse occasionnée par la découverte du vice d'Albertine, qui exclut le héros du « lieu de plaisir » des amies de cette dernière; une angoisse, toute pareille à celle de Swann dans sa relation avec Odette, « qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut le rejoindre<sup>8</sup> ». Nous avons résumé et placé cette scène en annexe.

Pourquoi tous ces souvenirs sont-ils ressassés? Parce qu'ils surgissent du passé, appelés par la souffrance. Ces souvenirs anciens déclenchent chez le héros le désir d'épouser Albertine pour la soustraire aux *autres plaisirs*, la rejoindre, la posséder, et pareillement à Swann avec Odette, moins souffrir. En plus, ces souvenirs ressassés servent la technique d'écriture du Narrateur dont on pourrait dire que, comme le rêve, il se doit d'enrichir le « contenu manifeste ». Pour améliorer sa technique, l'écrivain enjolive, parfait et enrichit les impressions quasi-photographiques des incidents en leur greffant des souvenirs anciens, mais gonflés encore d'émotions. Ce bouturage d'impressions et de sensations engendre un nouvel être mosaïqué, aggloméré et sensible — un héros triste, nostalgique et vidé de son amour — devant et même dans lequel, s'étale un spectre de sensations. Plus tard, il se souviendra : « Le temps était loin où j'avais bien petitement commencé à Balbec par ajouter aux sensations visuelles quand je regardais Albertine, des sensations de saveur, d'odeur, de toucher. Depuis,

<sup>7</sup> PROUST, *Du côté de chez Swann*, p. 13.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 30.

des sensations plus profondes, plus douces, plus indéfinissables s'y étaient ajoutées, puis des sensations douloureuses<sup>9</sup>. » Comme au théâtre, avec la lumière et les ombres, l'illusion est créée et le lecteur, séduit ou ébloui, vibre à son tour à cause de ce trompe-l'oeil. Malgré qu'ils engendrent des palpitations dont l'arythmie provoque, par une réaction en chaîne, de nouvelles excitations, les souvenirs (même les infantiles qui sont les plus riches) ne suffisent pas, à eux seuls, à engendrer une oeuvre littéraire durable. Aussi, à ce premier volet de sa technique illusionniste, l'écrivain ajoute-t-il un deuxième : la superposition de plans.

Si les souvenirs suggéraient des images juxtaposées, les plans physiques et psychiques en offrent de superposées. D'abord les plans physiques qui appartiennent aux sens de la vue et de l'ouïe : « Comme la vue est un sens trompeur! » et « Ces mots, j'avais cessé de les entendre ». En effet, le corps ardemment désiré, même « à quelques centimètres », semble insaisissable parce que l'oeil, à cause d'une difficulté d'ajustement due à une blessure fraîche, focalise mal la lumière diffuse de l'âme; et, cette anomalie de l'oeil brouille l'image de l'Albertine qu'il veut pourtant saisir. Dans ce paragraphe où l'acuité visuelle et la finesse auditive sont mises en doute, un angoissant scepticisme s'installe, ébranlant la raison du héros. Alors, s'ouvrent deux pans de la réalité : « à quelques pas de nous » et, insoupçonnés jusque-là, « en nous ». Cette incision de l'âme révèle un deuxième monde situé dans « des régions plus ou moins superficielles » et met à nu un « coeur disloqué », battant la chamade, un « coeur déchiré » par la douleur (toujours cet enclos sadomasochiste). Ce dualisme du corps et de l'esprit, activé par le « Sésame » des mots inopinés de la frivole Albertine, prépare le « sanglant sacrifice » que l'ombrageux jaloux consommera sur l'autel de l'amour bafoué. Comme si cette défaillance visuelle n'était pas suffisante, s'ajoute une perte momentanée de l'ouïe pour parfaire la vraisemblance de l'innocence d'Albertine :

<sup>9</sup> PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, À la recherche du temps perdu, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 22.

« Ces mots, j'avais cessé de les entendre un instant pendant qu'Albertine était auprès de moi tout à l'heure. » Ces troubles d'audition, dus au baiser de la *dulcinée* (comparé à celui de la mère à Combray), interrompent les tourments d'angoisse provoqués par la découverte de son vice. Cet acouphène psychosomatique crée un mirage dans lequel l'esprit du jeune homme navigue allègrement du réel à l'irréel, du Charybde de la douleur au Scylla de la détresse.

Souvenirs dissipés, Temps émietté : les premiers rebondissent comme des échos fous sur les parois lambrissées par la lumière cendrée du deuxième. Tout ce théâtre appartient à un texte à effets de rêve parce que désir et souffrance rapprochent des souvenirs dispersés avec l'événement présent. Le Narrateur doit maintenant rendre l'idée de possession acceptable. Une *acceptabilité* qui se forge, au fil de l'écriture, à l'aide d'une technique éprouvée qui se compare au *travail* du rêve pour échapper à la censure. Une technique qui utilise le déplacement, la condensation, la figurabilité et l'élaboration secondaire.

### Le déplacement

Comme on l'a déjà vu dans les textes précédents, c'est autour de l'idée dominante de possession, sorte de fil conducteur, que ces textes ont été structurés. En effet, dans le premier texte, le héros voulait se « donner tout entier à ce but » : retrouver, goûter et garder pour lui cette femme désirable née pendant son sommeil; tandis que dans le deuxième, il avouait franchement qu'il y avait « un désir de possession à l'origine de sa curiosité » face aux jolies jeunes filles se pavanant et piaillant sur la plage. Si dans ces deux textes, le désir de possession répondait à l'attrait physique de la femme, par exemple, le héros, qui sentait la chaleur du corps imaginé en rêve, « voulait s'y rejoindre » ou, croyant qu'il allait bientôt mourir, voulait « savoir

comment étaient faites de près » ces jeunes filles, ici, dans le troisième texte, le héros « met de côté le plaisir physique » de ses amours et souligne plutôt la face invisible et obscure de l'âme de l'être aimé. Donc, dans ce troisième texte, nous proposons de considérer que la pensée principale, la plus signifiante, est l'emprisonnement de l'âme et de la pensée d'Albertine à l'intérieur même du héros. D'ailleurs, cette ultime et totale possession n'était-elle pas déjà annoncée par le rêve du héros dans lequel une femme naissait de la fausse position de sa cuisse. Cette femme lui appartenait totalement parce qu'elle était en lui. Toutefois, à cause du processus de déplacement, cette pensée principale est plongée dans l'ombre de celle, moins importante, de la souffrance du héros.

En regard de cela, commençons d'abord par examiner cette idée de possession de ce qu'il y a de plus profond, mystérieux et intense chez l'être humain : ses obscures pensées, ses secrets désirs et ses fantasmes intimes. Tout comme autrefois à Combray le héros embrassait sa mère (même si ce moment, parce qu'il était trop court, devenait douloureux) pour « calmer son angoisse », la serrait dans ses bras pour l'emprisonner dans sa chambre, dans son cœur et dans « son propre tombeau », aujourd'hui, il embrasse Albertine pour reconnaître son innocence, pour recueillir, de sa bouche même, un souffle intérieur, une émanation de sa candeur, un gage de sa vertu. À Balbec, loin des va-et-vient de sa mère et des siens propres dans l'escalier qui mène à sa chambre (monter et descendre un escalier est un symbole, chez Freud, de relation sexuelle), le baiser d'Albertine induit, dans l'esprit du héros, une miraculeuse transfiguration de l'objet de son désir, qui se produit entre l'aube et l'aurore : une image à trois dimensions, une face s'estompant sous les rides, sous le gris des cheveux ou sous la peau rose; bref, comme cela arrive souvent dans un rêve, surgit une sorte de trinité, c'est-à-dire une Femme en trois personnes : ici, la grand-mère, Albertine et la mère.

Parallèlement au rôle du baiser dans cette sorte de possession, le héros souligne

que l'harmonie du corps et de l'âme d'un être aimé se brise quand on découvre qu'il nous trompe. C'est alors, mais trop tardivement, que l'amoureux s'aperçoit que cette âme n'était qu'en lui. C'est le lot du jaloux, car il perd ce qu'il possédait déjà sans qu'il le sût. Et cette insidieuse âme porteuse du virus de la jalousie pénètre sous la peau, déchire et disloque le coeur de l'amant abusé. Déjà, malgré la vive douleur provoquée par le venin de cet agent infectieux, l'âme contaminée est emprisonnée à l'intérieur du malade sans que celui-ci ne connaisse d'antidote à sa langueur : « Et la porte qui s'était refermée sur elle, j'aurais pu chercher pendant cent ans sans savoir comment on pourrait la rouvrir. »

Sans compter que le héros clame qu'il ne pourrait pas vivre sans cela — la possession de l'âme et la maladie qu'elle transmet; sans cette symbiose, à la manière du lichen, il dépérirait. Aussi, comme il avait déclaré à Combray : « Ce que je voulais maintenant c'était maman », aujourd'hui à Balbec, il proclame son désir d'épouser Albertine : épouser par nécessité, pour prendre possession et du corps et de l'âme. Par contre, pour que cette idée de possession ne semble ni trop veule ni trop perverse, le héros la maquillera en une plus louable souffrance, celle d'une victime immolée sur l'autel de l'amour, sous l'oeil approbateur, complice et moral du Soleil. Même si on considère le soleil comme l'Être suprême, symbole du pouvoir créateur, et la lune comme la Mère du monde, symbole de la fertilité, ici, le soleil est appelé l'oeuf d'or. Faudrait-il, comme en allemand, faire du soleil un substantif féminin? Quoi qu'il en soit, l'oeuf contient les germes de la vie et symbolise la fécondité. L'oeuf d'or du soleil, qui efface la « pourpre mystérieuse » de l'âme blessée, annonce l'arrivée de la mère ou, par une sorte de transfert, l'apparition de la grand-mère ou le retour d'Albertine : « Mais à ce moment, contre toute attente la porte s'ouvrit, et le coeur battant, il me sembla voir [...] ». Le soleil à la fois créateur et destructeur (creuset de vie mais aussi outil de supplice qui annonce un Charlus enchaîné sur un lit de fer, fouetté par un martinet garni de clous), la femme bourreau et amante et le héros habitent le même

enclos barbelé où règnent les lois du sadomasochisme.

Pour déplacer l'idée de possession en celle de souffrance, le héros déploie une multitude de tours, emploie des tergiversations, cherche des attermolements, use de faux-fuyants. En premier lieu, le tour de prestidigitateur : il imagine que le lieu de sa souffrance n'est qu'un monde intellectuel construit d'une chambre et de bibliothèques. Apparaît quand même dans cet univers un incommensurable chagrin même s'il n'est que « comme celui que donne la lecture d'un roman »; ce chagrin qui choque comme un « courant électrique », est porté par les « forces invisibles [...] d'obscures divinités ». Albertine serait si peu de chose, un amour si faible que le héros « n'arrive pas à la voir ou à la penser ». Cet amour et son chagrin disparaîtraient presque si ce n'était du « plaisir physique qui les accompagne ».

En deuxième lieu, une fois la souffrance reconnue comme inévitable, le héros tergiverse et tente de l'esthétiser. Ce n'est plus dans un monde romanesque emprunté à un livre qu'il baigne, mais plutôt dans les flammes de l'enfer de sa propre histoire éclairée par « la lumière qui allait se lever », réalité sans joie où lui, nouveau Sisyphe, va, « chaque matin, jusqu'à la fin de sa vie », rouler son chagrin sous les rayons cinglants du soleil avec comme seul décor les barbelés de feu qui l'entourent pour l'éternité et l'écho de ses propres sanglots. Véritable supplice de Tantale, cette lumière illumine des paysages tentateurs désormais inaccessibles au supplicié, cloué sur l'autel de l'immolation, comme Prométhée à son rocher et Charlus à son lit de fer.

En troisième lieu, la scène de Montjouvain, même éteinte, comme les amputés leur membre coupé depuis longtemps, le fait désespérément souffrir. Cette scène, à peine voilée par celle du lever du soleil sur la falaise de Parville qui fut jadis témoin des voluptueuses siestes avec Albertine, lui coupe le souffle, le laisse tout flageolant. Il revoit, altérées par l'usure du temps, tordues par le miroir de la jalousie, dénaturées par la perversité du plaisir, les images de la maison de Vinteuil. À la nuit tombante, par une chaleur étouffante, M<sup>lle</sup> Vinteuil de noir vêtue, « rude et dominatrice », remplie de

« pensées lubriques », s'offre à son amie qui lui « pique un baiser [...] dans l'échancrure de son corsage de crêpe » et la recouvre de son propre corps. Malgré « l'air las, gauche, affairé, honnête et triste » de cette demoiselle de salon, le héros partage — solidarité d'amoureux humiliés — toutes les souffrances que le père de celle-ci a dû supporter pendant sa vie et les outrages qu'il a reçus après sa mort. Même la grelottante, « poétique et vaine image » des brouillards roses et bleus du matin, qui enveloppent les bateaux aux voiles jaunies par « la lumière oblique » du soir, n'efface pas l'horrible et angoissant cauchemar du salon de Vinteuil.

En dernier lieu, un ultime faux-fuyant : le héros transfère sa peine sur une autre personne. Comme souvent dans un rêve, la situation se renverse : la porte s'ouvre, au lieu de l'Albertine attendue, la grand-mère apparaît... Non! C'est la mère. Grand-mère et mère se confondent dans une seule personne que le héros fait (ou a fait) souffrir. La victime devient à son tour bourreau : « “ Je sais la peine que je vais te faire. [...] il faut absolument que j'épouse Albertine” ».

Voilà, finalement, que la souffrance est bien mise en place au détriment de l'idée principale. C'est maintenant à la figurabilité de contrer ce trompe-l'oeil et de ramener à l'avant-scène le désir de possession, noeud de ce texte.

### La figurabilité

Rappelons que c'est grâce à la figurabilité que le héros représente son désir. Dans le premier texte, l'essence sexuelle du désir oedipien est figurée grâce aux chambres et aux rondeurs des choses; le désir de possession sexuelle, dans le deuxième texte, est représenté par le regard qui pénètre le corps de l'autre, tandis que dans ce texte-ci, le désir de possession spirituelle est incarné, non seulement par les chambres, les rondeurs et l'utilisation d'une « personnalité composite », mais encore par le



puissant symbolisme de la lumière.

Commençons par examiner les rondeurs (boîtes, coffrets, caisses, armoires, poêles, cavernes, navires, vases et chambres), qui représentent, selon Freud<sup>10</sup>, le corps de la femme et corollairement le désir qu'il fait naître. La scène du baiser du soir se déroule dans l'escalier menant à la chambre du héros, dans la chambre même, voire jusque dans son lit. Il y est question de joue et de lèvres, de tombeau, de couvertures et de suaire. Puis, la scène de Montjouvain se passe dans un salon, autour d'un canapé où le héros voit une bouche piquer un baiser dans l'échancrure d'un corsage, « de larges manches comme des ailes », des corps qui se recouvrent, un front qui se tend et des volets qui se referment. Alors qu'à Balbec, toute la tragédie se déroule dans un lieu dont la porte s'ouvre sur l'apparition de la grand-mère, mais aussi dans un cœur déchiré dont la porte se referme sur un grand chagrin. Une histoire qui se bâtit, simultanément, dans la lointaine chambre de Montjouvain et dans celle, plus près, de Balbec où la fenêtre ouvre un passage entre deux lieux : l'un, salon de perdition et de vice, l'autre, petit bois d'amour et de langoureuses siestes. Un récit qui s'entoure de choses toute rondes. Le héros parle du corps d'Albertine pelotonnée comme une grosse chatte, d'un cœur disloqué, battant, et du sang de sa plaie, du « geste d'offertoire [... de] l'oeuf d'or du soleil », de la mer, des bateaux et de leurs voiles. Certes, ces chambres, salons et bateaux, ce cœur et cet oeuf, tout parle des rondeurs, tout figure les parties charnues du corps de la femme. Pourtant, la figurabilité ne s'arrête pas à ce premier niveau d'allusions.

Dans le même ordre d'idées, mais à un niveau supérieur au précédent, le Narrateur utilise, comme cela se fait souvent dans les rêves, une personnalité composite<sup>11</sup> afin de figurer un désir commun aux personnes qui forment cette personnalité inventée. Une Albertine qui se fond tendrement — comme la glaise sous le

<sup>10</sup> FREUD, *L'Interprétation des rêves*, p. 377.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 339-352.

moule reproduisant des masques chargés de symbolisme — sous les traits de la grand-mère et de la mère du héros. Cette transfiguration donne au texte un cachet fantastique. D'abord, la porte de la chambre du héros s'ouvre subitement, « et le coeur battant, il [lui] sembla voir » (nous attendons le mot « Albertine » qui ne vient pas) l'image de sa grand-mère disparue parce qu'il associe l'apparition attendue d'Albertine à celle qu'il a de sa grand-mère pendant son sommeil. Puis, de sa grand-mère, à cause de « la douceur, des mèches grises, des joues vieillies, de la robe de chambre même qu'elle portait », il glisse à sa mère, au baiser du soir à Combray, auquel le texte permet d'associer celui d'Albertine à Balbec. La boucle se referme, les trois femmes désirées sont emprisonnées dans le cercle magique. Bref, il les enferme dans une confortable cage dorée construite avec leurs propres qualités féminines de douceur et leurs ressemblances physiques. Finalement, à un niveau encore plus élevé, une lumière trompeuse, cendrée comme la lune, sorte d'écho lumineux et silencieux, émane de l'âme désirée qui est demeurée invisible comme si elle était située au point aveugle. Cependant, la transfiguration demeure incomplète parce que l'âme, restée dans l'ombre, n'offre qu'une lumière falsifiée.

Dans sa chambre de Balbec, le héros, pauvre égaré, cherche la lumière. Le misérable aveugle ne perçoit plus, même si le corps n'est qu'à quelques centimètres de lui, l'âme de celle qu'il aime. De même, cette âme fourbe, par une sorte d'effet boomerang imprévu, pénètre et déchire le coeur du héros et s'y engluie. Aveugle à la joie de l'amour, mais sensible à la douleur de la jalousie, le héros referme, lui-même, sans garder la clé, sur son bourreau, la porte de son coeur, prison de sa chimère. Puis, il ouvre les yeux à la lumière et son entendement à la découverte horrible qu'il vient de faire. Alors, quel rôle joue cette aurorale lumière? Elle fait prendre conscience de la terrible souffrance, mais surtout, elle dévoile la seconde scène ancienne, lointaine et lubrique, du salon de Montjouvain, derrière celle, ludique, de la fenêtre de Balbec<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Avec l'utilisation de cette fenêtre (comme chez Rimbaud) où défilent des images merveilleuses, nous

avec sa falaise aux feuillages dorés et sa mer encombrée de bateaux aux voiles jaunies. Plus tard, Albertine disparue, une lumière semblable, filtrant par les rideaux que Françoise aura entrouverts, deviendra un « fauve badigeon [...] Aussi corrosif, dans ma mémoire » que celui de Balbec. [*Albertine disparue*, tome IV, p. 61] Tout compte fait, grâce à la figurabilité, le héros aboutit à ses fins, c'est-à-dire montrer son désir de posséder corps et âme celle qui deviendra sa Prisonnière. Les formes rondes sont associées au corps désiré; la personnalité composite circonscrit la femme trinité, fief de son désir; la lumière révèle la figure cachée d'Albertine tout en offrant une clé pour l'enfermer, l'*engeôler*, la purifier. Toutefois, pour faire mieux, le Narrateur fait encore appel à un autre processus encore plus subtil que la figurabilité : la condensation.

### La condensation

Rappelons que dans les textes précédents, des chaînes d'événements convergent vers des noeuds; par exemple, les chaînes associatives du réveil et du sommeil débouchent sur la création d'une femme rêvée ou celles du regard et du mouvement aboutissent au désir de possession des *femmoiseaux*. De même, dans ce texte, nous retrouvons la coexistence de deux éléments opposés, l'ombre et la lumière, qui se fondent aussi dans un noeud.

La lumière, comme celle de la lanterne magique de Combray qui illuminait en le déformant un pan du château de Geneviève de Brabant, forme, déforme et reforme la réalité sur laquelle un être s'appuie lors de son bref passage dans l'univers. À la recherche de la pure, franche et cependant malléable vérité, le héros se tourne donc du côté de la lumière. À ce moment-là, parce qu'il est pris dans ce continuum

---

ne pouvons passer sous silence l'anticipation de l'auteur qui, par cette frappante analogie avec le petit écran qui sera inventé et répandu après 1945, fait oeuvre de visionnaire.

d'espace-temps tordu, tout devient, dans son esprit, lumière et ombre, aveuglement et altération : « Quand la vision de l'univers, écrit le Narrateur, se modifie, s'épure, devient plus adéquate au souvenir de la patrie intérieure, il est bien naturel que cela se traduise par une altération générale des sonorités chez le musicien comme de la couleur chez le peintre<sup>13</sup> » ou des effets de rêve chez l'écrivain. Même sur un chemin de lumière, le héros ne peut éviter les ombres projetées par le Soleil et, à cause d'elles, altérer sa propre image. Cette constatation prépare celle du *Temps retrouvé* que le héros, déprimé par l'absence de dons littéraires, fera lors de l'arrêt du train en pleine campagne : « Le soleil éclairait jusqu'à la moitié de leur tronc une ligne d'arbres qui suivait la voie du chemin de fer. [...] Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. » [*Le Temps retrouvé*, tome IV, p. 433]

Nous proposons comme noeud de condensation de ce texte cette ombre qui allait se dissiper ou, comme le titre que nous avons retenu l'indique, la lumière qui allait se lever, ce qu'on pourrait appeler une *lumiombre* qui se répand à cet instant si précieux, parce qu'unique, entre l'aube et l'aurore. Plus court qu'une seconde divisée mille fois, cet instant est le point de bascule autour duquel l'esprit découvre tantôt son côté ténébreux, tantôt son côté clair (toujours l'ambivalence). D'abord, regardons vers l'obscurité : la scène du baiser du soir se déroule entièrement du côté de l'ombre : « Mais ces soirs-là, où maman en somme restait si peu de temps dans ma chambre [...] ». Après avoir quêté le précieux baiser dans la salle à manger, le héros s'enferme dans sa chambre avec son inestimable viatique. Là, « issues bouchées, volets fermés, tombeau creusé », comme un ciboire enclos dans le saint tabernacle, le héros, reclus dans sa chambre avec son trésor, frêle zoophyte étioilé par l'obscurité, se morfond sous un Soleil noir. De même, la scène de Montjouvain est tirée des cavernes d'Hadès. Il

<sup>13</sup> PROUST, Marcel, *La Prisonnière*, *À la recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 761.

fait chaud, le héros est étendu à l'ombre, il fait presque nuit, M<sup>lle</sup> Vinteuil est habillée en deuil, elle finira par fermer les volets. Les deux filles cruelles ravissent à « M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité ». Voilà deux souvenirs tristes et cruels qui meublent le côté ténébreux du héros tout en lui rappelant des moments d'intenses plaisirs physiques : joue et lèvres unies, corps entrelacés sur un canapé. Au surplus, une partie de la scène de Balbec appartient au monde de la noirceur et de l'intérieur : « la porte s'était refermée », « ces bruits intérieurs », « le rideau derrière lequel », « un voile morne », « des brouillards de la nuit », « pure évocation du couchant », comme le soir » et « réfléchir toute la nuit ».

À l'inverse, le reste du texte plonge dans la lumière crue de « l'oeuf d'or », qui appartient au côté clair. Le soleil « barbelé de flammes » crève d'un bond le rideau qui cache l'horrible scène et il efface sous des « flots de lumière » la sang de la plaie, « pourpre mystérieuse et figée ». Le contraste frappe parce que les deux milieux sont hétérogènes : noir et blanc, terne et brillant, froid et chaud, infâme et magnanime, satanique et divin. À l'opposé de cette giclée de lumière, le petit bois de Parville se teinte d'un « vernis encore tout doré de l'eau ». Alors que, parallèlement à ce somptueux dorage, la lumière oblique et jaune soutire des sourires aux voiles des bateaux, coquilles nacrées. Avec le temps ordinaire, tout est ombre ou lumière; mais, à l'instant de la bascule, tout est *lumiombre*. Dans « La lumière qui allait se lever », le héros fait figure de Janus parce qu'il s'ouvre simultanément de deux côtés, matériel et spirituel, extérieur et intérieur, grâce à la *lumiombre* qui est la clef de voûte de ce texte et vers laquelle, lumière et ténèbres, dans une folle spirale, tendent et s'enchevêtrent en un noeud. De même, le désir du héros s'ouvre sur deux voies : la possession et la souffrance. Un désir baigné de *lumiombre*, c'est-à-dire que le héros veut posséder et être possédé, souffrir et faire souffrir.

En définitive, dans ce texte — Temps émietté au gré des femmes oubliées, souvenirs dissipés comme des échos fous, désir de possession assortis de souffrances,

lumière révélatrice de la tromperie, *lumiombre* comme une médecine concentrée — , tout, comme dans un étrange rêve, appelle l'accomplissement du désir. Il reste maintenant au Narrateur à recourir à l'élaboration secondaire pour compléter son récit. (Nous disons « il reste » par convention. Il est bien entendu qu'aucun auteur ne compose ses textes, fussent-ils inspirés de vrais rêves, en appliquant l'un après l'autre les procédés rhétoriques découverts par Freud dans les rêves.)

### L'élaboration secondaire

Rappelons que l'élaboration secondaire, en tant que processus du *travail*, joue plusieurs rôles. Dans « La lumière qui allait se lever », en plus de celui qui est tenu par les mots de liaison, nous en retenons trois : offrir une échappatoire à la réalité, tergiverser pour retarder le moment décisif du choix, critiquer les événements pour en diminuer l'importance.

En premier lieu, la connexion des idées avec les souvenirs parce que ces derniers sont dissipés depuis longtemps, la mise en parallèle d'événements différents, l'établissement d'un rapport entre deux faits opposés, bref, la comparaison permet au héros de donner un certain poids à la volatilité des idées abstraites avec lesquelles il jongle : chagrin et joie, amour et infamie, émotions anciennes et nouvelles. Nous avons relevé une vingtaine de « comme » qui unissent les arguments et les idées du récit : le monde intellectuel et romanesque, les secousses des amours et du courant électrique, le baiser d'Albertine et celui de la mère, le retentissement des mots et des bruits intérieurs de l'oreille, le soleil et l'oeuf d'or, le soleil et le barbelé de flammes peint sur les tableaux, l'arrivée de la mère et les apparitions de la grand-mère, le corps d'Albertine et celui d'une grosse chatte, le spectacle matinal et l'évocation du couchant, la scène de Balbec et celle de Montjouvain, etc.

En deuxième lieu, pour échapper à une réalité trop contraignante, le héros donne libre cours à sa fantaisie, s'invente une échappatoire pour se sortir d'un mauvais pas, c'est-à-dire la déduction (peut-être erronée) que la gomorrhéenne de Montjouvain serait l'Albertine de Balbec, et déploie librement son imagination créatrice. D'abord, il se dérobe en imaginant que le monde matériel dans lequel Albertine et lui se trouvent, chambre, bibliothèques, ne serait que « quelque chose comme celui que donne la lecture d'un roman et dont un fou seul pourrait faire un chagrin durable »; ensuite, il fuit le présent en créant une glace sans tain (propre au voyeurisme) dans laquelle il plonge vers le passé, un miroir qui, simultanément, réfléchit la falaise de Parville, endroit de bonheur, et aspire son esprit vers le salon de Montjouvain, lieu de malheur où il aurait peut-être souhaité être l'ami(e); de plus, il ruse grâce aux procédés de la poésie en attribuant aux bateaux arrosés par la lumière jaune du matin des sourires.

En troisième lieu, pour encore retarder le moment décisif du verdict, le héros tergiverse : il amorce un premier détour en arguant que « la vue est un sens trompeur », qu'elle ne peut pénétrer à l'intérieur de l'esprit que dans le continuum du Temps subjectif, qu'elle est troublée, voire annihilée parfois; puis, deuxième détour en supposant qu'un simple baiser — contact charnel, visuel et olfactif — peut effacer les mots fatidiques : « “Cette fille, c'est Mlle Vinteuil” ». Toutefois, une telle argutie, appartenant au stade prélogique infantile, qui lui fait croire « presque à l'innocence d'Albertine », est annulée par l'éloignement de cette dernière. De surcroît, un faux-fuyant supposant que la lumière qui va se lever modifiera la réalité immédiate et déplacera le héros par rapport à sa bien-aimée dans une sorte de lévitation ajoute un dernier attermoisement.

En dernier lieu, avant d'offrir une véritable critique de tous ces événements, il assortit son argumentation d'un raisonnement *a contrario*. Il utilise un fait scientifique, le courant électrique foudroie, pour donner du poids à l'hypothèse voulant que l'amour secoue même si on ne le voit pas, et que les forces invisibles, qui accompagnent la

femme, seraient comme les particules électriques qui circulent dans le conducteur. De surcroît, et voilà l'élément ultime, il critique l'événement lui-même pour en diminuer l'importance. Dans le chapitre traitant de l'élaboration secondaire et de la critique qu'elle apporte, Freud affirme que « l'idée " Mais ce ne peut être qu'un rêve" sert à rabaisser l'importance des événements qui viennent d'être vécus et à rendre plus supportable ce qui va suivre<sup>14</sup>. » Parce que la *lumiombre* annonce une « matinée si belle mais si douloureuse », le héros ne peut retenir un sanglot et ses émotions sont à leur paroxysme. La porte s'ouvre, il voit sa grand-mère. Alors, pour diminuer la tension qui l'habite, il lance la question libératrice : « Tout cela n'était-il donc qu'un rêve? » Non, ce n'est pas un rêve. Avant de clore le récit, le héros utilise ses dernières excuses : « Je me porte mal ici », « Je me suis trompé », « J'ai réfléchi toute la nuit », « Je ne changerai plus », « Je ne pourrais pas vivre sans cela ». Le couperet tombe en un verdict sans appel : « Il faut absolument que j'épouse Albertine. »

---

<sup>14</sup> FREUD, *L'Interprétation des rêves*, p. 512-513.



## Conclusion

Au début de notre travail, nous nous sommes interrogés sur les liens qui existent entre le rêve et la création littéraire. Nous nous sommes posé la question : « Qu'est-ce que l'écriture *avec effets de rêve*? » Pour y répondre, nous avons retenu des critères inspirés de la *Traumdeutung* de Freud et nous nous sommes intéressés à l'écrivain Marcel Proust et à sa vision originale des choses. Nous avons énoncé l'hypothèse que l'effet de rêve, comme le leitmotiv introduit par la mémoire involontaire, joue un rôle important dans la création proustienne et, de ce fait, qu'il peut servir d'outil pour décoder des passages de son oeuvre. Nous avons examiné particulièrement son écriture à l'aide de trois textes de *À la recherche du temps perdu*.

Avec Freud, nous avons d'abord retenu que le rêve est un « acte psychique complet », que sa « force pulsionnelle est toujours un désir à accomplir » et qu'il est déclenché par les souvenirs. Ensuite, que c'est en comparant le contenu du rêve et ses pensées latentes que l'analyste découvre les quatre opérations du *travail* du rêve : condensation, déplacement, figurabilité et élaboration secondaire. Tandis que le Narrateur de la *Recherche*, par ses commentaires sur le sommeil et le temps subjectif, nous a appris que beaucoup de passages de la *Recherche*, comme dans l'exemple des arbres d'Hudimesnil, sont construits à l'aide d'un temps subjectif interne qui échappe à la logique habituelle soutenue par l'état de veille. Cette idée qu'un texte peut être bâti comme un rêve nous a conduit à établir un parallèle entre la théorie de Freud portant sur l'interprétation des rêves et celle du Narrateur sur le temps subjectif du sommeil. En effet, comme pour le « palais romain de style baroque » de Freud, nous avons remarqué que le Narrateur a fait sortir de la pénombre des souvenirs et, grâce à

l'influence du temps onirique, qu'il s'en est servi pour construire une réalité conforme à ses visions intérieures. Justement, pour illustrer ce procédé, nous avons reproduit dans l'avant-propos de notre mémoire un court rêve<sup>1</sup> de la *Recherche* où le héros reconstruit, à l'aide de matériaux du passé médiéval, un paysage marin moderne dans lequel il remonte « le cours des âges ». Cette visite temporelle est possible parce que le rêveur échappe aux lois du temps. Ce temps onirique, lié à la perception interne, est devenu une caractéristique importante de l'écriture à *effets de rêve*. Le texte ainsi produit ressemble à un rêve — Freud parle du rêve diurne (*tagtraum*) —; il fait appel, comme lui, aux souvenirs infantiles et cherche à accomplir un désir. Un tel texte est touffu à la manière du récit plus élaboré des pensées du rêve par rapport à son contenu manifeste.

En définitive, l'analogie entre le rêve nocturne et diurne repose essentiellement sur l'idée que le temps subjectif permet au rêveur comme à l'écrivain d'évoluer hors du temps et par le fait même d'inventer une nouvelle réalité, de voir avec les yeux de la mémoire, d'aller de l'inconscient au conscient, bref, de *frôler* l'immortalité. Cette idée « d'induction mutuelle<sup>2</sup> » entre l'abstrait et le concret, entre l'inconscient et le conscient, est la clé de voûte de notre théorie de l'écriture *avec effets de rêve*. Dans les trois textes que nous avons analysés, nous avons montré que, grâce à l'écriture *avec effets de rêve* qui produit un discours en utilisant un langage onirique, surtout par le biais de la figurabilité (par exemple, la rondeur comme symbole de la femme, la lumière pour l'âme ou le regard pénétrant à la manière du membre viril), l'auteur de la *Recherche*, grâce à sa propre écriture, peut défier le temps.

---

<sup>1</sup> PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes, À la recherche du temps perdu*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 444.

<sup>2</sup> Freud utilise cette idée d'induction entre deux rimes d'un poème.

D'innombrables parties de la *Recherche* auraient pu répondre à ce premier critère. Bien répartis dans l'oeuvre, les trois textes choisis traitent du désir de possession d'une femme, l'une sortie de la cuisse du rêveur, les autres identifiées à la fameuse Albertine. Cette idée du désir à accomplir est le deuxième critère d'un texte à effets de rêve. Le désir, par exemple posséder une femme, devient le fil conducteur de plusieurs passages de la *Recherche*. Pour analyser ce désir, nous aurions pu aussi choisir d'autres personnages, soit féminins comme la mère ou la grand-mère du héros, Odette de Crécy ou M<sup>me</sup> de Guermantes, Gilberte ou Andrée, soit masculins comme Saint-Loup, Charlus ou Swann. Toute la *Recherche* est traversée par le désir de posséder ou d'être possédé. Pourrions-nous utiliser notre théorie de l'écriture *avec effets de rêve* pour étudier l'ensemble de la *Recherche* ou pour mieux saisir un personnage comme celui d'Albertine? Peut-être. Cela reste à vérifier.

La première clé que notre théorie de l'écriture offre au lecteur de la *Recherche* est celle de l'intemporalité. Comme dans le rêve, le héros évolue au mépris du temps. Il sort même du temps, refait la réalité au gré de sa fantaisie puisque cette nouvelle réalité est « fugitive comme les années qui passent ». La deuxième clé de décodage du texte est celle qui allie déplacement et figurabilité. Elle permet de comprendre que des éléments de moindre importance ont été surdéterminés, tandis que les principaux étaient mis en veilleuse et d'autres trop abstraits transformés en images plus concrètes. S'ajoute à ces deux premières clés une troisième qui oppose l'effet réducteur de la condensation à celui, explicatif, de l'élaboration secondaire.

Finalement, empruntant la vision du Narrateur de la *Recherche* au sujet du temps : « une heure n'est pas qu'une heure, [mais] un vase rempli de parfums, de sons,

de projets et de climats<sup>3</sup> », nous affirmons que le rêve fournit le sésame qui ouvre la caverne de l'inconscient, non moins au romancier qu'au psychanalyste, qui « affranchit de l'ordre du temps ». Alors, le héros, transporté hors du temps grâce à la mémoire involontaire et aux fantaisies du rêve, effleure l'immortalité.

---

<sup>3</sup> PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, À la recherche du temps perdu, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 467-468.

## BIBLIOGRAPHIE

## I- Concernant directement le corpus

PROUST, Marcel, À la recherche du temps perdu, 4 tomes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 7 179 p.

PROUST, Marcel, Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, édition précédée de Pastiches et mélanges et suivie de Essais et articles, 1 022 p.

PROUST, Marcel, Jean Santeuil, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, édition précédée de Les Plaisirs et les jours, 1 123 p.

PROUST, Marcel, Sur la lecture, suivi de *Sésame et les Lys* de John Ruskin traduit par Marcel Proust, Paris, Complexes, 1987, 315 p.

PROUST, Marcel, La Bible d'Amiens de John Ruskin traduit et commenté par Marcel Proust, Paris, Société du Mercure de France, MCMIV, 347 p.

PROUST, Marcel, Correspondance, en XXI tomes, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993.

## II- En rapport avec la théorie générale

BARTHES, Roland, « Proust et les noms », Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil , 1972 [1953], p. 121-134.

BERGSON, Henri, « L'Âme et le corps [1912] », L'Énergie spirituelle, Paris, Presses Universitaires de France, 1946 [1919], p.29-84.

FREUD, Sigmund, L'Interprétation des rêves, préface de Roland Jaccard, édition révisée par Denise Berger, Paris, France Loisirs, 1989, [Presses Universitaires de France, 1967 / 1926], 697 p.

FREUD, Sigmund, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort (1915) », Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1981, p. 7-40.

## ANNEXES

### I- Une fausse position de ma cuisse

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : " Je m'endors." Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François 1<sup>er</sup> et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure; [...]

J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance. Je frottai une allumette pour regarder ma montre. Bientôt minuit. C'est l'instant où le malade, qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise, se réjouit en apercevant sous la porte une raie de jour. Quel bonheur, c'est déjà le matin! Dans un moment les domestiques seront levés, il pourra sonner, on viendra lui porter secours. L'espérance d'être soulagé lui donne du courage pour souffrir. Justement il a cru entendre des pas; les pas se rapprochent, puis s'éloignent. Et la raie de jour qui était sous sa porte a disparu. C'est minuit; on vient d'éteindre le gaz; le dernier domestique est parti et il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède.

Je me rendormais, et parfois je n'avais plus que de courts réveils d'un

instant, le temps d'entendre les craquements organiques des boiseries, d'ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir. Ou bien en dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive, retrouvé telle de mes terreurs enfantines comme celle que mon grand-oncle me tirât par mes boucles et qu'avait dissipée le jour — date pour moi d'une ère nouvelle — où on les avait coupées. J'avais oublié cet événement pendant mon sommeil, j'en retrouvais le souvenir aussitôt que j'avais réussi à m'éveiller pour échapper aux mains de mon grand-oncle, mais par mesure de précaution j'entourais complètement ma tête de mon oreiller avant de retourner dans le monde des rêves.

Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginai que c'était elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. Le reste des humains m'apparaissait comme bien lointain auprès de cette femme que j'avais quittée il y avait quelques moments à peine; ma joue était chaude encore de son baiser, mon corps courbaturé par le poids de sa taille. Si, comme il arrivait quelquefois, elle avait les traits d'une femme que j'avais connue dans la vie, j'allais me donner tout entier à ce but : la retrouver, comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une citée désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe. Peu à peu son souvenir s'évanouissait, j'avais oublié la fille de mon rêve.

Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. [...] mais alors le souvenir — non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être — venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul; je passais



en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi.

[...] Car bien des années ont passé depuis Combray, où, dans nos retours les plus tardifs c'étaient les reflets rouges du couchant que je voyais sur le vitrage de ma fenêtre. C'est un autre genre de vie qu'on mène à Tansonville, chez Mme de Saint-Loup, un autre genre de plaisir que je trouve à ne sortir qu'à la nuit, à suivre au clair de lune ces chemins où je jouais jadis au soleil; et la chambre où je me serai endormi au lieu de m'habiller pour le dîner, de loin je l'aperçois, quand nous rentrons, traversée par les feux de la lampe, seul phare dans la nuit<sup>1</sup>. »

---

<sup>1</sup> PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 3-9.

## II- La bande de mouettes de Balbec

[p.145]

« Ce jour-là comme les précédents, Saint-Loup avait été obligé d'aller à Doncières où en attendant qu'il y rentrât d'une manière définitive, on aurait toujours besoin de lui maintenant jusqu'à la fin de l'après-midi. Je regrettais qu'il ne fût pas à Balbec. J'avais vu descendre de voiture et entrer, les unes dans la salle de danse du Casino, les autres chez le glacier, des jeunes femmes qui, de loin, m'avaient paru ravissantes. J'étais dans une de ces périodes de la jeunesse, dépourvues d'un amour particulier, vacantes, où partout — comme un amoureux, la femme dont il est épris — on désire, on cherche, on voit la Beauté. Qu'un seul trait réel — le peu qu'on distingue d'une femme vue de loin ou de dos — nous permette de projeter la Beauté devant nous, nous nous figurons l'avoir reconnue, notre coeur bat, nous pressons le pas, et nous resterons toujours à demi persuadé que c'était elle, pourvu que la femme ait disparu : ce n'est que si nous pouvons la rattraper que nous comprenons notre erreur.

[p. 146]

D'ailleurs, de plus en plus souffrant, j'étais tenté de surfaire les plaisirs les plus simples à cause des difficultés mêmes qu'il y avait pour moi à les atteindre. Des femmes élégantes, je croyais en apercevoir partout, parce que j'étais trop fatigué si c'était sur la plage, trop timide si c'était au Casino ou dans une pâtisserie, pour les approcher nulle part. Pourtant, si je devais bientôt mourir, j'aurais aimé savoir comment étaient faites de près, en réalité, les plus jolies jeunes filles que la vie pût offrir, quand même c'eût été un autre que moi, ou même personne, qui dût profiter de cette offre (je ne me rendais pas compte, en effet, qu'il y avait un désir de possession à l'origine de ma curiosité). J'aurais osé entrer dans la salle de bal, si Saint-Loup avait été avec moi. Seul je restai simplement devant le Grand-Hôtel à attendre le moment d'aller retrouver ma grand-mère, quand, presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tache singulière, je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage — les retardataires rattrapant les autres en voletant — une

promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux. [...]

[p. 147]

Au milieu de tous ces gens dont quelques-uns poursuivaient une pensée, mais en trahissaient alors la mobilité par une saccade de gestes, une divagation de regards, aussi peu harmonieuses que la circonspecte titubation de leurs voisins, les fillettes que j'avais aperçues, avec la maîtrise de gestes que donne un parfait assouplissement de son propre corps et un mépris sincère du reste de l'humanité, venaient droit devant elles, sans hésitation ni raideur, exécutant exactement les mouvements qu'elles voulaient, dans une pleine indépendance de chacun de leurs membres par rapport aux autres, la plus grande partie de leur corps gardant cette immobilité si remarquable chez les bonnes valseuses. Elles n'étaient plus loin de moi. Quoique chacune fût d'un type absolument différent des autres, elles avaient toutes de la beauté; mais, à vrai dire, je les voyais depuis si peu d'instant et sans oser les regarder fixement que je n'avais encore individualisé aucune d'elles. Sauf une, que son nez droit, sa peau brune mettaient en contraste au milieu des autres comme, dans quelque tableau de la Renaissance, un roi Mage de type arabe, elles ne m'étaient connues, l'une, que par une paire d'yeux durs, butés et rieurs; une autre que par des joues où le rose avait cette teinte cuivrée qui évoque l'idée de géranium; et même ces traits je n'avais encore indissolublement attaché aucun d'entre eux à l'une des jeunes filles plutôt qu'à l'autre; et quand (selon l'ordre dans lequel se déroulait cet ensemble, merveilleux parce qu'y voisinaient les aspects les plus différents, que toutes les gammes de couleurs y étaient rapprochées, mais qui était confus comme une musique où je n'aurais pas su isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après) je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'était les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile.

[p. 148]

Ce n'était peut-être pas, dans la vie, le hasard seul qui, pour réunir ces amies, les avait toutes choisies si belles; [...] Et n'était-ce pas de nobles et

calmes modèles de beauté humaine que je voyais là, devant la mer, comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce?

[p. 149]

Telles que si, du sein de leur bande qui progressait le long de la digue comme une lumineuse comète, elles eussent jugé que la foule environnante était composée d'êtres d'une autre race et dont la souffrance même n'eût pu éveiller en elles un sentiment de solidarité, elles ne paraissaient pas la voir, forçaient les personnes arrêtées à s'écarter ainsi que sur le passage d'une machine qui eût été lâchée [...] Elles firent quelques pas encore, puis s'arrêtèrent un moment au milieu du chemin sans s'occuper d'arrêter la circulation des passants, en un agrégat de forme irrégulière, compact, insolite et piaillant, comme un conciliabule d'oiseaux qui s'assemblent au moment de s'envoler; puis elles reprirent leur lente promenade le long de la digue, au-dessus de la mer. [...]

[p. 152]

Si nous pensions que les yeux d'une telle fille ne sont qu'une brillante rondelle de mica, nous ne serions pas avides de connaître et d'unir à nous sa vie. Mais nous sentons que ce qui luit dans ce disque réfléchissant n'est pas dû uniquement à sa composition matérielle; que ce sont, inconnues de nous, les noires ombres des idées que cet être se fait, [...] et surtout que c'est elle, avec ses désirs, ses sympathies, ses répulsions, son obscure et incessante volonté. Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux. [...]

[p. 154]

Mais si la promenade de la petite bande avait pour elle de n'être qu'un extrait de la fuite innombrable de passantes, laquelle m'avait toujours troublé, cette fuite était ici ramenée à un mouvement tellement lent qu'il se rapprochait de l'immobilité. [...]

[p. 156]

Car il [le plaisir] était celui que j'eusse choisi entre tous, me rendant bien compte, avec une satisfaction de botaniste, qu'il n'était pas possible de trouver réunies des espèces plus rares que celles de ces jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre

lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier pétale de la fleur vers laquelle il navigue. [...]

[p. 179]

Ce jour-là était justement le lendemain de celui où j'avais vu défilé devant la mer le beau cortège de jeunes filles. J'interrogeais à leur sujet plusieurs clients de l'hôtel qui venait presque tous les ans à Balbec. Ils ne purent me renseigner. Plus tard une photographie m'expliqua pourquoi. Qui eût pu reconnaître maintenant en elles, à peine mais déjà sorties d'un âge où on change si complètement, telle masse amorphe et délicieuse, encore toute enfantine, de petites filles que, quelques années seulement auparavant, on pouvait voir assises en cercle sur le sable, autour d'une tente : sorte de blanche et vague constellation où l'on eût distingué deux yeux plus brillants que les autres, un malicieux visage, des cheveux blonds, que pour les reperdre et les confondre bien vite au sein de la nébuleuse indistincte et lactée? [...] Comme ces organismes primitifs où l'individu n'existe guère par lui-même, est plutôt constitué par le polypier que par chacun des polypes qui le composent [...] ces visages indécis et grimaçants dans la gelée d'une seule grappe scintillante et tremblante. [...] Depuis ces jours si différents de celui où je venais de les voir sur la digue, si différents et pourtant si proches, elles se laissaient encore aller au rire comme je m'en étais rendu compte la veille, mais à un rire qui n'était plus celui intermittent et presque automatique de l'enfance, détente spasmodique qui autrefois faisait à tous moments faire un plongeon à ces êtres comme les blocs de vairons dans la Vivonne se dispersaient et disparaissaient pour se reformer un instant après; [...]

[p. 186]

C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son "polo" que je la revois encore maintenant, silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer, et séparé de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée, d'un visage que j'ai souvent depuis projeté dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre : "C'est elle!" [...]

[p. 202]

Ce qui me permettait, l'éclair d'un instant, de faire évanouir la réalité, non pas seulement la réalité extérieure comme dans mon amour pour Gilberte (que j'avais reconnu pour un état intérieur où je tirais de moi seul la qualité particulière, la caractère spécial de l'être que j'aimais, tout ce qui le rendait indispensable à mon bonheur), mais même la réalité intérieure et purement subjective. [...]

[p. 212]

J'ai dit qu'Albertine ne m'était pas apparue, ce jour-là, la même que les précédents, et que parfois elle devait me sembler différente. Mais je sentis à ce moment que certaines modifications dans l'aspect, l'importance, la grandeur d'un être peuvent tenir aussi à la variabilité de certains états interposés entre cet être et nous. L'un de ceux qui jouent à cet égard le rôle le plus considérable est la croyance, (ce soir-là la croyance, puis l'évanouissement de la croyance, que j'allais connaître Albertine, l'avait, à quelques secondes d'intervalle, rendue presque insignifiante puis infiniment précieuse à mes yeux; quelques années plus tard, la croyance, puis la disparition de la croyance, qu'Albertine m'était fidèle, amena des changements analogues)<sup>2</sup> .»

---

<sup>2</sup> PROUST, *Marcel, À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 145-220.

### III-A- La lumière du soleil qui allait se lever

« Deux ou trois fois, pendant un instant, j'eus l'idée que le monde où étaient cette chambre et ces bibliothèques, et dans lequel Albertine était si peu de chose, était peut-être un monde intellectuel, qui était la seule réalité, et mon chagrin, quelque chose comme celui que donne la lecture d'un roman et dont un fou seul pourrait faire un chagrin durable et permanent et se prolongeant dans sa vie; [...] Comme par un courant électrique qui vous meut, j'ai été secoué par mes amours, je les ai vécus, je les ai sentis : jamais je n'ai pu arriver à les voir ou à les penser. J'incline même à croire que dans ces amours (je mets de côté le plaisir physique qui les accompagne d'ailleurs habituellement, mais ne suffit pas à les constituer), sous l'apparence de la femme, c'est à ces forces invisibles dont elle est accessoirement accompagnée que nous nous adressons comme à d'obscures divinités. [...]

Comme la vue est un sens trompeur! Un corps humain, même aimé comme était celui d'Albertine, nous semble, à quelques mètres, à quelques centimètres, distant de nous. Et l'âme qui est à lui de même. Seulement, que quelque chose change violemment la place de cette âme par rapport à nous, nous montre qu'elle aime d'autres êtres et pas nous, alors aux battements de notre coeur disloqué, nous sentons que c'est, non pas à quelques pas de nous, mais en nous, qu'était la créature chérie. En nous, dans des régions plus ou moins superficielles. Mais les mots : " Cette amie, c'est Mlle Vinteuil " avaient été le Sésame, que j'eusse été incapable de trouver moi-même, qui avait fait entrer Albertine dans la profondeur de mon coeur déchiré. Et la porte qui s'était refermée sur elle, j'aurais pu chercher pendant cent ans sans savoir comment on pourrait la rouvrir.

Ces mots, j'avais cessé de les entendre un instant pendant qu'Albertine était auprès de moi tout à l'heure. En l'embrassant comme j'embrassais ma mère à Combray pour calmer mon angoisse, je croyais presque à l'innocence d'Albertine ou du moins je ne pensais pas avec continuité à la découverte que j'avais faite de son vice. Mais maintenant que j'étais seul, les mots retentissaient

à nouveau comme ces bruits intérieurs de l'oreille qu'on entend dès que quelqu'un cesse de vous parler. Son vice maintenant ne faisait pas de doute pour moi. La lumière du soleil qui allait se lever, en modifiant les choses autour de moi me fit prendre à nouveau, comme en me déplaçant un instant par rapport à elle, conscience plus cruelle encore de ma souffrance. Je n'avais jamais vu commencer une matinée si belle ni si douloureuse. En pensant à tous les paysages indifférents qui allaient s'illuminer et qui la veille encore ne m'eussent rempli que du désir de les visiter, je ne pus retenir un sanglot quand, dans un geste d'offertoire mécaniquement accompli et qui me parut symboliser le sanglant sacrifice que j'allais avoir à faire de toute joie, chaque matin, jusqu'à la fin de ma vie, renouvellement solennellement célébré à chaque aurore de mon chagrin quotidien et du sang de ma plaie, l'oeuf d'or du soleil, comme propulsé par la rupture d'équilibre qu'amènerait au moment de la coagulation un changement de densité, barbelé de flammes comme dans les tableaux, creva d'un bond le rideau derrière lequel on le sentait depuis un moment frémissant et prêt à entrer en scène et à s'élancer, et dont il effaça sous des flots de lumière la pourpre mystérieuse et figée. Je m'entendis moi-même pleurer. Mais à ce moment, contre toute attente la porte s'ouvrit, et le coeur battant, il me sembla voir ma grand-mère devant moi, comme en une de ces apparitions que j'avais déjà eues, mais seulement en dormant. Tout cela n'était-il donc qu'un rêve? Hélas! j'étais bien éveillé. " Tu trouves que je ressemble à ta pauvre grand-mère", me dit maman — car c'était elle — avec douceur, comme pour calmer mon effroi, avouant du reste cette ressemblance, avec un beau sourire de fierté modeste qui n'avait jamais connu la coquetterie. [...] Mais derrière la plage de Balbec, la mer, le lever du soleil, que maman me montrait, je voyais, avec des mouvements de désespoir qui ne lui échappaient pas, la chambre de Montjouvain où Albertine, rose, pelotonnée comme une grosse chatte, le nez mutin, avait pris la place de l'amie de Mlle Vinteuil et disait avec des éclats de son rire voluptueux : " Hé bien! si on nous voit, ce n'en sera que meilleur. Moi! je n'oserais pas cracher sur ce vieux singe? " C'est cette scène que je voyais derrière celle qui s'étendait dans la fenêtre et qui n'était sur l'autre qu'un voile



morne, superposé comme un reflet. Elle semblait elle-même en effet presque irréelle, comme une vue peinte. En face de nous, à la saillie de la falaise de Parville, le petit bois où nous avons joué au furet inclinait en pente jusqu'à la mer, sous le vernis encore tout doré de l'eau, le tableau de ses feuillages, comme à l'heure où souvent à la fin du jour, quand j'étais allé y faire une sieste avec Albertine, nous nous étions levés en voyant le soleil descendre. Dans le désordre des brouillards de la nuit qui traînaient encore en loques roses et bleues sur les eaux encombrées des débris de nacre de l'aurore, des bateaux passaient en souriant à la lumière oblique qui jaunissait leur voile et la pointe de leur beaupré comme quand ils entrent le soir : scène imaginaire, grelottante et déserte, pure évocation du couchant, qui ne reposait pas, comme le soir, sur la suite des heures du jour que j'avais l'habitude de voir le précéder, déliée, interpolée, plus inconsistante encore que l'image horrible de Montjouvain qu'elle ne parvenait pas à annuler, à couvrir, à cacher — poétique et vaine image du souvenir et du songe. [...] je dis à ma mère : “ Je sais la peine que je vais te faire. D'abord au lieu de rester ici comme tu le voulais, je vais partir en même temps que toi. Mais cela n'est encore rien. Je me porte mal ici, j'aime mieux rentrer. Mais écoute-moi, n'aie pas trop de chagrin. Voici. Je me suis trompé, je t'ai trompée de bonne foi hier, j'ai réfléchi toute la nuit. Il faut absolument, et décidons-le tout de suite, parce que je me rends bien compte maintenant, parce que je ne changerai plus, et que je ne pourrais pas vivre sans cela, il faut absolument que j'épouse Albertine<sup>3</sup>.” »

---

<sup>3</sup> PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, *À la recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 510-515.

### III-B- La scène de Montjouvain

« C'était par un temps très chaud; [...] je m'étais étendu à l'ombre et endormi dans les buissons du talus qui domine la maison [de M. Vinteuil]. Il faisait presque nuit quand je m'éveillai [...] la fenêtre était entrouverte, la lampe était allumée, je voyais tous ses mouvements sans qu'elle me vît, [...] Elle était en grand deuil, car son père était mort depuis peu. [...] Au fond du salon de Mlle Vinteuil, sur la cheminée était posé un petit portrait de son père que vivement elle alla chercher au moment où retentit le roulement d'une voiture qui venait de la route, puis elle se jeta sur un canapé, et tira près d'elle une petite table sur laquelle elle plaça le portrait, comme M. Vinteuil autrefois [le héros avait déjà observé, du même endroit et par la même fenêtre, ses parents qui rendaient visite à M. Vinteuil] avait mis à côté de lui le morceau qu'il avait le désir de jouer à mes parents. Bientôt son amie entra, Mlle Vinteuil l'accueillit sans se lever, ses deux mains derrière la tête et se recula sur le bord opposé du sofa comme pour lui faire une place. [...] Malgré la familiarité rude et dominatrice qu'elle avait avec sa camarade, je reconnaissais les gestes obséquieux et réticents, les brusques scrupules de son père. Bientôt elle se leva, feignit de vouloir fermer les volets et de n'y pas réussir. "Laisse donc tout ouvert, j'ai chaud, dit son amie. — Mais c'est assommant, on nous verra", répondit Mlle Vinteuil. [...] Par une générosité instinctive et une politesse involontaire elle taisait les mots prémédités qu'elle avait jugés indispensables à la pleine réalisation de son désir. Et à tous moments au fond d'elle-même une vierge timide et suppliante implorait et faisait reculer un soudard fruste et vainqueur. [...] "Mademoiselle me semble avoir des pensées bien lubriques, ce soir", finit-elle par dire, répétant sans doute une phrase qu'elle avait entendue autrefois dans la bouche de son amie. Dans l'échancrure de son corsage de crêpe Mlle Vinteuil sentit que son amie piquait un baiser, elle poussa un petit cri, s'échappa, et elles se poursuivirent en sautant, faisant voler leurs larges manches comme des ailes et gloussant et piaillant comme des oiseaux amoureux. Puis Mlle Vinteuil finit par tomber sur le canapé, recouverte par le

corps de son amie. [...] “ Oh! ce portrait de mon père qui nous regarde, je ne sais pas qui a pu le mettre là, j’ai pourtant dit vingt fois que ce n’était pas sa place.” [...] “ Mais laisse-le donc où il est, il n’est plus là pour nous embêter. Crois-tu qu’il pleurnicherait, qu’il voudrait te mettre ton manteau, s’il te voyait là, la fenêtre ouverte, le vilain singe.” [...] elle sauta sur les genoux de son amie, et lui tendit chastement son front à baiser comme elle aurait pu faire si elle avait été sa fille, sentant avec délices qu’elles allaient ainsi toutes deux au bout de la cruauté en ravissant à M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité. [...] “ Sais-tu ce que j’ai envie de lui faire à cette vieille horreur? ” dit-elle en prenant le portrait. Et elle murmura à l’oreille de Mlle Vinteuil quelque chose que je ne pus entendre. “ Oh! tu n’oserais pas. — Je n’oserais pas cracher dessus? sur ça? ” dit l’amie avec une brutalité voulue. Je n’en entendis pas davantage, car Mlle Vinteuil, d’un air las, gauche, affairé, honnête et triste vint fermer les volets et la fenêtre, mais je savais maintenant, pour toutes les souffrances que pendant sa vie M. Vinteuil avait supportées à cause de sa fille, ce qu’après sa mort il avait reçu d’elle en salaire<sup>4</sup>. »

---

<sup>4</sup> PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 157-161.

### III-C- Le baiser du soir

« 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 pendaient de 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. [...] Mais ces soirs-là, où maman en somme restait si peu de temps dans ma chambre, étaient doux encore en comparaison de ceux où il y avait du monde à dîner et où, à cause de cela, elle ne montait pas me dire bonsoir. [...] Je dînais avant tout le monde et je venais ensuite m’asseoir à table, jusqu’à huit heures où il était convenu que je devais monter; ce baiser précieux et fragile que maman me confiait d’habitude dans mon lit au moment de m’endormir il me fallait le transporter de la salle à manger dans ma chambre et le garder pendant tout le temps que je me déshabillais, sans que se brisât sa douceur, sans que se répandît et s’évaporât sa vertu volatile [...] Aussi je me promettais [de] consacrer toute la minute que m’accorderait maman à sentir sa joue contre mes lèvres, comme un peintre qui ne peut obtenir que de courtes séances de pose, prépare sa palette, [...] Une fois dans ma chambre, il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit. [...] Ce que je voulais maintenant c’était maman, c’était lui dire bonsoir, j’étais allé trop loin dans la voie qui menait à la réalisation de ce désir pour pouvoir rebrousser chemin<sup>5</sup>. »

---

<sup>5</sup> PROUST, *Du côté de chez Swann*, p. 13-33.